
Becketts Welten im ‚Off‘

Eine textgenetisch orientierte Analyse der Raumsemantik in den Dramen Samuel Becketts

Philip Laubach-Kiani

Dissertation
an der Fakultät für Sprach- und Literaturwissenschaften
der Ludwig-Maximilians-Universität
München

vorgelegt von
Philip Laubach-Kiani
aus Heidelberg

München, den 19. März 2004

Erstgutachter: Prof. Dr. Hans Walter Gabler

Zweitgutachter: Prof. Dr. Andreas Höfele

Tag der mündlichen Prüfung: 15. Juli 2004

Abstract

Gegenstand der Dissertation ist eine textgenetisch orientierte Interpretation von 13 ausgewählten Dramen Samuel Becketts. Sie versucht, die literarischen Texte in einen Deutungsbezug zur Gesamtheit des jeweiligen plurimedialen Dramentextes sowie zur Entwicklung des dramatischen Œuvres unter Berücksichtigung der französischen Nachkriegsprosa zu stellen (Romantrilogie *Molloy*, *Malone meurt*, *L'Innommable* und die Erzählung *L'Expulsé*). Entwickelt wird dieser Bezug ausgehend vom Motivzusammenhang des Gedächtnisses, der in Becketts epischen Werken ebenso wie in seinen Dramen in einer spezifischen Raumsemantik des Erzählens "im Zeichen defizienter Modi der Erinnerung" (Rainer Warning) zum Ausdruck kommt. Die Kernthese ist, dass sich diese Raumsemantik in den Dramen über die topographische Oppositionsstruktur "off(stage) / on(stage)" konstituiert, die der räumlichen Konkretion verschiedener Gedächtnisfunktionen, d.h. im Wesentlichen Erinnern / Vergessen, dient. In den mittleren und späten Dramen verläuft diese Konkretion in erster Linie narrativ, genauer gesagt in Form von narrativen Erinnerungselaborationen einer Figur, die ein vergangenes Geschehen räumlich differenziert beschreibt. Im textgenetischen Teil der Arbeit wird die Genese der narrativen Erinnerungselaborationen innerhalb der frühen Textstufen der jeweiligen Dramen analysiert und nachgewiesen, dass diese Genese nicht den in der Forschung etablierten Vorstellungen von Becketts Schreib- bzw. Revisionspraxis entspricht. So gehen die grundlegenden Manuskriptstudien von S.E. Gontarski und Rosemary Pountney davon aus, dass sich die Entwicklung von Becketts Dramen insgesamt in den Autorrevisionen der einzelnen Dramen widerspiegeln. Ebenso wie die Entwicklung des Gesamtwerks kennzeichnen diese Revisionen eine "diminution of reference to any other place and time and event". Aufbauend auf einer raumsemantischen Analyse der Dramenhandlung lässt sich jedoch zeigen, dass in einer Vielzahl der Beckett'schen Dramen die Handlung vom Bühnengeschehen örtlich und zeitlich losgelöst ("offstage"), narrativ-mimetisch realisiert wird. Diese Realisierung basiert auf den oben genannten Erinnerungsverbalisationen, deren Genese sich durch den Revisionsprozess einer deskriptiven Erweiterung auszeichnet, der in den Studien der genannten Interpreten unbeachtet geblieben ist.

Inhaltsverzeichnis

I. Einleitung und Fragestellung.....	1
II. Die systemische Gedächtnistypologie	12
III. <i>Proust, L'Expulsé</i> und die Trilogie	21
IV. Voraussetzungen der Dramenanalyse	59
1. Raum im Theater	60
1.1. Die Raumkategorien des modernen Theaters.....	60
1.2. Theater und Film	65
1.3. Das <i>Off</i>	67
1.4. Die Möglichkeiten der <i>Off</i> -Konstituierung im Theater	69
1.5. Abriss der <i>Off(stage)</i> -Funktionen im Theater – Antike, Mittelalter, Shakespeare....	72
V. Becketts Welten im <i>Off</i>	78
1. <i>Eleutheria</i>	78
1.1. Entstehung / Handlung.....	78
1.2. Raumbehandlung	79
1.3. Konstituierung und Semantisierung des <i>Off</i>	81
1.4. Zusammenfassung	84
2. <i>En attendant Godot</i>	86
2.1. Entstehung	86
2.2. Raumbehandlung / Handlung	87
2.3. Konstituierung und Semantisierung des <i>Off</i>	88
2.4. Gedächtnisszenarien	94
2.5. Zusammenfassung	97
3. <i>Fin de Partie</i>	99
3.1. Entstehung / Handlung.....	99
3.2. Raumbehandlung	101

3.3. Konstituierung und Semantisierung des <i>Off</i>	104
3.4. Gedächtnisszenarien	108
3.5. Zusammenfassung	112
<i>Exkurs: Gedächtnisrepräsentation im englischsprachigen Theater des 20. Jahrhunderts</i>	114
4. <i>Krapp's Last Tape</i>	118
4.1. Entstehung / Handlung.....	118
4.2. Raumbehandlung	119
4.3. Konstituierung und Semantisierung des <i>Off</i>	119
4.4. Gedächtnisszenarien	124
4.4.1. Gedächtnismedien.....	130
4.5. Allgemeine Forschungslage zu Becketts Schreibpraxis	134
4.5.1. Methodische Voraussetzungen der textgenetischen Analyse.....	135
4.5.2. Die Genese der narrativ-mimetischen Sequenzen	137
4.6. Zusammenfassung	156
5. <i>Happy Days</i>	160
5.1. Entstehung / Handlung.....	160
5.2. Raumbehandlung	162
5.3. Konstituierung und Semantisierung des <i>Off</i>	163
5.4. Gedächtnisszenarien	166
5.5. Zusammenfassung	168
6. <i>Play</i>	171
6.1. Entstehung / Handlung.....	171
6.2. Raumbehandlung	172
6.3. Konstituierung und Semantisierung des <i>Off</i>	174
6.4. Gedächtnisszenarien	177
6.5. Zusammenfassung	178
7. <i>Come and Go</i>	180
7.1. Entstehung / Handlung.....	180
7.2. Raumbehandlung	183

7.3. Konstituierung und Semantisierung des <i>Off</i>	184
7.4. Gedächtnisszenarien	188
7.5. Zusammenfassung	189
8. <i>Not I</i>	190
8.1. Entstehung / Handlung.....	190
8.2. Raumbehandlung	191
8.3. Konstituierung und Semantisierung des <i>Off</i>	192
8.4. Gedächtnisszenarien	192
8.5. Gedächtnismedien.....	195
8.6. Die Genese der narrativ-mimetischen Sequenzen.....	196
8.6.1. Allgemeine Vorbemerkungen	196
8.6.2. Die „Life-scenes“ in <i>Not I</i>	197
8.7. Zusammenfassung	210
9. <i>That Time</i>	212
9.1. Entstehung / Handlung.....	212
9.2. Raumbehandlung	213
9.3. Konstituierung und Semantisierung des <i>Off</i>	213
9.4. Gedächtnisszenarien	214
9.4.1. Inhaltsanalyse der Erinnerungselaboration	216
9.5. Zur Textgenese	219
9.6. Zusammenfassung	221
10. <i>Footfalls</i>	222
10.1. Entstehung / Handlung.....	222
10.2. Raumbehandlung	224
10.3. Konstituierung und Semantisierung des <i>Off</i>	224
10.4. Gedächtnisszenarien	227
10.4.1. Gedächtnismedien.....	230
10.5. Zusammenfassung	230
11. <i>A Piece of Monologue</i>	232
11.1. Entstehung / Handlung.....	232

11.2. Raumbehandlung	233
11.3. Konstituierung und Semantisierung des <i>Off</i>	234
11.4. Gedächtnisszenarien	237
11.4.1. Gedächtnismedien.....	240
11.5. Zusammenfassung	242
12. <i>Ohio Impromptu</i>	243
12.1. Entstehung / Handlung.....	243
12.2. Raumbehandlung	244
12.3. Konstituierung und Semantisierung des <i>Off</i>	244
12.4. Gedächtnisszenarien	245
12.4.1. Gedächtnismedien.....	246
12.5. Zusammenfassung	249
13. <i>What Where</i>	250
13.1. Entstehung / Handlung.....	250
13.2. Raumbehandlung	251
13.3. Konstituierung und Semantisierung des <i>Off</i>	251
13.4. Gedächtnisszenarien	254
13.5. Zusammenfassung	256
VI. Zusammenschau	257
VII. Ausblick	263
Literaturverzeichnis	269
Quellen.....	269
Forschungsliteratur	270

Danksagung

Mein besonderer Dank gilt Hans Walter Gabler, der diese Arbeit mit seinen Anregungen, Hilfestellungen und Ideen geprägt und auf äußerst angenehme Weise betreut hat; der DFG, die mich im Rahmen meiner Mitgliedschaft im Graduiertenkolleg „Textkritik“ der Ludwig-Maximilians-Universität München finanziell unterstützt hat; der Beckett Collection an der University of Reading und dem Harry Ransom Humanities Research Center, The University of Texas at Austin, die mir die Einsicht in die Manuskripte Samuel Becketts gestattet und erleichtert haben; dem Estate of Samuel Beckett für die Erlaubnis, ausgewählte Passagen aus den Manuskripten zu veröffentlichen, und Philip Ajouri für seine freundschaftliche Lektüre und die vielen wertvollen Gespräche.

Becketts Welten im *Off*

Eine textgenetisch orientierte Analyse der Raumsemantik in den Dramen Samuel Becketts

I. Einleitung und Fragestellung

Die folgende Untersuchung widmet sich der Raumbehandlung in den Dramen Becketts unter Berücksichtigung ihrer Bühnenwirksamkeit. Sie fällt damit gleich in zweifacher Hinsicht aus dem Rahmen der aktuellen Forschung: Zum einen findet die Kategorie des Raums kaum noch Beachtung. Zum anderen werden Becketts Dramen, besonders die späten, selten aus der Perspektive des Zuschauers unter performativen Aspekten betrachtet. Charles R. Lyon fasst diesbezüglich die jüngere Entwicklung der Beckett-Forschung wie folgt zusammen:

In fact, the typical practitioners of New Critical, phenomenological, structuralist, and post-structuralist perspectives have been acutely uncomfortable with theatrical performance as the vehicle for the transmission of the texts they favour. This discomfort is understandable because, in performance, the spectator receives the text only through the physical representation accomplished by human beings in an actual space.¹

In der gegenwärtigen poststrukturalistisch geprägten Phase der Beckett-Rezeption werden die Dramen meist fernab von der räumlichen Bühnenwirksamkeit als selbstreferentielle Zeichensysteme beschrieben, mit denen ein postmoderner Dramatiker den Funktionen der Semiose nachzuspüren versuche. Elizabeth Klavers Artikel „Entering Beckett’s Postmodern Space“ aus dem Jahre 1996 kann beispielhaft für diese Herangehensweise angeführt werden. Sie schreibt: „Beckett’s plays are thoroughly concerned with the issue of how semiosis functions in all the sign systems of the stage and its relation to meaning and the actualization of existence, subjectivity, and the void.”² Und selbst der damit verbleibenden Leere (*void*) wird ihr Status als räumliche Kategorie abgesprochen: „Beckett’s voids are not really voids at all: they are the result of critically playing out the logic of semiosis; they are a graphic

¹ Charles R. Lyon: „Character and Theatrical Space.“ In: *The Theatrical Space*. (Themes in Drama 9), Cambridge 1987, S. 27-44, hier S. 29. Bereits 1977 postulierte Julia Kristeva zum Thema Raum im modernen Theater mit Bezug auf Beckett: „As its only remaining locus of interplay is the space of language, modern theater no longer exists outside of the text.“ Julia Kristeva: „Modern Theatre Does Not Take (A) Place.“ In: *Substance* 18/19, 1977, S. 131-134, hier S. 131.

² Elizabeth Klaver: „Entering Beckett’s Postmodern Space.“ In: *Beckett on and on ...* Hrsg. von: Lois Oppenheim und Marius Buning, Madison 1996, S. 111-124, hier S.114.

manifestation of the lack in language being said, a lack that permutes the act of saying (the functioning of semiosis) into more saying.”³ Auch die Figuren wie Krapp in *Krapp’s Last Tape* sind nach diesem Verständnis nichts anderes als „a trace in a graphic manifestation of semiosis.“⁴ Als solche sind sie das Resultat einer grundlegenden Transformation des Theaters: „the theatre has been transformed from a place of being to a place of writing.”⁵

Problematisch an einer derart globalen These erscheint mir, dass sie die Transformation weniger aus dem Werk herzuleiten vermag, sondern vielmehr als poststrukturalistischen Gemeinplatz an die Texte heranträgt und anschließend durch diese bestätigen lässt.⁶ Einer solchen Herangehensweise kommen die Beckett’schen Texte aufgrund ihrer sehr offenen Sinnstrukturen entgegen, wie bereits Hugh Kenner treffend mit Blick auf Becketts Drama *Fin de Partie* angemerkt hat: „The play contains whatever idea we discern inside it; no idea contains the play.“⁷

Die vorliegende Untersuchung setzt sich bewusst von dieser Herangehensweise ab, da sie kein „Sinmodell für alle Dramen“⁸ sucht, sondern einen funktionalen Zugang, der nach der Raumstruktur und der Bedeutung der räumlichen Metaphorik fragt. Mit Patrice Pavis stimme ich dabei darin überein, dass die Bühne selbst dann, wenn sie keinen Raum mimetisch abbildet, dennoch räumlicher Bezugspunkt für alles, was aus dem plurimedialen Dramentext hervorgeht, bleibt.⁹

Die aus dem Dramentext hervorgehende dramatische, fiktionale Welt soll allerdings in dem Bewusstsein erschlossen werden, dass das auf der Bühne szenisch präsentierte Geschehen nur einen Ausschnitt dieser Welt bildet, der bei Beckett meist in einem kontrastiven Verhältnis zu seiner diegetisch konstituierten raum-zeitlichen Einbettung steht. In diesem Bewusstsein hat bereits Jürgen Becker festgehalten, dass in den Dramen Becketts „die imaginäre Fülle in den Erzählungen [...] im Kontrast zur szenischen Kargheit [steht]“¹⁰ und Colin Duckworth stellt darüber hinausgehend fest: „[T]he mimetic reality is not the centre of the dramatic action: no, the function of the diegetic reality in Beckett is to *constitute the*

³ Ebd. S.121.

⁴ Ebd.

⁵ Steven Connor: *Samuel Beckett: Repetition, Theory and Text*. Oxford 1988, S. 131.

⁶ Exemplarisch formuliert findet sich dieser Gemeinplatz von der Omnipräsenz der Schrift mit Blick auf das Theater in Elinor Fuchs: „Presence and the Revenge of Writing. Re-thinking Theatre After Derrida.“ In: *Performing Arts Journal* 26/27, S. 163-173.

⁷ Hugh Kenner: „Life in the Box.“ In: *Samuel Beckett’s Endgame*. (Modern Critical Interpretations) Hrsg. von Harold Bloom, New Haven 1988, S. 41-48, hier S. 47.

⁸ Auf ein solches Modell verzichtet auch Jürgen Becker in seiner Studie *Nicht-Ich-Identität. Ästhetische Subjektivität in Samuel Becketts Arbeiten für Theater, Radio, Film und Fernsehen*, auf die im Folgenden noch häufiger zurückzukommen sein wird [(Theatron. Studien zur Geschichte und Theorie der dramatischen Künste, Bd. 25) Tübingen, 1998, hier S. 87].

⁹ Patrice Pavis: *Semiotik der Theaterrezeption*. Tübingen 1988, S. 61.

¹⁰ J. Becker: a.a.O., S. 96, 98.

*centre of the action itself.*¹¹ Duckworth zieht hieraus die logische Konsequenz, dass den Räumen abseits der Bühne in Becketts Theater eine besondere Funktion zukommt und fordert zur Bestimmung dieser Funktion: „[...] a more precise conceptualisation of the regions, zones, areas, that in loose parlance are labelled on-stage and off-stage, all of which constitute elements that form the total dramaturgical space *within the spectator's mind.*“¹² Die vorliegende Untersuchung wird eine solche Konzeptualisierung ausgehend von dem filmischen *Off*-Begriff entwerfen¹³ und zugleich erklären, warum die Räume abseits der Bühne im Beckett'schen Theater von so großer Bedeutung sind, dass Shimon Levy in einer Einzelstudie festhält: „Beckett manipulates offstage as a theatrical device.“¹⁴

Ansätze zu einer solchen Erklärung finden sich ebenfalls bei Jürgen Becker, der die szenische Kargheit als Symptom einer „Distanzierung von der Repräsentationsästhetik“¹⁵ bzw. eine Verweigerung Becketts gegenüber den Abbildungsansprüchen einer solchen Ästhetik deutet. Damit bleibt jedoch ungeklärt, warum die diegetisch konstituierten Räume diesen Abbildungsansprüchen offenbar so eindrücklich Folge leisten, dass in der Literatur zu Beckett immer wieder von „imaginary worlds“¹⁶, „Vorstellungsbildern“¹⁷ und „gespenstischen Bildern“¹⁸ die Rede ist. Becker geht auf dieses Spannungsverhältnis aufgrund seines anders gelagerten Erkenntnisinteresses nicht weiter ein. Dagegen bildet es hier den Ausgangspunkt, wobei gezeigt werden wird, dass sich das Spannungsverhältnis unter dem Rückgriff auf einen motivbedingten Strukturzusammenhang, der sich bereits in Becketts früher Nachkriegsprosa abzeichnet, erklären und auflösen lässt.

Das zentrale Motiv ist dabei dasjenige des Gedächtnisses, das Becketts Nachkriegsprosa ebenso wie seine Dramen als „[Erzählen] im Zeichen defizienter Modi der Erinnerung“ durchzieht. Mit dieser Formulierung bezieht sich Rainer Warning am Rande

¹¹ Colin Duckworth: „From Stage Space to Inner Space in Beckett's Drama: Signposts to elsewhere.“ In: *Space and boundaries in literature*. (Proceedings of the 12th Congress of the International Comparative Literature Association, Bd. 3) München 1988, S. 131-138, hier S. 132.

¹² Ebd., Hervorhebung im Original.

¹³ Dieser intermediale Ansatz bietet sich für die Beckett'schen Dramen aufgrund ihres intermedialen Entstehungshintergrundes an, auf den in der Dramenanalyse wiederholt einzugehen sein wird. Vgl. zu Beckett als intermedialen Autor: Franz-Josef Albersmeier: *Theater, Film und Literatur in Frankreich: Medienwechsel und Intermedialität*. Darmstadt 1992, S. 166. Im Folgenden wird der Begriff „*Offstage*“ daher nur mit Bezug auf andere Studien verwendet.

¹⁴ Shimon Levy: *Samuel Beckett's Selfreferential Drama. The Three I's*. New York 1990, S. 49.

¹⁵ J. Becker: a.a.O., S. 3, 91.

¹⁶ Enoch Brater: „Fragment and Beckett's Form in *That Time* and *Footfalls*.“ In: *Journal of Beckett Studies* 2 (1977), S. 71-76, hier S. 73.

¹⁷ J. Becker: a.a.O., S. 90.

¹⁸ Michael Lommel: „Aspekte zur Intermedialität der Wahrnehmung und der Imagination bei Samuel Beckett: ein Forschungsüberblick.“ In: *Kino-(Ro)Mania: Intermedialität zwischen Film und Literatur*. Hrsg. von Jochen Mecke und Volker Roloff, Tübingen 1999, S. 323-351, hier S. 331.

einer Studie über Marcel Proust auf Becketts Erzählungen.¹⁹ In der vorliegenden Untersuchung wird eben diese Form des Erzählens sowohl im Medium des Romans als auch im Medium des Theaters im Zentrum des Interesses stehen. Aus pragmatischen Gründen soll sie dabei durch den Begriff des „amnestischen Erzählens“ ersetzt werden.²⁰

Die Kernthese ist, dass dieses Erzählen mit einer spezifischen Raumsemantik einhergeht, die sich in Becketts Gedächtnistheater über die topographische Differenz „*Off(stage) / On(stage)*“ konstituiert, die der räumlichen Konkretion verschiedener Gedächtnisfunktionen, d.h. im Wesentlichen Erinnern / Vergessen, dient. Diese Konkretion verläuft in erster Linie narrativ, genauer gesagt über Erinnerungselaborationen²¹ einer Figur, die in Form narrativ-mimetischer Sequenzen ein vergangenes Geschehen räumlich differenziert beschreiben.²² Die textgenetischen Unterkapitel der Arbeit widmen sich der Genese dieser isolierten Sequenzen. Ihre Analyse wird zum einen die übergreifenden Thesen zur gedächtnisspezifischen Raumsemantik stützen, da sie die Autorvarianten in ein funktionales Verhältnis zu eben dieser Raumsemantik zu stellen vermag. Zum anderen wird dieses funktionale Verständnis von Becketts Revisionspraxis existierende textgenetische Studien in ihren pauschalisierenden Charakterisierungen dieser Praxis korrigieren können.

Über die Einzelanalyse der isolierten Sequenzen hinaus erlaubt der Motivzusammenhang des Gedächtnisses auch die Beschreibung der Erzähl- und Raumstrukturen in ihrer diachronen, die einzelnen Werke übergreifenden Dimension als Varianten, sprich als „Manifestationen eines fortschreitenden Schreibprozesses.“²³ Dieser Klaus Bartenschlager und Hans Walter Gabler geschuldete Ansatz öffnet den in der Forschung bisher vernachlässigten Blick auf Becketts *Œuvre*, der den Wechsel vom Medium des Romans zu dem des Theaters Anfang der 1950er Jahre strukturästhetisch zu fokussieren vermag.

¹⁹ Rainer Warning: „Vergessen, Verdrängen und Erinnern in Prousts *A la Recherche du Temps Perdu*.“ In: *Memoria. Vergessen und Erinnern*. Hrsg. von Anselm Haverkamp und Renate Lachmann, München 1993, S. 160-194, hier S. 161.

²⁰ Eine genauere Definition dieses Begriffes erfolgt im Zuge seiner Anwendung in Kapitel III.

²¹ Der Begriff „Erinnerungselaborationen“ stammt von dem konstruktivistisch ausgerichteten Kognitionswissenschaftler Gebhard Rusch. Er ist definiert als durch Sprache stabilisierte und in semantische und narrative Rahmen integrierte, „als Erinnerung qualifizierte Anmutungen“ [Gebhard Rusch: „Erinnerungen aus der Gegenwart.“ In: *Gedächtnis: Probleme und Perspektiven der interdisziplinären Gedächtnisforschung*. Hrsg. von Siegfried J. Schmidt, Frankfurt a.M. 1991, S. 267-292, hier S. 270].

²² Der Begriff „narrativ“ wird hier medienneutral für versprachlichtes Erzählen verwendet, unabhängig davon, ob die Sprache dabei als Schrift in einem Buch oder als gesprochene Sprache in einem Theaterraum erscheint. Der Terminus „narrativ-mimetisch Sequenz“ wird bei seiner ersten Anwendung definiert.

²³ Vgl. Klaus Bartenschlager / Hans Walter Gabler: „Die zwei Fassungen von Shakespeares *King-Lear*: Zum neuen Verhältnis von Textkritik und Literaturkritik.“ In: *Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft* 1988. Hrsg. von Walter Habicht in Verbindung mit Manfred Pfister und Kurt Tetzeli v. Rosador, S. 163-186, hier S. 185.

Im Folgenden soll zunächst ein kurzer Einblick in die neuere literaturwissenschaftliche Gedächtnisforschung gegeben werden, von dem aus anschließend der eigene Ansatz zur Analyse der Raumsemantik im Zeichen defizienter Modi des Erinnerns entwickelt werden kann.

1.1. Literaturwissenschaftliche Gedächtnisforschung

Eine literaturwissenschaftliche Untersuchung, die sich heute ausgehend vom Thema „Gedächtnis und Raumsemantik“ mit den Dramen Samuel Becketts auseinandersetzt, profitiert unweigerlich von der in den 1990er Jahren einsetzenden Flut der Forschungsliteratur zum Gedächtnisthema. In dem jüngst erschienenen Band *Soziales Vergessen* spricht Elena Esposito daher auch vom „Modethema“ Gedächtnis, das „dabei ist, wieder jene zentrale Position einzunehmen, die es Jahrtausende in Gesellschaft und Semantik innehatte.“²⁴ Und im Nachwort zu Espositos systemtheoretischer Studie erklärt Jan Assmann, dass sich „um die Begriffe Gedächtnis, Vergessen und Erinnern herum [...] im Laufe der letzten fünfzehn Jahre ein neues Paradigma kulturwissenschaftlicher Forschung aufgebaut hat, an dem insbesondere die Geschichts- und Literaturwissenschaften beteiligt sind“ [400].

Eine für die vorliegende Untersuchung aufschlussreiche Beteiligung der Literaturwissenschaft ist der Band *Raum – Bild – Schrift. Studien zur Mnemotechnik*, herausgegeben von Anselm Haverkamp und Renate Lachmann,²⁵ der unter anderem kurze Einzelanalysen zu James Joyce (Klaus Reichert),²⁶ Claude Simon (Rainer Warning)²⁷ und William Faulkner (Dieter Polloczek)²⁸ versammelt. Die Interpreten haben es sich zur Aufgabe gemacht, die von ihnen ausgewählten Werke der Moderne unter den Prämissen der antiken *ars memoriae* zu betrachten. Dass dies überhaupt möglich ist und zu einem Erkenntnisgewinn führt, mag aufgrund des ahistorischen Zugangs auf den ersten Blick überraschen. Die Erklärung liegt darin, dass die Autoren die Grundidee der mnemotechnischen Gedächtnisräume zwar einleitend referieren.²⁹ Im Zuge ihrer eigenen Ausführungen zu den jeweils ausgewählten Werken kommen sie jedoch zu dem Schluss, dass das mnemotechnische

²⁴ Elena Esposito: *Soziales Vergessen. Formen und Medien des Gedächtnisses der Gesellschaft*. Frankfurt a.M. 2002, S. 7.

²⁵ Anselm Haverkamp / Renate Lachmann (Hrsg.): *Raum – Bild – Schrift. Studien zur Mnemotechnik*. Frankfurt a.M. 1991.

²⁶ Klaus Reichert: „Joyces Memoria.“ Ebd., S. 328-355.

²⁷ Rainer Warning: „Claude Simons Gedächtnisräume: *La Route des Flandres*.“ Ebd., S. 356-384.

²⁸ Dieter Polloczek: „Gedächtnissimulationen in Faulkners *Absalom, Absalom!*“ Ebd., S. 409-443.

²⁹ Diese besteht bekanntlich in der geordneten Bezogenheit von an bestimmten *loci* befindlichen Erinnerungssachverhalten oder –bildern (*imagines*), die durch ihre kontextuelle Einbettung in einen Gedächtnisraum das Vergangene auffindbar machen [vgl. Frances Yates: *The Art of Memory*. London 92001].

Modell auf das Verhältnis der Raumstrukturen zu den Erinnerungsinhalten in den ausgewählten Werken nur partiell, gar nicht oder nur in stark abgewandelter Form übertragen werden kann.

So beobachtet Reichert, dass Joyce die Prinzipien der Mnemotechnik in den *Ulysses* eingeschrieben hat, da er an verschiedene *loci* (wie etwa die Homer'sche *Odyssee* und die Topographie Dublins) unterschiedliche *imagines* platzierte, die im Fortschreiten des Romans verändert und ausgetauscht würden.³⁰ Während die Techniken der traditionellen Gedächtniskunst somit auf der kompositorischen Ebene zum Tragen kommen, werden sie zugleich auf der Bewusstseins-ebene der Figuren unterlaufen. Besonders augenscheinlich ist dies nach Reichert in der *Penelope*-Episode: Mollys Monolog beschreibt er als ein „Netzwerk aus Erinnerungen“, dessen Struktur nicht durch transparente, progressive *loci*, sondern rein assoziativ geordnet ist. Die „Textmasse“ gehorche einer „kontigüe[n] Ordnung, die eine Konjunktion und Koinzidenz von allem mit allem erzeugt.“³¹ Die Anordnung der Gedächtnisinhalte erfolgt also nicht mehr entsprechend eines vom Erinnernden bewusst manipulierten, räumlichen Bezugssystems.³² Das Resultat ist ein Erinnerungsvorgang, den Hans Walter Gabler weiterführend als eine besondere Form des vergegenwärtigenden Erinnerns charakterisiert:

Mollys Denken ist nicht durch Projektionslinien in die Vergangenheit und Zukunft strukturiert. Vielmehr sind Vergangenes, Gegenwärtiges und Künftiges in ihrem Bewußtsein unterschiedslos präsent. Erinnerung und Vorstellung sind ihr nicht auf den je entrückten Zeitpunkt des Erlebens, sondern auf den gegenwärtigen Moment des Empfindens bezogen.³³

Auf dasselbe Phänomen der Abwendung von manipulativen, räumlich wohlgeordneten Erinnerungsvorgängen auf der Figurenebene stößt auch Rainer Warning in seiner Analyse von Simons Roman *La Route des Flandres* (erschienen 1960). Erinnerungsbilder werden in dem Roman nicht von geordneten Orten abgerufen, sondern im „Status traumatischer

³⁰ Reicherts allgemeine Ausführungen zur Makrostruktur des Romans decken sich hier mit den detaillierten Beobachtungen zur Genese einzelner Episoden von Hans Walter Gabler. Er hält mit Blick auf das Proteus-Kapitel fest: „Again, structure appears to have been a concern even in advance of the physical writing, and it is tempting to infer that, in the mental creative process, the structural design preceded the verbal texturing. In so doing, the design could serve as a ‘house of memory’ for organizing the composition and situating all verbal detail as it accumulated. In the deployment of his creative artistry, Joyce thus cultivated a proleptic memory [...]“ [Hans Walter Gabler: „Joyce’s text in progress.“ In: *The Cambridge Companion to James Joyce*. Hrsg. von Derek Attridge, Cambridge 1990, S. 213-236, hier S. 226].

³¹ K. Reichert: a.a.O., S. 350.

³² Dagegen finden sich in Joyces *A Portrait of the Artist as a Young Man* Passagen, in denen Formen der traditionellen Gedächtniskunst auf der Figurenebene realisiert werden. Vgl. Hans Walter Gabler (1990): a.a.O., S. 225f.

³³ James Joyce: *Penelope. The Last Chapter of “Ulysses.”* Hrsg. von Harald Beck. Nachwort von Hans Walter Gabler, Stuttgart 1989, S. 175-189, zitiert wird hier aus dem Nachwort S. 186f.

Diskontinuität belassen“ [364]. Die Abfolge der Gedächtnisinhalte ist ohne eine einheitliche Ordnung strukturiert, wobei das erinnernde Subjekt, das seine „Selbstmächtigkeit“ eingeübt hat, stellenweise kaum noch auszumachen ist. Ähnlich „chaotisch modelliert[e] Gedächtnisraum[e]“³⁴ kennzeichnen auch William Faulkners Roman *Absalom, Absalom* (erschienen 1936). Polloczek verortet die einzelnen Erinnerungsbilder des Romans in einem „sekundären Gedächtnisraum“: „Sekundär ist jener Gedächtnisraum deshalb, weil die Bezogenheit der Erinnerungsbilder aufeinander ihre kontextuell bedingte Ordnung preisgegeben hat und so die Unauffindbarkeit des Vergangenen thematisch, und das heißt, auf einer höheren, sekundären Ebene der Des- und Reorganisation des Raums lesbar macht.“³⁵ Kennzeichen eines solchen Raumes ist es, dass er „[...] Nichterinnerbarkeit als Kategorie der Abwesenheit oder Latenz in Räumlichkeit (als Bedingung der Möglichkeit von Gedächtnisleistung) zu integrieren vermag“ [412]. Während folglich bei den hier untersuchten Werken von Joyce und Simon der funktional-assoziative Bezug des Erinnerns zum Befinden der Erinnernden (Molly Bloom) beziehungsweise der Kontrollverlust der erinnernden Subjekte (*La Route des Flandres*) im Vordergrund steht, wird in Faulkners *Absalom, Absalom* das defiziente Erinnern formbestimmend.

Die hier kurz skizzierten Studien sind in zweierlei Hinsicht aufschlussreich. Zum einen markieren die von ihnen ausgewählten und analysierten Werke allesamt Kreuzungspunkte eines Diskurses, den Vittoria Borsò treffend als „Krisendiskurs der Erinnerung der Moderne“ bezeichnet hat.³⁶ Kennzeichnend für diesen Diskurs ist die Tatsache, dass das Gedächtnis in seiner Leistung des funktionellen Erinnerns nicht mehr als selbstverständlich vorausgesetzt wird. Die Gegenwart ist von „Bruch- und Schockerfahrungen“³⁷ überschattet – insbesondere von den Weltkriegen –, die eine kaum überwindbare Kluft zwischen Vergangenheit und Gegenwart hinterlassen haben, eine „Fraktur zwischen vergangenem Wahrnehmen und gegenwärtigem Erinnern.“³⁸

Zum anderen machen die Studien deutlich, dass es zwar möglich ist, diese Diskursformen mittels eines vormodernen Gedächtnismodells zu analysieren. Mit wenigen

³⁴ R. Warning (1991): a.a.O., S. 361.

³⁵ D. Polloczek: a.a.O., S. 411.

³⁶ Vittoria Borsò: „Gedächtnis und Medialität: Die Herausforderung der Alterität. Eine medienphilosophische und medienhistorische Perspektivierung des Gedächtnis-Begriffs.“ In: *Medialität und Gedächtnis*. Hrsg. von Vittoria Borsò, Gerd Krumeich und Bernd Witte, Stuttgart 2001, S. 23-53, hier S. 52.

³⁷ Nicolas Pethes: *Mnemographie. Poetiken der Erinnerung und Destruktion nach Walter Benjamin*. Tübingen 1999, S. 7.

³⁸ „Die Materialität der Erinnerung ist die ambivalente Manifestation der Übertragung einer Vorgängigkeit, die in der Krisengeschichte der Moderne ein Urtrauma ist, welches sich als Präsenz einer Fraktur zwischen Vergangenen und Gegenwärtigem darbietet“ [Borsò: a.a.O.: S. 29, 48]. Vgl. hierzu auch Philipp Wolf: *Modernization and the Crisis of Memory*. Amsterdam 2002. Ferner: Nicolas Pethes (1999): a.a.O.

Ausnahmen wie dem *Ulysses* führt diese Herangehensweise jedoch zu dem Ergebnis, dass das Modell nicht mehr zur Beschreibung der romanimmanenten Gedächtnisvorgänge geeignet ist, da diesen die Selbstverständlichkeit des funktionellen Erinnerns fehlt. Den Studien ist in diesem Zusammenhang ein mangelndes Bewusstsein für die Historizität verschiedener Gedächtnismodelle vorzuwerfen. Dieses Charakteristikum erklärt sich möglicherweise daraus, dass die aus der Kulturwissenschaft hervorgegangenen historisch ausgerichteten Studien zum Gedächtnisbegriff erst jüngeren Datums sind, und somit ihren Einfluss auf die literaturwissenschaftliche Nachbardisziplin erst nach und nach entfalten.³⁹

Wie verhält sich Becketts Werk und seine wissenschaftliche Rezeption zu diesen Beobachtungen? Obwohl Becketts Prosa und Dramen unter dem Gedächtnisaspekt noch nicht umfassend analysiert wurden, finden sich in der wissenschaftlichen Literatur immer wieder generalisierende Aussagen, wie die folgende von Alexander Schlutz:

There is nothing to express, no world and no subject and accordingly nothing to remember, if one wants to avoid the numerous pitfalls of representation. Not only ordinary memory, the memory of the photograph-album has to be discarded as a proliferation of dead corpses unrelated to the subject at stake, also the aesthetic solution of involuntary memory can no longer be upheld once the insight of arts [sic!] incapacity of expression has lead to an artistic doubt which makes the Cartesian scepticism seem rather optimistic.⁴⁰

Schlutz stellt zu Recht fest, dass man dem Motivzusammenhang des Gedächtnisses bei Beckett weder mit gewöhnlichen Gedächtnismodellen noch mit der Proust'schen Unterscheidung von *mémoire involontaire* und *mémoire volontaire* gerecht werden kann.⁴¹ Der Schluss, dass es in den Werken Becketts keine Erinnerung gibt, ist jedoch überzogen.⁴² So setzen bereits die kohärenten Sprachhandlungen der Ich-Erzähler in den Romanen und der Sprecher in den Dramen Becketts ein Figurengedächtnis voraus, das Harald Weinrich in seinem Aufsatz „Über Sprache, Leib und Gedächtnis“ als „Kontextgedächtnis“ bezeichnet: „Wenn diese Gedächtnisleistung nicht gesichert wäre, könnte ein im Text vorangehendes Nomen nicht durch ein nachfolgendes Pronomen in seiner Geltung bestätigt werden, und eine

³⁹ Besonders hervorzuheben sind hier Aleida Assmanns Studie: *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München 1999 und der Sammelband *Medien des Gedächtnisses*. Hrsg. von Aleida Assmann, Stuttgart 1998 (= *Deutsche Vierteljahrschrift*, Sonderheft 1998).

⁴⁰ Alexander Schlutz: „'Where never': The Failure of Literary Memory in the Work of Samuel Beckett.“ In: *The Poetics of Memory*. Hrsg. von Thomas Wägenbaur, Tübingen 1998, S. 113-122, hier S. 119.

⁴¹ Becketts Proust-Rezeption wird sich das nächste Kapitel widmen.

⁴² Eine ähnliche These vertritt auch Manfred Smuda: „Beckett eliminiert die Erinnerung aus seinem Roman, weil er sie als ein Medium begreift, in welchem das Ich sich durch Hervorheben exemplarischer Momente seiner selbst vergewissern will. Becketts Intention ist es, solches Verfahren als illusionär auszuweisen“ [Manfred Smuda: *Becketts Prosa als Metasprache*. München 1970, hier S. 27].

textuelle Referenz zwischen beiden wäre nicht möglich.“⁴³ Indem die Ich-Erzähler und Figuren ständig textuelle Referenz produzieren, stellen sie zumindest ihr Kontextgedächtnis unter Beweis. Zutreffender sind daher Aussagen wie die von Renée Riese Hubert, nach denen Becketts Figuren zum Großteil lediglich über ein sehr eingeschränktes Erinnerungsvermögen verfügen: „Krapp and practically all of Beckett’s characters have barely any memories.“⁴⁴ In der nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs verfassten Prosa und den frühen Dramen betonen die Figuren diese Einschränkungen eigens, während sie in den mittleren und späten Dramen in Form ihrer mühsamen und fragmentarischen Erinnerungselaborationen zum Ausdruck kommen. Becketts Texte lassen sich folglich zu jenen Werken der Moderne zählen, in denen auf die eine oder andere Art das Erzählen im Zeichen defizienter Modi des Erinnerns thematisch bzw. formbestimmend wird.

Für die Beschreibung und Analyse der Texte soll hier nicht auf ein Gedächtnismodell, wie es die *ars memoriae* zur Verfügung stellt, zurückgegriffen werden. Wie bereits erläutert, liefert die Mnemotechnik lediglich ein kulturhistorisches Beschreibungsinventar für funktionelle Erinnerungsvorgänge, nicht jedoch für den Vorgang und die Bedeutung des defizienten Erinnerns. Eine ähnliche Überzeugung vertritt auch Thomas Postlewait mit Blick auf die Dramen Becketts:

[T]he aesthetic of his art, with its denial of memory’s ability to provide self-understanding, indirectly challenges our uses of our cultural memories to explain what happens *in* the works. The art of remembering, which the characters cannot realize very well, may become a misleading talent when too certainly applied by us.⁴⁵

Seine alternative Herangehensweise, „a healthy respect for ignorance would be a proper and wise approach to these works“ [ebd.], verspricht allerdings noch geringere Erkenntnisse.

Als Alternativen zur mnemotechnischen Deutung des Erzählens im Zeichen defizienter Modi des Erinnerns bei Beckett scheinen sich insbesondere psychologische bzw. psychoanalytische Theorie-Importe anzubieten. Wo sich die Beckettforschung mit der Gedächtnisthematik auseinandergesetzt hat, stößt man überwiegend auf Einzelstudien, in

⁴³ Harald Weinrich: „Über Sprache, Leib und Gedächtnis.“ In: *Materialität der Kommunikation*. Hrsg. von Hans Ulrich Gumbrecht und K. Ludwig Pfeiffer, Frankfurt a.M. 1988, S. 80-93, hier S. 88. Vgl. auch Jens Brockmeier: „Medien des Raums und Medien der Zeit.“ In: *Brecht 90: Schwierigkeiten mit der Kommunikation? Kulturtheoretische Aspekte der Brechtschen Medienprogrammatis*. Berlin 1991, S. 105-123, S. 107.

⁴⁴ Renée Riese Hubert: „The Paradox of Silence. Samuel Beckett’s Plays.“ In: *Mundus Artium. A Journal of Literature and the Arts* 2, S. 82-90, hier S. 84. Vgl. auch Raymond Federman: „Les créatures de Beckett ont un talent prodigieux pour oublier, tout oublier, même leur propre nom“ [Raymond Federman: „Le paradoxe du menteur.“ In: *Samuel Beckett*. Hrsg. von Raymond Federman und Tom Bishop, Paris 1976, S. 183-192, hier S. 184].

⁴⁵ Thomas Postlewait: „Self-Performing Voices: Mind, Memory, and Time in Beckett’s Drama.“ In: *Twentieth Century Literature*, 24 (Winter 1978), Nr. 4, S.473-491, hier S. 483.

denen das Erinnerungsvermögen der Charaktere bzw. Figuren als traumatisiert, „brain-damaged“, schizophren o.ä. diagnostiziert wird.⁴⁶ Die Analyse der Charaktere unter psychologischen Gesichtspunkten wird dabei oftmals mit dem Hinweis legitimiert, dass sich Beckett selbst zeitweise einer psychoanalytischen Behandlung unterzogen und sich zeitlebens für psychologische Erkenntnisse (insbesondere für diejenigen von C.G. Jung) interessiert hat, die in seinen Werken zur Darstellung kämen.⁴⁷

Ein Vorteil dieser Herangehensweise ist sicherlich, dass mit ihr ein differenzierteres Bild der Beckett'schen Figuren gezeichnet werden kann, als dies etwa im Zuge jüngerer poststrukturalistischer Untersuchungen der Fall ist, in denen die Figuren nur noch diffus als „a trace in a graphic manifestation of semiosis“ bezeichnet werden.⁴⁸ Zugleich ist den psychologisch orientierten Interpretationen jedoch anzulasten, dass sie die Werke bzw. ihre Figuren oftmals nur als Illustrationen außertextueller traditioneller Modelle bzw. moderner wissenschaftlicher Theorien deuten. Die Eigengesetzlichkeiten des poetischen Schreibens und eine Vielzahl von innertextuellen Phänomenen, die über die Figurenkonzeption hinausgehen, liegen somit interpretatorisch brach. Dagegen sind Studien, die auf eklektizistische Art eine größtmögliche Menge an Gedächtnismodellen und -theorien integrieren, insofern problematisch, als sie zwar eine große Fülle an Einzelbeobachtungen generieren können; diese Beobachtungen sind allerdings oftmals so disparat, dass sie keine umfassenderen Strukturzusammenhänge innerhalb eines Textes, geschweige denn das *Œuvre* übergreifend, aufzudecken vermögen.⁴⁹

1.2. Eigene Herangehensweise zur Herausarbeitung textinhärenter Gedächtnistypen

Sinnvoller erscheint es daher, an die Texte nicht von Außen ein spezifisches Gedächtnismodell heranzutragen, mag es vormodern oder modern sein, sondern eine funktionale Gedächtnistypologie einzuführen, die es erlaubt, dem Text inhärente Gedächtnistypen offen zu legen und zugleich zu erläutern, aus welchen funktionalen Gründen welcher Typ anzutreffen ist. Auf diese Weise lassen sich verschiedene textinhärente

⁴⁶ Vgl. Alfred Alvares: *Beckett*. London 1973. Sowie Horst Breuer: *Samuel Beckett. Lernpsychologie und leibliche Determination*. München 1972.

⁴⁷ Vgl. hierzu den Aufsatz von Sabine Kozdon, die derzeit in Kassel an einer Dissertation zum Thema: „Das Gedächtnis in Samuel Becketts Dramen“ schreibt [Sabine Kozdon: „Das Gedächtnis in Samuel Becketts Dramen.“ In: *Erinnern – Gedächtnis – Vergessen*. Hrsg. von Heike Brohm, Claudia Eberle und Brigitte Schwarze, Bonn 2000, S. 199-206]. Kozdon wählt die neuere neuro-psychologische Gedächtnisforschung zum Ausgangspunkt ihrer Untersuchung.

⁴⁸ E. Klaver: a.a.O., S.121.

⁴⁹ Exemplarisch sei hier auf Jeanette R. Malkins Monographie *Memory-Theater and Postmodern Drama* verwiesen (Ann Arbor 1999).

Gedächtnistypen in den Einzelwerken beschreiben und synchron in Bezug auf das Werk sowie diachron in Bezug auf das gesamte *Œuvre* vergleichen.⁵⁰ Dieser Vergleich wird später auch erlauben, die raumsemantische Ausgangsfrage der vorliegenden Studie im Hinblick auf die Funktion und Bedeutung des *Off* im Beckett'schen Drama zu analysieren, da diese aufs Engste mit den verschiedenen Gedächtnistypen verknüpft ist.

Den Ausgangspunkt für die Gedächtnistypologie liefern neuere Ansätze der systemtheoretischen Gedächtnisforschung. An erster Stelle zu nennen ist hier die bereits erwähnte Studie *Soziales Vergessen* von Elena Esposito, die unter Berücksichtigung des geschichtlichen Medienwandels eine historische Gedächtnistypologie entwickelt.⁵¹ Diese Gedächtnistypologie ist für unsere Zwecke insofern besonders geeignet, als sie Gedächtnis in erster Linie systemisch-funktional definiert und insbesondere darauf abhebt, welche Formen des Gedächtnisses unter divergierenden medialen Voraussetzungen entstehen können.⁵² Das Folgekapitel dient der kurzen Einführung in diese Gedächtnistypologie und der Erläuterung ihres Nutzens als Referenztheorie für die folgende Analyse.

⁵⁰ Im Einklang mit der Forschung wird das dramatische *Œuvre* dabei aus pragmatischen Gründen wie folgt gegliedert: frühe Dramen, entstanden zwischen 1947 und 1958: *Eleutheria*, *En attendant Godot*, *Fin de partie*, *Krapp's Last Tape*; mittlere Dramen, entstanden zwischen 1961 und 1975: *Happy Days*, *Play*, *Come and Go*, *Not I*, *That Time*, *Footfalls*; späte Dramen, entstanden zwischen 1977 und 1983: *A Piece of Monologue*, *Ohio Impromptu*, *What Where*.

⁵¹ Elena Esposito (2002): a.a.O.

⁵² Die Bedeutung dieser medialen Voraussetzungen gilt es unter Rückgriff auf die Thesen Vittoria Borsòs weiter zu erläutern [V. Borsò: a.a.O.].

II. Die systemische Gedächtnistypologie

1. Der funktional-typologische Gedächtnisbegriff

Den Ausgangspunkt für die folgende Gedächtnistypologie bildet eine Gedächtnisdefinition, die Elena Esposito unter Rückgriff auf die Thesen Niklas Luhmanns entwickelt hat. Nach dieser Definition ist das Gedächtnis als Eigenleistung kommunikativer Operationen eines Systems zu verstehen, durch die das System feste Strukturen und Formen ausbildet und somit Identitäten „konserviert“.⁵³ Diese Eigenleistung basiert auf dem Zusammenspiel von Redundanz und Varietät bzw. Erinnern und Vergessen:

In der Tat ist es das Gedächtnis, das Rekursivität und die entsprechende Regulierung von Wiederholung (und Varietät) – nicht als Verdopplung, sondern als Redundanz – in Gang setzt: als Erinnerung an eine Form, die der Orientierung der nachfolgenden Operationen dient, und als Vergessen, das die Hinwendung zu anderem ermöglicht [324].

Auf diese Weise konstituieren die vom Gedächtnis herausgebildeten, wieder erkennbaren Strukturen die Realität des Systems - im Sinne einer kohärenten Weltbeschreibung -, auf die im Zuge des Handelns in der Welt zurückgegriffen werden kann [254]. Für unsere Zwecke gilt es festzuhalten, dass das Gedächtnis somit die grundlegende Funktion hat, Zeit in Form von Erinnerung und Erwartung zu organisieren. Aus dieser Funktion gehen die beiden übergeordneten Funktionen der Identitätsbildung und der Orientierung von Operationen, z.B. Handlungen, hervor. Diese beiden Funktionen sollen im Folgenden als Identitätsfunktion und Orientierungsfunktion bezeichnet werden.

Entsprechend den systemtheoretischen Prämissen dieses Ansatzes wird das Gedächtnis nicht primär (neuro-)psychologisch im menschlichen Bewusstsein verortet, sondern im „Inneren von Semantik“ [71], sprich in einem semantischen System, dessen Systemoperationen (Kommunikationen oder auch andere Handlungen) analysiert werden können [24]. Espositos Weiterführung der Luhmann'schen Thesen besteht darin, dass sie ausgehend von diesem abstrakten Verständnis des Gedächtnisses eine Typologie entwirft, die die historischen Veränderungen des Gedächtnisses als das Ergebnis der Wechselbeziehung zwischen einer gegebenen gesellschaftlichen Differenzierungsform und den dominanten Kommunikationsformen bzw. -medien innerhalb dieser Gesellschaft interpretiert. Während auf die gesellschaftlichen Differenzierungsformen in dem vorliegenden Zusammenhang nicht

⁵³ Vgl. E. Esposito (2002): a.a.O., S. 21, 75 sowie Niklas Luhmann: *Die Gesellschaft der Gesellschaft*. 1. Teilband, Frankfurt a.M. 1999, S. 576-594.

weiter eingegangen werden muss, sind Espositos Ausführungen über die verschiedenen medialen Voraussetzungen, unter denen unterschiedliche historische Formen des Gedächtnisses entstehen konnten, für den vorliegenden Untersuchungszusammenhang von grundlegender Bedeutung.

Diese Bedeutung ergibt sich daraus, dass Gedächtnis hier nicht als „Medium“ des Erinnerns im Benjamin'schen Sinne verstanden werden soll,⁵⁴ sondern als Funktionsgröße, die ihrerseits auf Medien angewiesen ist, um ihre grundlegenden Leistungen der Identitätsbildung und der Orientierung zu garantieren. Die folgende Typologie geht daher von der „konstitutionelle[n] Medialität des Gedächtnisses“ aus.⁵⁵ Da die (Gedächtnis-) Medien einem historischen Wandel unterliegen, können die im Folgenden vorgestellten Gedächtnistypen grundsätzlich verschiedenen Epochen zugeordnet werden, in denen jeweils ein Typus entsprechend des am weitesten verbreiteten Mediums dominiert. Wichtiger für die folgende Untersuchung ist allerdings, dass die verschiedenen Typen zu allen Zeiten durchaus parallel existieren können, je nach den gegebenen medialen Voraussetzungen einer bestimmten Kommunikations- oder Erinnerungssituation. Im Rückgriff auf Esposito soll nun jener Typus von Gedächtnis skizziert werden, der unter der medialen Voraussetzung von gänzlich schriftlosen Kommunikationen entstehen kann. Er wird besonders für die Analyse der Prosa und der frühen Dramen von Bedeutung sein, da Beckett hier wiederholt divinatorische Gedächtnisszenarien entwirft, die eine Krise des verschriftlichten Erinnerns markieren.

1.1. Das divinatorische Gedächtnis

Die Form des divinatorischen Gedächtnisses ist im Wesentlichen durch die Abwesenheit des Gedächtnismediums der (phonetischen) Schrift bedingt. Es leistet seine Identitäts- und Orientierungsfunktion auf der Grundlage räumlichen Differenzen wie sichtbar / unsichtbar beziehungsweise anwesend / abwesend. Auf diesen Differenzen basiert die zweidimensionale Semantik des divinatorischen Gedächtnisses, nach der das Anwesende das Bekannte darstellt und das Abwesende das Unbekannte, welches als Mysterium erscheint. Kommunikation innerhalb einer nach räumlichen Differenzen ausgerichteten Semantik ist auf Interaktion angewiesen und funktioniert aufgrund des Fehlens von Schrift nur unter den Voraussetzungen

⁵⁴ Vgl. Walter Benjamin: „Ausgraben und Erinnern.“ In: *Gesammelte Schriften* IV.1. Hrsg. von Tillman Rexroth, Frankfurt a.M. 1972, S. 400f.

⁵⁵ V. Borsò: a.a.O., S. 25.

extremer Kontextgebundenheit: „Kommunikation ist hier in erster Linie mündlich und findet unter anwesenden Personen statt.“⁵⁶

Diese Kontextgebundenheit erlaubt nur sehr begrenzte Organisationsformen von Redundanz, die als gedächtnisäquivalent erachtet werden können, insofern sie der Identitätsbildung und der Handlungsorientierung dienen. Eine wesentliche Organisationsform stellte dabei in archaischen Gesellschaften die Weissagung dar. Sie diene ‚der ‚Vervollkommnung‘ der Kosmologie unter der Bedingung einer notwendig unvollständigen Kenntnis der Welt“ und erlaubte es, das Unbekannte auf eine bekannte Weise zu behandeln und sich in der Gegenwart auf das zu beziehen, das sich im abwesenden „Jenseits“ befindet [vgl. 66]. Obwohl die Divinatorik das Abwesende / Unbekannte behandelt, kann sie ihre Vervollkommnung nur ausgehend von anwesenden Objekten oder Quasi-Objekten vollziehen, an denen sie redundante, identitäts- und sinnstiftende Beobachtungen vollzieht: „Die Anordnung der Konfigurationen in der physischen Welt und auf bestimmten Gegenständen (Schilden von Schildkröten, Eingeweiden, Zusammensetzungen von Muscheln usw.) bildet im Kleinen die übergreifende kosmische Ordnung nach, aus der die Informationen gewonnen werden“ [80].

Daneben gibt es noch weitere Formen der Handlungsorientierung im Rahmen des divinatorischen Gedächtnisses, die auf einer Organisation der Zeit in Form von Erinnerung und Erwartung aufbauen und somit gedächtnisäquivalent sind. So kann die individuelle Erinnerungsfähigkeit durch die Einführung überindividueller Objekte (Gegenstände) ermöglicht werden, auf die im Zuge von Kommunikationen rekuriert werden kann, um Redundanz zu erzeugen [34].⁵⁷ Eine weitere Form besteht in der Reziprozität von Handlungen, die ein rekursives Netz von Gaben und Gegengaben, von Kränkungen und Racheakten erzeugt, das einem Wechselspiel von Erinnerung und Erwartung entspricht. Reziprozität strukturiert auf diese Weise operativ die soziale Zeit und schafft eine Regelmäßigkeit, die als Handlungsorientierung dient. Ähnlich wichtige operative Strukturen bilden auch Rituale. Als tradierte Prozeduren stellen sie Formen der sozialen Redundanz dar, welche die Beteiligten gemeinsam erinnern und reproduzieren können. Sie bilden so genannte

⁵⁶ E. Esposito (2002): a.a.O., S. 67.

⁵⁷ Hierin unterscheidet sich das gesellschaftliche Systemgedächtnis auch von dem „kollektiven Gedächtnis“, das Maurice Halbwachs als die „Masse gemeinsamer, sich aufeinander stützender Erinnerungen“ einer Gesellschaft definiert hat. Gemeinsam sind die Erinnerungen nur dann, wenn sie ihren Sitz jeweils intern im individuellen Bewusstsein haben. Systemisch verstanden konstituiert sich das Gedächtnis einer Gesellschaft extern anhand von Kommunikationen bzw. den genannten Objekten und Quasi-Objekten [Maurice Halbwachs: *Das kollektive Gedächtnis*. Frankfurt a.M. 1991, S. 31].

„Quasi-Objekte“, an denen sich redundante, identitätsstiftende Beobachtungen vollziehen lassen [vgl. 34].

1.2. Das rhetorische Gedächtnis

Mit der Verfügbarkeit der alphabetischen Schrift ändern sich die Voraussetzungen und Formen von Gedächtnis. Die alphabetische Schrift reproduziert nicht mehr Gegenstände, sondern die Differenz von Information und Mitteilung. Sie kann eine schriftliche Form von Kommunikation erzeugen, in der die Kontexte von Mitteilung und Verstehen entkoppelt sind und die Kommunikation selbst nicht interaktionsabhängig ist. Die mitgeteilte Information kann unterschiedlich gelesen werden und somit der Produktion von Variation dienen [104].

Das Modell zur Beschreibung eines an die alphabetische Schrift gekoppelten Gedächtnisses ist in der Rhetorik zu verorten, die Esposito als „mnemotechnischen Apparat“ beschreibt: „als Technik der Wiederholung und der Redundanzprüfung unter Bedingungen, bei denen die Kohärenz nicht weiter durch die Ordnung der Welt unter Garantie gestellt wird“ [154]. Obwohl die Organisationsform des rhetorischen Gedächtnisses damit nicht mehr - wie diejenige des divinatorischen - an die topologische Ordnung der Welt und der Gesellschaft gebunden ist, ist sie nach wie vor räumlicher Art.

Der mnemonische Raum des rhetorischen Gedächtnisses ist jedoch kein real zu verstehender Raum, sondern ein imaginärer, in dem die „Spuren der Erfahrungen“, wie eingangs erläutert, in Form von Abbildern aufbewahrt sind [155]. Nach diesem Verständnis, das auf Aristoteles zurückgeht, handelt es sich bei dem Gedächtnis um einen Speicher und bei der Wiedererinnerung um eine Handlung, im Zuge derer auf die Inhalte des Speichers zurückgegriffen wird.⁵⁸ Die Metapher der Wachstafel wird also von der Metapher des Speichers abgelöst, womit das Gedächtnis als Potential und das Erinnern als ein gezieltes Handeln verstanden werden kann.

Dieses Wiedererinnern ist allerdings nur dann erfolgreich, wenn es sich bei seiner Suche nach einem Abbild auf eine Ordnung stützen kann, welche die Suche leitet. Zur Orientierung im Speicher der Erinnerungen dienen bestimmte „mnemotechnische Gesichtspunkte“, die den Speicher so räumlich strukturieren, dass er einen Weg zum Abschreiten von einem Inhalt zum nächsten zur Verfügung stellt. Ausgehend von Gesichtspunkten wie „Ähnlichkeit, Gegensätzlichkeit und Nähe“ [156] wird das Gedächtnis

⁵⁸ Aristoteles: *De memoria et reminiscentia*, I, 450a, 30. In: *Kleine naturwissenschaftliche Schriften (Parva naturalia)*. Übers. und hrsg. von Eugen Dönt, Stuttgart 1997.

zu einem geordneten Speicher, dessen Ordnung die Grundlage für die Fähigkeit des Erinnerns liefert.

Die Mnemotechnik stellt eine Weiterentwicklung dieses Modells zu einem „künstlichen“ Gedächtnis dar, das eine explizite topographische Struktur aufweist, die die oben beschriebene Struktur des Gedächtnisses reproduziert. Dabei handelt es sich um die bereits erwähnten mnemotechnischen Systeme der Gedächtnisräume, die Strukturen bereitstellen, die auf die Technik des Umgangs mit Redundanz ausgerichtet sind und in erster Linie die Fähigkeit des Erinnerns einer Rede steigern sollten.

Der Vorgang des Erinnerns wird dabei von den klassischen Autoren der Mnemotechnik mit dem Vorgang des Lesens analog gesetzt: „weil die Orte den Wachstafelchen oder dem Papyrus, die Bilder den Buchstaben, die Anordnung der Bilder der Schrift, und das Aussprechen einer Rede der Lektüre/dem Lesen ähnlich sind“ [163]. Dieser Analogie liegt ein besonderes Verständnis vom Schreiben und vom Lesen zugrunde, das beide Vorgänge als „mnemonische Prozedur[en]“ [166] auffasst.

Das Schreiben auf Papier wird in Anlehnung an die antike Metapher der Wachstafel mit dem Schreiben auf der Seele gleichgesetzt, „bei der der gesamte Text (in Wort und Bild) der Anregung der imaginativen Aktivität des Lesers dienen sollte. [...] Der Sinn des Textes bestand darin, in die Gedächtnislandschaft des Lesers ‚eingeschrieben‘ zu werden, in seiner aktiven Ausarbeitung zu dem Zweck, das Buch aufzunehmen, das nicht ein abgetrennter Gegenstand bleiben, sondern zu einem Teil der eigenen Erfahrung werden sollte“ [166]. Ein auf solche Weise gelesener Text liefert zugleich die Mittel zur eigenen Kreativität eines Autors, der „mittels eigener Assoziationen Wiedererinnerung erlangt und gleichzeitig die Inhalte neu anordnet“ [167]; ein Prozess der Verdopplung, der im Hinblick auf das Lesen und Memorieren der heiligen und klassischen Texte im Mittelalter über die Metapher des Wiederkäuens (*ruminare*) veranschaulicht wurde [400].⁵⁹ In den Metaphern des Speichers und des Wiederkäuens kommen somit die wesentlichen Merkmale des rhetorischen Gedächtnistypus’ zum Ausdruck.

Wichtig festzuhalten ist dabei, dass sich die auf diese Weise verstandenen Texte in erster Linie durch ihre Gedächtnis- bzw. Erinnerungsfunktion und weniger durch eine Repräsentationsfunktion auszeichnen. Die in ihnen festgehaltene Information wird streng genommen im Gedächtnis des Lesers verortet. Lässt es nach, kann er die Texte heranziehen,

⁵⁹ Diese Gedächtnismetapher findet sich bereits in Augustinus’ *Confessiones* in denen es heißt: „Forte ergo sicut de ventre cibus ruminando, sic ista de memoria recordando proferuntur“ („Vielleicht als wie beim Wiederkäuen die Speise aus dem Magen, kommen auch diese Dinge beim Erinnern aus dem Gedächtnis hervor“) [Augustinus: *Bekanntnisse*. Lateinisch und Deutsch, Eingeleitet, übersetzt und erläutert von Joseph Bernhart, Frankfurt a.M. 1987, X 14, 22. Vgl. auch Aleida Assmann (1999): a.a.O., 166ff.].

um sich den Inhalt erneut in Erinnerung zu rufen. Der Sprachwissenschaftler David R. Olson macht in dieser *aide-mémoire*-Funktion die historischen Wurzeln der antiken Schriftentstehung und des vormodernen Schriftgebrauchs aus: „Indeed, written texts were used in the Middle Ages primarily for checking one’s memory rather than as objects of representation in their own right.⁶⁰ Texte dienten also in erster Linie dazu, die referentielle Wahrheit der durch die Schrift fixierten Erinnerung zu überprüfen. Der Übergang von dieser reinen *aide-mémoire*-Funktion der Schrift zu einer repräsentationalen Funktion findet erst statt, als sich die Texte stärker von ihren Urhebern emanzipieren und durch neue massenmediale Formen Verbreitung finden.

1.3. Das kulturelle Gedächtnis

Das kulturelle Gedächtnis unterscheidet sich vom rhetorischen Gedächtnis dadurch, dass es nicht mehr nur auf dem Gedächtnismedium der Schrift basiert, sondern auf massenmedialen Kommunikationsformen, die historisch zum ersten Mal mit der Gutenberg’schen Erfindung des Buchdrucks mit beweglichen Lettern möglich wurden. In Form von Büchern bewahrt die Schrift zwar nach wie vor Inhalte auf. Das Gedächtnismedium Buch „[stellt] allerdings weder die Verdopplung des Gedächtnisses (als Verdopplung des Geistes im rhetorischen Gebrauch von Texten) [dar], noch dessen Veräußerlichung [...]. Es handelt sich vielmehr um eine Form ‚virtuellen Gedächtnisses‘, um einer der Kommunikation zur Verfügung stehenden Potentialität, die nur aktiviert wird, wenn man davon Gebrauch macht (wenn man eben Bücher liest)“ [184]. Das Medium Buch versteht Esposito als das erste Massenmedium, welches die raum-zeitliche Verbindung von Sender und Empfänger aufhebt. Es erlaubt eine Ausweitung der Kommunikation und damit einen deutlichen Zuwachs an Redundanz und Varietät: „Weil mehr Redundanz (ein enormer Anstieg der Kopien von Büchern) vorhanden ist, kann man auch mehr Varietät (immer mehr voneinander unterschiedene Bücher) erlauben“ [185]. Da die verschiedenen Bücher und mit ihnen ihre Inhalte verfügbar gehalten werden (etwa in Bibliotheken), kann man es sich leisten, diese Inhalte bis zu ihrem Moment der Aktivierung im Zuge des Lesens zu vergessen. Das kulturelle Gedächtnis unterscheidet sich damit erheblich von dem rhetorischen, da es weniger dem Erinnern als dem vorübergehenden Vergessen dient.

Um dieses vorübergehende Vergessen zu ermöglichen, ist jedoch nach wie vor ein Instrumentarium erforderlich, das die Inhalte des virtuellen Gedächtnisses der Bücher

⁶⁰ Vgl. David R. Olson: *The world on paper: the conceptual and cognitive implications of writing and reading*. Cambridge 1994, S. 180f.

auffindbar macht. Ein frühes Beispiel eines solchen Instrumentariums stellt Claudio Camillos Gedächtnistheater aus dem 16. Jahrhundert dar. Es handelt sich um ein in der rhetorischen Tradition stehendes Instrument, mit dessen Hilfe jemand ohne Vorkenntnisse in die Lage versetzt werden sollte, in allen Wissensgebieten zu brillieren. Im Auditorium eines Theaters werden hierzu alle Texte der großen Denker in einer Art ‚Schubladensystem‘ versammelt, das nach kosmisch-mythischen Ordnungsprinzipien aufgebaut ist. Der Besucher dieses Theaters kann sich auf der Bühne stehend einen Überblick über die Inhalte verschaffen und sich diese kurzfristig aneignen. Sein Gedächtnis ist damit in Form von beschriebenen Blättern entäußert, ohne dass er dessen Inhalte langfristig erinnern müsste.⁶¹

Camillos tatsächlich realisierter, in ihrer Praktikabilität jedoch zweifelhafter Konstruktion liegt bereits das Modell zugrunde, welches für das kulturelle Gedächtnis bestimmend ist: das Archiv. Es unterscheidet sich insofern vom Speicher, als es über eine Organisation verfügt, die die Handhabung und Koordination der Inhalte ermöglicht [239]. Diese Organisation konkretisiert sich in der Gestalt des Katalogs. Er bildet den eigentlichen Sitz des Gedächtnisses, da er die Verknüpfung zwischen den möglichen Informationen liefert und damit sowohl ihre Auffindbarkeit garantiert als auch ihre Neuzusammenstellung ermöglicht. Erinnert werden müssen nur die Zeichen, „die im Katalog zusammengefasst sind und fest bleiben und auf die immer gleiche Art auf dieselben Informationen verweisen“ [357].

Mit diesem Modell hat sich im Hinblick auf die Wissensverarbeitung eine entscheidende Wandlung vollzogen. Das Gedächtnis hat nicht mehr die Aufgabe, enzyklopädisches Wissen im Geist zu speichern, sondern dient lediglich der Suche nach neuem Wissen, das im Moment der Informationsverarbeitung (des Lesens) aktiviert wird. Dem Gedächtnis als Archiv ist somit ein performatives Moment eigen, da es die Gedächtnisinhalte nicht einfach nur speicherartig (re-)präsentiert, sondern die Mittel zu ihrer zukünftigen Neukonstituierung bereitstellt. Es entsteht eine neue Form der Textualität, „[...] die den Bedürfnissen einer modernen Gesellschaft [entspricht], die auf Stabilitäten angewiesen ist, die auf der Ebene der Beobachtung zweiter Ordnung angesiedelt sind. Sie sind deshalb nicht mit fixen Daten gleichbedeutend, sondern mit Prozeduren, die die Erzeugung von Daten ermöglichen“ [241]. Diese archivarischen und performativen Aspekte des kulturellen Gedächtnisses hebt auch Jan Assmann hervor, der den Begriff des „kulturellen Gedächtnisses“ geprägt hat: „Das kulturelle Gedächtnis existiert in zwei Modi: einmal im Modus der Potentialität als Archiv, als Totalhorizont angesammelter Texte, Bilder,

⁶¹ Vgl. hierzu F. Yates: a.a.O., S. 135ff.

Handlungsmuster, und zum zweiten im Modus der Aktualität, als der von einer jeweiligen Gegenwart aktualisierte und perspektivierte Bestand an objektiviertem Sinn.“⁶²

Die Erinnerung wird damit gleichsam ausgelagert: Der Text aktiviert nicht mehr wie im Fall des rhetorischen Gedächtnisses lediglich die Erinnerung des Lesenden. Er repräsentiert die Gedächtnisinhalte aufbauend auf der Repräsentationsfunktion der Schrift. Auf diese Weise entsteht eine Art „Textgedächtnis“, das sich von der referentiellen Wahrheit der Erinnerung abkoppeln kann.⁶³

2. Integration der systemischen Gedächtnistypologie

Die Integration der systemischen Gedächtnistypologie geht zum einen von der zentralen Bedeutung des Gedächtnismediums der Schrift im Beckett'schen Nachkriegs-*Œuvre* aus. Dieses Medium bildet bei Beckett nicht nur die Grundlage der realen literarischen Produktion des schreibenden Autors; es begegnet dem Leser der Romantrilogie auch als das Medium, in dem sich die Ich-Erzähler mitteilen. Dabei ergeben sich bestimmte strukturell-mediale Homologien und Interferenzen zwischen dem realen literarischen Produktionsvorgang und dem amnestischen Erzählen im Gedächtnismedium der Schrift, die sich aufbauend auf den obigen Ausführungen analysieren lassen. Zudem wird deutlich werden, dass das amnestische Erzählen bestimmte Formen der Raummetaphorik bedingt, die sich als divinatorische oder rhetorische Gedächtnisszenarien beschreiben und als Krisensymptome des verschriftlichten Erinnerens deuten lassen.

Vor diesem Hintergrund kann Becketts verstärkte Hinwendung zum Theater nach dem Abschluss der Trilogie in den frühen 1950er Jahren unter medialen Gesichtspunkten beleuchtet werden. Ausgehend von der Tatsache, dass im Theater die Schrift auf der Vermittlungsebene ausgespart bleiben kann, lassen sich seine Dramen als Versuche beschreiben, das defiziente Gedächtnis unabhängig von Schriftlichkeit zu visualisieren.

In seinen frühen Dramen bringt Beckett dabei zunächst Figuren mit einem defizienten Gedächtnis in völliger Abwesenheit von schriftlichen Gedächtnismedien zur Darstellung. Die scheinbar absurden (Sprach-)Handlungsformen, die sich dabei beobachten lassen, können anhand der obigen Typologie als bedeutungstragend beschrieben werden. In den mittleren Dramen beginnt Beckett nach und nach externe Gedächtnismedien in die fiktionalen Welten der Dramen zu integrieren. Begleitet wird diese Entwicklung von einem grundsätzlichen

⁶² Jan Assmann: „Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität.“ In: *Kultur und Gedächtnis*. Hrsg. von Jan Assmann und Tonio Hölscher, Frankfurt a.M. 1988, S. 9-19, hier S. 13.

⁶³ Vgl. N. Pethes (1999): a.a.O., S. 57.

Wandel in der Raumbearbeitung, der sich ausgehend von der Analyse der Funktionsmöglichkeiten des *Off* im Theater erklären lassen wird. In den späten Dramen schließlich werden aufbauend auf diesem Wandel in der Raumbearbeitung vornehmlich passive Erinnerungserfahrungen visualisiert, die wiederum an ganz eigene gedächtnismediale Voraussetzungen gebunden sind. Diese Voraussetzungen sind ihrerseits aufs Engste mit Becketts Proust-Rezeption der 1930er Jahre und seiner eigenen Prosa der Nachkriegszeit verknüpft, die im Zentrum des folgenden Kapitels stehen.

III. Proust, *L'Expulsé* und die Trilogie

Sich-Erinnern ist gegen den Strom schwimmen, wie schreiben – gegen den
scheinbar natürlichen Strom des Vergessens, anstrengende Bewegung.
Wohin treibt das?

Christa Wolf

Schreiben heißt Vergessen.

Fernando Pessoa

In Becketts *Œuvre* wird das Motiv des defizienten Figurengedächtnisses zum ersten Mal in den nach dem Zweiten Weltkrieg entstandenen Prosatexten dominant. Von diesen sollen hier die frühe Erzählung *L'Expulsé* (1946) sowie die Romantrilogie *Molloy*, *Malone meurt* und *L'Innommable* (1947-1950) im Einzelnen analysiert werden. Zuvor gilt es jedoch noch auf Becketts Proust-Rezeption der frühen 1930er Jahre einzugehen, da er sich hier das erste Mal auf essayistische Art mit dem Thema des Gedächtnisses auseinandergesetzt hat. Diese Rezeption wurde bisher lediglich als Ausgangspunkt für vergleichende Interpretationen zwischen den Beckett'schen und Proust'schen Texten gewählt. Geprägt sind die Interpretationen von dem Versuch, das Proust'sche Gedächtnismodell auf die Texte Becketts zu übertragen, um dann entweder die Gemeinsamkeiten oder die Unterschiede herauszuarbeiten.⁶⁴ Da, wie eingangs erläutert, bereits die voraussetzungslose Übertragung eines fremden Gedächtnismodells für problematisch gehalten werden muss, dient die folgende Schilderung von Becketts Proust-Rezeption in erster Linie dem Ziel, die amnestischen Formen des Erzählens in Becketts Nachkriegsprosa als Konsequenz seiner negativen Lesart Prousts nachzuzeichnen. Auf diese Weise lassen sich intertextuelle Referenzen, die sich insbesondere in der Erzählung *L'Expulsé* finden, kontextualisieren und plausibilisieren. Zudem wird sich in der Dramenanalyse zeigen, dass es in den mittleren und späten Dramen zu einer Neuverhandlung der Proust'schen Gedächtnispoetik unter den medialen Voraussetzungen des Theaters kommen wird.

⁶⁴ Auf die Gemeinsamkeiten hebt besonders Hans-Hagen Hildebrandt ab [Hans-Hagen Hildebrandt: *Becketts Proust-Bilder: Erinnerung und Identität*. Stuttgart 1980], während Nicholas Zurbrugg die Unterschiede betont [Nicholas Zurbrugg: *Beckett and Proust*. Totawa 1988].

1. Becketts *Proust*-Essay

Beckett hat den Essay mit dem Titel *Proust* im Sommer 1930 in Paris am Ende seiner zweijährigen Lehrtätigkeit an der *Ecole Normale* verfasst.⁶⁵ Die Niederschrift wurde von der Wiederlektüre von Prousts *À la recherche du temps perdu* (im Folgenden kurz *Recherche* genannt) begleitet. In seiner umfangreichen Studie *Beckett and Proust* hat Michael Zurbrugg nahe gelegt, den Essay nicht als neutrale Interpretation des Proust'schen Romanwerks zu lesen:

[H]is essay on Proust, though fascinating as an analysis of Proust's ideas, is perhaps even more interesting as a record of the 'turning points' at which Beckett rejected many of Proust's ideas and, in the process, manifested the first substantial signs of his own originality.⁶⁶

Becketts Analyse des Proust'schen Werkes hat in erster Linie den Zusammenhang von Zeit, Gewohnheit und Gedächtnis sowie dessen Aufspaltung in das willkürliche und das unwillkürliche Gedächtnis zum Gegenstand. Im Zuge seiner Analyse charakterisiert Beckett die Proust'sche Unterscheidung von *mémoire volontaire* und *mémoire involontaire* und führt Beispiele für verschiedene Erinnerungsmomente aus dem Romanwerk an. Seine Originalität besteht dabei im Wesentlichen darin, Proust einer negativen Lesart zu unterziehen, wobei er eine von Schopenhauer übernommene „pessimistisch-asketische Grundhaltung“ auf das Proust'sche Werk projiziert, ohne sie schlüssig aus diesem selbst herzuleiten.⁶⁷

Beckett geht in Anlehnung an Proust davon aus, dass die Erinnerung des unwillkürlichen, rational gelenkten Alltagsgedächtnisses grundsätzlich gestört ist: „Voluntary memory (Proust repeats it ad nauseam) is of no value as an instrument of evocation, and provides an image as far removed from the real as the myth of our imagination or the caricature furnished by direct perception.“⁶⁸ Beckett erweitert hier den Proust'schen Erinnerungsskeptizismus um Schopenhauers „globale Negation von Erfahrungsinhalten.“⁶⁹ Direkte Wahrnehmung setzt das Individuum also bestenfalls in ein verzerrtes Verhältnis zur Welt, die stets nur eine Projektion des menschlichen Bewusstseins bleibt („a projection of the individual's consciousness“ [19]). Die Realität verortet Beckett dementsprechend nicht außerhalb des Individuums, sondern in dessen Bewusstsein: „[...] the only world that has

⁶⁵ Der Essay erschien im darauf folgenden Jahr unter dem Titel *Proust* bei Chatto and Windus in London.

⁶⁶ N. Zurbrugg: a.a.O., S. 101.

⁶⁷ Vgl. N. Zurbrugg: S. 101-129. Becketts Schopenhauer-Rezeption fasst David E. Wellbery prägnant zusammen, von dem hier die Bezeichnung der „pessimistisch-asketische[n] Grundhaltung“ Schopenhauers übernommen wurde [David E. Wellbery: „Schopenhauer, Nietzsche, Beckett: Zur Krise der Repräsentation in der Moderne.“ In: *Identifikation und Repräsentation*. Hrsg. von Alfred Schäfer und Michael Wimmer, Opladen 1999, S. 27-38, hier S. 34].

⁶⁸ Samuel Beckett: *Proust. Three Dialogues*. Samuel Beckett & Georges Duthuit. London 1965, S. 14.

⁶⁹ Wellbery: a.a.O. S. 34.

reality and significance, the world of our own latent consciousness, and its cosmography has suffered a dislocation“ [13]. Die Störung der Bewusstseinswelt führt Beckett darauf zurück, dass sich das Individuum nicht mehr als identisch in der Zeit erfahren kann. Nicht nur wird es durch seine Vergangenheit permanent verändert, es verändert auch selbst seine Vergangenheit im Zuge des Erinnerns:

There is no escape from yesterday because yesterday has deformed us, or been deformed by us. The mood is of no importance. Deformation has taken place. Yesterday is not a milestone that has been passed, but a daystone on the beaten track of the years, and irremediably part of us, within us, heavy and dangerous. We are not merely more weary because of yesterday, we are other, no longer what we were before the calamity of yesterday [13].

Einzig die Gewohnheit und das mit ihr verbundene unwillkürliche Gedächtnis vermag noch Identität und Kontinuität zu stiften; allerdings nur so lange wie sich das Individuum nicht mit neuen Situationen konfrontiert sieht. Im Moment einer solchen Konfrontation spürt es die geballte „Grausamkeit“ (*cruelty*) der Realität. Beckett wählt hier zur Illustration eine Szene aus der *Recherche*: „The narrator cannot sleep in a strange room, is tortured by a high ceiling, being used to a low ceiling. What is taking place? The old pact is out of date. It contained no clause treating of high ceilings. The habit of friendship for the low ceiling is ineffectual, must die in order that a habit of friendship for the high ceiling may be born“ [22].

Die Voraussetzung für dieses Wechselspiel von Gewohnheit und Gewöhnung ist ein funktionierendes Gedächtnis, dessen Beschreibung unter Becketts Hand zu einer Polemik gegen den rhetorischen Gedächtnistyp gerät:

The man with a good memory does not remember anything because he does not forget anything. His memory is uniform, a creature of routine, at once a condition and function of his impeccable habit, and instrument of reference instead of an instrument of discovery. [...] He can contemplate yesterday hung out to dry with the wettest August bank holiday on record a little further down the clothes-line. Because his memory is a clothes-line and the images of his past dirty linen redeemed and the infallibly complacent servants of his reminiscential needs [30].

In dem abwertend gebrauchten Bild der Wäscheleine versammelt Beckett alle Bestandteile des rhetorischen Gedächtnismodells: die Gedächtnisinhalte als Bilder („images of dirty linen“), die in einer räumlichen Ordnung („clothes-line“) angeordnet oder „gespeichert“ sind und vom Erinnernden entsprechend dieser Ordnung gezielt abgerufen werden können („a little further down the clothes-line“).⁷⁰

⁷⁰ Zwar sollte man meinen, dass dieses Bild in der kulturell tradierten Gedächtnismetaphorik einzigartig ist, tatsächlich hat es jedoch einen Vorläufer in Virginia Woolfs drei Jahre vor dem *Proust*-Essay erschienenen

Das rhetorische Gedächtnis stellt Beckett hier auf eine Stufe mit dem Proust'schen unwillkürlichen Gedächtnis. Nach Beckett besteht seine Aufgabe im Wesentlichen in der personalen Identitätsstiftung: „When the sleeper awakes, this emissary of his habit assures him that his ‚personality‘ has not disappeared with his fatigue“ [33]. Das unwillkürliche, rhetorische Gedächtnis ermöglicht somit die Konstituierung der Persönlichkeit „as a retrospective hypothesis“ [15]. Die sich auf diese Weise durch das Gedächtnis und die Gewohnheit konstituierende Persönlichkeit bezeichnet Beckett unter diesen Prämissen wenig freundlich als „wholesome and monotonous plagiarism – the plagiarism of oneself“ [33]. Beckett zeichnet auf diese Weise ein extrem negatives Bild des Zusammenwirkens von Wahrnehmung, Bewusstsein und unwillkürlichem Gedächtnis, dessen Negativität bei Proust keine Entsprechung findet.

Umso euphorischer fällt dagegen Becketts Beschreibung der Wirkungsweise des willkürlichen Gedächtnisses aus. Es ermöglicht dem Individuum als „rememoration, in its highest sense“ [31] die einzige Form der unmittelbaren Realitätswahrnehmung. Nur in der Erfahrung des willkürlichen Erinnerns kann die Trennung zwischen Objektwelt und Subjekt durch das Bewusstsein und die Diskontinuität zwischen Vergangenheit und Gegenwart aufgehoben werden: „[T]hanks to this reduplication, the experience is at once imaginative and empirical, at once an evocation and a direct perception, real without being merely actual, ideal without being merely abstract, the ideal real, the essential, the extratemporal“ [75]. Den Ablauf einer solchen Erinnerung bei Proust beschreibt er mit analytischer Präzision:

[I]f by some miracle of analogy the central impression of a past sensation recurs as an immediate stimulus which can be instinctively identified by the subject with the model of duplication (*whose integral purity has been retained because it has been forgotten*), then the total past sensation, not its echo nor its copy, but the sensation itself, annihilating every spatial and temporal restriction, comes in a rush to engulf the subject [...] [72].

Besonders interessiert Beckett an dem Moment des willkürlichen Erinnerns offenbar dessen raum-zeitliche Dimension, die er hier als Vorgang der Entgrenzung charakterisiert. Zuvor hat er bereits ausführlich geschildert wie in Prousts *Recherche* ein ums andere Mal erinnerte

Roman *Orlando*. Hier heißt es in einer Passage, in der Orlando zum ersten Mal zur Feder greift, um seine Erinnerungen geordnet zu Papier zu bringen: „Memory runs her needle in and out, up and down, hither and thither. We know not what comes next, or what follows after. Thus, the most ordinary movement in the world, such as sitting down at a table and pulling inkstands towards one, may agitate a thousand odd, disconnected fragments, now bright, now dim, hanging and bobbing and dipping and flaunting, like the underlinen of a family of fourteen on a line in a gale of wind“ [Virginia Woolf: *Orlando. A biography*. Hrsg. von John H. Stape, Oxford 1998, S. 47]. Kurioserweise wird das Bild der Wäscheleine hier im Zusammenhang mit der Willkürlichkeit und Ungeordnetheit der Erinnerung eingeführt. Möglich ist, dass Beckett den Roman vor der Abfassung des Essays gelesen hat und es sich bei seinen Ausführungen um einen direkten Kommentar handelt.

Räume in die Erinnerungsräume einbrechen [71].⁷¹ Die raumzeitliche Realität des erinnerten Raumes erlebt das Individuum unmittelbarer als die der aktuellen Welt, die ja ohnehin nur eine Projektion im Bewusstsein des Individuums ist. Die Leistung des Proust'schen Schreibens sieht Beckett dabei in der schriftlichen Stabilisierung der Erinnerungsinhalte des willkürlichen Gedächtnisses: „For in the brightness of art alone can be deciphered the baffled ecstasy [...]“ [76]. In dieser Hinsicht bezeichnet er Proust als „romantisch“: „[...] the romantic artist is very much concerned with Time and aware of the importance of memory in inspiration, [...] but is inclined to sensationalise what is treated by Proust with pathological power and sobriety“ [82].⁷²

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass sich Beckett mit seinem *Proust*-Essay als Anhänger von Prousts Mnemopoetik⁷³ ausweist. Zugleich wendet er sie jedoch in ihren Konsequenzen für die Möglichkeit des authentischen, ich-konstituierenden Erinnerns ins Negative. Hieraus resultiert eine gewisse Grundspannung innerhalb des Essays, da Beckett einerseits die überwältigende Erfahrung der *mémoire involontaire* hervorhebt und andererseits betont, dass das Individuum streng genommen zu keiner authentischen Erinnerung in der Lage ist.

Vor diesem Hintergrund überrascht es kaum, dass sein eigenes französisches Prosawerk der Nachkriegszeit ein ums andere Mal zu einem bissigen Kommentar zur Proust'schen Poetik gerät. Während bei Proust zwei Formen des funktionierenden Gedächtnisses (willkürliches / unwillkürliches Erinnern) im Zentrum stehen, verhandelt Beckett in seinen Texten das defiziente Gedächtnis und seine Formen des Erzählens. Becketts Erzähl- und Darstellungsformen lassen sich daher als eine negative Mnemopoetik lesen, deren Erinnerungsskeptizismus sich aus einer negativen Lesart Prousts speist.

2. Becketts französische Prosa der Nachkriegszeit

Bereits der Wechsel zur französischen Sprache, den Beckett mit seiner Nachkriegsprosa vollzieht, kann in einem engen Zusammenhang zur Problematisierung der sprachlichen Stabilisierung von Erinnerung gesehen werden. Denn offenbar war es Becketts erklärtes Ziel,

⁷¹ Auf die Unterscheidung zwischen Erinnerungsräumen und erinnerten Räumen wird in Kürze genauer eingegangen.

⁷² Später wird deutlich, dass die kritische Neuverhandlung der Proust'schen Mnemopoetik sowie der Gedächtnispoetik der englischen Romantik in Becketts Werken genau von diesem Moment der schriftlichen Stabilisierung von Erinnerungsinhalten ausgeht.

⁷³ Der Begriff „Mnemopoetik“ stammt von Harald Weinrich, der ihn mit Bezug auf Prousts *Recherche* im Sinne einer „Poetik der Erinnerung aus der Tiefe des Vergessens“ verwendet [Harald Weinrich: *Lethe. Kunst und Kritik des Vergessens*. München 2000, S. 192].

mit der englischen Sprache auch zugleich ihren biographisch-assoziativen und kulturellen Erinnerungsballast abzuwerfen. So schreibt Becketts Biograph James Knowlson:

On an other occasion, he suggested that, for him, English was overloaded with associations and allusions [...]. French offered him the freedom to concentrate on a more direct expression of the search for 'being' and on exploration of ignorance, impotence and indigence. Using French also enabled him to 'cut away the excess, to strip away the color' [...].⁷⁴

In der Formulierung vom „Abstreifen der Farbe“ klingt hier deutlich die Vergessensmetapher des Verblassens der Erinnerungen an. Das Vergessen wird also bereits mit der Wahl der Sprache zur ästhetischen Option, die neue unmittelbarere Ausdrucksformen in der fremden Sprache erlauben soll. Begleitet wird der Sprachwechsel von einem Wechsel in der Erzählsituation gegenüber den Erzählungen und Romanen der Vorkriegszeit. Während in seinen englischsprachigen Erzählungen und Romanen überwiegend aus der Perspektive eines auktorialen Erzählers berichtet wurde, begegnet der Leser in der französischen Prosa beinahe ausschließlich Ich-Erzählern.⁷⁵

Die im Folgenden exemplarisch vorgestellte Erzählung *L'Expulsé* sowie die Romantrilogie *Molloy*, *Malone meurt*, *L'Innommable* kennzeichnet dabei neben der gemeinsamen Sprechsituation ein weiterer narrativer Strukturzusammenhang. Unter Rückgriff auf Gérard Genettes triadisches Modell des Erzählens lässt sich dieser Strukturzusammenhang in den jeweiligen fiktionalen produzierenden narrativen Akten (im Folgenden kurz als „fiktionaler Erzählakt“ bezeichnet) verorten.⁷⁶ Diese haben gemein, dass die Narration innerhalb der Fiktion von den Erzählern explizit als Erinnerungselaboration ausgewiesen wird. Dabei betonen die Erzähler immer wieder explizit, dass sie sich nur ungenau, oder überhaupt nicht an ihre Vergangenheit erinnern können. Die Erinnerungselaborationen werden dementsprechend im Zeichen defizienter Modi des Erinnerns, sprich in der Form des amnestischen Erzählens vollzogen.

Um die Texte vergleichend analysieren und die Varianzen innerhalb des narrativen Strukturzusammenhangs (Erzählsituation, Raumsemantik) aufdecken zu können, soll hier zunächst eine Systematik des Erzählens als Erinnerungselaboration entworfen werden, die in

⁷⁴ James Knowlson: *Damned to Fame. The Life of Samuel Beckett*. London 1996, S. 357.

⁷⁵ Die Ausnahme bildet der 1946 geschriebene Roman *Mercier et Camier*, den Beckett jedoch für ein „Gesellenstück“ hielt und nicht publiziert sehen wollte [vgl. Knowlson (1996): a.a.O., S. 360].

⁷⁶ Der Begriff des „fiktionalen produzierenden narrativen Akts“ stammt von Gérard Genette, dessen triadisches Modell des Erzählens den folgenden Ausführungen zugrunde liegt [vgl. Gérard Genette: *Die Erzählung*. München 1994. Sowie zusammenfassend Fotis Jannidis: „Zwischen Autor und Erzähler.“ In: *Autorschaft: Positionen und Revisionen*. Hrsg. von Heinrich Detering, Stuttgart 2002, S. 540-556]. Hier bezeichnet er den Vorgang des Erzählens durch einen Ich-Erzähler, der die Geschichte (im Sinne der „histoire“) hervorbringt. Ihm steht der reale produzierende narrative Akt (in der vorliegenden Untersuchung kurz realer Erzählakt genannt) des empirischen Autors gegenüber, der den Diskurs der Erzählung hervorbringt.

ihrer Unterscheidung zwischen Erinnerungsräumen und erinnerten Räumen bereits auf die Analyse der Dramen ausgerichtet ist.

3. Voraussetzungen der Prosaanalyse

3.1. Fiktionaler Mnemo-Text⁷⁷

Ein Erzähltext, dessen Geschichte *explizit* als das Resultat eines Erinnerungsvorgangs einer Erzählinstanz und somit als erinnerte Geschichte gekennzeichnet wird, soll hier als „Mnemo-Text“ bezeichnet werden. Die Kennzeichnung der Geschichte als erinnerte Geschichte basiert auf bestimmten Signalen, die ich „Mnemo-Signale“ nennen möchte.⁷⁸ Das Kriterium für ein solches Signal ist, dass es das erzählte Geschehen als von dem Erzähler erinnertes Geschehen ausweist. Natürlich handelt es sich bei dem Verb „erinnern“ um das eindeutigste Mnemo-Signal. Ebenfalls zu den Mnemo-Signalen zählt das Verb „vergessen“, da ein Erzähler etwa mit der Formulierung „Ich habe vergessen, ob ...“ das Vergessene von dem Erinnerten abgrenzt und somit einen (defizienten) Erinnerungsvorgang präsupponiert. „Mnemo-Signale“, die Erinnerung signalisieren, möchte ich als „positive Mnemo-Signale“ bezeichnen, Mnemo-Signale, die defizientes Erinnern bzw. Vergessen signalisieren, als „negative Mnemo-Signale.“

3.2. Erinnerungsräume und erinnerte Räume in fiktionalem Mnemo-Text

Zur Systematisierung der räumlichen Dimensionen des Erinnerns in Mnemo-Texten möchte ich zunächst den Begriff des „kontextuellen“ bzw. „situativen Rahmens“ aufgreifen, den Fotis Jannidis in Anlehnung an Catherine Emmott wie folgt definiert:

⁷⁷ Der hier zugrunde gelegte Textbegriff ist so weit, dass er auch das Drama als plurimedialen Damentext umfasst. Zur Unterscheidung zwischen literarischem Textsubstrat und plurimedialen Damentext vgl. Manfred Pfister: *Das Drama*. 10. Aufl. München 2000: „Selbst die sprachliche Komponente des Superzeichens ‚dramatischer Text‘ wird nicht durch den schriftlich fixierten Text eindeutig festgelegt, da in die mündliche Realisierung dieses Textes durch den Schauspieler nicht völlig determinierbare paralinguistische Variablen – durativ: individuelle Stimmqualität; nicht-durativ: Intonation, Tempo, Pausierung usw. – eingehen. Für die außersprachlichen akustischen und optischen Codes ist diese Informationsdifferenz im allgemeinen noch größer: selbst die ausführlichste sprachliche Beschreibung einer dramatischen Figur, ihrer Aktionen und des Handlungsraumes muß notwendig hinter die konkrete Individualität eines Bühnenbildes zurückfallen. Der inszenierte plurimediale Text stellt somit notwendig immer eine präzisierende und konkretisierende Interpretation des literarischen Textsubstrats dar und ist daher immer eindeutiger bzw. in stärker bestimmter Weise mehrdeutig als dieser“ [S. 28f.].

⁷⁸ Diese Kennzeichnung orientiert sich formal an Harald Weinrichs Kennzeichnung von „Kommunikationsverben“ [vgl. Harald Weinrich: *Tempus*. München⁶2001, 174f.].

Der Begriff ‚kontextueller Rahmen‘ bezeichnet eine Sinnstruktur, die durch eine örtliche (wer und was ist an diesem Ort anwesend?), eine zeitliche und durch eine relativ freie episodische Komponente (was ist an dem Ort geschehen?) gebildet wird.

Konstitutiv für jeden kontextuellen oder situativen Rahmen ist ein „situativer Text“, dessen Sätze:

auf Ereignisse bezogen [sind], die zu einem spezifischen Zeitpunkt und an einem spezifischen Ort geschehen, und [...] nicht wiederholte oder verallgemeinerte Ereignisse [beschreiben].⁷⁹

Jeder Erinnerungsvorgang in einem Mnemo-Text ist an einen Erzähler gebunden, der sich als Figur der fiktionalen Welt in einem mehr oder weniger bestimmten situativen Rahmen befindet. Der fiktionale Erzählakt des Erinnerungsvorgangs und sein situativer Rahmen bilden zusammen die „Erinnerungssituation“ des Mnemo-Textes. Den situativen Rahmen einer Erinnerungssituation möchte ich als „Erinnerungsraum“ bezeichnen. In den hier zu analysierenden Texten entsprechen den Erinnerungssituationen bestimmte Erzählsituationen, im Zuge derer der Erinnernde seine Erinnerungen durch eine kommunikative Sprachhandlung verbalisiert. Die situativen Rahmen, die der Erinnernde im Zuge seiner Erinnerungselaborationen in Form von situativen Texten evoziert, werden als „erinnerte Räume“ bezeichnet.

4. *L'Expulsé*

Beckett hat die Erzählung *L'Expulsé* Ende 1946 geschrieben. Es ist seine erste vollständig auf Französisch verfasste Erzählung.⁸⁰ Ihr Ich-Erzähler – der Ausgestoßene – erzählt von einem Wintertag, an dem er aus seinem Haus geworfen wird. Auf der vergeblichen Suche nach einer neuen Wohnung lässt er sich von einem Kutscher durch die Stadt fahren. Als einzige Übernachtungsmöglichkeit bleibt ihm schließlich der Pferdestall des Kutschers, aus dem er jedoch mitten in der Nacht ins Ungewisse flieht.

Am Anfang der Handlung steht ein Treppensturz des Ich-Erzählers, der seinem Herauswurf folgt. Mit diesem Handlungselement stellt Beckett einen intertextuellen Bezug

⁷⁹ Vgl. Fotis Jannidis: *Figur und Person. Beitrag zu einer historischen Narratologie.* (Narratologia Bd. 3), Berlin 2004, S. 133. Im Zuge der textgenetischen Untersuchung wird den situativen Texten bzw. den „mimetischen Sätzen“, aus denen sie sich im Wesentlichen zusammensetzen, innerhalb der Dramen Becketts besondere Aufmerksamkeit gewidmet werden.

⁸⁰ Anfang 1946 hatte er bereits die Erzählung *La Fin* geschrieben. An dem Manuskript lässt sich nachweisen, dass er die erste Hälfte dieser Erzählung zunächst auf Englisch verfasst und erst später zur Veröffentlichung übersetzt hat [vgl. J. Knowlson (1996): S. 358].

zur Proust'schen *Recherche* her, dessen letzter Band *Temps Retrouvé* mit mehreren Beinahtreppenstürzen des Erzählers endet. Bei Proust spaltet sich der Erzähler mit dem Sturz in mehrere Identitäten auf: „Un des moi [...] avait [...] perdu la mémoire. L'autre moi, celui qui avait conçu son œuvre, en revanche, se souvenait.“⁸¹ Der Beinahtreppensturz wird auf diese Weise zum bestimmenden Moment für das Verhältnis zwischen Vergessen und Erinnern.

Bei Beckett bietet die Erinnerung an den Treppensturz den Anlass für eine elaborierte Reflexion des Erzählers über das Gedächtnis. Der Erzähler versucht vergeblich, sich an die Anzahl der Treppenstufen zu erinnern:

Le perron n'était pas haut. J'en avais compté les marches mille fois, aussi bien en montant qu'en descendant, mais le chiffre ne m'est plus présent, à la mémoire. [...] Et quand je dis que le chiffre ne m'est plus présent, à la mémoire, je veux dire qu'aucun des trois chiffres ne m'est plus présent, à la mémoire. Il est vrai qu'en retrouvant, dans la mémoire, où il se trouve certainement, un seul de ces chiffres, je ne retrouverais que lui, sans pouvoir en déduire les deux autres. Et même, si j'en récupérais deux, je ne saurais pas le troisième. Non, il faudrait les retrouver tous les trois, dans la mémoire, pour pouvoir les connaître, tous les trois. C'est tuant, les souvenirs. Alors il ne faut pas penser à certaines choses, à celles qui vous tiennent à cœur, ou plutôt il faut y penser, car à ne pas y penser on risque de les retrouver, dans la mémoire, petit à petit. C'est-à-dire qu'il faut y penser pendant un moment, un bon moment, tous les jours et plusieurs fois par jour, jusqu'à ce que la boue les recouvre, d'une couche infranchissable. C'est un ordre.

Après tout le nombre des marches ne fait rien à l'affaire.⁸²

Beim ersten Mnemo-Signal des Erzählers („ne m'est plus présent, à la mémoire“) handelt es sich um ein negatives Mnemo-Signal. Es steht am Anfang einer scholastisch anmutenden Reflexion über die „nervtötenden“ Dimensionen des Erinnerns („C'est tuant, les souvenirs“), aus der der Erzähler anschließend einen alles andere als zwangsläufigen Schluss zieht: Demnach gilt es, an die Dinge, die einem am Herzen liegen, möglichst häufig zu denken. Und zwar nicht, um sich an diese zu erinnern, sondern um sie nach und nach mit einer undurchdringlichen Schlammschicht zu bedecken.

Der Bezug zu Prousts Mnemopoetik ist offensichtlich: Das wahre, willkürliche Erinnern setzt bei Proust das Vergessen voraus. Nur was über Jahre hinweg vergessen war, kann willkürlich erinnert werden. Oder in den Worten des Beckett'schen Erzählers: „[...] car

⁸¹ Marcel Proust: *À la recherche du temps perdu* IV. Hrsg. von Jean-Yves Tadié, Paris 1989, S. 620.

⁸² Samuel Beckett: *Der Ausgestoßene – L'Expulsé – The Expelled*. Frankfurt a.M. 1994, S. 6ff. Wo im Folgenden Deutsch zitiert wird, handelt es sich um die deutsche Übersetzung von Elmar Tophoeven aus diesem Band.

à pas y penser on risque de les retrouver dans là mémoire [...].“ Hat Beckett das willkürliche Erinnern bei Proust noch als Quelle der Ekstase beschrieben, erscheint es in seiner ersten französischen Erzählung als Risiko, das es zu vermeiden gilt. Und am ehesten vermeidet man es – hier folgt Beckett erneut Prousts Poetik – durch die Gewöhnung: „C’est-à-dire qu’il faut y penser pendant un moment, un bon moment, tous les jours et plusieurs fois par jour, jusqu’à ce que la boue les recouvre, d’une couche infranchissable.“

Entsprechend dieser negativen Umsetzung der Proust’schen Ideen leugnet der Erzähler jegliche Bedeutung des Treppensturzes für seinen Lebensweg: „Je me relevai et me mis en marche. Je ne sais plus quel âge je pouvais bien avoir. Ce qui venait de m’arriver n’avait pas de quoi faire date dans mon existence. Ce ne fut ni le berceau ni le tombeau de quoi que ce soit“ [20]. Der erzählten Episode wird somit kein privilegierter Stellenwert im Leben des Erzählers zugesprochen. Stattdessen wird ihre Auswahl vom Erzähler als beliebig charakterisiert: „Je ne sais pas pourquoi j’ai raconté cette histoire. J’aurais pu tout aussi bien en raconter un autre“ [90]. Auf diese Weise gerät der intertextuelle Bezug der Erzählung zur Proust’schen Mnemopoetik zur Parodie eben dieser Poetik.

Darüber hinaus wendet sich die Erzählung auch gegen die romantische Gedächtnispoetik, die Beckett bereits in dem *Proust*-Essay kurz erwähnt hat. So vermutet der Erzähler gegen Ende der Erzählung, dass ihn der Kutscher den ganzen Tag nur um seine eigene Unterkunft herumgefahren hat, um diese nach dem Abschluss der Wohnungssuche schneller erreichen zu können: „En y réfléchissant, avec le célèbre bénéfice du recul, je crois qu’il n’avait fait, ce jour-là, que tourner autour de son domicile“ [78]. In der vom Autor betreuten englischen Übersetzung lautet dieselbe Stelle: „Recollecting these emotions, with the celebrated advantage of tranquillity, it seems to me he did nothing else, all that day, but turn about his lodging“ [ebd.]. Hierbei handelt es sich natürlich um eine Paraphrase einer tatsächlich sehr berühmten gedächtnispoetischen Passage, mit der William Wordsworth die Ausgabe seiner *Lyrical Ballads* des Jahres 1800 eingeleitet hat: „I have said that poetry is the spontaneous overflow of powerful feelings: it takes its origin from emotion recollected in tranquillity [...].“⁸³ Der Erzähler paraphrasiert diese Passage zwar. Angesichts des völlig emotions- und relativ belanglosen Erinnerungsinhalts der Geschichte gerät die Umschreibung jedoch zu einer inhaltsleeren Phrase. Aufschlussreich sind diese Passagen daher besonders als deutlich parodistische Signale der Distanzierung von der Proust’schen sowie von der romantischen Gedächtnispoetik samt ihrer Apotheose des Erinnerns.

⁸³ William Wordsworth: *Lyrical Ballads and Other Poems, 1797-1800* (The Cornell Wordsworth). Hrsg. von James Butler und Karen Green, Ithaca 1992, Appendix III, 537f.

Nachdem deutlich geworden sein dürfte, dass sich Beckett mit seiner ersten französischen Erzählung explizit von der Proust'schen Mnemopoetik abgrenzt und das dieser Poetik zugrunde liegende Gedächtnismodell somit nicht übertragen werden sollte, gilt es zwei spezifische Strukturzusammenhänge des amnestischen Erzählens genauer in den Blick zu nehmen, die in *L'Expulsé* zum ersten Mal evident werden. Der erste betrifft die Erzählsituation, genauer den fiktionalen Erzählakt. Dieser Akt wird innerhalb der Fiktion, gegen Ende der Erzählung des Ausgestoßenen, in der folgenden Form thematisch:

La dernière adresse vérifiée le cocher me proposa de me présenter dans un hôtel de sa connaissance, où je serais bien. Cela tient debout, cocher, hôtel, c'est vraisemblable. [...] Je situe cette conversation sur le trottoir, devant la maison d'où je venais de sortir [76].

Die Formulierungen „Cela tient debout“ („Das klingt echt.“) und „Je situe cette conversation sur le trottoir“ lassen sich als negative Mnemo-Signale lesen. Der Erzähler gibt mit ihnen zu erkennen, dass sich seine Erinnerungselaborationen nicht nach dem tatsächlichen, vergangenen Geschehen richten, sondern ebenso nach der (räumlichen) Plausibilität des Erzählten. Der Erzähler weist seinen Erzählakt somit als „Akt des Fingierens“⁸⁴ aus, der aufgrund seines mangelnden Erinnerungsvermögens notwendig wird. Das negative Mnemo-Signal kommt an dieser Stelle einem Fiktionssignal gleich, mit dem das Erzählte als Fiktion innerhalb der Fiktion ausgewiesen wird.⁸⁵ Damit kommt es jedoch unweigerlich zu einer strukturellen Annäherung zwischen dem Akt des Fingierens, der den Diskurs real produziert – sprich der empirischen Werkproduktion – und dem Akt des Fingierens, der den Diskurs fiktional produziert – sprich der vom Ausgestoßenen erzählten Geschichte. Bedingt wird diese Annäherung durch das amnestische Erzählen auf der Ebene des Ich-Erzählers. Diese bedingt bestimmte Kombinations- und Selektionsvorgänge („Je situe cette conversation sur le trottoir“), wie sie auch der empirische Autor vornehmen muss. Aus dieser strukturellen Homologie zwischen dem fiktionalen und dem realen Erzählakt lässt sich auch der letzte Absatz der Erzählung erklären. Sie schließt mit einem reflexiven Nachtrag, der den Schluss der Erzählung bildet:

Je ne sais pas pourquoi j'ai raconté cette histoire. J'aurais pu tout aussi bien en raconter une autre. Peut-être qu'une autre fois je pourrai en raconter une autre. Ames vives, vous verrez que cela se ressemble [90].

⁸⁴ Den Begriff „Akt des Fingierens“ und seine analytische Einbettung übernehme ich von Wolfgang Iser [Wolfgang Iser: „Akte des Fingierens oder Was ist das Fiktive im fiktionalen Text?“ In: *Funktionen des Fiktiven*. (Poetik und Hermeneutik 10), Hrsg. von Dieter Henrich und Wolfgang Iser, München 1983, S. 121-151].

⁸⁵ Ein Vorgang, den Iser als Selbstthematization von Fiktion bzw. „Entblößung von Fiktionalität“ bezeichnet [W. Iser (1983): a.a.O.: S. 135].

Der Erzähler gibt sich hier erneut als ‚Autor‘ seiner Geschichte zu erkennen, der er noch viele ähnliche Geschichten folgen lassen wird. Aufbauend auf der hier lediglich latenten strukturellen Homologie des fiktionalen Erzählakts des amnestischen Erzählens und des realen Erzählakts wird es in der Trilogie zu einer regelrechten Verschmelzung zwischen der Figurenstimme und einer autorähnlichen Sprechinstanz kommen. Ihren Niederschlag im Text findet diese Verschmelzung unter gewandelten medialen Voraussetzungen des fiktionalen Erzählakts insbesondere in Form von fiktionalen Schreibszenen.

Bevor auf diesen Zusammenhang eingegangen werden kann, gilt es jedoch zunächst, einen weiteren spezifischen Strukturzusammenhang des amnestischen Erzählens herauszuarbeiten. Dieser betrifft die Raumsemantik der Erzählung und geht unmittelbar mit dem Erzählen als „Akt des Fingierens“ einher. In *L'Expulsé* gibt der Erzähler zu verstehen, dass er die räumlichen Gegebenheiten seiner Geschichte nicht entsprechend eines authentischen Erinnerens, sondern entsprechend der Plausibilität des Erzählten gestaltet. Es ist daher angebracht, in Anlehnung an Charles R. Lyon die erinnerte / erzählte Welt, als ein „image within the consciousness of a single figure“ zu betrachten, „whose obscure memory clouds and abstracts the physical environment described.“⁸⁶ Lyon spricht in diesem Zusammenhang auch von „metaphoric landscapes“ [257], da in den beschriebenen räumlichen Szenerien der Erzählungen das defiziente Erinnerungsvermögen des Erzählers bildhaft zum Ausdruck kommt. In diesem Sinn argumentiert auch Paul Gleason, der in seinem Aufsatz „Dante, Joyce, Beckett, and the Use of Memory in the Process of Literary Creation“ die Symbolhaftigkeit des Erinnerungsraums in *Malone meurt* hervorhebt und zum Ergebnis kommt, dass dieser für Malones Erinnerungsunfähigkeit steht.⁸⁷ Die folgende Analyse der Erinnerungsräume und der erinnerten Räume verspricht also Aufschluss über die spezifischen Raumsstrukturen des Erzählens im Zeichen defizienter Modi der Erinnerung, die es auch im Rahmen der späteren Dramenanalyse zu berücksichtigen gilt.

4.1. Erinnerungsraum

Der Erinnerungsraum bleibt in *L'Expulsé* gänzlich unbestimmt. Die Erzählung enthält keinen situativen Text, der Aufschluss darüber geben würde, wo sich der Erzähler im Moment des Erzählens aufhält. Der räumlichen Unbestimmtheit des Erinnerungsraums entspricht die

⁸⁶ Charles R. Lyon: „Beckett‘ Major Plays and the Trilogy.“ In: *Comparative Drama*, V, 4 Winter, 1971-72, S. 254-268, hier S. 256.

⁸⁷ Paul Gleason: „Dante, Joyce, Beckett, and the Use of Memory in the Process of Literary Creation“ In: *Joyce Studies Annual*, Bd. 10 (1999), S. 104-142, hier S. 132.

zeitliche Unbestimmtheit der Relation zwischen Erinnerungssituation und erinnelter Welt. Der Ich-Erzähler berichtet über einen Tag aus seiner Vergangenheit, wie lange dieser Tag zurück liegt, wird aus seiner Erzählung nicht ersichtlich. Sätze wie „Je ne sais plus quel âge je pouvais bien avoir“ und „Mais je ne crois pas exagérer en disant que j'étais dans la force de l'âge“ [beide 20] deuten allerdings an, dass sich der Erzähler zum Zeitpunkt des Erzählens in einem wesentlich fortgeschritteneren Lebensabschnitt befindet und der Zeitraum zwischen Erinnern und Erinnertem somit eher groß ist.

4.2. Erinnerte Räume

Die wesentlichen erinnerten Räume der Erzählung sind das Zimmer, die Straße und die Kutsche. Sie bilden den situativen Rahmen für den Großteil des Geschehens in der erzählten / erinnerten Welt. Das Zimmer bleibt dabei jedoch beinahe ebenso undeterminiert wie der Erinnerungsraum. Der Erzähler teilt in seiner Erzählung nicht mit, wer ihn wann aus dem Haus geworfen hat: „Ils s'étaient donc contentés, pour cette fois, de me jeter dehors, sans plus“ [12]. Er berichtet lediglich von einer „gründlichen Säuberung“ in dem Haus, die er an dem vom Bürgersteig aus sichtbaren, „grauenhaft offene[n] Fenster“ festmacht: „Je regardai au troisième et dernier étage ma fenêtre, outrageusement ouverte. Le nettoyage à fond battait son plein“ [22/26]. Wer diese Säuberung vornimmt und warum der Erzähler nach ihrem Abschluss nicht mehr in sein Zimmer zurück kann, bleibt völlig offen. Die Formulierung „outrageusement ouverte“ geht auf die Erinnerungen zurück, die der Erzähler mit dem Zimmer verbindet:

Je sortais si peu! De temps en temps, j'allais à la fenêtre, j'écartais les rideaux et je regardais dehors. Mais vite je regagnais le fond de la pièce, là où il y avait le lit. Je me sentais mal à l'aise, au fond de tout cet air, et perdu au seuil de perspectives innombrables et confuses [27f.]

Ausgehend vom Anblick des geöffneten Fensters situiert der Erzähler das Zimmer und das in ihm befindliche Bett als erinnerten Raum relational zur äußeren Umgebung. Das Zimmer diente ihm in der Vergangenheit als geschlossenes Rückzugsgebiet angesichts des Unwohlseins und der Verlorenheit, das ihn bereits beim Blick aus dem Fenster überkam. Aufgrund dieser Erfahrungen erscheint sogar das von Außen betrachtete, geöffnete Fenster als „grauenhaft.“⁸⁸

⁸⁸ Vor dem Hintergrund dieser kontrastiven Gegenüberstellung des Zimmers mit der Außenwelt lassen sich der Rauswurf aus dem Haus und der Treppensturz gleichsam als Anspielung auf die Vertreibung aus dem Paradies deuten, die hier mit einem partiellen Gedächtnisverlust einhergeht.

Dementsprechend orientierungslos beschreibt sich der Ausgestoßene auch kurz nach seinem Rauswurf: „Dans ces conditions rien ne m’obligeait à me lever tout de suite“ [12]. Er bleibt einfach auf dem Trottoir liegen und beginnt eine Traumlandschaft („un paysage charmant“) zu imaginieren. Aus seinen Träumen reißt ihn erst das erneute Zuschlagen der Tür, aus der man zuvor seinen Hut geworfen hat, den er mit einem genialen Handstreich auffängt. Anschließend irrt er breitbeinig abwechselnd auf dem Bürgersteig und mitten auf der Straße umher und stürzt dabei gleich zweimal kurz hintereinander. Als einzigen Ausweg aus der Orientierungslosigkeit besteigt er schließlich eine Kutsche:

C’est une grande boîte noire, elle ses dandine sur ses ressort, les fenêtres sont petites, on se recroqueville dans un coin, ça sent le renfermé. Je sentais mon chapeau qui frôlait le plafond. Un peu plus tard je me penchai en avant et fermai les glaces. Puis je repris ma place, le dos au sens de la marche. J’allais m’assoupir quand une voix me fit sursauter, celle du cocher [46].

Erst in dem geschlossenen Raum der Kutsche fühlt sich der Ausgestoßene wieder in Sicherheit. Trotz der „muffigen“ Luft schließt er die Fenster, um die Geschlossenheit des Raumes noch zu verstärken und in Ruhe einschlafen zu können. Diese Handlungen lassen sich in Anlehnung an die eingeführte Gedächtnistypologie als Formen der Orientierung an räumlichen Differenzen beschreiben, wobei die Differenz hier die zwischen Geschlossenheit und Offenheit ist. Angesichts der Gedächtnisdefizienz des Ausgestoßenen ist dies zunächst die einzige Differenz, die für ihn noch wahrnehmbar ist. Eine weitere Differenz wird dann gegen Ende der Erzählung handlungsorientierend.

Aus seinem Schlaf in der Kutsche weckt den Ausgestoßenen die Stimme des Kutschers, der nach dem Ziel seines Fahrgastes fragt. Da dieser kein bestimmtes Ziel hat, versucht er sich an einen beliebigen Ort in der Stadt zu erinnern, um diesen als Ziel anzugeben. Doch aufgrund seines vormals isolierten Daseins in dem Zimmer fällt ihm kein Name ein: „Je réfléchis, cherchant dans ma mémoire le nom d’une rue, ou d’un monument. Votre fiacre est-il à vendre? dis-je. J’ajoutai, Sans le cheval. Que ferais-je d’un cheval“ [50]? Unfähig sich an einen Ort zu erinnern, bleibt ihm nur der vergebliche Versuch, die Kutsche als Ersatz für sein Zimmer zu kaufen.

Bei einem gemeinsamen Mittagessen erklärt der Ausgestoßene dem Kutscher schließlich seine Lage. Daraufhin konsultiert der Kutscher die Wohnungsanzeigen seiner Zeitung und fährt mit seinem Fahrgast von einer Wohnungsbesichtigung zur nächsten:

A chaque arrêt il descendait de son siège et m’aidait à descendre du mien. Je sonnais à la porte qu’il m’indiquait et quelquefois je disparaissais à l’intérieur de la maison. Cela me faisait tout drôle, je m’en souviens, de sentir de nouveau une maison tout autour de moi, après si longtemps [68].

Nachdem die Wohnungssuche erfolglos endet, fährt ihn der Kutscher zu sich nach Hause. Dort angekommen bietet er ihm an, im Stall zu übernachten. Der Ausgestoßene nimmt das Angebot an und zieht sich erneut in die im Stall stehende Kutsche zurück. Mitten in der Nacht flüchtet er jedoch vor Kälte aus dem Stall ins Freie, wo ihn erneut die Orientierungslosigkeit heimsucht:

Je ne savais pas où j'étais. Je pris la direction de levant, au jugé, pour être éclairé au plus tôt. J'aurais voulu un horizon marin, ou désertique. Quand je suis dehors, le matin, je vais à la rencontre du soleil, et le soir, quand je suis dehors, je le suis, et jusque chez les morts [90].

Die einzige Chance sich räumlich zurechtzufinden, besteht für ihn in der Ausrichtung seines Weges nach dem Sonnenaufgang, da ihm seine Gedächtnisdefizienz keine andere Möglichkeit lässt, den Zeitfluss zu verorten und seine Sinnesleistung zu orientieren. Erneut dient eine räumliche Differenz, nämlich die zwischen Osten und Westen zur Orientierung der eigenen Handlungen.

4.3. Zusammenfassung

Mit seiner ersten französischen Erzählung distanziert sich Beckett durch parodistische Paraphrasen deutlich von der Proust'schen Apotheose des willkürlichen Gedächtnisses und der romantischen Gedächtnispoetik in ihrer Ausformulierung durch William Wordsworth. Dem Helden seiner Geschichte ist mehr daran gelegen, seine Vergangenheit nachhaltig zu vergessen als sie willkürlich zu erinnern. Zudem kennzeichnet er seine Erinnerungsinhalte als beliebig und gibt wiederholt zu verstehen, dass er sie aufgrund seines mangelnden Erinnerungsvermögens größtenteils konstruiert. Damit liefert die Erzählung gewissermaßen das Grundgerüst für Becketts Prosawerke der Nachkriegszeit. Ein Erzähler rekonstruiert in Form einer Erinnerungselaboration, die explizit als eine solche ausgewiesen wird, einen Teil seiner Vergangenheit, wobei die Elaboration maßgeblich vom defizienten Erinnerungsvermögen des Erzählers bestimmt wird.

Strukturell stellt sich bei dieser Form des amnestischen Erzählens zum einen eine Homologie zwischen dem fiktionalen und dem realen Erzählakt ein, die sich in der Erzählung selbst durch bestimmte vom Erzähler gesetzte Fiktionssignale manifestiert. Zum anderen kommt das defiziente Erinnern in Form einer spezifischen Raumstruktur zum Ausdruck. Da der Ausgestoßene lediglich über ein an den situativen Rahmen des Zimmers gebundenes

episodisches Gedächtnis⁸⁹ verfügt und alle Informationen über die Außenwelt vergessen hat, strukturiert er diese Außenwelt im Zuge seiner Erzählung entlang der Differenz geschlossen / offen. Die Kutsche bildet den ersten Raum, der für die Abgeschlossenheit seines Zimmers steht. Außerhalb dieses Raums bleibt ihm als einzige Orientierungsmöglichkeit nur die Sonne im Osten, sprich die perspektivische Differenz, in der der Begriff der „Orientierung“ seine etymologische Wurzel hat.

Die vom Erzähler konzipierten Räume ergeben auf diese Weise eine metaphorische Raumstruktur, die er unter den Voraussetzungen seiner Gedächtnisdefizienz konzipiert. Als solche steht sie nach der systemischen Gedächtnistypologie ganz im Zeichen des divinatorischen Gedächtnistyps. Die Orientierung basiert einzig auf den räumlichen Differenzen offen / geschlossen und Osten / Westen. Das Erzählen im Zeichen eines defizienten Modus der Erinnerung spiegelt sich also auf der Ebene des Erzählten in divinatorischen Gedächtnisszenarien⁹⁰ wider, die auch die im Folgenden zu analysierenden Romane der Trilogie prägen.

5. Die Trilogie

Zwischen Mai 1947 und Januar 1950 hat Beckett auf Französisch die Romantrilogie *Molloy*, *Malone meurt* und *L'Innommable* verfasst. Die Arbeit an seinem umfangreichsten Romanwerk hat er zwischen 1948 und 1949 – nach dem Abschluss von *Malone meurt* – einmal unterbrochen. In dieser Zeit entstand das erste von ihm zu Lebzeiten zur Veröffentlichung bestimmte Drama *En attendant Godot*, auf das später im Zusammenhang mit der Trilogie eingegangen wird. Wie in der Erzählung *L'Expulsé* berichten auch die jeweiligen Ich-Erzählinstanzen der Romane im Zeichen defizienter Modi des Erinnerns. Die narrative Struktur der Romane unterscheidet sich jedoch in zweifacher Hinsicht von der in *L'Expulsé*. Zum einen beschreiben die Erzähler ihre Erinnerungssituationen und beziehen sich somit auf die Gegenwart, in der sie erzählen. Zum anderen werden die Erinnerungselaborationen von den Erzählern im Zuge ihres Erzählens zugleich verschriftlicht. Damit gerät zum ersten Mal die gedächtniskonstitutive Funktion eines Mediums und hier

⁸⁹ Aufgrund der episodischen Komponente bildet der situative Rahmen eine „Einheit des Gedächtnisses, und die Kohärenz der Einheit wird gestiftet durch den Ort und die episodische Bindung von Figuren und Objekten an diesen Ort.“ „Episodisch“ ist diese Bindung insofern, als sie durch das „episodische Gedächtnis“ entsteht, also das Gedächtnis für „persönlichen Erfahrungen und ihren zeitlichen Beziehungen“. Diese Gedächtnisform hat „chronologisch-autobiographischen Charakter, insofern ihre Inhalte (Episoden) nach der Art ‚Ich tat das und das, an dem und dem Ort, zu der und der Zeit‘ erinnert werden können“ [Vgl. F. Jannidis (2004): a.a.O., S. 131f.].

⁹⁰ Der Begriff des „Szenariums“ wird hier noch allgemein im Sinne eines schauplatzartigen Bildes verwendet. Später wird er sich mit Blick auf die Dramen noch enger fassen lassen.

insbesondere die Funktion der Schrift in ihrer Eigenschaft als mediale Bedingung für die Konstitution von Gedächtnis in den Blickpunkt des Erzählens.

5.1. *Molloy*

Der 1947 entstandene Roman besteht aus zwei Erzähleinheiten, die im Druckbild durch römische Zahlen voneinander getrennt sind. In der ersten Einheit versucht der Erzähler namens Molloy schriftlich zu rekonstruieren, auf welchem Weg er in das Zimmer gelangt ist, in dem er sich zum Zeitpunkt seines Schreibens befindet. Bei der zweiten Einheit handelt es sich um einen Bericht, den ein Detektiv namens Moran in seinem Haus verfasst. In dem Bericht beschreibt Moran seine erfolglose Suche nach Molloy, die seinem Aufenthalt in dem Haus vorausgegangen ist. Ihre Erinnerungssituationen sind also insofern äquivalent, als beide versuchen, im Medium der Schrift ein vergangenes Geschehen außerhalb des Erinnerungsraums zu rekonstruieren.

Bereits mit dem ersten Satz wird der Erinnerungsvorgang Molloy's eindeutig räumlich situiert: „Je suis dans la chambre de ma mère. C'est moi qui y vis maintenant. Je ne sais pas comment j'y suis arrivé.“⁹¹ Zugleich formuliert der Erzähler hier das Ziel seines Erzählens, nämlich die Rekonstruktion des Geschehens, das ihn an seinen aktuellen Aufenthaltsort, das Zimmer seiner verstorbenen Mutter, geführt hat. Damit steht das Erzählen erneut unter dem Primat des Vergessens, da der Erzähler einräumt, von diesem Geschehen nichts mehr zu wissen.

Im Zuge seiner mühsam in Gang kommenden Erinnerungselaboration stellt er das von ihm Erzählte und Beschriebene daher ein ums andere Mal unter den Vorbehalt seiner Erinnerungsschwäche:

[...] j'avais oublié qui j'étais (il y avait de quoi) et parlé de moi comme j'aurais parlé d'un autre, s'il m'a fallu absolument parler d'un autre“ [55].

[...] Oui, il m'arrivait d'oublier non seulement qui j'étais, mais que j'étais, d'oublier d'être. Alors je n'étais plus cette boîte fermée à laquelle je devais de m'être si bien conservé. [...] Et les mots que je prononçais moi-même et qui devaient presque toujours se rattacher à un effort de l'intelligence, souvent ils me faisaient l'effet d'un bourdonnement d'insecte [65f.].

[...] Elle avait le faciès légèrement velu, ou est-ce moi qui l'imagine, pour la commodité du récit ? [75].

Und auch Moran stellt das von ihm Erzählte unter einen ähnlichen Vorbehalt:

⁹¹ Samuel Beckett: *Molloy*. Paris 1951, S. 7.

Et cela ne m'étonnerait pas que je m'écarte, dans les pages qui vont suivre, de la marche stricte et réelle des événements. Mais même à Sisyphe je ne pense pas qu'il soit imposé de se gratter, ou de gémir, ou d'exulter, à en croire une doctrine en vogue, toujours aux mêmes endroits exactement. Et il est même possible qu'on ne soit pas trop à cheval sur le chemin qu'il emprunte du moment qu'il arrive à bon port, dans les délais prévus. Et qui sait s'il ne croit pas à chaque fois que c'est la première? Cela l'entreprendrait dans l'espoir, n'est-ce pas, l'espoir qui est la disposition infernale par excellence, contrairement à ce qu'on a pu croire jusqu'à nos jours. Tandis que se voir récidiver sans fin, cela vous remplit d'aise [181].

Die Urheber der fiktionalen Erzählakte in *Molloy* setzen somit im Zeichen der defizienten Modi des Erinnerns ebenfalls bestimmte Fiktionssignale. Die strukturelle Homologie zum realen Erzählakt ist demnach auch hier gegeben. Der fiktionale Erzählakt ist darüber hinaus in einen Schreibvorgang eingebettet: Molloy schreibt in ein Tagebuch („journal intime“ [82]), Moran verfasst einen Bericht („rapport“ [125]). Dadurch geht die Homologie zwischen fiktionalen und realen Erzählakt über die Struktur des Erzählens als Fingieren hinaus. Sie betrifft mit der Schrift auch das Medium des Erzählens und soll daher im Folgenden als strukturell-mediale Homologie bezeichnet werden.

Die strukturell-mediale Homologie bedingt, dass die Schrift als Medium des Gedächtnisses in den Blick der Erzähler gerät. Molloy fällt es aufgrund seines defizienten Gedächtnisses offenbar schwer, auf dieses Medium zurückzugreifen: „J'ai oublié l'orthographe aussi, et la moitié des mots“ [8]. Es erscheint ihm auch insofern problematisch, als es sich bei ihm um eine mediale Form der Stabilisierung von Sprache handelt, die schon für sich genommen zur Wiedergabe der Vergangenheit kaum geeignet ist:

Et quand je dis je me disais, etc., je veux dire seulement que je savais confusément qu'il en était ainsi, sans savoir exactement de quoi il retournait. Et chaque fois que je dis, Je me disais telle ou telle chose, ou que je parle d'une voix interne me disait, Molloy, et puis une belle phrase plus ou moins claire et simple, ou que je me trouve dans l'obligation de prêter aux tiers des paroles intelligibles, ou qu'à l'intention d'autrui il sort de ma propre bouche des sons articulés à peu près convenablement, je ne fais que me plier aux exigences d'une convention qui veut qu'on mente ou qu'on se taise. Car c'est tout autrement que les choses se passaient. Je ne me disais donc point, Du train où ça va, d'ici très peu de temps, etc., mais cela ressemblait peut-être à ce que je me serais dit, si j'en avais été capable. En fait je ne me disais rien du tout, mais j'entendais une rumeur, quelque chose de changé dans le silence, et j'y prêtais l'oreille, à la manière d'un animal j'imagine, qui tressaille et fait le mort. Et alors, quelquefois, il naissait confusément en moi une sorte de conscience, ce que j'exprime en disant, Je me disais, etc., ou, Molloy, n'en fais rien, ou, C'est le nom de votre maman? dit le commissaire, je cite de mémoire. Ou que j'exprime sans tomber aussi bas que dans l'oratio recta, mais au moyen d'autres figures, tout aussi mensongères, comme par exemple, Il me semblait que, etc., ou, J'avais

l'impression que, etc., car il ne me semblait rien du tout et je n'avais aucune d'impression d'aucune sorte, mais il y avait simplement quelque chose de changé quelque part qui fait que moi aussi devait changer, afin que rien ne fût changé. Et ce sont ces petits ajustements, comme entre les vases de Galilée, que je ne peux exprimer qu'en disant, Je craignais que, ou J'espérai que, ou, C'est le nom de votre maman ? dit le commissaire, par exemple, et que je pourrais sans doute exprimer autrement et mieux, en m'en donnant la peine [119f., Hervorhebung PLK].

Der Erzähler schildert hier das Problem, dass die schriftsprachliche Repräsentation der Vergangenheit grundsätzlich mangelhaft ist und nur aufgrund des Fehlens anderer Ausdrucksmittel gewählt werden muss. Diese Schriftsprachkritik liest sich wie eine Explikation der im *Proust*-Essay unterschwellig präsenten Bedenken angesichts der Möglichkeiten der schriftlichen Stabilisierung von Erinnerungen. Darüber hinaus enthält die zitierte Passage einen wichtigen Hinweis auf jene Eigenschaft von Schrift, die sie als Kommunikationsmittel mit Blick auf das Gedächtnis auszeichnet. Sie macht das schriftlich Stabilisierte zitierbar, sprich erinnerbar (vgl. Hervorhebung in der obigen Passage). Entsprechend der Formulierung „je cite de mémoire“ finden sich die hier von Molloy zitierten Passagen tatsächlich Wort für Wort in seinem zuvor fixierten Tagebuch-Text. Das Zitieren aus dem Gedächtnis erscheint in dem Text als die einzige Gedächtnisleistung des Erzählers, die nicht unter dem Vorbehalt des defizienten Erinnerns steht. Damit tritt die Repräsentationsfunktion der Schrift im Hinblick auf eine im Zuge des Erinnerns verschriftliche Vergangenheit zugunsten ihrer *aide-mémoire*-Funktion in den Hintergrund.

Auch in der zweiten Erzähleinheit, dem Bericht von Moran, wird die Gedächtnisfunktion des geschriebenen Textes explizit. Zum einen heißt es von dem Boten Gaber, der Moran seinen Auftrag, Molloy zu suchen, überbringt:

Sa mémoire était défectueuse à tel point que ses messages n'existaient pas dans sa tête, mais uniquement dans son calepin [145].

Zum anderen schreibt Moran über seinen eigenen Bericht:

Tout est fastidieux, dans ce récit qu'on m'impose. [...] Elle me dit aussi, cette voix que je commence seulement à connaître, que le souvenir de ce travail soigneusement exécuté jusqu'au bout m'aidera à supporter les longues affres de la liberté et du vagabondage [180]

Morans Textgedächtnis erstreckt sich bezeichnenderweise nicht nur über den von ihm verfassten Bericht, sondern zugleich über die Romane Becketts. So schreibt er:

Oh je pourrais vous raconter des histoires, si j'étais tranquille. Quelle tourbe dans ma tête, quelle galerie de crevés. Murphy, Watt, Yerk, Mercier et tant d'autres [187].

Der Ich-Erzähler Moran gibt sich hier als die auktoriale Erzählinstanz aus früheren Romanen Becketts zu erkennen, womit die Annäherung zwischen der Erzähler- und der Autorebene über die strukturell-mediale Homologie zwischen dem fiktiven und dem realen Erzählakt auf die Spitze getrieben wird.

Die in *Molloy* erstmals aktualisierte Funktion der Schrift als Medium der Erinnerung verweist nach der systemischen Gedächtnistypologie auf den rhetorischen Gedächtnistyp. Wie erläutert, kann das Erinnernte als schriftlich Mitgeteiltes unabhängig von seinem ursprünglichen Kontext als Information aktualisiert werden. Molloy erfährt diese Kontextunabhängigkeit als Verlust an Unmittelbarkeit:

Je dis ça maintenant, mais au fond qu'en sais-je maintenant, de cette époque, maintenant que grêlent sur moi les mots glacés de sens et que le monde meurt aussi, lâchement, lourdement nommé ? J'en sais ce que savent les mots et les choses mortes et ça fait une jolie petite somme, avec un commencement, un milieu et une fin, comme dans les phrases bien bâties et dans la longue sonate des cadavres. Et que je dise ceci ou cela ou autre chose, peu importe vraiment. Dire c'est inventer. Faux comme de juste. On n'invente rien, on croit inventer, s'échapper, on ne fait que balbutier sa leçon, des bribes d'un pensum appris et oublié, la vie sans l'armes, telle qu'on la pleure. Et puis merde. Voyons. Incapable de me rappeler le nom de ma ville [...] [41]

Die Wörter erscheinen dem Erzähler nicht selbst gewählt, vielmehr prasseln sie auf ihn nieder, ohne dass sie in einem direkten Zusammenhang zu dem vergangenen Kontext stehen, dessen Geschehen sie beschreiben sollen. Moran spricht in einem ähnlichen Zusammenhang von einer Stimme, die ihm das zu Schreibende diktiert:

Elle ne servait pas des mots qu'on avait appris au petit Moran [...]. Mais j'ai fini par comprendre ce langage. Je l'ai compris, je le comprends, de travers peut-être. La question n'est pas là. C'est elle qui m'a dit de faire le rapport. [...] Alors je rentrai dans la maison, et j'écrivis, Il est minuit. La pluie fouette les vitres. Il n'était pas minuit. Il ne pleuvait pas [239].

In beiden Fällen dient das Geschriebene also weniger der korrekten Wiedergabe der Vergangenheit. Es handelt sich um bloße Wörter, die vormals wie eine Vokabellektion auswendig gelernt und wieder vergessen wurden. Durch das Erzählen, das mit dem Wiederaufsagen der Lektion verglichen wird, werden die Wörter zu einem erzählerischen Ganzen – im aristotelischen Sinn mit einem Anfang, einer Mitte und einem Ende – zusammengefügt.

Der Vorstellungsbereich, der dabei evoziert wird, entspricht ebenfalls dem des rhetorischen Gedächtnistyps, genauer dessen Speichermetaphorik, die das Erinnern als das Wiederauffinden der Inhalte des Gedächtnisses versinnbildlicht. Die Kreativität eines Autors beruht nach diesem Verständnis auf seiner Fähigkeit, in seine Gedächtnislandschaft eingeschriebene Texte mittels eigener Assoziationen wieder zu erinnern und neu anzuordnen. Indem der Erzähler in der ersten Erzähleinheit von *Molloy* von einer zu reproduzierenden „Lektion“ bzw. einem „Pensum“ spricht, evoziert er einen entsprechenden Vorgang. Zur Veranschaulichung dieses Verständnisses von Kreativität wurde im Mittelalter bekanntlich die Metapher des Wiederkäuens herangezogen. In *Molloy* dient eben diese Metapher dem Erzähler als Ausgangspunkt seiner Erinnerungselaboration:

C'était sur une route d'une nudité frappante, je veux dire sans haies ni murs ni bordures d'aucune sorte, à la campagne, car dans d'immenses champs des vaches mâchaient, couchées et debout, dans le silence du soir. J'invente peut-être un peu, j'embellis peut-être, mais dans l'ensemble c'était ainsi. Elles mâchent, puis avalent, puis après une courte pause appellent sans effort la prochaine bouchée. Un tendon du cou remue et les mâchoires recommencent à broyer. Mais c'est peut-être là des souvenirs [9].

Über die kultur-historische Metapher vom Wiederkäuen wird hier das kreative Erinnern selbst in Form eines landschaftlichen Szenariums metaphorisiert, das sich als rhetorisches Gedächtnisszenarium verstehen lässt. Auch die Raumverhältnisse des Romans lassen sich auf diese Weise in erster Linie als „metaphoric landscapes“ verstehen, die nicht den Hintergrund vergangener Geschehnisse bilden („J'invente peut-être un peu.“), sondern einen bildhaften Ausdruck der aktuellen, defizienten Erinnerungsvorgänge im Zuge des Erzählens darstellen. Wie im Folgenden deutlich wird, realisiert Beckett auf diese Weise auch in *Molloy* die bereits aus *L'Expulsé* bekannte spezifische Raumsemantik des Erzählens im Zeichen defizienter Modi der Erinnerung.

5.1.1. Erinnerungsräume

Wie bereits erwähnt, wird der Erinnerungsraum in *Molloy* im ersten Erzählteil als Zimmer der verstorbenen Mutter und im zweiten Erzählteil als Raum in Morans Haus beschrieben. Bei beiden Erinnerungsräumen handelt es sich um abgeschlossene Räume, die von den Erzählern im Zuge ihrer Erinnerungselaborationen nicht verlassen werden. Molloy beschreibt sich als völlig bewegungsunfähig („Mais à présent je n'erre plus, nulle part, et même je ne bouge presque pas, et pourtant rien n'est changé“ [88]). Seine einzige Verbindung zur Außenwelt stellt eine Person her, die regelmäßig das von ihm Geschriebene abholt, um es ihm wenig

später wieder zurückzubringen. Moran erzählt lediglich, wie er sich eines Tages aus seinem Garten in ein Zimmer seines Hauses begeben hat, um seinen Bericht abzufassen, ohne dabei das Zimmer selbst genauer zu beschreiben. Ausgehend von der Geschlossenheit des Erinnerungsraums wird auch – wie schon in *L'Expulsé* – die die Differenz offen / geschlossen die Leitdifferenz zur Orientierung in den erinnerten Räumen bilden.

5.1.2. Erinnerte Räume

Auf dem Weg zu seiner Mutter befindet sich Molloy zunächst auf einem Weg in einer kargen Landschaft:

Je repris mon chemin, ce chemin dont je ne savais rien [...]. Me voilà, sans me rappeler être sorti de la ville, sur les bords du canal [33f].

Wie der Ausgestoßene in *L'Expulsé* weiß sich Molloy außerhalb seines gewohnten Umfeldes nicht zu orientieren. Vielmehr humpelt er auf Krücken kreuz und quer durch die Landschaft, wobei ihm das Ziel seiner Reise immer wieder zu entfallen droht:

Il me revint à la mémoire [...] que j'étais parti aller voir ma mère, au matin de cette journée finissante. Mes raisons ? Je les avais oubliées [34f.].

Schließlich landet er durch Zufall im Haus einer älteren Dame namens Lousse, die ihn vorübergehend bei sich aufnimmt. Seine Orientierungslosigkeit erfährt er am eindringlichsten, als er das Haus verlässt, um sich wieder auf den Weg zu seiner Mutter zu machen:

Dans la rue il faisait du vent, c'était un autre monde. Ne sachant où j'étais ni partant dans quelle direction j'aurais intérêt à me diriger je pris celle du vent. [...] Mais j'entrai dans le premier abri venu et j'y restai jusqu'à l'aube [...] [80].

In der Offenheit der Straße richtet er sich zunächst nach dem Wind und zieht sich kurz darauf in einer engen Gasse zurück. Moran beschreibt diese für Molloy typische Form der Fortbewegung in seinem Bericht sehr passend:

Il disposait de très peu d'espace. Le temps aussi lui était mesuré. Il se hâtait sans cesse, comme avec désespoir, vers des buts extrêmement proches. Tantôt, prisonnier, il se précipitait vers je ne sais quelles étroites limites, et tantôt, poursuivi, il se réfugiait vers le centre [153].

Nachdem Molloy die Gasse verlassen hat, verschärft sich das Problem seiner Orientierungslosigkeit:

Sorti donc enfin de 'impasse, où à moitié debout a moitié couché je venais peut-être de faire un cour somme, car c'était mon heure pour cela, je me dirigeai, tenez-vous bien, vers le soleil, faute de mieux, le vent étant tombé.

[...] Je vais vers le soleil, c'est-à-dire en principe vers l'est, ou peut-être le sud-est, car je ne suis plus chez Lousse [83].

Anders als dem Ausgestoßenen in *L'Expulsé* gelingt Molloy noch nicht einmal mehr die Orientierung anhand der räumlichen Differenz Westen / Osten:

Je confonds est et ouest, les pôles aussi, je les intervertis volontiers. [...] Mais j'avais l'habitude de voir le soleil se lever au sud et de ne plus savoir où j'allais, tellement tout tournait avec inconséquence et arbitraire, ni ce qui je quittais, ni ce qui m'accompagnait“ [24, 58].

In seiner Orientierungslosigkeit gerät Molloy schließlich in einen Wald, ohne zu wissen, wie er diesen jemals wieder verlassen können wird. Nachdem er ihn eher durch Zufall entkommen ist, landet er in einem Moor, an dessen Horizont er die Umrisse seiner Heimatstadt zu erkennen vermeint. Wiederum bringen hier also die Räume und Landschaften (Haus von Lousse, Wald, Moor) lediglich metaphorisch die defizienten Erinnerungsvorgänge des Erzählers zum Ausdruck, wobei die einzige räumliche Differenz, die Orientierung verspricht, die zwischen Offenheit und Geschlossenheit bleibt.

Im Bericht von Moran wird die Bedeutung dieser Differenz zwischen Offenheit und Geschlossenheit noch deutlicher. Eingangs erinnert sich Moran an den Tag, an dem ihm ein Bote mitteilt, dass er sich auf die Suche nach Molloy machen solle. Moran schildert, wie er in seinem Haus die letzten Vorbereitungen zum Aufbruch trifft. Schließlich macht er sich zusammen mit seinem Sohn auf den Weg. Er verlässt sein Haus, das sich genau in dem Wald befindet, den Molloy kurz zuvor verlassen hat. Unmittelbar nach dem Verlassen des Hauses überfällt ihn dieselbe Orientierungslosigkeit wie Molloy. Zunächst vergisst er das Ziel seiner Suche:

Je n'arrivais donc pas à savoir de quelle façon je devais agir sur Molloy, une fois que je l'aurais trouvé. Les indications que Gaber n'avait pu manquer de me fournir à ce sujet m'étaient complètement sorties de la tête. [...] Mais je me disais aussi, n'étant qu'humain, que plus je tarderais à trouver Molloy plus j'aurais de chances de me rappeler ce que je devais en faire [188].

Unfähig, sich zu erinnern und von einem merkwürdigen körperlichen Verfall gekennzeichnet, macht er sich anschließend auf den Weg nach „Molloy Country“, ohne jedoch zu wissen, wie dieser Weg verläuft:

Et c'est à peine si, dans le silence de ma chambre, et l'affaire classée en ce qui me concerne, je sais mieux où je vais et ce qui m'attend que la nuit où je m'agrippais à mon guichet, à côté de mon abruti de fils, dans la ruelle [181].

Dementsprechend wahllos irrt Moran mit seinem Sohn durch die Gegend, bis ihm schließlich eine weitere Nachricht überbracht wird, die besagt, dass er wieder nach Hause gehen soll. Dort angekommen, beginnt er seinen Bericht zu verfassen.

5.1.3. Zusammenfassung

Die bereits an der Raumsemantik der Erzählung *L'Expulsé* beobachtbare divinatorische Gedächtnisszenarie ist auch für die metaphorischen Landschaften in *Molloy* kennzeichnend. Auch hier ist es die räumliche Differenz offen / geschlossen, die Orientierung in den erinnerten Räumen ermöglicht. Allerdings wird in *Molloy* die Erinnerungssituation ausführlicher beschrieben: zum einen räumlich, indem beschrieben wird, wo sich der Erinnernde zum Zeitpunkt seiner Erinnerungselaboration aufhält, zum anderen medial, indem den Erzähleinheiten jeweils bestimmte Schreibformen zugeordnet werden (Tagebuch, Bericht).

Die strukturelle Homologie zwischen dem fiktionalen und dem realen Erzählakt wird damit um ein mediales Element erweitert, da die Erzähler als Schreibende charakterisiert werden. In *Molloy* wird dadurch die Schrift als Gedächtnismedium zum Gegenstand des Erzählens selbst. Der Text ermöglicht den Erzählern in rudimentärer Form das Wiedererinnern des zuvor Geschriebenen. Die Einbeziehung des Mediums der Schrift in den Erinnerungsvorgang findet im Text selbst in Form von vereinzelt rhetorischen Gedächtnisszenarien ihren Ausdruck, welche die kultur-historischen Gedächtnismetaphern des Speichers und des Wiederkäuens aktivieren. Die Prämisse der Gedächtnisdefizienz des fiktionalen Erzählakts wird somit durch die Gedächtnisdynamik der Schrift konterkariert. Die Schrift erscheint dabei jedoch lediglich in ihrer historisch antiquiertesten Funktion als *aide mémoire*. Authentisches Erinnern garantiert sie in *Molloy* ebenso wenig wie die nicht explizit als verschriftlicht gekennzeichnete Erinnerungselaboration in *L'Expulsé*. Unter dem erzählerischen Primat des Vergessens bleiben anstelle von schriftlich fixierten Erinnerungen einzig Geschichten, deren fiktionaler Status die Grenze zwischen den Figuren und dem empirischen Autor aufzuheben droht.

5.2. Malone meurt

Der 1948 entstandene, zweite Roman der Trilogie geht von der gleichen Struktur des fiktionalen Erzählakts aus. Auch Malone hält sich in Erwartung seines baldigen Todes in einem geschlossenen Raum auf, in dem er den Text verfasst, den der Leser als Roman in

seinen Händen hält. Und wie Molloy fragt er sich, wie er wohl in den Raum gekommen sein mag:

Situation présente. Cette chambre semble, être à moi. [...] Je ne me rappelle pas comment j'y suis arrivé. Ayant sans doute perdu connaissance quelque part, je bénéficie forcément d'un hiatus dans mes souvenirs, qui ne reprennent qu'à mon réveil ici. Quant aux événements aboutissant à la syncope et auxquels sur le moment je n'ai pas dû être insensible, il n'en reste rien, dans ma tête, d'intelligible. Mais qui n'a eu de ces oublis ? Les lendemains d'ivresse en sont coutumiers. Ces événements, je me suis quelquefois amusé à les inventer. Mais sans arriver à m'amuser vraiment. Je ne suis pas arrivé non plus à préciser, pour en faire un point de départ, mon dernier souvenir avant mon réveil ici. Mais en fin de journée je ne savais pas où j'avais été ni à quoi j'avais pensé. De quoi pourrais-je donc me souvenir, et avec quoi ? [...] Mais peut-être m'a-t-on assommé, dans une forêt peut-être, oui, maintenant que je dis forêt je me rappelle vaguement une forêt. Tout ça c'est du passé.⁹²

Die Rekonstruktion der Vergangenheit als Ziel des Schreibens wird von dem Erzähler erneut als rein fiktionales Unterfangen ausgewiesen. Die Erinnerung an einen Wald wird allein durch das Wort „Wald“ evoziert, unabhängig davon, ob sich der Erzähler tatsächlich früher einmal in einem Wald aufgehalten hat. So bald er meint, sich an eine Episode aus seiner Kindheit zu erinnern, schließt er die Schilderung mit der Bemerkung, dass es sich ebenso um eine Geschichte handeln könne, die man ihm erzählt habe [158].

Das Erzählen steht in *Malone meurt* daher nicht mehr in erster Linie im Zeichen der für unmöglich erachteten Erinnerungselaboration, sondern im Zeichen der Konstitution der Gegenwart: „C'est le présent qu'il me faut établir, avant d'être vengé“ [13]. Diese Gegenwart ist überschattet vom nahe stehenden Tod des Erzählers, der sich im Schreiben seiner Existenz versichern möchte („Quelques lignes pour me rappeler que moi aussi je subsiste“ [182]). Die Gegenwartskonstitution dient somit zugleich der Konstitution einer im Gedächtnismedium der Schrift erinnerbaren Vergangenheit.

Die strukturelle Homologie zwischen dem fiktionalen und dem realen Erzählakt manifestiert sich erneut darin, dass sich der Erzähler als Erfinder von Geschichten beschreibt: „D'ici là je vais me raconter des histoires, si je peux“ [8]. Diese Tätigkeit bezeichnet er wiederholt als „Spiel“, wobei er hofft mit diesem Spiel einer von ihm todesähnlich beschriebenen Dunkelheit entgehen zu können; ein Vorgang den er als „Sich-selbst-verlassen“ („me quitter“ [57]) bezeichnet:

Si je disais, Maintenant j'ai besoin d'un bossu, il en arrivait un aussitôt, fier de la belle bosse qui allait faire son numéro. [...] Mais je ne tardais pas à me

⁹² Samuel Beckett: *Malone meurt*. Paris 1951, S. 13f.

retrouver seul, sans lumière. C'est pourquoi j'ai renoncé à vouloir jouer et fait pour toujours mon miens l'informe et l'inarticulé, les hypothèses incurieuses, l'obscurité, la longue marche les bras en avant, la cachette. Tel est le sérieux dont depuis bientôt un siècle je ne me suis pour ainsi dire jamais départi. Maintenant ça va changer, je ne veux plus faire autre chose que jouer. Non, je ne vais pas commencer par une exagération. [...] Je vais peut-être me trouver abandonné comme autrefois, sans jouets, sans lumière. Alors je jouerai tout seul, je ferais comme si je me voyais [9f].

Doch schon kurze Zeit nach dem Beginn der ersten Geschichte über eine Figur namens Sapo unterbricht sich der Erzähler:

Quel ennui. Et j'appelle ça jouer. Je me demande si ce n'est pas encore de moi qu'il s'agit, malgré mes précautions. [...] Je sens s'amonceler ce noir, s'aménager cette solitude, auxquels je me reconnais, et m'appeler cette ignorance qui pourrait être belle n'est que lâcheté. Je ne sais plus très bien ce que j'ai dit. Ce n'est pas ainsi qu'on joue. Je ne saurai bientôt plus d'où il sort, mon petit Sapo, ni ce qu'il espère [23].

Mit dem bloßen Erzählen gelingt es dem Erzähler offenbar nicht, der Dunkelheit zu entkommen, da das Erzählte sofort wieder in Vergessenheit gerät. Er muss erkennen, dass nur die schriftliche Fixierung ihm die kohärente Fortführung seiner erfundenen Charaktere erlaubt:

Je ne voulais pas écrire, mais j'ai fini par m'y résigner. C'est afin de savoir où j'en suis, où il en est. Au début je n'écrivais pas, je disais seulement. Puis j'oubliais ce que j'avais dit. Un minimum de mémoire est indispensable, pour vivre vraiment. Sa famille, par exemple, vraiment je ne sais plus pour ainsi dire rien sur elle. Mais je suis tranquille, c'est noté quelque part. C'est le seul moyen de le surveiller. Mais en ce qui me concerne, moi, le même besoin ne se fait pas sentir [55].

Die eingangs gestellte Frage „De quoi pourrais-je donc me souvenir, et avec quoi?“ wird damit beantwortet: Einzig im Medium der Schrift vermag sich der Erzähler zu erinnern.

Damit realisiert sich auch in *Malone meurt* eine strukturell-mediale Homologie zwischen dem fiktionalen und dem realen Erzählakt im Zeichen defizienter Modi des Erinnerns, die im Wesentlichen auf der Funktion der Schrift als *aide mémoire* aufbaut. Besonders deutlich tritt diese Funktion in *Malone meurt* in Form von „Memoranda“ zutage: kurze Gedächtnisstützen, die der Erzähler in seine schriftlich stabilisierte Erinnerungselaboration einschreibt. So möchte er sich daran erinnern, seinen Hut rechtzeitig vor seinem Tod aufzusetzen, um mit ihm zusammen beerdigt zu werden:

Mémoire, le mettre à tout hasard, bien enfoncé, avant qu'il soit trop tard [126].

Und wenig später verfährt er auf die gleiche Weise, um sich an eine weitere Frage für einen Fragebogen zu erinnern, den er für einen mysteriösen Besucher entwirft:

Mémoire, ajouter au questionnaire, Si par hasard vous avez une allumette soyez assez gentil d'essayer de l'allumer [167].

Allerdings gewinnt das Medium Text in *Malone meurt* über seine Bedeutung als Gedächtnisstütze hinaus eine weitere Funktion. Der Erzähler notiert, wie bereits erwähnt, nicht nur seine Geschichten, sondern schildert darüber hinaus auch seine eigene Situation im Moment des Schreibens. Hierdurch konstituiert er eine eigene Textidentität, die auf der Gedächtnisfunktion der Schrift aufbaut:

Mon histoire à moi aussi je l'ignore, je l'oublie, mais je n'ai pas besoin de la connaître. Et cependant j'écris sur moi, avec le même crayon, dans le même cahier, que sur lui. C'est que ce n'est ne plus moi, j'ai dû le dire déjà, mais un autre dont la vie commence à peine. Il est juste que lui aussi ait sa petite chronique, ses souvenirs, sa raison, et qu'il puisse retrouver le bon dans le mauvais, le mauvais dans le pire, et ainsi doucement vieillir tout le long des jours qui se ressemblent, et mourir un jour comme les autres, seulement plus court [55f.].

Mit dem Text verbindet der Erzähler auf diese Weise den Wunsch, einen „Aufbewahrungsspeicher von identitätsbezogener Selbstvergewisserung“⁹³ zu erschaffen, die ihm sein defizientes Gedächtnis auf andere Weise nicht ermöglichen würde. Diese Funktion der Schrift zur Entwicklung eines identitätskonstituierenden Textgedächtnisses⁹⁴ wird dabei unmittelbar mit dem Akt des Schreibens verknüpft:

Car c'est le soir, la nuit même, une des plus noires que je puisse me rappeler. J'ai la mémoire courte. Mon petit doigt, couché sur la feuille, devance mon crayon, l'avertit en tombant des fins de ligne. Mais dans l'autre sens, de haut en bas, je vais au jugé [55].

In diesen fiktionalen Schreibszenen⁹⁵ zeigt sich eindrucksvoll, wie sich über den Prozess der Verschriftlichung ein eigener Textraum konstituiert, der zugleich zum „Zeitraum der Erinnerung“ wird.⁹⁶ Der Erzähler schildert wiederholt ähnliche Schreibszenen, in deren

⁹³ Vgl. V. Borsò: a.a.O., S. 29.

⁹⁴ Von Malones „textual memory“ spricht auch Paul Gleason [P. Gleason: a.a.O., S. 132].

⁹⁵ Der Begriff der „Schreibszenen“ stammt von Rüdiger Campe, der ihn wie folgt einführt: „Die ‚Schreibszenen‘ kann einen Vorgang bezeichnen, in dem Körper sprachlich signiert werden oder Gerätschaften am Sinn, zu dem sie sich instrumental verhalten, mitwirken [...]“ [Rüdiger Campe: „Die Schreibszenen.“ In: *Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche. Situationen offener Epistemologie*. Hrsg. von Hans Ulrich Gumbrecht und K. Ludwig Pfeiffer, Frankfurt a.M. 1991, S. 759-772, hier S. 760].

⁹⁶ Nicolas Pethes beschreibt diesen Vorgang in Anlehnung an Jacques Derrida als entscheidendes Moment jeglicher Form von Verschriftlichung: „Verschriftlichung ist ein Akt der Differenzierung, der die räumliche Textseite wie die zeitliche Dauer entwirft und damit den ‚Zeitraum‘ der Erinnerung eröffnet“ [N. Pethes (1999): a.a.O., S. 106].

Zentrum der Schreibkörper, ein blaues Notizbuch, sowie das Schreibgerät, ein kurzer Bleistift, stehen:

C'est un gros cahier. Il doit me suffire. J'écrirai dorénavant sur les deux côtés de la page. [...] Le crayon par contre est une vieille connaissance. [...] Il est très court et taillé des deux bouts. C'est un Vénus. J'espère qu'il fera l'affaire [57].

Die entsprechenden Passagen, in denen der Erzähler hier die Hoffnung ausdrückt, dass Heft und Bleistift ausreichen werden, sind in der englischen Fassung des Textes vom Autor einheitlich mit „I hope it will see me out“⁹⁷ übersetzt worden, was hier soviel bedeutet wie „Ich hoffe, dass sie mich aus dem Leben begleiten werden.“

Die fiktionalen Schreibszenen in *Malone meurt* können als ein weiteres spezifisches, strukturell-medial bedingtes Charakteristikum des amnestischen Erzählakts betrachtet werden. Wie geschildert, ist es dem Erzähler nur mit Hilfe des Gedächtnismediums der Schrift möglich, seine Erzählung fortzuführen. Dabei konstituiert sich zugleich seine Gegenwart als Schreibvorgang, der eine erinnerbare Vergangenheit in Form des Textes hervorbringt. Der „szenische“ (Campe) bzw. situative Rahmen für die fiktionale Schreibszenen ist dabei entsprechend der strukturell-medialen Homologie zwischen dem fiktionalen und dem realen Erzählakt dem Schreibvorgang durch den empirischen Werkproduzenten nachempfunden: Den realen Schreibkörper des Romans *Malone meurt* bilden zwei Notizbücher, in denen Beckett mit einem Kugelschreiber entsprechend seiner gebräuchlichen Schreibpraxis lediglich die *recto*-Seiten beschrieben hat, während die *verso*-Seiten für Korrekturen und Notizen freigelassen wurden.

Es handelt sich somit bei dieser fiktionalen Schreibszenen um eine Form der Genese im Werk, wobei die akzidentiellen, materiellen Vorgaben des realen Schreibvorgangs (Schreibkörpers und Schreibgeräts) in leicht abgewandelter Gestalt für die Schreibszenen essentiell werden. Anstelle von zwei Notizbüchern, umfasst die fiktionale Schreibszenen ein Notizbuch, das doppelseitig beschrieben werden muss, um auszureichen, und einen kurzen Bleistift, der sich auflösen droht. Die Schreibszenen gerät dadurch zu einer Inszenierung der Vergänglichkeit des Schreibenden:

De ma main lointaine je compte les pages qui me restent. Ça ira. C'est ma vie, ce cahier, ce gros cahier d'enfant, j'ai mis du temps à m'y résigner. Pourtant je ne le jetterai pas [168].

⁹⁷ Samuel Beckett: *Molloy, Malone Dies, The Unnamable*. London 1959, S. 209f.

Aus dem Schreiben als Inbegriff der verrinnenden Lebenszeit erklärt sich auch, warum Malone gerade jene Momente als höchst befriedigend empfindet, die er nicht zugleich aufzeichnet:

Quel malheur, le crayon a dû me tomber des mains, car je viens seulement de le récupérer après quarante-huit heures (voir plus haut quelque part) d'efforts intermittents. Ce qui manque à mon bâton, c'est une petite trompe préhensile comme en ont les tapis nocturnes. Au fond je devrais perdre mon crayon plus souvent, ça ne me ferait pas de mal, je m'en porterais même mieux je crois, je serais plus gai, ce serait plus gai. Je viens de passer deux journées inoubliables dont nous ne saurons jamais rien, le recul étant trop grand, ou pas assez, je ne sais plus, sinon qu'elles m'ont permis de tout résoudre et de tout achever, je veux dire tout ce qui touche à Malone (c'est en effet ainsi que je m'appelle à présent) et à l'autre, car le reste n'est point de mon ressort. Et c'était, en moins dicible, comme deux éboulements de sable fin ou peut-être de poussière ou de cendre, d'importance certes inégale mais allant en quelque sorte de concert, et laissant derrière eux, chacun en son lieu et place, la chère chose qu'est l'absence [79].

Das Nicht-Schreiben wird hier von dem Erzähler zunächst als Befreiung erlebt:

Et pendant que je poursuivais mon crayon, à un moment donné mon cahier d'enfant presque, à en juger par certains indices, lui aussi tomba par terre, mais j'eus vite fait de le rattraper, en glissant le crochet de mon bâton par l'une des déchirures de la couverture et en le soulevant doucement. Et pendant tout ce temps, si fertile en incidents et contretemps, dans ma tête je suppose tout glissait et se vidait comme à travers des vannes, à ma grande joie, jusqu'à ce que finalement il ne restât plus rien, ni de Malone ni de l'autre [82].

Die Desillusionierung erfolgt jedoch wenig später, da der Erzähler erkennt, dass er mit der Abkehr vom Schreiben wieder Gefahr läuft, von der Dunkelheit eingehüllt zu werden, der er mit seinem Erzählen entgehen wollte:

En quoi je me faisais naturellement encore un fois des illusions, je veux dire en croyant voir clair enfin dans mes absurdes tribulations, mais quand même pas au point de pouvoir m'en vouloir à présent. Car tout en me disant, Que c'est simple et beau ! je me disais, Tout s'obscurcira à nouveau [82].

Der Erzähler befindet sich folglich in einer aporetischen Situation: die Aufzeichnung seiner Beobachtungen und Geschichten sollen ihm gleichermaßen dazu dienen, sich seiner Existenz in der Gegenwart zu vergewissern und der Dunkelheit zu entgehen bzw. die Todesnähe durch die Beschäftigung mit seinen erfundenen Charakteren vergessen zu machen. Doch mit der Beschreibung der Gegenwart als Schreibvorgang wird ihm die Nähe des Todes nur noch bewusster und die Ausgestaltung seiner Charaktere gerät ein ums andere Mal zur Selbstbeschreibung. Zudem ist sowohl die Konstitution der Gegenwart als auch das Erzählen unweigerlich an das Medium der Schrift gebunden, in dem sich eine eigene

Gedächtnisdynamik entwickelt, die das Vergessen unmöglich macht und – wie im Folgenden gezeigt wird – entgegen der Absicht des Erzählers sogar rudimentäre Erinnerungen an das Vorleben außerhalb des Zimmers wachruft.

5.2.1. Erinnerungsräume

Das Zimmer als Erinnerungsraum zu betrachten, erscheint auf den ersten Blick wenig sinnvoll, da der Erzähler sein Vorleben außerhalb des Zimmers zu Beginn seiner Aufzeichnung als nicht mehr erinnerbar ausweist. Einzig an die im Zimmer verbrachten Tage vermag er sich zu erinnern:

Je me rappelle bien ces derniers jours, ils m'ont laissé plus de souvenirs que les quelque trente mille précédents. Le contraire aurait été moins surprenant. Quand j'aurais fait mon inventaire, si ma morte n'est pas prête, j'écrirai mes mémoires. Tiens, j'ai dit une plaisanterie [13ff.].

Auch wenn der Erzähler das zukünftige Aufschreiben seiner Erinnerungen an das Geschehen im Zimmer hier scherzhaft als Verfassen seiner Memoiren bezeichnet, notiert er tatsächlich im Zuge seines Schreibens immer häufiger Situationen, die bereits vergangen sind. Am ausführlichsten geschieht dies im Zuge der Schilderung der zwei ohne Schreibzeug verbrachten Tage sowie im Zuge der Beschreibung des nächtlichen Besuchs eines Fremden. Beide Schilderungen zeichnen sich dadurch aus, dass sie vom Erzähler nicht unter den Vorbehalt seiner Vergesslichkeit bzw. unter den ihrer Fiktionalität gestellt werden. Insofern trifft es tatsächlich zu, dass seine Memoiren nur aus seinem Leben in dem Zimmer bestehen könnten. Erinnerungsraum und erinnerter Raum sind in diesem Fall identisch. In der Beschreibung des Zimmers betont der Erzähler wiederholt dessen Abgeschlossenheit gegenüber der Außenwelt, die er durch ein Fenster beobachten kann. In der französischen Fassung des Romans bezeichnet der Erzähler die Außenwelt als „dehors“ und als „monde mal fermé“ [105], in der englischen Fassung ist an den entsprechenden Passagen von „the outer world, the other world“ [e: 238] die Rede. Da der Erzähler keine Erinnerungen an diese Welt hat, bleibt sie gänzlich unbeschrieben. Beschrieben wird einzig der Innenraum des Zimmers, den Paul Gleason überzeugend als räumliche Metapher für das Textgedächtnis deutet, in dem *Molloy* aufgrund seiner Erinnerungsunfähigkeit eingeschlossen ist.⁹⁸

⁹⁸ Vgl. P. Gleason: a.a.O. , S. 132.

5.2.2. Erinnernte Räume

Nur eine an einen erinnerten Raum gebundene Erinnerungselaboration wird von dem Erzähler nicht unter den Vorbehalt der Fiktion gestellt. Den Ausgangspunkt für diese authentische Erinnerung liefert die unmittelbare, materielle Erfahrung des Schreibens:

Mais j'entends le bruit de mon petit doigt qui glisse sur le papier et celui si différent du crayon qui le suit. C'est ça qui m'étonne et me fait dire qu'il y a quelque chose de changé. D'où cet enfant que j'aurais pu être, pourquoi pas. Et j'entends aussi, nous y voilà enfin, un chœur, mais assez distant pour que ses piano ne puissent arriver jusqu'à moi. Je connais ce chant, je ne sais d'où, et quand il diminue, et quand il s'évanouit, il continue en moi, mais plus lent, ou plus vite [56].

Das Schreibgeräusch weckt die Erinnerungen an einen Chor, den der Erzähler in seiner Kindheit gehört hat. Der vagen, räumlichen Situierung dieser Erinnerung – er ergänzt nur noch, dass der Chor von einer Frau dirigiert wurde und zur Ostermesse auftrat – steht ihre Intensität gegenüber, die bei dem Erzähler den Eindruck hervorruft, er hätte den Chor erneut gehört („[...] ce chant que je viens d'entendre“ [56]). Der einzige Erinnerungsraum, der dieser Erinnerungssituation zugeordnet werden kann, ist somit streng genommen ein Klangraum, der sich im Moment des Erinnerns erneut aktualisiert. Auch diese Aktualisierung steht jedoch im Zeichen des defizienten Erinnerns, was darin zum Ausdruck kommt, dass sich der Erinnernde nur noch an die *Forte*-Passagen der Chormusik zu erinnern vermag.

5.2.3. Zusammenfassung

In *Malone meurt* wird das Erzählen als Erinnerungselaboration von Formen des gleichzeitigen Erzählens überlagert,⁹⁹ die dem Erzähler zur Konstitution einer Gegenwart dienen. Diese beschriebene Gegenwart erscheint im Medium der Schrift bereits als erinnerbare Vergangenheit. Die Gegenwart konstituiert sich dadurch in erster Linie als Schreibvorgang, der in Form von Schreibszenen selbst Gegenstand des Erzählens wird. Dabei wird der Schreibvorgang in seiner materiellen Begrenztheit durch Schreibkörper und -gerät zum Bild für die Todesnähe des Schreibenden, der er gerade durch das Erzählen entgehen wollte. Entsprechend der strukturell-medialen Homologie zwischen dem fiktionalen, amnestischen Erzählakt und dem realen Erzählakt sind die entsprechenden Schreibszenen analog zu dem realen Schreibvorgang entworfen.

⁹⁹ Vgl. zum gleichzeitigen Erzählen: Matias Martinez / Michael Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie*. München, 2002, S. 71.

Darüber hinaus erzählt Malone Geschichten, durch die er die Todesnähe vergessen machen will. Diese Geschichten sind für den Erzähler im Zeichen eines defizienten Modus' des Erinnerns nur im Gedächtnismedium der Schrift erzählbar. Die lediglich mittels der Schrift realisierbaren Erinnerungen an seine Vergangenheit beschränken sich im Wesentlichen auf das Geschehen im Zimmer. Als geschlossener Erinnerungsraum wird das Zimmer der Außenwelt – der „monde mal fermé“ – gegenübergestellt, die jedoch nur einmal als Klangraum rudimentär erinnert wird. Die räumliche Differenz offen / geschlossen wird also auch hier als semantische Opposition realisiert. Sie dient jedoch weniger der Orientierung im Raum, als der Bildung einer Textidentität, die an diesen Raum, als Metapher für den Textraum, gebunden ist. In dem letzten Roman der Trilogie wird diese Identitätsproblematik wieder aufgegriffen und noch einmal erheblich verschärft.

5.3. *L'Innommable*

Der 1949/50 verfasste Roman weist im Vergleich zu seinen Vorgängern eine deutliche Varianz in der narrativen Struktur auf. Die Erzählinstanz scheint nur noch als Stimme zu existieren, die sich keinem eindeutigen situativen Rahmen zuordnen lässt. Der Erzähler selbst reflektiert diese Erzählsituation, indem er betont, dass er selbst aus Wörtern gemacht ist: „[J]e suis en mots, je suis fait de mots [...]“¹⁰⁰ Wie schon in *Molloy* werden diese Wörter zunächst als Teil eines zu wiederholenden Pensums beschrieben:

Oui, j'ai un pensum à faire, avant être libre, libre de ma bave, libre de me taire, de ne plus écouter, et je ne sais plus lequel. Voilà enfin qui donne une idée de ma situation. On m'a donné un pensum, à ma naissance peut-être, pour me punir d'être né peut-être, ou sans raison spéciale, parce qu'on ne m'aime pas, et j'ai oublié en quoi il consiste [39].

Das Erzählen wird hier erneut als Erinnerungselaboration ausgewiesen („La mémoire notamment, dont je pensais devoir m'interdire l'usage, va avoir son mot à dire, le cas échéant“ [15]), wobei die Erinnerungen wiederum nicht an vergangene Ereignisse gekoppelt werden, die der Erzähler wieder erinnert, sondern an bloße Wörter, die er wie nach Diktat zu wiederholen versucht. Entsprechend dieser Vorstellung wird der Erzählvorgang wie schon in *Molloy* durch die Gedächtnismetaphorik des Wiederkäuens charakterisiert:

[I]l faut que le cœur me sorte par la gueule aussi, entortillé dans un vomi de boniments, là alors j'aurai enfin l'air de me croire, ce ne sera plus des paroles en l'air. Enfin, ne perdons pas l'espoir, j'y arriverai peut-être, d'une

¹⁰⁰ Samuel Beckett: *L'Innommable*. Paris 1953, S. 166.

façon toute mécanique, à force d'avoir le boche ouvert et les sangs tournés [82].

[...] ça fait une voix, une petite voix, la même voix petite, elle reste dans la gorge, revoilà la gorge, revoilà la bouche, elle remplit l'oreille, puis je rends, quelqu'un rend, quelqu'un se remet à rendre, ça doit se passer comme ça [...] [203].

Anders als in *Molloy* vermag der Erzähler in *L'Innommable* aus diesen Wörtern jedoch kein erzählerisches Ganzes, keine Geschichten mehr zu bilden. Er erinnert sich nur noch vage an eine Instanz, die vormals Geschichten erzählt hat. Diese Instanz nennt er zunächst Basil und kurz darauf Mahood:

C'est lui qui me racontait des histoires sur moi, vivait pour moi, sortait de moi, revenait vers moi, rentrait dans moi, m'agonissait d'histoires [37].

Auch Mahood existiert in der Erzählgegenwart nur noch als Stimme, wobei es dem Erzähler schwer fällt diese Stimme von seiner eigenen zu unterscheiden:

Et aujourd'hui encore [...], bien qu'il ne me trouble plus sa voix est là, dans la mienne, mais moins, moins. Et n'étant plus renouvelée elle disparaîtra un jour, je l'espère, de la mienne, tout à fait. Mais pour cela je dois parler, parler [38].¹⁰¹

Wiederum befindet sich der Erzähler damit in einer aporetischen Erzählsituation: Die Beschreibung seiner eigenen Situation setzt das Vergessen der Wörter Mahoods voraus, aus denen er selbst überhaupt erst hervorgegangen ist. Das Vergessen erscheint dem Erzähler, der wiederholt behauptet, kein Gedächtnis zu haben („ni de mémoire“ [98]), unter diesen Voraussetzungen als die einzige Rettung: „Mon incapacité d'absorption, ma faculté d'oubli, ils les ont sous-estimées. Chère incompréhension, c'est à toi que je devrai d'être moi, à la fin“ [63].

Das eigene Dasein besteht in diesem Zustand der Gedächtnisdefizienz aus einer bloßen Aneinanderreihung von Sekunden, von der jede einzelne als die erste empfunden wird:

[D]es secondes, il y en a qui les ajoutent les une aux autres pour en faire une vie, moi je ne peux pas, chacune est la première, non, la seconde, ou la troisième, j'ai trois secondes, et encore, pas tous les jours. J'ai été ailleurs, fait autre chose, été dans un trou, j'en sors à l'instant, je me suis peut-être tu, non, je dis ça, pour dire quelque chose, pour pouvoir continuer encore un peu, il faut continuer encore un peu, il faut continuer longtemps, il faut

¹⁰¹ Der Name Mahood kann als eine Chiffre für diese Identitätskonfusion gelesen werden. Dann wäre „Ma“ als das französische Personalpronomen zu lesen, das dem englischen Wort „hood“ in der Bedeutung von Maske vorausgeht. Der Name Mahood stünde dann für „meine Maske.“ Diese Lesart scheint mir plausibler als die geläufigere, nach der „Mahood“ für „manhood“ steht [vgl. H.-H. Hildebrandt: a.a.O., S. 71].

continuer encore toujours, si je me rappelais ce que j'avais dit je pourrais le répéter, si je pouvais apprendre quelque chose par cœur je serais sauvé, je dois dire toujours la même chose et chaque fois c'est un effort, les secondes doivent être pareilles et chacune est mauvaise, qu'est-ce que je suis en train de dire maintenant, je suis en train de me demander [182].

Angesichts dieser Gedächtnisdefizienz verbindet der Erzähler mit dem Aneinanderreihen von Wörtern die Hoffnung, ein funktionales Gedächtnis auszubilden, das einzig aus Redundanz bestehen würde; aus Wörtern, die wiederholt und als identisch wieder erkannt werden. Mit diesem Gedächtnis meint der Erzähler, die Stimme von Mahood zum Schweigen zu bringen und eine eigene Identität bilden zu können. Diesen Vorgang markiert der Erzähler durch die Einführung einer weiteren Figur:

Worm. Je n'aime pas ça, mais je n'ai guère le choix. Ce sera mon nom aussi, au moment voulu, quand je n'aurai plus à m'appeler Mahood, si jamais j'y arrive [85].

Den wesentlichen Unterschied zwischen Mahood und Worm siedelt der Erzähler im Medium der Schrift an:

Worm ne peut rien noter. Mahood peut-il noter. C'est ça, tressons, tressons. Oui, c'est le propre (entre autres) de Mahood de noter [...] [88].

Sich selbst verortet er zwischen diesen beiden Polen: Einerseits beschreibt er sein Umfeld als das eines Wurms – in einem Krug mit Erde steckend – andererseits betont er, dass er in diesem Zustand als Mahood noch schreiben könne:

Comment, dans ces conditions, fais-je pour écrire, à ne considérer de cette amère folie que l'aspect manuel ? Je ne sais pas. Je pourrais le savoir. Mais je ne le saurais pas. Pas cette fois-ci. C'est moi qui écris, moi qui ne puis lever la main de mon genou. C'est moi qui pense, juste assez pour écrire, moi dont la tête est loin. Je suis Mathieu et je suis l'ange [...] [24].

Anders als in *Malone meurt* liegt der Erzählung somit eine fiktionale Schreibszene zugrunde, der kein realer Schreibvorgang entsprechen könnte. Der mechanische Vorgang des Schreibens wird daher auch durch den Rückgriff auf eine religiöse Symbolik, genauer auf die christliche Matthäus-Ikonographie beschrieben. Typisch für die ikonographische Darstellung des Evangelisten Matthäus ist bekanntlich der Vorgang der Inspiration durch den Engel. Der Engel ist dabei häufig als Assistenz des schreibenden Matthäus dargestellt.¹⁰² Mit dem

¹⁰² Beckett hat bereits in seinem frühen Roman *Murphy* (1938) auf diese Ikonographie zur Charakterisierung einer Kommunikationssituation zurückgegriffen, allerdings ohne sie mit dem amnestischen Erzählen zu verknüpfen: „Neary began to speak, or, as it rather sounded, be spoken through. For the voice was flat, the eyes closed and the body bowed and rigid, as though he were kneeling before a priest instead of sitting before two sinners. Altogether he had the great look of Luke's portrait of Matthew, with the angel perched like a parrot on

Vergleich seiner Doppelsexistenz als Mahood (dem Schreibenden) und Worm (dem Nicht-Schreibenden) mit Matthäus und dem Engel betont der Erzähler erneut den reproduktiven Charakter seines Erzählens, das sich auf die Wiedergabe von vorgegebenen Wörtern beschränkt. Während dieser Vorgang im Zusammenhang mit den Matthäusdarstellungen als Inspiration erscheint, erfährt ihn der Erzähler als Zwangshandlung, der er durch ein umfassendes Vergessen zu entgehen hofft. Gerade das Medium der Schrift macht ein solches Vergessen jedoch unmöglich:

Mais il faut oublier Mahood, on n'aurait jamais dû en parler. Sans doute. Mais est-il possible de l'oublier ? Il est vrai qu'on oublie tout. Cependant il est fort à craindre que Mahood ne se laisse jamais résorber, tout à fait. Worm si, il disparaîtra complètement, comme s'il n'avait jamais été, ce qui est d'ailleurs sans doute le cas, comme si on pouvait disparaître, sans avoir été au préalable [144].

Aufgrund seines Schreibens, so vermutet der Erzähler, wird sich Mahood anders als Worm nicht einfach aus dem Gedächtnis streichen lassen. Sein Ziel, der Stimme Mahoods zu entkommen und eine eigene Identität aufzubauen, erscheint daher unerreichbar.

5.3.1. Erinnerungsräume und erinnerte Räume

Die Abwesenheit von Erinnerungen und die Unbestimmtheit der Erzählsituation gehen zwangsweise mit dem Nichtvorhandensein von Erinnerungsräumen einher. Bemerkenswert daran ist, dass der Erzähler diesen Umstand selbst problematisiert:

[S]i je pouvais me mettre dans une chambre, c'en serait fini de la chasse aux mots, même sans porte, même sans fenêtre, rien que le quatre face, les six faces, si je pouvais m'enfermer, ce serait une mine, il pourrait faire noir, je pourrais être fixe, je me débrouillerais, pour explorer, j'écouterais l'écho, je la connaîtrais, je m'en souviendrais, je me l'imaginerais, je serais chez moi [...]. [S]i seulement je pouvais me sentir un endroit, j'ai essayé, je vais essayer, ça n'a jamais été le mien, cette mer sous ma fenêtre, et le canot, tu te rappelles le canot, et le fleuve, et la baie, je savais bien que j'avais des souvenirs, dommage qu'ils ne soient pas sur moi [...] [187f.].

Den Mangel an einem klar umrissenen, beschreibbaren Ort identifiziert der Erzähler hier als eigentlichen Grund seiner Unfähigkeit, sich an etwas anderes zu erinnern als an bloße Wörter. Der Versuch, ausgehend von dem Blick aus einem Fenster eine Erinnerungssituation zu entwerfen, endet in beliebig heraufbeschworenen Szenerien, die in keinem Bezug zur eigenen Vergangenheit stehen. In Ermangelung der räumlichen Differenz offen / geschlossen bleibt

his shoulder“ [Samuel Beckett: *Murphy*. London 1993, S. 121]. Vgl. zur Matthäus-Ikonographie: *Lexikon der Christlichen Ikonographie* Bd. 7. Hrsg. von Wolfgang Braunfels, Freiburg 1974, Matthäus-Eintrag von M. Lechner.

dem Erzähler nur noch die „Jagd nach Wörtern“ bzw. ein „wordy-gurdy,“ wie es in der englischen Fassung heißt: Wörter, die – wie in *Malone meurt* – als Textgedächtnis den einzigen noch verbleibenden Erinnerungsraum bilden. Als Text erstreckt sich dieser Erinnerungsraum in *L’Innommable* über das gesamte Beckett’sche *Œuvre*, auf dessen Figurenpersonal der Erzähler gleich zu Beginn rekurriert:

Ces Murphy, Molloy et autres Malone, je n’en suis pas dupe. [...] Que maintenant ils s’en aillent, eux et les autres, ceux qui m’ont servi, ceux qui attendent, qu’ils me rendent ce que je leur ai infligé et disparaissent, de ma vie, de mon souvenir, de mes hontes, de mes craintes. [...] Dieu et les hommes, le jour et la nature, les élans du cœur et le moyen de comprendre, lâchement je l’ai inventés, sans l’aide de personne, puisqu’il n’y a personne, pour retarder l’heure de parler de moi [28].

Der Plan, der Erinnerung an diese Figuren zu entgehen, um in völliger Einsamkeit endlich schweigen zu können, lässt sich jedoch nicht verwirklichen. Denn in dem Moment, in dem der Erzähler tatsächlich für einen Moment völlig auf sich gestellt ist, stellen sich die Erinnerungen wieder ein:

Plus personne, c’est gênant, si j’avais de la mémoire je saurais peut-être que c’est là le signe de la fin, de la pause qui peut être la bonne, la dernière, n’avoir plus personne, personne de qui parler, personne qui vous parle, devoir dire, C’est moi qui me fait cette vie, c’est moi qui me parle de moi. Alors le souffle manque, c’est la fin qui commence, on se tait, c’est la fin, ce n’en est pas une, on recommence, on a oublié, il y a quelqu’un, quelqu’un qui vous parle, de vous, de lui, puis un deuxième, puis un troisième, puis le deuxième encore, puis les trois à la fois, ces chiffres à titre d’indication, tous à la fois, qui vous parlent, de vous, d’eux, je n’ai qu’à écouter, puis ils s’en vont, un à un, ils se taisent, un à un, et la voix continue, ce n’est pas la leur, ils n’ont jamais été là, il n’y a jamais eu personne, personne que vous, jamais eu que vous, vous parlant de vous, le souffle manque, c’est presque la fin, le souffle s’arrête, c’est la fin, ce n’en est pas une, je m’entends appeler, ça recommence, ça doit se passer comme ça, si j’avais de la mémoire [179].

Ein Ende des Erzählens im Vergessen kann sich nicht einstellen, da das Erzählte eine eigene Gedächtnisdynamik entwickelt, die den Erzähler immer wieder einholt. Mit den Figuren Mahood und Worm schafft der Erzähler neue Figuren, die ein Abbild seiner eigenen Identitätslosigkeit zwischen dem schreibenden Erinnern bzw. dem Erinnern an das Geschriebene und dem nicht-schreibenden Vergessen liefern.

5.3.2. Zusammenfassung

In dem letzten Roman der Trilogie lassen sich die Erinnerungen, die sich dem Schweigen entgegenstellen, räumlich nur noch einem abstrakten Textraum zuordnen. Auf Erinnerungen außerhalb dieses Raums hat der Erzähler keinen Zugriff. Das Textgedächtnis weicht jetzt endgültig einem Werkgedächtnis, in dem die Trennung zwischen Erzähler und empirischen Autor aufgehoben zu sein scheint, eine Trennung die bereits durch die Genese im Text unterlaufen wurde. Die Unfähigkeit ein anderes Gedächtnis als das Text- bzw. Werkgedächtnis aufzubauen, führt der Erzähler selbst darauf zurück, dass er sich selbst zum Zeitpunkt seines Erzählens nicht räumlich verorten kann. Es fehlt ihm an einem geschlossenen Erinnerungsraum, der Erinnerungen an seine eigene Vergangenheit ermöglichen würde.

Das verschriftlichte Erzählen im Zeichen defizienter Modi der Erinnerung im Medium des Romans hat mit dem *Namenlosen* einen Endpunkt erreicht, an dem die Aporien dieses Erzählens offen liegen. Die spezifische Gedächtnisdynamik der Schrift sperrt sich gegen die Prämisse der Gedächtnislosigkeit des fiktionalen Erzählers. Die Abkehr von der Schrift bzw. vom Schreiben ist dabei in dem Roman bereits in der Figur des Wurms angelegt. Doch auch als nicht schreibende Figur muss sie *beschrieben* werden. Eine schreibende Figur Mahood, die bereits ihrem Namen nach als Maske des Autors erscheint, ist daher unverzichtbar. Die notwendige Präsenz dieser Figur, die das Werkgedächtnis verkörpert und den Text mit ihrer Stimme vorantreibt, steht der Erfüllung des Wunsches nach Vergessen und Schweigen im Weg. Unter diesen Voraussetzungen wird das Erzählen zur Zwangshandlung, die innerhalb des Textes keinen Abschluss finden kann. Folgerichtig schlägt die bereits in *Malone meurt* entworfene Schreibszenen auf den realen Schreibvorgang durch: Das Ende des Romans *L'Innommable* fällt nun tatsächlich mit dem Ende des Schreibkörpers zusammen. Beckett hat den Roman ebenfalls in zwei Notizbüchern niedergeschrieben, deren Seiten diesmal tatsächlich doppelseitig beschrieben sind. Und das Ende des Romans befindet sich genau auf der letzten Seite des zweiten Notizbuches.

Die Rede von der „Inszenierung einer Aporie“, mit der David E. Wellbery die Erzählstrategien in *L'Innommable* charakterisiert hat,¹⁰³ lässt sich folglich unter dem Gesichtspunkt des amnestischen Erzählens auf die gesamte Trilogie ausweiten. Während dabei in der frühen Erzählung *L'Expulsé* und in *Molloy* noch der Orientierungsverlust der

¹⁰³ D. Wellbery: a.a.O., S. 37.

gedächtnislosen Figuren im Vordergrund stand, gerät mit *Malone meurt* und *L'Innommable* zunehmend das Versagen der Identitätsfunktion des Gedächtnisses ins Zentrum des Erzählens.

Zugleich wird mit der Problematisierung des Gedächtnisses als Quelle des Erzählens der Blick auf die gedächtnismediale Materialität dieses Erzählens ausgeweitet. Die Schrift erlaubt dabei als Gedächtnismedium lediglich das Wiedererinnern von zuvor bereits schriftlich stabilisierten Informationen. Eine authentische, schriftliche Stabilisierung von vorschriftlichen Erinnerungsinhalten dagegen gerät ein ums andere Mal zur bloßen Fiktion in der Fiktion. Die Schrift erscheint somit in den Romanen nicht als Medium eines funktionellen, rhetorischen Gedächtnisses, sondern lediglich als *aide mémoire*, die das Primat des defizienten Gedächtnisses unterläuft, allerdings ohne dabei identitätsstiftend in Erscheinung zu treten.

Die folgende Dramenanalyse wird zeigen, dass Becketts Hinwendung zum Theater nach dem Abschluss der Trilogie insofern entscheidend von den oben beschriebenen Zusammenhängen geprägt ist, als er wiederholt Formen des amnestischen Erzählens in das theatrale Medium überführt. Die Versuche, das defiziente Gedächtnis unabhängig von Schriftlichkeit zu visualisieren, gehen dabei von raumsemantischen Strukturzusammenhängen aus, deren Vorbilder in der Trilogie ausgemacht werden können.

IV. Voraussetzungen der Dramenanalyse

Vor dem Hintergrund der Analyse des Erzählens im Zeichen defizienter Modi der Erinnerung in der Trilogie soll nun im nächsten Schritt Becketts Überführung dieser Form des Erzählens in das theatrale Medium beleuchtet werden. Wie gezeigt werden konnte, bedingt das Erzählen unter dem Primat des Vergessens in den untersuchten Romanen Aporien, die sich letztlich in einer Auflösung stabiler erzählerischer Strukturen manifestieren. Diese Aporien ergeben sich aus der spezifischen Gedächtnisdynamik der Schrift, die ein ums andere Mal von der Ebene des realen Schreibvorgangs auf die Ebene der Erzählung durchschlägt und Becketts negative Mnemopoetik bzw. die Prämisse der Gedächtnislosigkeit des fiktionalen Erzählakts konterkariert.

Im Medium des Theaters ist diese Konstellation aufgrund der „Absolutheit dramatischer Texte“ nicht gegeben.¹⁰⁴ Diese Absolutheit ergibt sich daraus, dass die Position eines vermittelnden fiktiven Erzählers im Theater nicht besetzt werden muss. Die Überführung des Motivzusammenhangs des defizienten Erinnerns in das theatrale Medium kennzeichnet daher das Ausbleiben der strukturell-medialen Homologie zwischen dem fiktionalen und dem realen Erzählakt und den mit ihr einhergehenden Aporien des amnestischen Erzählens. Das Theater kann die Schrift im Rahmen seiner unmittelbaren Repräsentationsform verschwinden lassen, auch wenn ihm immer noch ein reales Textsubstrat zugrunde liegt.¹⁰⁵ Sprache erscheint im Theater in der Regel nicht schriftgebunden, sondern als Sprache von Menschen im Raum.

Dieser Raum muss als Raum nicht eigens sprachlich konstituiert werden, er ist gegeben.¹⁰⁶ Während Becketts Prosafiguren in metaphorischen Raumstrukturen angesiedelt sind, die sie unter den Voraussetzungen ihrer Gedächtnisdefizienz konzipieren müssen, bewegen sich die dramatischen Figuren in einem real gegebenen Raum; eine Tatsache, die Beckett offenbar selbst als Vorzug empfunden hat:

Theatre for me is first a recreation from work on fiction. We are dealing with a given space and with people in that space. That is relaxing.¹⁰⁷

¹⁰⁴ Der Begriff und die folgenden Ausführungen gehen auf Manfred Pfister zurück [M. Pfister: a.a.O., S. 22f.].

¹⁰⁵ Die Bedeutung dieser medialen Verschiebung für Becketts Schreiben hebt auch H. Porter Abbott hervor: „What theater offered was the possibility of escaping the bondage of script by imposing it on others“ [H. Porter Abbott: *Beckett Writing Beckett. The Author in the Autograph*. Ithaca 1996, S. 123].

¹⁰⁶ Vgl. hierzu Manfred Pfister: „In dramatischen Texten [...], in denen das übergreifende Orientierungszentrum des fiktiven Erzählers fehlt, bestimmt innerhalb der einzelnen geschlossenen szenischen Einheiten allein das Raum-Zeit-Kontinuum der dargestellten Handlung den Textablauf“ [M. Pfister: a.a.O., S. 23].

¹⁰⁷ Zitiert nach S.E. Gontarski: *The Body in the Body of Beckett's Theatre*.“ In: *Samuel Beckett: Endlessness in the Year 2000*. (Samuel Beckett Today / Aujourd'hui 11), Hrsg. von Angela Moorjani / Carola Veit, Amsterdam 2001, S. 169-177, hier S. 170.

Der real gegebene Raum stellt allerdings nur einen Teilbereich des gesamten Zeichensystems „Raum“ im Theater dar. Und S.E. Gontarski weist zu Recht darauf hin, dass dieser Teilbereich für die Beckett'sche Raumbehandlung keinesfalls maßgeblich ist: „[F]or at least part of Beckett's fascination with theatre was directed at undermining or playing against that very solidity and presence, to sustain as much epistemological and phenomenal ambiguity as the sign system would allow“ [170]. Für eine Analyse der Raumsemantik der Dramen ist daher zunächst eine Kategorisierung des Theaterraums erforderlich, die ich um eine genauere Bestimmung des *Off*-Bereichs erweitern werde. Diese Erweiterung wird unter Rückgriff auf die Filmsemiotik erfolgen, die im Rahmen der Behandlung des „*off-screen-space*“ bereits begriffliche Differenzierungen hervorgebracht hat, an denen sich die Theaterwissenschaft orientieren kann. Aufbauend auf diesen Differenzierungen wird es möglich sein, Becketts Theater unter dem Gedächtnispekt nicht als „recreation from work on fiction“, sondern vielmehr als *recreation of the work on fiction*, als Form der Wiedergestaltung eines Motiv- und Strukturzusammenhangs in einem neuen Medium zu betrachten.¹⁰⁸

1. Raum im Theater

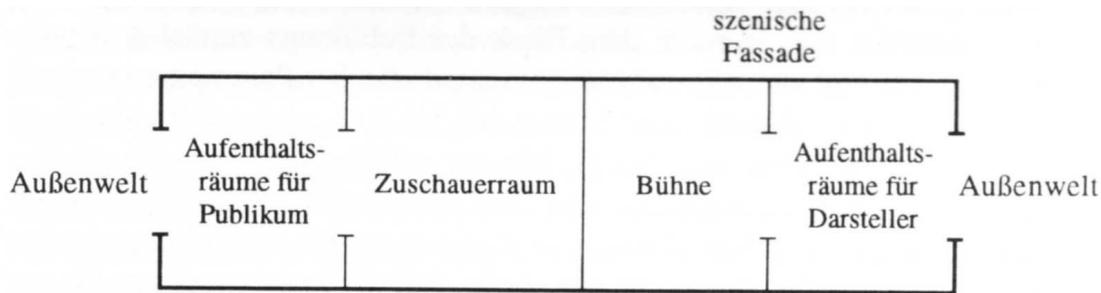
1.1. Die Raumkategorien des modernen Theaters

Die wesentlichen drei Raumkategorien des modernen Theaters bilden der theatrale Raum, der szenische Raum und der dramatische Raum.¹⁰⁹ Der theatrale Raum wird durch die architektonischen Gegebenheiten des jeweiligen Theaters, in dem ein Drama aufgeführt wird, bestimmt. Die folgende modellhafte Graphik veranschaulicht die Architektur der für das 20. Jahrhundert typischen Form der Guckkastenbühne:¹¹⁰

¹⁰⁸ Wie so viele Selbstkommentare Becketts hat sich auch jener über den Spannungswert des Theaters akademisch verselbstständigt. So schreibt John Fletcher in der Einleitung zu einer kritischen Ausgabe von *Fin de partie*: „As a diversion from this massive enterprise [gemeint ist die Romantrilogie, PLK], Beckett wrote *En attendant Godot* ‚d'un traite‘ in 1948-9“ [John Fletcher, Beryl S. Fletcher (Hrsg.): *Fin de partie*, London 1970].

¹⁰⁹ Vgl. Michael Issacharoff: „Space and Reference in Drama.“ In: *Poetics Today*, 2, 3, 1981, S. 211-224 und Christopher Balme: *Einführung in die Theaterwissenschaft*. 2. überarb. Aufl., Berlin 2001. Balme führt darüber hinaus den „ortsspezifischen Raum“ auf, der die „Einbettung des Theaterraums in den umgebenden kulturellen Lebensraum der Zuschauer“ umfasst [ebd.: S. 136]. Da er in erster Linie für theatersoziologisch ausgerichtete Untersuchungen relevant ist, braucht er uns hier nicht weiter zu interessieren.

¹¹⁰ C. Balme: a.a.O., S. 140.



Unter dem „szenischen Raum“ wird das Spielfeld der Akteure einschließlich des Bühnenbildes verstanden. Der szenische Raum, auch Bühnenraum genannt, ist notwendigerweise im theatralen Raum angesiedelt, wird jedoch nicht allein durch diesen bestimmt. Um die Grenzen des szenischen Raums begrifflich zu fassen, möchte ich im Anschluss an die jüngere Film- und Theaterwissenschaft auf den Begriff des „Rahmens“ zurückgreifen, der bereits über das narrative Konzept des „situativen Rahmens“ Eingang in die Untersuchung der Romantrilogie gefunden hat. Den Begriff des „Rahmens“ definiert Patrice Pavis in seinem *Dictionnaire du théâtre* wie folgt:

Toute représentation consiste à encadrer, pendant un certain temps, une portion du monde et à déclarer le tableau significatif et artificiel (fictionnel). Tout ce qui est à l'intérieur du cadre prend valeur de signe exemplaire offert au déchiffrement du spectateur.¹¹¹

Der Rahmen selbst ist als das Resultat einer „Kadrierung“ aufzufassen, wobei ich mich hier auf die Definition von Gilles Deleuze stützen möchte, die bereits auf die darstellenden Künste bezogen ist:

Kadrierung sei die Festlegung eines – relativ – geschlossenen Systems, das alles umfasst, was im Bild vorhanden ist.¹¹²

Auf diese Definition werde ich in Kürze zurückkommen. Vorerst gilt es festzuhalten, dass es sich bei dem szenischen Raum um den Teil der fiktionalen Welt des Dramas handelt, der von dem szenischen Rahmen umgrenzt wird. Die Grenzen dieses Rahmens werden nach Pavis durch die Auf- und Abtritte der Figuren markiert. Eine Figur verlässt den szenischen Rahmen und mit ihm den szenischen Raum wenn sie abtritt und gelangt in ihn durch einen Auftritt.

¹¹¹ Patrice Pavis: *Dictionnaire du théâtre*. Paris 21987, S. 62.

¹¹² Gilles Deleuze: *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*. Frankfurt a.M. 1997, S. 27. Darauf, dass es sich bei dem „Rahmen“ eigentlich um einen Begriff der bildenden Kunst handelt, weist Deleuze eigens hin und hebt hervor, dass er dort den ausgegrenzten Raum eher neutralisiert, während er diesen im Film bzw. im Theater aktiviert (ebd., S. 33). In der filmwissenschaftlichen Sprache entspricht die „Kadrierung“ der „Einstellung.“

Dieses Verständnis von den Grenzen des szenischen Raums wird allerdings im Zuge der genaueren Bestimmung des *Off*-Bereichs noch zu modifizieren sein.

Der dramatische Raum wird durch die im Theatertext niedergelegte Raumsemantik definiert. Bei ihm handelt es sich um die komplexeste Raumkategorie, da er sich topographisch nicht erschöpfend anhand der realen theatralen und szenischen Gegebenheiten fassen lässt. Zwar umfasst er diese Räume und wird durch sie konkretisiert, er geht jedoch zugleich über sie hinaus. Über das Verhältnis zwischen dem szenischen Raum und dem dramatischen Raum schreibt der Theatersemiotiker Keir Elam:

Performance spatiality is not limited, however, to the *actual* interstitial areas marked out by fixed, semi-fixed and dynamic theatrical components. Any representation, if it is successfully to evoke a fictional dramatic scene, will also create [...] an illusionistic ‚intangible image‘ resulting from the formal relationships established within a given defined area (be it the framed canvas of a painting, the mass of an architectural structure or a stage). Conventionally, the stage depicts or otherwise suggests a domain which does not coincide with its actual physical limits, a mental construct on the part of the spectator from the visual clues that he receives“.¹¹³

Den dramatischen Raum zeichnet somit eine eigentümliche Doppelstruktur aus: einerseits existiert er teilweise als ein reales Substrat in Form des szenischen Raums vor den Augen der Zuschauer, andererseits handelt es sich um einen im Dramentext angelegten virtuellen Raum, der vom Zuschauer imaginiert werden muss.¹¹⁴

Im Hinblick auf die Konstituierung des dramatischen Raums ist es hilfreich, in Anlehnung an Manfred Pfister zwischen „sprachlichen“ und „außersprachlichen Lokalisierungstechniken“ zu unterscheiden.¹¹⁵ Die sprachlichen Lokalisierungstechniken verlaufen entweder über eine Figurenrede, indem eine Figur über ihre Äußerungen einen räumlichen Bezug zu ihrer Umgebung herstellt, die dann als „Wortkulisse“ bzw. „gesprochener Raum“ konkretere Gestalt annimmt, oder über die Beschreibungen des Schauplatzes im Nebentext. In der Regel werden diese Beschreibungen über die außersprachliche Lokalisierungstechnik des Bühnenbildes konkretisiert. Ebenfalls zu den außersprachlichen Lokalisierungstechniken zählt Pfister die Technik der „aktionalen Raumkonstituierung.“ Diese verläuft zum einen über die Auftritte und Abgänge der Figuren, die eine räumliche Relationierung des Bühnenraums zu den ihm umgebenden Räumen bedingt. Zum anderen verläuft sie über die bloße Anwesenheit von Objekten (Figuren,

¹¹³ Keir Elam: *The Semiotics of Theatre and Drama*. London 2001, S. 67.

¹¹⁴ Vgl. zur Beziehung zwischen „realem“ und „fiktivem“ Raum auch: M. Pfister: a.a.O., S. 339.

¹¹⁵ M. Pfister: a.a.O., S. 350ff.

Kostümen, Requisiten) auf der Bühne, die „durch ihre konkrete Gegenständlichkeit eine räumliche Dimensionalität in den dramatischen Text ein[führen].“¹¹⁶

Der historische Blick macht deutlich, dass das heutige Verständnis vom szenischen Raum als realem Substrat eines Teilbereichs des dramatischen Raums ihren Ursprung erst Mitte des 18. Jahrhundert hat. Zwar hatte bereits die Bühnenarchitektur der Renaissance mit dem fixen, von der Bühne getrennten Zuschauerraum und den perspektivisch-dekorativen Bühnenbildern die Voraussetzungen geschaffen, die Bühne als realitätsnahe Teildarstellung (Kadrierung) der dramatischen Welt erscheinen zu lassen.¹¹⁷ Doch erst im 18. Jahrhundert hat Diderot den Wechsel von der Bühne als Plattform für Mitteilungen der Schauspieler an den Zuschauer zum szenischen Raum vollzogen.¹¹⁸ Indem er von den Akteuren des Theaters (Regisseure, Schauspieler etc.) forderte, zwischen der Bühne und den Zuschauern eine imaginäre Wand bzw. Mauer (*mur*)¹¹⁹ anzunehmen und somit die Unabhängigkeit des Bühnenraums von der Wahrnehmung des Zuschauers zu betonen, veränderte er entscheidend die Prämissen der Interaktion auf der Bühne. Die weitreichenden Folgen dieser Veränderung bringt J. F. Lehmann wie folgt auf den Punkt:

Die Bühne [...] als Raum zu nutzen, zielt nicht auf einen zentralperspektivischen, optisch-geometrischen Raum, nicht auf eine Repräsentation der Welt, die von einem idealen Augpunkt abhängt, sondern auf den *empirischen* Raum der Figuren. In ihm verteilt Diderot Menschen, die zeit-, und ortsgebunden sind. Als ‚menschlicher Raum‘ ist er daher gerade nicht [...] virtueller Repräsentationsraum, bzw. bloße Plattform zur Aufstellung der Schauspieler und als solcher auf das Publikum bezogen, sondern als realer Raum in sich abgeschlossen [98].

Die Situierung der Figuren im Raum kann unter diesen Bedingungen wesentlich freier erfolgen, da weniger Rücksicht auf die optischen und akustischen Wahrnehmungsbeschränkungen der Zuschauer genommen wird. Figuren können im hinteren Bühnenbereich unsichtbar für einen Teil des Publikums angesiedelt werden, nicht zuletzt, um dadurch die

¹¹⁶ Ebd.: S. 355. Der Begriff der „aktionalen Konstituierung“ wird in die anschließenden Ausführungen zum *Off* im Theater Eingang finden.

¹¹⁷ Vgl. Heinz Kindermann: *Theatergeschichte Europas. II. Band. Das Theater der Renaissance*. Salzburg 1959, S. 72f.

¹¹⁸ Diesen Wechsel hat Johannes Friedrich Lehmann in seiner Studie *Der Blick durch die Wand* eindrucksvoll nachgezeichnet [Johannes Friedrich Lehmann: *Der Blick durch die Wand. Zur Geschichte des Theaterzuschauers und des Visuellen bei Diderot und Lessing*. (Rombach Wissenschaften: Reihe Cultura, Bd. 12) Freiburg i.Br. 2000, insb. S. 97ff.].

¹¹⁹ So schreibt Diderot: „Soit donc que vous composiez, soit que vous jouiez, ne pensez non plus au spectateur que s’il n’existait pas. Imaginez, sur le bord du théâtre, un grand mur qui vous sépare du parterre; jouez comme si la toile ne se levait pas“ [Denis Diderot : *Œuvres esthétiques*. Hrsg. von Paul Vernière, Paris 1959, hier S. 231]. Diderot kann somit als ‚Erfinder‘ der „vierten Wand“ angesehen werden, wobei unklar ist, auf wen die Hinzufügung der Ordinalzahl zurückzuführen ist [vgl. J. F. Lehmann (2000): a.a.O., S. 14].

Einbildungskraft der Zuschauer zu aktivieren.¹²⁰ Der szenische Raum wird auf diese Weise zum Ausdrucksraum: „die räumlichen Positionen der Figuren und die aus ihnen fließenden Relationen werden bereits vom Beobachter als Bedeutung synthetisiert“ [102].

Hervorzuheben an dieser für das Theater der Moderne charakteristischen Behandlung des Bühnenraums ist, dass sie den szenischen Raum als Innenraum konzipiert. Deutlich wird dies nicht zuletzt in der französischen Formulierung „mise en ‚boîte‘“ für das in Szene setzen eines Theaterstückes.¹²¹ Nach Lehmann zieht dieser Innenraum auf der Bühne eine Art ‚Innenraum‘ in der Imagination des Zuschauers nach sich:

Auf Seiten der Zuschauer entsteht ein Raum innerer, imaginärer Beteiligung, ein Zeit-Innen-Raum, der zugleich den imaginierten Raum des oder der beobachteten Anderen mitbedingt und miterzeugt. In diesem Innen-Raum vollzieht sich die imaginäre Beteiligung an der Situation [...] [147].¹²²

Die moderne Konzeption des szenischen Raums als Innenraum und der damit einhergehenden imaginären Beteiligung des Zuschauers an dessen Wahrnehmung durch die Figuren geht demnach mit zwei gewichtigen Verschiebungen der Raumsemantik im Theater einher: Zum einen spaltet sich der szenische Raum durch die neue Unabhängigkeit vom Blick des Zuschauers in einen Schauraum und einen Bewegungsraum auf, deren Opposition semantisiert werden kann: Der Schauraum ist der Teil des Bühnenraums, der vor den Augen des Zuschauers sichtbar ist. Der Bewegungsraum umfasst dagegen unabhängig vom Blick des Zuschauers den gesamten Bereich des Bühnenraums, in dem sich die Darsteller bewegen.¹²³ Zum anderen wird mit der Konstituierung des szenischen Bereichs als Innenraum der außerhalb des szenischen Rahmens liegende Bereich deutlicher als zuvor als Außenraum konturiert. Die imaginäre Beteiligung an der Situation weitet sich damit auch über den szenischen Rahmen hinaus und erstreckt sich über Räume, die zwar nicht szenisch präsentiert, wohl aber im Figurenbewusstsein vorausgesetzt und als Räume aktional konstituiert werden können. Daher gilt es Pavis' Aussage über das semantische Potential des innerhalb Rahmens befindlichen Raums auf die Räume außerhalb dieses Rahmens zu erweitern.

Diese Erweiterung steht allerdings vor dem Problem, dass bisher für das Theater noch keine kohärente Systematisierung für die Räume außerhalb des szenischen Rahmens und für

¹²⁰ Vgl. J. F. Lehmann (2000): a.a.O., S. 100. Dieser Gedanke wird am Ende dieses Kapitels erneut aufgegriffen und weitergeführt.

¹²¹ P. Pavis (1987): a.a.O., S. 61.

¹²² Der Begriff der „Situation“ bezeichnet dabei die Figuren, den Ort und das Geschehen innerhalb des szenischen Rahmens, wie er oben eingeführt wurde.

¹²³ Vgl. zur Unterscheidung von Bewegungs- und Schauraum auch C. Balme: a.a.O., S. 141-144.

ihre Relation zum szenischen Raum existiert.¹²⁴ So macht Pavis, wie bereits erwähnt, einerseits die Auf- und Abtritte der Schauspieler zum Abgrenzungskriterium für den szenischen Raum. Andererseits definiert er den Bereich der *hors-scène* (im Lexikon deutsch als „außerszenischer Bereich“ und englisch „Offstage“ bezeichnet) folgendermaßen: „Le hors-scène comprend la réalité qui se déroule et existe en dehors du champ de vision du spectateur.“¹²⁵ Als entscheidendes Kriterium zur Abgrenzung des *Offstage*-Bereichs vom szenisch präsentierten Bereich macht Pavis hier also den Schauraum („champ de vision“) des Zuschauers aus. Dies bedeutet streng genommen, dass sich eine Figur auch ohne einen Abtritt im *Offstage*-Bereich aufhalten kann, nämlich dann, wenn sie außerhalb des Blickfelds des Zuschauers im Bewegungsraum situiert ist. Damit widerspricht Pavis nicht nur seinen eigenen Ausführungen, sondern auch dem Wortsinn des Terminus’ „*Offstage*“, der ja gerade an die als szenischer Raum verstandene Bühne gebunden ist.

Zur Auflösung dieses Widerspruchs und zur Entwicklung eines mit der modernen Konzeption des szenischen Raums als Schau- und Bewegungsraum vereinbaren *Offstage*-Verständnisses schlage ich vor, den *Offstage*-Begriff durch den neutraleren Begriff des „*Off*“ zu ersetzen, wie er in der Filmtheorie von Noël Burch systematisiert und von Gilles Deleuze im Zuge seiner Schriften zum Kino weiter differenziert wurde.¹²⁶ Diese Ersetzung geht von der Prämisse aus, dass der Blick des Zuschauers im modernen Theater trotz der medialen Unterschiede kongruent zum cinematographischen Blick interpretiert werden kann;¹²⁷ eine Prämisse die im Folgenden plausibilisiert werden soll.

1.2. Theater und Film

Die wesentlichen medialen Unterschiede zwischen dramatischer und filmischer Schauspielkunst bestehen bekanntlich in der realen körperlichen Präsenz des Schauspielers

¹²⁴ Vgl. hierzu die Anmerkung von Harai Golomb / Karin Heskia: „Offstage is as old as theatre itself, but its research is in its preliminary stages“ [Harai Golomb / Karin Heskia: „Onstage and Offstage in Chekov’s Plays: The Question of Boundary Penetrability.“ In: *Space and Boundaries in Literature*. München 1988, S. 124-130, hier S. 124].

¹²⁵ P. Pavis (1987): a.a.O., S. 193.

¹²⁶ Noël Burch: *Theory of Film Practice*. Übers. von Helen R. Lane, New York 1973 und G. Deleuze: a.a.O.

¹²⁷ Eine Setzung, die zum ersten Mal von Sergej M. Eisenstein mit Bezug auf die vorgestellte Diderot’sche Raumkonzeption der „vierten Wand“ vollzogen hat: „Le cinématographe, c’est justement le seul domaine où peuvent se réaliser les rêves de ceux qui déliraient à propos d’un ‚quatrième mur‘ irréalisable au théâtre.“ [Sergej M. Eisenstein: „Diderot a parlé de cinéma“ (1943). In: *Europe : revue mensuel*, 1984, Bd. II, S.132-142, hier S. 138]. Roland Barthes hat diesen Zusammenhang in einem Aufsatz aus dem Jahre 1973 unter dem Titel „Diderot, Brecht, Eisenstein“ aufgegriffen und theoretisiert. Für meine Zwecke ist diese Theoretisierung allerdings wenig hilfreich, da sie von einem statischen Verständnis des Bühnenbildes als Tableau ausgeht, das, wie bereits erwähnt, auf eine Neutralisierung des *Off* hinausläuft. Vgl. hierzu auch Jean-Claude Bonnet: „Diderot a inventé le cinéma.“ In: *Recherches sur Diderot et sur l’Encyclopédie*. 18/19, Oktober 1995, S. 27-33.

und der somit möglichen direkten, synchronen Kommunikation zwischen Schauspieler und Zuschauer.¹²⁸ Mit der modernen Raumbehandlung erfahren diese beiden Eigenschaften des Theaters, wie oben erläutert, wesentliche Modifizierungen. Zum einen verändert sich die Kommunikationssituation dahingehend, dass die „kommunikative Reziprozität zwischen Bühne und Zuschauer aufgehoben sein soll.“¹²⁹ Das Primat des Dialogs und der direkten Zuschaueranrede in Form von Monologen weicht jetzt den Möglichkeiten, dem Schweigen oder auch dem für den Zuschauer unverständlichen Sprechen der Figuren eine Bedeutungsfunktion zukommen zu lassen.¹³⁰

Zum anderen büßt die Bedeutung der körperlichen Präsenz an Distinktionskraft gegenüber dem Film ein. Aufgewertet wird vielmehr die Aufspaltung des szenischen Raums in einen Schau- und einen Bewegungsraum, die eine Vielzahl von Semantisierungsmöglichkeiten eröffnet. Während der Bühnenbereich die theatralen Grenzen des Bewegungsraums setzt, ergeben sich die Grenzen des Schauraums auf der Proszeniumbühne im Wesentlichen aus dem Bühnenrahmen, aus der Beleuchtung und aus Objekten auf der Bühne, die den Blick des Zuschauers versperren.

Wie oben erläutert wurde, liegt dem herkömmlichen *Offstage*-Begriff ein Kadrierungsverständnis zugrunde, das einzig auf den theatralen Grenzen des Bewegungsraums aufbaut. Demnach befände sich eine Figur nur dann im *Offstage*-Bereich, wenn sie die Bühne verlässt. Berücksichtigt man jedoch den Schauraum, ist es nahe liegender, die Kadrierung zunächst ausgehend vom Bühnenrahmen zu vollziehen, der dann äquivalent zum cinematographischen Bildrahmen den Blick des Zuschauers seitlich beschränkt. Diese seitliche Beschränkung erlaubt weitere Beschränkungen innerhalb des Rahmens, so dass sich auch Figuren als innerhalb des Bewegungsraums und außerhalb des Schauraums (im *Off*) beschreiben lassen.

Gegen eine solche Anwendung des *Off*-Begriffs des Films auf das Theater ließe sich noch Susan Sontags These anführen, nach der ein grundsätzlicher Unterschied zwischen Theater und dem Kino in ihren verschiedenen Raumkonzeptionen (Kontinuität / Kontiguität vs. Diskontinuität / Nicht-Kontiguität) besteht. Sie führt aus:

Theatre is confined to a logical or *continuous* use of space. Cinema (through editing, that is, through the change of shot – which is the basic unit of film construction) has access to an alogical or *discontinuous* use of space. In the theatre, people are either in the stage space or “off.” When “on,” they are

¹²⁸ Besonders hervorgehoben hat diesen Unterschied Walter Benjamin in *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt a.M. 1977, S. 23.

¹²⁹ J.F. Lehmann (2000): a.a.O., S. 88.

¹³⁰ Vgl. hierzu J.F. Lehmann (2000): a.a.O., S. 98.

always visible or visualizable in contiguity with each other. In the cinema, no such relation is necessarily visible or even visualizable. [...] Some films considered objectionably as theatrical are those which seem to emphasize spatial continuities [...].¹³¹

Sontag geht hier ebenfalls von dem an die vormoderne Bühne gekoppelten Wortsinn des Terminus „*Offstage*“ aus, nach dem die Figuren, die sich nicht im *Offstage*-Bereich aufhalten, immer auch sichtbar sind bzw. vom Zuschauer in visueller und raum-zeitlicher Kontinuität zueinander imaginiert werden müssen. Gerade diese Kontinuität kann jedoch in dem als Innenraum konzipierten Bühnenraum des modernen Theaters sehr wohl aufgehoben werden.¹³²

Ohne eine grundsätzliche Gleichartigkeit von theatralem und filmischem Raum behaupten zu wollen,¹³³ lässt sich vor dem Hintergrund der obigen Ausführungen davon ausgehen, dass kein prinzipieller Einwand dagegen spricht, den Begriff des „*Off*“ auch für das Theater fruchtbar zu machen. Wie im Folgenden deutlich wird, lässt sich auf diesem Wege ein Defizit beheben, auf das Colin Duckworth im Hinblick auf die Dramen Samuel Becketts aufmerksam gemacht hat: „[I]t is no longer permissible to talk simply of ‚off-stage‘: the physical and psychological regions that separate the mimetic space from the dramaturgical space are multiple and complex at a Beckett performance.“ Er fordert daher, wie bereits einleitend zitiert: „[...] a more precise conceptualisation of the regions, zones, areas, that in loose parlance are labelled on-stage and off-stage, all of which constitute elements that form the total dramaturgical space *within the spectator's mind*.“¹³⁴ Diese Präzisierung lässt sich ausgehend vom filmischen *Off*-Begriff vollziehen.

1.3. Das *Off*

In der ausführlichsten Untersuchung zum *Off* im Film unterscheidet der französische Autor, Kritiker und Filmtheoretiker Noël Burch zwischen zwei Arten des cinematographischen Raums, dem konkreten Raum innerhalb des Rahmens (*frame*) und dem imaginären außerhalb des Rahmens.¹³⁵ Dieser Rahmen ergibt sich aus dem Sichtfeld des Zuschauers (*screen space*). Den Raum außerhalb des Rahmens (*off-screen space*) unterteilt er in sechs Segmente, wobei

¹³¹ Susan Sontag: „Film and Theatre.“ In: *Film Theory and Criticism*. Hrsg. von Gerald Mast, Marshall Cohen, Leo Braudy, Oxford 1992, S. 362-374, hier S. 364.

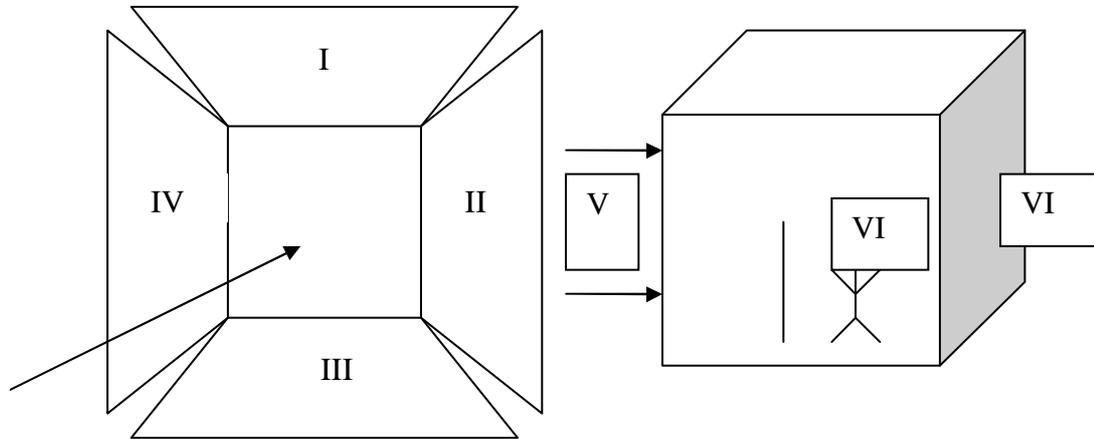
¹³² Wie noch deutlich werden wird, besteht gerade in dieser Aufhebung ein Charakteristikum der Beckett'schen Raumbehandlung.

¹³³ Vgl. hierzu die eingehende Untersuchung von Hans Mayer: *Theaterraum – Filmraum*. München 21992.

¹³⁴ Colin Duckworth: „Beckett's Theatre: Beyond the Stage Space.“ In: *Beckett and Beyond*. Hrsg. von Bruce Stewart, Buckinghamshire 1999, S. 93-101, hier S. 97.

¹³⁵ N. Burch: a.a.O., S. 17-31.

die ersten vier Segmente von den Begrenzungen des Rahmens determiniert werden. Zur Veranschaulichung spricht er von vier verkürzten Pyramiden, die an das Sichtfeld des Zuschauers grenzen:¹³⁶



Das fünfte Segment liefert der Raum „hinter der Kamera“, also der Raum der sich in Analogie zum modernen Theater hinter der imaginierten vierten Wand befindet. Das sechste Segment besteht aus dem Raum, der sich hinter dem Set befindet bzw. hinter einem Objekt, welches den Blick des Zuschauers versperrt. Der Begriff des „Sets“ ist dabei für unsere Zwecke bedeutungsäquivalent zu dem der „Kulisse“ im Theater aufzufassen.

Diese Burch'sche Raumsystematik hat Gilles Deleuze in seinen Schriften zum Kino in einer für die folgende Untersuchung grundlegenden Hinsicht weitergeführt. Nach Deleuze stehen die von Burch aufgeführten Raumsegmente I-VI zwangsläufig in einer raum-zeitlichen Kontinuität zum Blickfeld des Zuschauers. Damit decken sie nur einen, streng relationalen Aspekt des *Off* ab. Unabhängig von dieser Dimension entwickelt Deleuze einen weiteren „wesensverschiedenen Aspekt“ des *Off*, der sich in spatio-temporaler Diskontinuität zum Blickfeld verhält. Deleuze unterscheidet dementsprechend:

einen *relativen Aspekt*, anhand dessen ein geschlossenes System im Raum auf ein zunächst nicht sichtbares Ensemble verweist, die [sic!] dann, einmal sichtbar geworden, ein neues nicht sichtbares Ensemble hervorbringt, bis ins Unendliche; und einen *absoluten Aspekt*, durch den das geschlossene System sich auf eine dem ganzen Universum immanente Dauer hin öffnet [...].¹³⁷

¹³⁶ Die Pfeile markieren hier die Blickrichtung des Zuschauers.

¹³⁷ G. Deleuze: a.a.O., S. 34.

Um diese Vorstellung zu verdeutlichen, führt er den Begriff des „Fadens“ [32] ein, der metaphorisch für die Möglichkeiten der Verbindung („Kommunikation“) zwischen den Räumen außerhalb des Rahmens und denjenigen innerhalb des Rahmens steht. Die Fäden öffnen das geschlossene System des Bildfelds zu den Räumen außerhalb des Bildfelds:

Wenn wir aber ein eingestelltes Bild als geschlossenes Bild ansehen, können wir sagen, dass, je nach der Beschaffenheit des „Fadens“, ein Aspekt gegenüber dem anderen überwiegt. Je fester der Faden ist, der das sichtbare Ensemble mit dem nicht-sichtbaren Ensemble verbindet, desto besser erfüllt das *Off* seine erste Funktion, dem Raum weiteren Raum hinzuzufügen. [...] Je feiner er hingegen ist, desto besser erfüllt das *Off* seine zweite Funktion, das Raumübergreifende, Spirituelle in das nie perfekt geschlossene System einzubringen [34].

Während sich das relative *Off* also durch die Verbindungen zwischen dem sichtbaren Ensemble (Schauraum) und nicht sichtbaren Räumen konstituiert, entsteht das absolute *Off* durch die Abgeschlossenheit des sichtbaren Ensembles gegenüber anderen, nicht-sichtbaren Räumen. Die Vagheit, mit der Deleuze hier das bezeichnet, was den absoluten Aspekt des *Off* betrifft („immanente Dauer“, „Raumübergreifendes“ und „Spirituelles“), erklärt sich daraus, dass dieser Aspekt immer nur vor dem Hintergrund der spezifischen Motiv- und Strukturzusammenhänge eines einzelnen Werkes und seiner spezifischen Raumbehandlung genauer gefasst werden kann. Dies wird sich im Verlauf der späteren Dramenanalysen bestätigt finden. In jedem Fall handelt es sich bei dem absoluten *Off* im Vergleich zum relativen *Off* jedoch um ein „radikaleres Anderswo,“ das vom Zuschauer außerhalb des „homogenen Raums“ und der „homogenen Zeit“[ebd.] imaginiert werden muss.

1.4. Die Möglichkeiten der *Off*-Konstituierung im Theater

Der Begriff des „Fadens“, der für die Herausbildung der verschiedenen *Off*-Aspekte entscheidend ist, lässt sich aufbauend auf Noël Burchs Systematik der verschiedenen Möglichkeiten der *Off*-Konstituierung noch weiter differenzieren. Burch identifiziert insgesamt fünf Möglichkeiten der *Off*-Konstituierung – oder mit Deleuze gesprochen: fünf mögliche Fäden. Diese sollen hier zunächst kurz vorgestellt und dann um eine sechste Möglichkeit ergänzt werden, die Burch unberücksichtigt gelassen hat.

Die erste Möglichkeit besteht in den Bewegungen aus dem Rahmen heraus oder in den Rahmen hinein (*exits / entrances*). Diese Bewegungen gehen in der Regel von den Figuren

aus und betreffen meist die Raumsegmente II, IV und VI.¹³⁸ Ich möchte diese Form in Anlehnung an Pfister als „aktionale *Off*-Konstituierung“ bezeichnen.

Die zweite Möglichkeit der *Off*-Konstituierung besteht in dem so genannten „leeren Rahmen“ (*empty frame*). Der Rahmen ist dann leer, wenn sich keine Figur in ihm aufhält. Nach Burch, lenkt diese Leere die Aufmerksamkeit des Betrachters unweigerlich auf das *Off* und auf Geschehen, das sich möglicherweise dort abspielt:

It is thus principally the *empty frame* that focuses our attention on what is occurring off screen, thereby making us aware of off-screen space, for with the screen empty there is nothing as yet (or nothing any longer) to hold the eye's attention [19].

Im Folgenden werde ich diese Möglichkeit der *Off*-Konstituierung „Null-Kadrierung“ nennen.

Die dritte Möglichkeit besteht in der „partiellen Kadrierung“ (*partly framing*) eines Objekts. Als Beispiel führt Burch eine Szene an, in der innerhalb des Rahmens nur die Hand einer Figur gezeigt wird, während der Rest des Körpers sich außerhalb des Rahmens befindet. Im Unterschied zu einem Auftritt betont diese Form der *Off*-Konstituierung noch zusätzlich die Präsenz des *Off*:

[B]ecause much of the person's body remains off screen, the off-screen space is more emphatically present than if his entire body had suddenly appeared in frame [21].

Im Theater handelt es sich folglich dann um eine partielle Kadrierung, wenn eine Figur oder ein Objekt innerhalb des Schauraums nur zum Teil sichtbar dargestellt wird.

Die vierte Möglichkeit der *Off*-Konstituierung geht nach Burch von den Blicken der Figuren in das *Off* aus. Indem eine Figur innerhalb des Rahmens ein Objekt (einen Gegenstand oder eine andere Figur) betrachtet, das sich in einem der sechs Raumsegmente des *Offs* befindet, nehmen dieses Objekt und der Raum, der es umgibt, unweigerlich in der Imagination des Zuschauers eine mehr oder weniger spezifische Gestalt an; ein Phänomen, das oben bereits mit dem Begriff der „imaginären Beteiligung“ des Zuschauers umschrieben wurde. Diese Form der *Off*-Konstituierung wird im Folgenden als „optische *Off*-Konstituierung“ bezeichnet. Die fünfte Möglichkeit der *Off*-Konstituierung basiert auf akustischen Signalen aus dem *Off* (akustische Konstituierung). Burch erwähnt sie eher beiläufig, obwohl sie im Film ebenso wie im Theater von großer Bedeutung ist.¹³⁹

¹³⁸ Neben Figuren können sich selbstverständlich auch andere Objekte aus dem Rahmen hinaus bzw. in diesen hinein bewegen und damit ein *Off* konstituieren.

¹³⁹ Töne umfassen hier entsprechend des filmischen Sprachgebrauchs, der sich auch auf das Theater übertragen lässt, Rede, Geräusche und Musik [G. Deleuze: a.a.O., S. 300]. Vgl. zur Bedeutung der akustischen *Off*-Konstituierung bei Shakespeare Frances Ann Shirleys Studie *Shakespeare's use of off-stage sounds*. Lincoln

Die sechste Möglichkeit, mit der die Burch'sche Systematik vervollständigt werden soll, soll hier als „sprachliche“ oder „diegetische“ Konstituierung bezeichnet werden. Das *Off* wird sprachlich konstituiert, wenn ein Sprecher verbal auf einen Vorgang Bezug nimmt, der sich zeitgleich außerhalb des Schauraums abspielt. Erzählt eine Figur innerhalb des Rahmens von einem Ereignis, das sich gleichzeitig nur für diese Figur sichtbar im *Off* abspielt, spricht man im Theater bekanntlich von der „Teichoskopie“ bzw. „Mauerschau.“ Hierbei handelt es sich streng genommen um eine Mischform, da sie mit der optischen Konstituierung einhergeht. Sie betrifft daher auch stets das relative *Off*.

Für die folgende Untersuchung ist es aus heuristischen Gründen wichtig, die Form der sprachlichen Konstituierung noch weiter zu differenzieren, und zwar in eine abstrahierende und eine narrativ-mimetische Form. Als „abstrahierend“ bezeichne ich kurze topographische Bezugnahmen, etwa die Nennung von Ortsnamen, die das *Off* sprachlich konstituieren, ohne es konkret zu beschreiben.¹⁴⁰ Die Bezeichnung „narrativ-mimetisch“ orientiert sich an der von Matias Martinez und Michael Scheffel eingeführten Unterscheidung zwischen den theoretischen und den mimetischen Sätzen der Erzählerrede. Ein mimetischer Satz ist ein Satz, der die Existenz eines „singulären und konkreten“ bzw. „räumlich und zeitlich fixierten Sachverhalts“ innerhalb der erzählten Welt behauptet: „Mimetische Sätze vermitteln die wichtigsten Informationen über die konkrete Beschaffenheit der erzählten Welt. Gehören sie der Erzählerrede an, sind sie in der Regel notwendig wahr und nur in einigen seltenen Fällen des unzuverlässigen Erzählens von zweifelhafter Gewissheit.“¹⁴¹ Das *Off* wird dann narrativ-mimetisch konstituiert, wenn das in ihm verortete Geschehen konkret beschrieben und in einen erzählerischen Kontext eingebettet wird.

Die imaginäre Beteiligung des Zuschauers, die mit diesen sprachlichen Konstituierungsformen einhergeht, kann dementsprechend ebenfalls differenziert werden. Hierzu soll die graduelle Unterscheidung zwischen „freier“ und „gebundener“ Imaginationsräumen eingeführt werden, die sich an eine Studie von Eckhard Lobsien

1966. In der Terminologie Issacharoffs handelt es sich bei dem auf diese Weise konstituierten *Off* um eine Form des „mimetic auditory space“ [M. Issacharoff: a.a.O., S. 219].

¹⁴⁰ Vgl. hierzu Umberto Eco: *Lector in fabula. Die Mitarbeit der Interpretation im erzählenden Text*. München 1994: S. 160f.

¹⁴¹ Matias Martinez / Michael Scheffel (2003): a.a.O., S. 99-101, 190. Die begriffliche Überschneidung mit der Issacharoff'schen Unterteilung mimetisch / diegetisch möchte ich in Kauf nehmen, da im Gebrauch des Begriffs stets klar sein wird, ob es sich um „mimetisch“ im Sinne der szenischen Repräsentation, oder im Sinne der narrativen Repräsentation handelt. Der griechische Begriff „mimesis“ wird dementsprechend im Sinne einer Vergegenständlichung durch eine Repräsentation verstanden; ein Verständnis, das etymologisch präziser ist als das der „Nachahmung“ und sowohl die visuelle als auch die sprachliche Repräsentation abdeckt [Vgl. Derrick de Kerckhove: *Schriftgeburten. Vom Alphabet zum Computer*. Übers. von Martina Lecker, München 1995, S. 77].

anlehnt.¹⁴² Nach Lobsien bewegt sich die gebundene Imagination stärker als die freie in den Grenzen dessen, „was vom ästhetischen Gegenstand ausdrücklich repräsentiert, gesagt, gezeigt ist.“¹⁴³ Entsprechend der oben eingeführten Begrifflichkeit handelt es sich folglich bei freien Imaginationsräumen um abstrahierend konstituierte *Off*-Räume, während gebundene Imaginationsräume narrativ-mimetisch konstituiert werden.

Die Analyse der Beckett'schen Dramen wird zeigen, dass Becketts Raumbehandlung innerhalb seines dramatischen *Œuvre* von einem Wandel hinsichtlich der Formen der *Off*-Konstituierung gekennzeichnet ist, der sich aus der Überführung des Motivzusammenhangs des defizienten Erinnerns in das theatrale Medium erklären lässt. Die folgende kurze Übersicht über die verschiedenen historischen Funktionen des *Off* im Theater soll die Voraussetzungen dieses Wandels aufzeigen.

1.5. Abriss der *Off*(stage)-Funktionen im Theater – Antike, Mittelalter, Shakespeare

Umfangreichere Untersuchungen zum „*Offstage*“¹⁴⁴ im Theater existieren bisher lediglich zum Theater der Antike¹⁴⁵ und zum Theater Shakespeares¹⁴⁶. Ohne dass diese Studien im Detail vorgestellt werden müssten, lässt sich an ihnen eine für die Raumbehandlung in Becketts Dramen grundlegende Entwicklung in der Bedeutung der abseits der Bühne gelegenen Räume ablesen, die die Konstituierung des *Off* als Imaginationsraum betrifft.

Die Bedeutung des Verhältnisses zwischen Bühne und *Offstage*-Bereich von den Aischyleischen Dramen bis zu den Dramen von Euripides hat Klaus Joerden analysiert. Für die Aischyleische Raumbehandlung ist nach Joerden ein strikt oppositionales Verhältnis

¹⁴² Eckhard Lobsien: „Bildlichkeit, Imagination, Wissen: Zur Phänomenologie der Vorstellungsbildung in literarischen Texten.“ In: *Bildlichkeit*. (Poetik. Internationale Beiträge Band 3) Hrsg. von Reinhold Grether, Olaf Hansen, Eckhard Lobsien und Jörg Villwock, Frankfurt a.M. 1990, S. 89-114.

¹⁴³ E. Lobsien: a.a.O., S. 103. Zur Vermeidung eines ausschließlichen Rekurses auf phänomenologische Prämissen kann der Unterschied zwischen „frei“ und „gebunden“ über die Formen der Imaginationsleistung des Zuschauers hinaus auch unter Rückgriff auf Nelson Goodmans ästhetische Symboltheorie, die das dramatische Werk als Symbolsystem betrachtet, getroffen werden. Demnach basiert die freie Imagination auf einem expressiven Modus der Symbolisierung (Ausdruck), die sich auf das Symbolisierte nicht in Form einer Repräsentation bzw. Beschreibung beziehen. Die Bezugnahme erfolgt vielmehr indirekt, wobei der Ausdruck das Symbol auf ein Etikett bezieht, das es metaphorisch denotiert, und damit indirekt nicht nur auf den gegebenen metaphorischen, sondern auch auf den buchstäblichen Bereich dieses Etiketts [vgl. Nelson Goodman: *Sprachen der Kunst: Entwurf einer Symboltheorie*. Frankfurt a.M. 21998, S. 94].

¹⁴⁴ Aufgrund der historischen Bühnenbedingungen wird im Folgenden noch der Terminus „*Offstage*“ bzw. im Fall des antiken Theaters der des „hinterszenischen Raums“ verwendet. Dabei gilt, dass sich alle Beobachtungen zum *Offstage* auch auf das *Off* übertragen lassen, was umgekehrt nicht der Fall ist.

¹⁴⁵ Klaus Joerden: „Zur Bedeutung des Außer- und Hinterszenischen.“ In: Walter Jens (Hrsg.): *Die Bauform der griechischen Tragödie*. München 1971, S. 369-412.

¹⁴⁶ Anthony Brennan: *Onstage and Offstage Worlds in Shakespeare's Plays*. London 1989.

zwischen der Bühne und dem *Off* (bei Joerden: „hinterszenischer Raum“¹⁴⁷, kurz HSR genannt) typisch: der auf der Bühne präsenten Tendenz (z.B. den Persern) wird eine Gegenteilendenz (z.B. die Griechen) im hinter szenischen Raum gegenübergestellt. Der räumlichen Opposition anwesend / abwesend entspricht auf diese Weise stets der für die Handlungsstruktur entscheidende tendenzielle Antagonismus (im *Perser* Beispiel: historischer, politischer, militärischer Gegensatz zwischen Persern und Griechen). In der räumlichen Opposition Bühne / HSR kommt somit die zentrale semantische Opposition des Stückes zum Ausdruck.

Bei Sophokles erfährt dieses Verhältnis insofern eine Veränderung, als die semantische Opposition jetzt, wie etwa in der *Elektra*-Tragödie, über zwei HSR realisiert wird. Sophokles integriert so die durch die Verlegung der Kostümbühne (Skene) an die Orchestra bewirkte Rechts-Links-Teilung des dramatischen Raums (zwischen 467 und 463 v. Chr.) stärker in die Handlungsstruktur des Stückes und nutzt dabei die durch die Paradoi angedeuteten rechts und links vom Bühnenhintergrund liegenden hinter szenischen Räume [372]. Die Bühne steht jetzt als neutraler Raum entweder für eine Zwischenstellung (*Elektra*), oder für das Aufeinanderstoßen zweier gegnerischer Parteien [383f.].¹⁴⁸

Die Euripideische Raumbehandlung zeichnet sich hingegen durch einen höheren Grad an Flexibilität im Umgang mit den HSR aus. Bei Aischylos und Sophokles hatte ein HSR Raum stets dieselbe oppositionale Bedeutung, die zudem von den realen räumlichen Gegebenheiten unterstützt wurde: Der hinter dem rechts vom Zuschauer liegende Parodos suggerierte stets Nähe (Hafen und Stadtgebiet), der links liegende Ferne (die Landzugänge aus dem Ausland) [409f.]. Euripides löst sich von dieser realitätsbezogenen Ausgestaltung des HSR und setzt sie mit wechselnden Funktionen strikt handlungsbezogen ein, ohne jedem HSR genau eine Tendenz zuzuordnen. Entgegen der Konvention löst er dabei sogar die feste Verbindung zwischen Raum und Person gänzlich auf (so etwa in *Andromache*): „Ganz allgemein kann man sagen, daß bei Euripides, eben aufgrund des [...] freieren und wandlungsfähigen Verhältnisses zwischen Person, Tendenz und HSR, in vielen Fällen eine eindeutige Zuweisung einer Person an einen bestimmten Bereich schwierig wird“ [398]. Die HSR erlauben so als bloßes „Nicht-Hier“ die räumliche Symbolisierung konkurrierender Mächte (etwa Aphrodite und Artemis in *Hippolytos*), die sich einer eindeutigen örtlichen Fixierung entziehen, oder dienen als Raum einer stets abwesenden Figur, die das Geschehen auf der Bühne bestimmt (Neoptolemos in *Andromache*). Gerade dadurch, dass Euripides auf

¹⁴⁷ K. Joerden (1971): a.a.O., S. 371.

¹⁴⁸ Vgl. hierzu auch David Wiles: *Greek Theatre performance: an introduction*. Cambridge 2000, S. 118f.

eine Konkretisierung der HSR durch die Bühnenrealität verzichtet und sie stärker der Imaginationsleistung der Zuschauer anheim stellt, werden diese Räume aufgrund ihrer Offenheit vielseitiger semantisierbar. Diese Imaginationsleistung bleibt allerdings noch vergleichsweise frei, und zwar insofern, als der Dramentext selbst der Imagination keine detaillierten, narrativ-mimetischen Vorgaben setzt.

In seinen Dramen kommt dementsprechend eine wesentlich größere Anzahl an *Offstage*-Funktionen zum Tragen als noch bei seinen Vorgängern. Die folgenden wesentlichen Funktionen können dabei in Anlehnung an Joerden für das Theater der Antike insgesamt festgehalten werden [401ff.]:

1. Möglichkeit des Rollenwechsels (Kostüm und Maske)
2. Sprachliche Vermittlung von Geschehen, das auf der Bühne aus technischen oder ästhetischen Gründen nicht dargestellt werden konnte (z.B. Schlachten, Kindermord, Kannibalismus)
3. Schaffung von Spielformen, die auf dem Wissensvorsprung des Zuschauers beruhen (in der Regel verfolgt dabei der Zuschauer ein Geschehen auf der Bühne, das einer Figur im *Off*-Bereich entgeht)
4. Sprachliche Vermittlung der Vorgeschichte zur Einhaltung der Einheiten Zeit und Ort¹⁴⁹
5. Räumlicher Ausdruck von für die Handlung konstitutiven semantischen Oppositionen
6. Aktivierung des *Off*-Bereichs als freier Imaginationsraum

Im Theater des Mittelalters erfährt diese in der Antike bereits voll entwickelte Funktionsvielfalt des *Off*-Bereichs aufgrund der spezifischen allegorischen Handlungsstruktur und den anti-illusionistischen Bühnenbedingungen - die Bühne war ringsherum mit Zuschauern umgeben - eine entschiedene Reduktion. Als Beispiel können hier die englischen *morality plays* dienen, in denen die Bühne zwar bestimmte Orte konkretisiert – wie etwa die Burg und der Burgraben in *The Castle of Perseverance* (ca. 1440).¹⁵⁰ Diese *loca* können aber keinem eindeutigen, über die Bühne (als *platea*) hinausgehenden lokalisierten Bereich abseits der Bühne zugeordnet werden.¹⁵¹ Eine die Bühne übergreifende

¹⁴⁹ Definitionsgemäß betrifft diese Form der diegetischen *Off*-Konstituierung nicht das relative *Off*, das dieses spatio-temporal an das szenisch präsentierte Geschehen gebunden ist. Hierauf wird später zurückzukommen sein.

¹⁵⁰ Abgedruckt in Mark Eccles: *The Macro Plays* (Early English Text Society, OS 262) London 1969.

¹⁵¹ Zur Unterscheidung zwischen *loca* und *platea* vgl. Glynne Wickham: *Early English Stages 1300-1576*. London 1980, S. 160.

Raumgliederung wird einzig durch die realen Himmelsrichtungen vorgegeben, wobei der Osten der Konvention folgend auf Gott verweist:

Heaven remains in the East as God, of course, presides over good and evil alike. As the world outside the moat is a mimetic presentation of everywhere at all times, it can have no containing boundaries.¹⁵²

Dieser relativ eindimensionalen Ausdrucksfunktion des *Off*-Bereichs steht die Raumbehandlung im elisabethanischen Theater entgegen, das mit seinen komplexeren Bühnenaufbau die antike Raumbehandlung zugleich fortführt und übertrifft.

Die vielseitigen und komplexen *Off(stage) / Onstage*-Relationen in den Dramen Shakespeares hat Anthony Brennan in einer breit angelegten Studie herausgearbeitet. Dabei belegt er mit einer Vielzahl von Beispielen, dass in den Shakespeare'schen Dramen alle bereits von Joerden für das Theater der Antike identifizierten Funktionen des *Off*-Bereichs zum Tragen kommen. Neuartig bei Shakespeare ist darüber hinaus die Funktionalisierung des *Off*-Bereichs zur Figuren- bzw. Charakterzeichnung. So motiviert und plausibilisiert Shakespeare extreme Charakterveränderungen wiederholt dadurch, dass sich eine Figur lange Zeit über im *Off*-Bereich aufhält, bevor das Publikum mit ihrem verwandelten Charakter konfrontiert wird. Als bekanntestes Beispiel, das auch Brennan ausführlich behandelt, sei an dieser Stelle nur auf Hamlets Rückkehr von der Seefahrt nach England verwiesen:

The Hamlet who returns to Denmark is very different from the one who left it, and it is his absence which provides the opportunity to affect this essential transition and the graveyard scene which fully reveals it to the audience.¹⁵³

Neben dieser neuartigen, charakterbezogenen Form der *Off*-Funktionalisierung hebt Brennan besonders auf Shakespeares Aktivierung des *Off*-Bereichs als Imaginationsraum ab. In diesem Zusammenhang verweist er in der Einleitung seiner Untersuchung auf die Szene aus *King Lear*, in der Edgar seinen blinden Vater Gloucester glauben macht, dass er ihn an jene Klippe in Dover gebracht habe, von der er sich in den Tod stürzen möchte:

Come on, sir, here's the place. Stand still: how fearful
And dizzy 'tis to cast one's eyes so low.
The crows and choughs that wing the midway air
Show scarce so gross as beetles. Half-way down
Hangs on that gathers samphire, dreadful trade;
Methinks he seems no bigger than his head.
The fishermen that walk upon the beach
Appear like mice, and yon tall anchoring barque

¹⁵² Pamela M. King: „Spatial semantics and the medieval theatre.“ In: *The Theatrical Space*. Cambridge 1987, S. 45-58.

¹⁵³ A. Brennan: a.a.O., S. 111.

Diminished to her cock, her cock a buoy
Almost too small for sight. The murmuring surge
That on th'unnumbered idle pebble chafes
Cannot be heard so high. I'll look no more,
Lest my brain turn and the deficient sight
Topple down headlong.¹⁵⁴

Brennan hebt er hervor, dass Shakespeare mit dieser Szene deutlich macht, dass ein imaginärer, auf der Bühne nicht sichtbarer Raum "in the mind's eye" ebenso real anmuten kann, wie ein szenisch präsentierter Raum, sofern er detailliert genug geschildert wird:

We are induced to 'see' the figure gathering samphire from his perilous perch half-way down the cliffs. We see the fishermen far beneath on the beach who seem to be no bigger than mice. We see the surge of surf over the pebbles of the beach, and its murmuring sound is evoked even though we are assured that we are so high up that we cannot hear it. The scene vividly described in 14 lines is so compelling that we may feel, as Edgar claims for himself, a sensation of vertigo. In other words, we see what Gloucester cannot see, we see what is offstage even when it is claimed to be onstage and when it flatly contradicts the evidence of our eyes [12].

Im deutlichen Gegensatz zum antiken Theater wird die vom Zuschauer geforderte Imaginationsleistung hier nicht von realen räumlichen Gegebenheiten abseits der Bühne unterstützt; vielmehr wird das imaginative Potential der Sprache auf eine Weise in Szene gesetzt, die selbst die realen räumlichen Gegebenheiten auf der Bühne sekundär erscheinen lässt.¹⁵⁵

Anders als in den Formen freierer, imaginärer *Off*-Konstitution wird der zu imaginierende Raum hier konkret, in einer Vielzahl mimetischer Details beschrieben. Damit stoßen wir bei Shakespeare zum ersten Mal auf jene Form der narrativ-mimetischen Konstituierung eines gebundenen imaginativen *Off*-Bereichs, wie sie für den vorliegenden Untersuchungszusammenhang von entscheidender Bedeutung sein wird. Die oben in Anlehnung an Joerden aufgelisteten Funktionen lassen sich dementsprechend um zwei weitere Funktionen ergänzen:

¹⁵⁴ William Shakespeare: *King Lear*. Hrsg. von R.A. Foakes (*The Arden Shakespeare*), Walton-on-Thames 1997, 4.6.11-23.

¹⁵⁵ Samuel Taylor Coleridge hat diese Qualität der Shakespeare'schen Sprache bekanntlich besonders nachdrücklich betont. In seinen Notizbüchern bescheinigt er Shakespeare „[...] the power of so carrying on the Eye of the Reader as to make him almost lose the consciousness of words – to make him *see* everything [...]” [*The Notebooks of Samuel Taylor Coleridge* Bd. 3.1. 1808-1819, Hrsg. von Kathleen Coburn, London 1973, S. 3291].

7. Plausibilisierung von Charakterveränderungen durch längere Bühnenabwesenheit einer Figur
8. Aktivierung des *Off*-Bereichs als gebundener Imaginationsraum

Die für die folgende Untersuchung wesentlichen Funktionen 4, 5, 6 und 8 sollen an dieser Stelle aus heuristischen Gründen zwei verschiedenen Kategorien zugeordnet werden, die ich als Ausdrucks- und Repräsentationsfunktionen bezeichnen möchte. Die Funktionen 5 und 6 gehören in die Kategorie der Ausdrucksfunktionen, da die über sie konstituierten *Off*-Räume eine metaphorische Bedeutung erlangt, ohne genauer beschrieben bzw. sprachlich repräsentiert zu werden. Die Funktionen 4 und 8 hingegen sind Repräsentationsfunktionen, da die *Off*-Räume bzw. das in ihnen angesiedelte Geschehen eindeutig beschrieben bzw. sprachlich repräsentiert wird.¹⁵⁶

Wie eingangs bereits erwähnt, wird bei Beckett diese Form der *Off*-Konstituierung durch die Überführung des amnestischen Erzählens in das theatrale Medium bedingt. Da sie lediglich den Endpunkt in der Entwicklung des Verhältnisses zwischen Raum und Gedächtnis in den Dramen Becketts bildet, ist es unverzichtbar, die ihr diesbezüglich vorausgehenden Raumstrukturen in ihrer diachronen Dimension zu untersuchen und so als Varianten beschreibbar zu machen. Den Ausgangspunkt bildet dabei Becketts erstes vollständig abgeschlossenes, 1947 verfasstes Drama *Eleutheria*. In diesem wird der Bereich des *Off* bereits in zentraler Hinsicht bedeutungskonstitutiv, allerdings ohne auf den Strukturzusammenhang des Erzählens im Zeichen defizienter Modi des Erinnerns bezogen zu sein, der kennzeichnend für die anschließend verfasste Trilogie ist.

In der wissenschaftlichen Kritik wird das Drama vor dem Hintergrund der späteren Produktion Becketts und seiner eigenen Kommentare meist als misslungen und überfrachtet bezeichnet und selten genauer analysiert.¹⁵⁷ Hier soll das Werk jedoch nicht unter qualitativen Gesichtspunkten, sondern als Prä-Text zu Becketts späteren Dramen analysiert werden, da in ihm der *Off*-Bereich bereits bedeutungskonstitutiv wird.

¹⁵⁶ Den Hintergrund für die Kategorisierung liefert dabei erneut die Goodman'schen Symboltheorie [Nelson Goodman (1988): a.a.O., hier insb.: Kapitel II.1.-3. und 8./9.].

¹⁵⁷ Vgl. James Knowlson (1997): a.a.O, S. 363 sowie Rosemary Pountney: *Theatre of Shadows: Samuel Beckett's drama 1956-76. From All that fall to Footfalls*. Totowa 1988, S. 7.

V. Becketts Welten im *Off*

1. *Eleutheria*¹⁵⁸

1.1. Entstehung / Handlung

Beckett hat das Drama *Eleutheria* zwischen Januar und Februar 1947 auf Französisch verfasst.¹⁵⁹ Die zügige Entstehung bezeugt ein Manuskript, das sich über zwei Notizbücher (zusammen 203 Seiten) erstreckt und bereits weitestgehend mit der Kopie eines Typoskripts übereinstimmt, dessen Original im Jahr 1947 an verschiedene Verlage geschickt wurde.¹⁶⁰ Unmittelbar nach Abschluss des Dramas schrieb Beckett in rascher Folge die Romane *Molloy* und *Malone meurt* (1947-48). Obwohl Beckett *Eleutheria* zunächst zusammen mit dem 1948-49 entstandenen Drama *En attendant Godot* Anfang 1950 noch einmal seinem Verleger Jérôme Lindon zur Begutachtung übergab,¹⁶¹ wollte er es nach der erneuten Ablehnung zu Lebzeiten nicht mehr veröffentlicht sehen. Erst eine unautorisierte englische Übersetzung, die 1994 auf das Drängen des amerikanischen Beckett-Verlegers Barney Rosset erschien, führte zur Veröffentlichung des französischen Originals im Jahre 1995.

Die Handlung des Dramas ist in Paris angesiedelt und verläuft über drei aufeinander folgende Wintertage, denen die drei Akte des Stücks entsprechen. In ihrem Mittelpunkt steht Victor Krap, Sohn von Henri und Violette Krap, der seine Familie und seine Verlobte Olga Skunk verlassen und sich in einem kleinen Zimmer eingemietet hat. In diesem vegetiert er vor

¹⁵⁸ Als Referenztexte dienen im Folgenden die jeweiligen Erstdrucke der Stücke in der Originalsprache, die, mit Ausnahme von *Eleutheria* und den nach *Play* entstandenen Stücken, in dem 1981 bei Suhrkamp erschienenen Band *Dramatische Dichtungen in drei Sprachen* versammelt sind. Diese Entscheidung richtet sich zum einen gegen die verbreitete Praxis, aus dem jeweils vorhandenen Korpus an verschiedenen Druckfassungen eines Stückes beliebige Texte herauszugreifen, die im Zuge der Interpretation je nach Erkenntnisinteresse mit anderen Druckfassungen sowie mit Übersetzungsversionen und Produktionsveränderungen ‚konflationiert‘ werden. Konsequenterweise sollte entweder ein klar umrissener Text synchron oder die Abfolge der gesamten Versionen und Fassungen als prozesshafter Text diachron interpretiert werden. Aufgrund der umfassenderen Anzahl der hier untersuchten Einzeltexte (in ihrer Beziehung zur Entwicklung des *Œuvre*) habe ich mich umfangsbedingt für die erstgenannte Herangehensweise entschieden, sodass nicht immer auf die vor den Erstdrucken liegende Textgeschichte eingegangen werden soll. Besonders problematisch erscheint mir der Ansatz, die Veränderungen, die Beckett als Produzent an seinen Stücken vorgenommen hat, als Revisionen zu behandeln und damit schreibpraktische und inszenatorische Kategorien zu vermengen. Als Resultat dieses Ansatzes, der darauf abzielt, verbindliche und definitive Texte zu konstituieren, lassen sich die von den Herausgebern der Produktionsnotizbücher Becketts erstellten Fassungen anführen [vgl. z.B. James Knowlson (Hrsg.): *The Theatrical Notebooks of Samuel Beckett. Vol. 1: Waiting for Godot – with a revised text*. London 1993]. Vgl. hierzu ebenfalls kritisch: David E. Liss: “The Theatrical Notebooks of Samuel Beckett.” In: *TEXT* 8 (1995), S. 497-504.

¹⁵⁹ Vgl. zur Publikationsgeschichte die Ausführungen von Jérôme Lindon in der Erstausgabe des Dramas [Samuel Beckett: *Eleutheria*. Paris 1995, S. 7-11] sowie J. Knowlson (1997): a.a.O., S. 362-366.

¹⁶⁰ Das Manuskript, bei dem es sich vermutlich um die erste Textstufe des Stückes handelt, enthält so gut wie keine Revisionen. Dies gilt auch für die maschinelle Abschrift, die kaum Abweichungen vom MS aufweist [beide im Archiv des Harry Ransom Humanities Research Center / Austin, Texas: Box 3, Folder 2-3].

¹⁶¹ In dessen Verlag *Editions du Minuit* sind alle französischen Werke Becketts zum ersten Mal erschienen.

sich hin, ohne den geringsten Willen, ein geregeltes Leben zu führen, und einzig über einen diffusen Drang nach Freiheit verfügend.¹⁶² Doch auch diesen Freiheitsdrang gibt er schließlich auf, nachdem er von seinem verstorbenen Vater Abschied genommen hat. Seine Umwelt begegnet seinem Verhalten mit Ratlosigkeit und dem Ehrgeiz, hinter die Motive für seinen Rückzug zu kommen. Zum Ärgernis aller Beteiligten, zu denen im dritten Akt auch eine Zuschauer-Figur zählt, die aus dem Zuschauerraum auf die Bühne steigt, erklärt Victor seine Motive lediglich dem Diener der Familie Jacques und seiner Verlobten Marie. Diese Erklärung ereignet sich jedoch „dans les coulisses“ [126]¹⁶³, wie eine der Figuren beklagt. Da sich Jacques außerstande sieht, Victors Äußerungen zu wiederholen, bleiben Victors Motive im Dunkeln.

1.2. Raumbehandlung

Der theatrale Bühnenraum ist auf einer Drehbühne angesiedelt. In den ersten beiden Akten sind auf ihr das Wohnzimmer der Familie Krap sowie das Zimmer von Victor simultan sichtbar. Beide Akte sind in eine Haupthandlung [„action principale“ (13)] und eine Nebenhandlung [„action marginale“ (ebd.)] unterteilt. Die Haupthandlung des ersten Akts, die Konversation der Familie Krap, findet im Wohnzimmer statt, die des zweiten und dritten Akts im Zimmer Victors. Im dritten Akt gibt es keine Nebenhandlung, da das Wohnzimmer im Graben verschwunden ist [„dans la fosse“ (14)]. Zu dieser Raumaufteilung heißt es im Nebentext:

La scène, aux deux premiers actes, représente, juxtaposés, deux endroits éloignés l'un de l'autre dans l'espace réel, à savoir la chambre de Victor et un coin du petit salon chez les Krap, celui-ci comme enclavé dans celle-là. Il n'y a pas de cloison. La chambre de Victor passe insensiblement dans le salon Krap, comme le sale au propre, le sordide au convenable, l'ampleur à l'encombrement [13].

Die Kontinuität zwischen den zwei im dramatischen Raum (den Beckett hier als „realen Raum“ bezeichnet) diskontinuierlichen Räume (Wohnzimmer und Zimmer Victors) wird auf der Bühne durch deren gemeinsame, mit einem Fenster versehene Rückwand und den gleichen Fußboden zusätzlich betont. Diese räumliche Kontinuität ist jedoch ausschließlich für den Zuschauer wahrnehmbar, nicht hingegen für die Figuren:

Les personnages des deux côtés sont arrêtés, dans leurs mouvement les un vers les autres, par la barrière qu'eux seuls voient [14].

¹⁶² Auf diesen verweist mit dem griechischen Wort „Eleutheria“ für Freiheit auch der Titel.

¹⁶³ Die Seitenzahlen beziehen sich auf den Erstdruck des Dramas [Samuel Beckett (1995): a.a.O.].

Sie können die verschiedenen Zimmer dementsprechend auch nur durch deren getrennte, seitliche Türen verlassen bzw. betreten.

Der Einsatz der Simultanbühne wirft natürlich unweigerlich die Frage nach ihrer Funktionalisierung auf. Ein wesentliches darstellungstechnisches Moment der modernen Simultanbühne besteht nach Peter Szondi darin, dass sie auf räumliche Art und Weise die „innere Relativierung“ verschiedener Tendenzen eines Stückes ermöglicht.¹⁶⁴ Dieses Moment kommt auch in *Eleutheria* zum Tragen. Über den Einsatz der Simultanbühne wird das innere, psychologische Verhältnis zwischen Victor und seiner Familie veranschaulicht: Im ersten Akt unterhält sich die Familie Krap ebenso missgünstig wie ratlos über die Lebensunlust ihres Sohnes. Darin, dass dieser während der Unterhaltung im theatralen Raum direkt neben ihnen steht bzw. liegt, kommt sowohl die genealogische Nähe Victors zur Familie als auch seine innere Entfernung und das ‚Aneinandervorbeileben‘ von Sohn und Familie zum Ausdruck. Ferner wird Victors Vereinzelung auf diese Weise augenfällig, da er lediglich als Gegenstand, nicht jedoch als Träger des Dialogs präsent ist.¹⁶⁵

Auch das besondere Verhältnis zwischen Victor und seiner Mutter wird mit Hilfe der Simultanbühne charakterisiert. Nach etwa einem Drittel des ersten Aktes verlässt Mme Krap das Wohnzimmer mit den Worten:

Je m'en lave les mains. (*Elle se lève péniblement.*) J'en ai assez. (*Va péniblement à la porte.*) Assez. (*Sort.*) [31].

Kurze Zeit nach diesem Abgang – „A un moment donné, c'est-à-dire que Mme Krap aura le temps d'arriver“, wie es im Nebentext heißt [15] – betritt Victors Vermieterin Madame Karl sein Zimmer und kündigt den Besuch seiner Mutter an. Victor verlässt daraufhin für einige Minuten sein Zimmer, kehrt schließlich zurück und legt sich wieder ins Bett, wo er bis zum Ende des ersten Akts verharret. Die Mutter ist somit die einzige Person, die Victor überhaupt dazu bewegen kann, sein Zimmer zu verlassen.

Vom Ablauf des Zusammentreffens der beiden erfährt der Zuschauer im letzten Drittel des ersten Akts von Mme Krap. Nachdem sie ihrem Mann gegenüber zunächst noch den Besuch bei Victor leugnet, gibt sie schließlich seinem hartnäckigen Nachfragen nach und erzählt, dass Victor ihre Weigerung, ihm weiterhin Geld zu geben, gleichgültig aufgenommen hätte, und schwört, dass sie ihn in Zukunft jedoch nicht mehr sehen wolle.

¹⁶⁴ P. Szondi: a.a.O., S. 114.

¹⁶⁵ Vgl. P. Szondi: a.a.O., S. 122.

Im zweiten Akt spielt die Haupthandlung in Victors Zimmer, während der gleichzeitig sichtbare Salon der Krap die meiste Zeit über leer ist. Dies erklärt sich daraus, dass nach und nach alle Familienmitglieder, mit Ausnahme des Vaters, im Zimmer von Victor auftauchen, und vergeblich versuchen, ihm die Motive für seine Passivität zu entlocken. Schließlich verlässt Victor verzweifelt das Zimmer, um kurze Zeit später von dem Diener Jacques in den Salon des Krap'schen Hauses geführt zu werden. Dort verweilt er einen kurzen Zeitraum und wird dann von Jacques mit den Worten: „Monsieur peut venir“ aus dem Raum geführt [16]. Der Hintergrund für diese Szene wird aus dem dritten Akt ersichtlich, in dem der Zuschauer erfährt, dass Victor am Tag zuvor Abschied von seinem verstorbenen und in dem Haus der Krap aufgebahrten Vater genommen hat. Dabei ist Victor klar geworden, dass es für ihn keine Freiheit geben kann. Der Tod des Vaters (zwischen dem 2. und 3. Akt) findet sich somit durch das mittels der drehbaren Simultanbühne ermöglichte Verschwinden des Salons „im Graben“ auf einer räumlich-symbolischen Ebene gespiegelt.

Ebenfalls im dritten Akt stellt sich heraus, dass Victor nach seinem Abschied vom Vater mit Jacques um die Häuser gezogen ist und ihm bei dieser Gelegenheit den Grund für seine Lebensunlust genannt hat. Während Victor diesen Grund trotz der Androhung von Folter nicht wiederholen will, sieht sich Jacques auf Nachfrage eines Glasers dazu schlichtweg außerstande:

VITRIER. – Je vous demande de me citer une phrase, une seule phrase.
(*Silence.*) C'est formidable, non seulement il ne veut s'expliquer que dans les coulisses, mais il lui fait des imbéciles par-dessus le marché.

JACQUES. – C'était clair sur le moment. Ce n'est pas une chose qu'on peut raconter. C'est un peu comme la musique [126].

1.3. Konstituierung und Semantisierung des *Off*

Bereits aus den obigen Ausführungen zur Raumbehandlung wird deutlich, dass die *Off*-Bereiche in Becketts erstem Drama von grundsätzlicher Bedeutung für die Handlungsstruktur des Stückes sind. Die drei wesentlichen Handlungsmomente, Victors Treffen mit seiner Mutter, der Abschied von seinem aufgebahrten Vater und die Darlegung von Victors Motiven für seinen Rückzug werden allesamt in den Bereich des *Off* verlegt. Konstituiert wird dieses *Off* aktional, diegetisch und optisch: aktional, indem sich die Figuren wiederholt aus dem Schauraum heraustreten, diegetisch, indem die Figuren jeweils berichten, was sich im *Off* abgespielt hat (Victors Gespräch mit der Mutter) bzw. wo im *Off* sich etwas ereignet hat (Abschied vom Vater, Gespräch mit Jacques) und optisch, indem Victor wiederholt aus dem Fenster seines Zimmers hinausschaut und indem er ganz zum Schluss aufmerksam den

Zuschauerraum betrachtet.¹⁶⁶ Bei allen *Off*-Bereichen handelt es sich um relative *Off*-Bereiche, die über unterschiedliche Fäden mit dem Schauraum verbunden sind.

Die aktional konstituierten *Off*-Räume lassen sich aufgrund der Lage der Türen und der im dritten Akt aus dem Auditorium auf die Bühne steigenden „Zuschauer“-Figur den Raumsegmenten II, IV, V zuordnen, wobei das Segment V neben dem Segment VI zudem optisch konstituiert wird. Unbestimmt bleibt dagegen die genauere räumliche Lage der diegetisch konstituierten Bereiche im *Off*.

Vor dem Hintergrund dieser verschiedenen Fäden zur *Off*-Konstituierung soll nun im Zuge der Analyse der verschiedenen Funktionen der relativen *Off*-Bereiche auch die Frage nach der Bedeutung der Verlegung der drei wesentlichen Handlungsmomente ins *Off* beantwortet werden. Diese Bedeutungen betreffen im Wesentlichen die Funktionen 5 und 6 des obigen Kriterienkatalogs. Wie erläutert, besteht die Funktion 5 darin, eine für die Handlung konstitutive semantische Opposition räumlich zum Ausdruck zu bringen. In *Eleutheria* ergibt sich diese Opposition aus dem Antagonismus zwischen dem bürgerlichen Leben der Familie Krap und der Daseinsverweigerung von Victor. Aufschlussreich ist, dass Beckett diesen Antagonismus nicht etwa über zwei verschiedene Räume ins *Off* verlagert, um die Bühne als neutralen Raum zu nutzen, sondern dieses Verhältnis geradewegs umkehrt: mittels der Simultanbühne kommen die antagonistischen Tendenzen auf der Bühne zum Ausdruck, während das *Off* zum neutralen Raum wird.¹⁶⁷ Ein Resultat dieser Darstellungsform ist, dass die Unüberwindbarkeit der Opposition über die präsenten Räume stärker betont wird. Aufgrund der unüberwindbaren Grenze zwischen diesen Räumen, die aufgrund ihrer Unsichtbarkeit gleichsam als innere Grenze erscheint, kann es zu keinem Zusammenschluss kommen. Einzig im neutralen Raum des *Off* kommt es über das Treffen zwischen Victor und seiner Mutter zu einer dialogischen Annäherung zwischen den beiden Tendenzen. Ihre Folgenlosigkeit wird dabei durch die auch nach dem Treffen bleibende Grenze zwischen den beiden getrennten Räumen der Simultanbühne augenscheinlich.

¹⁶⁶ Dies ist nur eine der zahlreichen Formen der Illusionsdurchbrechung innerhalb des Stücks. Ohne auf diese Formen unter Berücksichtigung der Ausführungen im Nebentext gesondert eingehen zu wollen, gilt es mit Bezug auf die *Off*-Räume festzuhalten, dass das Segment V damit eine Sonderstellung einnimmt. Es erscheint weder als neutraler noch als bedrohlicher Raum. Vielmehr dient es als Vehikel der Illusionsdurchbrechung, dazu, die Faktizität der Repräsentation auf der Bühne noch zusätzlich zu betonen: „They [die Formen der Illusionsdurchbrechung, PLK] appear to be cases of ‚breaking frame‘, since the actor is required to step out of his role and acknowledge the presence of the public, but in practice they are licensed means of *confirming* the frame by pointing out the pure facticity of the representation” [Keir Elam (2001): a.a.O., S. 90].

¹⁶⁷ Möglicherweise handelt es sich hierbei um eine der Sophokles-Parodien, die McMillan / Fehsenfeld in ihrer *Eleutheria*-Analyse andeuten, ohne Beispiele zu geben [Dougald McMillan / Martha Fehsenfeld: *Beckett in the Theatre. Vol.1: From Waiting for Godot to Krapp's Last Tape*. London: 1988, S. 31].

Erst nach dem Tod von Victors Vater löst sich die Grenze auf, und zwar in der augenscheinlichen Form, dass der Krap'sche Salon „im Graben“, sprich im *Off* verschwindet. Nach dem Tod des Familienoberhaupts verschwindet somit das Elternhaus im neutralen Bereich und der Antagonismus ist, wenn auch ohne aktives Handeln der Figuren, weitestgehend aufgelöst.

Damit verliert das *Off* als neutraler Raum in Bezug auf die für den ersten und zweiten Akt entscheidende Opposition zwischen Victor und seiner Familie an Bedeutung. Es erscheint jetzt vielmehr durch die Parallelführung des Todes des Vaters zum Verschwinden seines Raumes im *Off* als todesnaher, neutralisierender Raum. Von dieser gewandelten Ausdrucksfunktion zeugt auch das abschließende, im Nebentext beschriebenen Geschehen in Victors Zimmer:

Victor assis sur le lit. Il regarde le lit, la chambre, la fenêtre, la porte. Il se lève et entreprend de pousser son lit jusqu'au fond de la chambre, le plus loin possible de la porte et de la fenêtre, c'est-à-dire vers la rampe du côté de la loge du spectateur. [...] Il y arrive enfin. Il s'assied sur le lit, parallèle maintenant à la rampe. Il se lève après un moment, va au commutateur, éteint, regarde par la fenêtre, revient s'asseoir sur le lit, face au public, il regarde le public avec application, l'orchestre, les balcons (le cas échéant), à droite, à gauche. Puis il se couche, le maigre dos tourné à l'humanité [167].

Diese Szene unterstreicht die Bedrohlichkeit des relativen *Off* als neutralisierender, todesnaher Raum, vor dem sich Victor so weit wie möglich distanziert, nachdem er ihn zuvor wiederholt aufmerksam betrachtet hat.¹⁶⁸ Der tendenzielle Antagonismus zwischen dem bürgerlichen Leben der Krap's und der Zurückgezogenheit Victors weicht damit einer grundlegenden Opposition zwischen der Bedrohlichkeit des *Off* und der Sicherheit des Zimmers von Victor. In seinen späten Dramen wird Beckett auf diese Semantisierung eines relativen *Off* als todesnahen oder jenseitigen Raum zurückkommen.

Die zentrale Funktion, die dem relativen *Off* in *Eleutheria* zukommt, besteht jedoch nicht in der semantisch-oppositionalen Ausdrucksfunktion, sondern in der Funktionalisierung des *Off* zum freien Imaginationsraum (Funktion 6). Diese Funktion betrifft die drei wesentlichen Handlungsmomente des Stückes. Wie bereits erwähnt, finden sowohl die Gespräche Victors mit seiner Mutter und mit Jacques als auch seine Abschiednahme vom toten Vater im relativen *Off* statt, ohne dass es anschließend zu einer detaillierten Beschreibung dieser Vorgänge auf der Bühne kommen würde. Zwar berichtet die Mutter dem

¹⁶⁸ In der frühen handschriftlichen Version des Stückes blickt Victor noch nicht durch das Fenster, bevor er zu seinem Bett zurückkehrt. Dieser Vorgang findet sich erst in einem späteren Typoskript und den folgenden Druckfassungen beschrieben und verstärkt die Opposition zwischen dem bedrohlichen *Off* und dem sicheren Zimmer. Hierbei handelt es sich um die einzige inhaltliche Revision der handschriftlichen Version.

Vater von dem Hergang des Gesprächs. Dabei bleibt jedoch unklar, ob sie nicht nur das sagt, was der Vater hören möchte, nämlich, dass sie Victor in Zukunft nicht mehr sehen werde. Auch der Abschied vom Vater wird nur in seinen Konsequenzen beschrieben – Victor gibt die Suche nach Freiheit auf –, nicht jedoch in seinem genauen Hergang. Und Jacques kann, wie bereits geschildert, Victors Erklärung seiner Motive nur noch vage mit dem Eindruck von „Musik“ vergleichen, ohne damit etwas über ihren Inhalt zu sagen. Jedes der drei zentralen Handlungsmomente wird somit der freien Imagination des Zuschauers anheim gestellt. Auf diese Weise wird über das *Off* ein Höchstmaß an semantischer Polyvalenz erzeugt, Das (Nicht-)Handeln des Helden und das Verhältnis zu seiner Familie am Ende erscheint auf diese Weise am Ende des Stückes noch rätselhafter als zu Beginn.

1.4. Zusammenfassung

In Becketts erstem vollständigen, 1947 verfassten Drama steht das relative *Off* als Ausdrucksraum in einem besonderen Verhältnis zu den zentralen antagonistischen Tendenzen des Stückes: dem bürgerlichen Leben der Familie Krap und der Lebensverweigerung des Familiensohnes Victor. Im ersten und zweiten Akt des Stückes kommt es im *Off* zur Annäherung zwischen den beiden antagonistischen Tendenzen des Stückes. Das *Off* erscheint somit zunächst als eine Art neutraler (Zwischen)-Raum, in dem es jedoch zu keiner Auflösung des Antagonismus' kommt. Aufgelöst wird dieser erst mit dem Tod des Vaters, der räumlich durch sein Verschwinden im relativen *Off* metaphorisch zum Ausdruck kommt. Damit hat sich die Bedeutung des relativen *Off* vom neutralen zum neutralisierenden, todesnahen Raum gewandelt. Entsprechend dieses Wandels steht am Ende des Stückes eine neue semantische Opposition zwischen dem Zimmer als sicherem und geschlossenem (Bühnen-)Raum und dem relativen *Off* als bedrohlichem Außenraum, vor dem sich Victor so weit wie möglich zurückzieht.

Diese räumlich-semantische Opposition weist deutliche Parallelen zur bereits analysierten Erzählung *L'Expulsé* auf, die Beckett unmittelbar vor *Eleutheria* im Jahre 1946 verfasst hat. Deren Erzähler verhält sich angesichts des Fensters in seinem Zimmer auffallend ähnlich wie Victor, da er, aus einem Gefühl des Unwohlseins beim Blick aus dem Fenster, sein Bett so weit wie möglich von diesem entfernt. Allerdings steht diese räumlich-

semantische Opposition in *L'Expulsé* im Zeichen des amnestischen Erzählens, das Beckett mit *Eleutheria* noch nicht ins Theater überführt hat.¹⁶⁹

Die wichtigste Funktion kommt dem relativen *Off* in *Eleutheria* als diegetisch-abstrahierend konstituierter, freier Imaginationsraum zu. In diesem Imaginationsraum spielen sich die wesentlichen Handlungsmomente des Dramas ab, die Aufschluss über seine zentrale Frage – die Motive des Helden - geben könnten. Diese Handlungsmomente werden also weder unmittelbar auf der Bühne, noch narrativ-mimetisch repräsentiert. Auf diese Weise hinterlässt das Stück den Zuschauer ohne Antworten auf die zentralen Sinn-Fragen, die es aufwirft.

¹⁶⁹ Jacques Unfähigkeit, Victors Handlungsmotive wiederzugeben, liegt in seinem mangelnden Ausdrucksvermögen und nicht in einer Gedächtnisdefizienz begründet.

2. *En attendant Godot*

2.1. Entstehung

Nach der Fertigstellung von *Eleutheria* beginnt Beckett die Arbeit an der Trilogie, die er zwischen 1947 und 1950 verfasst und nur einmal unterbricht, und zwar für den Zeitraum zwischen Oktober 1948 und Januar 1949. In diesen Monaten schreibt er sein zweites Drama *En attendant Godot*. Wie *Eleutheria* ist *En attendant Godot* (EAG) somit innerhalb eines kurzen Zeitraums von wenigen Monaten entstanden. Die früheste Notizbuch-Version befindet sich in Privatbesitz und konnte bisher nur von Colin Duckworth genauer analysiert werden.¹⁷⁰ Zwar weicht sie in einer Vielzahl von Details von der späteren Druckfassung ab, das Grundgerüst der Handlung stimmt jedoch bereits mit der späteren Druckfassung überein.¹⁷¹

Angesichts der Tatsache, dass EAG unmittelbar nach dem Abschluss des zweiten Romans der Trilogie und vor dem Beginn der Arbeit an dem dritten geschrieben wurde, fällt auf, dass die Werke nur wenige inhaltliche Parallelen aufweisen. Colin Duckworth hat nachgewiesen, dass Beckett mit dem Stück vielmehr auf vielfältige Weise an den früheren, für misslungen erklärten Roman *Mercier et Camier* (geschrieben 1946) anknüpft. Dessen Motiv des Wartens findet sich in dem Drama ebenso wieder wie die zwischen Fürsorge und Abneigung schwankende Beziehung zwischen zwei *tramphaften* Helden.¹⁷² Ferner weist Duckworth, wie andere Interpreten vor und nach ihm,¹⁷³ auf eine kurze Wechselrede zwischen zwei Figuren in *Eleutheria* hin,¹⁷⁴ die formal auf die typischen Dialoge zwischen Vladimir und Estragon in EAG vorausweist.

Auch wenn damit die Romane *Molloy* und *Malone meurt* als Prä-Texte für EAG bisher außen vor gelassen wurden, gilt es festzuhalten, dass das Stück zumindest ansatzweise das Motiv des defizienten Erinnerens aufgreift, und zwar über das Figurengedächtnis von Estragon und Pozzo. Estragon kann sich ein ums andere Mal nur mithilfe von Vladimir an die unmittelbare Vergangenheit erinnern, während Pozzo versichert, dass ihm immer das Geschehen vom Vortag entfällt. Diesen ersten Ansätzen der Überführung des Motivs des amnestischen Erzählens in das Theater wird sich ein gesondertes Unterkapitel der folgenden Analyse widmen. Zuvor gilt es jedoch, einen umfassenderen Strukturzusammenhang

¹⁷⁰ Colin Duckworth: "GODOT: Genesis and Composition." In: Samuel Beckett: *En attendant Godot*. Hrsg. von Colin Duckworth, London 1966, S. xlv-lxxv.

¹⁷¹ Die Revisionen lassen sich dabei im Detail aufgrund fehlender Zwischenstufen nicht genauer nachvollziehen.

¹⁷² Vgl. Duckworth (1966): S. lxxviii ff.

¹⁷³ Vgl. hierzu ausführlich: D. McMillan / M. Fehsenfeld: a.a.O., S. 47-52.

¹⁷⁴ Es handelt sich dabei um das kurze Gespräch zwischen dem Glaser und seinem Sohn am Ende des zweiten Akts.

herauszuarbeiten, der zwischen Becketts erstem Drama *Eleutheria* und *EAG* besteht und bisher noch nicht in den Blick der Interpreten geraten ist. Dieser betrifft erneut die Raumbehandlung, genauer die zentrale Bedeutung des *Off* als Ausdrucksraum.

2.2. Raumbehandlung / Handlung

Das Bühnenbild von *En attendant Godot* ist im Vergleich zu dem von *Eleutheria* realitätsnäher gestaltet. Es zeigt in beiden Akten des Stückes, die zwei aufeinander folgenden Tagen entsprechen, eine Landstraße, an deren Rand ein Baum steht. Auf dieser Landstraße warten die beiden Figuren Vladimir und Estragon offenbar schon seit Längerem vergeblich auf die Ankunft von Godot. Statt Godot begegnet ihnen im ersten Akt eine Figur namens Pozzo, ein älterer Mann, der eine weitere männliche Figur namens Lucky wie einen Hund an der Leine vor sich her führt. Im zweiten Akt erscheinen die beiden erneut, wobei Pozzo in der Zwischenzeit erblindet und Lucky stumm geworden ist. Am Ende der beiden Akte tritt ein Junge auf, der als Bote von Godot ausrichten lässt, dass sein Herr am nächsten Tag wie verabredet kommen werde. Die Nacht von dem einen auf den anderen Tag verbringen Vladimir und Estragon jeweils an einem anderen Ort als dem der Landstraße, wobei unklar bleibt, um welchen Ort es sich handelt.

Auffallend im Hinblick auf die Raumbehandlung ist, dass die Realitätsnähe des Bühnenbildes nicht mit einer ungebrochenen Illusionswirkung zusammen fällt. So lassen verschiedene Handlungen der Helden erkennen, dass die realen Grenzen des szenischen Raums im dramatischen Illusionsraum keineswegs aufgehoben sind: So versucht Estragon in einer Szene des zweiten Akts, vor einer Gruppe von Menschen zu fliehen, die er in der Ferne beobachtet zu haben meint:

Vladimir: Nous sommes cernés! *Affolé, Estragon se précipite vers la toile de fond, s'y empêtre, tombe. Imbécile ! Il n'y a pas d'issue par là. Vladimir va le relever, l'amène vers la rampe. Geste vers l'auditoire. Là il n'y a personne. Sauve-toi par là. Allez. Il le pousse vers la fosse. Estragon recule épouvanté. Tu ne veux pas? Ma foi, ça se comprend. Voyons. Il réfléchit. Il ne te reste plus qu'à disparaître [154].*

In dieser Szene wird das Bewusstsein der Figuren für die Begrenzungen des Bühnenraums im Hinblick auf die Raumsegmente V und VI deutlich. Die Grenze zu letzterem besteht für die Figuren in der realen Materialität des Bühnenbildes, vor das Estragon läuft, womit dessen Illusionswirkung konterkariert wird.

Auch in seitlicher Richtung der Raumsegmente II und IV fallen die Begrenzungen des dramatischen Raums mit denen des szenischen Raums zusammen. Vladimir und Estragon sprechen wiederholt von einem Abhang („pente“ [154]), der sich dort öffnet und den sie offenbar nicht überwinden können. Auf diese Weise entsteht in dem Stück ein eigentümlicher Kontrast zwischen der szenisch repräsentierten offenen Landstraße und der Geschlossenheit des Bühnenraums, die auf den dramatischen Raum übertragen wird und prägend für das Figurenbewusstsein ist.¹⁷⁵ Auf diese Weise drückt sich in der Raumbehandlung die Gebundenheit der beiden Figuren an den vermeintlichen Ankunftsort ihres Erlösers aus. Dementsprechend wichtig war Beckett die Geschlossenheit des Bühnenraums auch im Zuge der Inszenierungen des Stückes. Deutlich macht dies ein Kommentar zu einer 1956 geplanten Inszenierung von *EAG* in einem der mittelalterlichen Bühne nachempfundenen Rundbühnentheater deutlich: „I don't in my ignorance agree with [theatre in] the round and feel *Godot* needs a very closed box.“¹⁷⁶ Zu Recht sieht S.E. Gontarski diesen Kommentar in der in *EAG* noch klarer als in *Eleutheria* zutage tretenden Bedeutung eines „controlled framed space“ begründet, der „Beckett's abiding interest in the proscenium stage and in television, both of which are frame dominated“ entspricht.¹⁷⁷ Vor diesem Hintergrund gilt es im Folgenden die Konstituierung und Semantisierung des *Off* zu analysieren.

2.3. Konstituierung und Semantisierung des *Off*

Auch in *EAG* ist die zentrale Bedeutung des *Off* evident. Die Handlung auf der Bühne wird von einer Figur bestimmt, deren Existenz zwar wiederholt behauptet wird, die jedoch nie auftritt:

[...] we have a play largely structured around the routines in killing time in anticipation of the occasion when that mysterious and potent figure, Godot, will come from offstage into the presence of Vladimir and Estragon onstage. Even though a boy brings reports of Godot in that offstage world we, like the tramps, can never be certain of his existence because he never does come onstage. He is an example at an extreme limit and is one of many of Beckett's jokes on the nature of theatre conventions and of the power of an offstage character who may govern an action though he may not, in fact, exist.¹⁷⁸

¹⁷⁵ Horst Breuer spricht in diesem Zusammenhang von der „Käfigsituation“, die er in seiner verhaltenspsychologisch ausgerichteten Studie *Samuel Beckett. Lernpsychologie und leibliche Determination* als typisch für die Beckett'schen Bühnenschauplätze beschreibt [Horst Breuer: a.a.O., S. 92].

¹⁷⁶ Brief des Autors an Alan Schneider, 15.10.1956. Abgedruckt in [Maurice Harmon (Hrsg.): *No Author Better Served. The Correspondence of Samuel Beckett and Alan Schneider*. Cambridge/Massachusetts 21999, hier S. 12].

¹⁷⁷ S.E. Gontarski (Hrsg.): *The Theatrical Notebooks of Samuel Beckett: Endgame*, Vol. II, London 1992, S. xix.

¹⁷⁸ A. Brennan: a.a.O. S. 7.

Vor dem Hintergrund der Erläuterungen des vorigen Kapitels ist dieser Kommentar Anthony Brennans insofern einzuschränken, als die Verlegung der handlungsmotivierenden Figur eines Stückes ins *Off* keineswegs als eine Art „anti-konventioneller Witz“ verstanden werden muss. Vielmehr handelt es sich um eine bereits für das Theater der Antike nachweisbare Form der Relationierung von Bühnengeschehen und *Off*, für die Euripides' *Andromache* ein Vorbild geliefert haben dürfte. Dies ist umso wahrscheinlicher, als mit der Figur des Boten ein weiteres für das klassisch-griechische Theater typisches Element in die Handlung des Stückes integriert wird. Die Frage, auf welche Weise diese klassischen Formprinzipien und Elemente in dem Stück bedeutungstragend werden, soll aufbauend auf einer genaueren Analyse des *Off* in seinem Verhältnis zum Bühnengeschehen beantwortet werden.

Anders als in *Eleutheria* finden sich in *EAG* sämtliche Möglichkeiten der *Off*-Konstituierung. Jede der insgesamt fünf Figuren des Stückes verlässt mindestens einmal durch einen Auftritt den *Off*-Bereich bzw. gelangt durch einen Abtritt in diesen, wobei Auf- und Abtritte jeweils seitlich über die Raumsegmente II und IV verlaufen. Den Auftritten von Pozzo und Lucky sowie dem Auftritt des Jungen im ersten Akt geht dabei eine akustische *Off*-Konstituierung unmittelbar voraus. So erklingt, kurz bevor Pozzo und Lucky in den Schauraum treten, ein gellender Schrei aus dem relativen *Off*. Aus diesem richtet später auch der Junge sein erstes Wort an Estragon („Monsieur!“ [104]), bevor dieser ihn zu sich bittet. Zudem werden die Raumsegmente I, II und IV wiederholt optisch konstituiert, indem Estragon und Wladimir in den Himmel bzw. zu Beginn des ersten und zweiten Akts aufmerksam in die rechte und linke Kulisse schauen:

1. Akt:

Estragon : [...] *Il se lève péniblement, va en boitillant vers la coulisse gauche, s'arrête, regarde au loin, la main en écran devant les yeux, se retourne, va vers la coulisse droite, regarde au loin* [18].

2. Akt :

[...] *Entre Vladimir, vivement. [...] Il s'arrête près de la coulisse droite, regarde longuement au loin, la main écran devant les yeux. Va et vient. S'arrête près de la coulisse gauche, même jeu* [116].

Darüber hinaus wird zu Beginn des zweiten Akts durch eine gänzlich leere Bühne die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf das *Off* gelenkt (Null-Kadrierung), aus dem wenig später Wladimir „mit flotten Schritten“ („vivement“ [116]) auftritt.

Und auch die letzte noch verbleibende Möglichkeit der *Off*-Konstituierung, die partielle Kadrierung, findet sich in *EAG* auf sehr eindrückliche Weise im Zuge der Auf- bzw. Abtritte von Pozzo und Lucky umgesetzt. Da Lucky von Pozzo an der Leine geführt wird und diesem stets vorausgeht, spannt sich die Leine bei jedem Auftritt bzw. Abtritt der beiden für einen kurzen Moment von dem Schauraum in das *Off* und wird auf diese Weise partiell kadriert. Dieses Moment findet sich im Nebentext zum ersten Auftritt der beiden ausführlich beschrieben:

Entrent Pozzo et Lucky. Celui-là dirige celui-ci au moyen d'une corde passée autour du cou, de sorte qu'on ne voit d'abord que Lucky suivi de la corde, assez longue pour qu'il puisse arriver au milieu du plateau avant que Pozzo débouche de la coulisse [38].

Bevor nun die Funktionen des *Off* im Einzelnen analysiert werden sollen, gilt es zunächst festzuhalten, dass die hier aufgeführten, umfassenden Konstituierungsweisen ganz allgemein dazu führen, dass die Aufmerksamkeit des Zuschauers in *EAG* kontinuierlich auf sämtliche Raumsegmente des relativen *Off* gelenkt wird, also auf den Bereich aus dem die beiden Figuren die Ankunft ihres ‚Erlösers‘ Godot erwarten.¹⁷⁹ Auf diese Weise wird in dem Stück die Wahrnehmung des relativen *Off* durch die Figuren und durch die Zuschauer parallel geführt.

Entsprechend der vielseitigen Konstituierungsformen sind auch die weiteren Funktionen, die das relative *Off* in *EAG* erfüllt, im Vergleich zu *Eleutheria* zahlreicher. So wird Pozzos Erblinden und Luckys Stimmverlust durch ihre längere Bühnenabwesenheit zwischen dem ersten und dem zweiten Akt plausibilisiert (Funktion 7). Und auch die Tatsache, dass der Baum im ersten Akt kahl ist, während er im zweiten Akt Blätter trägt, wird letztlich nur dadurch ermöglicht, dass der Bühnenraum durch den Vorhang zwischen den Akten kurze Zeit zum *Off*-Bereich wird.¹⁸⁰ Diese drastischen Veränderungen sind besonders für die Zeitstruktur des Stückes von Bedeutung, da sie die Chronologie der beiden aufeinander folgenden Tage unterlaufen. Schließlich erscheint die Tatsache, dass sich zwei Menschen in nur 24 Stunden derartig verändern, ebenso unwahrscheinlich wie das plötzliche Erblühen des Baumes. Die Zeitstruktur wird so wesentlich offener, da der Eindruck entsteht, dass die beiden Helden schon eine geraume Zeit länger warten und sich die Tage des Wartens dabei so sehr ähneln, dass sie ununterscheidbar werden.

¹⁷⁹ Sogar auf das Raumsegment III wird in diesem Zusammenhang kurz verwiesen, als Estragon zu Beginn des zweiten Akts ausruft: „Parle-moi du sous-sol“ [126]!

¹⁸⁰ Diese Funktion der *Off*-Konstituierung kann unter der Funktion 7 subsumiert werden.

Von besonderer Bedeutung für die Raumstruktur sind darüber hinaus die zahlreichen freien Imaginationsräume, die im Zuge der Handlung evoziert werden (Funktion 6). Am ersten Morgen (Beginn des Stücks) fragt Vladimir Estragon, wo dieser die Nacht verbracht habe, worauf Estragon mit „Dans un fossé“ [8] antwortet. Vladimir möchte genauer wissen, wo sich der besagte Graben befindet, doch Estragon deutet mit den Worten „Par là“ [10] nur an, dass er in der unmittelbaren Nähe sei. Ferner erzählt er auf die Nachfrage Vladimirs, dass er in der Nacht geschlagen worden sei, ein Geschehen, das sich offenbar schon seit längerem jede Nacht wiederholt. Dementsprechend berichtet Estragon am Morgen des Folgetags (Beginn des zweiten Akts) erneut, dass er in der Nacht geschlagen worden sei, wobei er diesmal von zehn Personen spricht, die ihn aus unbekanntem Gründen verprügelt hätten [122]. Weitere Details über dieses Geschehen und seinen Ort gibt er jedoch nicht preis. Der Übernachtungsraum wird auf diese Weise als freier, in unmittelbarer Nähe zum szenischen Raum liegender Imaginationsraum aktiviert, von dem eine Bedrohung ausgeht.

Wie bereits angedeutet wurde, gilt dasselbe auch für die seitlich an den Schauraum angrenzenden Räume. Nachdem Estragon im zweiten Akt aus dem Schauraum gelaufen ist, kehrt er mit den Worten: „Je suis maudit“ [153] zurück. Er berichtet von einer anmarschierenden Menschenmenge, die den Abhang hinaufgelaufen käme. Vladimir und Estragon versuchen, wie beschrieben, zu fliehen, müssen jedoch erkennen, dass es keine Rückzugsmöglichkeit gibt. Aufgrund der Tatsache, dass daraufhin niemand erscheint, nehmen die beiden an, dass Estragon sich getäuscht hat. Obwohl es sich bei der Menschenmenge somit wahrscheinlich nur um eine eingebildete Bedrohung gehandelt hat, bleibt von dem unmittelbaren, relativen *Off* dennoch der Eindruck eines bedrohlichen Raums. Dies erklärt auch, warum Vladimir und Estragon jede noch so kurze Abwesenheit des jeweils anderen in Unruhe versetzt und dessen Rückkehr mit großer Erleichterung aufgenommen wird. Da sich die Bedrohung aus dem relativen *Off* lediglich den verschiedenen freien Imaginationsräumen zuordnen lässt, nimmt sie jedoch keine konkrete Gestalt an und beruht möglicherweise einzig auf der Einbildungskraft der beiden Helden.

Eine ähnliche Ambiguität zeichnet auch einen weiteren Imaginationsraum aus, den Vladimir erwähnt. Die erwartete Ankunft Godots verbindet er nämlich offensichtlich mit der Hoffnung, bei Godot aufgenommen zu werden und nicht mehr im Freien übernachten zu müssen:

Vladimir: [...] Ce soir on couchera peut-être chez lui, au chaud, au sec, le ventre plein, sur la paille. Ça vaut la peine qu'on attende. Non [32] ?

Godot wird damit indirekt einem weiteren relativen *Off*-Bereich zugeordnet, den Vladimir an dieser Stelle entsprechend seiner Hoffnungen beschreibt. Ob es tatsächlich einen Raum gibt, der diesen Hoffnungen entspricht, ist damit jedoch nicht gesagt. Sollte es ihn allerdings geben, so muss er in einiger Distanz zum unmittelbaren, relativen *Off* imaginiert werden, das sich für die beiden Wartenden wiederholt als bedrohlicher Raum erwiesen hat.¹⁸¹ Ebenfalls zu diesem Bereich eines weiter entfernten *Off* zählen auch die freien Imaginationsräume, die Pozzo evoziert. Pozzo spricht von einer Stadt („Saint-Sauveur“ [62]), auf deren Markt er Lucky möglicherweise verkaufen will, und von seinem Schloss („château“ [98]), in dem er seine Uhr vergessen habe. Die nach dem Erlöser benannte Stadt und das märchenhafte Schloss rücken diese Bereiche eindeutig in die Nähe des verheißungsvollen Raums, in dem Vladimir und Estragon ihren Erlöser Godot vermuten.

Wie schon in *Eleutheria* kommen den als freie Imaginationsräume konstituierten *Off*-Bereichen damit keine repräsentationale Funktion zu, sondern eine Ausdrucksfunktion. Wichtige Handlungsmomente im *Off* werden zwar immer wieder angedeutet. Diese bleiben jedoch derart in der Schwebelage, dass sogar offen bleibt, ob sie überhaupt stattgefunden haben. Als Ausdrucksräume bringen sie darüber hinaus eine zentrale topographische Oppositionsstruktur zum Ausdruck (Funktion 5): Die Räume des unmittelbaren *Off* stehen für eine wie auch immer geartete Bedrohung (Abgründe, Verfolgung, körperliche Gewalt) und stehen damit in Opposition zu einem weiter entfernten, ebenfalls frei zu imaginierenden Bereich. In diesem vermuten die Helden ihre Erlöserfigur Godot, von dem sie hoffen, dass er sie bei sich aufnimmt. Die Landstraße mit Baum, sprich der Schauraum der Bühne, bildet vor diesem Hintergrund einen neutralen Bereich.¹⁸² Allerdings ist diese Neutralität ständig durch die Vorgänge aus dem unmittelbaren *Off* gefährdet, das über die oben aufgeführten, zahlreichen Fäden aufs Engste mit dem Schauraum verknüpft wird. Diese enge Verknüpfung ist in erster Linie durch das *Sujet* des Wartens auf etwas aus dem *Off* bedingt, auf das sich somit kontinuierlich die Aufmerksamkeit der Figuren richtet.

Vor diesem Hintergrund kann nun auch die eindrucklichste Verknüpfung zwischen dem Schauraum und dem *Off* durch die partielle Kadrierung des zwischen Pozzo und Lucky gespannten Seils interpretiert werden. Bisher stehen sich hier zwei konkurrierende Interpretationen gegenüber. Maria Minich Brewer geht davon aus, dass

¹⁸¹ Colin Duckworth bezeichnet diesen Bereich als „outer periphery“, die er von der „inner periphery“ des unmittelbar angrenzenden *Off*-Bereichs abgrenzt [Colin Duckworth (1988): a.a.O., S. 134].

¹⁸² Diese Neutralität des Bühnenraums wird in der Forschung auf das Vorbild der Racine'schen Tragödien zurückgeführt, mit denen sich Beckett ausgiebig auseinandergesetzt hat [vgl. Vivian Mercier: *Beckett / Beckett*. New York, 1977, S. 74ff.]. Historisch betrachtet findet sie ihre Vorläufer jedoch, wie erläutert, bereits in den Sophokleischen Tragödien [vgl. S. 73 der vorliegenden Untersuchung].

Godot [...] occupies the absent space outside of the performance space, organising it from afar [...] The rope (or umbilical cord) [...] ties the stage to the off-stage and narrative space [...] the rope has the effect of drawing the outside space into the inside space, and vice-versa. [It] is a concrete scenic figure foregrounding the link between inside and outside, between signs and their absent meaning. [...] Godot's space is situated in the outside, narrative space.¹⁸³

Dem widerspricht Colin Duckworth:

The linking function is, indeed, important, but it must be pointed out that the rope is not *Godot's* rope. It links the *inner* periphery (that of Pozzo, Lucky, the manor, the town) with the stage space. But Godot is in the *outer* periphery. [...] It is from this outer periphery that the action is really emanating [...].¹⁸⁴

Tatsächlich sind beide Positionen problematisch: Duckworth ordnet die Räume Pozzos und Luckys der „inner periphery“ und somit dem unmittelbaren *Off* zu, das für Estragon und Vladimir eine Bedrohung darstellt. Diesem stellt er die „outer periphery“, sprich den Raum Godots gegenüber. Angesichts der obigen Ausführungen zu den konnotativen Dimensionen der Benennung der freien Imaginationsräume Pozzos und Luckys ist es jedoch nahe liegender, diese Räume ebenfalls der „outer periphery“ zuzuordnen.

(Raum-)Strukturell sind dementsprechend Brewers Beobachtungen zutreffender. Irreführend ist jedoch, dass sie Godot einem „narrative space“ zuordnet und damit suggeriert, dass dieser Raum ausführlich beschrieben wird. Aufbauend auf der im vorangegangenen Kapitel der vorliegenden Untersuchung eingeführten Begrifflichkeit ist es sinnvoller, hier von einem diegetischen Raum zu sprechen, der gerade nicht narrativ bzw. narrativ-mimetisch konkretisiert wird. Diese Unterscheidung ist insofern zentral, als gerade dadurch, dass der Raum Godots nicht narrativ beschrieben, sondern lediglich diegetisch-abstrahierend angedeutet wird, die für die Situation Vladimirs und Estragons zentrale Ambiguität und Unsicherheit entsteht. Das Seil Pozzos und Luckys verknüpft also die Bühne tatsächlich mit dem Bereich des *Off*, aus dem sich Vladimir und Estragon ihre Erlösung erhoffen. Als „scenic figure“ steht es dabei zum einen für die zum Bersten gespannte Konzentration der beiden Helden auf diesen Bereich. Zum anderen bringt es als konkreter Gegenstand besonders eindrücklich den Kontrast zwischen der substantiellen Realität der Bühnenrepräsentation zur alles beherrschenden, zu imaginierenden Realität des *Off* zum Ausdruck. Insofern ist das Seil

¹⁸³ Maria Minich Brewer: „A Semiosis of Waiting.“ In: *Godot Casebook*. Hrsg. von Ruby Cohn, London 1987, S. 150-155, hier S. 154.

¹⁸⁴ C. Duckworth (1988): a.a.O., S. 134.

als darstellungstechnisches Mittel am ehesten mit dem Botenjungen zu vergleichen, der ebenfalls als Konkretion des *Off* auf der Bühne erscheint.

2.4. Gedächtnisszenarien¹⁸⁵

Wie angedeutet, weist das Stück über die zentrale Bedeutung des *Off* als Ausdruckraum einen deutlichen räumlichen Strukturzusammenhang zu Becketts erstem Drama *Eleutheria* auf. Ein weiterer, die Zeitstruktur des Stückes betreffender Zusammenhang lässt sich auch zu den ersten beiden Bänden der Trilogie herstellen, die Beckett unmittelbar vor der Arbeit an *EAG* fertig gestellt hat. Dieser Zusammenhang ergibt sich aus dem Gedächtnismotiv, genauer aus den Formen des defizienten Erinnerns, welche das Erzählen in der Trilogie beherrschen. In *EAG* erscheint Vladimir und Estragons Situation des Wartens gleich zu Beginn über eine Reihe negativer Mnemo-Signale im Zeichen des defizienten Erinnerns (in den folgenden Zitatpassagen unterstrichen). So können sie sich nicht mehr genau erinnern, wann und wo sie Godot treffen sollten:

Estragon	Tu es sûr que c'était ce soir?
Vladimir	Quoi?
Estragon	Qu'il fallait attendre?
Vladimir	Il a dit samedi. <i>Un temps. <u>Il me semble.</u></i>
Estragon	Après le turbin.
Vladimir	J'ai dû le noter. <i>Il fouille dans ses poches, archibondées de saletés de toutes sortes.</i>
Estragon	Mais quel samedi? Et sommes-nous samedi? Ne serait-on pas plutôt dimanche? Ou lundi? Ou vendredi?
Vladimir	<i>Regardant avec affolement autour de lui, comme si la date était inscrite dans le paysage.</i> Ce n'est pas possible.
Estragon	Ou jeudi.
Vladimir	Comment faire?
Estragon	S'il s'est dérangé pour rien hier soir, tu penses bien qu'il ne viendra pas aujourd'hui.
Vladimir	Mais tu dis que nous sommes venus hier soir.
Estragon	<u>Je peux me tromper</u> [22, Hervorhebungen PLK].

Die beiden Helden leben so nicht nur in der Unsicherheit, ob Godot tatsächlich kommen wird, sondern müssen sich aufgrund ihrer Erinnerungslücken zudem fragen, ob sie sich überhaupt

¹⁸⁵ Der Begriff des „Szenariums“ wird hier in Anlehnung an Boris Tomaševskij verwendet, der ihn im Hinblick auf die *Sujet*-Struktur eines Dramas wie folgt einführt: „Unter dem Aspekt der szenischen Interpretation des dramatischen Werkes kann man das Sujet eines Dramas lediglich als so genanntes „Szenarium“ betrachten, d.h. als eine Grundlage, auf der die szenischen Situationen entfaltet werden“ [Boris Tomaševskij: *Theorie der Literatur, Poetik*. Nach d. Text d. 6. Aufl. (Moskau – Leningrad 1931) hrsg. u. eingeleitet von Klaus-Dieter Seemann, Wiesbaden 1985, S. 260].

am richtigen Ort zur richtigen Zeit aufhalten. Das defizitäre Gedächtnis bedingt auch hier die bereits aus der Analyse der Prosa bekannte Orientierungslosigkeit der betroffenen Figuren.

Estragons Gedächtnisleistung ist dabei offenbar besonders eingeschränkt: Am zweiten Tag kann er sich nicht mehr an das erinnern, was am Vortag passiert ist:

Vladimir Tu ne te rappelles pas?
Estragon Je suis fatigué.
Vladimir Regarde-le.
Estragon regarde l'arbre.
Estragon Je ne vois rien.
Vladimir Mais hier soir il était tout noir et squelettique! Aujourd' hui il est couvert de feuilles.
Estragon De feuilles?
Vladimir Dans une seule nuit!
Estragon On doit être au printemps.
Vladimir Mais dans une seule nuit!
Estragon Je te dis que nous n'étions pas là hier soir. Tu l'as cauchemardé.
Vladimir Et où étions-nous hier soir, d'après toi?
Estragon Je ne sais pas. Ailleurs. Dans un autre compartiment. Ce n'est pas le vide qui manque.
Vladimir *sur de son fait*: Bon. Nous n'étions pas là hier soir. Maintenant qu'est-ce que nous avons faite hier soir?
Estragon Ce que nous avons fait?
Vladimir Essaie de te rappeler.
Estragon Eh ben ... nous avons dû bavarder [136].

Der Gedächtnisverlust Pozzos ist sogar noch umfassender. Nachdem er bereits am ersten Tag auf sein schwaches Gedächtnis hingewiesen hat („C'est que ma mémoire est défectueuse“ [76]), lässt es ihn am zweiten Tag gänzlich im Stich:

Pozzo Je ne me rappelle avoir rencontré personne hier. Mais demain, je ne me rappellerai avoir rencontré personne aujourd'hui. Ne comptez donc par sur moi pour vous renseigner [190].

Ganz allgemein machen diese einzelnen Szenen deutlich, dass Beckett mit *EAG* zumindest ansatzweise auch die Darstellungsmöglichkeiten des defizienten Erinnerns im Theater auslotet. Durch die oben bereits erläuterte Abwesenheit der Schrift als mittelbare Repräsentationsform, lässt sich Pozzo als Figur ohne biographisches Gedächtnis darstellen, ohne dass sich damit die Aporien des amnestischen Erzählens einstellen würden.

Diese Abkehr von der Schrift als zentralem Gedächtnismedium lässt sich an einem Versionenvergleich besonders eindrücklich ablesen. Die erste oben zitierte Passage lautet in der frühesten Manuskriptversion von *EAG* wie folgt:

- Tu es sûr que c'était ce soir?

- Quoi ?
- Notre rendez-vous.
- Diable ! (*Il cherche dans ses poches.*) Il l'a écrit.
- [...] Qu'est-ce que tu lis ?
- „Samedi soir et suivants.“ Quelle façon de s'exprimer!
- Tu vois !¹⁸⁶

Mit der Revision dieser Passage findet das von Godot verfasste Schriftstück, das Vladimir und Estragon als Gedächtnismedium dient, keinen Eingang in die Druckfassung des Stücks. Was bleibt, ist Vladimirs Aussage „J'ai dû le noter,“ in der einzig die Hoffnung auf eine vormalige schriftliche Fixierung des zu Erinnernden zum Ausdruck kommt. Doch diese Hoffnung wird enttäuscht: Es existiert kein Schriftstück und die Orientierungslosigkeit bleibt bestehen. Der Dominanz der fiktionalen Schreibszenen, die charakteristisch für die Trilogie war, steht hier die Streichung einer Schreibszenen gegenüber.

Vor dem Hintergrund des defizitären Gedächtnisses von Vladimir und Estragon, das sich auf keine externen Gedächtnismedien stützt, überrascht es nicht, dass sie sich nur schwerlich an die Geschehnisse des vorherigen Tages erinnern können. Unter den Voraussetzungen eines schriftlosen, divinatorischen Gedächtnistyps kann ein Geschehen immer nur kurzzeitig erinnert werden, bevor es von neuen Geschehnissen überlagert wird. Dementsprechend lässt sich auch eine Vielzahl der scheinbar absurden Handlungen Vladimirs und Estragons als divinatorische Gedächtnisformen beschreiben und verstehen, mit denen sie ihre Zeit trotz der Abwesenheit eines funktionellen Gedächtnisses in Form von Erinnerung und Erwartung strukturieren.

Wie eingangs erläutert, bauen die divinatorischen Gedächtnisformen im Wesentlichen auf der Reziprozität von Handlungen auf, die ein rekursives Netz erzeugen und die soziale Zeit operativ strukturieren. Typische Handlungen sind dabei Kränkungen und Racheakte sowie Gaben und Gegengaben, deren Regelmäßigkeit als Handlungsorientierung dient. Eben solche Handlungen vollziehen Vladimir und Estragon auffallend häufig. So beleidigen sie sich wiederholt gegenseitig: einmal, indem sie Pozzo und Lucky nacheifern [152] und ein weiteres Mal mit den einleitenden Worten: „C'est ça, engueulons-nous“ [158]. Die dann folgende Beleidigungstirade mit anschließender Versöhnung kommentiert Vladimir mit den Worten: „Comme le temps passe quand on s'amuse“ [160]. Die zeitstrukturierende Wirkung ihrer reziproken Handlungen ist ihnen offenbar selbst bewusst. Dementsprechend ergehen sie sich auch ausgiebig in einer funktionsäquivalenten Handlung, die in dem permanenten

¹⁸⁶ Zitiert nach C. Duckworth (1966): a.a.O., S. 1.

Austauschen ihrer Hüte besteht; eine Handlung, die im Nebentext ausführlich geschildert wird [150] und deutliche Züge des Handlungsmusters „Gabe und Gegengabe“ aufweist.

Als ähnlich wichtige und für das divinatorische Gedächtnis typische Handlungen zur Strukturierung der sozialen Zeit können auch die Rituale Vladimirs und Estragons verstanden werden. Als tradierte Prozeduren stellen Rituale Formen der sozialen Redundanz dar, welche die Beteiligten gemeinsam erinnern und reproduzieren können. So lassen sich die scheinbar sinnlosen Wechselreden zwischen Vladimir und Estragon als dialogische Rituale verstehen, die Estragon als „bavarder“ erinnern kann. Wichtiger noch als die Dialoge scheinen den beiden Helden ihre ritualisierten „Übungen“ (*exercises* [160]) zu sein. Zu diesen zählt unter anderem der „Baum“, eine Übung bei der sich der Betreffende auf ein Bein stellt [161]. Gerade dieses Ritual scheint den beiden als eine Art „Quasi-Objekt“ zu dienen, an denen sie redundante und identitätsstiftende Handlungen vollziehen können. Dass dieses Quasi-Objekt im Fall der Baum-Übung dem einzigen realen Objekt ihrer tagtäglichen, unmittelbaren Umwelt nachempfunden ist, ist natürlich kein Zufall: Sowohl der Baum als auch seine symbolische bzw. ikonische Reproduktion im Zuge des Rituals garantieren eine stabile und kontinuierliche Weltwahrnehmung unter den Voraussetzungen ihres defizienten Gedächtnisses und der fehlenden Gedächtnismedien.¹⁸⁷

2.5. Zusammenfassung

Auch in Becketts zweitem Drama kommt dem relativen *Off* eine zentrale Bedeutung für die Handlungsstruktur des Stückes zu. Angelegt ist diese Bedeutung in dem *Sujét* des Wartens auf eine Figur, die sprachlich-abstrahierend im *Off* angesiedelt wird. Im Vergleich zu *Eleutheria* nutzt Beckett in *En attendant Godot* sämtliche Möglichkeiten der *Off*-Konstituierung. Dadurch wird die Aufmerksamkeit des Zuschauers zusammen mit derjenigen der Figuren auf die Räume abseits der Bühne gelenkt. Als Ausdrucksräume stehen diese in einem oppositionalen Verhältnis zueinander, wobei die Bedrohlichkeit des unmittelbaren *Off* einem verheißungsvollen fernerem Bereich, der Godot zugeordnet ist, gegenübersteht. Anders als in *Eleutheria* erscheint die Bühne in *EAG* als neutraler Bereich. Als realitätsnaher Repräsentationsraum hat er dabei die Eigenheit, die sich in ihm aufhaltenden Figuren so einzuschließen, als handele es sich bei ihm auch in der dramatischen Welt um einen geschlossenen Raum. Auf diese Weise fungiert der Bühnenraum über seine repräsentationale

¹⁸⁷ Vgl. zur symbolischen und indexikalischen Stabilisierung von Vergangenheit und Zukunft durch Rituale im Allgemeinen Eric W. Rothenbuhler: *Ritual Communication. From Everyday Conversation to Mediated Ceremony*. London 1998, S. 63f.

Funktion hinaus zugleich als Ausdrucksraum, da er die Gebundenheit der beiden Wartenden an den Ort, an dem sie Godots Ankunft vermuten, zum Ausdruck bringt.

Insgesamt handelt es sich bei den Ausdrucksräumen des *Off* wie schon in *Eleutheria* ausschließlich um freie Imaginationsräume, die nicht narrativ-mimetisch beschrieben werden. Sie dienen in *EAG* allerdings weniger der Erzeugung semantischer Polyvalenz, sondern vielmehr der von Ambiguität (als einer Reduktionsform von Polyvalenz) hinsichtlich des in ihnen verorteten Geschehens. Bei diesem bleibt stets offen, ob es tatsächlich stattgefunden hat, oder ob es sich die beiden Helden lediglich eingebildet haben. Die unmittelbare Gegenwart büßt damit – dem Bewusstseinszustand der Figuren entsprechend – gegenüber der erhofften Zukunft an Realitätswert ein. Das relative *Off* erscheint dadurch raum-zeitlich auf das Engste mit dieser Zukunft verknüpft.

In ihrer Gesamtheit kennzeichnet die Zeitstruktur des Stückes ein weiteren Strukturzusammenhang zur Trilogie. Dieser resultiert der aus der ansatzweisen Überführung des Motivs des defizienten Gedächtnisses in das Medium des Theaters. Vladimir und Estragon erscheinen als Figuren mit einem defizienten Gedächtnis, das sich nicht auf externe Gedächtnismedien stützen kann. Ihre reziproken und ritualisierten Handlungsmuster lassen sich daher auch im Sinne des divinatorischen Gedächtnistyps als gedächtnisäquivalente Organisationsformen ihrer sozialen Zeit beschreiben. Mit Pozzo entwirft Beckett darüber hinaus erneut eine Figur, die von sich selbst sagt, dass sie über kein Gedächtnis verfügen würde. Das Theater erlaubt die Darstellung einer solchen Figur in ihrer bloßen, kümmerlichen Existenz auf der Bühne, während die gedächtnislosen Prosafiguren durch den Akt ihrer Selbstbeschreibung im Gedächtnismedium der Schrift mit einem aporetischen Darstellungsproblem behaftet waren.

3. *Fin de Partie*

3.1. Entstehung / Handlung

Fin de Partie (FP) besitzt eine wesentlich komplexere Entstehungsgeschichte als die bisher behandelten Dramen. S.E. Gontarski hat in seiner Manuskriptstudie *The Intent of Undoing* allein 14 verschiedene, überlieferte Textstufen ermittelt, wobei von weiteren nicht überlieferten Zwischenstufen auszugehen ist.¹⁸⁸ Die ersten, undatierten Dialogentwürfe, die eine Ähnlichkeit zum späteren Stück aufweisen, stammen wahrscheinlich aus den frühen 1950er-Jahren, die dem Erstdruck (1957) zugrunde liegende Fassung datiert auf das Jahr 1956.¹⁸⁹ FP ist damit das erste Drama, das Beckett nach dem Abschluss der Trilogie geschrieben hat. Es markiert Becketts Abwendung von den größeren Prosaformen und die Hinwendung zum Theater als dem bevorzugten Darstellungsmedium. Parallel beginnt er ab 1955, Texte für neuere Medien (Radio) und andere Gattungen der darstellenden Künste (Pantomime) zu verfassen, die im Zuge der folgenden Analyse berücksichtigt werden sollen.

Das inhaltliche Grundgerüst von *Fin de Partie* besteht aus der wechselseitigen Abhängigkeit zwischen einer verbal dominanten, blind in einem Sessel mit Rollen sitzenden Herrscherfigur (Hamm) und einem beherrschten, männlichen Faktotum (Clov). Dessen Hauptaufgaben bestehen darin, seinem Herrn regelmäßig Schmerzmittel zu geben und ihm die Beschaffenheit seiner Umwelt zu beschreiben. Beide erwarten dabei in dem Bewusstsein, die letzten noch verbliebenen Menschen zu sein, ihr eigenes Ende, wobei Clov wiederholt droht, Hamm zu verlassen.

In den ersten Dialogfragmenten, die aus kurzen Wechselreden zwischen zwei noch unbenannten Figuren (X und F, bzw. A und B) bestehen und sich über vier und zehn Notizbuchseiten erstrecken, findet sich diese Figurenkonstellation hinsichtlich einer über- und einer untergeordneten Figur bereits angedeutet.¹⁹⁰ Voll entwickelt erscheint es zum ersten Mal in zwei umfangreicheren, abgebrochenen Manuskriptversionen,¹⁹¹ die Beckett anschließend maschinenschriftlich ins Reine geschrieben hat. Das resultierende 22-seitige Typoskript (im Folgenden TS-I) hat er 1973 mit dem handschriftlichen Kommentar „*avant*

¹⁸⁸ S.E. Gontarski: *The Intent of Undoing in Samuel Beckett's Dramatic Texts*. Bloomington 1985, S. 44f.

¹⁸⁹ Vgl. S.E. Gontarski (1985): a.a.O., S. 39.

¹⁹⁰ University of Reading (RUL): MS 2926, MS 1227/7/16/2.

¹⁹¹ Trinity College / Dublin: MS 4662, University of Reading: MS 2926.

Fin de partie“ der *Reading University Library* geschenkt.¹⁹² Entstanden ist sie mit großer Wahrscheinlichkeit zwischen 1952 und 1953.¹⁹³

Obwohl die Stufe TS-I noch in einer Vielzahl von Details von der späteren Druckfassung abweicht, enthält sie das obige inhaltliche Grundgerüst bereits in vollem Umfang. Allerdings bricht sie relativ unmotiviert mitten im Dialog ab, und zwar kurz nachdem die Figur X die Figur F darum bittet ein Fernglas zu holen, um zu beschreiben, was sich auf dem Meer abspielt:

- F A l’oeil nu, rien.
X Voiles, mâts, cheminées.. (un temps) ... periscopes ... (un temps) ... pavillons ... tien de tous ça?
F ~~Rien~~. Zéro.
X Et au télescope?
F Nous n’avons pas de télescope.
X Il nous en faut un. Prends-en note.¹⁹⁴

Nach dem Abbruch dieser Version hat Beckett das Stück offenbar eine geraume Zeit nicht weiter bearbeitet und sich stattdessen pantomimischen Auftragsarbeiten zugewendet. Das Resultat sind die beiden Ende der 1955/56 entstandenen Kurzstücke *Act sans parole I-II* und eine weitere im Bearbeitungszustand überlieferte, unveröffentlichte Pantomime unter dem Titel *Mime de rêveur A*.

Nach Abschluss dieser Arbeiten hat sich Beckett wieder *FP* gewidmet und dieses in einem relativ kurzen Zeitraum massiv überarbeitet und fertig gestellt.¹⁹⁵ Im Zuge der Revisionen schreibt er es von einem Zwei- in einen Einakter um, entwickelt das Bühnenbild und steigert nach und nach durch die Streichung einer ganzen Reihe von burlesken Verkleidungsszenen dessen düstere Endzeitstimmung. Den Anfang dieser Überarbeitungsphase markiert ein undatiertes 59 Seiten umfassendes Typoskript (TS-II).¹⁹⁶ Bei diesem handelt es sich um die erste auf TS-I folgende Textstufe, wobei zwischen den beiden Stufen, wie erläutert, ein Zeitraum von mehreren Jahren liegen dürfte. Ohne die Überarbeitungsschritte im Einzelnen nachzeichnen zu wollen,¹⁹⁷ soll die Entwicklung hier vor dem Hintergrund der Analyse der Raumbehandlung in *FP* berücksichtigt werden.

¹⁹² RUL: MS 1227/7/16/7.

¹⁹³ Vgl. S.E. Gontarski (1985): a.a.O., S. 42f.

¹⁹⁴ RUL: MS 1227/7/16/2, Blatt 18.

¹⁹⁵ Ruby Cohn spricht daher auch mit Bezug auf *Fin de partie* von „the play that was rewritten“ [Ruby Cohn: *Just Play: Beckett’s Theater*. Princeton 1980, S. 173].

¹⁹⁶ RUL: MS 1660.

¹⁹⁷ Vgl. hierzu: R. Cohn: a.a.O., S. 173-186 sowie S.E. Gontarski (1985): a.a.O., S. 39-41.

3.2. Raumbehandlung

Die Druckfassung des Stücks beschreibt den Raum von Hamm und Clov als einen unmöblierten Innenraum, an dessen rechter und linker Wand jeweils ein hoch angebrachtes Fenster ist. Zum Auftakt des Stückes blickt Clov mit Hilfe einer Leiter durch diese Fenster. Später nimmt er auf den Befehl Hamms zudem ein Fernglas zur Hilfe und beschreibt Hamm, was er sieht. Vorne rechts befindet sich eine Tür, durch die Clov im Zuge der Handlung mehrmals den Raum verlässt, um in eine Küche zu gelangen. Neben Hamms Rollstuhl stehen auf der Bühne lediglich zwei Mülleimer, in denen zunächst unsichtbar Hamms Eltern Nagg und Nell stecken. Im Fortgang der Handlung recken sie mehrmals ihre Köpfe aus den Eimern und werden so für den Zuschauer sichtbar.

Eine dementsprechende Beschreibung des Bühnenbilds findet sich zum ersten Mal in TS-II. TS-I setzt noch unmittelbar mit einem Monolog des ‚Vorgängers‘ von Hamm (X) ein, der schließlich in einem Dialog mit der *Faktotum*-Figur (F) mündet. Der Aufenthaltsraum der beiden Figuren wird somit nicht über vorherige Bühnenanweisungen beschrieben. Diese Offenheit der Bühnengestaltung kontrastiert in TS-I mit einer auffallend präzisen und realitätsnahen Gesamtsituierung des Geschehens. Sie erfolgt diegetisch über die Figurenrede von F, der seinen blinden Herren über seinen Lebensraum informiert. Nachdem er erläutert hat, dass sich sein Haus in der Normandie, genauer in der französischen Stadt Boulogne befindet, beschreibt er das Haus genauer: „Votre habitation, édiflée sur la falaise, comporte un livingroom et un couloir transformé en cuisine.“¹⁹⁸ Zudem merkt er an, dass die Gegend zwischen 1914 und 1918 und im Jahr darauf zerstört worden wäre, woraus geschlossen werden kann, dass der Zeitpunkt der Handlung kurz nach dem 1. Weltkrieg liegt und die beiden Überlebende des Krieges sind.

Mit TS-II wandelt sich dieses Verhältnis zwischen Bühnengestaltung und Gesamtsituierung entscheidend. Alle konkreten Bezugnahmen auf die Außenwelt in Form von Ortsnamen oder historischen Daten wurden gestrichen, während die Bühne, wie erläutert, detailliert beschrieben wird. Zudem weicht TS-II in der oben zitierten Fernglas-Passage entscheidend von TS-I ab. Anders als in TS-I verfügen die Figuren in TS-II über ein Fernglas, mit dem die Clov-Figur (hier Bonnet genannt) das Meer und das Land beobachtet. Entscheidend ist diese Revision insofern, als sie ein weiteres Handlungselement nach sich zieht, das in der abgebrochenen Version TS-I noch fehlt, auf allen Folgestufen jedoch

¹⁹⁸ RUL: MS 1227/7/16/2, Blatt 14. Die Position des Hauses an einer Klippe, macht es sehr wahrscheinlich, dass Beckett bei der räumlichen Ausgestaltung des Verhältnisses zwischen dem blinden Herren seinem sehenden Diener von Beginn an die Dover-Szene aus *King Lear* als Prä-Text gedient hat. Hierauf wird im Folgenden noch zurückzukommen sein.

beibehalten wird und den Schluss des Stückes einleitet. In TS-II gibt die Figur B nämlich vor, durch das Fernglas einen Jungen zu beobachten, der sich dem Haus nähert:

- B [...] Quelqu'un. Il y a quelqu'un!
A Va vite l'exterminer. (B commence à descendre de l'escabeau.) Non.
Ne perdons pas la tête. (B s'immobilise.) Quelle distance?
B Je ne sais pas. Un kilomètre ... Deux kilomètres ...
A Allant ou venant?
B Stationnaire.
A Sexe?
B On ne voit pas.
A Essaie de voir. Ouvre la fenêtre.
B remonte, ouvre la fenêtre, braque le télescope, se penche dehors.
Tête et buste disparaissant. Il prononce un longue phrase inintelligible.
A se bouche les oreilles. B rentre la tête.¹⁹⁹

B verlässt A kurz darauf, um nach dem Jungen zu sehen. Nach diesem Abgang geben die Bühnenanweisung vor, dass sich der Vorhang halb schließen soll, woraufhin B wieder auftritt und sich als Junge ausgibt. B's Beschreibungen der Dinge, die er durch das Fernglas sieht, erscheinen dadurch frei erfunden. Es beginnt ein kurzer Dialog zwischen A und B, der andeutet, dass A den vermeintlichen Jungen zu seinem Diener nehmen wird. Daraufhin endet das Stück mit den Worten von A: „Ça ne finira jamais!“²⁰⁰

Auch in der Druckfassung fällt das Ende des Stückes mit der Beschreibung des Jungen zusammen. Hamm äußert sich allerdings zweifelnd über dessen Existenz, worauf Clov verärgert reagiert:

- Clov Tu ne me crois pas? Tu crois que j'invente ?
Un temps
Hamm C'est fini, Clov, nous avons fini. Je n'ai plus besoin de toi.
Clov Ça tombe bien.
Il va vers la porte [308].

Die Aufkündigung des Verhältnisses durch Hamm wird auf diese Weise durch Clovs Vermutung motiviert, dass sein Herr ihm nicht glaubt. Offenbar ahnen beide, dass ihr Spiel unter der Voraussetzung des Misstrauens nicht mehr weitergehen kann.²⁰¹ Das Stück endet kurz darauf, wobei Clov mit dem Fallen des Vorhangs auf der Schwelle der Tür steht und Hamm sich ein Tuch über das Gesicht legt, das Clov zu Beginn des Stückes von diesem

¹⁹⁹ RUL: MS 1660, Blatt 52.

²⁰⁰ RUL: MS 1660, Blatt 56. An dieser Stelle ist die Ähnlichkeitsbeziehung zur Dover-Szene besonders eindrücklich: auch Edgar gibt nach dem vermeintlichen Sprung seines blinden Vaters vor, der (Fischer-)Junge zu sein, den er ihm zuvor beschrieben hat.

²⁰¹ Die idiomatische Formulierung „Ça tombe bien“ („Das trifft sich gut“) weist hier über das Verb „tomber“ bereits auf den in Kürze fallenden Vorhang voraus.

gehoben hatte. Die Frage, ob der Junge existiert oder nicht bleibt damit ebenso unbeantwortet wie die, ob Clov seinen Herrn tatsächlich verlassen wird.

Aus dem bisher Beschriebenen sollte ersichtlich geworden sein, dass die entscheidende Überarbeitungsphase an *Fin de Partie* durch Revisionen eingeleitet wurden, die die Raumgestaltung bzw. die Wahrnehmung des Raums durch die Figuren betreffen. Nach diesen Revisionen konnte Beckett das zuvor mehrere Jahre liegen gebliebene Stück in einem relativ kurzen Zeitraum abschließen. Aufschlussreich für die im Folgenden zu analysierende *Off*-Semantisierung ist, dass die im Zeitraum zwischen dem Abschluss von TS-I und der Abfassung von TS-II entstandenen pantomimischen Arbeiten offenbar den Hintergrund für die Revisionen geliefert haben. Besonders enge Verbindungen zu *Fin de Partie* lassen sich dabei zwischen *Acte sans paroles I* und *Mime de rêveur* nachweisen, deren Entstehung kurz vor der Fertigstellung von *FP* liegt.²⁰²

Mime de rêveur und *Acte sans paroles I*

In *Mime de rêveur* sitzt ein Mann in einem Schaukelstuhl im vorderen, schwach beleuchteten Bereich der Bühne. Die Bühne repräsentiert ein Zimmer, an dessen rechter und linker Wand sich jeweils in zwei Meter Höhe ein kleines Fenster befindet, unter dem eine kleine Bank steht. Die Handlung des Stückes besteht daraus, dass der Mann wiederholt aufsteht, um verschiedenen Verrichtungen nachzugehen und zwischenzeitlich auf die Bänke zu steigen, um kurz aus den Fenstern herauszublicken. S. E. Gontarski hat als erster belegt, dass die in TS-II zum ersten Mal fixierte Bühnenraumgestaltung von *FP* somit von der im Überarbeitungszustand belassenen Pantomime *Mime du Rêveur A* übernommen wurde.²⁰³ Strukturelle Gründe für diese Übernahme führt Gontarski allerdings nicht an und hinterlässt somit eine Erklärungslücke, die ebenfalls über die spätere *Off*-Analyse geschlossen werden kann.

Die Verbindung zwischen *Fin de Partie* und *Acte sans paroles I* hat Beckett äußerlich selbst hergestellt, indem er beide Stücke nicht nur aufeinander folgend an einem Abend uraufführen, sondern zudem zusammen in einem Band zum ersten Mal veröffentlichen ließ.²⁰⁴ Die inneren Verbindungslinien sind dagegen weniger offensichtlich als im Falle von *Mime de rêveur*. Die Handlung von *Acte sans paroles I* ist laut den Bühnenanweisungen in der Wüste

²⁰² Im Falle von *Acte sans paroles II* ist die Datierung weniger eindeutig. Es soll daher hier nicht als Prä-Text von *Fin de partie* berücksichtigt werden.

²⁰³ Ein Faksimile-Abdruck dieser Pantomime befindet sich in S.E. Gontarski (1985): a.a.O., S. 195-198.

²⁰⁴ Die Uraufführung fand am 3. April 1957 auf Französisch im *Royal Court Theatre* in London statt, die Erstveröffentlichung erschien 1957 bei *Les Éditions de minuit* [vgl. Peter Brockmeier: *Samuel Beckett*. Stuttgart 2001, S. 163].

angesiedelt. Sie beginnt damit, dass ein Mann von einer unsichtbaren, feindlichen Kraft auf die Bühne geworfen wird. Daraufhin versucht er, die Bühne über die rechte und die linke Kulisse zu verlassen, aus der zuvor jeweils ein Pfiff erklingen ist, wird aber jedes Mal zurückgeschleudert. Daraufhin sinken vom Schnürboden an einem Seil verschiedene ‚Gaben‘ (eine Wasserkaraffe, ein Schatten spendender Baum) herab, die dem Mann jedoch immer wieder entzogen werden, so bald er sie zu erreichen versucht. Am Schluss sitzt er regungslos auf dem Boden, ohne den Gaben weitere Aufmerksamkeit zu widmen.

Bisher wurde das Stück in erster Linie aufgrund der pantomimischen Elemente, die Beckett an den Anfang von *Fin de Partie* gestellt hat, als Prä-Text zu dem Drama gedeutet:²⁰⁵ „In retrospect, *Act without words* can be seen to look forward to the way in which mime becomes an integral part of several of his major plays.“²⁰⁶ Diese Beobachtung ist insofern irreführend, als bereits die zuvor entstandenen Dramen eine Vielzahl von pantomimischen Szenen aufweisen, wie zum Beispiel die Nebenhandlung in Victors Zimmer im 1. Akt von *Eleutheria* und die Blicke in die Kulissen von Vladimir und Estragon zu Beginn des 1. und 2. Aktes von *En attendant Godot*. Wie im Folgenden deutlich werden wird, besteht die eigentliche Strukturähnlichkeit zwischen der Pantomime und *Fin de Partie* wie im Fall von *Mime de rêveur* in der Raumbehandlung und hier wiederum in der Bedeutung des *Off*.

3.3. Konstituierung und Semantisierung des *Off*

Wie in den zuvor behandelten Dramen ist auch in *Fin de Partie* die übergeordnete Bedeutung des *Off* für die Handlung des Stücks offensichtlich. Zum einen wird das Verhältnis zwischen Hamm und Clov entscheidend von Clovs wiederholten Drohungen, Hamm zu verlassen, geprägt. Zum anderen beschreibt Clov gegen Ende der Handlung mit dem Jungen eine Figur im *Off*, von der unklar ist, ob sie existiert; eine Unklarheit, die letztlich zum (Vertrauens-) Bruch zwischen den beiden Helden führt.

Das *Off* wird wie in *En attendant Godot* bereits unmittelbar zu Beginn der Handlung eindrücklich optisch konstituiert: Während Hamm regungslos in seinem Sessel sitzt, geht Clov mit einer Leiter zunächst zum linken und dann zum rechten Fenster, um einen Blick hinaus zu werfen. Anschließend wirft er einen Blick in die beiden Mülltonnen, in denen für den Zuschauer unsichtbar Hamms Eltern stecken. Sowohl die Blicke aus den Fenstern als auch die in die Tonnen quitiert Clov mit einem kurzen Lachen. Auf diese Weise deutet sich in *FP* wie schon in *EAG* bereits über die erste Szene die Bedeutung des *Off* für den weiteren

²⁰⁵ Vgl. S.E. Gontarski (1985): a.a.O., S. 27f.

²⁰⁶ J. Knowlson (1996): a.a.O., S. 419.

Handlungsfortgang an. Mit den seitlichen Fenstern werden dabei erneut die Raumsegmente II und IV als relatives *Off* konstituiert. Die nicht-sichtbaren Räume der Tonnen lassen sich dem Segment VI zuordnen. Anschließend an diese Eröffnungsszene verlässt Clov mit den Worten „Je m'en vais dans ma cuisine, trois mètres sur trois mètres sur trois mètres, attendre qu'il me siffle“ [210] das Zimmer, um durch die Tür in die Küche zu gelangen. Damit sind bereits in der ersten Szene des Stückes optisch, diegetisch und aktional die für die Handlung entscheidenden relativen *Off*-Bereiche konstituiert worden.²⁰⁷

Über verschiedene weitere Konstituierungsformen werden diese anfangs noch gänzlich unbestimmten *Off*-Bereiche weiter charakterisiert. Von besonderer Bedeutung ist dabei eine der ersten Dialogpassagen zwischen den beiden Figuren:

Hamm	Reviens ! <i>Clov retourne à sa place à côté du fauteuil. Où es-tu?</i>
Clov	Là.
Hamm	Pourquoi ne me tues-tu pas?
Clov	Je ne connais pas la combinaison du buffet. <i>Un temps</i>
Hamm	Va me chercher deux roues de bicyclette.
Clov	Il n'y a plus de roues de bicyclette.
Hamm	Qu'est-ce que tu as fait de ta bicyclette?
Clov	Je n'ai jamais eu de bicyclette.
Hamm	La chose est impossible.
Clov	Quand il y avait encore des bicyclettes j'ai pleuré pour en avoir une. Je me suis traîné à tes pieds. Tu m'as envoyé promener. Maintenant il n'y en a plus.
Hamm	Et tes courses alors? Quand tu allais voir mes pauvres. Toujours à pied?
Clov	Quelquefois à cheval. <i>Le couvercle d'une des poubelles se soulève et les mains de Nagg apparaissent, accrochées au rebord. Puis la tête émerge, coiffée d'un bonnet de nuit. Teint très blanc. Nagg bâille, puis écoute. Je te quitte, j'ai à faire.</i>
Hamm	Dans ta cuisine?
Clov	Oui.
Hamm	Hors d'ici, c'est la mort. <i>Un temps.</i> Bon, va-t'en. <i>Clov sort. Un temps.</i> Ça avance [218].

Diese Passage birgt weitreichende Implikationen im Hinblick auf das Verhältnis zwischen den Innenräumen (Zimmer, Küche) und der Außenwelt. Im Rahmen seiner Einführung in die Theatersemiotik hat Keir Elam diese bereits ansatzweise herausgearbeitet. Zunächst hält er fest: „Clov presents himself as potential agent in contrast with Hamm's necessary

²⁰⁷ Einzig das Segment V kommt später noch hinzu, indem Clov den Saal beobachtet und Hamm berichtet, dass er eine „begeisterte Menge“ sähe. Wie schon in *Eleutheria* dient es folglich auch hier der punktuellen Illusionsdurchbrechung. Im Zuge seiner eigenen Inszenierungen des Stückes, hat Beckett diese Szene allerdings nicht umgesetzt.

immobility.”²⁰⁸ Hamms Immobilität wird durch seine unablässige Bühnenpräsenz besonders augenscheinlich und über seine in den Tonnen sitzenden Eltern zugleich genealogisch ausgeweitet. In der zitierten Passage tritt zum ersten Mal sein Vater in Erscheinung, indem er partiell kadriert aus der Tonne hinausschaut. Wenig später wird über diese Figur und ihr Pendant in der anderen Tonne diegetisch vermittelt, dass es sich um die Eltern von Hamm handelt, die Nagg und Nell heißen. Sie erzählen, dass sie bei einem Fahrradunfall in den Ardennen ihre Beine verloren haben und seitdem in den Tonnen sitzen müssen, die Clov regelmäßig mit Sand füllt [228].

Clovs Mobilität kommt darin zum Ausdruck, dass er sich in die Küche zurückziehen kann: „[...] proposing an unseen scenic ‚elsewhere‘, the province of Clov alone. This provokes Hamm’s dramatic declaration [...] [*Hors d’ici, c’est la mort*, PLK] in which an absolute distinction is drawn between the known, reassuring (if miserable) proximal space (*here*) and the mysterious, threatening (indeed fatal), distal ‚outside‘” [147]. Diese Unterscheidung wird allerdings zunächst nur von Hamm getroffen, der sich in seiner Blindheit einzig mit der Hilfe Clovs in dem Zimmer sicher fühlen kann. Die Außenwelt steht für ihn für den Tod und für die Hölle („l’autre enfer“ [240]), da sie Clov als endgültiger Fluchtraum dienen kann. Besonders deutlich wird dies gegen Ende des Stücks, als er Clov stolz erläutert: „Loin de moi c’est la mort“ [294].

Der Raum der Küche bildet vor diesem Hintergrund eine Art ‚Zwischenstation‘ auf dem Weg in die Außenwelt.²⁰⁹ Clovs häufige Abgänge in die Küche deuten so einerseits auf seinen endgültigen Abschied voraus. Andererseits macht die Tatsache, dass er immer wieder auf den Pfiff von Hamm zurückkehrt, seine innere, ihm selbst unverständliche Abhängigkeit von Hamm deutlich. Damit greift Beckett den Zusammenhang zwischen dem Pfiff und dem *Off* aus *Acte sans paroles I* auf: Beide Male steht der Pfiff für eine Machtinstanz, die eine Figur zum Abtritt bzw. zum Auftritt auffordert und ihr dabei zugleich die Möglichkeit nimmt, frei über ihren Aufenthaltsort zu verfügen. Erneut kommen also über das *Off* die für die Handlung konstitutiven semantischen Oppositionen (Immobilität / Mobilität, Abhängigkeit / Unabhängigkeit) zum Ausdruck, allerdings mit dem Unterschied, dass es in *FP* für die Figuren verschiedene Bedeutungen hat. Dadurch wird zugleich die Asymmetrie in der Beziehung zwischen den Haupthandelnden in eine räumliche Beziehung übersetzt.

Obwohl die Außenwelt für Hamm und Clov somit eine stark divergierende Bedeutung hat, stimmen sie in der Beschreibung ihrer Abgestorbenheit und Gegenstandslosigkeit

²⁰⁸ K. Elam (2001): a.a.O., S. 147.

²⁰⁹ Dieser Status als Zwischenstation wurde im TS-I noch stärker betont, da hier noch von einem Korridor die Rede ist, in den sich Clov zurückzieht.

überein. Hamm stellt, wie oben zitiert, lapidar fest, dass es keine Fahrräder mehr gibt, und Clov merkt wenig später an, dass es keine Natur mehr gäbe: „Il n’y a plus de nature“ [222]. Trotz dieser Abgestorbenheit ist Hamm ganz versessen darauf, von Clov zu erfahren, was sich hinter den Fenstern abspielt:

Hamm	Regarde la terre.
Clov	Je l’ai regardée.
Hamm	A la lunette?
Clov	Pas besoin de lunette.
Hamm	Regarde-la à la lunette [242].

Nachdem Clov das Fernglas geholt hat, blickt er wiederholt aus den beiden Fenstern heraus und schildert Hamm dabei, was er sieht. Auf diese Weise werden die *Off*-Bereiche hinter den Fenstern zum ersten Mal nicht nur optisch, sondern auch diegetisch konstituiert. Die Beschreibungen verraten aber lediglich, dass hinter dem linken Fenster der Ozean liegt und hinter dem rechten das Land und dass Ozean und Land in ein helles Schwarz („Noir clair“ [246] getaucht ist. Aufgrund dieser vagen Beschreibungen verlieren die Räume nicht ihren Charakter als freie Imaginationsräume. Anders als in der frühen Textstufe TS-I dient die diegetische Konstituierung der Außenwelt somit nicht einer detaillierten räumlichen Situierung des Geschehens. Dies ist insofern erstaunlich, als die Figuren ab der Stufe TS-II sogar eigens über ein Teleskop verfügen.

Um dessen Stellenwert zu erfassen, gilt es zunächst festzuhalten, dass die Bedeutung der diegetischen *Off*-Bereiche im Verhältnis zwischen dem blinden Hamm und dem sehenden Clov begründet liegt. Hamms Abhängigkeit von Clov beruht gegen Ende immer mehr darauf, dass er ihm einen Eindruck von seiner Umgebung vermitteln kann, so abgestorben diese auch sein mag. Hamm selbst reflektiert diesen Zustand, als er Clov ein ähnliches Schicksal wie das seine ankündigt:

Un jour tu seras aveugle. Comme moi. Tu seras assis quelque part, petit plein perdu dans le vide, pour toujours, dans le noir. Comme moi. [...] L’infini du vide sera autour de toi, tous les morts de tous les temps ressuscités ne le combleraient pas, tu y seras comme un petit gravier au milieu de la steppe“ [252].

Clovs Beschreibungen bedeuten so für Hamm den einzigen Halt in der Dunkelheit, die in dem Stück wiederholt als Vorbote des Todes beschworen wird.²¹⁰ Innerhalb der Genese des

²¹⁰ Besonders deutlich in der Geschichte der ominösen Mère Pegg, die Hamm in der vage evozierten Vergangenheit einmal vergeblich um Öl für ihre Lampe gebeten hat: Clov: „Quand la Mère Megg te demandait de l’huile pour sa lampe et que tu l’envoyais paître, à ce moment-là tu savais ce qui se passait, non? *Un temps*. Tu sais de quoi elle est morte, la Mère Pegg? D’obscurité“ [300].

Stückes kann diese Konstellation als Resultat der Zusammenführung des Teleskop-Motivs mit der Raumstruktur der unvollendeten Pantomime *Mime de rêveur* auf der Textstufe TS-II betrachtet werden. Zudem lässt sie sich als figurale Variante der ‚Dover‘-Szene aus Shakespeares *King Lear* verstehen, in der der blinde Gloucester von seinem Sohn Edgar geführt wird.²¹¹ Dieser Szene war, wie erwähnt, bereits die Raumstruktur der frühesten Entwürfe zu *FP* nachempfunden.

Aus der Abhängigkeit Hamms von Clovs Beschreibungen und der Zuspitzung dieser Konstellation auf die Frage nach der Glaubwürdigkeit dieser Beschreibungen geht zudem, wie erläutert, die das Ende einleitende Wendung des Stückes hervor. Die Verlagerung des entscheidenden Vorgangs ins *Off* (das Erscheinen des Jungen) zusammen mit der Blindheit Hamms erlaubt dabei – wie schon in *EAG* –, dass die Wahrnehmung des relativen *Off* durch die Figuren und den Zuschauer parallel geführt wird. Denn wie Hamm ist auch der Zuschauer im Zuge der Imaginierung der Räume hinter den Fenstern auf die Beschreibungen Clovs angewiesen. Und früher noch als Hamm ist der Zuschauer dabei geneigt, Clov zu misstrauen, da er zuvor beobachten konnte, wie Clov einen auf dem Boden liegenden Stoffhund als stehend beschrieben hat.²¹² In jedem Fall bleibt die Frage, ob der Junge am Strand tatsächlich existiert, ebenso offen wie die, ob Clov Hamm tatsächlich verlassen wird, oder im letzten Moment an der Schwelle der Tür umkehrt. Während die Funktionsvielfalt des *Off* in *FP* gegenüber *EAG* wesentlich reduziert erscheint, gewinnt die Funktion der Aktivierung des relativen *Off* als freier Imaginationsraum entscheidend an Gewicht. Sie dient noch stärker als in *EAG* dazu, am Ende des Stückes eine unauflösbar zweideutige Situation entstehen zu lassen.

3.4. Gedächtnisszenarien

Auf den ersten Blick scheint es, als habe sich Beckett mit dem ersten, nach dem Abschluss der Trilogie entstandenen Drama gänzlich vom Motivzusammenhang des defizienten Gedächtnisses gelöst. Anders als in *EAG* finden sich in dem Text keine expliziten negativen Mnemo-Signale, die daraufhin deuten, dass sich die Figuren nicht an ihre Vergangenheit erinnern könnten. Im Gegenteil, Nagg, Nell, Hamm und Clov tauschen sich über Episoden ihrer Vergangenheit aus und rufen dabei eine Reihe von erinnerten Räumen und Personen auf (Ardennen, Comer See, Mère Pegg). Bei diesen Erinnerungen handelt es sich jedoch eher um

²¹¹ Vgl. S. 75 der vorliegenden Untersuchung.

²¹² Wie Edgar in *King Lear* nutzt also auch Clov die Blindheit seines Gegenübers, um diesem etwas vorzumachen.

isolierte, nostalgische Reminiszenzen, die in einem indirekten historischen Bezug zur abgestorbenen Gegenwart stehen, ohne dass sie in umfassendere Erinnerungssituationen eingebettet wären.²¹³

Bei genauerer Betrachtung wird jedoch deutlich, dass die einzige umfassendere Erinnerungselaboration des Stückes deutliche Strukturähnlichkeiten zum amnestischen Erzählen in Becketts französischer Nachkriegsprosa aufweist. Bei dieser Erinnerungselaboration handelt es sich um Hamms Geschichte von einem Mann, von dem er in der Vergangenheit einmal vergeblich um Hilfe für seinen zurückgelassenen Sohn gebeten wurde. Hamm greift diese Geschichte im letzten Drittel des Dramas regelmäßig auf und gestaltet sie dabei erzählerisch aus.

In der wissenschaftlichen Literatur wird die Erzählung entweder als authentische Erinnerung Hamms gedeutet, die er nach und nach ausbreitet,²¹⁴ oder als Fiktion in der Fiktion.²¹⁵ Beide Deutungen sind problematisch: jene erklärt nicht, warum er mit jedem Einsetzen des Erzählens in einen „Erzählerton“ wechselt („Ton de narrateur“ [270]), die Details der Geschichte während des Erzählens in einem normalen Ton mit Bemerkungen wie „Joli ça“ [270] und „Ça va aller“ [271] kommentiert und sie, dort wo er unzufrieden ist („Un peu faible ça“ [272]), nachträglich verändert. Die letztgenannte Fiktions-Deutung hingegen, lässt unberücksichtigt, dass es sich bei dem mitleidslosen Mann – nach allem was wir über Hamm erfahren haben – eigentlich nur um ihn selbst handeln kann.

Nahe liegender ist daher eine Erklärung, die sich unter Rückgriff auf die Prosaanalyse geben lässt. Demnach handelt es sich bei der von Hamm erzählten Geschichte um eine szenische Umsetzung des amnestischen Erzählens. Wie die Erzähler in *L'Expulsé*, *Molloy* und *Malone meurt* kennzeichnet Hamm seine Erinnerungselaboration explizit als Akt des Fingierens, sodass am Ende kein authentisch erinnertes Vorfall, sondern eine Erzählung steht. Der einzige Unterschied besteht darin, dass Hamm im Rahmen seiner Erzählung anstelle der Raumstrukturen die klimatisch-atmosphärischen Bedingungen metaphorisiert: So spricht er anfangs von einer „außergewöhnlich bitteren Kälte“ [271], die an dem Tag der Ankunft des Mannes geherrscht habe, anschließend von der herrlichen Sonne und gegen Ende von einem „peitschenden Wind“ [273], wobei die Unentschlossenheit offenbar daraus resultiert, dass er

²¹³ Sowohl die Ardennen als auch der Comer See waren bekanntlich im Zweiten Weltkrieg Orte entscheidender Geschehnisse (deutsche Ardennen-Offensive 1944, Erschießung Mussolinis von Partisanen am Comer See 1945). Es handelt sich bei ihnen also um politisch-historische Erinnerungsorte, zu denen die individuellen Erinnerungen von Nagg und Nell, zum einen, in einem kontrastiven Verhältnis stehen, während ihr verstümmeltes Äußeres, zum anderen, die historischen Geschehnisse an den Orten vergegenwärtigt.

²¹⁴ Vgl. etwa Hugh Kenner (1988): a.a.O., S. 41-48.

²¹⁵ Vgl. Kristin Morrison: *Canters and Chronicles. The Use of Narrative in the Plays of Samuel Beckett and Harold Pinter*. Chicago 1983, S. 36f.

nicht sicher ist, welches Wetter am besten zur atmosphärischen Stimmung seiner Erzählung passt, diese also metaphorisch zum Ausdruck bringt.

Im Unterschied zur Prosa tritt dabei allerdings das defiziente Gedächtnis als Motiv für die Fiktionalisierung des Erinnerten in *FP* zurück. Vielmehr hat es den Anschein, als weiche Hamm ähnlich wie Malone in *Malone meurt* auf die Erinnerungs- und Erzählebene aus, um sich dem unmittelbaren Druck der Realität zu entziehen und eine einschneidende Episode seines Lebens, die exemplarisch für seine Mitleidslosigkeit steht, zu fiktionalisieren.²¹⁶ Diese Strategie liegt auch einer weiteren Erinnerungselaboration Hamms zugrunde. In seinem Schlussmonolog zitiert Hamm nämlich einen Gedichtvers:

On arrive. Encore quelque conneries comme ça et j'appelle. *Un temps. Un peu de poésie. Un temps. Tu appelais – Un temps. Il se corrige. Tu RÉCLAMAIS le soir; il vient – Un temps. Il se corrige. IL DESCEND: le voici. Il reprend, très chantant. Tu réclamais le soir; il descend: le voici. Un temps. Joli ça* [314].

Der Vers „Tu réclamais le Soir; il descend; le voici:“ entstammt Baudelaires Sonett *Recueillement* (Erstdruck: 1861, 1868 aufgenommen in die 3. Ausgabe der *Fleur du mal*), das hier in Gänze zitiert sei:

Recueillement

Sois sage, ô ma Douleur, et tiens-toi plus tranquille.
Tu réclamais le Soir; il descend; le voici:
Une atmosphère obscure enveloppe la ville,
Aux uns portant la paix, aux autres le souci.

Pendant que des mortels la multitude vile,
Sous le fouet du Plaisir, ce bourreau sans merci,
Va cueillir des remords dans la fête servile,
Ma Douleur, donne-moi la main; viens par ici,

Loin d'eux. Vois se pencher les défunes Années,
Sur les balcons du ciel, en robes surannées;
Surgir du fond des eaux le Regret souriant;

Le Soleil moribond s'endormir sous une arche,
Et, comme un long linceul traînant à l'Orient,
Entends, ma chère, entends la douce Nuit qui marche.²¹⁷

²¹⁶ Aleida Assmann beschreibt eine ganz ähnliche Szene in Shakespeares *Richard II*, in der sich Richard II. ebenfalls über die Fiktionalisierung seiner Taten von eben diesen distanziert [A. Assmann (1999): a.a.O., S. 87f.].

²¹⁷ Charles Baudelaire: *Œuvres complètes*. Hrsg. von Claude Pichois. Paris 1961, S. 173f.

Es überrascht nicht, dass sich Hamm in seiner Situation gerade an dieses Gedicht erinnert: blind, von Schmerzen geplagt und von Clov verlassen, der ihm zuvor noch durch Schmerzmittel regelmäßig zur Linderung verholfen hat. Das „knechtische Fest“ (*fête servile*) mit Clov ist beendet und Hamm befindet sich wie die Stimme des Gedichtes in einer Situation, in der der Schmerz zum einzigen Dialogpartner wird.²¹⁸ Und auch die Todessymbolik des Gedichts, die sich besonders in dem Vergleich der Sonne mit einem Grabtuch manifestiert, findet auf der Bühne ihre Entsprechung. Als letzte Handlung vor dem Fall des Vorhangs führt Hamm ein Leinentuch zu seinem Gesicht, das bereits zu Beginn der Vorstellung seinen Kopf bedeckt hat. Doch jetzt steht es nicht für einen Anfang, sondern für das nahende Ende: „Vieux linge! [...] Toi – je te garde,“ sind Hamms letzte Worte, mit denen die Nähe des Leinentuchs (*linge*) zum Leichentuch (*linceul*) des Gedichts schon auf der lexikalischen Ebene deutlich zum Ausdruck kommt. In dem Gedicht eröffnet die Dunkelheit noch die Alternative *Paix / Souci*. In *FP* gibt die Dunkelheit, wie erläutert, keinen Grund zur Hoffnung. Die Todessymbolik ist folglich ein wesentliches Moment, welches das Zitat von seinem ursprünglichen in seinem neuen Kontext transportiert. Allerdings erklärt dies noch nicht, warum Hamm den korrekt erinnerten Vers freudig singt und sich anschließend mit einem zufriedenen „Joli ça“ über ihn äußert; also genau mit dem Ausdruck, mit dem er zuvor auch seine eigene Geschichte kommentiert hat.

Wie dargelegt, erinnert sich Hamm an den Vers in einem Moment, in dem sich seine ohnehin desolate Situation mit Clovs drohenden Fortgang aufs Äußerste zuspitzt. Allein mit seinem Schmerz stellt das Gedicht ein klares Identifikationsangebot und damit eine Form von Sicherheit dar. Dieser Identifikationsvorgang basiert auf einem Erinnerungsvorgang, der durch ein einzelnes Wort ausgelöst wird. Nachdem Hamm das Wort „appelle“ ausgesprochen hat, hält er inne, weil er mit ihm einen Gedichtvers assoziiert. Nach erneutem Innehalten beginnt er zu zitieren. Kurioserweise zitiert er zunächst falsch, die Assoziationsleistung war streng genommen eine Fehlleistung, ein defizientes Erinnern, das jedoch nach und nach korrigiert wird und schließlich in das korrekte Baudelaire-Zitat mündet. Dieses verschafft Hamm offenbar einen kurzen Moment der Erleichterung, die in seinem singenden Vortrag und dem abschließenden Kommentar „Joli ça“ zum Ausdruck kommt.

Das defiziente, assoziative Erinnern erscheint hier nur noch rudimentär, insofern es den funktionellen Erinnerungsvorgang auslöst, der dann in Form eines Prozesses der zunehmenden Präzisierung in ein korrekt erinnertes Zitat mündet. Wichtig ist festzuhalten,

²¹⁸ Mit seiner dialogischen Struktur trägt das Gedicht deutliche dramatische Züge. [Die hier zitierte Übersetzung stammt von Friedhelm Kemp (in: Charles Baudelaire: *Die Blumen des Bösen – Les Fleurs du Mal*. Vollständige zweisprachige Ausgabe. Deutsch von Friedhelm Kemp. München 1986, S. 389)].

dass der Gedächtnisinhalt als Zitat dem kulturellen Gedächtnis der Literatur zuzuordnen ist, das Hamm vor dem Hintergrund seiner aktuellen Lebenssituation aktiviert, um diese zu fiktionalisieren und damit erträglicher zu gestalten. Unter Berücksichtigung der Trilogie und der bisher behandelten Dramen handelt es sich dabei um eine neue Form der Gedächtnisleistung, da ihr kein biographischer, sondern ein kultureller Erinnerungsinhalt zugrunde liegt, der vor dem Hintergrund einer besonderen biographischen Situation exakt erinnert wird. In seinem übernächsten Drama *Happy Days* wird Beckett eben diesen Zusammenhang zwischen kulturellem und biographischem Gedächtnis aufgreifen.

3.5. Zusammenfassung

Auch in *Fin de Partie* bildet das relative *Off* als freier Imaginationsraum den zentralen Ausdrucksraum des Dramas. Dieser hat im Wesentlichen die Funktion, das oppositionelle Verhältnis zwischen den Hauptfiguren in räumliche Beziehungen zu übersetzen. In auffälliger Parallele zum Vorgängerstück *En attendant Godot* handelt es sich bei diesen für die Handlung konstitutiven semantischen Oppositionen um die von Immobilität vs. Mobilität und Abhängigkeit vs. Unabhängigkeit. Und wie in *En attendant Godot* verweist das *Off* als relatives *Off* dabei spatio-temporal in erster Linie auf die Zukunft, in der Clov Hamm möglicherweise verlassen wird. Im Zusammenhang mit der Vorgeschichte werden lediglich beiläufig verschiedene *Off*-Bereiche evoziert, die jedoch durch die apokalyptischen Gegenwartsbeschreibungen und durch die Fiktionalisierung des Erinnerten an Realitätswert einbüßen.

Neben der Funktionalisierung des *Off* als Ausdrucksraum für die antagonistischen Tendenzen innerhalb der Handlungsstruktur dienen die *Off*-Räume erneut der Erzeugung von Ambiguität hinsichtlich des in ihnen verorteten Geschehens. Diese Ambiguität wird stärker noch als in *EAG* handlungsbestimmend. Ausgehend von der unbeantworteten Frage, ob es den von Clov beschriebenen Jungen tatsächlich gibt, kommt es zum Vertrauensbruch zwischen den Hauptfiguren, der letztlich Clovs endgültigen Abschied einleitet.²¹⁹

Für die folgende Analyse der mittleren Dramen ist es wichtig, überleitend festzuhalten, dass sich Beckett mit seinem nächsten Drama nach *FP* konsequent von der

²¹⁹ Vor dem Hintergrund dieser Funktionalisierung des relativen *Off* zur Erzeugung von Ambiguität lässt sich übrigens auch Becketts Hinwendung zum Medium des Radios beleuchten. Bevor er sich 1958 sein nächstes Drama *Krapp's Last Tape* schrieb, verfasste er zunächst ein kurzes Hörspiel (*All that fall*, 1956), dem später weitere folgen sollten (*Embers / Cendres*, 1959). Letzteres kommentierte er dabei wie folgt: „Cendres repose sur une ambiguïté: le personnage a-t-il une hallucination ou est-il en présence de la réalité ? La réalisation scénique détruirait l'ambiguïté.“ Offenbar fühlte sich Beckett trotz der weitgehenden Funktionalisierung des *Off* im Medium des Theaters immer noch zu stark durch die Vorgaben der Bühnenrealität eingeschränkt.

Funktionalisierung des *Off* als freier Imaginations- und Ausdrucksraum abwendet, nachdem diese Funktionen im Zentrum jedes seiner drei ersten Dramen gestanden hat. Im Folgenden wird deutlich werden, dass sich dieser grundsätzliche Wandel in der Raumbehandlung aus der konsequenteren Überführung des Gedächtnismotivs in das Medium des Theaters unter Rückgriff auf ein im Theater zuvor noch nie eingesetztes Gedächtnismedium erklären lässt. Der Analyse dieser Raumbehandlung geht zunächst ein kurzer Exkurs über den Zusammenhang zwischen Raum und Gedächtnis im englischsprachigen Theater des 20. Jahrhunderts voraus, der eine vergleichende Bewertung von Becketts Gedächtnistheater ermöglichen wird.

Exkurs: Gedächtnisrepräsentation im englischsprachigen Theater des 20. Jahrhunderts

Eine erschöpfende Behandlung der verschiedenen Formen der Gedächtnisrepräsentation im englischsprachigen Theater des 20. Jahrhunderts kann schon aufgrund des anders gelagerten übergeordneten Erkenntnisinteresses nicht das Ziel dieses Exkurses sein. Dieses besteht vielmehr darin, ausgehend von ausgewählten Beispielen ein Kategorisierungsschema vorzuschlagen, das eine formale Einordnung der Beobachtungen der Folgekapitel erlauben wird.

Unter Rückgriff auf die einschlägigen Studien zum Thema „Gedächtnis und Theater“²²⁰ sollen hier drei theaterhistorisch neue Darstellungsformen von Gedächtnisinhalten im englischsprachigen Theater des 20. Jahrhunderts unterschieden werden. Die erste Form zeichnet sich dadurch aus, dass die Gedächtnisinhalte einer Figur unmittelbar szenisch auf der Bühne repräsentiert werden. Das bekannteste Beispiel für diese, die Filmtechnik des *Flashbacks* nachahmende Darstellungsform ist Arthur Millers Drama *Death of a Salesman* (1949).²²¹ In ihm werden über simultan gespielte Rückblenden Momente aus der Vergangenheit des Handlungsreisenden Willy Loman auf der Bühne vergegenwärtigt. So erscheint im 1. Akt Willys Bruder Ben als Erinnerungsgestalt auf der Bühne. Peter Szondi hat diesen Vorgang als „Lösungsversuch“ beschrieben, der den grundsätzlichen Widerspruch zwischen der „Analyse der Vergangenheit“ und der gegenwartsgebundenen „dramatischen Form“ durch ein neues „szenisches Formprinzip“ aufzuheben vermag:

Hier gelangen die gegenwärtige Wirklichkeit und die innere der Vergangenheit zugleich zur Darstellung. Indem der Handlungsreisende an seinen Bruder erinnert wird, steht dieser schon auf der Bühne: die Erinnerung ist ins szenische Formprinzip eingegangen. [...] Das Haus des Handlungsreisenden bleibt auf der Bühne bestehen, aber seine Wände werden in den erinnerten Szenen nicht mehr beachtet, entsprechend der Erinnerung, die keine Schranken von Raum und Zeit kennt.²²²

Den nachhaltigen Einfluss, den Millers gedächtnisrepräsentationale Darstellungsform auf das neue britische Drama ausgeübt hat, lässt sich an David Hares *Plenty* (1978) ablesen, das sich ebenfalls dieser Form bedient.²²³ Wie auch in Millers *Death of a Salesman* erfüllt die szenische Darstellung der Gedächtnisinhalte hier in erster Linie eine quasi-expositorische

²²⁰ Zu nennen sind hier Gerald Siegmund: *Theater und Gedächtnis: semiotische und psychoanalytische Untersuchung zur Funktion des Dramas* (Tübingen 1996), Jeanette R. Malkin: *Memory-Theater and Postmodern Drama* (Ann Arbor 1999) sowie Hans-Thies Lehmanns knappe, aber pointierte Ausführungen zum Thema in der Monographie *Postdramatisches Theater* (Frankfurt a.M. 2001).

²²¹ Arthur Miller: *Death of a Salesman*. New York 1949.

²²² Peter Szondi (1988): a.a.O., S. 158f.

²²³ David Hare: *Plenty*. London 1978.

Funktion, die darin besteht, die Hintergründe der Handlung zu beleuchten: „memory has a restorative and explanatory function.“²²⁴

Allerdings erschöpft sich die Darstellungsform der Rückblende keineswegs in dieser Funktion. In *Death of a Salesman* bringt die Rückblende darüber hinaus zum Ausdruck, dass für die erinnernde Figur die erinnerte Vergangenheit mental gegenwärtiger ist als die aktuelle Gegenwart. Das Erinnern erscheint vor diesem Hintergrund als Flucht vor einer gegenwärtigen Identitätskrise, die jedoch im Zuge des Erinnerns keineswegs gelöst, sondern eher noch verschärft wird.

In *Plenty* liefern die Rückblenden Anhaltspunkte für die nostalgisch-glorifizierende Art, mit der sich die Hauptfigur an ihre eigene Vergangenheit erinnert. Auch hier steht das Erinnern unter dem Zeichen einer Identitätskrise, die gerade aus der fehlgeschlagenen, biographischen Integration vergangener Erlebnisse in die Gegenwart resultiert. Die unmittelbare, szenische Repräsentation von Gedächtnisinhalten steht als Darstellungsform der aufgeführten Dramen somit bereits im Zeichen des Krisendiskurses des Gedächtnisses, da es in ihnen nicht mehr seine grundlegende Identitätsfunktion zu erfüllen vermag.²²⁵ Der Grund für dieses Versagen liegt jedoch nicht in der Gedächtnisleistung selbst, sondern in der Unfähigkeit des erinnernden Individuums, in ein sinn- und identitätsstiftendes Verhältnis zu seiner Vergangenheit zu treten. Das Erinnern als solches ist somit nicht defizient, weswegen sich auch die Inhalte des Figurengedächtnisses – als eine Art mnemonischer, speicherartiger Raum – in den szenischen Raum überführen lassen, der als erinnerter Raum unmittelbar sichtbar wird. Vor diesem Hintergrund lässt sich die unmittelbare, szenische Repräsentation der Gedächtnisinhalte auch als *rhetorisches Gedächtnistheater* bezeichnen.

Die Voraussetzung eines im Kern funktionalen Gedächtnisses kennzeichnet auch die zweite, neuartige Form der Gedächtnisrepräsentation im englischsprachigen Drama des 20. Jahrhunderts. Diese zeichnet sich durch eine narrative Vermittlung und Repräsentation des erinnerten Geschehens aus, das nicht mehr den Hintergrund der dramatischen Handlung, sondern dessen Gesamtheit ausmacht. Martin Brunkhorst hat diese dramatischen Formen unter Rückgriff auf den Begriff des „memory play“ genauer beschrieben: „Der Erinnerungsvorgang als narratives Zwischenglied oder hypothetisch hinter bzw. über der sichtbaren Bühnenhandlung liegendes Konstrukt entspricht der Konzeption eines *memory*

²²⁴ J.R. Malkin: a.a.O., S. 21.

²²⁵ Vgl. über den Zusammenhang zwischen Erinnerung und Identität die ausführliche Analyse von *Plenty* in: Stefan Glomb: *Erinnerung und Identität im britischen Gegenwartsdrama*. Tübingen 1997, S. 123-153.

play.“²²⁶ Die von ihm als beispielhaft angeführten Dramen *Curtmantle* von Christopher Fry (1961),²²⁷ *Equus* von Peter Shaffer (1973)²²⁸ und *Travesties* von Tom Stoppard (1974)²²⁹ haben dabei gemein, dass das eigentliche Geschehen des Dramas in der Vergangenheit liegt und von der Hauptfigur erinnert und dabei narrativ eingebettet, diegetisch auf der Bühne repräsentiert wird. Die von Brunkhorst unter dem Begriff „memory play“ zusammengefassten Dramen setzen somit das funktionelle Erinnern als Zugreifen auf die Inhalte des Gedächtnisses voraus und basieren – wie Brunkhorst eher beiläufig anmerkt – auf dem „Erinnerungsvermögen der dargestellten Figuren.“²³⁰

Dieses Erinnerungsvermögen garantiert jedoch keine kohärent und authentisch erinnerte Vergangenheit, sondern eine Reihe von widerstreitenden oder inkohärenten Erinnerungsgeschichten. Tom Stoppards *Travesties* und Harold Pinters *Old Times* (1971)²³¹ bilden für diese Form der Problematisierung der Gedächtnisleistung die eindrucklichsten Beispiele. Problematisiert wird hier die Zuverlässigkeit des Gedächtnisses, seine Fähigkeit, verschiedene Versionen der Vergangenheit hervorzubringen oder diese sogar in Gänze zu erfinden; mithin Gedächtniseigenschaften, die auch den wissenschaftlichen Gedächtnisdiskurs des 20. Jahrhunderts geprägt haben.²³² Gerade vor diesem Hintergrund ist es nahe liegend, die zweite neue Form der Gedächtnisrepräsentation als *narratives Gedächtnistheater* zu bezeichnen. In ihm wird das subjektivierende und innovative Potential jeglicher Erinnerungselaboration zum Gegenstand des Bühnengeschehens selbst, ohne dass damit das funktionale Gedächtnis der Figuren in Gänze zur Disposition stehen würde. Gewandelt gegenüber dem rhetorischen Gedächtnistheater hat sich dabei lediglich das Verständnis von dieser Funktionalität, das neueren wissenschaftlichen Erkenntnissen Rechnung getragen oder diese vorweggenommen zu haben scheint.

Von dem rhetorischen und dem narrativen Gedächtnistheater lässt sich eine dritte Darstellungsform abgrenzen, die das erinnerte Geschehen bzw. die Erinnerungsfiguren nicht mehr auf der Bühne darstellt, da die Figuren über kein oder nur noch über ein höchst defizientes Erinnerungsvermögen verfügen, das keine Erinnerungselaborationen mehr hervorzubringen vermag. Dieser Form des Gedächtnistheaters werden in der

²²⁶ Martin Brunkhorst: „Der Erzähler im Drama: Versionen des *memory play* bei Fry, Shaffer und Beckett.“ In: *Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik* 5 / 1980, S. 225-240, S. 228.

²²⁷ Christopher Fry: *Plays*. London 1971.

²²⁸ Peter Shaffer: *Five Finger Exercise – Shrivings – Equus*. Harmondsworth 1977.

²²⁹ Tom Stoppard: *Travesties*. London 1975.

²³⁰ M. Brunkhorst: a.a.O., S. 231. Vgl. hierzu auch Kapitel I: S. 5 der vorliegenden Untersuchung.

²³¹ Harold Pinter: *Old Times*. London 1971.

²³² Vgl. Harald Welzer: *Das kommunikative Gedächtnis. Eine Theorie der Erinnerung*. München 2002. Hier besonders das Kapitel VIII. „Versionen eines autobiographischen Gedächtnisses“, S. 193-207.

Forschungsliteratur Theaterstücke von Robert Wilson und Samuel Beckett zugeordnet. Im Mittelpunkt der Bühnenhandlung steht hier nicht mehr die funktionale Analyse der Vergangenheit, sondern die „Jetzt-Zeit des Erinnerns“²³³, nicht mehr die innere Wirklichkeit der Vergangenheit, sondern der vergebliche Vorgang des Erinnerns, der über zusammenhangslose „Erinnerungsmaterialien“ [299] und „referenzlose Abläufe“ [116] in der Gegenwart zur Darstellung gebracht wird. Nach Malkin und Lehmann markiert diese neue Form der Gedächtnisrepräsentation den Wandel vom modernen zum postmodernen bzw. vom dramatischen zum *postdramatischen Gedächtnistheater*, das sich durch inkohärente Redestrukturen, fragmentarische Figurenkonzeptionen und diskontinuierliche „Zeit-Räume“ [299] auszeichnet. Diese szenischen Formprinzipien werden in den Untersuchungen durch psychoanalytisch ausgerichtete Gedächtnistheorien (Gerald Siegmund) oder vor dem Hintergrund eines eklektizistischen Theorienfundus interpretiert.²³⁴

Der für die vorliegende Untersuchung gewählte Blick auf die im Folgenden zu analysierenden Dramen Becketts wird deutlich machen, dass in ihnen das defiziente Erinnern zugleich als Prozess und als partiell erinnertes Geschehen Gestalt annimmt. Dabei ist allerdings entscheidend, dass sich die von Beckett entwickelten Darstellungsformen nicht mit den Vorstellungen vom postmodernen bzw. postdramatischen Gedächtnistheater decken. Becketts Gedächtnistheater zeichnet sich vielmehr durch ein Zusammenspiel von kohärenten und inkohärenten Figurenreden, einheitlichen und fragmentarischen Figurenkonzeptionen sowie homogenen und heterogenen Raumkonzepten aus, dessen Komplexität in den genannten Studien keine angemessene Behandlung gefunden hat.²³⁵

²³³ H.-T. Lehmann: a.a.O., S. 349.

²³⁴ So führt J.R. Malkin aus: „By confronting memory from a variety of angles and disciplines, ‚prismatically‘ rather than through a single system, I hope to afford a rich and nuanced vocabulary – rather than a coherent and ‚totalizing‘ model – for viewing the never stable or systematic, yet the recurrent and persistent intersections between the opulence of memory, and the varieties of postmodern drama“ [J.R. Malkin: a.a.O., S. 22]. Auf die Probleme sowohl der psychoanalytischen als auch der eklektizistischen Interpretation wurde einleitend bereits eingegangen [vgl. S. 10f. der vorliegenden Untersuchung].

²³⁵ J.R. Malkin betont wiederholt, dass es in den mittleren und späten Dramen keine narrativen bzw. nur vernachlässigenswerte narrative Strukturen gibt [J.R. Malkin: a.a.O., S. 38, 53]. Einzig H.-T. Lehmann beobachtet im Theater von Robert Wilson einen Hang zu „episch anmutenden Narrationen,“ allerdings ohne hierfür eine Erklärung anzubieten [H.-T. Lehmann: a.a.O., S. 349].

4. *Krapp's Last Tape*

4.1. Entstehung / Handlung

Die ersten Entwurfsstufen des Einakters *Krapp's Last Tape* (KLT) entstanden im Februar 1958. Publiziert wurde er zum ersten Mal im Sommer 1958 im *Evergreen Review*, die Uraufführung fand noch im selben Jahr im *Royal Court Theatre* statt. Neben zwei bruchstückhaften handschriftlichen Entwürfen existieren eine abgeschlossene, handschriftliche Erstfassung und insgesamt vier Typoskript-Fassungen, die sukzessive im März 1958 entstanden sind.²³⁶ Die Idee zu dem Stück kam Beckett infolge einer Radiolesung seines Romans *Molloy* vom Schauspieler Patrick Magee im Dezember 1957. Dessen Stimme hat Beckett offenbar derart beeindruckt, dass er den ersten abgebrochenen Entwurf des monologhaften Stückes in seinem Notizbuch mit „Magee monologue“ überschrieb.²³⁷

Das abgeschlossene Stück zeichnet sich durch den Kontrast zwischen einer auf den ersten Blick einfachen Raumstruktur und einer komplexeren Zeitstruktur aus. Diese deutet sich bereits in der Zeitangabe „A late evening in the future“ an, mit der die Handlung im Nebentext zeitlich situiert wird [215]. Der gealterte Dichter Krapp bespricht jedes Jahr an seinem Geburtstag ein Tonband mit den wichtigsten Erinnerungen des vorangegangenen Jahres. Bevor er mit den Aufnahmen beginnt, hört er jedoch zunächst zur Vorbereitung stets ein altes Tonband aus den Vorjahren an. Die so entstandenen Tonbänder hat er in einem Katalog verzeichnet, der stichwortartig Informationen über ihren jeweiligen Inhalt und Lagerungsort enthält. Beim Einsetzen der Handlung sitzt Krapp am Abend seines neunundsechzigsten Geburtstags in seiner „Höhle“ [„Krapp's Den“ (84)] und hört sich ein Tonband an, das er dreißig Jahre zuvor besprochen hat. Auf ihm befinden sich neben Kommentaren über ein zehn Jahre zuvor besprochenes Tonband – sprich 40 Jahre vor dem szenisch präsentierten Abend – die Erinnerungen an drei herausragende Ereignisse des vorangegangenen Jahres: der Tod der Mutter, eine Vision über die wahre Natur seines dichterischen Schaffens auf einem Hafendamm und eine romantische Bootsfahrt mit einem Mädchen, nach der er der Liebe ein für alle Mal entsagt hat. Nachdem Krapp das Band abgehört hat, legt er ein neues Band in das Gerät und beginnt mit dem aktuellen Jahresrückblick – wohl dem letzten vor seinem Tod, wie

²³⁶ Die erste handschriftliche Textstufe befindet sich in der Beckett Manuscript Collection der University of Reading (RUL: MS 1227/7/7/1), die vier Typoskriptfassungen im Harry Ransom Humanities Research Center / Austin, Texas (Box 4, Folder 2). Die folgenden Seitenzahlen in eckigen Klammern beziehen sich auf die als Referenztext gewählte Druckfassung der *Complete Dramatic Works*, London 1986.

²³⁷ Vgl. James Knowlson: „Krapp's Last Tape: The Evolution of a Play, 1958-1975.“ In: *Journal of Beckett Studies* 1, Winter 1976, S. 50-65, S. 50. Das Notizbuch befindet sich in RUL (MS 1227/7/7/1) sowie D. McMillan / M. Fehsenfeld: a.a.O., S. 242ff.

der Titel des Dramas andeutet. Diese Aufnahme bricht er jedoch schon nach wenigen Worten ab, um erneut die Bootsfahrt-Passage anzuhören.

Bereits diese kurze einführende Inhaltsangabe macht deutlich, dass Beckett mit *KLT* das in der französischen Prosa der Nachkriegszeit entwickelte Motiv des Gedächtnisses zum ersten Mal zum zentralen Gegenstand eines Theaterstückes gemacht hat. In den vorherigen Stücken ließen sich zwar wiederholt charakteristische Gedächtnisszenarien beschreiben und analysieren. Die Raum- und Zeitstruktur der jeweiligen Dramen blieben von diesem Handlungshintergrund jedoch unberührt. Gerade im Hinblick auf die Raumstruktur ändert sich dies in *KLT* durch die Einführung des Tonbandgeräts als elektromagnetisches Gedächtnismedium maßgeblich.

4.2. Raumbehandlung

Der Bühnenraum in *Krapp's Last Tape* zeichnet sich durch eine extreme Geschlossenheit aus, welche die Raumbehandlung in *Mime de rêveur* und *Fin de Partie* zugleich aufgreift und weiter verstärkt. Anders als in den beiden Vorgängerstücken sind in dem Zimmer, in dem Krapp an seinem Tisch sitzt, weder Fenster noch Türen sichtbar. Im Nebentext heißt es hierzu:

Table and immediately adjacent area in strong white light. Rest of stage in darkness [84].

Beckett greift hiermit auf die Beleuchtung als Mittel zur Raumgestaltung zurück, wie er es erstmals in der Pantomime *Mime de rêveur* eingesetzt hat. Allerdings unterteilte es dort das auf der Bühne repräsentierte Zimmer lediglich in einen Licht- und einen Schattenbereich, während es in dem Drama die optische Trennung zwischen einem dunklen, nicht-sichtbaren und einem hell erleuchteten, sichtbaren Bereich der Bühne bewirken soll.²³⁸

4.3. Konstituierung und Semantisierung des *Off*

Die oben beschriebene Beleuchtungstechnik bewirkt, dass es in *KLT* innerhalb des Bühnenrahmens zu einer Subkadrierung kommt: der Bühnenraum wird durch eine Art *Spotlight* in einen Bereich innerhalb des Schauraums und einen Bereich außerhalb des Schauraums, im Nebentext als „backstage“ [88] bezeichnet, unterteilt. Auf diese Weise wird

²³⁸ Jürgen Becker betont dabei zu Recht, dass diese Trennung eine „ideale Beleuchtung ohne Streulicht“ voraussetzt [Becker: a.a.O., S. 181].

der *Off*-Bereich maximal ausgedehnt, da er über den Bühnenrahmen hinaus einen Teil des Bühnenraums umfasst. Dieser im Bühnenraum gelegene Bereich wird auf zweierlei Art und Weise als relatives *Off* konstituiert: zum einen aktional, durch die mehrmaligen ‚Abgänge‘ Krapps in die Dunkelheit, zum anderen akustisch, durch die von ihm im *Off* verursachten Geräusche.

Krapp verlässt den sichtbaren Bereich um seinen Tisch insgesamt vier Mal: beim ersten Mal trinkt er etwas und kehrt kurze Zeit später mit dem Register, in dem er den Inhalt der jeweiligen Bänder festhält, zurück. Beim zweiten Mal geht er nur etwas trinken, beim dritten Mal kehrt er mit einem Lexikon zurück, in dem er ein ihm entfallenes Wort nachschlägt. Der vierte und letzte Rückzug dient erneut nur dem Zweck, etwas zu trinken. Das Verlassen des beleuchteten Bereichs wird dabei im Nebentext nicht als Abgang gekennzeichnet, sondern mit der Wendung „goes backstage into darkness“ [88, 94, 96, 102]:

[Krapp] goes with all the speed he can muster backstage into darkness. Ten seconds. Loud pop of cork. Fifteen seconds. He comes back into light carrying an old ledger and sits down at table [88].

[Krapp] goes backstage into darkness. Ten seconds. Pop of cork. Ten seconds. Second cork. Ten seconds. Third cork. Ten seconds. Brief burst of quavering song. [...] Fit of coughing. He comes back into light, sits down, wipes his mouth, switches on, resumes his listening posture [94].

He gets up, goes backstage into darkness, comes back with an enormous dictionary [...] [96].

[Krapp] goes back into darkness. Ten seconds. Sound of bottle against glass, then brief siphon. Ten seconds. Bottle against glass alone. Ten seconds. He comes back a little unsteadily into light, goes to front of table, takes out keys [...] unlocks first drawer [...] takes out reel [...] loads virgin reel on machine [...] [102].

Im Hinblick auf die aktionale *Off*-Konstituierung zeichnet sich hier ein deutlicher Kontrast zwischen dem zügig zielstrebigem ersten Abgang Krapps und seinem leicht torkelnden letzten Auftritt ab. Dieser lässt eindeutige Rückschlüsse auf seine Verfassung zu. Worunter diese gelitten hat, wird über die akustische Konstituierung deutlich: mit Ausnahme des dritten Rückzugs, greift Krapp im *Off* jedes Mal zur Flasche. Die Geräusche verraten, dass Krapp zunächst direkt aus der Flasche und anschließend aus einem Glas trinkt, wobei sich die Menge des Getrunkenen nach und nach erhöht, bis zum Schluss offenbar kaum noch etwas in übrig ist. Der Zuschauer weiß daher, dass er sich in dem Moment, in dem er sein letztes Band bespricht, in einem mehr als angetrunkenen Zustand befindet. Zudem wird deutlich, dass er

das Alkoholproblem, das ihn laut der ersten Aufnahme bereits mit Ende zwanzig geplagt hat, Zeit seines Lebens nicht bewältigt hat.²³⁹

Anders als in den zuvor behandelten Dramen wird somit in *KLT* in einem als *auditory mimetic space* konstituierten relativen *Off* ein rekonstruierbares Geschehen angesiedelt, dessen Faktizität außer Frage steht. Der Bereich, in dem dieses Geschehen stattfindet, bleibt dabei jedoch unbestimmt. Er kann sich innerhalb des Zimmers befinden oder in einem anderen Raum (etwa der Küche) des Hauses. Sicher ist jedoch, dass der Bereich innerhalb von Krapps Höhle liegt, da er jeweils nur wenige Sekunden braucht, um ihn zu erreichen.

Vor dem Hintergrund der verschiedenen Kadrierungsformen kommt den „Sauf-Ausflüge[n]“²⁴⁰ Krapps dabei eine weitere wichtige Gestaltungsfunktion für das Verhältnis zwischen sichtbarem Geschehen und dem *Off* zu. Shimon Levy schreibt in diesem Zusammenhang: „The relatively long exits leave the stage empty and exposed to the audience’s scrutiny, drawing attention to that space which is Krapp itself.“²⁴¹ Tatsächlich verhält es sich jedoch genau umgekehrt: dadurch, dass der sichtbare Bereich auf den Lichtkegel über Krapps Tisch beschränkt ist, bietet sich dem Zuschauer kaum ein Gegenstand zur aufmerksamen Betrachtung. Es handelt sich also hier um eine Form der Nullkadrierung, der die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf den Bereich außerhalb der Höhle Krapps lenkt. Dieser Bereich wird jedoch nicht als relatives *Off* konstituiert. Weder verlässt Krapp seine Höhle, noch gibt es irgendwelche Fenster oder Türen, noch dringen Geräusche aus der Außenwelt in das Zimmer, in dem sich Krapp aufhält. Es existieren also keinerlei Fäden zwischen dem Innenraum der Höhle und den sie umgebenden Räumen; ein Umstand, den bereits Jürgen Becker hervorgehoben und in einen Bezug zur oben beschriebenen Beleuchtungstechnik gesetzt hat:

Der Lichtraum löst das ‚Zimmer‘ aus dem räumlichen Zusammenhang mit einer Außenwelt, denn ohne erkennbare Wände entziehen sich auch jenseitige Räume [...] der eindeutigen Lokalisierbarkeit.²⁴²

Erstmals lässt sich damit das *Off* in einem der Beckett’schen Dramen in ein relatives und ein absolutes *Off* unterteilen. Brunkhorst betont vor diesem Hintergrund zu Recht die Ausdrucksfunktion des beleuchteten Schauraums: „Krapps Höhle als restringierter Lebensbereich wird zum sichtbaren Ausdruck seines reduzierten Bewußtseins, in dem die Tonbandspulen als immer abrufbereite Erinnerungen, als Rekonstruktionsmöglichkeiten der

²³⁹ Vgl. hierzu auch M. Brunkhorst: a.a.O., S. 237.

²⁴⁰ Horst Breuer: a.a.O., S. 93.

²⁴¹ S. Levy: a.a.O., S. 51.

²⁴² J. Becker: a.a.O., S. 180.

Vergangenheit bereitliegen.“²⁴³ Die über das Abhören der Bänder evozierten erinnerten Räume übertreffen dabei den szenisch präsentierten, sichtbaren Raum so eindeutig an Reichhaltigkeit, dass Colin Duckworth sogar von zwei “contrasting worlds of minimal mimetic space and maximal evocation of inner reality” spricht.²⁴⁴ Und an anderer Stelle ergänzt er: „Krapp seems to be self-centered in the circle of light above his deck, but his inner space is always elsewhere. The here and now is empty, so he escapes into the there and then, the place and time of aspiration (failed) and Love (lost).“²⁴⁵

An den Formulierungen „inner space“ und „inner reality“ fällt auf, dass sie implizit auf einem rhetorischen Gedächtnismodell basieren, da es die erinnerten Räume der drei Erinnerungsmomente in das Innere des auf der Bühne präsenten Krapp verlagern. Dies ist in zweierlei Hinsicht problematisch: erstens handelt es sich bei der Bühnensituation nicht um die ursprüngliche Erinnerungssituation. Diese liegt im Falle der drei räumlich differenziert wiedergegebenen Episoden (Tod der Mutter, Erscheinung, Bootsszene) bereits 30 Jahre zurück. Der sich erinnernde Krapp ist im Moment des Erinnerns lediglich als Stimme auf dem Tonband präsent. Zweitens wird die genauere Analyse der Gedächtnisszenarien zeigen, dass die Übertragung des rhetorischen Gedächtnismodells auf die Erinnerungsvorgänge in *KLT* nur sehr begrenzt möglich ist. Vor dieser Analyse gilt es jedoch noch die Frage zu beantworten, wie sich die erinnerten Räume zu der oben skizzierten gesamten Raumstruktur des Dramas verhalten, wenn sie denn nicht einfach als „innere Räume“ betrachtet werden können.

Anthony Brennan schildert dieses Verhältnis aus der Rezeptionsperspektive wie folgt:

The actor of Krapp must make the audience travel in imagination outside the room through the various incidents being recalled in memory [...]. Krapp onstage is merely the residue of the dwindling offstage life the audience must create in imagination.²⁴⁶

Nach dieser Auffassung würde dem *Off* auch in *KLT* eine wesentliche Funktion als Imaginationsraum zukommen, so wie dies bereits in den Vorgängerdramen der Fall war. Allerdings unterscheidet sich dieser Imaginationsraum entscheidend von den zuvor behandelten. Zum einen wird das in ihm angesiedelte Geschehen äußerst detailliert beschrieben. Es handelt sich folglich bei ihm nicht um einen freien, sondern um einen gebundenen Imaginationsraum. Zum anderen liegt das beschriebene Geschehen in der Vergangenheit und somit außerhalb der homogenen Raum-Zeit-Struktur der szenisch

²⁴³ M. Brunkhorst: a.a.O., S. 238.

²⁴⁴ C. Duckworth (1988): a.a.O., S. 136 sowie ders. (1999): a.a.O., S. 98.

²⁴⁵ C. Duckworth (1999): S. 94.

²⁴⁶ A. Brennan: a.a.O., S. ix.

präsentierten Handlung. Das *Off* dient somit als gebundener Imaginationsraum zur Vergegenwärtigung der erinnerten Räume. Als absolutes *Off* konstituiert es sich dabei durch die hermetische Abgrenzung der Höhle gegenüber ihrer Umgebung. Anders als die aus den Vorgängerdramen bekannten freien Imaginationsräume im relativen *Off*, dienen die gebundenen Imaginationsräume somit nicht der Erzeugung von Polyvalenz oder Ambivalenz, sondern der Evokation von erinnerten Räumen, die vom Zuschauer im Zuge ihrer Beschreibung imaginiert werden können. Erstmals erfüllt das *Off* auf diese Weise in erster Linie eine Repräsentationsfunktion. Begleitet wird diese Funktionalisierung von der Aufwertung des Schauraums als Ausdrucksraum, der für Krapps Isolation steht.

Dadurch, dass in *KLT* über das absolute *Off* eine außerhalb der homogenen Zeitstruktur der Handlung liegende Vergangenheit in die szenisch präsentierte Gegenwart einbricht, wird die auf den ersten Blick streng aristotelische Raum- und Zeitbehandlung aufgelöst. In diesem Sinne kann auch die zeitliche Deixis im Nebentext gedeutet werden, nach der die Handlung an einem Abend in der Zukunft stattfindet. Wolfgang Iser führt diesbezüglich aus: „Wenn das was jetzt geschieht, an einem späten Abend in der Zukunft stattfindet, so erweisen sich Gegenwart und Zukunft als identisch.“²⁴⁷ Zutreffender muss es jedoch heißen: Wenn das was jetzt geschieht, an einem späten Abend in der Zukunft stattfindet, so erweisen sich Vergangenheit und Gegenwart als identisch. Wenn Krapp das Band erst in der Zukunft abhört, dann befindet er sich in der Gegenwart des Zuschauers womöglich gerade in dem Boot mit seiner zukünftigen Ex-Geliebten.²⁴⁸

Die Aktivierung des absoluten *Off* als gebundener Imaginationsraum basiert dabei auf den Passagen des Tonbands, in denen der 39-jährige Krapp die drei wesentlichen Erinnerungsmomente schildert. Im Zuge der textgenetischen Analyse des textuellen Substrats dieser Passagen wird sich zeigen, dass sich diese als narrativ-mimetische Sequenzen beschreiben lassen, die ebenso wie das absolute *Off* eine neue Erscheinung in Becketts Dramen darstellen. Indem die narrativ-mimetischen Sequenzen verbal in einem so weit wie möglich ausgedehnten *Off* realisiert werden, nähert Beckett bezeichnenderweise das theatrale Medium dem des Radios an. Allerdings steht dabei nicht die Erzeugung von Ambivalenz im Vordergrund, sondern die einer spezifischen Form der Verknüpfung von Repräsentation und Imagination, die in einem unmittelbaren Zusammenhang zum zentralen Motiv des Stückes, dem Gedächtnis, betrachtet werden muss.

²⁴⁷ Wolfgang Iser: „Samuel Becketts dramatische Sprache.“ *Germanisch-Romanische Monatsschrift*. 11 (1961), S. 451-467, hier S. 465.

²⁴⁸ Befände sich Krapp in den 1980er Jahren in seiner Höhle, dann lägen die auf dem Band beschriebenen Erinnerungen in den 1950er Jahren, sprich in den Jahren der Uraufführung des Stückes.

4.4. Gedächtnisszenarien

Vor dem Hintergrund der obigen Ausführungen entsteht leicht der Eindruck, als habe Beckett mit *KLT* das Gedächtnismotiv im Zuge seiner Überführung ins dramatische Medium aus dem Motivzusammenhang des defizienten Erinnerns herausgelöst. In diesem Sinne äußert sich auch die Mehrzahl der Interpreten des Stückes, die die Gedächtnisoperation des funktionalen Erinnerns im Zentrum des Stückes sehen. So führt Brunkhorst aus: „Das Sich-Erinnern wird mit all seinen vorbereitenden und sich begleitenden Umständen zur Darstellungsfunktion des auf der Bühne agierenden Subjekts. [...] Der Prozeß der Erinnerung wird eingeleitet durch das Abhören einer dreißig Jahre alten Tonkonserve.“²⁴⁹ Peter Brockmeier geht sogar so weit, die auf dem Band festgehaltenen Erinnerungsmomente als Manifestationen des willkürlichen Gedächtnisses zu betrachten, wie sie Beckett in seinem *Proust*-Essay beschrieben hat:

Offensichtlich hat er [Krapp, PLK] in seinem auf Tonband gespeicherten Gedächtnis eine „wahre Erinnerung“ (Proust) gefunden, einen Moment der Ekstase, der „Identifikation von unmittelbarer mit vergangener Erfahrung“, eine zugleich imaginative wie empirische Erfahrung.²⁵⁰

Tatsächlich ist es jedoch wichtig festzuhalten, dass sich in Wirklichkeit der 30 Jahre jüngere Krapp, dessen Stimme auf dem Tonband erklingt, erinnert und nicht der szenisch präsente Krapp. Es gilt daher, zwischen einer primären Erinnerungssituation (Krapp auf der Bühne) und einer sekundären Erinnerungssituation (Krapp auf dem Band) zu unterscheiden. Mit 39 Jahren war Krapp offenbar noch zu „wahrer Erinnerung“ in der Lage. Diese entspringt jedoch nicht einer Proust'schen Erinnerungssituation, in der der Erinnernde von seinem unwillkürlichen Gedächtnis überwältigt wird, sondern einem kontrollierten und ritualisierten Rückblick. Über den Vorabend seines Geburtstages spricht er auf das Band:

Tape Sat before the fire with closed eyes, seperating the grain from the husks. Jotted down a few notes, on the back of an envelope. [...] The grain, now what I wonder do I mean by that, I mean ... *hesitates* ... I suppose I mean those things worth having when all the dust – when all my dust has settled. I close my eyes and try and imagine them. *Pause. Krapp closes his eyes briefly.* Extraordinary silence this evening, I strain my ears and do not hear a sound [91f.].

Die hier entworfene Erinnerungssituation entspricht nicht der Proust'schen Mnemopoetik: Es mangelt ihr sowohl an der Spontaneität als auch der Assoziativität, die charakteristisch für die

²⁴⁹ M. Brunkhorst: a.a.O., S. 235f.

²⁵⁰ P. Brockmeier : a.a.O., S. 166. Übereinstimmend argumentiert auch Arthur Oberg [„*Krapp's Last Tape and the Proustian Vision.*“ In: *Samuel Beckett: ‚Krapp's Last Tape,‘ a theatre workbook.* Hrsg. von James Knowlson, London 1980, S. 151-157], während sich Rosette Lamont gegen diese Interpretation wendet [Rosette Lamont: „*Krapp, Anti-Proust.*“ ebd.: S. 158-173].

Aktivität des willkürlichen Gedächtnisses ist. Viel eher lässt sich die Erinnerungssituation in der Tradition der romantischen Gedächtnispoetik verorten, wie sie *in nuce* in der vierten Strophe von William Wordsworths *I wandered lonely as a cloud* (1807) enthalten ist:

[...]
For oft, when on my couch I lie
In vacant or in pensive mood,
They flash upon that inward eye
Which is the bliss of solitude,
And then my heart with pleasure fills,
And dances with the daffodils.²⁵¹

Auch Krapp befindet sich im Moment des Erinnerns in absoluter Einsamkeit, in der er die vergangenen Ereignisse vor seinem „inneren Auge“ erneut heraufbeschwört – ein Vorgang, der sich am Schließen der Augen ablesen lässt. Und auch sein Antrieb, die Gegenwart für ein zukünftiges Wiedererinnern und Wiedererleben aufbewahren zu wollen (*those things worth having*), findet sich bei Wordsworth vorgezeichnet. So heißt es im Buch XI der *Prelude* (1805)

[...] I would give,
While yet we may, as far as words can give,
A substance and a life to what I feel:
I would enshrine the spirit of the past
For future restoration. [...] ²⁵²

Und bereits in dem sechs Jahre vor den oben zitierten Versen entstandenen Gedicht „Tintern Abbey“ (1798) schreibt Wordsworth:

[...] not only with the sense
Of present pleasure, but with pleasing thoughts
That in this moment there is life and food
For future years. [...] ²⁵³

Bisher wurde die romantische Gedächtnispoetik von Beckett bekanntlich nur parodiert, wie etwa in der Erzählung *L'Expulsé*. In diesen Parodien kam der Bruch mit dieser Poetik im Zuge des amnestischen Erzählens zum Ausdruck.²⁵⁴ In *KLT* dagegen deckt sich in der

²⁵¹ William Wordsworth: *Poems, in Two Volumes, and Other Poems, 1800-1807* (The Cornell Wordsworth). Hrsg. von Jared Curtis, Ithaca 21990, S. 207f., ll. 13-18.

²⁵² William Wordsworth: *The Prelude 1799, 1805, 1850*. Hrsg. von Jonathan Wordsworth, New York 1979, Prel. XI, ll. 338-342.

²⁵³ W. Wordsworth (1992): a.a.O., S. 118, ll. 63-66. Der Titel des Gedichts lautet in Gänze „Lines written a few miles above Tintern Abbey, on revisiting the Banks of the Wye during a Tour, July 13, 1798.“

²⁵⁴ Vgl. Kapitel III, 3 der vorliegenden Untersuchung. Unabhängig von der romantischen Gedächtnispoetik kommt Becketts Wertschätzung für Wordsworth bereits in dem Roman *Murphy* (1938) zum Ausdruck: „Murphy

sekundären Erinnerungssituation Krapps bewusst herbeigeführtes bildhaftes Wiedererinnern und die damit einhergehende Aufzeichnung des Erinnerten mit dem romantischen Ideal der imaginativen Gegenwart einer erinnerten Szene, in der sich der Dichter erkennen kann.²⁵⁵ Besonders deutlich wird dies über die Äußerung „I suddenly saw them again“ [92], mit der Krapp bezeugt, dass er die auf dem Band fixierten Erinnerungen im Moment des Abhörens erneut vor seinem „inneren Auge“ sieht.²⁵⁶ Der Bruch mit der romantischen Gedächtnispoetik ergibt sich einzig aus der primären Erinnerungssituation, die sich, wie im Folgenden deutlich wird, durch das defiziente Gedächtnis des szenisch präsenten Krapp auszeichnet.

Zum ersten Mal deutet sich dieses defiziente Gedächtnis zu Beginn der Handlung an, als Krapp die Nummer der Spule wieder vergisst, die er erst wenige Momente zuvor in dem Register nachgeschlagen hatte. So muss er erneut einen Blick in diesen werfen, bevor er das entsprechende Band aus der Schachtel nehmen kann:

Krapp Box three. He lays it on table, opens it and peers at spools inside. Spool ... he peers at ledger ... five ... he peers at spools ... five ... five ... ah [88]!

Dieser erste Eindruck seiner Vergesslichkeit bestätigt sich, als Krapp jene Einträge aus dem Register der jährlich aufgezeichneten Erinnerungen studiert, die sich auf das von ihm ausgewählte Band (Schachtel drei, Spule fünf) beziehen:

Krapp [...]
He peers at ledger, reads entry at foot of page: Mother at rest at last ... Hm ... The black ball ... He raises his head, stares blankly front. Puzzled: Black ball? ... He peers again at ledger, reads: The dark nurse ... He raises his head, broods, peers again at ledger, reads: Slight improvement in bowel condition ... Hm ... Memorable ... what? He peers closer. Equinox, memorable equinox. He raises his head, stares blankly front. Memorable equinox? ... Pause. He shrugs his shoulders, peers again at ledger, reads: Farewell to – he turns the page – love [90].

Besonders in den Momenten, in denen Krapp verduzt nach vorne starrt, wird deutlich, dass er auch nach längerem Grübeln nicht die geringsten Erinnerungen mit den Einträgen verbinden

had never seen stranger sheep, they seemed one and all on the point of collapse. They made the exposition of had Wordsworth's lovely 'fields of sleep' as a compositor's error for 'fields of sheep' seem no longer a jibe at that most excellent man [Samuel Beckett: *Murphy*. London 1993, S. 59].“ Das Zitat „fields of sleep“ entstammt der dritten Strophe von Wordsworths „Ode. Intimations of Immortality from Recollections of Early Childhood“ [W. Wordsworth (1990): a.a.O., S. 272, l. 28].

²⁵⁵ Vgl. Harold Bloom: „In the renewed presence of a remembered scene, Wordsworth comes to a full understanding of his poetic self“ [Harold Bloom: *The Visionary Company. A Reading of English Romantic Poetry*. Ithaca 1971, S. 132].

²⁵⁶ Wie dem Erzähler in *Malone meurt* dient auch Krapp dabei die Beschreibung des Erlebten der Konstitution einer erinnerbaren Vergangenheit. Vgl. III, 4.2. der vorliegenden Untersuchung.

kann. Ein besonders komischer Effekt entsteht dabei natürlich im Zusammenhang mit dem Eintrag der „unvergesslichen Tagundnachtgleiche“, dem Krapp mit völligem Unverständnis begegnet.

Und auch beim Anhören der Bänder lässt ihn sein Gedächtnis gleich mehrmals im Stich. So kann er sich wiederholt nicht an die Bedeutung von Wörtern erinnern, die er dreißig Jahre zuvor noch ganz selbstverständlich verwendet hat:

These old P.M.s are gruesome, but often I find them – *Krapp switches off, broods, switches on* – a help before embarking on a new ... *hesitates* ... retrospect [92].

Offenbar kann Krapp mit der Bezeichnung P.M. – wahrscheinlich für *personal memories* – nichts mehr anfangen, so dass er das Band kurz unterbricht und – wie zuvor grübelnd – versucht, sich an dessen Bedeutung zu erinnern. Unterstützt wird diese Interpretation durch eine Folgeszene, in der Krapps defizientes Wortgedächtnis besonders eindrücklich und komisch zur Darstellung kommt.

Tape [...]
the house on the canal where mother lay a-dying, the late autumn, after her long viduity — *Krapp gives a start* —, and the — *Krapp switches off, winds tape a little, bends his ear closer to machine, switches on* dying, after her long viduity, and the — *Krapp switches off, raises his head, stares before him. His lips move in the syllables of »viduity«.* No sound. *He gets up, goes backstage into darkness, comes back with an enormous dictionary, lays it on table, sits down and looks up the word.*

Krapp *reading from dictionary: State — or condition — of being — or remaining — a widow _ or widower. Looks up. Puzzled: Being — or remaining? . . . Pause. He peers again at dictionary. Reading: »Deep weeds of viduity« . . . Also of an animal, especially a bird . . . the vidua or weaver-bird . . . Black plumage of male . . . He looks up. With relish: The vidua-bird!*

Pause. He closes dictionary, switches on, resumes listening posture

Tape — bench by the weir from where I could see her window [96].

Nur unter Zuhilfenahme des Wörterbuches kann Krapp die Bedeutung des Wortes rekonstruieren, das er vormals selbst verwendet hat.²⁵⁷ Kurz nach dieser Szene lässt ihn sein

²⁵⁷ Für diese Phänomen des defizienten Wortgedächtnisses hat sich Beckett anscheinend schon sehr früh interessiert. In einem seiner Notizbücher aus den späten 1930er Jahren findet sich ein Exerpt aus James Boswells *Life of Samuel Johnson* mit dem Wortlaut: „Memory will play strange tricks. One sometimes loses a single word“ [RUL: MS 3461/2].

Gedächtnis erneut im Stich, als von dem Tonband die Beschreibung der jungen Krankenschwester erklingt:

Tape The face she had! The eyes! Like ... *hesitates* ... *chrysolite!*
Pause. Ah well ... *Pause.* I was there when – *Krapp switches*
off, broods, switches on again – the blind went down [...] [98].

Wiederum hat es den Anschein, als grübele Krapp darüber, was er mit einem ausgefallenen Wort, in diesem Falle mit der Bezeichnung *Chrysolite*,²⁵⁸ gemeint haben könnte. Als junger Dichter und Leser Shakespeares war es ihm offenbar noch aus Shakespeares *Othello* geläufig, als gealterter und gescheiterter Dichter hat er es vergessen.²⁵⁹ Sowohl die *memoria-rerum* als auch die *memoria-verborum* lassen Krapp auf diese Weise ein ums andere Mal kläglich im Stich.²⁶⁰

Einen weiteren Handlungskomplex, der in einem engen Zusammenhang zum Motiv des defizienten Erinnerns gestellt werden muss, bilden auch Krapps oben beschriebenen wiederholten Griffe zur Flasche. Dass Alkohol seit der Antike als „Vergessensdroge“ gilt und als solche fest in den Kanon kultureller Texte eingeschrieben wurde, muss dabei nicht eigens vertieft werden.²⁶¹ Je näher der Moment rückt, an dem Krapp sein letztes Band mit Erinnerungen besprechen wird, desto stärker steigt sein Alkoholkonsum an, so dass er sich dem Tisch zum letzten Mal nur noch schwankend nähern kann. Dass Krapp dem Erinnern das endgültige Vergessen im Alkohol vorzieht, bestätigt sich dann auch gegen Ende der Aufzeichnungen: „Ah finish your booze now and get to your bed“ [106].

Angesichts der zahlreichen Momente, die Krapps Gedächtnisschwäche nahe legen, überrascht es nicht, dass seine letzten Erinnerungselaborationen nur noch ein schwacher Abglanz seines vormaligen Rechenschaftsberichts ist. Nachdem er das Band eingeschaltet hat, macht er sich zunächst über die Intensität lustig, mit der er vor dreißig Jahren in seinen Erinnerungen geschwelgt hat: „The eyes she had“ [104]. Gerade der Ausspruch, der auf dem alten Band noch signalisierte, dass die Erinnerungselaboration „erneute Erinnerungen an das tatsächliche Erlebnis [evoziert haben]“,²⁶² gerät auf dem neuen Band zum zynischen

²⁵⁸ Es handelt sich dabei um ein olivfarbiges Mineral.

²⁵⁹ In einem Produktionsnotizbuch aus dem Jahre 1973 hat Beckett den ursprünglichen Kontext des Wortes verzeichnet: „If heaven would make me such another world / Of one entire and perfect chrysolite / I'd have sold her for it. *Othello* V 2“ [*The Theatrical Notebooks of Samuel Beckett: Vol. III Krapp's Last Tape*. Hrsg. von James Knowlson, London 1992, S. 30]. Vgl. William Shakespeare: *Othello*. Hrsg. von E.A.J. Honigman (*The Arden Shakespeare*), Walton-on-Thames 1997, 5.2.140-2.

²⁶⁰ Rosette Lamont bezeichnet Krapp in diesem Zusammenhang als „haggard old man who, in his amnesia is losing his vocabulary as a final blow to his eroded intellect“ [R. Lamont: a.a.O., S. 164].

²⁶¹ Vgl. hierzu ausführlicher H. Weinrich (2000): a.a.O., S. 30, 60.

²⁶² M. Brunkhorst: a.a.O., S. 237.

Selbstkommentar, der erkennen lässt, dass Krapp den Glauben an oder die Fähigkeit zu „wahrer Erinnerung“ längst verloren hat. Den Briefumschlag, auf dem er wie jedes Jahr stichwortartig das zuvor Erlebte festgehalten hat, wirft er dementsprechend mit einem „Pha!“ und den Worten „Nothing to say, not a squeak“ weg [104].

Die wenigen Erinnerungen, die er im Folgenden dennoch festhält, kennzeichnet ein durchgehend resignativer Grundton, mit dem das Erinnern selbst erneut desavouiert wird:

Krapp Go on with that drivel in the morning. Or leave it at that.
 Pause. Lie propped up in the dark – and wander. Be again in
 the dingle on a Christmas Eve, gathering holly, the redberried.
 Pause. Be again on Croghan on a Sunday morning, in the haze,
 with the bitch, stop and listen to the bells. *Pause.* And so on.
 Pause. Be again, be again. *Pause.* All that old misery. *Pause.*
 Once wasn't enough for you. *Pause.* Lie down across her.
 [106]

Über die Beschreibung „Lie propped up in the dark – and wander“ wird hier erneut sowohl situativ als auch lexikalisch das romantische Gedächtnisideal in seiner Wordsworth'schen Formulierung anzitiert.²⁶³ Im Unterschied zum 30 Jahre jüngeren Krapp sowie zum lyrischen Ich bei Wordsworth erfüllen den gealterten Krapp jedoch die wenigen Erinnerungen, die ihm geblieben sind, nicht mehr mit Freude, sondern mit Überdruß („Be again, be again“). In der primären Erinnerungssituation dient somit der Bezug auf die romantische Gedächtnispoetik erneut wie in *L'Expulsé* der Kontrastierung zur realen Erinnerungssituation der Figur. Und wie schon in *Molloy* wird diese von dem Erinnernden als Belastung empfundene Erinnerungssituation über das Aufrufen des Metaphernfeldes des Wiederkäuens mit dem rhetorischen Gedächtnismodell verknüpft: „What's a year now? The sour cud and the iron stool“ [104].²⁶⁴

Festzuhalten ist jedoch, dass dieses bereits aus der Prosa bekannte Verhältnis zu den eigenen Erinnerungen nur die primäre Erinnerungssituation des Stückes kennzeichnet, nicht jedoch die sekundäre, auf dem ersten Band festgehaltene. Charles Lyons prinzipielle Gleichsetzung der Gedächtnisszenarien in *KLT* mit denen in der Romantrilogie erscheint vor diesem Hintergrund voreilig: „The metaphor of the tapes is Beckett's clearest image of a past made into a fixed, artificial, contrived, invented *thing*, experience made into an object.“²⁶⁵ Dies ist insofern unzutreffend, als die Erinnerungen auf dem Band fünf der Schachtel

²⁶³ Arthur K. Oberg blendet den zweiten Bestandteil der Formulierung „and wander“ aus und kann daher in ihr das deutlichste Verbindungsglied zu Proust zu sehen [A. K. Oberg: a.a.O., S. 151].

²⁶⁴ Diese auf den ersten Blick vielleicht etwas weit hergeholt erscheinende metaphorische Lesart wird durch die frühen Fassungen TS I-IV gestützt, in denen Krapp seine Erinnerungselaborationen nicht als „drivel“, sondern als „vomit“ bzw. „puke“ bezeichnet.

²⁶⁵ C. Lyon (1971-72): a.a.O., S. 266.

keineswegs allesamt erfunden sind, sondern zumindest in zwei Fällen authentische Erlebnisse festhalten. Eines dieser Erlebnisse – die Bootsfahrt – geht Krapp so nahe, dass er zum Schluss die aktuelle Aufnahme überstürzt abbricht, um es erneut abzuspielen.²⁶⁶ Der wesentliche Unterschied gegenüber der französischen Prosa und auch gegenüber den vorherigen Dramen besteht folglich darin, dass in *KLT* zum ersten Mal über eine sekundäre Erinnerungssituation „wahre Erinnerungen“ detailliert sprachlich repräsentiert werden. Bevor diese Erinnerungen im Zuge der genetischen Analyse der narrativ-mimetischen Sequenzen genauer betrachtet werden, gilt es zunächst die gedächtnismedialen Voraussetzungen zu analysieren, die zum ersten Mal im Beckett'schen *Oeuvre* die sprachliche Repräsentation authentischer Erinnerungen ermöglichen.

4.4.1. Gedächtnismedien

Angesichts der Kürze des Stückes überrascht die Vielzahl der Gedächtnismedien, die in ihm zum Einsatz kommen. Sie lassen sich grundsätzlich in schriftgebundene (Briefumschlag mit Notizen, Wörterbuch, Register) und schriftlose Medien unterteilen (Tonband). Das älteste, externe Gedächtnismedium der Schrift steht somit kontrastiv dem zum Entstehungszeitpunkt des Stückes vergleichsweise neuen elektromagnetischen Medium des Tonbands gegenüber.²⁶⁷ Die Gewichtung dieser beiden Medienarten überrascht angesichts der Tatsache, dass man von Krapp als Dichter die schriftliche Fixierung seiner Erinnerungen in Form eines Tagebuchs eher erwarten würde als das Besprechen von Tonbändern. Die Schrift dient ihm jedoch in Form der Notizen auf der Rückseite von Briefumschlägen sowie in Form von Einträgen in Wörterbüchern und dem Register lediglich als *aide mémoire*. Als Repräsentationsmedium für seine Erinnerungen zieht er das Tonbandgerät vor.

Die über dieses Medium gespeicherten Erinnerungen hat Krapp systematisch gesammelt und zu einem regelrechten Archiv ausgebaut. Nach der eingangs dargelegten Gedächtnistypologie ist das Archiv eine typische Erscheinungsform des kulturellen Gedächtnisses, da es das rhetorische Gedächtnis und sein Speichermodell durch eine semantische Organisation ablöst, die es ermöglicht, wirkungsvoll und schnell zu vergessen: „Durch körperexterne und vom menschlichen Gedächtnis unabhängige Speichermedien wird der Horizont verkörperter, lebendiger Erinnerung gesprengt und die Bedingung für kulturelle

²⁶⁶ Die Erinnerung an die „Vision“ nimmt hier noch einmal eine Sonderstellung ein, auf die im Zuge der genetischen Analyse einzugehen sein wird.

²⁶⁷ Aus der Neuheit des Mediums ließe sich auch die zeitliche Situierung des Stückes „A late evening in the future“ erklären, mit der der Autor „dem Einwand zuvorgekommen [ist], dass es dreißig Jahre vor der Erstaufführung noch keine derartigen Tonbandgeräte gegeben hat“ [J. Brockmeier: a.a.O., S. 167].

Archive, für abstraktes Wissen und vergessene Überlieferung geschaffen.“²⁶⁸ Das Archiv zeichnet sich dabei prinzipiell dadurch aus, dass „dessen Dokumente zum Zweck der zukünftigen Konsultation angesammelt werden.“²⁶⁹ Zur Aktivierung der angesammelten Informationen setzt das Archiv dabei keine umfassende Erinnerungsfähigkeit des Individuums voraus. Voraussetzung ist vielmehr ein Katalog, der die Verknüpfung zwischen den möglichen Informationen herstellt und so das Vergessen unter der Bedingung erlaubt, dass man lediglich die Zeichen in Erinnerung behält, die im Katalog zusammengefasst sind und auf Informationen verweisen.²⁷⁰ Ein solcher Katalog steht auch Krapp zur Verfügung, da er, wie eingangs erläutert, seit Anbeginn seiner Aufzeichnungen penibel den Inhalt der verschiedenen Spulen in Form von Stichwörtern in einem Register („ledger“) festhält.

Das Aufeinanderprallen des klassischen rhetorischen Speichermodells und des modernen Archivgedankens steht dabei am Anfang der neuerlichen Aufzeichnungen am Vorabend seines neunundsechzigsten Geburtstags:

He comes back a little unsteadily into light, goes to front of table, takes out keys, raises them to his eyes, chooses key, unlocks first drawer, peers into it, feels about inside, takes out reel, peers at it, locks drawer, puts key back in his pocket goes and sits down, takes reel off machine, lays it on dictionary, loads virgin reel on machine, takes envelope from his pocket, consults back of it, lays it on table, switches on, clears his throat and begins to record [104].

Der Tisch mit seinen Schubladen, zu denen Krapp den Schlüssel besitzt und die schriftlichen Notizen auf dem Umschlag liefern eine Art materialisierte Allegorie der rhetorischen Gedächtnistypus, die sich erneut bei Wordsworth am eindrücklichsten bezeugt findet. So lautet die erste Strophe seines Gedichts *Memory*:²⁷¹

A pen – to register; a key –
That winds through secret wards;
Are well assigned to Memory
By allegoric Bards.

[...]

Doch die Spule in der Schublade weist als künftiger Bestandteil von Krapps Erinnerungsarchiv bereits über das rhetorische Speichermodell hinaus. Die archivierten Spulen erlauben eine per Katalogindexierung steuerbare, mündliche Kommunikation seiner

²⁶⁸ A. Assmann (1999): a.a.O. S. 137.

²⁶⁹ E. Esposito (2002): a.a.O., S. 169f.

²⁷⁰ E. Esposito (2002): a.a.O., S. 357.

²⁷¹ William Wordsworth: *Poetical Works*. Hrsg. von Thomas Hutchinson, London 1960, S. 391, XXIX, ll. 1-4.

eigenen Erinnerungen zu einem späteren Zeitpunkt, ohne dass diese auf einer schriftlichen Aufbewahrung basieren würde und ohne dass er diese zwischenzeitlich in seinem Gedächtnis speichern müsste.²⁷² Damit steht Krapp prinzipiell die Möglichkeit zu Verfügung, das Diskriminieren von Erinnern und Vergessen zu einer Sache der Entscheidung zu machen;²⁷³ eine Möglichkeit, die er – wie zitiert – von Beginn mit Blick auf seinen Lebensabend realisieren wollte. Dementsprechend verhält er sich in der sekundären Erinnerungssituation auch noch betont gleichgültig gegenüber seinen alten Aufzeichnungen und dem Katalog. Erstere bezeichnet er lediglich als „a help before embarking on a new ... *hesitates* ... retrospect [92]“ und letzteren konsultiert er gar nicht erst, bevor er zu einem alten Band greift:

Tape Just been listening to an old year, passages at random. I did not check in the book, but it must be at least ten or twelve years ago [92].

Dreißig Jahre später hat sich das Verhältnis von alten und neuen Erinnerungen genau umgekehrt. Das Abhören der alten Erinnerungselaborationen steht jetzt eindeutig im Vordergrund, während das Aufnehmen der jüngsten Erlebnisse vorzeitig abgebrochen wird. Dennoch geht der Wunsch des jungen Krapp nicht in Erfüllung: mit 69 Jahren kann er sich nämlich – wie erläutert – nicht einmal mehr an die Bedeutung der Einträge des Katalogs erinnern. Das gezielte Erinnern funktioniert unter diesen Umständen ebenso wenig wie das gezielte Vergessen. Und so wählt Krapp zuerst ein Band aus und schaut danach in den Katalog, um zu prüfen, was sich auf ihm befindet [88]. Sowohl den Katalog als auch die Bänder verwendet er demnach völlig konträr zu seiner ursprünglichen Intention. Auf diese Weise gelingt es Krapp dann auch nicht wie gewollt, seinen Lebensabend mittels des Archivs mit angenehmen Erinnerungen anzureichern.

Stattdessen entfaltet das Archiv sein geballtes negatives Potential: Krapp begegnet sich selbst als Fremder („[H]ard to believe I was ever as bad as that“ [104]) und muss erkennen, dass er sowohl im Hinblick auf seine vermeintliche Erleuchtung als auch auf seinen Abschied von der Liebe zugunsten seiner Arbeit einem Trugschluss erlegen ist. Als künstliches Gedächtnis steht das Archiv somit letztlich für das „fremd Gewordene, Repertoire verpasster Möglichkeiten, alternativer Optionen und ungenutzter Chancen“²⁷⁴ in Krapps Leben. Diese Tatsache wird in der letzten Szene des Dramas besonders augenscheinlich. Nachdem Krapp zum wiederholten Male gebannt der Bootszene gelauscht hat, schließt das Band mit den Worten:

²⁷² Vgl. E. Esposito: a.a.O., S. 168.

²⁷³ E. Esposito (2002): a.a.O., S. 240.

²⁷⁴ A. Assmann (1999): a.a.O., S. 137.

Perhaps my best years are gone. When there was a chance of happiness. But I wouldn't want them back. Not with the fire in me now. No, I wouldn't want them back [108].

Angesichts von Krapps sichtbaren Verlangen, die Zeit auf eine ähnliche Weise zurückdrehen zu können wie die Bänder, um seine falschen Entscheidungen rückgängig zu machen, wirken diese Worte aus der Vergangenheit wie der blanke Hohn. Krapp bleibt so nur noch der fassungslose Blick in die ihn umgebende Dunkelheit.

Die Ausdruckskraft dieses Schlussbildes ist dabei nur vor dem Hintergrund der oben analysierten *Off*-Konstituierung und –Semantisierung erklärbar. Denn wie Krapp selbst ist auch der Zuschauer durch die detaillierte Beschreibung der erinnerten Vergangenheit dazu aufgerufen, diese zu imaginieren.²⁷⁵ Und wie Krapp umgibt ihn dabei die Dunkelheit des absoluten *Off* als Projektions- und Repräsentationsraum für die beschriebenen Gedächtnisszenarien, die sich aufgrund des akustischen Mediums im Moment ihrer Beschreibung zugleich wieder verflüchtigen. Auf diese Weise werden auch in *KLT* über das *Off* die Wahrnehmungen von Figur und Zuschauer parallel geführt. Voraussetzung hierfür sind diesmal jedoch keine ambivalenten Bezugnahmen auf ein relatives *Off* – wie in *En attendant Godot* und *Fin de partie* –, sondern detaillierte Beschreibungen von szenisch nicht präsenten Situationen in Form ausführlicher narrativ-mimetischer Erinnerungselaborationen.

Diese Passagen bilden das Kernstück des Dramas und sollen daher im Folgenden genauer analysiert werden. Verbunden wird diese Analyse mit der Hypothese, dass sich die Sonderstellung, die diese Passagen als authentische, zu imaginierende Erinnerungselaborationen in dem Drama und in Becketts gesamten bisher vorgestellten *Oeuvre* einnehmen, auch in einer spezifischen Form der Genese widerspiegelt. Die exemplarische, textgenetische Analyse der narrativ-mimetischen Sequenzen vermag dabei die anhand des dramatischen Textes entwickelten Thesen noch weiter zu unterstützen. Sie wird deutlich machen, wie sich Invarianz und Varianz innerhalb der Entwicklung des literarischen Textsubstrats und die gedächtnisspezifischen räumlichen Formprinzipien des dramatischen Textes gegenseitig bedingen.

²⁷⁵ Vgl. hierzu auch Friedrich Kittler, der den Eindruck festhält, dass das „akustische Medium optische Vorstellungen geradezu heraus[fordere]“ [Friedrich Kittler: „Digitale und analoge Speicher – Zum Begriff der Memoria in der Literatur des 20. Jahrhunderts.“ In: *Raum – Bild – Schrift. Studien zur Mnemotechnik*. Hrsg. von Anselm Haverkamp und Renate Lachmann: Frankfurt a.M. 1991, S. 387-408, hier S. 400]. Konrad Schoell hat ähnlich „präzise Beschreibungen“ von einzelnen Gegenständen in Becketts Prosa analysiert, allerdings ohne ihre Genese und ihr Verhältnis zur Raumsemantik der Texte zu berücksichtigen. Er kommt zu dem Schluss, dass die Beschreibungen in der Prosa nicht einer „Situierung des Geschehens“ dienen, sondern dazu, „einen Halt, ein Konkretum der versuchten Sicherheit im Fluß der Bedeutungen zu bieten“ [Konrad Schoell: „Becketts Beschreibungen.“ In: *Beckett und die Literatur der Gegenwart*. Hrsg. von Martin Brunkhorst, Gerd Rohmann und Konrad Schoell, Heidelberg 1988, S. 41-53, hier S. 51, 53].

4.5. Allgemeine Forschungslage zu Becketts Schreibpraxis

Bisher liegen lediglich zwei umfangreiche Monographien vor, die sich Becketts Dramen unter Berücksichtigung ihrer Textgenese widmen.²⁷⁶ Sie stammen von Stanley E. Gontarski und Rosemary Pountney und bestimmen seit ihrem Erscheinen die wissenschaftliche Diskussion über Becketts Schreib- und Revisionspraxis. Gontarski und Pountney gehen davon aus, dass Becketts Schreibpraxis nur vor dem Hintergrund seiner expliziten poetologischen Distanzierung von James Joyce verstanden werden könne. Pountney zitiert in diesem Zusammenhang eine Äußerung Becketts gegenüber Martin Esslin aus den frühen 1970er Jahren, auf die sich Gontarski ebenfalls implizit bezieht:

The difference between Joyce and myself is, that Joyce was a synthesiser. He tried to pack the whole world into a book, in as much detail as possible, and I am an analyser, I try to take as much of the detail away as possible [156].

Den hier angesprochenen Reduktionsprozess verorten Gontarski und Pountney auf der Ebene der Textgenese und versuchen damit, Becketts Revisionsprozesse auf den kleinsten gemeinsamen Nenner zu bringen. Bei Gontarski lautet dieser Nenner „undoing“, bei Pountney „ambiguity“ bzw. „vagueness.“ Mit dem Begriff „undoing“ bezeichnet Gontarski Becketts „intention“, „to erase himself from the text.“²⁷⁷ Seine Revisionen zielten im Wesentlichen darauf ab, autobiographisches Material nach und nach unkenntlich zu machen und dabei zugleich ein nicht-mimetisches, abstrakt-formales Endprodukt zu erreichen: „Revision is twofold: toward undoing those personal origins and simultaneously toward a ‚phenomenological reduction,‘ toward a universal that is almost Platonic [...] [4]. Diese von Gontarski unterstellte Intention soll im Folgenden der Einfachheit halber als „Reduktions-Intention“ bezeichnet werden.

Pountneys Begriff „ambiguity“ zielt in eine ganz ähnliche Richtung:

The process of drafting each play, moreover, may be seen as a microcosm of the development of Beckett's oeuvre as a whole, a refining and scaling down of the text. A meticulous craftsmanship of both structure and language has been evident throughout the drafts. A tendency for the text to develop, as the drafts progress, from the concrete and comparatively straightforward to the indefinite and more complex has been observed. Such a development is part of the refining process and increasing ambiguity becomes as much

²⁷⁶ Diese geringe Anzahl an Monographien überrascht angesichts der breiten Materialbasis, auf die besonders für die Dramen aus Becketts früher und mittlerer Schaffensphase (1960er und -70er Jahre) zurückgegriffen werden kann. Vgl. Yves Thomas: „État actuel des manuscrits de Beckett.“ In: *Sur la génétique textuelle*. Hrsg. von D.G. Bevan und P.M. Wetherill, Amsterdam 1990, S. 165-169. Den breitesten Überblick über die Beckett'schen Manuskripte liefert nach wie vor Richard L. Admussen: *The Samuel Beckett Manuscripts: A study*. Boston 1979.

²⁷⁷ S.E. Gontarski (1985): a.a.O., S. XI.

the signature of a study of Beckett's drafts as a circular motif is characteristic of his structure.²⁷⁸

Pountney ist demnach in erster Linie an einer Beschreibung und künstlerischen Bewertung von Becketts „creative process in action“ [ebd.] gelegen. Auch nach Pountney kennzeichnet diesen Prozess letztlich in erster Linie Becketts Intention, mit seinen Revisionen ein Höchstmaß an Abstraktion bzw. Mehrdeutigkeit zu erreichen [100]. Dieses von Pountney beschriebene Kennzeichen des Beckett'schen Schreibprozesses wird im Folgenden als „Ambiguitäts-Intention“ bezeichnet.²⁷⁹

Gontarski und Pountney belegen ihre These mit einer Fülle von überzeugenden Beispielen und detailgenauen Beobachtungen. Beiden Autoren ist jedoch der Vorwurf zu machen, dass ihre Untersuchungen der Personalisierung und Psychologisierung von Autorvarianten Vorschub leisten und dabei ständig Gefahr laufen, komplette, aber zu wenig erklärende Detailbeschreibungen zu liefern.²⁸⁰ Die nachhaltige Wirkung der beiden Untersuchungen aus den 1980er Jahren auf die wissenschaftliche Diskussion lässt sich an den neuesten textgenetisch orientierten Einzelstudien ablesen, welche ihre Materialgrundlage ebenfalls lediglich unter dem Aspekt von „Beckett's insistence on removing himself from his texts“ untersuchen.²⁸¹

4.5.1. Methodische Voraussetzungen der textgenetischen Analyse

Für Gontarski und Pountney ist die Reduktions- bzw. Ambiguitäts-Intention Becketts das entscheidende Kriterium zur Beurteilung der Autorvarianten. Gontarski leitet dieses Kriterium in erster Linie aus den sprachlichen Bestandteilen der jeweils untersuchten Textstufe ab, deren Varianz sich auf Becketts Biographie beziehen lässt, während Pountney Revisionen in den Blick nimmt, die einen konkreten sprachlichen Bestandteil in einen weniger konkreten

²⁷⁸ R. Pountney (1988): a.a.O., S. 195.

²⁷⁹ Sie findet sich an anderer Stelle auch bei Gontarski: „A pattern of revision toward greater ambiguity is evident in the manuscripts of a number of Beckett's works.“ Gontarski sieht den Grund in diesem Muster in „Beckett's distrust of language and realistic detail“ [S.E. Gontarski: *Beckett's Happy Days. A Manuscript Study*. Ohio 1977, S. 36, 43].

²⁸⁰ Almuth Grésillon sieht hierin die „Hauptschwierigkeit“ der Schreibprozessforschung, die „demnach darin [besteht], selektiv zu verfahren, mit präzisen Einzelhypothesen an das Material heranzugehen, um so der bis heute nicht überwundenen Gefahr der zwar kompletten, aber nichts erklärenden Detailbeschreibungen zu entkommen“ [Almuth Grésillon: „Über die allmähliche Verfertigung von Texten beim Schreiben.“ In: *Kulturelle Perspektiven auf Schrift und Schreibprozesse: elf Aufsätze zum Thema Mündlichkeit und Schriftlichkeit*. Hrsg. von Wolfgang Raible, Tübingen 1995, S.1-36, hier S. 33].

²⁸¹ So Adam Seelig: „Beckett's Dying Remains: “The Process of Playwriting in the *Ohio Impromptu* Manuscripts.” In: *Modern Drama*, 43 (Herbst 2000), S.376-392, hier S. 388. Seelig ersetzt Gontarskis „undoing“-Begriff stellenweise durch sein „concept of derangement“, das er jedoch funktional genau gleich definiert.

überführen. Miroslav Červenka hat die Problematik einer solchen Herangehensweise in seinen grundlegenden Ausführungen zur *Textologie und Semiotik* aus dem Jahre 1971 geschildert. Aufgrund der richtungweisenden Funktion seiner Erkenntnisse für die folgende textgenetische Analyse soll er an dieser Stelle ausführlicher zu Wort kommen:

Aus der strukturellen Ganzheit des Werkes und aus der dynamischen Verbundenheit aller seiner Bestandteile ergibt sich auch für die Klassifikation der Varianten und ihre semantische Interpretation eine methodologische Grundanweisung. Von der Beschreibung der Varianten und der Feststellung, welche sprachlichen Bestandteile von ihnen betroffen sind, führt kein gerader Weg zu ihrer Bewertung. Ohne gründliche Durchsetzung des funktionellen Gesichtspunkts wird interpretatorischer Willkür freier Lauf gelassen. [...] Es ist hier auch nicht entscheidend die subjektive Absicht, mit der der Autor an die Veränderung herangegangen ist: für die Wirkung des vollendeten und veröffentlichten Werks ist der Unterschied zwischen „beabsichtigten“ und „nebensächlichen“ Effekten ohne Bedeutung.²⁸²

Entsprechend dieser methodologischen Grundlage erfolgt die Semantisierung der Autorvarianten in der folgenden Einzelbetrachtung unter Bezugnahme auf die gesamte Textstruktur, die sowohl unter ihren synchronen als auch unter ihren diachronen Dimensionen betrachtet werden soll. Der Text ist nach diesem, neueren Ansätzen der Textkritik geschuldetem Verständnis als ein „kinetic system of signification whose dynamics revolve on the variant“²⁸³ zu verstehen. Seine Varianten erhalten demnach einen bedeutungskonstitutiven und interpretationsleitenden Stellenwert, der weit über die eingangs skizzierten intentionsgebundenen Thesen zur Revisionspraxis des Autors hinausweist. Statt des „gerade[n] Weg[s] zur Bewertung“ wird eine Art Pendelbewegung zwischen der Interpretation der synchron betrachteten Makrostruktur der ersten Druckfassung und der Beschreibung und Bewertung einer Variantenreihe innerhalb verschiedener isolierter Sequenzen der Vorstufen.

Ein wichtiges Vorbild für diese Form der genetischen Analyse isolierter Textpassagen liefert dabei ein Kapitel der Studie *Proust à la lettre* von Grésillon / Lebrave / Viollet, das die Genese des für die *Recherche* zentralen „dormeur-éveillé“-Motivs über fünf verschiedene Textstufen hinweg verfolgt.²⁸⁴ Den Ausgangspunkt dieser Analyse liefert die Frage danach,

²⁸² Miroslav Červenka: „Textologie und Semiotik.“ In: *Texte und Varianten. Probleme ihrer Edition und Interpretation*. Hrsg. von Gunter Martens und Hans Zeller, München 1971, S. 143-163, hier. S. 152 [Hervorhebung, PLK].

²⁸³ Hans Walter Gabler: „The Synchrony and Diachrony of Texts: Practice and Theory of the Critical Edition of James Joyce’s *Ulysses*.“ In: *TEXT* 1 (1981), S. 305-326, hier S. 325.

²⁸⁴ Almuth Grésillon/Jean-Louis Lebrave/Catherine Viollet: *Proust à la Lettre. Les intermittences de l’écriture*. Tusson 1990. Vgl. zusammenfassend auch Grésillon: *Literarische Handschriften – Einführung in die „critique génétique*.“ Bern 1999, S. 185ff.

warum die Themen dieses Motivs (Einschlafen, Orientierungsverlust, Aufwachen, Reorientierung) im Entstehungsprozess des Romans insgesamt 16-mal und somit auffällig häufig paraphrastisch überarbeitet und verändert worden sind. Dabei kommen die Autoren der Studie zum Ergebnis, dass die zahlreichen Varianten das Ergebnis der kaum zu lösenden Aufgabe sind, die erinnernde Erzählinstanz aus der Ich-Perspektive Vorgänge schildern zu lassen, die sie entweder gar nicht (Orientierungsverlust) oder nicht in der chronologischen Reihenfolge ihres Auftretens (Einschlafen, Aufwachen) wahrnehmen konnte. Dementsprechend kennzeichnen die Genese zum einen ein permanenter Wechsel in der Perspektive („je“, „un homme qui dort“) und zum anderen die wiederholte chronologische Umstellung der einzelnen Themen innerhalb des zwangsläufig linearen Textverlaufs. Über das Nachzeichnen der Genese der einzelnen Passagen und ihrer spezifischen Abfolge von Invarianz und Varianz wird somit auf der Ebene des Schreibprozesses die Komplexität des zentralen *Sujets* des Romans sichtbar, „qui se met en scène par l'écriture.“²⁸⁵

4.5.2. Die Genese der narrativ-mimetischen Sequenzen

Die gewählte genetisch-synoptische Darstellungsart der drei narrativ-mimetischen Sequenzen²⁸⁶ stellt den Versuch dar, die textuelle Varianz und Invarianz sichtbar zu machen, und dabei zugleich die Möglichkeit beizubehalten, dem Text in seiner ersten Version (Zeile 1) sowie in einer Referenzdruckfassung linear zu folgen (Zeile 6). Die drei Sequenzen wurden dabei nach den Einträgen in Krapps Katalog benannt: I. „Mother at rest at last / The black ball / The dark nurse“, II. „Memorable Equinox“ und III. „Farewell to love.“

Die Genese dieser drei Passagen wird in den Studien von Gontarski und Pountney nur beiläufig erwähnt. Gontarski vollzieht in seiner Analyse der Genese von *KLK* im Wesentlichen die formalen Änderungen (Beleuchtung, Verhältnis der Zeitebenen) nach und betont zudem solche Revisionen, die die Charakterzeichnung betreffen. Zudem weist er für

²⁸⁵ Grésillon / Lebrave / Viollet: a.a.O., S. 106.

²⁸⁶ Der Begriff „Sequenz“ wird hier im Sinne von Roland Barthes verwendet, der ihn in seiner „Einführung in die strukturelle Analyse von Erzählungen“ wie folgt definiert: „Eine Sequenz ist eine logische Folge von Kernen, die miteinander durch eine Relation der Solidarität verknüpft sind: Die Sequenz wird eröffnet, wenn eines ihrer Glieder keinerlei solidarische Prämisse besitzt, und geschlossen, wenn ein anderes ihrer Glieder kein aus ihm folgendes mehr besitzt“ [Roland Barthes: *Das semiologische Abenteuer*. Frankfurt a.M. 1988, S. 118]. Zur Verdeutlichung ein Beispiel: Die Sequenz „Mother at rest at last / The black ball / The dark nurse“ eröffnet „there is of course the house on the canal where mother lay a-dying“ (I, B). Die Relation der Solidarität der folgenden Glieder ergibt sich aus dem einheitlichen situativen Rahmen. Geschlossen wird die Sequenz durch das Glied „But I gave it to the dog“ (I, Q), auf das kein aus ihm folgendes Glied mehr folgt, sondern ein Wechsel des situativen Rahmens. Das erste Glied der folgenden „Memorable-Equinox“- Sequenz bildet dementsprechend „Spiritually a year of profound gloom and indigence until that memorable night in March, and the end of the jetty, in the howling wind, never to be forgotten, when suddenly I saw the whole thing“ (II, A-C), da es in „But I gave it to the dog“ keine solidarische Prämisse besitzt.

KL erneut Becketts Reduktions-Intention nach, die sich hier im Wesentlichen in der Streichung einer fiktiven räumlichen Deixis, die sich auf Dublin bezieht, und der Streichung von Orts- und Personennamen manifestiert, die realen Orten bzw. Personen aus Becketts Biographie entsprechen.²⁸⁷ Zu den Erinnerungselaborationen heißt es lediglich: „In Not I, That Time, Footfalls and Krapp’s Last Tape, the central narratives, the reminiscences, have come easily [...]“²⁸⁸ Gegen diese Beobachtung spricht dabei bereits ein erster Blick auf die Genese der „reminiscences,“ der erkennen lässt, dass diese Sequenzen keineswegs so „leicht dahergekommen“ sind, wie Gontarski andeutet, sondern immer wieder aufs Neue revidiert wurden.

Rosemary Pountney geht auf diese Revisionen ebenfalls nicht ein, hebt aber immerhin ihre große Anzahl hervor: „All four typescripts are extensively corrected in manuscript, but the precise nature of these alterations need not trouble us here, since they are concerned not with radical change, but with the ways in which Beckett customarily refines his texts [...]“²⁸⁹ Während nicht weiter erläutert wird, wann es sich bei einer Revision um einen „radical change“ handelt, wird der „gewohnte Verfeinerungsprozess“ wie folgt spezifiziert: „An important part of Beckett’s process of refining a text is the enrichment of language brought about by a rigorous cutting and shaping.“ Als Beispiel führt sie dabei lediglich die Revisionen von „widowhood“ zu „viduity“ (I,C,1/3) und von „moonstone“ zu „chrysolite“ an (I,J,2-6), über die sich ein größerer Anspielungsreichtum einstellen würde. Im Zentrum ihres Interesses steht jedoch erneut die Ambiguitäts-Intention. Diese belegt sie mit zwei textuellen Revisionen:²⁹⁰ die erste betrifft die fiktive zeitliche Deixis im Nebentext, die Beckett zunächst von „April 1986“ zu „A late evening the nineteen eighties“²⁹¹ und anschließend in „A late evening in the future“²⁹² geändert hat. Die zweite Revision betrifft die Revision II,J,1/2, über die der Bezug von Krapps Vision zu seinem schriftstellerischen Werk gestrichen wird: „In the ensuing drafts the passage becomes increasingly ambiguous until, in the final text, Krapp seems to be scoffing at a vision of life itself, rather than one of his artistic creativity.“²⁹³

Während Gontarski somit die Genese der Sequenzen I-III in seiner Analyse unberücksichtigt lässt, zieht Pountney lediglich vereinzelte Revisionen heran, mit denen sie

²⁸⁷ S.E. Gontarski (1985): a.a.O., S. 63.

²⁸⁸ S.E. Gontarski (1985): a.a.O., S. 64.

²⁸⁹ R. Pountney (1988): a.a.O., S. 138.

²⁹⁰ Die von ihr aufgeführten Änderungen, die Beckett im Zuge der Produktion vorgenommen hat, sollen hier aus den an anderer Stelle der vorliegenden Untersuchung geschilderten Gründen unberücksichtigt bleiben [vgl. S. 78, Fn. 1].

²⁹¹ Handschriftlich in TS-III.

²⁹² In TS-V.

²⁹³ R. Pountney (1988): a.a.O., S. 137.

ihre These von der Ambiguitäts-Intention Becketts zu stützen vermag. Beide Herangehensweisen sind fragwürdig, da sie entweder die zentralen Passagen des Dramas ignorieren oder die wesentlichen Merkmale ihrer Genese zugunsten von Einzelphänomenen ausklammern. Diese Merkmale sollen nun im Folgenden vor dem Hintergrund der obigen Ausführungen über die Bedeutung der Sequenzen für die Bühnenwirksamkeit des Stückes erfasst werden.

4.5.2.1. Sequenz I: *Mother at rest at last / The black ball / The dark nurse*

Diese Sequenz hat Krapps Erinnerung an den Tod seiner Mutter zum Gegenstand. Eines ihrer besonderen Merkmale besteht darin, dass zwei der drei wesentlichen Handlungselemente auf der ersten Entstehungsstufe bereits weitestgehend realisiert, dann jedoch in Form einer Sofortkorrektur wieder gestrichen wurden: *the bench by the weir where I came to sit, day after day wishing she were dead. I was there when the blind went down. Throwing a ball for a dog I remember* (I,C,1). Der gestrichene Abschnitt umfasst in äußerst knapper, rein auf das ‚Plot‘ der Erinnerungselaborationen beschränkter Form sowohl das Element des Todes der Mutter (symbolisiert durch das Schließen der Jalousie) als auch das des Ballwerfens. Durch die Streichung wurden diese Elemente allerdings nicht endgültig getilgt, sondern lediglich „aufgeschoben“;²⁹⁴ sie finden sich in derselben lexikalischen Gestalt in I,K,1 wieder. Der Aufschub ergibt sich daraus, dass im Anschluss an die Streichung zunächst die Beschreibung des erinnerten Raums, sprich des Aufenthaltsorts von Krapp erweitert wird (I,D/E,1). Während anfangs nur von Krapp auf der Bank der Rede ist, wird der situative Text nach und nach um zusätzliche Figuren und Szenerien deskriptiv erweitert.

Ein somit bereits auf der ersten Textstufe einsetzender Prozess der deskriptiven Erweiterung findet auf den folgenden Textstufen in Form von Spätkorrekturen seine Fortsetzung: im Kleinen durch die nähere Beschreibung des Wetters („in the biting wind“ I,D,6), der von Krapp beobachteten Jalousie („one of those dirty brown roller affairs“ I,K,2), des Hundes (von „dog“ zu „little white dog“ in I,K,1-6 sowie von „barking“ zu dem farbigeren Verb „yelping“ in I,M,1-4) und des Balles („A small, old, black, hard, solid rubber ball“ I,O,2-6) sowie im Großen durch die Erweiterung um das dritte Element der Sequenz, der „dark nurse“, ab der zweiten Textstufe (I,F-i). Diese Erweiterung wird dann ihrerseits wieder deskriptiv erweitert: durch zwei Sofortkorrekturen („woman“ zu „beauty“ und „all white and starch“ I,F,2’/2’’) und zwei Spätkorrekturen („splendid / incomparable bosom“ und „big black

²⁹⁴ Vgl. zum Unterschied zwischen „Aufschub“ und „Tilgung“ [A. Grésillon (1999): S. 174f.].

pram“ zu „big black hooded pram“ I,G,3/4), über die die Physiognomie der Krankenschwester bzw. das Erscheinungsbild ihres Kinderwagens präzisiert wird.

Eine entscheidende Spätkorrektur, die unmittelbar mit dieser zunehmend bildhaften Beschreibung der erinnerten Räume und des erinnerten Geschehens zusammenhängt, ist die von „remember“ (I,F,2') über „recall“ (I,F,3) zu „recollect“ (I,F,3'). Nachdem das neutrale Mnemo-Signal „remember“ bereits einmal auf der ersten Textstufe (I,C-1) gestrichen wurde, wird es hier endgültig durch das konnotationsreiche „recollect“ ersetzt. Dieses eröffnet mit dem Bezug auf Wordsworths *Preface* erneut die Dimension der romantischen Gedächtnispoetik und ihrer Vorstellung vom bildhaften Wiedererinnern als Quelle der dichterischen Selbsterkennung.²⁹⁵ Wie bereits erläutert, ist dies genau jene Vorstellung, nach der die sekundäre Erinnerungssituation insgesamt gestaltet wurde. Der gestrichenen Passage I,C,1 (~~the bench by the weir where I came to sit, day after day wishing she were dead. I was there when the blind went down. Throwing a ball for a dog I remember~~) fehlte noch jene Bildhaftigkeit, die im Zuge der Revisionen auf den Textstufen 1 und 2 über die deskriptiven Erweiterungen der Erinnerungselaboration hergestellt wurde. Erst diese ermöglichen den Gebrauch des Memo-Signals „recollect“, mit dem die romantische Erinnerungssituation konsequent charakterisiert wird. Die Genese der Sequenz I kennzeichnet somit ein kontinuierlicher Prozess der deskriptiven Erweiterung. Das Ergebnis dieses Prozesses bildet eine narrativ-mimetische Sequenz, die „imaginäre Szenarien“²⁹⁶ beim Zuschauer hervorzurufen vermag.

4.5.2.2. Sequenz II: Memorable Equinox

Die Sequenz *Memorable Equinox* hat Krapps Vision zum Gegenstand, die ihn über seine wahre Berufung als Schriftsteller aufgeklärt hat. Bedingt durch die Tatsache, dass Krapp das Band während des Abhörens vorspult, ist diese Sequenz kürzer als ihre Vorgängerin. Zudem enthält sie verhältnismäßig wenig situativen Text, da der junge Krapp den Hergang des Geschehens nicht einfach beschreibt, sondern die vermeintliche Bedeutung des Geschehens als Vision bereits im Zuge der Erinnerungselaborationen ein ums andere Mal betont.²⁹⁷ Dabei entsteht unweigerlich der Eindruck, dass die stark emotional gefärbte Bewertung des

²⁹⁵ Aleida Assmann fasst dies prägnant zusammen: „Mit Recollection verbindet sich subjektive Erinnerung, Kreativität, poetische Imagination und Ich-Konstruktion“ [A. Assmann (1999): a.a.O., S. 94].

²⁹⁶ Diesen Begriff verwendet A. Assmann im Hinblick auf das Wiedererinnern bei Wordsworth [A. Assmann (1999): a.a.O., S. 106].

²⁹⁷ In der vorangegangenen Sequenz hat Beckett solche Reflektionen gestrichen (vgl. I,P,1-6).

erinnerten Geschehens die Beschreibung des erinnerten Raums, in dem Krapp von der Vision heimgesucht wurde, dominiert.²⁹⁸

Dieser Eindruck ist das Ergebnis einer ganzen Reihe von Revisionen, die den emotionalen Bewertungsaspekt der Elaboration zusätzlich betonen: So wird das bereits auf der ersten Stufe vorhandene „unforgettable“ (bzw. „memorable“ ab II,B,3) auf der dritten Textstufe noch durch das kurz darauf folgende „never to be forgotten“ (II,C,3) verstärkt. Ab der zweiten Stufe findet sich darüber hinaus Krapps pointierte Charakterisierung der Gesamtsituation als „turning point“ (II,C,2) und dann ab der vierten Textstufe als „vision.“ Dem vorausgegangen ist bereits die Revision von „the wonder“ (II,E,2) zu „the miracle“ (II,E,2’), mit dem das transzendente Moment des Ereignisses zusätzlich verstärkt wird.

Parallel zu diesen Revisionen verläuft auch in dieser Sequenz ein Prozess der deskriptiven Erweiterung, wie er oben bereits beobachtet wurde. So wird die erinnerte Situation auf der ersten Textstufe zu Beginn der Elaboration lediglich zeitlich fixiert: „that unforgettable day in March, when I suddenly saw the whole thing“ (II,B/C,1). Diese Passage wird im Zuge der folgenden Revisionsstufen kontinuierlich beschreibend erweitert. Zunächst im Zuge einer Sofortkorrektur um die konkrete räumliche Angabe: „at the end of the pier“ (II,B,1’, später „jetty“, II,B,5), dann auf der folgenden Textstufe um die meteorologische Ergänzung „in the high wind“ (II,B,2), die schließlich auf der Folgestufe noch einmal zu „in the howling wind“ (II,B,4) atmosphärisch verdichtet wird. Letztere Revision erscheint als die logische Konsequenz der zweiten, bereits auf der ersten Textstufe vollständig realisierten narrativ-mimetischen Textpassage der Sequenz: „granite rocks the foam flying up in the light of the beacon and the anemometer spinning like a propeller“ (II,H-i). Entsprechend der hier beschriebenen räumlich-atmosphärischen Merkmale der Gischt und des rasenden Windmessers wird die erste Passage auf der folgenden Textstufe umgeschrieben.

Durch diesen erneuten Prozess der deskriptiven Erweiterung entsteht trotz der Kürze des situativen Textes auch innerhalb der zweiten Sequenz eine prägnante imaginäre Szenerie. Vor dem Hintergrund von Krapps Bewertung des Geschehens als übernatürliche Vision erweckt diese Szenerie allerdings den Eindruck, als entspränge ihre Beschreibung in erster Linie Krapps Wunsch, die beschworene Bedeutung der Vision über ihre Begleitumstände metaphorisierend zum Ausdruck zu bringen.

Dieser Eindruck wird auf der Ebene der Genese durch eine weitere bemerkenswerte Abfolge von Varianten gestützt. Sie betrifft jene Passage, in der der junge Krapp berichtet,

²⁹⁸ Dass die Bewertung nicht der realen Bedeutung des Geschehens für Krapps Leben entspricht, wird dabei, wie bereits erläutert, schon durch die wiederholten Hinweise auf die Unvergesslichkeit des beschriebenen Ereignisses deutlich, an das sich der ältere Krapp nicht im Geringsten erinnern kann.

wie ihm klar geworden ist, dass es sich bei der Vision um das wichtigste Ereignis des vergangenen Jahres gehandelt hat: „This I fancy is what I have chiefly to record this evening“ (II,D,6). Über das Verb „fancy“ wird deutlich, dass sich der propositionale Vorgang der Erklärung des Geschehens zu einer besonders wichtigen Erinnerung im Wesentlichen der Imagination verdankt. Der Wahrheitswert des propositionalen Gehalts – die „Vision“ als wesentliche Erinnerung – tritt dadurch in den Hintergrund: die Identifikation wird zur Glaubenssache.²⁹⁹ Auf der ersten Textstufe wurde der propositionale Vorgang noch wesentlich anders dargestellt. Hier findet sich zunächst noch die Formulierung „I saw“ (II,D,1), die die Identifikation als einen auf Wissen und nicht auf Glauben beruhenden Vorgang kennzeichnet. Mit der Revision zu „I noticed“ und der folgenden Revision zu „realized“ (II,D,2) wird diese Kennzeichnung zunächst noch verstärkt. Erst mit der Revision zu „imagine“ wird dann die imaginative Eigenleistung Krapps in den Vordergrund gestellt, die dann durch die abschließende Ersetzung vom „imagine“ durch „fancy“ auf der letzten Textstufe noch expliziter gemacht wird.

Vor dem kulturhistorischen Hintergrund der romantischen Gedächtnispoetik ist diese Ersetzung insofern besonders interessant, als der Begriff „fancy“ auf ein historisches Krisenmoment dieser Poetik verweist. Dort wo er – wie etwa bei Alfred Lord Tennyson – den mnemotechnischen Gebrauch von „imagine“ ablöst, entlarvt er das Erinnererte als vorgefasstes Konstrukt der Phantasie.³⁰⁰ Es steht für eine Form des verantwortungslosen Pseudo-Erinnerns, das den authentischen Bezug zur Vergangenheit verloren hat und das Vergessen fördert: „The poetic of mnemonic responsibility has yielded to the ideas of unrestrained imagination, infinity and the sublime. The percipient abandons himself to the free play of associations [...]“³⁰¹ Dass sich der alte Krapp im Moment des Abhörens der Passage angewidert abwendet, lässt sich somit als Reaktion auf die phantastische Überhöhung des Erinnererten zu einer Vision verstehen, deren Substanzlosigkeit 30 Jahre später in der primären Erinnerungssituation evident ist. Als authentische Erinnerung kann die Passage offenbar kaum Glaubwürdigkeit beanspruchen.

²⁹⁹ Hierbei handelt sich um einen Gebrauch von Imagination, den Marget Sutrop in ihrer Monographie *Fiction and Imagination* als „propositional use of imagination“ bezeichnet, „in which to imagine means to entertain a proposition that *p* unasserted. [...] In imagining that *p*, a person entertains the proposition, without a disposition to assert it as true.“ Diesen grenzt sie ab vom „experiential use of imagination in which to imagine means to represent a perceptual or subjective experience“ [Marget Sutrop: *Fiction and Imagination*. Paderborn 2000, S. 166, 179].

³⁰⁰ Vgl. Philipp Wolf (2002): a.a.O., S. 107.

³⁰¹ P. Wolf (2002): a.a.O., S. 55f. sowie John E. Sitter: “Mother, Memory, Muse and Poetry after Pope.” In: *English Literary History* 44 (1977), S. 312-336, S. 320.

4.5.2.3. Sequenz III: Farewell to love

Diese Sequenz hat die Bootsfahrt des jungen Krapp mit seiner Geliebten zum Gegenstand. Sie umfasst die einzige Passage des Tonbands, die er zurückspult, um sie sich in voller Länge anzuhören, ohne sie dabei im Zuge der Wiedergabe zu unterbrechen. Zudem bricht er die aktuelle Aufzeichnung zum Schluss abrupt ab, um sie sich noch einmal anzuhören:

Krapp Be again, be again. *Pause.* All that old misery. *Pause.* Once wasn't enough for you. *Pause.* Lie down across her.

Long pause. He suddenly bends over machine, switches off, wrenches off tape, throws it away, puts on the other, winds it forward to the passage he wants, switches on, listens staring front [106].

Während sich Krapp hier zunächst, unter den oben geschilderten Umständen, abwertend über das imaginative Wiedererinnern an vergangene Momente äußert, wecken die Worte „Lie down across her“ den Wunsch, die entsprechende letzte Passage des Bandes noch einmal zu hören, um sich die Bootszene erneut zu vergegenwärtigen. Die Intensität dieser Vergegenwärtigung wird dann nicht zuletzt in dem Schlussbild augenfällig, in dem Krapp, wie zitiert, unbeweglich in die ihn umgebende Dunkelheit starrt. In diesem Moment kommt es zu einer Verschmelzung zwischen der Selbstwahrnehmung Krapps und dessen Fremdwahrnehmung durch den Zuschauer: „We perceive this moment as the one living spark of truth in a life corrupted by dishonesty.“³⁰²

Die Genese der Sequenz ist durch auffällig wenige Revisionen gekennzeichnet. Zwar übertrifft sie die beiden zuvor analysierten Sequenzen an Beschreibungsdichte; diese wurde jedoch größtenteils bereits auf der ersten Textstufe realisiert. Die einzigen Ausnahmen bilden die Sofortkorrekturen von „my hand upon her breasts“ zu „my face buried in her breasts“ und schließlich zu „my face on her breasts“ (III,A,1/1'), mit der die Ausgangslage zwischen den beiden Liebenden auf dem Boot beschrieben wird, und die metonymische Ersetzung von „Hot then“ zu „Sun blazing down“ (III,E,1-3'), mit der erneut die meteorologischen Bedingungen detaillierter und bildlich suggestiver beschrieben werden.

Vorausgesetzt es existieren keine unbekannteren Vorstufen zu der Sequenz, liegt die Vermutung nahe, dass der Schreiber selbst zum Zeitpunkt der Niederschrift bereits ein detailliertes Bild von der Szenerie vor Augen gehabt hat, das nicht erst im Vorgang des Schreibens entwickelt werden musste.³⁰³ Die Revisionspraxis der deskriptiven Erweiterung

³⁰² R. Lamont: a.a.O., S. 165.

³⁰³ Dieses Bild wäre dabei das Resultat einer „Überblendung“ einer ganzen Reihe von literarischen Prä-Texten, zu denen bekanntermaßen Theodor Fontanes *Effi Briest* und T.F. Powys' Roman *Mr. Tasker's God* zählt [vgl. Friedrich Kittler: a.a.O., S. 397 und James Knowlson: „Picking gooseberries ...“ In: *Journal of Beckett Studies*,

tritt daher hier hinter anderen Revisionstypen zurück. Diese betreffen in erster Linie die rhythmischen Strukturen bestimmter Abschnitte. So scheint der erste Satz in seiner endgültigen Gestalt „upper lake, with the punt, bathed off the bank, then pushed out into the stream and drifted“ über einen Wechsel zwischen dem stockend-kurzatmigen Rhythmus des ersten Teils (bis „bank“) zum tragenden, gleichmäßigen Rhythmus des zweiten Teils den in ihm beschriebenen Vorgang des Ablegens vom Ufer und des Gleitens auf dem Wasser durch die Abfolge der kurzen und langen Vokale („punt“, „bank“, „pushed“ vs. „into“, „stream“) förmlich nachzubilden. Ähnliches gilt auch für die Revision von „to and fro“ (III,B,2/2') zu „from side to side“, mit deren Ergebnis die langsamen Schaukelbewegung des Bootes onomatopoetisch zum Ausdruck kommen. Das Resultat dieser Revisionen ist eine gesteigerte Eindringlichkeit der gesprochenen Worte, durch die ihre suggestive Bildhaftigkeit noch zusätzlich verstärkt wird.³⁰⁴ Im äußeren Kommunikationssystem (Figur / Zuschauer) bedingt diese hohe Suggestivkraft eine verstärkte imaginative Eigenleistung des Zuschauers an der Konstituierung des dramatischen Raums. Im inneren Kommunikationssystem lässt sich eine vergleichbare imaginative Leistung bei Krapp beobachten, der in der sekundären Erinnerungssituation so sehr von der imaginären Szenerie überwältigt ist, dass er die Worte „Let me in!“ ausspricht, als befände er sich erneut in der von ihm beschriebenen Situation. Ähnlich geht es auch dem alten Krapp, der nach dem Abschluss der Passage die so eben vernommenen Worte mit seinen eigenen Lippen still nachbildet.

9, 2 (2000), S. 81-85. Barbara Saile verdanke ich den Hinweis, dass sich eine vergleichbare Passage auch in James Joyces *Ulysses* findet. Es handelt sich dabei um Blooms Erinnerung an einen Liebesakt mit Molly im Grünen, die besonders ausführlich im Lestrygonians-Kapitel ausgebreitet wird [James Joyce: *Ulysses*. Hrsg. von Hans Walter Gabler, New York 1986, S. 896-916].

³⁰⁴ R. Lamont hebt ebenfalls die auffällige rhythmische Strukturierung der gesamten Passage hervor und spricht sogar von „Romantic alexandrine, interrupted by multiple cesuras“, ohne diese jedoch nachzuweisen [R. Lamont: a.a.O., S. 166].

I. Mother at rest at last/The black ball/The dark nurse³⁰⁵

A
1 back on the year that is gone, with the old eyes to be,
2 ===== come
3 ===== what I hope are =====
4 ===== perhaps =====
5 ===== is something a glint of =====
6 back on the year that is gone, with what I hope is perhaps a glint of the old eye to come,

B
1 there is of course the house on the canal where mother lay dying, in the early autumn
3 ===== a- =====
6 there is of course the house on the canal where mother lay a-dying, in the late autumn,

C
1 after her long widowhood, and the bench by the weir where I came to sit, day after day
~~1 wishing she were dead. I was there when the blind went down. Throwing a ball for a dog I remember.~~
1' ===== watching her window
3 ===== viduity =====
6 after her long viduity and the bench by the weir

D
1 from where I could see her window. I used to sit there, day after day, wishing she were ~~dead~~.
1' ===== gone
2 ===== sat there ~~Day after day.~~ =====
3 ===== There I sat =====
6 from where I could see her window. There I sat, in the biting wind, wishing she were gone.

³⁰⁵ Die Ziffern 1-6 bilden eine zeilenweise Synopsis der Textstufen MS (1), TS-I bis IV (2-5) und DD (6). Die Gleichheitszeichen markieren stabile, nicht-revidierte Passagen. Ausspart bleiben Stufen, auf denen keine Revisionen stattgefunden hat. Die Wiederholung des gesamten Textes auf der Stufe 6 dient der besseren Lesbarkeit. Die Apostrophe kennzeichnen verschiedene Korrekturschichten auf einer Textstufe. Die Nebentexte wurden aus Gründen der Übersichtlichkeit mit wenigen Ausnahmen nicht in die Darstellung aufgenommen. Das Zeichen □ markiert unleserliche Buchstaben oder Wörter. Ungenauigkeiten bei der Parallelführung der Zeilen mussten leider in Kauf genommen werden, da es sich hier um eine Proportionalsschrift-Darstellung handelt.

E

1

Outside a number of people I got to know then, by appearance, nursemaids and children, old men, ~~and~~ dogs.

2

Quite ===== oh I mean =====

4

~~Quite a number of people I got to know then, oh I mean by appearance, nursemaids, children, old men, dogs.~~

4'

~~Very few people around, but I got to know one or two— oh by appearance I mean!~~

4''

Deserted spot it was, just a few regulars, ===== I got to know them quite well – oh by appearance I mean!

4'''

===== nursemaids, infants, old men, dogs. =====

5

=====of course =====

6

Hardly a soul , just a few regulars, nursemaids, infants, old man, dogs. I got to know them quite well – oh by appearance of course I mean!

F

1

One dark young woman

2

===== beauty I remember particularly

2'

=====, all white and starch

2''

===== recall =====

3

===== recollect =====

3'

One dark young beauty I recollect particularly, all white and starch,

6

G

1

with a big black pram.

~~Day after day.~~ When I looked in her direction

2

=====

===== ever =====

2'

splendid bosom ===== hooded

=====

3

incomparable =====, most funeral thing.

=====

4

===== perambulator =====

=====

5

incomparable bosom, with a big black hooded perambulator, most funereal thing.

Whenever I looked in her direction

6

H

1
2
2'
4
5
6

she always had her eyes on me. And yet when at last I ventured to speak to her
===== but ===== was foolish enough =====
===== But one day when I == ingenious == to try and pat her bottom
== ===== And yet when I == bold == to speak to her
she had her eyes on me. And yet when I was bold enough to speak to her

i

1
2
3
5
6

she threatened to call a policeman.
=====
- not having been introduced properly - =====
- not having been introduced - she threatened to call a policeman. As if I had designs on her virtue!

J

1
2
3
5
6

I was there when the blind went down, throwing a ball for a dog as it happened.
The face she had! Eyes like ... moonstones. =====
===== moonstones! =====
===== chrysolite! Ah well ... =====
The face she had! The eyes! Like ... chrysolite! Ah well ... I was there when

K

1
2
4
4'
5
6

the blind went down throwing a ball for a dog
===== , one of those dirty brown roller affairs, =====
===== an Aberdeen
===== a an fox terrier
===== a wire-haired =====bitch
the blind went down, one of those dirty brown roller affairs, throwing a ball for a little white dog

L

1

as it happened. I □ looked up and there it was. I □ sat on for a few minutes

2

~~as it happened~~ I was ===== Over at last. ===== ~~few minutes~~

2'

===== I looked ===== moment or so

3

~~it happened~~ I happened to look ===== moment or two

3'

as chance would have it.===== few moments

4

===== All over, =====

5

===== and done with =====

6

as chance would have it. I happened to look up and there it was. All over and done with, at last. I sat on for a few moments

M

1

with the the dog barking at me

1'

===== ball in my hand and ===== and pawing =====

4

===== yappingelping =====

5

===== bitch yelping =====

5'

===== dog =====

6

with the ball in my hand and the dog yelping and pawing at me.

N

1

Moments ... Her moments.

2'

===== My moments.

3

===== The dog's moments.

3'

===== , my ===== ~~bitch's~~ =====

5

===== dog's =====

5'

Moments. Her moments, my moments. The dog's moments.

6

O

1

Then I held ~~out the ball of me~~
=== it out to him and he took it in his mouth

1'

2

Then =====
In the end =====

2'

5

===== her == she == her ==

5'

===== him == he == his ==

6

In the end I held it out to him and he took it in his mouth,

P

1

very gently. An old □ tennis ball ~~it was~~ all black and wooden, but not ⊖

2

===== ~~all~~ ===== unpunctured.

3

~~very~~ ===== sodden = ~~but unpunctured~~

4

===== A small, old, ~~tennis ball~~, black, solid rubber ball.

6

gently. A small, old, black, hard, solid rubber ball.

Q

1

I wonder □.

2

===== ~~how much there is there.~~

2'

===== will that ever mean anything

3

===== mean something one day.

4

~~I wonder will that mean something one day~~

4'

I shall feel it, in my hand, until my dying day. I wish I had kept it. But I gave it to the dog.

5

===== might have ===== ~~bitch~~

5'

===== dog.

6

I shall feel it in my hand, until my dying day. I might have kept it. But I gave it to the dog.

II. Memorable Equinox

A
1 Creatively a xxxxxx year
1' Intellectually a year of □
2 ===== deep discouragement
2' ===== profound gloom
3 Spiritually ===== and indigence
6 Spiritually a year of profound gloom and indigence

B
1 until that unforgettable day in March,
1' ===== night ===== at the end of the pier,
2 ===== wonderful ===== in the high wind
3 ===== memorable ===== howling
5 ===== jetty =====
6 until that memorable night in March, at the end of the jetty, in the howling wind,

C
1 when I suddenly saw the whole thing.
2 == suddenly I ===== The turning point at last.
3 never to be forgotten =====
4 ===== turning point
4' ===== vision ==
6 never to be forgotten, when suddenly I saw the whole thing. The vision at last.

D
1 This xxx xxx what I saw I noticed in the Winehouse is what I have chiefly to record this evening, against the day when all my work xxx done
1' ===== will be ==
2 == I realized over my wine imagine in the Winehouse ===== record =====
2' ===== set down ===== all =====
5 ===== record =====
6 This I fancy is what I have chiefly to record this evening, against the day when my work will be done

E

1

and perhaps no ~~place in my left in my memory XXX the wonder that made it possible~~

1'

=====place left in my memory, and no thankfulness for the wonder that made it possible.

2

===== left =====moment—made it possible

2'

===== miracle [Pause] – for the fire that it set alight.

3

===== left ===== that =====

4

===== and =====

6

and perhaps no place left in my memory, warm or cold, for the miracle that ... [hesitates] ... for the fire that it set alight.

F

1

What I saw then was chiefly this. ~~The principle on which I had been~~

1'

=====
===== The assumption on which I had □ been going on all those years namely that –

2

=====
===== these years =====

2'

=====
===== my life ===== that =

4

=====
===== suddenly ===== assumption ===== =

4'

=====
===== belief ===== =

6

What I suddenly saw then was this, that the belief I had been going on all my life, namely –

G

1

[He switches □ off machine, winds tape forward, switches on again] –

2

=====

3

A =====

4

Krapp ===== machine =====

6

KRAPP switches off impatiently, winds tape forward, switches on again] –

H

1

granite rocks the foam flying up in the light of the beacon

5

~~granite~~ great ===== from =====

6

great granite rocks from the foam flying up in the light of the lighthouse

III. Farewell to love

A
1 my ~~hand upon~~ her breasts and my hand on her. Without moving. But underneath us all moved and moved us,
1' == face ~~buried in~~ == We lay there ==
2 == without ==
5 == under ==
6 my face in her breasts and my hand on her. We lay there without moving. But under us all moved, and moved us,

B
1 gently, up and down and from side to side.
1' == to and fro.
2 == ~~to and fro.~~
2' == from side to side.
6 gently, up and down, and from side to side.

C
1 - upper lake, with the □, bathed off the bank. Then ~~pushed out to the island~~ pushed out and drifted.
1' == punt == == into the stream ==
6 - upper lake, with the punt, bathed off the bank, then pushed out into the stream and drifted.

D
1 She lay stretched out on the floorboards with her hands under her head and her eyes closed.
6 She lay stretched out on the floorboards with her hands under her head and her eyes closed.

E
1 Hot then, with a bit of a breeze and the water nice and lively.
2 ~~Hot~~ sun ==
2' Blazing ==
3 ~~Blazing~~ ==
3' Sun blazing down, ==
4 == ~~and the~~ ==
6 Sun blazing down, bit of a breeze, water nice and lively.

F

1 I noticed a scratch on her thigh and asked her, ~~when where~~ she got it. Picking gooseberries – she said.
1' ===== how =====
2 =====
4 ===== ~~got~~ =====
4' ===== came by it. =====
6 I noticed a scratch on her thigh and asked her how she came by it. Picking gooseberries, she said.

G

1 I said ~~XXX~~ I thought it was hopeless and no good going on and she agreed, without opening ~~XXX~~ eyes.
2 ===== again ===== her =====
6 I said again I thought it was hopeless and no good going on and she agreed, without opening her eyes.

H

1 I asked her to look at me and after a moment she did,
2 ===== or so =====
2' ===== - [pause] – after a moment or so =====
3 ===== few moments ~~or so~~ ===== few moments ~~or so~~ =====
6 I asked her to look at me and after a few moments – [Pause.] – after a few moments she did,

i

1 but just slits, because of the ~~sun~~
1' ===== glare.
2 ===== her eyes =====
3 ===== the =====
6 but the eyes just slits, because of the glare.

J

1 I bent over her to get them in the shadow and they opened. [Pause]
2 = ~~leant~~ =====
2' = bent =====
3 ===== Low.] Let me in. [Pause.]
6 I bent over her to get them in the shadow and they opened. [Pause. Low.] Let me in. [Pause.]

K

1 We drifted ~~with the~~ reeds and got stuck. The ~~noise they made going~~ down under \square punt, hissing.
1' ===== in among a hatch of ===== way == went stem
2 ===== ~~a hatch of~~ the ===== got ===== ~~went down~~ the punt-stem hissing
2' ===== = ===== = ===== sank bent, sighing under == ==
2'' ===== = ===== = ===== = ===== before the == =
6 We drifted in among the flags and stuck. The way they went down, sighing, before the stem!

L

1 I ~~went down across her~~ with my face in her breasts and my hand on her.
1' = lay down across her =====
6 I lay down across her with my face in her breasts and my hand on her.

M

1 We lay there without moving. But underneath us all moved, and moved us, up and down, and to and fro.
1' ===== gently =====
2 ===== from side to side.
6 We lay there without moving. But under us all moved, and moved us, gently, up and down, and from side to side.

4.6. Zusammenfassung

In Becketts *Oeuvre* markiert *Krapp's Last Tape* den Übergang von der reinen polemischen Distanzierung vom rhetorischen Gedächtnis, das auf dem funktionalen Erinnern basiert, zum modernen, kulturellen Gedächtnis, das über sein Archivmodell das Erinnern unter dem Primat des Vergessens ermöglichen soll. Doch Krapps Versuch, das Archiv als identitäts- und orientierungstiftendes externes Gedächtnismedium einzusetzen, misslingt ebenso wie der romantische Versuch, Erfüllung in der (akustischen) Vergegenwärtigung der Szenen zu finden, die ihm aufgrund seines defizienten Gedächtnisses als Erinnerungen nicht mehr zugänglich sind. Zwar hat es den Anschein, als gelänge es ihm, über das Abhören des Tonbands die Vergangenheit als „sekundäre Gegenwart“³⁰⁶ imaginativ zu reaktivieren. Dabei handelt es sich jedoch keineswegs um die Wordsworth'sche „mature imagination“, wie sie Harold Bloom pointiert charakterisiert hat: „The meditation of the later stage, the time of mature imagination, brings vision and joy together again by linking both with the heart's generosity toward our fellow men.“³⁰⁷ Diese Freude bleibt Krapp versagt. In seiner sozialen Isolation begegnet er seiner eigenen Vergangenheit und hier besonders seiner Abkehr von der Liebe mit völliger Fassungslosigkeit.

Die Bühnenwirksamkeit dieser Vorgänge resultiert aus einem grundsätzlichen Wandel in der Raumbehandlung gegenüber den bisher behandelten Dramen. Dieser Wandel geht mit der umfassenden Überführung des Gedächtnismotivs in das theatrale Medium ein: Während der sichtbare Raum über die Anwesenheit des alternden und gedächtnisschwachen Krapp zum Ort des Vergessens gestaltet wird, konstituiert sich in *KLT* zum ersten Mal ein absolutes *Off* als gebundener Imaginationsraum der erinnerten Ereignisse. Über die akustische Verlagerung der Ereignisse in das absolute *Off* erscheint dieses als Ort einer in eine sekundäre Gegenwart verwandelten Vergangenheit, den Krapp trotz seiner vermeintlichen Nähe nicht erreichen kann.

Die Konstitution des *Off* als gebundener Imaginationsraum basiert auf dem Abspielen der auf dem Tonband gespeicherten Erinnerungselaborationen. Mit diesem Tonband greift Beckett auf ein Gedächtnismedium zurück, das sich aufgrund seiner rein akustischen Informationswiedergabe einzig im Theater einsetzen lässt. Dass Krapp gerade dieses Medium verwendet, um seine Erinnerungen aufzuzeichnen, entspricht seiner Abneigung gegen die Schrift als Repräsentationsmedium sowie seinem Wunsch nach umfangreichem Vergessen

³⁰⁶ A. Assmann (1999): a.a.O., S. 105.

³⁰⁷ H. Bloom: a.a.O., S. 137.

angesichts der Irrtümer und ungenutzten Chancen seines Lebens. Wie schon in der Trilogie tritt die Schrift somit auch in *KLT* einzig in ihrer *aide-mémoire*-Funktion in Erscheinung. Dass es dennoch zur Repräsentation von Erinnerungsinhalten kommt, erklärt sich aus der Einführung des Tonbands als zum Entstehungszeitpunkt des Dramas neues Gedächtnismedium. Die Erinnerungen werden durch dieses Medium als „hörbare Vorgänge in der Zeit“³⁰⁸ szenisch imaginierbar, wobei die Zeit die Gegenwart ist, während die Vorgänge in der Vergangenheit liegen. Der Ursprung für den Wechsel zum *Off* als gebundenen Imaginationsraum liefert höchstwahrscheinlich Becketts erstes Hörspiel. Anders als *All that fall*, in dem sich „[a]lles in erfundene Geschichten [verwandelt],“³⁰⁹ müssen zumindest zwei der erinnerten Erlebnisse als authentische Begebenheiten innerhalb des Lebens des Erinnernden betrachtet werden.

Der Eindruck der Authentizität ist dabei im Wesentlichen das Ergebnis der narrativ-mimetischen Sequenzen des textuellen Substrats, die äußerst realitätsnahe, imaginäre Szenarien hervorbringen. Die Genese dieser Sequenzen kennzeichnet ein in der Forschung zur Beckett'schen Schreibpraxis bisher noch nicht wahrgenommener Prozess der deskriptiven Erweiterung, der konträr zu den von Gontarsky und Pountney beschriebenen Reduktionsprozessen verläuft. Diese Wahrnehmungslücke muss als das Ergebnis eines verengten Blicks auf Becketts Revisionsstrategien gesehen werden. Diese stehen in einem wesentlich engeren funktionalen Zusammenhang zur Kommunikationsstruktur des jeweiligen Textes, als Gontarski und Pountney dies durch ihre globalen intentionsgebundenen Thesen nahe legen.

Auch die pauschalisierenden Aussagen über die „dramatische Sprache“ Becketts, wie sie etwa Wolfgang Iser formuliert hat, erscheinen vor dem Hintergrund der obigen Ergebnisse in einem neuen Licht. Nach Iser wird in den Dramen Becketts das „repräsentative Moment der dramatischen Sprache durch die Gleichgültigkeit der Figuren getilgt.“ Hieraus resultiere die für seine Dramen typische „Weltlosigkeit.“³¹⁰ Tatsächlich lässt sich anhand der Genese der Erinnerungselaborationen innerhalb der primären Erinnerungssituation deutlich ablesen, wie

³⁰⁸ Hugh Kenner: *Samuel Beckett. Eine kritische Studie*. München 1968, S. 158.

³⁰⁹ Ebd.: S. 161. Wie deutlich Beckett selbst das Bild der beschriebenen Bootszene vor Augen gestanden hat, bezeugt eine von James Knowlson überlieferte Anekdote. Nach dieser wurde Beckett mit der These einer Studentin konfrontiert, nach der Krapp und das Mädchen in der beschriebenen Szene miteinander schlafen. Seine Antwort lautete: „Tell her to read the text more carefully. [...] She'll see that Krapp would need to have a penis at an angle of a hundred and eighty degrees to make coitus possible in the position he is in“ [Knowlson (1996): a.a.O., S. 451].

³¹⁰ Wolfgang Iser (1961): a.a.O., S. 466.

Beckett nach und nach das repräsentative Moment seiner Sprache verstärkt, um die „Welthaltigkeit“ einer vergangenen Welt als sekundäre Gegenwart, als Welten im *Off* zu evozieren.

Diese Art der Welthaltigkeit geht bezeichnenderweise mit einem Wandel in der Raumbehandlung einher: Die raum-zeitlich aktuelle Außenwelt, die in sämtlichen Vorgängerdramen noch einen, wenn nicht den wichtigsten Bezugspunkt für die Figuren lieferte, wird in *KLT* völlig ausgeklammert. Zwar konstituiert sich über die Abgänge Krapps in einen Nebenraum ansatzweise ein relatives *Off*. Es verliert jedoch angesichts der allgegenwärtigen Dunkelheit des absoluten *Off* an Ausdruckskraft. Die Aufenthalte Krapps im relativen *Off* verstärken die Eindrücklichkeit des absoluten *Off* nur noch zusätzlich. In Übereinstimmung mit Deleuzes Beobachtungen zur Funktion des absoluten *Off* im Film, geht auch in *KLT* die Konstituierung des absoluten *Off* mit der (sprachlichen) Evozierung von Räumen einher, die vom Zuschauer außerhalb des homogenen Raums und der homogenen Zeit imaginiert werden müssen.³¹¹ Die auf den ersten Blick im Rahmen der Handlung streng eingehaltenen aristotelischen Einheiten von Raum und Zeit werden auf diese Weise unterlaufen: Die erinnerten Räume überlagern die dargestellten Räume und übertreffen sie an Welthaltigkeit.

Bezeichnenderweise greift Beckett auf eben jene Form der Raumbehandlung wieder zurück, als er Anfang bzw. Mitte der 1970er Jahre zwei Stücke schreibt, in denen erneut die Erinnerungselaborationen eine Figur im Zentrum der Bühnendarstellung stehen. Es handelt sich dabei um die Dramen *Not I* (1972) und *That Time* (1974/75). Auch in ihnen werden über narrativ-mimetische Sequenzen imaginäre Szenarien evoziert, die in der Vergangenheit der dargestellten Figur angesiedelt werden müssen. Im Unterschied zu *KLT* wird diese Vergangenheit allerdings nicht über externe Gedächtnismedien abgerufen, sondern von den Figuren auf der Bühne verbalisiert. Diese Figuren agieren zudem nicht wie Krapp in voller Lebensgröße auf der Bühne, sondern sind nur noch als Gesichter wahrnehmbar, die in der Luft zu schweben scheinen.

Diese Art der Figurendarstellung wirkt wie ein eindeutiger Bruch mit den realitätsnahen Darstellungsmodi der bisher behandelten Stücke. Die Analyse der Dramen der 1960er Jahre, *Happy Days* (1960/61), *Play* (1962/63), *Come and Go* (1965), wird allerdings deutlich machen, dass diese Form der Figurendarstellung den Endpunkt eines

³¹¹ Vgl. Kapitel IV, 1.4 der vorliegenden Untersuchung.

Übergangprozesses bildet, der im Wesentlichen das Verhältnis zwischen Figur und relativem bzw. absolutem *Off* betrifft. Die folgenden, kürzeren Analysen dienen dem Zweck, diesen Prozess nachzeichnen und als einen das dramatische *Œuvre* übergreifenden Schreibprozess darstellen zu können. Dabei werden neben den Konstituierungs- und Semantisierungsformen des *Off* gegebenenfalls auch die Gedächtnisszenarien der Stücke analysiert werden, auch wenn zwischen diesen nicht immer ein unmittelbarer Bezug besteht. Die Analysen werden jedoch ermöglichen, die Bezüge zwischen dem Gedächtnismotiv und der Raumbehandlung in den späten Dramen als Fortführung der Raumbehandlung und der Gedächtnisszenarien in den mittleren Dramen zu beschreiben und somit die Kontinuitäten und Varianten innerhalb des dramatischen *Œuvre* Becketts sichtbar zu machen.

5. *Happy Days*

5.1. Entstehung / Handlung

Die erste Version von *Happy Days (HD)* hat Beckett zwischen Oktober 1960 und Januar 1961 handschriftlich in einem Notizbuch verfasst. Vorausgegangen ist ein abgebrochener Entwurf, der ebenfalls im Oktober 1960 angefertigt wurde. Die gesamte Genese erstreckt sich über fünf weitere Textstufen, die der am 17. September 1961 am *Cherry Lane Theater* in New York uraufgeführten Spielfassung vorausgegangen sind.³¹² Wie schon im Fall von *Krapp's Last Tape* enthält auch der erste abgebrochene Entwurf von *HD* bereits die grundlegende Kommunikations- und Raumsituation des Dramas: Auf der Bühne befindet sich ein großer Sandhaufen, in dem bis zur Hüfte eine Frau namens Winnie eingegraben ist, während sich hinter dem Sandhaufen ihr Mann, Willie, verborgen hält.

Die Komik des in seiner Endfassung als Zweiakter konzipierten Stückes resultiert daraus, dass die Frau der offensichtlichen Ausweglosigkeit ihrer Situation mit einer ungebrochenen Fröhlichkeit begegnet. Ihr unablässiger Monolog gipfelt ein ums andere Mal in dem Ausspruch: „Oh this *is* a happy day“ [208]! Ihre einzige Sorge besteht darin, dass ihr eines Tages die Worte fehlen könnten, und sie die sengende Sonne und den schrillen Ton, der jeweils den Anfang und das Ende ihres Tages einläutet, stumm ertragen müsste:

Winnie Ah yes, so little to say, so little to do, and the fear so great, certain days, of finding oneself ... left, with hours still to run, before the bell for sleep, and nothing more to say, nothing more to do, that the day goes by, certain days go by, quite by, the bell goes, and little or nothing said, little or nothing done. *Raising parasol*: That is the danger. *Turning front*: To be guarded against [188/90].

Dementsprechend sind es besonders zwei Umstände, die Winnie beglücken: zum einen, die Tatsache, dass sie in Willie einen Kommunikationspartner hat, der Zeuge ihrer Ausführungen und unzähligen halberinnerten Literaturzitate ist und von Zeit zu Zeit selbst das eine oder andere Wort von sich gibt:

Winnie Something of this is being heard. I am not merely talking to myself, that is in the wilderness, a thing I could never bear to do – for any length of time. *Pause*. That is what enables me to go on, go on talking that is [168].

³¹² Eine eingehendere Analyse des Entstehungsprozesses findet sich bei Gontarski (1977).

Zum anderen erfreut sie sich ihrer Handtasche, die neben ihr liegt und jene Gegenstände enthält, die ihr im ersten Akt dazu zu dienen, ihren täglichen Ritualen (Zähneputzen, Kämmen, Maniküre) nachzugehen.

Winnie Brush and comb the hair, if it has not been done, or if there is some doubt, trim the nails if they are in need of trimming, these things tide one over. That is what I mean. *Pause*. That is all I mean. *Pause*. That is what I find so wonderful, that not a day goes by – *smile* – to speak in the old style – *smile off* – without some blessing [...] [172/4].

Im zweiten Akt, in dem sie bewegungsunfähig bis zum Hals im Sand begraben ist, muss sie auf diese Rituale verzichten. Jetzt bleiben ihr einzig ihre Worte, die sie an Willie richtet, allerdings ohne von ihm eine Antwort zu bekommen. Im Vergleich zum zweiten Akt verliert das Stück dadurch an Komik: Die Ausweglosigkeit Winnies dominiert jetzt unter dem Eindruck ihres immer gehetzter wirkenden Wortschwalls die Bühnensituation.

Zudem gewinnt in diesem Akt ein Handlungselement an Gewicht, das im ersten Akt eher beiläufig eingeführt wurde: die Pistole, die Winnie zu Beginn des ersten Akts kurz aus ihrer Tasche zieht, um sie gleich darauf wieder in ihr zu verstauen:

Winnie *Turns to bag, rummages in it, brings out revolver, holds it up, kisses it rapidly, puts it back [...] [156].*

Wenig später erläutert Winnie, wie sie zu dem Revolver gelangt ist, den sie zärtlich Brownie nennt:

Winnie *Turning a little towards Willie: Remember Brownie, Willie? Pause. Remember how you used to keep on at me to take it away from you? Take it away, Winnie, take it away, before I put myself out of misery. Back front. Derisive. Your misery! To revolver: Oh I suppose it's a comfort to know you're there, but I'm tired of you. Pause. I'll leave you out, that's what I'll do. She lays revolver to ground to her right. There, that's your home from this day out [186].*

Ursprünglich gehörte der Revolver also Willie, der ihn jedoch als zu bedrohlich empfunden hatte und ihn außer Reichweite wissen wollte. Indem Winnie ihn jetzt erneut herausholt und offen neben sich legt, verhält sie sich entgegen diesem Wunsch. Und indem sie diese Handlungen laut und somit für Willie vernehmbar kommentiert, setzt sie ihren Mann bewusst davon in Kenntnis, dass der Revolver von nun an jeder Zeit für ihn verfügbar ist, sofern er sich nur dazu entschließt, hinter dem Hügel hervorzukommen. Nur für kurze Zeit plagen sie dabei offenbar Bedenken:

Winnie [...] *she takes up revolver –strange – she turns to put revolver in bag – were it not – about to put revolver in bag she arrests gesture and turns back front – were it not – she lays down revolver to her right [...] [204].*

Dass sie mit ihrer Aktion tatsächlich darauf abzielt, Willie anzulocken, offenbart sich unmittelbar anschließend gegen Ende des ersten Akts:

Winnie Do you know what I dream sometimes? *Pause.* What I dream sometimes, Willie? *Pause.* That you'll come round and live this side where I could see you. *Pause. Back front:* I'd be a different woman [206].

Im zweiten Akt geht Winnies Traum dann in Erfüllung. Nachdem Willie zunächst den ganzen Akt über weder sichtbar noch hörbar geworden ist, kommt er am Ende überraschend hinter dem Sandhügel hervorgekrochen und tritt zum ersten Mal in voller Körpergröße in Erscheinung. Sein Aussehen wird im Nebentext mit der idiomatischen Formulierung „dressed to kill“ [226]³¹³ umschrieben. Angesichts der plausiblen Annahme, dass er das Ziel verfolgt, den Revolver an sich zu nehmen, erscheint diese Formulierung alles andere als zufällig gewählt. Was er jedoch genau vorhat, bleibt mit dem anschließenden letzten Bild des Dramas offen: „*She turns her eyes, smiling to Willie, still on his hands and knees looking up at her. Smile off. They look at each other. Long pause*“ [232].

5.2. Raumbehandlung

Die Raumbehandlung zeichnet sich in erster Linie durch die Einfachheit des Bühnenbildes aus.³¹⁴ Es umfasst lediglich den Sandhaufen und eine auf dem Bühnenhintergrund gemalte Ebene samt blauen Himmel. In seiner Wüstenatmosphäre weist der Bühnenraum damit deutliche Parallelen zu dem der Pantomime *Acte sans Paroles I* auf, der im Nebentext als „*Désert. Eclairage éblouissant*“ [320] beschrieben wird. Der äußeren Einfachheit des Bühnenraums steht jedoch die räumliche Komplexität der Bewegungsräume gegenüber, die eine ganze Reihe von verschiedenen Raumschichten innerhalb des Bühnenraums hervorbringen. Wie in *Krapp's Last Tape* dient auch in *Happy Days* die Tiefe des Bühnenraums dem Aufbau dieser Komplexität, aus der zugleich die Spannung des Dramas resultiert. Und erneut bilden dabei die verschiedenen Konstituierungs- und Semantisierungsformen des *Off* die entscheidenden Darstellungsmittel.

³¹³ In der deutschen Übersetzung mit „todschick“ übersetzt [227].

³¹⁴ Im Nebentext wird es mit den Worten „*Maximum of simplicity and symmetry*“ [148] beschrieben.

5.3. Konstituierung und Semantisierung des *Off*

Der erste Akt beginnt mit dem schrillen Klingelgeräusch, das Winnies neuen Tag einläutet und sie im Laufe der Handlung ein ums andere Mal davon abhält, ihre Augen zu schließen und den Tag vorzeitig zu beenden. In der ersten abgebrochenen Version des Stückes handelt es sich bei der Geräuschquelle noch um einen Wecker aus Winnies Tasche. Dieses Detail wurde jedoch von Beckett nachträglich mit der Notiz: „Cut out alarm-clock. Invisible bell“ versehen.³¹⁵ Auf den Folgestufen und im Druck ist die Quelle des Geräuschs dementsprechend nicht mehr identifizierbar. Das Klingeln kommt jetzt aus dem *Off* und konstituiert dieses somit akustisch. Aufgrund der nervtötenden Art, mit der es Winnies Tag strukturiert und ihr jegliche Ruhepause verwehrt, verwandelt es den in unmittelbarer Umgebung zum szenisch präsentierten Raum liegenden *Off*-Bereich in einen feindlichen Raum. Unterstützt wird diese Tatsache noch durch die sengende Lichtquelle, die ebenfalls außerhalb des sichtbaren Bühnenbereichs liegt. Gontarski beschreibt Winnie daher auch zutreffend als „the helpless victim of a vague, outside force.“³¹⁶ Damit ergibt sich eine weitere auffällige Übereinstimmung in der Raumkonzeption zwischen dem Drama und der Pantomime *Acte sans paroles I*, in der ebenfalls eine nicht weiter identifizierbare Macht aus dem *Off* die Geschehnisse auf der Bühne steuert. Anders als in der Pantomime ist der Bühnenraum in *HD* jedoch noch einmal in verschiedene *Off*-Bereiche unterteilt, die für die zentralen Handlungselemente von entscheidender Bedeutung sind.

Die Hauptunterteilung geht dabei von dem Sandhügel aus, der den Bühnenraum in den sichtbaren Bereich vor bzw. auf dem Hügel und den unsichtbaren Bereich in und hinter ihm teilt (*Off*-Raumsegment VI). Durch den *Off*-Bereich in dem Hügel wird über die gesamte Dauer die Hauptfigur des Dramas partiell kadriert, sodass zunächst nur ihr Oberkörper (1. Akt) und anschließend nur ihr Kopf (2. Akt) sichtbar sind. In dem unsichtbaren Bereich hinter dem Hügel hält sich, wie zunächst nur der Nebentext verrät, von Anbeginn der Handlung Willie auf. Als relativer *Off*-Bereich konstituiert sich der Aufenthaltsort Willies im Zuge des morgendlichen Zähneputzens von Winnie zum ersten Mal optisch und diegetisch:

Winnie *She turns modestly aside and back to her right to spit out behind mound. In this position her eyes rest on Willie. She spits out. She cranes a little further back and down. Loud: Hoo-oo! Pause. Louder: Hoo-oo! Pause. Tender smile as she turns back front, lays down brush. Poor Willie [...] [150].*

³¹⁵ RUL: MS 1227/7/7/1: S. 42.

³¹⁶ S.E. Gontarski (1977): a.a.O., S. 38.

Wenig später stellt sich heraus, dass Winnie ihren Mann in erster Linie ruft, um ihn aufzuwecken: „Hoo-oo! *Pause. Tender smile as she turns back front and resumes polishing. Smile off. Marvellous gift – stops polishing, lays down spectacles – wish I had it [...]*” [154]. Bei der Gabe, die Winnie hier anspricht, handelt es sich um Willies Fähigkeit, trotz des Klingelns und der Hitze hinter dem Hügel weiterschlafen zu können; eine Gabe, die Winnie verwehrt ist. In ihrem Neid entschließt sie sich dann kurz darauf, ihren Mann auf brutale Weise zu wecken:

Winnie *Holding butt of parasol in right hand she cranes back and down to her right to hang over Willie. Hoo-oo! Pause. Willie! Pause. Wonderful gift. She strikes down at him with beak of parasol. Wish I had it. She strikes again. The parasol slips from her grasp and falls behind mound. It is immediately restored to her by Willie’s invisible hand* [156].

Im Zuge dieses Übergriffes wird für den Zuschauer die reale Präsenz Willies hinter dem Sandhaufen durch das Anreichen des Schirms zum ersten Mal evident, wobei Willie durch die partielle Kadrierung des Schirms weiterhin unsichtbar im relativen *Off* verbleibt.

Nachdem es Winnie also gelungen ist, ihren Mann aufzuwecken, fürchtet sie, dass er gleich wieder einschlafen könnte. Um ihn daran zu hindern, schleudert sie als nächstes ein leeres Medizinfläschchen in seine Richtung. Über diese Szenen ist die erste handlungsbedingende Opposition zwischen den beiden Figuren des Dramas bereits etabliert. Sie resultiert daraus, dass Winnie dem böartigen Klingeln ausgeliefert ist, während Winnie, ohne die Attacken seiner Frau, weiterschlafen könnte. Dadurch, dass Winnie über die gesamte Dauer der Szenen im *Off* verbleibt, nimmt der Zuschauer den Ursprung und die Schärfe des Konflikts einzig durch die Handlungen und das Bewusstsein Winnies wahr.

Die zweite zentrale Opposition des Dramas kommt in der nächsten Szene zum Ausdruck, in der Willie zum ersten Mal partiell sichtbar wird. Zuerst taucht sein blutender Kopf an der Seite des Hügels auf und anschließend seine Hände, mit denen er sich einen Strohhut aufsetzt. Über sein übriges Erscheinungsbild erfährt der Zuschauer mehr, als Winnie ihn auffordert, doch wenigstens seine Unterhose anzuziehen, um nicht von der Sonne versengt zu werden. Offenbar ist Willie also nackt und bleibt dies auch, nachdem er Winnies Rat nicht befolgt und sich stattdessen lieber mit einer nicht weiter spezifizierten Substanz einreibt. Damit wird ein zweiter wichtiger Unterschied zwischen Winnie und Willie offenbar, der darin besteht, dass Winnie in ihrem Sandhügel zur Bewegungsunfähigkeit verdammt ist, während sich Willie hinter dem Hügel frei bewegen kann. Diese Mobilität erlaubt ihm später sogar, sich von Zeit zu Zeit in einem hinter dem Sandhaufen gelegenen Loch vor der gleißenden

Sonne zurückziehen [174]. Auch von diesem Loch und Willies Bewegungen erfährt der Zuschauer einzig über die Ausführungen Winnies. Sichtbar werden lediglich zu Beginn des ersten Akts seine Arme, sein Kopf oder Gegenstände, die er in der Hand hält [164, 166, 168]. Danach bleibt er über die gesamte Dauer des Stückes bis kurz vor Schluss verborgen, wobei er sich im ersten Akt noch regelmäßig durch kurze Kommentare bemerkbar macht [160, 162, 172, 174, 176, 182, 186, 196], um dann im zweiten Akt gänzlich zu verstummen.

Während seine Mobilität somit äußerlich verborgen bleibt, tritt sie im Bewusstsein Winnies umso deutlicher zutage, und zwar zugleich als Verheißung und als Schrecken: Zum einen hofft sie, wie bereits zitiert, darauf, dass Willie um den Hügel herum zu ihr kommt. Zum anderen fürchtet sie, dass er sie verlassen könnte: „You are going, Willie, aren't you? *Pause. Louder: You will be going soon, Willie, won't you? Pause. Louder: Willie!*“ [178]. Einzig vor diesem Hintergrund wird auch die Spannung des zweiten Akts nachvollziehbar. Winnie steckt jetzt bis zum Hals im Sand und kann sich somit nicht mehr umdrehen, um Willie zu beobachten und seine Handlungen zu kommentieren. Sie weiß also ebenso wenig wie der Zuschauer, was hinter dem Hügel vor sich geht. Sie muss erkennen, dass ihre einzige Möglichkeit, jetzt noch Einfluss auf das Verhalten Willies auszuüben, in gezielten Informationen über den Aufenthaltsort des Revolvers liegt:

Winnie You remember Brownie, Willie, I can see him. *Pause.*
 Brownie is there, Willie, beside me. *Pause. Loud: Brownie is*
 there, Willie.

Und im vollen Bewusstsein des perlokutionären Effekts ihrer Worte fährt sie fort:

 That is all. *Pause.* What would I do without them? *Pause.* What
 would I do without them, when words fail [beide 216]?

Allerdings dauert es noch eine ganze Weile bis die Worte den intendierten Effekt tatsächlich erzeugen und Willie langsam, auf allen Vieren und „dressed to kill“ hinter dem Sandhügel hervorgekrochen kommt. Die Wirkung seines Erscheinens aus dem relativen *Off* ist dabei durch seine vorherige dauerhafte Abwesenheit umso eindrücklicher. Funktional diene diese Abwesenheit dabei nicht zuletzt dem Wechsel im Erscheinungsbild der Figur, eine Tatsache, die Winnie sogar eigens reflektiert: „Where were you all this time? *Pause.* What were you doing all this time? *Pause.* Changing?“ [228]. Und mit seinem Aussehen hat sich offenbar auch sein Charakter gewandelt. Denn nachdem er Winnies Empfehlungen, seinen Hut aufzusetzen, zuvor noch stets gefolgt ist, verweigert er jetzt den Gehorsam:

Winnie Put on your hat, dear, it's the sun, don't stand on ceremony, I
 won't mind. *He drops hat and gloves and starts to crawl up*
 mound towards her [230].

Sein ungewohnt bestimmtes Auftreten kommt dabei auch in seinem Blick zum Ausdruck, der Winnie offenbar nachhaltig beunruhigt: „Don’t look at me like that! *Pause. Vehement:* Don’t look at me like that! *Low:* Have you gone off your head, Willie?“ [232]. Die Spannung der Schlussszene und die Bedrohlichkeit des letzten Bildes, das offen lässt, welchen Plan Willie verfolgt, resultieren somit insbesondere aus seinem gewandelten Charakter und seiner latent aggressiven Art nach seinem überraschenden Auftritt aus dem *Off*.

5.4. Gedächtnisszenarien

Mit Blick auf das Gedächtnismotiv betont Colin Duckworth die Gemeinsamkeiten von Winnie und Krapp: „[...] Winnie seems to be literally rooted in the stage space, but again her inner space is occupied with reminiscences of past events and people and vaguely-remembered books.“³¹⁷ Duckworth vergleicht Krapp und Winnie also im Hinblick auf ihre Erinnerungsfähigkeit. Tatsächlich beschränken sich die Gemeinsamkeiten jedoch eher auf ihr defizientes und weniger auf ihr funktionelles Gedächtnis. Denn wie Krapp ist auch Winnie nicht in der Lage, sich an die unmittelbare Vergangenheit zu erinnern:

Winnie My hair! *Pause.* Did I brush and comb my hair? *Pause.* I may have done. *Pause.* Normally I do. [...] And yet ... I seem to remember ... *Suddenly careless.* Oh well, what does it matter [...] [170].

In ihrer unerträglichen Situation ist sich Winnie über die segensreiche Wirkung ihres defizienten Gedächtnisses völlig im Klaren. Sie weiß, dass die Gegenwart umso belastender wird, je deutlicher eine bessere Vergangenheit erinnert werden kann:

Winnie It is no hotter today than yesterday, it will be no hotter tomorrow than today, how could it, and so on back into the far past, forward into the far future. *Pause.* And should one day the earth cover my breasts, then I shall never have seen my breasts, no one ever seen my breasts [194].

Winnie prophezeit hier bereits, dass sie am Folgetag bis zum Hals im Sand stecken wird. Und als dies tatsächlich eintritt, beklagt sie ihre verschlechterte Lage nicht ein einziges Mal, da ihr diese Lage aufgrund ihres defizienten Gedächtnisses nicht als solche bewusst wird.

Im Unterschied zu Krapp ist Winnie aber prinzipiell in der Lage, ihre eigene Situation über ihr funktionelles Gedächtnis ansatzweise angenehmer zu gestalten. Auch ohne die Hilfe

³¹⁷ Colin Duckworth (1999): a.a.O., S. 94.

eines Gedächtnismediums gelingt es ihr, Ereignisse aus der weiter zurückliegenden Vergangenheit vor ihrem inneren Auge zu vergegenwärtigen:

Winnie Charlie Hunter! *Pause*. I close my eye – [...] – and am sitting on his knees again, in the back garden at Borough green, under the horse-beech. [...] Oh the happy memories!

Und unmittelbar danach:

My first ball! *Long pause*. My second ball! *Long pause*. *Closes eyes*. My first kiss [beide 160]!

Wie in *Krapp's Last Tape* sind die Erinnerungssituationen hier der romantischen Gedächtnispoetik nachempfunden: Winnie schließt die Augen und ruft sich die emotional aufgeladenen Momente bildhaft ins Gedächtnis zurück.³¹⁸ Dass es ihr dennoch zum Schluss verwehrt bleibt, dem romantischen Ideal folgend in ihren Erinnerungen mit der Vergangenheit und der Gegenwart versöhnt zu werden, liegt dabei nicht – wie im Fall Krapps – an ihrem eigenen Unvermögen, sondern an ihrem feindlichen Umfeld. Denn im zweiten Akt hindert sie das Klingeln jedes Mal aufs Neue daran, ihre Erinnerungen in der hierfür nötigen *tranquillity* aufzurufen:

Winnie The sunshade you gave me ... that day ... *pause* ... that day ... the lake ... the reeds. *Eyes front*. *Pause*. What day? *Pause*. What reeds? *Long pause*. *Eyes close*. *Bell rings loudly*. *Eyes open* [216].

Winnie I call to the eye of the mind ... Mr. Shower – or Cooker. *She closes her eyes*. *Bell rings loudly*. *She opens her eyes* [222].

Trotz ihrer Fähigkeit zur imaginativen Vergegenwärtigung der Vergangenheit bleibt sie ihr als Rückzugsort somit unerreichbar. Und als ob Beckett den damit einhergehenden Verlust noch zusätzlich betonen wollte, hat er die von Winnie vergeblich heraufbeschworene Szenerie genau jener Bootsszene nachempfunden, die bereits in *Krapp's Last Tape* für den glücklichsten Moment im Leben des Helden gestanden hat.³¹⁹

Als letzte Rückzugsmöglichkeiten angesichts der Ausweglosigkeit ihrer Situation verbleiben ihr letztlich nur zwei (Erzähl-)Strategien: das Zitieren der „Klassiker“ und das Erzählen einer Geschichte. Nacheinander zitiert sie bruchstückhaft Verse von Shakespeare

³¹⁸ S.E. Gontarskis Versuch, die Gedächtnisszenarien in *Happy Days* unter Rückgriff auf Becketts *Proust*-Essay zu beleuchten, erscheint daher auch sehr bemüht und wenig erhellend [vgl. Gontarski (1977): a.a.O., S. 20ff.].

³¹⁹ Vgl. auch S.E. Gontarski: „The memory is for Winnie, as it was for Krapp, an ideal, a recollection of a time when retreat from the sun was possible“ [S.E. Gontarski (1977): a.a.O., S. 70].

[152, 160, 176, 196, 214], Milton [158, 210], Thomas Gray [182], Edward Fitzgerald [184], Robert Browning [186], John Keats [212], Charles Wolfe [222] und William Butler Yeats [222], die sie mit ihrer eigenen Situation und ihren Gedanken assoziieren kann.³²⁰ In diesen Erinnerungsvorgängen und dem Vergnügen, das sie dabei empfindet, gleicht sie weniger Krapp, der seiner eigenen vergangenen Belesenheit nur noch ratlos begegnen kann. Ihr Vorgänger lässt sich vielmehr in Hamm ausmachen, der sich ebenfalls über ein literarisches Identifikationsangebot kurzweilig von der Last seiner gegenwärtigen Situation befreit.

Als zweite Rückzugsmöglichkeit dient ihr die Geschichte von einem kleinen Mädchen, die sie in den Momenten höchster Verzweiflung gegen Ende des zweiten Aktes zu erzählen beginnt. Ihr Inhalt: Ein vier oder fünf Jahre altes Mädchen schlüpft kurz vor Sonnenaufgang in ihr Nachthemd und macht sich rückwärts eine Treppe hinabsteigend auf den Weg in ihr Kinderzimmer. In diesem angekommen, kriecht sie unter einen Tisch und beginnt, ihre Puppe zu schelten und auszuziehen. Dabei läuft plötzlich eine Maus ihren Schenkel hinauf, das Mädchen fängt an zu schreien, woraufhin ihre Familie ins Zimmer kommt [218/20, 224]. Wie schon im Falle der Geschichte von Hamm in *Fin de Partie* steht der autobiographische Hintergrund des erzählten Geschehens außer Frage, da nur das Mädchen Zeugin des Geschehens geworden ist, das es als Erwachsene nacherzählen kann.³²¹ Dennoch kennzeichnet Winnie ihre Geschichte, wie Hamm, nicht als Erinnerung, sondern als fiktive Erzählung, die sie im Erzählton („narrative“ [218]) wiedergibt. Und wie Hamm entspringt die Fiktionalisierung wohl einem Distanzierungswunsch angesichts der traumatischen Art des Inhalts der Erzählung, der sich als Missbrauchserlebnis deuten lässt. Die Möglichkeit der authentischen Wiedergabe eines erlebten und erinnerten Geschehens ist somit auch der Heldin in *Happy Days* nicht gegeben.

5.5. Zusammenfassung

Mit *Happy Days* wendet sich Beckett vorübergehend von der zentralen Repräsentation authentischer Gedächtnisinhalte ab, für die er in *Krapp's Last Tape* eine neuartige Darstellungsform über die Konstituierung eines absoluten *Off* als Repräsentationsraum gefunden hat. *HD* weist dagegen in der Semantisierung des *Off* einen engen strukturellen Zusammenhang zu *Fin de Partie* auf. Erneut dient das relative *Off* – hier der Raum hinter dem

³²⁰ Vgl. zu den Zitaten im Einzelnen: Ruby Cohn: *A Beckett Canon*. Michigan 2001, S. 264.

³²¹ Einzig Kristin Morrison ist hier anderer Meinung und betrachtet Winnies Erzählung genau wie jene Hamms als reine Fiktion: „Winnie occupies herself with a fiction about childish fear to help exorcise her own burning terror“ [K. Morrison: a.a.O., S. 51].

Sandhügel – als Ausdrucksraum, der das oppositionelle Verhältnis zwischen den Hauptfiguren in eine räumliche Beziehung übersetzt. Auch die Oppositionsstruktur Immobilität / Mobilität, Abhängigkeit / Unabhängigkeit ist dabei identisch mit der aus *Fin de Partie*. Dadurch, dass sich eine der Hauptfiguren fast über die gesamte Dauer des Dramas im relativen *Off* aufhält, schlägt sich der auf dem oppositionellen Verhältnis aufbauende Konflikt einzig in den Handlungen und Kommentaren der anderen Figur nieder und wird so auf eindrückliche Weise subjektiviert.³²²

Da mit dem Raum hinter dem Sandhügel erstmals das Raumsegment VI zum entscheidenden *Off*-Bereich wird, verlagert sich ein Teil des relativen *Off* in den Bühnenraum. Die Präsenz dieses Bereichs und des in ihm angesiedelten Geschehens wird dadurch noch zusätzlich verstärkt. Dabei ist jedoch nicht mehr – wie in *Fin de Partie* – die Ambiguität dieses Geschehens zentral für die Handlung, sondern der plötzliche Auftritt der Figur aus dem *Off*, die zuvor lediglich partiell kadriert in Erscheinung getreten ist. Mit ihrem Auftritt erfährt der Konflikt seine entscheidende Zuspitzung, ohne dass sich eine eindeutige Lösung erkennen lassen würde.

Die partielle Kadrierung, die in *Fin de Partie* erstmals durch die Figuren in den Mülltonnen zum Tragen gekommen ist, wird somit in *Happy Days* zur zentralen Darstellungsform. Mit Blick aufs Theater handelt es sich dabei um eine ebenso experimentelle wie neuartige Form der Figurenrepräsentation. Repräsentationsmedial weist sie bereits auf das Medium des Films voraus, dem sich Beckett ein Jahr nach der Fertigstellung von *Happy Days* zuwendet. Im Film verläuft die partielle Darstellung einer Figur in der Regel über die Technik der Großaufnahme, die einen größeren Bildausschnitt zugunsten eines kleineren ausblendet.³²³ Übertragen auf die Darstellung der Figuren in *Happy Days* ließe sich sagen, dass mithilfe des relativen *Off* einzelne Körperpartien der Figuren ‚ausgeblendet‘ werden, während andere sichtbar bleiben. Zwar nähert sich der Blick dabei nicht, wie im Film, über die Kamera dem Objekt an und lässt es auf diese Weise größer erscheinen. Die Konzentration des Blicks auf die sichtbaren Körperpartien bewirkt aber einen durchaus vergleichbaren Effekt.³²⁴

Dabei ist es von entscheidender Bedeutung, welche Körperpartien in *Happy Days* jeweils in den Blick geraten: Während von Willie nur die Arme, die Hände und der Kopf von

³²² Vgl. hierzu auch S.E. Gontarski (1977): a.a.O., S. 29.

³²³ Vgl. ausführlicher zur Großaufnahme im Film Knut Hickethier: *Film- und Fernsehanalyse*. Stuttgart 1993, S. 58ff.

³²⁴ Gilles Deleuze betont in diesem Zusammenhang, dass „[d]ie Großaufnahme keine Vergrößerung [ist], auch wenn sie eine Größenveränderung impliziert; sie ist eine absolute Veränderung, Mutation einer Bewegung, die aufhört, Ortsveränderung zu sein, um Ausdruck zu werden“ [G. Deleuze: a.a.O., S. 134].

hinten sichtbar wird, ist von Winnie stets auch das Gesicht zu sehen. Béla Balázs hat über den Unterschied der partiellen Darstellung von Gesichtern im Unterschied zu den übrigen Körperpartien im Film aufschlussreiche Beobachtungen festgehalten, die auch auf *Happy Days* übertragen werden können:

[D]ie Hand, allein, meint den Menschen [...] in einem Raum. Wir sehen diesen Raum wohl nicht, aber wir denken ihn dazu. Wir müssen ihn hinzudenken, denn ohne eine Beziehung nach außen verlöre eine solche isolierte Großaufnahme jeden Sinn. Also auch jeden Ausdruck. Wenn uns aber ein Gesicht allein und groß gegenübersteht, so denken wir an keinen Raum, an keine Umgebung mehr. [...] Wir wissen vielleicht, dass dieses Gesicht in einem bestimmten Raume ist, aber wir denken diesen nicht hinzu. Denn das Gesicht wird Ausdruck und Bedeutung auch ohne hinzugedachte räumliche Beziehung.

Dem Gesicht gegenüber befinden wir uns nicht mehr im Raum. Eine neue Dimension öffnet sich uns: die *Physiognomie*. Dass die Augen oben, der Mund unten, dass diese Falten rechts, jene links liegen, hat keine räumliche Bedeutung mehr. Denn wir sehen nur *einen* Ausdruck. Wir sehen Empfindungen und Gedanken. Wir sehen etwas, was nicht im Raume ist.³²⁵

Ganz im Einklang mit diesen Ausführungen ergibt sich für *Happy Days* die paradoxe Situation, dass der Raum, der Winnie umgibt, zwar ihre gegenwärtige Situation bestimmt. Im Bewusstsein des Zuschauers, der zum Schluss nur noch ihr Gesicht betrachten kann, verliert er jedoch gegenüber dem Gesicht als Schauplatz ihrer Emotionen an Bedeutung. Die Wahrnehmung Winnies durch den Zuschauer wird dadurch mit ihrer Selbstwahrnehmung parallel geführt, da auch sie dem sie verschlingenden Sandhaufen keine Aufmerksamkeit widmet. Erst mit dem Auftritt Willies ändert sich diese Wahrnehmungssituation schlagartig, womit die von Winnie heraufbeschworene, von der Pistole ausgehende Gefahr umso eindrucksvoller in Szene gesetzt wird.

In den auf *Happy Days* folgenden späten Stücken wird die hier erstmals im Zentrum der Darstellung stehende partielle Kadrierung zur zentralen Darstellungsform der Figuren. Sie kommt dabei jedoch – wie in dem im Folgenden zu analysierenden *Play* - unter deutlich veränderten Vorzeichen zum Einsatz.

³²⁵ Béla Balázs: *Schriften zum Film. Zweiter Band: „Der Geist des Films“ Artikel und Aufsätze 1926-1931*. München 1984, S. 57f. [Hervorhebungen im Original].

6. Play

6.1. Entstehung / Handlung

Beckett hat den Einakter *Play* zwischen April 1962 und Dezember 1963 verfasst. Unterbrochen wurde die Arbeit im April 1963, als sich Beckett zwischenzeitlich seinem ersten Werk für den Film (*Film*) gewidmet hat. Während die Hauptphase der Genese des Stückes anhand von 14 überlieferten maschinenschriftlichen Versionen nachvollzogen werden kann,³²⁶ sind frühe Entwürfe und handschriftliche Versionen nicht überliefert. Aufschlussreich für unseren Untersuchungszusammenhang ist allerdings eine Gesprächsnotiz, die Becketts im April 1962 erstmals formulierte Idee für das Drama festhält:

New Play. *Must it*. 3 white boxes – more than 3 feet high. 3 heads ... Don't realize the others are there. Play of light and dark. Must speak when light on (life) – (Must accept life). Histoire banal. Stage abolished.³²⁷

Die Änderungen, die an diesem Grundgerüst im Laufe des Entstehungsprozesses vorgenommen wurden, sind eher geringfügig: anstelle von drei Schachteln stehen in der Druckfassung des Stückes drei Urnen auf der Bühne, in denen die drei Figuren – eine Mann und zwei Frauen (einfach „W1“, „W2“ und „M“ genannt) – so stecken, dass lediglich ihre Gesichter sichtbar sind. Als „victims“³²⁸ werden sie abwechselnd von einem starken Scheinwerfer („inquisitor“³²⁹) angestrahlt. Entsprechend der Ausgangsidee fangen die Figuren jeweils dann an zu sprechen, wenn sie von dem Lichtstrahl erfasst werden und hören auf, wenn er zum Gesicht einer anderen Figur wechselt. Diese Wechsel erfolgen in äußerst kurzen Abständen, sodass jeder Figur jeweils nur eine kurze Sprechzeit bleibt. Am Ende des Stückes sieht der Nebentext vor, dass es in seiner Gesamtheit noch einmal wiederholt wird, bevor sich schließlich mit den Worten des von einem chronischen Schluckauf geplagten Mannes „We were not long together“ [268] der Vorhang schließt.

Entsprechend einer Unterteilung, die ebenfalls auf Beckett selbst zurückgeht, lassen sich drei Sprechphasen unterscheiden:³³⁰ die „Chorphase“, in der jeweils am Anfang, in der Mitte und am Ende des Stückes alle Figuren gleichzeitig sprechen [236-242, 252, 268], die „Erzählphase“ („*Narration*“), in der die Figuren abwechselnd die Geschichte („*Histoire*“)

³²⁶ Eine Analyse dieser Genese findet sich bei Gontarski (1985): S. 90-100.

³²⁷ Vgl. James Knowlson (1996): S. 498.

³²⁸ So bezeichnet Beckett die Figuren in seinen Produktionsnotizen, die er dem Stück in der *The Complete Dramatic Works*-Ausgabe nachgestellt hat [ebd.: S. 318].

³²⁹ Ebd.

³³⁰ Vgl. Martin Esslin: „Samuel Beckett and the Art of Broadcasting.“ In: Martin Esslin: *Essays on Brecht, Beckett, and the Media*. London 1980, S. 125-154, hier S. 139.

ihrer vergangenen Dreiecksbeziehung erzählen [242-252] und die „Reflexionsphase“ („*Meditation*“), in der sie sich mit ihrer aktuellen Lage auseinandersetzen [252-266]. Die angestrebte Banalität der Geschichte resultiert aus ihrer klischeehaften Handlung von einem Mann, der zwischen zwei Frauen steht und sich mal für die eine, mal für die andere und dann wieder für beide gleichzeitig entscheidet und zum Schluss nach einer Reihe von Konfrontationen zwischen allen Beteiligten nicht mehr weiter weiß: „I simply could no longer – “ [252]. Zwar deuten diese Worte an, dass am Ende der Geschichte eine Art kollektiver Selbstmord gestanden haben könnte. Streng genommen bleibt ihr Ende jedoch offen, sodass der Zuschauer der Verhörsituation ebenso ratlos begegnet wie die Figuren in der Reflexionsphase, in der sie das inquisitorische Licht („*Hellish half-light*“ [264]) ein ums andere Mal fragen, was sie tun müssen, damit es sie in Ruhe lässt.

6.2. Raumbehandlung

Um die Besonderheiten der Raumbehandlung in *Play* besser herausstellen zu können, soll an dieser Stelle ausnahmsweise ein autorfremdes Drama zum Vergleich herangezogen werden, dessen Ähnlichkeit im Thema und der Figurenkonstellation zu *Play* erstaunlich ist. Es handelt sich um Jean-Paul Sartres wohl bekanntestes Theaterstück *Huis Clos* (Uraufführung 1944), in dem sich ein Mann und zwei Frauen nach ihrem Tod in der Hölle wieder finden.³³¹ Bei dieser Hölle handelt es sich um ein im *Second-Empire*-Stil eingerichtetes Zimmer, das die drei nicht verlassen können. Obwohl sie zunächst noch jegliche Schuld von sich weisen, die ihren Aufenthalt in der Hölle rechtfertigen würde, stellt sich nach und nach heraus, dass jeder von ihnen für das Unglück oder den Tod eines oder gar mehrerer Menschen verantwortlich ist, mit dem / denen sie in eine Dreiecksbeziehung verwickelt waren. Da es sich jeweils um verschiedene Beziehungen handelte, kannten sich die Figuren, anders als die aus *Play*, vor ihrer Ankunft in der Hölle noch nicht. Auch werden sie nicht von einer inquisitorischen Instanz zur Offenlegung ihrer Vergangenheit gezwungen, sondern nehmen sich, unfähig zum Schweigen, gegenseitig permanent ins Verhör; eine Situation, die in dem Ausspruch des Mannes: „*L'enfer, c'est les Autres*“³³² gipfelt.

Neben der Personenkonstellation und der Bedeutung der Dreiecksgeschichten für die Schuld der Verdammten ist es besonders der Läuterungsort des Geschehens, der den beiden

³³¹ Bisher hat lediglich Vivian Mercier am Rande einer Studie auf die Bedeutung des Stücks für Becketts Dramen hingewiesen [V. Mercier: a.a.O., S. 84].

³³² Jean-Paul Sartre: *Théâtre I, Les Mouches – Huis Clos – Morts sans Sépulture – La Putain Respectueuse*. Paris 1969, S. 182.

Stücken gemein ist. In seiner knappen, aber sehr aufschlussreichen Behandlung des Dramas hat Peter Szondi die Bedeutung dieses Ortes für *Huis Clos* wie folgt zusammengefasst:

Denn das Zu-Gericht-Sitzen über die eigene Vergangenheit muß jetzt nicht mit Äußerlichem, dem Ankommen eines Familienmitglieds etwa, motiviert werden, es ist bereits im Schauplatz der Handlung angelegt. Und der Rückblick ist hier kaum noch episch zu nennen: die Vergangenheit wird den Toten zur ewigen Gegenwart.³³³

So zutreffend diese Beobachtung im Bezug auf die Zeitstruktur des Stückes – und mit ihm auch auf die von *Play* – ist, bedarf sie doch im Hinblick auf die These zum Schauplatz einer Präzisierung. Das Zu-Gericht-Sitzen über die eigene Vergangenheit ist in *Huis Clos* nämlich gerade nicht im Schauplatz der Handlung angelegt, sondern in den Selbstkommentaren der Charaktere und in ihren Bemerkungen über diesen Schauplatz. Zunächst klären sie sich zu Beginn des Stückes über ihre jeweiligen Todesursachen auf [139ff.]. Kurz danach stellt eine der Frauen fest, dass sie sich allesamt in der Hölle befinden [146], woraus sich auch die Hitze in dem Zimmer erklärt, über die der Mann zuvor bereits geklagt hatte [141].³³⁴ Zugleich sieht man jedoch weder den Figuren an, dass sie tot sind, noch dem Zimmer, dass es sich bei ihm um die Hölle handelt.³³⁵

Ganz anders verhält es sich in *Play*: Der Läuterungsort kommt hier unmittelbar in der Gestaltung des Bühnenraums zum Ausdruck, in dem lediglich die drei Figuren in ihren Urnen zu sehen sind. Schon für sich genommen stehen die Urnen als Bühnenrequisiten seit dem Theater der griechischen Antike bildhaft für die Vergegenwärtigung von Vergangenheit.³³⁶ In *Play* symbolisieren sie darüber hinaus als Aufenthaltsort den Tod der Figuren, die diesen daher nicht eigens – wie jene in *Huis Clos* – betonen müssen.³³⁷ Die Ausdruckskraft der Urnen samt ihrer ‚Insassen‘ wird dabei durch die „Abschaffung“ der Bühne („Stage abolished“) zusätzlich gesteigert. Erreicht wird diese in der Idee zum Stück bereits angelegte Abschaffung über die Beleuchtungstechnik. Während der Bühnenraum in der Dunkelheit verschwindet („stage in almost complete darkness“ [236]), werden einzig die Gesichter der

³³³ P. Szondi: .a.a.O., S. 103.

³³⁴ Im Sinne der Dramentheorie handelt es sich hierbei jeweils um explizit-figurale Formen der Figuren- und Raumcharakterisierung [vgl. M. Pfister: a.a.O., S. 252].

³³⁵ Die Gründe für diese Darstellungsform hat ebenfalls Szondi prägnant formuliert: „Sartre will in der säkularisierten Wendung sagen, das gesellschaftliche Leben sei die Hölle; kehrt aber die Prädikation um und zeigt die Hölle als ‚salon style Second Empire‘ [...]. Durch diese Inversion wird ein problematisch gewordenes Existential, das Mitmensch-Sein, welches das gesellschaftliche Leben, die Möglichkeit eines Salons erst begründet, verfremdet und in der ‚transzendentalen‘ Situation der Hölle als ein Neues erfahren“ [P. Szondi: a.a.O., S. 102].

³³⁶ Vgl. Joachim Dingel: „Requisit und szenisches Bild in der griechischen Tragödie.“ In: *Die Bauformen der griechischen Tragödie*. Hrsg. von Walter Jens, München 1971, S. 347-367, insb. S. 356f.

³³⁷ Die Figuren- / Raumcharakterisierung verläuft also figural-implizit und außersprachlich [vgl. M. Pfister: a.a.O., S. 252].

Figuren samt den Urnen abwechselnd angestrahlt. Beckett setzt hier das Licht folglich mit demselben Ziel ein wie in *Krapp's Last Tape*: „to create a zone of light separate from the darkness.“³³⁸

Anders als in *Krapp's Last Tape* sind die Figuren in *Play* jedoch nicht in der Lage, sich eigenständig aus dem Licht zu bewegen. Wie die Höllenbewohner in *Hius clos* befinden sie sich in einem hermetisch abgeschlossenen Raum, in dem sie dem inquisitorischen Licht ausgeliefert sind. Die räumliche Situierung der Lichtquelle hat Beckett dabei wie folgt festgelegt: „The source of light is single and must not be situated outside the ideal space (stage) occupied by its victims“ [318]. Die Personalisierung des Lichts als „inquisitor“ geht somit mit der Anwesenheit auf der Bühne einher, ganz so, als ob es sich bei ihm um eine weitere Bühnenfigur handele.

6.3. Konstituierung und Semantisierung des *Off*

Stärker noch als in *Krapp's Last Tape* bedingt der Lichtstrahl somit in *Play* eine Subkadrierung innerhalb des Bühnenrahmens. Bei ihm handelt es sich im engen filmterminologischen Wortsinn um ein *Spotlight*, durch das der weiteste Teil des Bühnenraums im Dunkel verschwindet. Das *Off* wird auf diese Weise maximal ausgedehnt, während der Schauraum auf die Darstellung der Figuren in ihren Urnen beschränkt bleibt. Die Urnen zeichnen sich dabei dadurch aus, dass ihr Inhalt nur partiell sichtbar ist. Die hieraus resultierende partielle Kadrierung der Figuren ist eine Darstellungsform, die bereits für das Vorgängerdrama zentral war. Und wie in *Happy Days* geht sie auch in *Play* mit einer Aufwertung des mimischen Codes einher. Über das Aussehen der Gesichter heißt es einleitend im Nebentext: „Faces so lost to age and aspect as to seem almost part of urns. But no masks. [...] Faces impassive throughout“ [236]. Während in *Happy Days* über die partielle Kadrierung die expressive Mimik Winnies betont wurde, ist es in *Play* gerade die Ausdruckslosigkeit der Gesichter, die bedeutungstragend wird. In ihr kommt die Leblosigkeit der Figuren zum Ausdruck.

Entsprechend dieser Leblosigkeit gibt es auch keine Bewegungen der Figuren. Dennoch bewirkt die wechselnde Beleuchtung, dass die Figuren vorübergehend im *Off* verschwinden, ohne sich zu bewegen, sprich ohne abzugehen; ein eigentümlicher Vorgang, auf den bereits Shimon Levy hingewiesen hat: „the absence of light in *Play* casts the

³³⁸ James Knowlson / John Pilling: *Frescoes of the Skull. The Later Prose and Drama of Samuel Beckett*. London 1979, S. 111.

characters momentarily into offstage.”³³⁹ Die Besonderheit dieser Form der ‚Abgänge‘ besteht darin, dass die Figuren im Moment ihres Unsichtbarwerdens einfach ein Teil der umfassenden Dunkelheit werden.

Betrachtet man den Vorgang des kamerahaften Ein- und Ausblendens der Figuren als eine andere Form des Auf- und Abtretens, lässt sich ein aufschlussreicher struktureller Zusammenhang zwischen dem Bühnengeschehen und dem Geschehen der von den Figuren erzählten Geschichte herstellen, auf den bereits Paul Lawley in seiner Analyse ‚Beckett’s dramatic counterpoint: a reading of ‚Play‘“ hingewiesen hat.³⁴⁰ Die entscheidenden Wendungen der Geschichte sind nämlich jeweils an eine Reihe von ‚Auftritten‘ und ‚Abgängen‘ – von ‚in“ and ‚outs“ der einzelnen Figuren gebunden.³⁴¹ Zunächst wird W2 von W1 in ihrem Haus überrascht:

W 2 One morning as I was sitting stitching by the open window she
 burst in and flew at me [242].

Nachdem W1 ihre Rivalin aufgefordert hat, ihren Mann aufzugeben, lässt W2 sie von ihrem Diener hinauswerfen, dessen Funktion eigens mit den Worten „letting people in, showing people out“ [244] beschrieben wird.³⁴² Anschließend erfolgt der ‚Auftritt‘ von M, bei dem er W1 gegenüber zum ersten Mal seine Affäre mit W2 gesteht, ein Auftritt den W1 mit den Worten „he slunk in“ [244] charakterisiert. Während M W1 um Vergebung bittet, bedrängt ihn W2 wiederholt seine Frau zu verlassen: „Why don’t you get out, I said“ [244, 246]. Stattdessen kehrt er zu seiner Frau zurück, eine Wendung, die W1 mit einem erneuten Besuch bei W2 beantwortet um ihren Sieg zu verkünden („W 2: She came again. Just strolled in [246]).“ Am Ende steht dann jedoch das endgültige Verschwinden des Mannes, das W1 mit den Worten „Before I could do anything he disappeared [250]“ kommentiert.

In der Reflexionsphase geben alle Figuren zu erkennen, dass sie mit ihrem Verschwinden die Hoffnung verbunden haben, dem Spiel („play“ [256]) der ‚ins“ und ‚outs“ ihrer *Ménage à trois* ein Ende zu bereiten:

M When first this change I actually thanked God. I thought, It is
 done, it is said, now all is going out [252].

³³⁹ S. Levy: a.a.O., S. 52.

³⁴⁰ Paul Lawley: ‚Beckett’s dramatic counterpoint: a reading of ‚Play‘.“ In: *Journal of Beckett Studies* 9 (1983), S. 25-41.

³⁴¹ Unter ‚Auftritte“ und ‚Abgänge“ lässt sich hier die Bewegung einer Figur in einen bzw. aus einem bestimmten situativen Rahmen verstehen, den die Erzählung entwirft. Vgl. Kapitel II.2.2. der vorliegenden Untersuchung.

³⁴² Paul Lawley bezieht diese Angabe irrtümlich auf M [P. Lawley (1983): a.a.O., S. 34].

- W 2 To say I am not disappointed, no, I am. I had anticipated something better. More restful [252].
- W 1 Silence and darkness were all I craved. Well, I get a certain amount of both. They being one. Perhaps it is more wickedness to pray for more [264].

Doch tatsächlich setzt sich das Spiel unter den gewandelten Umständen einfach fort. Jetzt ist es allerdings nicht mehr der Mann, der das Kommen und Gehen aller Beteiligten bestimmt, sondern das Licht. Vor diesem Hintergrund überrascht es nicht, dass die Worte, mit denen sich die Frauen an das Licht wenden, ebenso gut an den Mann gerichtet sein könnten, wodurch sich – durch eine Art ‚Textmontage‘ – die folgenden dialogartigen Strukturen der auf den ersten Blick isolierten Einzelreden aufdecken lassen:

- W 1 Get off me [252].
- W 1 Get off me! *Vehement*: Get off me [254]!
- M I know now, all that was just ... play [256].
- W 1 Weary of playing with me. Get off me. Yes [266].

Und:

- W 2 Go away and start poking and pecking at someone else [254].
- W 2 When you go out – and I go out. Some day you will tire of me and go out ... for good [254].
- W 2 What do you do when you go out? Sift [260]?
- M Have I lost ... the thing you want? Why go out? Why go – [262]

Es hat hier den Anschein, als fühlten sich die Frauen durch das Licht erneut in die Situation ihrer Vergangenheit versetzt, wobei sie diesmal dem Licht eben jene Abwehrreaktionen entgegenbringen, die sie zu Lebzeiten dem Mann gegenüber hätten zeigen müssen. Sie scheinen somit dazu verdammt zu sein, ihre Versäumnisse auf ewig nachzuholen, ohne noch etwas an der Vergangenheit ändern zu können. Dunkelheit und Schweigen bleiben ihnen auf diese Weise verwehrt.

Der Mann begegnet in dem Licht dementsprechend seinem Wiedergänger:

- M And now, that you are ... mere eye. Just looking. At my face. On and off [266].

Da „eye“ und „I“ homophon sind, ist die Formulierung „you are ... mere [ai]“ im Zuge einer Aufführung des Dramas doppeldeutig: Zum einen verweist sie darauf, dass der Mann sich selbst in dem Licht wieder erkennt. Zum anderen fühlt er sich von dem Licht wie von einem Auge beobachtet:

M Mere eye. No mind. Opening and shutting on me. Am I as
much –
[...]
Am I as much as ... being seen [266]?³⁴³

Die Auseinandersetzung mit dem Licht gerät im Falle des Mannes zur Konfrontation mit sich selbst und seiner eigenen vergangenen Gedankenlosigkeit („Mere [ai]. No mind“). Für den Mann werden nicht die anderen zur Hölle, sondern er selbst.³⁴⁴ Die Frage, ob er gesehen wird, ist somit nicht zuletzt eine Frage nach der Möglichkeit von Selbsterkenntnis angesichts seiner vergangenen Verfehlungen. Gegen diese Möglichkeit spricht allerdings die Tatsache, dass er trotz des katastrophalen Ausgangs der Dreiecksgeschichte immer noch Phantasien nachhängt, nach denen er glücklich mit beiden Frauen an seiner Seite hätte leben können:

M A little dinghy, on the river, I resting on my oars, they lolling
on air-pillows in the stern ... sheets. Drifting. Such fantasies
[264].

Weder dem Mann noch den Frauen ist es somit vergönnt, auf längere Zeit in der Dunkelheit, sprich im relativen *Off* zu verweilen und dort den Seelenfrieden zu finden, den sie sich erhofft haben.

6.4. Gedächtnisszenarien

Anders als in den Vorgängerdramen tritt das Gedächtnis in *Play* erstmals nicht als defizientes Erinnern zutage. Die Figuren zeichnen sich nicht etwa dadurch aus, dass sie sich nicht an ihre gemeinsame Vergangenheit erinnern können. Zum Verhängnis wird ihnen vielmehr, dass sie über das Licht dazu verdammt sind, ihre Vergangenheit permanent wieder zu erinnern und diese Erinnerung zugleich zu verbalisieren. Dies tun sie in der Hoffnung, durch das Reden von der erinnerten Vergangenheit gleichsam von dieser befreit zu werden und endlich zur ersehnten Ruhe kommen zu können. Das Scheitern dieser Befreiung ist dabei gleich in mehrfacher Hinsicht in das Szenarium des Dramas eingeschrieben.

Zum einen kommt es symbolhaft in den Urnen zum Ausdruck, die, wie erläutert, für die Vergegenwärtigung der Vergangenheit stehen. Die Figuren sind nur deshalb dem Licht

³⁴³ Hier wird der unmittelbare Bezug von *Play* zum zeitgleich entstandenen *Film* besonders deutlich. In *Film* wird der Protagonist von dem „Blick“ einer Kamera verfolgt, die im Drehbuch mit „E“ für „Eye“ abgekürzt wird. Nachdem „E“ die ganze Zeit unsichtbar für den Protagonisten gewesen ist, kommt es in der Schlusszene zur direkten Gegenüberstellung, bei dem der Protagonist sich selbst erblickt.

³⁴⁴ S.E. Gontarski hält diese Konstellation im Hinblick auf *Film* fest, ohne zu erkennen, dass sie bereits in *Play* anzutreffen ist: „Beckett here offers his refinement of Sartre’s secularization of Hell in *Huis Clos*. Hell is not only other people, for Beckett, Hell is also one’s self, or being itself” [S.E. Gontarski (1985): a.a.O., S. 103].

ausgeliefert, weil sie in den Urnen festzustecken scheinen, ohne diese verlassen und somit dem Licht entgehen zu können. Und auch in dem Schluckauf des Mannes lässt sich vor diesem Hintergrund mehr sehen als nur ein komisches Detail. So hat Friedrich Nietzsche in seinen *Unzeitgemäßen Betrachtungen* unter Fortführung der Gedächtnismetapher vom Wiederkäuen³⁴⁵ die Dyspepsie des Mannes als Zeichen für seine Unfähigkeit gewertet, mit seiner Vergangenheit fertig zu werden bzw. diese einfach zu vergessen:

[E]s gibt einen Grad von [...] Wiederkäuen, [...], bei dem das Lebendige zu Schaden kommt, und zuletzt zu Grunde geht [...]. Um diesen Grad und durch ihn dann die Grenze zu bestimmen, an der das Vergangene vergessen werden muss, wenn es nicht zum Todtengräber des Gegenwärtigen werden soll, müsste man genau wissen, wie gross die plastische Kraft, eines Menschen [...] ist, ich meine jene Kraft, aus sich heraus eigenartig zu wachsen, Vergangenes und Fremdes umzubilden und einzuverleiben, Wunden auszuheilen, Verlorenes zu ersetzen, zerbrochene Formen aus sich nachzuformen. Es giebt Menschen, die diese Kraft zu wenig besitzen, dass sie an einem einzigen Erlebnis, an einem einzigen Schmerz, oft zumal an einem einzigen zarten Unrecht, wie an einem ganz kleinen blutigen Risse unheilbar verbluten [...].³⁴⁶

Den Frauen und dem Mann scheint diese Kraft sich das Vergangene produktiv einzuverleiben nicht gegeben zu sein. Vielmehr werden sie von ihrer Vergangenheit einverleibt, wofür wiederum ihr Verschwinden in den Urnen und das permanente Aufstoßen des Mannes ein eindrückliches Bild liefert. Anders als ihren vergesslichen Vorgängern Vladimir, Estragon, Hamm, Clov, Krapp und Winnie bleibt ihnen die heilende Wirkung des Vergessens verwehrt, womit ihnen die Vergangenheit zur ewigen Gegenwart wird.

6.5. Zusammenfassung

Über die Zusammenführung der zentralen Darstellungsmittel von *Happy Days* (partielle Kadrierung) und *Krapp's Last Tape* (fokussierte Beleuchtung) gestaltet Beckett in *Play* die Bühne zu einem Ausdrucksraum, der zum ersten Mal auf jegliche Realitätsnähe verzichtet. Indem nur ein minimaler Bereich des Bühnenraums konzentriert beleuchtet wird, entsteht der Eindruck einer allumfassenden Dunkelheit. Auf diese Weise wird die Bühne tatsächlich so weit wie möglich abgeschafft, sodass einzig die partiell kadrierten Figuren in ihren Urnen zu sehen sind. Durch den Einsatz des *Spotlights* entsteht der eigentümliche Effekt, dass die

³⁴⁵ Eine Metapher die bei Beckett, wie gezeigt werden konnte, immer wieder zu finden ist.

³⁴⁶ Friedrich Nietzsche: „Unzeitgemäße Betrachtungen. Zweites Stück: Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben.“ In: *Sämtliche Werke*. Bd.1, München ²1988, S. 251 [Hervorhebungen im Original]. Vgl. auch S. 250 und 272f. [ebd.].

Figuren kurzfristig aus dem Schaumraum im *Off* verschwinden, ohne diesen eigenständig zu verlassen.

Wie *Krapp's Last Tape* kennzeichnet *Play* ein extremer Vergangenheitsbezug der Bühnenhandlung, über den die aktuellen Räume zugunsten der erinnerten Räume in den Hintergrund treten.³⁴⁷ Diese erinnerten Räume werden allerdings nicht auf eine narrativ-mimetische Art beschrieben, sodass sie der Zuschauer imaginieren könnte. Ihre Bedeutung erlangen sie vielmehr durch bestimmte Bewegungsmuster der Figuren, die sich im Rahmen der Bühnenhandlung wiederholen. Zum ersten Mal nimmt daher nicht nur das *Off* als Raum die zentrale Stellung ein, sondern das Spiel aus Auftritten aus dem *Off* und Abgängen in ein relatives *Off*. Diesem kommt die Bedeutung eines jenseitigen Raums zu. Damit variiert Beckett in *Play* ein räumliches Darstellungsprinzip, das er bereits in seinem ersten Drama *Eleutheria* entwickelt hat. Auch in diesem kam das Jenseits über das relative *Off* raummetaphorisch zum Ausdruck. In *Play* wird dieses Jenseits zur Verheißung, da es die Halbtoten in ihren Urnen von ihrem Erinnerungszwang befreien würde. Tatsächlich wird dieser Zwang jedoch immer nur für Sekundenbruchteile aufgehoben, bevor der Lichtstrahl sie wieder zurückholt; in eine Vergangenheit die ihnen, wie ihren Seelenverwandten in Sartres *Huis clos*, zur ewigen Gegenwart wird.

Die inhaltliche Ähnlichkeit der beiden Dramen legt es nahe, *Huis Clos* als Prä-Text für *Play* zu betrachten. Darüber, ob Beckett *Play* als bewusste Neuverhandlung von Sartres Stück konzipiert hat, kann nur spekuliert werden. Vor dem Hintergrund der überragenden Bedeutung Dantes für Becketts Schreiben, bleibt es wohl nahe liegender, das Vorbild für die Gedächtnisszenarien des Stückes in Dantes *Inferno* als dem „Ort ewiger Erinnerungsqualen“ auszumachen.³⁴⁸

³⁴⁷ Paul Lawleys These, dass die Figuren ihre Vergangenheit nicht erinnern, sondern frei erfinden, um ihre Situation erträglicher zu machen, erscheint mir wenig plausibel: „[N]arrative is less memory than fiction – a story originally invented to counterpoint the light-torture“ [P. Lawley (1983): a.a.O., S. 36]. Gegen sie spricht bereits die Tatsache, dass die Figuren der Idee des Stückes nach in ihrer Situation nichts von der Gegenwart der anderen wissen. Wie sollten sie sich also eine Geschichte ausdenken, die genau jene Personen zum Gegenstand hat, von deren Existenz sie eigentlich nichts wissen.

³⁴⁸ Die Bezeichnung „Ort ewiger Erinnerungsqualen“ stammt von Karlheinz Stierle und wird hier aufgrund ihrer Prägnanz übernommen, auch wenn sie einen anderen Forschungsschwerpunkt zum Hintergrund hat [Karlheinz Stierle: *Francesco Petrarca. Ein Intellektueller im Europa des 14. Jahrhunderts*. München 2004, S. 722]. Neben vielen anderen haben Keir Elam und Jürgen Becker die Dante-Bezüge für *Play* hervorgehoben [J. Becker: a.a.O., S. 100 und Keir Elam: „Dead heads: damnation-narration in the ‚dramaticules‘.“ In: *The Cambridge Companion to Beckett*. Hrsg. von John Pilling, Cambridge 1996, S. 145-166, S. 154f.]. Vgl. allgemeiner über die Bedeutung Dantes für Beckett: P. Gleason: a.a.O., S. 104f. sowie Michael Robinson: *The long sonata of the dead: a study of Samuel Beckett*. London 1969.

7. *Come and Go*

7.1. Entstehung / Handlung

Den Einakter *Come and Go* hat Beckett aufgrund seiner Kürze – er umfasst lediglich 121 Wörter - als „*Dramaticule*“ bezeichnet. Er ist 1965 entstanden und 1966 auf Deutsch im Berliner Schiller-Theater uraufgeführt worden.³⁴⁹ In der Druckfassung liegt dem Stück die folgende Handlungsstruktur zugrunde: Zu Beginn sitzen drei Frauen mit den Namen Flo, Vi und Ru nebeneinander auf einer Bank.³⁵⁰ Es folgen sechs Ab- und Auftritte, die so arrangiert sind, dass jede Frau einmal abwesend ist, während sich die anderen beiden kurz über sie unterhalten; zunächst laut und abschätzig über ihr Aussehen und dann flüsternd über etwas Schreckliches an ihr – vermutlich eine tödliche Krankheit –, von der die Betroffene nichts weiß. Der Zuschauer kann dies lediglich aus der jeweiligen entsetzten Reaktion („*Appalled: Oh*“ [354/5]) auf die geflüsterte Information schließen. Zum Schluss sitzen die drei Frauen wieder nebeneinander auf der Bank. Jede weiß jetzt von dem Schicksal der anderen, ohne etwas von ihrem eigenen zu ahnen.

Im Unterschied zu den bisher behandelten Dramen weicht der früheste, überlieferte Entwurf des Stückes deutlich von dem ausgearbeiteten Drama ab. Die früheste Textstufe des Stückes bildet ein zwei Blätter umfassendes Typoskript (TS-I)³⁵¹, das Beckett nachträglich mit dem handschriftlichen Vermerk “Before *Come and Go*” versehen hat. Das Typoskript beginnt mit der „Szene I“, in der eine Frau namens Poppy ihren Freundinnen Rose und Viola aus einem Groschenroman vorliest, der von dem Liebespaar Hermione und Aubrey handelt:

Poppy	Chapter seven. “Her my own rose at last –”
Rose	(wearily). Hermione.
Poppy	“Hermione rose at last from the steaming sweet-smelling foam and stood all pink and dripping before the great cheval-glass, inspecting her luscious forms. Caressingly she passed her hands –”
Viola	Where is Aubrey at this point?
Rose	Why finishing his cigar before the fire.
Viola	I would have had him go and look through the keyhole. [...]

³⁴⁹ Nach einer Übersetzung von Elmar Tophoeven.

³⁵⁰ Den folgenden Dramenanalysen liegen die in dem Band *The Complete Dramatic Works* (London: Faber and Faber 1986) aufgenommen Druckfassungen als Referenztext zugrunde (im Folgenden wird der Band mit „FF“ abgekürzt).

³⁵¹ RUL: MS 1227/7/16/5, Bl. 1-2.

Nachdem sie zurückgeblättert hat, stellt Poppy fest, dass sich Aubrey tatsächlich zuletzt vor dem Kamin aufhielt und dort aller Wahrscheinlichkeit auch noch sein wird. Doch schon ergibt sich das nächste Problem, denn an derselben Stelle im Roman ist von Aubreys langen, haarigen Beinen die Rede. Die Vorleserin und ihre Zuhörerinnen fragen sich, ob dies zwingend bedeutet, dass er zu diesem Zeitpunkt schon nackt ist. Oder können seine Beine als lang und haarig beschrieben werden und zugleich von einer Hose bedeckt sein? Ohne sich in diesem Punkt mit ihren Freundinnen geeinigt zu haben, nimmt Poppy die Lektüre wieder auf, um schließlich an einer besonders pikanten Stelle der erotischen Erzählung überstürzt das Zimmer zu verlassen. Hier endet die Szene, die Beckett anschließend durchgestrichen hat.

An zwei der Figurennamen [Ro(se), Vi(ola)] und an Becketts handschriftlichen Anmerkung „Before Come and Go“ lässt sich festmachen, dass es sich um eine Vorstufe zu *Come and Go* handelt. Rosemary Pountney betrachtet den Entwurf in ihrer Untersuchung der Genese von *Come and Go* als eine Art ‚Fehlstart:‘ „Beckett must have realised its inappropriateness as a first scene and the entire script is crossed out in his hand.“³⁵² Die am Anfang ihrer Analyse aufgeführten Passagen aus dem Entwurf dienen einem untergeordneten Zweck: „[...] to indicate how little connects its hilarious revue-like style with the disturbing short text finally printed.“³⁵³ Pountney betont also die isolierte Stellung dieser ersten Textstufe, die für die weitere Textentwicklung folgenlos ist.³⁵⁴

Auf den ersten Blick ist diese Position plausibel, da die Szene abgesehen von der Figurenkonstellation nicht das Geringste mit dem späteren Drama gemein zu haben scheint. Der Entwurf liest sich wie der Auftakt einer Konversationskomödie, in der sich eine Salongesellschaft in leichten, unterhaltsamen Gesprächen ergeht. Bei genauerem Hinsehen fällt jedoch auf, dass in dem Gespräch zwischen den Freundinnen bereits das Thema angelegt ist, welches für die Struktur des späteren Dramas *Come and Go* entscheidend ist. Die Lektüre des Groschenromans wird – wie oben zitiert – unterbrochen, da die Zuhörerinnen unschlüssig sind, wo sich einer der Charaktere aufhält, während der andere beschrieben wird. Nachdem dies geklärt wurde, sind sie sich über das Äußere eines Charakters im Unklaren (trägt er eine Hose oder nicht). Ihre Diskussionen verdanken sich Tatsache, dass der Roman – wie jedes

³⁵² R. Pountney (1988): a.a.O., S. 78.

³⁵³ R. Pountney (1988): a.a.O., S. 77f.

³⁵⁴ Breon Mitchell klammert diese erste Textstufe in seiner Manuskriptstudie zu *Come and Go* ganz aus [Breon Mitchell: „Art in Microcosm: The Manuscript Stages of Beckett's 'Come and Go.'“ In: *Modern Drama*. 19 (1976), S. 245-260.

fiktionale Werk – bestimmte Informationen über die Zustände innerhalb der fiktionalen Welt liefert und andere unterschlägt, wodurch „Unbestimmtheitsstellen“ entstehen.³⁵⁵

In ihrem Gespräch versuchen die Freundinnen, die aufgrund dieser Eigenart der fiktionalen Informationsvergabe entstehenden Leerstellen des Romans zu füllen. Damit gibt der Entwurf das Thema vor, welches Beckett im Zuge des nun folgenden Schreibprozesses in eine gänzlich neue Form überführt. Nachdem Beckett die Szene verworfen hat, fertigt er auf der nächsten Textstufe (TS-II)³⁵⁶ folgende Verlaufsskizze an:

	1	ABC	A knows about C
	2	[AB] Exit C	A " " B
B knows about C	3	A to B about C [B to C]	
" " " A	4	Enter C	
	5	Exit A	
C knows about A	6	B to C about A [C to B]	
" " " B	7	Enter A	
	8	Exit B	
	9	C to A about B [A to C]	
	10	Enter B	

Beckett übernimmt hier von dem ersten abgebrochenen Entwurf sowohl die Dreierkonstellation auf der Figurenebene als auch den Abtritt einer Figur am Ende des ersten Abschnitts.³⁵⁷ Zugleich überführt er das Thema der Informationsvergabe, das in dem Entwurf im inneren Kommunikationssystem der fiktionalen Erzählung zum Tragen gekommen ist, ins äußere Kommunikationssystem der Dramenhandlung. Jede der Figuren weiß etwas über die andere, wovon sie der Dritten in der Abwesenheit der anderen erzählt.

Unter der Überschrift „Type of Confidence“ setzt nun unterhalb der Skizze der Entwurf eines Dialogs zwischen A und B in Abwesenheit von C ein. Auf eine Eingangskonversation zwischen den drei Figuren verzichtet Beckett jetzt gänzlich. In dem Gespräch loben A und B gegenseitig ihr Aussehen, das A flüsternd auf einen entlassenen Häftling bzw. B ebenfalls flüsternd auf einen Bordellbesuch zurückzuführen scheint. Im nächsten Gesprächsschritt einigen sich A und B darauf, dass C fürchterlich aussieht, woraufhin A B flüsternd von einer tödlichen Krankheit von C erzählt. Dies lässt sich aus der Reaktion von B („No!“) und der Antwort von A [„Three months. (Pause). At the outside.“] erschließen. Daraufhin merkt A an, dass C selbst nichts von ihrer Krankheit weiß, woraufhin

³⁵⁵ Den Begriff der „Unbestimmtheitsstelle“ bzw. der „Leerstelle“ im engeren Sinne hat bekanntlich Wolfgang Iser geprägt [vgl. Wolfgang Iser: „Die Appellstruktur der Texte“ In: *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis*. Hrsg. von Rainer Warning, München 1975, S.228-252. Vgl. auch Umberto Eco (1994): a.a.O., S. 62ff.].

³⁵⁶ RUL: MS 1227/7/16/4, Bl. 3.

³⁵⁷ Ob es sich bei diesem um eine Szene oder einen Akt handelt, ist an dieser Stelle nicht ersichtlich.

B vorschlägt: „Perhaps we shd. tell her.“ An dieser Stelle bricht der zweite Entwurf mit „Enter C“ ab.

Das aus dem frühen Entwurf TS-I bekannte Thema der Informationsvergabe wird hier in zweifacher Hinsicht neu umgesetzt. Erstens im äußeren Kommunikationssystem (Figuren-Zuschauer): Dadurch, dass sich die Figuren flüsternd unterhalten, kann der Zuschauer den Inhalt ihres Gesprächs lediglich erschließen. Damit wird der Zuschauer in ein Rezeptionsverhältnis versetzt, das mit dem der lesenden Freundinnen der ersten Textstufe verglichen werden kann. Auch der Zuschauer steht vor dem Problem, dass ihm der Text Informationen über eine der Figuren schuldig bleibt. Zweitens im inneren Kommunikationssystem (Figuren zueinander): Zwei der Figuren (A und B) wissen von der tödlichen Krankheit der dritten (C), von der diese selbst nichts weiß. Die anschließenden Revisionen dienen in erster Linie dazu, den Umfang des Stücks weiter zu verkleinern und das Informationsgefälle im äußeren Kommunikationssystem durch die Revision von „Three months. (Pause). At the outside“ zu „Oh“ noch weiter zu steigern.

Für unseren Untersuchungszusammenhang gilt es an dieser Stelle festzuhalten, dass die Überführung des Themas der asymmetrischen Informationsvergabe aus dem ersten Entwurf in die Struktur des angeschlossenen Dramas auf einer besonderen Raumbehandlung und einer spezifischen Form der Funktionalisierung des *Off* basiert.

7.2. Raumbehandlung

Wie schon im Fall von *Play* hat Beckett auch für *Come and Go* die wesentlichen Merkmale der Bühnensituation für die Druckfassung in Form nachgestellter Notizen festgehalten. Und erneut ist die Beleuchtungstechnik für das Erscheinungsbild des Bühnenraums entscheidend. Über das Licht heißt es in den Notizen: „Soft, from above only and concentrated on playing area. Rest of stage as dark as possible“ [356]. Wie in allen nach *Happy Days* entstandenen Dramen wird auch hier der Schauraum der Bühne so weit wie möglich verkleinert, sodass die Figuren einzig von Dunkelheit umgeben sind („stage as dark as possible“ [356]). Im Unterschied zu *Play* bewegen sich die Figuren in *Come and Go* allerdings selbständig aus dem Schauraum heraus in die Dunkelheit und wieder zurück. Diese Bewegungen und die mit ihnen einhergehenden kurzzeitigen Bühnenabwesenheiten sind die Voraussetzung für das zentrale Thema der asymmetrischen Informationsvergabe. Das *Off* wird auf diese Weise erneut zu einer der zentralen Raumkategorien.

7.3. Konstituierung und Semantisierung des Off

Auch in *Come and Go* wird das *Off* über den Größtenteils im Dunkeln liegenden Bühnenraum maximal ausgedehnt. Dabei kommt es erneut zu einer Subkadrierung innerhalb des Bühnenrahmens, in dem lediglich die sitzenden Frauen sichtbar sind. Ihre Bewegungen aus dem Rahmen heraus und in den Rahmen hinein hat Beckett ebenfalls in den Notizen zur Druckfassung genauer charakterisiert:

The figures are not seen to go off stage. They should disappear a few steps from lit area. If dark not sufficient to allow this, recourse should be had to screens or drapes as little visible as possible. Exit and entrances slow, without sound of feet [356].

Shimon Levy betont vor diesem Hintergrund den engen Zusammenhang zwischen *Play* und *Come and Go*:

In *Play* and *Come and Go*, offstage is brought closer and resides, so to speak, on stage. The woman in *Come and Go* do not actually exit, they disappear in the dark, which performs the function of offstage. In the same way the absence of light in *Play* casts the characters momentarily into offstage.³⁵⁸

Funktional gesehen, hängt die große Anzahl der Abgänge natürlich mit dem Thema der asymmetrischen Informationsvergabe zusammen. Wie die Verlaufsskizze deutlich macht, war Beckett von Anfang an klar, dass dieses Thema nur über die konsequente Einbindung des *Off* realisiert werden konnte, in dem sich jeweils die Figur aufhält, über die ohne ihr Wissen eine Information preisgegeben wird.³⁵⁹

Auffällig ist dabei, dass Beckett ab dem abgebrochenen ersten Entwurf vollständig darauf verzichtet, die Abgänge der einzelnen Frauen in irgendeiner Weise anders als rein funktional zu motivieren. Im ersten Entwurf ist die vorlesende Frau noch aufgrund der Anzüglichkeit der vorgelesenen Passage aus dem Zimmer gegangen. Auf allen Folgestufen verlassen die Frauen den sichtbaren Bereich spontan und unmotiviert; eine Tatsache, die dem widerspricht, was Boris Tomaševskij als die „Forderung nach realistischer Motivierung der Auftritte und Abgänge der Personen“ im Drama bezeichnet:

Ein wichtiges Moment im dramatischen Werk ist die Motivierung der Auftritte und Abgänge der Personen. Die alte Tragödie propagierte die Einheit des Ortes; dies führte zur Verwendung eines abstrakten Ortes (Verzicht auf Motivierung), den die Helden nacheinander ohne besondere Notwendigkeit aufsuchten und von dem sie sich, wenn sie das ihnen Vorgeschriebene geäußert hatten, ebenso unmotiviert wieder entfernten. In

³⁵⁸ S. Levy: a.a.O., S. 52.

³⁵⁹ Erstmals steht hier die Funktion 3 des *Off* im Mittelpunkt eines der Beckett'schen Dramen.

dem Maße, wie die Forderung nach realistischer Motivierung aufkam, ging man dazu über, den abstrakten Ort durch einen gängigen Ort zu ersetzen, etwa ein Gasthaus, einen Platz, ein Restaurant usw., wo sich die Helden auf natürliche Weise versammeln konnten.³⁶⁰

Die vorherigen Dramen haben diese Konvention noch stets befolgt, ja selbst in dem gänzlich realitätsfernen *Play* wird das Verschwinden und Auftauchen der Figuren durch den Willen oder die Willkür einer quasi-figurale Instanz motiviert, die ihre Spiel mit den Figuren treibt. Unter Rückgriff auf die obigen Ausführungen Tomaševskijs lässt sich der Verzicht auf eine realistische Auftritt-Abgang-Motivierung in *Come and Go* aus der Raumbehandlung des Dramas erklären.

Wie erläutert, ist die Handlung in dem frühesten Entwurf des Stücks in einem Salon angesiedelt, in dem sich die drei Frauen über einen Groschenroman unterhalten. Der Abtritt einer der Frauen wird hier noch durch ihr Unbehagen angesichts einer schwül-erotischen Stelle des Romans motiviert. Nachdem Beckett diese Szene verworfen hat, arbeitet er zunächst an den Dialogpartien zwischen zwei Frauen in Abwesenheit der Dritten. Erst zum Schluss siedelt er dann die Handlung in einem abstrakten Raum an, der der Realitätsferne der dargestellten Handlung entspricht. Mit der Abstraktheit des dargestellten Ortes wird dabei auch eine realistische Motivierung der verschiedenen Abgänge und Auftritte, die das *Sujet* erfordert, überflüssig. Der mit einer realistischen Motivierung einhergehende Realitätseffekt³⁶¹ weicht dem Eindruck der Symbolhaftigkeit des dargestellten Geschehens.

Über diesen wirkungsästhetischen Aspekt hinaus ist es wichtig festzuhalten, dass die Abgänge und Auftritte in *Come and Go* selbst einer komplexen Choreographie unterworfen sind, die als eigenes Symbolsystem interpretiert werden kann. Im Nebentext ist festgelegt, dass zunächst die in der Mitte sitzende Frau, Vi, aufsteht und nach rechts abgeht. In ihrer Abwesenheit rutscht Flo von rechts in die Mitte, um Ru die Entsetzen erregende Information über Vi ins Ohr zu flüstern. Danach kehrt Vi zurück und setzt sich auf den rechten Platz. Als nächstes geht die in der Mitte sitzende Flo nach links ab, woraufhin Ru von links in die Mitte rutscht, um Vi ins Ohr zu flüstern. Flo tritt wieder auf und setzt sich auf den linken Platz. Als letzte steht Ru auf und geht nach rechts ab. Jetzt begibt sich Vi in die Mitte der Bank und flüstert Flo ins Ohr. Ru kehrt zurück und setzt sich auf den rechten Platz.

³⁶⁰ Das Aufkommen der Forderung nach realistischer Motivation setzt dementsprechend im Realismus des 19. Jahrhunderts ein, in denen das Interieur als Bühnenraum dominiert [vgl. B. Tomaševskij: a.a.O., S. 259].

³⁶¹ Rosmarie Zeller erkennt hierin unter Rückgriff auf Roland Barthes Thesen zum *effet réel* das Hauptziel der realistischen Motivierung im Allgemeinen [vgl. Rosmarie Zeller: „Realismusprobleme in semiotischer Sicht.“ In: *Begriffsbestimmung des Literarischen Realismus*. Hrsg. von Richard Brinkmann, Darmstadt 1987, S. 561-587, hier insbesondere S. 565ff.].

Aufgrund dieser Reihenfolge kommt der mittleren Sitzposition strukturell die zentrale Bedeutung zu. Die in der Mitte sitzende Frau gibt jeweils die Information über die Abwesende preis, bevor sie selbst zu derjenigen wird, über die die anderen beiden hinterrücks flüstern. Sie bildet somit den Mittelpunkt der zyklischen Bewegung aus Auftritten und Abgängen und ist dementsprechend auch die einzige Position, die zu Beginn und zum Ende des Stücks von der gleichen Figur besetzt ist. Zugleich symbolisiert sie in dem Zeitraum zwischen dem jeweiligen Abgang und dem Positionswechsel der rechten bzw. linken Figur gleich zwei entscheidende Leerstellen: zum einen den informationellen ‚blinden Fleck,‘ den das Publikum und die Frau im *Off* im Hinblick auf ihr eigenes Schicksal hat und zum anderen die Lücke, die sie hinterlassen wird, nachdem ihr Schicksal seinen Lauf genommen hat.

Dem relativen *Off* kommt vor diesem Hintergrund erneut die Bedeutung des Jenseits zu:

When each of the women in turn leaves the light and disappears into the darkness, we see acted out in that symbolic movement what is simultaneously being whispered about her. The verbal death verdict is thus translated into visual terms – a “going hence.”³⁶²

Innerhalb des dramatischen *Œuvre* Becketts konnte diese raumsemantische Konstellation bekanntlich zum ersten Mal in *Eleutheria* beobachtet werden. Aufgegriffen und variiert wurde sie dann wieder in *Play*, dem Vorgänger von *Come and Go*.

In einem weiteren, intertextuellen Kontext lässt sich diese spezifische Raumbehandlung aus Becketts Vorliebe für Racine und seiner intensiven Auseinandersetzung mit den formalen Charakteristika der Racine’schen Dramen erklären.³⁶³ Nachdem er bereits in seinem Roman *Murphy* (1938) bestimmte, zirkuläre Plotstrukturen aus Racines *Andromaque* entlehnt hat, setzt er in *Come and Go* auffällig konsequent dessen formale Eigenheiten um. So ist das Bühnengeschehen von *Andromaque* an einem – für die Racine’schen Dramen typischen – *lieu vague* angesiedelt, dessen konkrete Beschaffenheit ohne Bedeutung ist. Die Handlung an diesem Ort beschränkt sich dabei auf eine Reihe von Sprechakten (Dialogen und Berichten), über die der Zuschauer von den zentralen Geschehen (Eheschließung, Mord, Selbstmord) erfährt, die allesamt im *Off* imaginiert werden müssen. Die Auftritte und Abgänge der Figuren werden dabei nicht eigens motiviert, sodass gar nicht erst der Eindruck entsteht, dass sie einem anderen Zweck dienen, als die für den Fortgang der (Sprach-)

³⁶² Hersch Zeifman: „*Come and Go*: A Criticule.“ In: *Samuel Beckett: Humanistic Perspectives*. Hrsg. von Morris Beja, S.E. Gontarski und Pierre Astier, Columbus 1983, S. 137-144, hier S. 142.

³⁶³ Beckett las bereits als Assistent am Trinity College in Dublin über die Dramen Racines [vgl. V. Mercier: a.a.O., S. 74f. sowie J. Knowlson (1996): a.a.O., S. 426].

Handlung nötigen Figurenkonstellationen auf der Bühne herzustellen.³⁶⁴ Die Figurenkonstellation zeichnet sich darüber hinaus dadurch aus, dass sich jeder Hauptperson eine Person ihres Vertrauens (im Folgenden unterhalb der Hauptpersonen kursiv gesetzt) zuordnen lässt:

Oreste – Hermione – Pyrrhus – Andromaque
Pylade – Cléone – Phœnix – Céphise

Dem Austausch zwischen ihnen kommt dabei in erster Linie eine expositorische Funktion zu, die in der symmetrischen Informationsvergabe im inneren und äußeren Kommunikationsrahmen besteht.³⁶⁵

Auch für *Come and Go* gilt, dass die Bühnenhandlung an einem abstrakten Ort angesiedelt ist und lediglich aus Sprechakten besteht. Diese dienen zwar nicht dazu, ein Geschehen im *Off* zu vermitteln, allerdings vermitteln sie jeweils eine Information über eine Person im *Off*, die das Opfer eines zukünftigen Geschehens sein wird. Die Abgänge dieser Person ins *Off* werden dabei ebenfalls nicht eigens motiviert. Zudem lässt sich auch für *Come and Go* jeweils einer Hauptperson eine Vertrauensperson zuordnen, wobei die Besonderheit natürlich darin liegt, dass die Hauptpersonen jeweils abwechselnd ‚Vertrauensgeber‘ und - ‚empfänger‘ sind. Demnach ergibt sich in der Reihenfolge der Dialoge die folgende Zuordnung:

Flo – Ru – Vi
Ru – Vi – Flo

Die Vertrauensverhältnisse zwischen den Figuren, die in *Andromaque* in erster Linie der symmetrischen Informationsvergabe dienen, führen in *Come and Go* zur asymmetrischen Informationsvergabe, auf dem das Stück inhaltlich und thematisch aufbaut. Die Überschrift des ersten Dialogentwurfs des Stückes, „Type of Confidence“, lässt deutlich erkennen, dass Beckett das Stück zu Beginn als eine Variation über das Thema des Vertrauens konzipiert hat. Die obigen Ausführungen und die Tatsache, dass die früheste Textstufe ausgerechnet mit der

³⁶⁴ Auch hier handelt es sich um ein für Racine typisches Phänomen, das sich auch in seinem Drama *Phèdre* beobachten lässt: „In examining the movements of Phèdre to and from the stage, one receives the impression that her entrances and exits are often marked by a certain vagueness, to the extent that they involve no specific place of origin, destination, or purpose“ [Mary Pittas-Herschbach: *Time and space in Euripides and Racine: the Hippolytos of Euripides and Racine’s Phèdre*. New York 1990, S. 221].

³⁶⁵ Vgl. hierzu insbesondere den Austausch zwischen Oreste und Pylade in der 1. Szene des 1. Akts [Racine: *Ceuvres complètes, I Théâtre – Poésie*. Hrsg. von Georges Forestier. Paris 1999, S. 199-256, I, 1, 1-143].

Nennung des Namens „Hermione“ beginnt, legen nahe, dass Racines *Andromaque* als Grundlage für diese Variation gedient hat.³⁶⁶

7.4. Gedächtnisszenarien

Entsprechend des *Sujets* der asymmetrischen Informationsvergabe im Hinblick auf den Gesundheitszustand der Frauen, ist der Vergangenheitsbezug der Handlung weniger ausgeprägt als in den bisher behandelten Dramen. Dennoch ergibt er sich, und zwar aus den kurzen Gesprächen, die die Frauen führen, während sie gemeinsam auf der Bank sitzen. Bereits die Eingangsfrage des Stücks „When did we three last meet?“ [354] richtet sich auf einen unbestimmten Zeitpunkt in der Vergangenheit.³⁶⁷ Zwar bleibt Ru mit ihrem harschen „Let us not speak“ [354] eine Antwort auf die Frage schuldig. In ihren folgenden Dreiergesprächen erinnern sie sich dann aber dennoch an eine Szene aus ihrer gemeinsamen Vergangenheit:

FLO [...] Just sit together as we used to, in the playground at Miss Wade's.
RU On the log [354].

Nach Flos Rückkehr führen sie diese Erinnerung weiter aus:

RU Holding hands... that way.
FLO Dreaming of... love [355].

Und am Schluss entschließen sie sich, sich wie damals an den Händen zu halten:

VI [...] May we not speak of the old days? [Silence.] Of what came
after? [Silence.] Shall we hold hands in the old way? [...]
FLO I can feel the rings [Ebd.].

Aus dieser kurzen Erinnerungselaboration wird deutlich, dass die Bühnensituation eine erinnerte Szenerie widerspiegelt, in der die drei Frauen vermutlich als Jugendliche auf einem Spielplatz beisammen saßen, sich an den Händen hielten und von der Liebe träumten.³⁶⁸ In Flos Bemerkung „I can feel the rings“ hallt dieser Traum nach, der jedoch vermutlich nicht in

³⁶⁶ Eine weitere raumstrukturelle Verwandtschaft lässt sich darüber hinaus auch zu Euripides' *Andromache* feststellen, die sich, wie in Kapitel IV.1.5. erläutert, ebenfalls dadurch auszeichnet, dass die hinterszenischen Bereiche auffallend unbestimmt bleiben.

³⁶⁷ Die Frage paraphrasiert natürlich die Eingangsfrage aus Shakespeares *Macbeth*: „When shall we three meet again?“ [William Shakespeare: *Macbeth*. Hrsg. von Kenneth Muir (*The Arden Shakespeare*), Walton-on-Thames 1984, 1.1.1]. Gerade vor dem Hintergrund dieser auf die Zukunft gerichteten Frage wird der Vergangenheitsbezug der Paraphrase umso auffälliger.

³⁶⁸ Vgl. hierzu auch Anna McMullan: *Theatre on Trial: Samuel Beckett's Later Drama*. London 1993, S. 86f. Auch in ihrem Händehalten weisen die drei Frauen eine Verwandtschaft mit den „Weird Sisters, hand in hand“ aus *Macbeth* auf [Shakespeare: *Macbeth*. 1.3.32, a.a.O.].

Erfüllung gegangen ist: Die Frauen tragen nämlich anscheinend allesamt keine Ringe („No rings apparent“ [356]).

7.5. Zusammenfassung

Come and Go nimmt das *Play* zugrunde liegende Strukturprinzip auf, nach dem sich die Bedeutung der Bühnenhandlung im Wesentlichen aus dem Auftauchen und Verschwinden der Figuren ergibt. Dem relativen *Off*, das sich über die Verdunklung des Bühnenraums konstituiert, kommt dabei erneut die Bedeutung eines jenseitigen Raums zu, in dem sich die Figuren vorübergehend aufhalten. In *Come and Go* scheint dieser Vorgang zu der realitätsnahen Bühnensituation im Widerspruch zu stehen. Die Realitätsnähe wird jedoch dadurch abgeschwächt, dass die Auftritte und Abgänge einzig funktional im Hinblick auf das *Sujet* der asymmetrischen Informationsvergabe motiviert werden. Durch das Fehlen einer inneren Auftritt-Abgang-Motivation entsteht so der Eindruck einer rein symbolhaften Bühnenhandlung, innerhalb derer die Abgänge der Figuren ihr Ableben vorwegzunehmen scheinen. Während das relative *Off* somit temporal betrachtet, wie in Becketts frühen Dramen, auf die nähere Zukunft verweist, spiegelt sich in der konkreten Bühnensituation die von den Figuren erinnerte Vergangenheit wieder. Wie zu ihrer Jugendzeit sitzen sie zu dritt nebeneinander und halten sich an den Händen. Die Darstellung der Gegenwart – als das eigentliche Privileg des Theaters – tritt somit in den Hintergrund. Überlagert wird sie von unerfüllten Wünschen aus der Vergangenheit, angedeutet in der Abwesenheit der Ringe, und einer unmittelbaren Todesnähe. Die Unterordnung der Bühnengegenwart unter die von den Figuren erinnerte Vergangenheit kennzeichnet auch das sieben Jahre nach *Come and Go* entstandene Drama *Not I*, mit dem sich Beckett erneut dem Erzählen im Zeichen defizienter Modi des Erinnerns zuwendet.

8. *Not I*

8.1. Entstehung / Handlung

In dem 1972 entstandenen Einakter *Not I* ist oberhalb der Bühne lediglich der Mund einer Frau sichtbar, die von einem in der Vergangenheit liegenden Feldspaziergang berichtet. Auf diesem verliert sie ihr Bewusstsein und kommt nach und nach mit dem Gesicht im Gras wieder zu sich. Die Wiedererlangung ihres Bewusstseins wird von einer Art ‚Sprechanfall‘ begleitet, von dem die Frau angesichts der für sie charakteristischen Schweigsamkeit überrascht ist. Da die Frau in einer Art ‚innerem Monolog‘ Bewusstseinsvorgänge schildert, die nur der Person zugänglich sein können, die sie erlebt hat, kann man davon ausgehen, dass sie von sich selbst berichtet.³⁶⁹ Dabei vermeidet sie es jedoch konsequent, in der ersten Person Singular zu sprechen (daher auch der Titel des Stückes).

Neben dem Geschehen im Feld berichtet die Frau von vier weiteren vergangenen Erlebnissen, die für sie von ähnlich einschneidender Bedeutung waren und die in einem engen Bezug zu ihrer Sprachlosigkeit stehen (ein Einkauf in einem Supermarkt, ein weiterer Spaziergang, bei dem sie plötzlich in Tränen ausbricht, ein Abend im Winter, an dem sie ebenfalls einen Sprechanfall erleidet, eine Gerichtsverhandlung, in der sie angeklagt ist). Beckett selbst bezeichnet diese Erlebnisse in einer handschriftlich verfassten „Synopsis“ des Stückes als „Life-Scenes“³⁷⁰; eine Bezeichnung, die äußerst treffend ist, da sie sowohl auf den lebensnahen Darstellungsmodus als auch auf die szenische Geschlossenheit der Passagen, in denen die Erlebnisse geschildert werden, abhebt. Diese Geschlossenheit ermöglicht es, später wie im Fall von *Krapp's Last Tape* die Passagen als narrativ-mimetische Sequenzen im Hinblick auf ihre Genese in den verschiedenen Versionen des Dramas zu analysieren, um auf diese Weise Aufschluss über den funktionalen Stellenwert ihrer Varianten zu erhalten.

Die Idee, lediglich den Mund beziehungsweise das Gesicht einer Figur in der Mitte des Bühnenrahmens sichtbar werden zu lassen, hatte Beckett schon wesentlich früher. Sie findet sich innerhalb eines siebenseitigen Notizbuchentwurf zu einem Stück unter dem Titel „Kilcool“ aus dem Jahr 1963. Der Entwurf selbst besteht aus einer Reihe von Ansätzen zu einem Monolog einer Frau, die von ihren eigenen Erlebnissen nur in der dritten Person

³⁶⁹ „[T]he language of the interior monologue is Beckett's natural mode of expression, a stream of consciousness made up of phrases only“ [R. Pountney (1988): a.a.O., S. 41]. An einer ersten systematischeren (Manuskript-) Studie über Becketts Formen des *interior monologue* arbeitet derzeit Karine Germoni, deren Ergebnisse in dem in Kürze erscheinenden Sonderband des *Journal of Beckett Studies: Beckett the European* publiziert werden.

³⁷⁰ RUL: MS 1227/7/12/10.

berichten kann.³⁷¹ Über das Bühnenbild heißt es hier zunächst „Woman’s face alone in constant light. Nothing but fixed lit face and speech“³⁷² und im Zuge des letzten Neuansatzes „Old woman’s face, 4 ft. above stage level. Slightly off centre, lit by strong steady light. Body not visible. Stage in darkness. Nothing visible but the face.“³⁷³ Darstellungstechnisch steht der Entwurf „Kilcool“ und mit ihm auch *Not I* somit in einem engen zeitlichen Bezug zu *Play*, das Beckett unmittelbar vor dem Entwurf zu „Kilcool“ abgeschlossen hat.

8.2. Raumbehandlung

Wie in den unmittelbaren Vorgängerstücken liegt auch in *Not I* die Bühne komplett im Dunkeln („Stage in darkness“ [376]). Eine einzige schwache Lichtquelle beleuchtet aus nächster Nähe den Mund der Darstellerin, wodurch der Rest ihres Gesichts und ihres Körpers in der Dunkelheit verschwindet. Im Nebentext wird die Figur dementsprechend durchgängig als „Mouth“ bezeichnet. Die Darstellerin befindet sich dabei nicht direkt auf der Bühne, sondern um etwa drei Meter erhöht. Dadurch entsteht der Eindruck, dass ihr Mund im Bühnenraum schwebt. Vor dem Hintergrund der einführenden Bemerkungen über die Verwandtschaft des theatralen und des filmischen Blicks im modernen Theater soll hier die These vertreten werden, dass Beckett mit *Not I* zum ersten Mal die gesamte Raumbehandlung einer cinematographischen Perspektivierung unterwirft und nicht mehr nur – wie in *Happy Days* und *Play* – einzelne filmische Darstellungsprinzipien integriert. Ausschlaggebend für die Darstellung des Mundes auf der Bühne ist nicht mehr die reale Perspektive des Zuschauers, sondern die einer fiktiven Beobachterinstanz, der im Film die Kamera entspricht. Das Bild, das der Zuschauer wahrnimmt, gleicht dem Bild auf einer Leinwand. Erzeugt wird dieses Bild durch das auf einen Punkt fokussierte Licht. Dementsprechend erscheint es nur logisch, dass Beckett für die Beleuchtung des Mundes im Nebentext den filmischen *Terminus technicus* „close-up“ (Großaufnahme) verwendet [376].³⁷⁴

Die partielle Darstellung der Figur soll daher hier nicht in erster Linie als Fragmentarisierung, sondern – wie zuvor in *Happy Days* – als eine partielle Kadrierung in der Art einer filmischen Großaufnahme verstanden werden. Diese Form der Kadrierung wird in *Not I* nicht wie in *Happy Days* und *Play* durch ein Objekt (Sandhügel, Urne) bedingt, das

³⁷¹ Vgl. zu den genaueren Ablauf der verschiedenen Ansätze und dem Entwurf insgesamt: S.E. Gontarski (1985): a.a.O., S. 131-142.

³⁷² TCD: MS 4664, Bl. 10 vs.

³⁷³ Ebd.: Bl. 14 vs.

³⁷⁴ Vgl. S. 169 der vorliegenden Untersuchung.

die Figur zum Teil abdeckt, sondern durch den fokussierten Einsatz des Lichts, das einzig das Gesicht bzw. den Mund beleuchtet. Eine solche Beleuchtungstechnik findet sich ansatzweise bereits in *Play* und geht, wie erläutert, mit einer kamerageichen Funktion des gebündelten Lichts einher, die einer spezifischen Form der *Off*-Konstituierung dient.

8.3. Konstituierung und Semantisierung des *Off*

Entsprechend des zeitlichen Entstehungszusammenhangs zu *Play* wird auch in *Not I* das Gesicht der Figur über die Beleuchtungstechnik partiell kadriert. Erreicht wird dieser Effekt durch eine unmittelbar vor dem Gesicht angebrachte Lichtquelle, die einzig den Mund deutlich hervortreten lässt. Das *Off* umfasst dabei erneut einen Teil des Bühnenraums, der nicht eigens beleuchtet wird.

In *Not I* steht diese Darstellungsform in einem engen Bezug zu der Zeitstruktur des Dramas. Wie in *Krapp's Last Tape* tritt auch in *Not I* die Gegenwart der Bühnendarstellung hinter der erinnerten Vergangenheit zurück. Die partielle Kadrierung des Gesichts vor dem Hintergrund eines absoluten *Off* abstrahiert dabei das Bühnengeschehen bereits äußerlich von allen raumzeitlichen Koordinaten, ganz so, wie es für die Großaufnahme eines Gesichts im Film typisch ist.³⁷⁵ Dem absoluten *Off* kommt auf diese Weise erneut die Funktion zu, als gebundener Imaginationsraum für das detailliert beschriebene vergangene Geschehen des Aufwachens in dem Feld und der fünf „Life-Scenes“ zu dienen. Die Aktivierung des absoluten *Off* als gebundener Imaginationsraum basiert dabei wiederum auf bestimmten narrativ-mimetischen Sequenzen, wie sie uns bereits aus *Krapp's Last Tape* bekannt sind. Bezeichnenderweise geht diese Ähnlichkeit zu *KLT* mit einer Wiedereinführung des Gedächtnismotivs, genauer des amnestischen Erzählens einher. Dies lässt bereits der erste „Kilcool“-Entwurf zu dem Stück erkennen.

8.4. Gedächtnisszenarien

Der letzte Neuansatz innerhalb des „Kilcool“-Entwurfs weist darauf hin, dass der Monolog der Frau im Zeichen der bereits aus der Nachkriegsprosa bekannten negativen Mnemopoetik bzw. der Prämisse der Gedächtnislosigkeit des fiktionalen Erzähllakts steht. So spricht die Frau kurz bevor der Neuansatz und mit ihm der gesamte Entwurf abbricht von ihrem

³⁷⁵ Vgl. wiederum S. 169 der vorliegenden Untersuchung.

fehlenden Gedächtnis („memory gone“),³⁷⁶ das nur noch vage Erinnerungen an die Vergangenheit ermöglicht: „memory, ... there was a time ... moments ... when I was happy.“³⁷⁷ In den vorausgehenden Ansätzen schildert die Frau noch bestimmte Geschehnisse aus ihrer Vergangenheit, unter anderem eine Zugfahrt nach Kilcool, die dem Entwurf seinen Namen gegeben hat. Im letzten Neuansatz fallen solche realistischen Schilderungen aufgrund der explizit gemachten Gedächtnislosigkeit der Frau ganz weg. Da sie die angesprochenen glücklichen Momente nicht erinnern kann, gerät ihr Monolog letztlich zu einer sprachlichen Auseinandersetzung mit der Unmöglichkeit des Sprechens und mit ihrer eigenen Identitätslosigkeit:

Nothing speaks of nothing

□

There is no me and there is noone else, there is noone at all,
there never was anyone at all.

My I's are nothing and my mes are nothing and my my's are nothing and so
for all the other persons of the quartet or quintet or minuet or trio

I am nothing speaking of nothing neither to myself nor to anyone else

I have been speaking for ever and will go on speaking for ever.³⁷⁸

Die Ähnlichkeit dieser Sprechhaltung zu derjenigen der Sprechinstanz in *L'Innommable* ist unverkennbar.³⁷⁹

[N]ot only that I have to speak of things of which I cannot speak, but also,
which is even more interesting, that I shall have to, I forget, no matter. And
at the same time I am obliged to speak. I shall never be silent. Never [294].

Und:

But I don't say anything, I don't know anything, these voices are not mine,
nor these thoughts, but the voices and thoughts of the devils who beset me
[...].

Feeling nothing, knowing nothing, capable of nothing, wanting nothing
[350f.].

Der Entwurf lässt sich dementsprechend als Versuch lesen, das Erzählen im Zeichen defizienter Modi des Erinnerns in das theatrale Medium zu überführen, ohne dabei wie im Fall von *Krapp's Last Tape* auf Gedächtnismedien zurückzugreifen. Besonders auffällig ist dabei, dass der Raum des defizienten Erinnerns als theatraler Raum den räumlichen Vorgaben aus dem Roman *L'Innommable* zu entsprechen scheint. Das Nicht-Vorhandensein eines

³⁷⁶ TCD: MS 4664, Bl. 16 vs.

³⁷⁷ Ebd.

³⁷⁸ Ebd.

³⁷⁹ An dieser Stelle wird zum unmittelbareren Vergleich aus der englischen Übersetzung des Romans zitiert [Samuel Beckett: *Molloy, Malone Dies, The Unnamable*. London 1959].

Erinnerungsraums, den der Namenlose in dem Roman eigens hervorhebt, wird in dem letzten Neuansatz zu „Kilcool“ zur Bühnenrealität. Und da sich die Figur im Zuge des amnestischen Erzählens nicht zugleich verschriftlicht, bildet sich auch kein Textgedächtnis, das die Prämisse ihrer Gedächtnisdefizienz konterkarieren würde.

Vergleicht man den letzten Neuansatz des Entwurfs mit der neun Jahre später einsetzenden Arbeit an *Not I*, so fällt auf, dass dem ersten, abgebrochenen Entwurf zu *Not I* (He-I)³⁸⁰ im Unterschied zum Endstadium des „Kilcool“-Entwurfs ein konkretes erinnertes Geschehen zugrunde liegt, das die Erzählerin wiedergibt. Hierbei handelt es sich um den bereits erwähnten Feldspaziergang, bei dem sie zunächst ihr Bewusstsein verliert und dann nach und nach wieder zu sich kommt (I,A-i). Bezeichnend ist dabei, dass sich He-I wie ein Prosaentwurf ausnimmt, da dem Text weder eine Sprecherrolle zugeschrieben wird noch Bühnenanweisungen vorangestellt sind. Er setzt unmittelbar mit der Erinnerungselaboration ein und bricht nach wenigen Sätzen ab. Erst dem zweiten Ansatz, der die erste Version von *Not I* hervorbringt, stellt Beckett die Bühnenanweisung zur Beleuchtung des Mundes voran, für die er die Idee des „Kilcool“-Entwurfs übernimmt.

Wie im Folgenden noch gezeigt wird, kennzeichnet die Textentwicklung auf den Folgestufen eine deskriptive Erweiterung der ersten Version um vier weitere Erinnerungsinhalte, die zunächst separat fixiert und dann nach und nach in den Text eingefügt werden.³⁸¹ Bemerkenswert ist, dass es sich hierbei um einen Prozess handelt, der der Entwicklung des „Kilcool“-Fragments genau entgegengläuft. Liest man dessen Entwurfsstadien als diachronen Text, ergibt sich das Bild einer Frau, die nach und nach ihr Gedächtnis verliert. Verfolgt man dagegen die verschiedenen Versionen von *Not I*, hat es den Anschein, als gewänne die Frau Schritt für Schritt ihre Erinnerungen zurück. Während jener Text möglicherweise aufgrund seiner zu großen Ähnlichkeit zu *L'Innommable* verworfen wurde, steht am Ende der Textentwicklung von *Not I*, ein Drama, mit dem Beckett erstmals das funktionelle Gedächtnis in seiner Prozesshaftigkeit zur Darstellung bringt.

Während die Dunkelheit im „Kilcool“-Entwurf noch ein Spiegelbild der Raumlosigkeit des defizienten Gedächtnisses war, wird sie somit in *Not I* wie zuvor in *Krapp's Last Tape* als absolutes *Off* zum eigentlichen Repräsentationsraum der sich nach und nach einstellenden Erinnerungen. In *KLT* wurden diese Erinnerungen noch mehr oder weniger gezielt vom gedächtnismedialen Band abgerufen. In *Not I* dagegen wird die Frau ausgehend

³⁸⁰ RUL: MS 1227/7/12/1.

³⁸¹ Eine ähnliche Vorgehensweise konnte für *Krapp's Last Tape* nachgewiesen werden. Hier gibt es ebenfalls einen frühen Entwurf in einem Notizbuch [RUL: MS 1227/7/7/1], der bereits die Schlüsselszene des Stückes enthält (Boot-Szene) und in den folgenden Typoskriptfassungen um weitere Szenen erweitert wird.

von dem Erlebnis in dem Feld von ihren Erinnerungen eingeholt. Zum ersten Mal begegnet uns damit im Werk Becketts eine Form der „passiven Erinnerungserfahrung“,³⁸² die Züge der Proust'schen *mémoire involontaire* trägt.

In diesem Zusammenhang gilt es, sich noch einmal Becketts Beschreibung der unwillkürlichen Erinnerungssituation im *Proust*-Essay zu vergegenwärtigen:

[I]f by some miracle of analogy the central impression of a past sensation recurs as an immediate stimulus which can be instinctively identified by the subject with the model of duplication (*whose integral purity has been retained because it has been forgotten*), then the total past sensation, not its echo nor its copy, but the sensation itself, annihilating every spatial and temporal restriction, comes in a rush to engulf the subject [...] [72].

In *Not I* wäre es dementsprechend der Feldspaziergang, der als zentraler Stimulus eine Reihe von vergangenen Empfindungen und Erinnerungen auslöst, während die Auflösung der raumzeitlichen Umgebung über die Abdunklung des Bühnenraums zum Ausdruck kommt.

8.5. Gedächtnismedien

Dass Beckett hier zum ersten Mal eine passive Erinnerungserfahrung im theatralen Medium visualisiert, muss in einem engen Zusammenhang zu den vorausgegangenen gedächtnismedialen Ausführungen interpretiert werden. Wie erläutert, ließ sich die Nachkriegsprosa als eine Neuverhandlung der Proust'schen Mnemopoetik unter der Annahme der Unmöglichkeit einer schriftlichen Stabilisierung authentischer Erinnerung deuten. Im Theater nutzt Beckett nun die Möglichkeit, eine passive Erinnerungserfahrung als spontane Versprachlichung darstellen zu können, die auf jegliche externen Gedächtnismedien verzichtet. Zum ersten Mal konnten authentische Erinnerungsinhalte bekanntlich in *Krapp's Last Tape* nachgewiesen werden. Hier lagen sie allerdings gegenüber der szenisch dargestellten Gegenwart in der Vergangenheit und wurden über das Gedächtnismedium des Tonbands wiederholt. *Not I* visualisiert dagegen die Gegenwart der Versprachlichung. In beiden Fällen erscheinen die authentisch erinnerten Erinnerungsinhalte als narrativ-mimetische Sequenzen, auf denen die Gedächtnisrepräsentation basiert. Vor diesem funktionalen Hintergrund soll im Folgenden auch die Genese der narrativ-mimetischen Sequenzen in *Not I* näher betrachtet werden.

³⁸² A. Assmann (1999): a.a.O., S. 240.

8.6. Die Genese der narrativ-mimetischen Sequenzen

8.6.1. Allgemeine Vorbemerkungen

Die früheste, nachweisbare Textstufe bildet ein sechs Seiten umfassender Notizbucheintrag.³⁸³ Dieser enthält bereits den erwähnten abgebrochenen Entwurf des Stückes auf der ersten Seite (He-I)³⁸⁴ und die erste abgeschlossene handschriftliche Version, die sich über die folgenden Seiten erstreckt (He-II). Ferner wurden auf der Rückseite der vierten Seite unter dem Stichwort „Addenda“ drei „Life-Scenes“ („Lsc 3-5“) handschriftlich notiert.³⁸⁵ Auf dieses Manuskript folgen die sieben Typoskriptfassungen, mit zum Teil erheblichen Modifikationen der Textgestalt. Betrachtet man den abgebrochenen Entwurf als eigene Stufe, liegen somit neun Textstufen vor.

Gontarski sieht in der Genese von *Not I* eine Fortführung des „Kilcool“-Entwurfs:

The origin of at least the play's central conflict grew out of the artistic struggle to give shape to some recollections, potentially autobiographical, set first in Kilcool, then near the Leopardstown Race Course (Croker's Acres) near Beckett's birthplace in Foxrock. Beckett's first attempts were to record and try to develop memories in Ireland, but until he undid that material and the self from which it emerged [...], Beckett's creative efforts were unsuccessful.³⁸⁶

So zutreffend diese Beobachtungen für die Revisionen innerhalb des „Kilcool“-Entwurfs sein mögen, im Hinblick auf die Genese von *Not I* sind sie irreführend. Anders als die Entwicklung von „Kilcool“ zeichnet sich diejenige von *Not I* dadurch aus, dass die narrativ-mimetische Eröffnungssequenz (Feldspaziergang) nach und nach um weitere Sequenzen erweitert wird. Diese Entwicklung findet sich weder bei Gontarski noch bei Pountney beschrieben und steht im Widerspruch zu ihren Grundthesen der Reduktions- bzw. Ambiguitäts-Intention Becketts.

³⁸³ RUL: MS 1227/7/12/1.

³⁸⁴ Der Text wurde diagonal durchgestrichen und mit einer durchgezogenen Linie von dem folgenden Entwurf getrennt.

³⁸⁵ Auf der sechsten Seite findet sich unter dem Stichwort „Analysis“ noch eine Gliederung des Stückes vom Autor, die vorerst noch unberücksichtigt bleiben kann.

³⁸⁶ S.E. Gontarski (1985): a.a.O., S. 149.

8.6.2. Die „Life-scenes“ in *Not I*

8.6.2.1. „Life-scene 1“ – Der Spaziergang

Von den fünf bereits erwähnten „Life-Scenes“ findet sich in He-I lediglich die Schlüsselszene des Spaziergangs der Frau im Feld. Ähnlich wie die Bootszene in *Krapp's Last Tape* ist die Genese dieser Sequenz von relativ wenigen Revisionen gekennzeichnet. Allerdings erfährt die Art des Spaziergangs von der ersten zur zweiten Textstufe eine wesentliche Veränderung. Auf der ersten Stufe begleitet die Frau ihre jüngste Enkelin, um gemeinsam mit ihr Schlüsselblumen zu sammeln. Diese idyllische Einbettung des Spaziergangs fällt auf der zweiten Stufe weg. Die Figur der Enkelin fällt weg und der Beschreibung des Feldspaziergangs geht jetzt ein kurzer Vorspann voraus, in dem die Frau erzählt, dass ihr als junges Kind keinerlei Liebe zuteil wurde. In diesem Zusammenhang bezeichnet sie sich unter anderem als „speechless infant“³⁸⁷ und weist darauf hin, dass zwischen ihrer Kindheit und dem Spaziergang in dem Feld mit 65 Jahren eigentlich nichts Wesentliches in ihrem Leben passiert wäre („nothing worthy of note“). Ihr fortgeschrittenes Alter wird jetzt also nicht mehr genealogisch nahe gelegt, sondern zunächst mit 65 und auf der nächsten Stufe mit 70 Jahren explizit angegebenen (I,A,3/5).

Die Familienidylle des ersten Entwurfs wird damit vom Bild einer alten Frau, die alleine in einem Feld spazieren geht, abgelöst; ein Bild, das den Eindruck von Einsamkeit und Verlorenheit hervorruft. Verstärkt wird dieser Eindruck durch die Revisionen von „walking“ zu „wandering“ (I,A,2/5), von „searching“ zu „looking aimlessly“ (I,A,1-3) und durch die deskriptive Erweiterung „a few steps then ... stop and stare into space“ (I,A,4-5), die die Richtungslosigkeit des Spaziergangs unterstreichen. Die Suche nach den Schlüsselblumen, in der zuvor die Harmonie zwischen Großmutter und Enkelin zum Ausdruck kam, wird damit zu einem Sinnbild für das Fehlen einer eigenen behüteten Kindheit, die mit dem Spaziergang regredierend aufgeholt wird. Die Bezeichnung „speechless infant“ weist dabei bereits auf die zentrale Opposition des Stückes (Sprachlosigkeit / Sprechanfall) voraus, die im Folgenden entwickelt wird.

Nachdem die Frau ihr Bewusstsein verloren hat, stellt sie fest, dass plötzlich Worte aus ihrem Mund sprudeln:³⁸⁸

suddenly she realized ... words were ~~coming~~ ... [WORDS WERE
COMING! ... what? ... I? ... I-realized? ... no ... NO! ... she ... suddenly

³⁸⁷ Hierbei handelt es sich etymologisch gesehen natürlich um einen Pleonasmus.

³⁸⁸ Die Pfeile markieren in der folgenden Passage Wörter, die über die vorangestellten Wörter geschrieben wurden.

she realized ... words were coming ... WORDS WERE COMING! - □-she realized ... words were coming] ↑ a voice she did not recognize ... at first ... it was ↑ so long ... since she had uttered ... but had finally to admit ... to herself ... could be no other ... than her own ... / certain vowel sounds ... she had never heard ... elsewhere ... so that people would look at her ... uncomprehending □ ... an unbroken flow ... she who had never been a talker ... a talker ... on the contrary ... practically speechless ... all her days ... how she survived ...

Aus dieser Beschreibung wird deutlich, dass die Frau Zeit ihres Lebens von der Sprachlosigkeit begleitet wurde, die sie als Kind aus Mangel an Liebe entwickelt hat. Mit der Wiedererlangung ihres Bewusstseins ist sie nun das erste Mal in der Lage, diese Sprachlosigkeit gewissermaßen aus der Außenperspektive wahrzunehmen und zu beschreiben. Dabei stellen sich nach und nach assoziative Erinnerungen an vergangene Alltagserlebnisse ein, die von ihrer Sprachlosigkeit oder ihren Sprechanfällen geprägt waren.

8.6.2.2. „Life-scene 2“ – Im Supermarkt

Die nach der Reihenfolge in den späteren Druckfassungen zweite Szene – der Aufenthalt der Frau im Kaufhaus – findet sich ebenfalls bereits in He-II. In dem Kaufhaus überreicht die Frau einer Verkäuferin wortlos eine Liste mit den gewünschten Waren und verabschiedet sich ebenso wortlos, nachdem die Waren für sie in eine Tasche gesteckt wurden. Die Szene steht exemplarisch für die Sprachlosigkeit, mit der die Frau vor ihrem Erlebnis im Feld ihren Alltag bestritten hat.

Die Revisionen der Sequenz kennzeichnen erneut der Vorgang der deskriptiven Erweiterung. Auf der Stufe II,A,2 findet sich die atmosphärisch-räumliche Präzisierung „busy shopping centre“, die dann auf der Folgestufe II,A,4 noch einmal um „supermart“ deskriptiv erweitert wird. Auf der Stufe II,A,7 wird ferner das Erscheinungsbild der Einkaufstasche genauer beschrieben: statt „with the shopping bag“ heißt es jetzt „with the bag ... old black shopping bag.“ Und auch das Auftreten der Frau wird detaillierter geschildert: „staring into space“ wird um „staring into space ... mouth half open as usual“ erweitert (II,B,6). Dabei ist auffällig, dass das Bild der vor sich hin starrenden Frau aus der ersten „Life-scene“ wieder aufgenommen und um den halbgeöffneten Mund erweitert wird. Am Ende dieser Revisionen steht erneut eine narrativ-mimetische Sequenz, die die Erinnerungsmomente in Form einer imaginierbaren, sekundären Gegenwart evoziert. Darauf, dass die Erinnerungsmomente für die Frau im Zuge ihrer Erinnerungselaboration einen Gegenwartsstatus erlangen, deuten dabei zwei auffällige Revisionen auf der Stufe II,B/C,7-7' hin. Hier erfolgen mehrere

Tempiwechsel: „old black shopping bag .. then stood there waiting“ wird in „old black shopping bag .. then stand there waiting“ und „the bag back in her hand .. then paid and went“ in „the bag back in her hand .. then pay and go“ geändert. Im Ergebnis lassen diese Revisionen den Eindruck entstehen, dass die Erinnerungen der Frau von ihr selbst im Moment des Erinnerns als gegenwärtig erlebt werden.³⁸⁹

8.6.2.3. „Life-scene 3“ – Coker’s Acres

In der dritten „Life-Scene“ erzählt die Frau von ihrem Tränenausbruch auf einem Feld namens *Croker’s acres*. Die Szene fehlt auf den ersten beiden Textstufen und wurde zunächst isoliert auf separaten Blättern niedergeschrieben (III,2A). Erst mit der Textstufe III, 5 wird sie zu einem festen Bestandteil des Textes. Der makrostrukturellen Erweiterung des Textes um die gesamte Szene entsprechen mikrostrukturelle, deskriptive Erweiterungen innerhalb der ihr zugrunde liegenden narrativ-mimetischen Sequenz. Zunächst wird der Ort und der Zeitpunkt des Tränenausbruchs auf der Stufe III,C,6-6’ präzisiert: „where was it? .. Croker’s ~~meadows~~ acres .. one evening .. on the way home ~~baek~~ ... home! ... a little mound in ~~Croker’s meadow~~ ... Croker’s ~~meadow~~ acres.“ Anschließend wird auf derselben Stufe die Gestik der Frau während des Tränenausbruchs eingehender beschrieben: „sitting staring at her hand ... palm in her lap“ zu „sitting staring at her hand ... palm upward in her lap“. Das Ergebnis dieser Revisionen ist ein eindrückliches Erinnerungsbild, das in seiner Verzweiflung und Einsamkeit der Beschreibung des Feldspaziergangs gleicht.

8.6.2.4. „Life-scene 4“ – Sprechfall

In der vierten „Life-scene“ berichtet die Frau von den Sprechfällen, die sie in der Vergangenheit jeweils im Winter erlitten hat. Die Szene wurde ebenfalls in dem Appendix zur zweiten Textstufe entworfen und nachträglich in den Text eingefügt. Die ihr entsprechende Sequenz wurde dann auf den folgenden Textstufen nur geringfügig überarbeitet. Erweiterungen finden sich lediglich auf den Stufen IV,A,6 und IV,E,6-7, auf denen die Winterabende mit der Beschreibung „hours of darkness“ genauer charakterisiert werden.

³⁸⁹ Damit gleicht die Erinnerungssituation ansatzweise derjenigen von Molly Bloom im Penelope-Kapitel des *Ulysses*, die ihre Erinnerungen ebenfalls als gegenwärtig erlebt. Ein gewichtiger Unterschied besteht jedoch darin, dass Molly sich aktiv entsprechend ihrer gegenwärtigen Empfindungen erinnert, während die Frau in *Not I* das ‚Opfer‘ einer passiven Erinnerungserfahrung wird.

8.6.2.5. „Life-scene 5“ – Im Gerichtssaal

In der fünften und letzten „Life-Scene“ berichtet die Frau von einem Gerichtsverfahren, in dem sie offenbar als Angeklagte aufgetreten ist. Die Szene liefert ein weiteres Beispiel für die Sprachlosigkeit der Frau, da sie im entscheidenden Moment nicht in der Lage war, aufzustehen und sich zu verteidigen. Zwar wurde die zugrunde liegende Sequenz kaum verändert. Die Veränderung von „stood there staring at nothing“ zu „stood there staring into space“ (V,B,10) und die Erweiterung um „mouth half open as usual“ (V,B,4) fallen jedoch vor dem Hintergrund der zweiten Sequenz des Einkaufs im Supermarkt besonders ins Gewicht. Denn hier findet sich zum ersten Mal die Beschreibung „mouth half open as usual“, die dann für die Erweiterung der Supermarkt-„Life-scene“ übernommen wurde. Gerade an diesen Revisionen lässt sich mithin erkennen, wie das für die Sprachlosigkeit der Frau stehende Bild des ungerichteten Blicks und des halboffenen Mundes nach und nach aus den deskriptiven Erweiterungen der einzelnen Sequenzen entwickelt wurde.

I. „Life-Scene“ 1³⁹⁰

A
1 walking in a field with ~~her~~ youngest grandchild looking for cowslips to make a ball ...
1' ===== searching =====
2 coming up to 65 ... walking in a field ~~with her youngest grandchild~~ =====
3 ===== sixty-five ===== looking aimlessly =====
4 ===== stop and stare into space
5 ===== seventy wandering ===== a few steps then ~~stop~~ ...
10 coming up to seventy ... wandering in a field ... looking aimlessly for cowslips ... to make a ball ... a few steps then stop ... stare into space ...

B
1 when suddenly all went out ... all that April morning light
1' ===== early =====
2 ===== morning =====
2' ===== morning =====
4 ===== gradually =====
5 ... so on ... ~~wandering~~ around =====
6 then on ... a few more ... stop and stare again ===== drifting =====
10 then on ... a few more ... stop and stare again ... so on ... drifting around ... when suddenly ... gradually ... all went out ... all that April morning light

C
1 ...and ~~she~~ I found ~~herself~~ in the dark ...
1' ===== my =====
2 ... and ~~she was~~ she □ found herself in the ... what? ... I ... no ... no! ... she found herself in the dark ...
4 ===== NO! =====
5 ===== she ... she =====
10 ... and she found herself in the - ... what? ... who? ... no! ... she! ... found herself in the dark

³⁹⁰ Siglenzuordnung: 1 = He-I, 2 = He-II, 2A = „Appendix“ He-II (RUL: MS 1227/7/12/1), 3= TS-I (RUL: MS 1227/7/12/2), 4= TS-II (RUL: MS 1227/7/12/3), 5=TS-III RUL: MS 1227/7/12/4), 6=TS-IV (RUL: MS 1227/7/12/5), 7=TS-V RUL: MS 1227/7/12/6), 8=TS-VI RUL: MS 1227/7/12/7), 9 =TS-VII RUL: MS 1227/7/12/8), 10=FF.

D
1
2
3
5
10

without feeling as if none of my kind and if not exactly insentient ... insentient ... for she I / could still hear
and if not exactly ... insentient ... insentient ... for she still heard
===== could hear
===== could still hear
... and if not exactly ... insentient ... insentient ... for she could still hear

E
1
1'
2
2'
3
7
10

the buzzing in her my ears ... so loosely called
== ===== so
the ===== ... in her my ears ... so loosely ===== ... in her ears ...
== old =====
== old =====
===== the =====
the buzzing ... so-called ... in the ears

F
1
1'
2
3
4
10

... and a ray of light came and went ... came and went ... as if the moon shifting ... in and out of cloud ...
===== such as the moon sheds =====
===== might shed ... drifting =====
===== came and went ... came and went =====
===== came and went ... came and went ===== cast =====
... and a ray of light came and went ... came and went ... such as the moon might cast ... drifting ... in and out of cloud

G
1
2
4
10

but so reduced ... sensation ... sensation so reduced
=== lessened ===== lessened
== so-dulled ... feeling ... feeling so dulled ...
but so dulled ... feeling ... feeling so dulled

H

1

that she □ did not know what position she was in

2

~~that~~ she =====

4

===== imagine ... what position she was in!...

5

===== imagine!

10

she did not know ... what position she was in ... imagine! ... what position she was in! ...

i

1

whether standing ... or sitting ... but the mind ... what? ... ~~lying~~ lying? ... but the mind

2

===== brain ===== ... yes ...

6

===== kneeling? =====

10

whether standing ... or sitting ... but the brain- ... what? kneeling? ... yes

II. „Life-Scene“ 2

A

1

2

... when shopping ... busy shopping centre just handed in the list ... with the shopping bag

2'

=====

4

... even ===== ... supermart =====

6

===== ... bag ... old black =====

7

===== handed =====

8

===== out shopping ... =====

10

... even shopping ... out shopping ... busy shopping centre ... supermart ... just hand in the list ... with the bag ... old black shopping bag

B

1

... then stood there waiting ... any length of time ... motionless ... staring at ~~nothing~~ ...

1'

===== into space

6

===== ... mouth half open as usual

7

===== stood =====

7'

===== stand =====

10

... then stand there waiting ... any length of time ... middle of the throng ... motionless ... staring into space ... mouth half open as usual

C

1

till it was back in her hand ... the bag ... then paid and went ... not as much as goodbye

6

===== back in her hand =====

7

===== paid = went =====

7'

===== pay = go =====

10

till it was back in her hand ... the bag back in her hand ... then pay and go ... not as much as good-bye

III. „Life-Scene“ 3

A
1
1'
2
2A
5
6
8
10

the one time she cried ... since she could remember ... ~~sitting~~
then the time she cried ... the one time she could remember ... must have cried as a baby ... perhaps not
== that ===== ... since she was a baby =====
or =====
or that time she cried ... the one time she could remember ... since she was a baby ... must have cried as a baby ... perhaps not

B
1
2
2A
5
5'
6
10

... old woman already
... not indispensable ... just the birth cry ... ~~and then on~~ to get her breathing ... then no more till this =====
=== essential to life =====
===== going ... ===== hag =====
... not essential to life ... just the birth cry ... to get her going ... breathing ... then no more till this ... old hag already

C
1
1'
2
2A
4
6
6'
8
10

... sitting ~~looking~~ at her hand ...
===== staring =====
===== looking ===== where was it? ... Croker' ~~meadow~~ ... one evening on the way home ... home! ... a little mound in ~~Croker's meadow~~
===== acres ===== ~~back~~ ===== Croker's ~~meadow~~
===== acres
===== staring =====
... sitting staring at her hand ... where was it? ... Croker's Acres ... one evening on the way home ... home! ... a little mound in Croker's Acres ...

D

1

2

2A

2A'

4

5

6

8

10

palm □ in her lap... suddenly wet... tears presumably ... hers presumably
 =====
~~palm~~ ===== palm upward ... =====
 =====... the palm ... =====
 light failing ... sitting staring at her hand... lying =====
 dusk ===== there =====
 dusk ... sitting staring at her hand ... there in her lap ... palm upward ... suddenly saw it wet ... the palm ... tears presumably ... hers presumably

E

1

2

2A

2A'

4

5

6

10

suddenly tears on it ... could only have been hers ... □ no one for miles ... all over in a second ... sat and watched them dry
 ... no one else for miles ... in =====
 ===== all over in a second all over in a second
 ===== no cry ... just the tears =====
 ===== sound =====
 ... no one else for miles ... no sound ... just the tears ... sat and watched them dry ... all over in a second

IV. „Life-Scene“ 4

A

1

2

2A

sometimes sudden urge ... once or twice a year ... winter for some reason ... the long evenings ..

2A'

===== always =====

6

===== for == strange =====

10

sometimes sudden urge ... once or twice a year ... always winter ... some strange reason ... the long evenings ...

B

1

2

2A

sudden urge to ... tell ... then rush out and stop the first person she saw ... □ nearest lavatory ...

5

===== person =====

6

hours of darkness ===== and- =====

7

===== and =====

10

hours of darkness ... sudden urge to ... tell ... then rush out stop the first she saw ... nearest lavatory ...

C

1

2

2A

start pouring it out ... steady stream- ... wild stuff ... half the vowels wrong ... pine for pain ... that kind ... no one could follow ...

6

===== pine for pain ... that kind ... =====

7

===== mad =====

10

start pouring it out ... steady stream ... mad stuff ... half the vowels wrong ... no one could follow ...

D

1
2

2A till she saw the look she was getting ... then die of shame ... once or twice a year ... always winter for some reason ...

5 ===== ~~for~~ =====

6 ===== stare ===== mostly ===== strange =====

7 ===== ... crawl back in ===== always =====

10 till she saw the stare she was getting ... then die of shame ... crawl back in ... once or twice a year ... always winter some strange reason ...

E

1
2

2A

6 hours of darkness

7 long =====

10 long hours of darkness

V. „Life-Scene“ 5

A

1

2

2A

that time in court ... ~~guilty or not guilty~~ ... □ what had she to say for herself ... guilty or not guilty ... speak up woman ...

7

===== ... the dock ... =====

8

===== ~~... the dock ...~~ =====

10

that time in court ... what had she to say for herself ... guilty or not guilty ... stand up woman ... speak up woman ...

B

1

2

2A

stood there staring at nothing ... waiting to be led away ... glad of the hand on her arm

4

===== mouth half open as usual ... =====

10

stood there staring into space ... mouth half open as usual ... waiting to be led away ... glad of the hand on her arm

8.7. Zusammenfassung

Mit *Not I* hat Beckett die Reduzierung des Bühnengeschehens zugunsten einer narrativ-mimetisch vermittelten Vergangenheit bei weitem radikaler umgesetzt als in *Krapp's Last Tape*. Darstellungstechnisch greift er dabei auf die Form der partiell kadrierten Figurenrepräsentation zurück, die er bereits in früheren Dramen entwickelt und anschließend in das Medium des Films überführt hat. Erreicht wird diese partielle Kadrierung erneut mithilfe der Beleuchtung, wie sie bereits in *Play* beobachtet werden konnte. Die Verwendung des Lichts und die mit ihr einhergehende Kadrierung der Figur lässt erkennen, dass *Not I* wesentlich von filmischen Gestaltungsprinzipien beeinflusst ist, die für Beckett spätestens mit der Fertigstellung seines ersten Films (*Film*) immer wichtiger geworden sind.

Wie in *Play* steht die partielle Kadrierung in *Not I* in einem engen Zusammenhang zu einer Übersetzung der spezifischen Zeitstruktur des Dramas in seine Raumstruktur. Über die Konstituierung des absoluten *Off*, in dem die Figur zu verschwinden scheint, tritt der Bühnenraum als Gegenwartsraum hinter den erinnerten Räumen zurück. Wie in *Krapp's Last Tape* kommt dem *Off* auf diese Weise der Status eines gebundenen Imaginationsraums zu, der ausgehend von den narrativ-mimetischen Erinnerungselaborationen der Frau aktiviert wird.

Die Genese der entsprechenden narrativ-mimetischen Textsequenzen zeichnet sich dabei erneut durch Revisionsstrategien aus, die den Text ausgehend von seiner frühesten Form kontinuierlich deskriptiv erweitern. Makrotextuell besteht diese Erweiterung in der Einfügung einer ganzen Reihe von Szenen, an die sich die Frau im Zuge ihrer Erinnerungselaboration erinnert. Mikrotextuell werden die Szenen im Zuge ihrer Überarbeitung zunehmend detailgenauer und raum-zeitlich präziser geschildert. Diese bereits aus der Genese von *Krapp's Last Tape* bekannten Strategien der deskriptiven Erweiterung blieben in den bisherigen genetischen Studien zu Becketts Revisionspraxis unbeachtet.

Die gedächtnismedialen Vorzeichen, unter denen die sprachliche Repräsentation und imaginäre Evokation einzelner Gedächtnisbilder mittels der beschriebenen narrativ-mimetischen Sequenzen in *Not I* inszeniert wird, haben sich gegenüber *Krapp's Last Tape* deutlich gewandelt. In *Krapp's Last Tape* basierte die sprachliche Repräsentation auf dem elektromagnetischen Gedächtnismedium des Tonbandgeräts, das die vergangene Erinnerungsfähigkeit der Bühnenfigur mit ihrem gegenwärtigen defizienten Gedächtnis kontrastiert. In *Not I* basiert die Repräsentation des Gedächtnisinhalts nur noch auf dem Medium der Sprache, die sich auf der Bühne in der Form eines Bewusstseinsstroms manifestiert. Dies bedeutet jedoch keineswegs, dass Beckett das Motiv des Gedächtnisses mit

Not I vom Strukturzusammenhang des Erzählens im Zeichen defizienter Modi des Erinnerns gelöst hätte. Das Erinnern bleibt insofern defizient, als es nicht den Ausgangspunkt einer kohärenten Identitätskonstitution zu bilden vermag. Das Versagen der Identitätsfunktion des Gedächtnisses kommt dabei in zweifacher Hinsicht zum Ausdruck. Zum einen sprachlich in der Unfähigkeit der Frau von sich selbst in der ersten Person zu sprechen. Zum anderen über das Bühnenbild, das lediglich den Mund der Frau und nicht ihren gesamten Körper zeigt. Auf diese Weise kommt die Identitätslosigkeit der Frau über das Bild ihrer körperlichen Desintegration zum Ausdruck. Der Bühnenraum fungiert somit in *Not I* erneut in erster Linie als Ausdrucksraum, während das *Off* zum eigentlichen Repräsentationsraum wird.

9. *That Time*

9.1. Entstehung / Handlung

Beckett hat den zwischen 1974 und 1975 auf Englisch verfassten Einakter *That Time* als „Bruder“ von *Not I* bezeichnet.³⁹¹ Tatsächlich weisen die beiden Dramen zahlreiche darstellungstechnische Gemeinsamkeiten auf. Wie in *Not I* werden in *That Time* verschiedene Ereignisse aus der Vergangenheit der Bühnenfigur narrativ vermittelt. Die Figur auf der Bühne ist dabei wiederum partiell beleuchtet; sichtbar für den Zuschauer ist nur ein männliches Gesicht, das ca. drei Meter über dem Boden leicht aus der Mitte versetzt zu schweben scheint.³⁹²

Ein wichtiger Unterschied zu *Not I* besteht allerdings darin, daß der Mann nicht als Sprecher figuriert, sondern seiner eigenen aus dem *Off* stammenden Lautsprecherstimme zuhört.³⁹³ Diese Stimme ist zudem räumlich unterteilt, das heißt, sie kommt aus drei verschiedenen Richtungen: von rechts, von links und von oberhalb seines Gesichts. Dieser Dreiteilung entsprechend ist auch der gesprochene Text in drei separate, im Nebentext als A, B und C bezeichnete Stimmen aufgeteilt. Sie berichten von Erlebnissen aus der Vergangenheit der Bühnenfigur. Stimme A spricht von einer Ruine, in welcher sich der Mann während seiner Kindheit oft aufhielt und die er zu einem späteren Zeitpunkt seines Lebens wieder aufsuchen möchte. B erzählt von drei Zusammenkünften mit einem Mädchen (auf einem Stein am Waldrand, an einem Treidelpfad und am Strand) und von einer Nacht, in welcher der Mann alleine am Fenster sitzt. C schildert, wie der Mann sich (vermutlich) in Dublin vor dem Regen und der Kälte nacheinander in ein Museum, in eine Bibliothek und ein Postamt flüchtet. Diese Einzelerzählungen werden nicht kontinuierlich wiedergegeben, sondern durch das abwechselnde Abspielen kurzer Abschnitte der Einzelstimmen A, B und C fragmentiert. Jede Einzelerzählung ist dabei in 12 Abschnitte unterteilt, die in der Reihenfolge ACB wiedergegeben werden. Nach vier ACB-Folgen setzt jeweils eine 10-sekündige Pause ein.

³⁹¹ Vgl. R. Pountney (1988): a.a.O. S. 92.

³⁹² „[A]bout 10 feet above stage level midstage off centre“ [388].

³⁹³ Er wird daher im Nebentext auch als „Listener“ bezeichnet [ebd.]. Der Nebentext schreibt auch vor, dass es sich bei der Lautsprecherstimme um die Stimme des Mannes handelt.

9.2. Raumbehandlung

Wie in den Vorgängerdramen verschwindet der Bühnenraum in *That Time* so gut wie vollständig in der Dunkelheit: „Stage in darkness“ [387]. Einzig das Gesicht des Zuhörers ist auf der Bühne sichtbar: „Old white face, long flaring hair as if seen from above outspread“ [ebd.]. Die Raumbehandlung entspricht somit weitestgehend der aus *Not I*.

Besonders aufschlussreich für die Raumbehandlung ist dabei die Formulierung „as if seen from above“, mit der im Nebentext das Erscheinungsbild des männlichen Gesichts beschrieben wird. In ihr kommt deutlich zum Ausdruck, dass der Raumbehandlung in *That Time* wie in *Not I* eine filmische Perspektive zugrunde liegt: Ausschlaggebend für die Darstellung auf der Bühne ist nicht der reale Blickwinkel des Zuschauers, sondern die Perspektive einer fiktiven Instanz („as if seen“), der im Film die Kamera entsprechen würde. Das Gesicht des Mannes erscheint vor den Augen des Zuschauers so, als ob er es mit den Augen einer Kamera aus der Aufsicht wahrnehmen würde. Durch das Fehlen einer Instanz, die auf die Vorgaben des theatralen Raums verweist, löst sich der dramatische Raum vollends von den Vorgaben dieses Raums. Das Erscheinungsbild des dramatischen Raums hat sich von der Zuschauerperspektive autonomisiert, wodurch es zu einer „Auflösung der natürlichen Raumwahrnehmung“ kommt, wie sie für den filmischen Raum typisch ist.³⁹⁴ Es wird von einer fiktiven Wahrnehmungsinstanz bestimmt, die das für den Zuschauer sichtbare Bild innerhalb des Bühnenrahmens vorgibt. Geprägt wird dieses Bild wiederum durch die Opposition zwischen einem sehr begrenzten Schauraum, in dem das Gesicht des Mannes sichtbar ist, und einem *Off*, das mehrfach konstituiert und semantisiert wird.

9.3. Konstituierung und Semantisierung des *Off*

In *That Time* hebt sich wie in *Play* und *Not I* das Gesicht der Bühnenfigur durch einen fokussierten Lichtstrahl von der Dunkelheit des Bühnenraums ab. Damit kommt es erneut zu der seit *Krapp's Last Tape* zu beobachtenden Form der Subkadrierung innerhalb des Bühnenrahmens. Innerhalb des Schauraums ist dabei wie in *Not I* nur das Gesicht der Bühnenfigur sichtbar, während die Dunkelheit als *Off* das Bühnenbild dominiert. Anders als in *Not I* ist die Bühnenfigur in *That Time* jedoch nicht zugleich die sichtbare Sprecherinstanz. Da der Mann seiner eigenen Stimme aus dem *Off* zuhört, konstituiert sich das *Off* in *That Time* nicht nur optisch, sondern zugleich akustisch. Formen der akustischen *Off*-Konstituierung durch eine Stimme konnten mit Ausnahme von *Play* und *Come and Go* für

³⁹⁴ Vgl. Walter Dadek: *Das Filmmedium*. München 1968, S. 150.

alle der bisher behandelten Dramen nachgewiesen werden. Neuartig an *That Time* ist dabei jedoch, dass die Stimme keine Sprecherinstanz evoziert, die sich in einem räumlich kontinuierlich zum Schauraum imaginierbaren Bereich des Bühnenraums lokalisieren lassen würde. Eine solche Lokalisierung verhindert allein schon die Aufspaltung der Stimme in drei Einzelstimmen, die aus drei verschiedenen Bereichen des *Off* erklingen. Die drei Stimmen konstituieren auf diese Weise kein relatives *Off*, sondern ein absolutes, das vom Zuschauer außerhalb des homogenen Raums imaginiert werden muss.

Damit unterscheidet sich die Kommunikationssituation äußerlich von der in *Krapp's Last Tape*, in dem ebenfalls eine sich selbst zuhörende Figur existiert. Allerdings befindet sich das Medium, das diese Situation ermöglicht, hier in Form eines Tonbandgeräts innerhalb des homogenen Bühnensraums. Es diene, wie erläutert wurde, der narrativ-mimetischen Konstituierung eines gebundenen Imaginationsraums, der als Erinnerungsraum in raumzeitlicher Diskontinuität zur Bühnengegenwart angesiedelt war. Ganz ähnlich verhält es sich, wie im Folgenden noch deutlicher wird, mit den erinnerten Räumen in *That Time*. Auch sie basieren auf der Funktionalisierung des absoluten *Off*, das als Repräsentationsraum des vergangenen Geschehens dient. Die räumliche Diskontinuität dieses Geschehens wird hier jedoch zusätzlich hervorgehoben, indem die Stimmen selbst aus einem anderen, nicht zu verortenden Bereich kommen. Es handelt sich dabei um eine Zuordnung zwischen Wort und Bühne, die darstellungstechnisch der Zuordnung von Wort im Bild beim „*Off*-Sprechen“ im Film entspricht.³⁹⁵ Erneut überführt Beckett also eine filmische Darstellungstechnik in das theatrale Medium, um ein spezifisches Gedächtnisszenarium zur Darstellung zu bringen.

9.4. Gedächtnisszenarien

Zum ersten Mal hat Beckett die Technik des *Off*-Sprechens, wie erläutert wurde, in seiner Fernsehproduktion *Eh Joe* eingesetzt. Sie diene dabei entsprechend der filmischen Konvention der Wiedergabe eines Erinnerungsmonologs, der über die Stimme aus dem *Off* in das Innere der Figur verlagert wird. Zugleich nimmt die Erinnerungssituation über die *Off*-Stimme, die den Mann heimzusuchen scheint, die Form einer passiven Erinnerungserfahrung an, die Züge der Proust'schen *mémoire involontaire* trägt. Eine solche Erinnerungserfahrung ließ sich auch für das Drama *Not I* nachweisen, bei dem Beckett die Darstellungsform des *close up* in den theatralen Raum überführt hat. Sie diene hier wie in *Eh Joe* dazu, das Gesicht des Erinnernden aus den Raum-Zeit-Koordinaten des theatralen Raums zu lösen, um in der

³⁹⁵ Vgl. Knut Hickethier: a.a.O., S. 107ff.

Imagination des Publikums einen narrativ-mimetisch konstituierten dramatischen (erinnerten) Raum entstehen zu lassen. In *That Time* wird diese Darstellungsform um die Technik des *Off-Sprechens* ergänzt, sodass die Gedächtnisszenarien von *Eh Joe* und *That Time* weitestgehend kongruent sind. Die Gedächtnisinhalte erscheinen auf diese Weise als authentische Erinnerungen und nicht mehr wie in der Prosa und den vor *Krapp's Last Tape* entstandenen Dramen als Konstrukte.³⁹⁶ Die Erinnerungen selbst nehmen dabei erneut die Form von präzisen Wahrnehmungsbildern an, die der Erinnernde vor seinem inneren Auge zu imaginieren scheint. Der Vorgang des Imaginierens wird dabei wie in *Krapp's Last Tape* in dem Schließen der Augen des Erinnernden sinnfällig, das der Erinnerungselaboration unmittelbar vorangeht:

A: that time you went back that last time to look was the ruin still there where you hid as a child when was that [*Eyes close.*] grey day took the eleven to the end of the line and on from there no no trams then all gone long ago that time you went back to look was the ruin still there where you hid as a child that last time not a tram left in the place only the old rails when was that³⁹⁷

An dieser Passage lässt sich zudem eine weitere Gemeinsamkeit in den Erinnerungssituationen zwischen *Not I*, *Eh Joe* und *That Time* ablesen. Sie besteht darin, dass sich die Stimme in der dritten Person an den Erinnernden wendet. Wie in *Not I* und *Eh Joe* steigert diese Form der Adressierung auch in *That Time* den Eindruck der Passivität der Erinnerungserfahrung. Zugleich kommt in ihr wiederum zum Ausdruck, dass die passive Erinnerung keine kohärente Identitätskonstitution ermöglicht. Das Misslingen einer solchen Identitätskonstitution wird in *That Time* zusätzlich durch die räumliche Verdreifachung der Stimme verdeutlicht. Das Subjekt des inneren Monologs vernimmt seine eigene Stimme aus drei verschiedenen Richtungen des *Off*, wodurch der Eindruck einer inneren Inkohärenz erzeugt wird. Zudem entfalten sich die einzelnen Erinnerungsgeschichten nicht in einem geordneten Nacheinander, sondern in einem Durcheinander, das es dem Zuhörer kaum möglich macht, sie noch als einzelne Geschichten zu verfolgen. Es bleibt wie schon in *Eh Joe* und *Not I* der Eindruck einer Reihe von präzisen Wahrnehmungsbildern, die nur schwerlich in eine narrative Struktur eingebettet werden können. Die Genese des textuellen Substrats dieser Wahrnehmungsbilder soll im Anschluss an die folgende inhaltliche Analyse der Erinnerungselaborationen behandelt werden.

³⁹⁶ Diesen Unterschied übersieht Anna McMullan, wenn sie die Erinnerungsinhalte in *That Time* als „a function or a construct of the language system“ bezeichnet [Anna McMullan: a.a.O., S. 50].

³⁹⁷ Den Referenztext bildet auch hier die Druckfassung *FF*.

9.4.1. Inhaltsanalyse der Erinnerungselaboration

Das Gemeinsame der verschiedenen erinnerten Momente aus der Vergangenheit des Mannes liegt in der Einsamkeit und Isolation, die ihn offenbar sein Leben lang begleitet hat. Bereits als Kind zog er sich in eine verlassene Ruine zurück, um dort ein Kinderbuch zu lesen und sich in eine von ihm selbst geschaffene Stimmenwelt zu flüchten:

A: or talking to yourself who else out loud imaginary conversations there was childhood for you ten or eleven on a stone among the giant nettles making it up now one voice now another till you were hoarse and they all sounded the same well on into the night some moods in the black dark or moonlight and they all out in the roads looking for you [390]

Jahre später versucht er, als erwachsener Mann zur Ruine zurückzukehren und muss dabei erkennen, dass der Ort nicht mehr wie gewohnt vom Hafen aus mit der Bahn zu erreichen ist:

A: no getting out that way so what next no question of asking not another word to the living as long as you lived so foot it up in the end to the station bowed half double get out to it that way all closed down an boarded up Doric terminus of the Great Southern and Eastern all closed down and the colonnade crumbling away so what next [391]

Scheinbar war es der Wunsch des Mannes, durch das Aufsuchen des „Erinnerungsortes“ der Ruine eine biographische Diskontinuitätserfahrung zu überwinden.³⁹⁸ Wenig später stellt sich jedoch heraus, dass die Rückkehr nicht der Reanimation der Erinnerung, sondern einem erneuten Rückzug diene. Nachdem er seinen Rückkehrplan aufgegeben hat, lässt er sich resigniert auf einem Treppenabsatz in der Nähe des Hafens nieder. Dort verliert er nach und nach sein Ort- und Zeitbewusstsein und beginnt, sich genau wie in seiner Kindheit in eine Scheinwelt zu flüchten:

A: huddled on the doorstep in the old green greatcoat in the pale sun with the nightbag needles on your knees not knowing where you were little by little not knowing where you were or when you were or what place might have been uninhabited for all you knew like that time on the stone the child on the stone where none ever came [392]

A: eleven or twelve in the ruin on the flat stone among the nettles in the dark or moonlight muttering away now one voice now another there was childhood for you till there on the step in the pale sun you heard yourself at it again not a curse for the passers pausing to gape at the scandal huddled

³⁹⁸ Aleide Assmann führt über diesen Zusammenhang unter Rückgriff auf Pierre Nora aus: „Nach Intervallen einer abgerissenen Überlieferung kehren Pilger und Vergangenheitstouristen an die für sie bedeutsamen Orte zurück, wo sie eine Landschaft, Monumente oder Ruinen finden. Dabei kommt es zu ‚Reanimationen‘, wobei der Ort die Erinnerung ebenso reaktiviert wie die Erinnerung den Ort. Denn biographisches und kulturelles Gedächtnis lässt sich nicht in die Orte auslagern; diese können Erinnerungsprozesse nur im Verbund mit anderen Gedächtnismedien anstoßen und abstützen“ [A. Assmann (1999): a.a.O., S. 21 sowie Pierre Nora: *Zwischen Geschichte und Gedächtnis*, Berlin 1992, S. 11].

there in the sun where it had no warrant clutching the nightbag drooling
away out loud eyes closed [...] [393]

Statt sich an seine Kindheit zu erinnern, wiederholt er in einem Akt der Regression sein damaliges Verhalten. In seiner Erinnerung verschmelzen dabei die beiden erinnerten Räume der Ruine und des Treppenabsatz aufgrund ihrer Ähnlichkeit zu einem Raum („place might have been uninhabited for all you knew like that time on the stone“, „flat stone / step“). Tatsächlich unterscheiden sich die beiden Räume jedoch in einem wesentlichen Punkt: Während es sich bei der Ruine um einen verlassenen Ort handelte, ist die Treppenstufe von Menschen umgeben, die fassungslos auf den vor sich hin murmelnden Mann starren. In dieser Szene wirkt die aus der Kindheit fortgesetzte Isolation noch bedrückender, da der Mann seinen Rückzugsort mitten in der Öffentlichkeit findet.

Der Erzählung der Stimme C, die sich zum Auftakt an die der Stimme A anschließt, lässt sich entnehmen, dass solche öffentlichen Rückzugsorte für den Mann im Laufe seines Lebens immer wichtiger geworden sind. Drei Erlebnisse werden geschildert, bei denen er in öffentlichen Gebäuden Unterschlupf vor Regen und Kälte gesucht hat. Diese Gebäude stehen jeweils in einem besonderen Bezug zu seiner eigenen Identitätskrise und Isolation. Bei den ersten beiden Gebäude handelt es um ein Museum („Portrait Gallery“) und eine Bibliothek („Public Library“). Als Rückzugsorte wählt er damit zunächst kulturelle Institutionen, wobei mit der *Portrait Gallery* bereits auf die Identitätsproblematik verwiesen wird. Der Mann erinnert sich nämlich an zwei Visionen innerhalb der Gebäude, von denen er zunächst glaubte, dass sie seine Persönlichkeit verändert und seine Identität nachhaltig geprägt hätten. Doch wie Krapp in *Krapp's Last Tape* muss er im Nachhinein erkennen, dass er trotz dieser vermeintlichen Visionen stets derselbe geblieben ist:

C: never the same after that never quite the same but that was nothing new if
it wasn't this it was that common occurrence something you could never be
the same after crawling about year after year sunk in you lifelong mess
muttering to yourself who else you never be the same after this you were
never the same after that [390]

Entsprechend dieser Illusionslosigkeit zieht sich der Mann schließlich in den profanen Ort des Postamts zurück. Im Vergleich zu dem Rückzug auf der Treppe erscheint seine Isolation hier noch einmal gesteigert, da es sich bei einem Postamt um den ‚Umschlagplatz‘ einer Unmenge von Kommunikationen handelt, von denen der Mann abgeschnitten ist. Führte sein Verhalten am Hafen noch zu einigem Aufsehen, wird er jetzt völlig ignoriert:

C: [...] till it dawned that for all the loathing you were getting you might as
well not have been there at all the eyes passing over you and through you
like so much thin air [...] [394]

Von dem einzigen (vermeintlichen) sozialen Kontakt im Leben des Mannes erzählt die Stimme B. Der Mann erinnert sich an mehrere Treffen mit einer weiblichen Person an verschiedenen Orten. Den zentralen Erinnerungsort bildet hier – wie schon in der Erzählung der Stimme A – ein Stein, auf dem die beiden in der Sonne sitzen und ihre Liebe zum Ausdruck bringen, ohne sich dabei körperlich anzunähern:

B: on the stone together in the sun on the stone at the edge of the little wood
and as far as the eye could see the wheat turning yellow vowing every now
and then you loved each other just a murmur not touching or anything of that
nature you one end of the stone she the other long low stone like millstone no
looks just there on the stone in the sun with the little wood behind gazing at
the wheat or eyes closed all still no sign of life not a soul abroad no sound
[388]

Wie der Stein in der Ruine liegt auch der am Rande des Waldes an einem Ort, der in seiner idyllischen Entlegenheit am Waldesrand die Züge eines *Locus amoenus* aufweist. Doch die körperliche Distanz macht deutlich, dass der Mann selbst in der Liebe isoliert bleibt. Zudem deutet sein Bericht von den Begegnungen mit seiner Geliebten darauf hin, dass es sich auch bei ihr lediglich um eine seiner Phantasiegestalten handelt:

B: muttering that time altogether on the stone in the sun or that time together
on the towpath or that time together in the sand that time that time making it
up from there as best as you could always together somewhere in the sun on
the towpath facing downstream into the sun sinking and the bits of flotsam
coming from behind and drifting on or caught in the reeds the dead rat it
looked like came on you from behind and went drifting on till you could see
it no more [390f.]

Die Formulierungen „just a murmur“ und „making it up“ lassen es fraglich erscheinen, ob es die weibliche Person im Leben des Mannes tatsächlich gegeben hat. Bekräftigt wird diese Vermutung über den biographisch spätesten Erinnerungsmoment des Mannes:

B or by the window in the dark harking to the owl not a thought in your head
till hard to believe harder and harder to believe you ever told anyone you
loved them or anyone you till just one of those things you kept making up to
keep the void out just another of those old tales to keep the void from pouring
in on top of you the shroud [390]

Die Dunkelheit und die Todessymbolik, durch die dieses Erinnerungsmoment gekennzeichnet ist (*owl, void, shroud*), deuten an, dass es sich hierbei um Erinnerungen an den letzten Lebensabschnitt des Protagonisten handelt. Der Mann ist jetzt allein und versucht vergeblich,

sich vor der Leere seines vergangenen Lebens zu verschließen. Die Erinnerung an diesen Lebensabschnitt bildet auch den Schlusspunkt der Erzählung der Stimme B:

B: that time in the end when you tried and couldn't by the window in the dark and the owl flown to hoot at someone else or back with a shrew to its hollow tree and not another sound hour after hour hour after hour not a sound when you tried and tried and couldn't any more no words left to keep it out so gave it up gave up there by the window in the dark or moonlight gave up for good and let it in and nothing the worse a great shroud billowing in all over you on top of you and little or nothing the worse little or nothing [394]

Der Mann, dessen ganzer Lebenssinn in der stimmlichen Evokation einer Phantasiewelt lag, identifiziert hier sein Verstummen mit seinem Lebensende. Im Hinblick auf die übergeordnete Fragestellung ist es wichtig festzuhalten, dass sich das Prinzip der verbalen Evokation von Phantasiewelten hier in der Gedächtnisszenarie des Dramas gespiegelt findet. Auch die Erinnerungselaborationen des Mannes liefern die Grundlage für eine imaginative Vergegenwärtigung der geschilderten Ereignisse seitens des Zuschauers. Ausgangspunkt für diese Vergegenwärtigung sind dabei erneut spezifische narrativ-mimetische Sequenzen.

9.5. Zur Textgenese

Die früheste verfügbare Textstufe bildet ein 13-seitiges Manuskript, dessen erstes Blatt mit dem Datum 8. Juni 1974 versehen ist.³⁹⁹ Anders als *Not I* wurde *That Time* mit Sicherheit von Beginn an als Theatertext konzipiert. Auf den ersten drei und den letzten zwei Seiten befinden sich ausführliche Bühnenanweisungen, die in den zentralen Aspekten der Stimmaufteilung und der Platzierung des Gesichts auf der Bühne kaum von den späteren Druckfassungen abweichen.

Eine wichtige formale Abweichung zum Text der Druckfassung *FF* besteht allerdings darin, dass die Erzählungen der Stimmen A, B und C auf der ersten Textstufe nicht fragmentiert, sondern als geschlossene Einheiten notiert wurden. Die Erzählung der Stimme A erstreckt sich über die Blätter vier bis sechs, die der Stimmen B und C in gleichen Teilen über die folgenden sechs Blätter. Auf diese früheste Textstufe folgen neun weitere Stufen, die bereits maschinenschriftlich ausgeführt sind und zahlreiche handschriftliche Revisionen enthalten. Auf der zweiten Stufe⁴⁰⁰ sind die Einzelstimmen ebenfalls noch als geschlossene Einheiten konzipiert. Auf der dritten Stufe⁴⁰¹ sind sie dann bereits in Einzelabschnitte

³⁹⁹ RUL: MS 1477/1,1.

⁴⁰⁰ RUL: MS 1447/2.

⁴⁰¹ RUL: MS 1447/3.

zergliedert und in drei mit A, B und C überschriebenen Spalten nebeneinander angeordnet, wobei zwischen den Abschnitten jeweils Raum für die Abschnitte der anderen Stimmen freigelassen wurde. Dieses Anordnungsprinzip sei anhand der folgenden Graphik schematisch veranschaulicht, in der X für einen Abschnitt steht:

A	B	C
X		
	X	
		X
X	X	
		X

Auf der vierten Textstufe⁴⁰² werden die einzelnen Textblöcke erneut in drei aufeinander folgende geschlossene Erzähleinheiten der Einzelstimmen zusammengefasst. Die zuvor innerhalb der Einzelstimmen gebildeten Abschnitte sind allerdings in den Einheiten durch Markierung und Numerierung kenntlich gemacht. Auf den folgenden zwei Stufen⁴⁰³ wechseln die Einzelabschnitte dann entsprechend dieser Markierungen ab, wobei die Reihenfolge auf der sechsten Stufe, datiert auf den 10. Juli 1974, bereits der endgültigen Reihenfolge der Druckfassung entspricht. Dennoch kehrt Beckett im Anschluss an diese Version noch zweimal zum kontinuierlichen Darstellungsprinzip der Einzelstimmen zurück, ohne dass noch entscheidende inhaltliche Revisionen vorgenommen wurden.⁴⁰⁴ Erst auf der neunten Textstufe, die inhaltlich mit der Druckfassung übereinstimmt, wird der Aufbau der sechsten Stufe wieder übernommen. Die Konzeption der Erzählungen der Einzelstimmen ging also zunächst von geschlossenen Erzähleinheiten aus, die erst in einem relativ späten Stadium der Textgenese fragmentiert wurden.

Der Schreibprozess erscheint vor diesem Hintergrund in erster Linie als ein Vorgang des Anordnens von Textelementen, die bereits zu einem frühen Zeitpunkt der Textgenese notiert wurden. Der Verlauf dieses kompositionsartigen Anordnungsprozesses kann hier aufgrund des anders gelagerten Erkenntnisinteresses nicht im Einzelnen nachvollzogen werden.⁴⁰⁵ Mit Blick auf die narrativ-mimetischen Sequenzen des Stückes lässt sich allerdings festhalten, dass sie mit einer Ausnahme nach ihrer Niederschreibung auf der ersten Textstufe nicht mehr wesentlich deskriptiv erweitert wurden. Die Ausnahme besteht in der Erweiterung

⁴⁰² RUL: MS 1447/4.

⁴⁰³ RUL: MS 1447/5-6.

⁴⁰⁴ RUL: MS 1447/10-9.

⁴⁰⁵ An dieser Stelle sei erneut auf Karine Germonis in Kürze erscheinende Studie verwiesen [vgl. S. 190, Fn.1 der vorliegenden Untersuchung].

der Erzählung der Stimme C. Die Postamtsszene fehlt hier auf der ersten Textstufe und wurde erst auf der zweiten Textstufe auf einem separaten Blatt niedergeschrieben. Eingefügt in den Text der Stimme C wurde sie erst auf der dritten Textstufe.

Die Tatsache, dass es sich hierbei um die einzige umfangreichere deskriptive Erweiterung handelt, deutet darauf hin, dass Becketts Schreibpraxis mit *That Time* einen Punkt erreicht hat, an dem die Vergegenwärtigung von gebundenen Imaginationsräumen durch die narrativ-mimetischen Sequenzen bereits in die erste Textschicht eingeschrieben wird, während sie zuvor noch das Ergebnis eines anhaltenden Revisionsprozesses darstellte. Dennoch bleiben die Texte strukturell offen für Erweiterungen, die nach wie vor eine Gegenbewegung zu den von Gontarski und Pountney absolut gesetzten Reduktionsprozessen der Beckett'sche Revisionspraxis bilden.

9.6. Zusammenfassung

Aus den vorangegangenen Ausführungen ist deutlich geworden, dass das von Beckett identifizierte Geschwisterpaar von *Not I* und *That Time* im Hinblick auf die Konstituierung und die Semantisierung des *Off* um ein weiteres Familienmitglied erweitert werden kann. Dabei handelt es sich um die Filmproduktion *Eh Joe*, deren Darstellungsmittel der Stimme aus dem *Off* Beckett in *That Time* integriert. Es handelt sich dabei um ein filmisches Darstellungsprinzip, das wie in *Eh Joe* der imaginativen Vergegenwärtigung von vergangenen Wahrnehmungsbildern und erinnerten Räumen dient. Wie zuvor in *Not I* geht die verbale Evokation dieser Bilder und Räume mit einer extremen Reduktion der auf der Bühne dargestellten Figur einher. Optisch wird die Bühne daher erneut von einem absoluten *Off* dominiert, das als gebundener Imaginationsraum für die geschilderten Gedächtnismomente dient. Diese Gedächtnismomente sind wiederum das Ergebnis einer passiven Erinnerungserfahrung, die authentisches Erinnern zu garantieren vermag. Die Mittel der Darstellung dieses Erinnerungsvorgangs lassen jedoch erneut erkennen, dass das authentische Erinnern keine gelungene Identitätskonstitution erlaubt. Der Erinnernde wird zum Zuhörer seiner eigenen Stimmen, die ihm in räumlicher, akustischer und inhaltlicher Diskontinuität von seiner Vergangenheit berichten.

10. *Footfalls*

10.1. Entstehung / Handlung

Beckett hat den Einakter *Footfalls* zwischen März und November 1975 auf Englisch verfasst. Seine Handlung soll hier aus interpretationspragmatischen Gründen in acht Phasen unterteilt werden, die sich jeweils durch ihr spezifisches Verhältnis von Licht und Dunkelheit voneinander unterscheiden. In der ersten Phase nach dem Öffnen des Vorhangs erklingt aus dem völlig abgedunkelten Bühnenraum („Stage in darkness“ [399]) ein einzelner Glockenschlag. In der zweiten Phase wird ein schmaler Streifen im vorderen Bühnenbereich beleuchtet, auf dem eine weibliche Figur in einem grauen Gewand mit langsamen, deutlich hörbaren („clearly audible“ [ebd.]), rhythmischen Schritten auf und ab geht. Währenddessen führt sie ein Gespräch, in dem sich ihre Stimme mit einer anderen aus der Dunkelheit des hinteren Bühnenbereichs erklingenden Frauenstimme abwechselt. Die Frau auf der Bühne adressiert dabei die im Nebentext als „V“ (für *Voice*) bezeichnete Sprechinstanz in der Dunkelheit als ihre Mutter und wird von dieser mit dem Namen May („M“ im Nebentext) angesprochen. In dem Gespräch bietet die Tochter der Mutter verschiedene Hilfeleistungen an („Change your position“, „Change your drawsheet“, „Pray with you? [Pause.] For you?“ [400]), die die Mutter mit dem Hinweis „Yes, but it is too soon“ ablehnt [ebd.]. Den Abschluss des Gesprächs bildet der folgende Wortwechsel:

V: Will you never have done? [Pause.] Will you never have done ...
revolving it all?

M: [Halting.] It?

V: It all. [Pause.] In your poor mind. [Pause.] It all. [Pause.] It all [400].

In der anschließenden dritten Phase erklingt erneut ein einzelner Glockenschlag aus dem zur Gänze verdunkelten Bühnenraum. Im Vergleich zum ersten Glockenschlag ist dieser etwas leiser: „Chime a little fainter“ [400]. In der vierten Phase wird wiederum der schmale Streifen im vorderen Bereich der Bühne beleuchtet. Diesmal bleibt die Frau zunächst am rechten Rand der Bühne stehen, während aus der Dunkelheit die Frauenstimme erklingt. Sie beschreibt zunächst die auf der Bühne stehende May und erklärt, dass sie sich in dem Haus befände, in dem sie aufgewachsen sei. Daraufhin beginnt May erneut mit ihrem Auf- und Abgehen, während die Mutter eine Begebenheit aus der Kindheit ihrer Tochter beschreibt: In einer Nacht habe sie ihre Mutter darum gebeten, sich so zu bewegen, dass ihre Schritte hörbar werden. Die Situation, in der diese Bitte geäußert wurde, wird nicht näher beschrieben. Nahe liegend ist jedoch, dass die Mutter in der Vergangenheit nachts vor dem Zimmer des Kindes

auf- und abgehen musste, um es zum Einschlafen zu bringen. Zum Abschluss ihrer Schilderung beantwortet sie die von ihr selbst aufgeworfene Frage danach, ob ihre Tochter noch sprechen würde, mit den Worten:

V: [...] Yes, some nights she does, when she fancies none can hear. [*Pause.*]
Tells how it was. [*Pause.*] Tries to tell how it was. [*Pause.*] It all. [*Pause.*] It
all [...] [401].

Die Formulierung „It all“ greift das Ende der zweiten Phase auf und weist zugleich auf den Inhalt der übernächsten Phase voraus. Zunächst ertönt jedoch in einer fünften Phase erneut im verdunkelten Bühnenraum ein Glockenschlag, der wiederum leiser ist als der vorangegangene. In der anschließenden Phase geht May zunächst erneut auf und ab, bleibt dann abrupt stehen und beginnt zu erzählen, „wie es war.“ Bei dem „es“ handelt es sich um wiederholte, einsame nächtliche Kirchgänge aus der Vergangenheit (6. Phase). Den Verlauf der Kirchgänge beschreibt sie dabei wie folgt: Zunächst betritt sie die Kirche durch den Nordeingang, dann geht sie das Querschiff auf und ab und kehrt darauf hin wieder nach Hause zurück. Obwohl die Tochter von der Kirchgängerin in der dritten Person spricht, ist es wahrscheinlich, dass sie angesichts ihrer Kenntnisse über den Verlauf der Besuche von sich selbst spricht. Zudem stünde dies in Übereinstimmung mit ihrer Frage an die Mutter, ob sie für sie beten solle.

Nach dieser Erinnerungselaboration bleibt die Tochter mit einem Mal stehen und beginnt eine andere Geschichte zu erzählen, mit der sie sich, wie sie eigens betont, an ihre „Leser“ wendet [403]. In der Geschichte sitzt eine Frau namens Mrs Winter zusammen mit ihrer Tochter Amy („the daughter’s given name, as the reader will remember“ [403]) nach einem Abendgottesdienst zusammen am Esstisch. Die Mutter fragt ihre Tochter, ob ihr in der Kirche nichts Außergewöhnliches aufgefallen sei, woraufhin Amy beteuert, nicht in der Kirche gewesen zu sein. Unmittelbar darauf lässt die Erzählerin das Tischgespräch mit denselben Worten enden, die am Ende der zweiten Phase von ihr und der Stimme ihrer Mutter gesprochen wurden:

M: [...] Amy. [*Pause.*] Yes, Mother. [*Pause.*] Will you never have done?
[*Pause.*] Will you never have done ... revolving it all? [*Pause.*] It? [*Pause.*]
It all. [*Pause.*] In your poor mind. [*Pause.*] It all. [*Pause.*] It all [403].

Hierauf folgt die siebte Phase des Stücks, in der wiederum ein weiter abgeschwächter Glockenschlag erklingt und die Bühne gänzlich in der Dunkelheit verschwindet. Den Abschluss bildet die achte Phase, in der erneut lediglich der vordere Bereich der Bühne in

Form eines Streifens beleuchtet ist. Auf diesem ist jetzt allerdings niemand zu sehen („No trace of May“ [Nebentext, 403]).

10.2. Raumbehandlung

Während *Not I* und *That Time* darstellungstechnisch stark von Becketts Filmarbeiten beeinflusst wurden, ähnelt die Raumbehandlung in *Footfalls* strukturell deutlich der von *Come and Go*. Erneut wird lediglich ein kleiner Bereich der Bühne beleuchtet, während der Rest in der Dunkelheit verschwindet. In *Come and Go* handelte es sich bei diesem Bereich um die Bank, auf der die drei Frauen saßen, in *Footfalls* wird ein schmaler Streifen im vorderen Bühnenbereich beleuchtet, auf dem May hin und her geht. Die Beleuchtung konzentriert sich dabei auf ihre Füße und wird mit zunehmender Höhe schwächer, sodass ihr Kopf kaum noch beleuchtet ist. Wie in *Come and Go* kommt es somit zu einer Zweiteilung der Bühne in einen beleuchteten und einen unbeleuchteten Teilraum. Anders als in *Come and Go* finden in *Footfalls* jedoch keine Wechsel einer Figur zwischen den beiden Teilräumen statt. Die Figur der May bewegt sich lediglich im vorderen Bühnenbereich, wobei unklar bleibt, ob sich im hinteren Bereich tatsächlich noch eine Figur aufhält.⁴⁰⁶ Vom Nebentext wird einzig vorgegeben, dass die Stimme aus dem hinteren Bereich der Bühne erklingt („WOMAN'S VOICE from dark upstage“ [399]).

10.3. Konstituierung und Semantisierung des *Off*

Auch in *Footfalls* realisiert Beckett eine Subkadrierung innerhalb des Bühnenrahmens durch eine partielle Beleuchtung. Diese bewirkt erneut eine Verringerung des Schauraums und eine Ausweitung des *Off*-Bereichs. Neben dieser optischen Form der *Off*-Konstituierung kommt es in dem Stück zudem zu einer mehrfachen akustischen *Off*-Konstituierung. Bei Shimon Levy heißt es hierzu: „In *Footfalls* which includes both human offstage voices and non-human sound effects, the mother's voice has left the stage.“⁴⁰⁷ Auf die komplexe Bedeutung der menschlichen und nicht-menschlichen Geräusche (Stimme der Mutter, Glockenschläge) für die raum-zeitliche Struktur des Stückes geht Levy nicht weiter ein. Erschließen lässt sich

⁴⁰⁶ Eine solche Begrenzung des Bewegungsraums auf einen schmalen Streifen der Haupt- oder Vorderbühne weist theaterhistorisch auf die Bühnenform der Reliefbühne zurück, die im europäischen Jugendstiltheater um 1900 entwickelt wurde. Hier diente sie dem Zweck, den ästhetischen Effekt eines antiken Reliefs entstehen zu lassen, bei dem die Figuren plastisch aus dem Bühnenraum hervorzustehen scheinen. Auf diese Weise sollte die Einheit zwischen Darstellern und Zuschauern betont werden [vgl. C. Balme: a.a.O., S. 143]. Bei Beckett scheint sie eher dem Zweck zu dienen, die Tiefenwirkung der Szene zu verringern und somit die Präsenz der Mutter noch fragwürdiger erscheinen zu lassen. Vgl. zu den relief- bzw. friesartigen Bühnenbildern bei Beckett auch [J. Becker: a.a.O. S. 81f.].

⁴⁰⁷ S. Levy: a.a.O., S. 55.

diese Bedeutung am ehesten, wenn man die Funktionen der *Off*-Bereiche in den verschiedenen Phasen des Stückes verfolgt.

Noch bevor überhaupt etwas im Bühnenraum sichtbar wird, evoziert der aus dem *Off* erklingende Glockenschlag einen Kirchenraum oder einen kirchennahen Raum (Phase 1). Dieser Raum existiert zunächst nur als freier Imaginationsraum, der in der dritten und fünften Phase erneut hervorgerufen wird. Erst in der sechsten Phase nimmt er durch die Erzählung Mays von ihren Kirchgängen die Gestalt eines genauer beschriebenen, diegetisch konstituierten Imaginationsraums an. In ihm hat sich ein vergangenes Geschehen abgespielt: das Auf- und Abgehen im Querhaus der Kirche. Der Imaginationsraum der Kirche ist somit in der Vergangenheit anzusiedeln, die durch das Glockenschlagen, das Auf- und Abgehen Mays und durch die Erzählung Mays evoziert wird. Er steht in einem absoluten Verhältnis zum Bühnenraum, da es keinen Faden gibt, der ihn als relatives *Off* mit dem Bühnenraum verbinden würde. Der Imaginationsraum der Kirche konstituiert somit ein absolutes *Off*, dem wie in den Vorgängerdramen die Funktion der Repräsentation eines vergangenen Geschehens zukommt.

Anders als etwa in *Krapp's Last Tape* wird dieses vergangene Geschehen jedoch über die Bewegungen der Figur im Bühnenraum erneut nachgebildet. Vor dem Hintergrund des Inhalts der Erinnerungselaborationen der Phasen 4 und 6 erscheint der Bühnenraum als eine Überlagerung von drei verschiedenen ‚Zeit-Räumen‘. Zum einen evoziert Mays Bewegung den Flurraum vor Mays Kinderzimmer, an dem ihre Mutter in Vergangenheit auf- und abgegangen ist, um ihre Tochter zu beruhigen. Zum anderen evoziert die Bewegung den Kirchenraum, den die Tochter in der Nacht aufgesucht hat, um dort entlang dem Querhaus auf- und abzuwandeln. Die Verbindung zwischen den beiden Räumen liefert die sichtbare Gehbewegung der Figur entlang einem schmalen Streifen, während die zeitliche Zuordnung zu den zwei verschiedenen Zeit-Räumen des Kinderzimmers und der Kirche durch die Glockenklänge aus dem *Off* nahe gelegt wird. Das vergangene Geschehen überlagert so den aktuellen Zeit-Raum, in dem sich May in der Gegenwart der Handlung aufhält.⁴⁰⁸

Mit Blick auf dieses komplexe raum-zeitlichen Beziehungsgefüge stellt sich die Frage, wie es sich zu jenem *Off*-Bereich verhält, der über die Stimme der Mutter konstituiert wird. Anders als die Imaginationsräume des Flurs und der Kirche wird der Aufenthaltsort der Mutter nicht diegetisch beschrieben. Auch konstituiert er sich nicht aktional, da die Mutter

⁴⁰⁸ Ähnlich äußert sich auch Anna McMullan zu *Footfalls*: „The stage image is juxtaposed with represented images in the text which are *not* present(ed) on stage: the old home or the locked church“ [Anna McMullan: a.a.O, S. 101). Sie vernachlässigt dabei jedoch das repräsentationale Moment der Bewegung Mays auf der Bühne.

über die gesamte Dauer des Stückes nicht aus dem *Off* heraus in den Schauraum tritt. Es gibt somit keinerlei Hinweise auf ihre tatsächliche körperliche Anwesenheit in einem relativ zum Schauraum frei zu imaginierenden *Off*-Bereich. Explizit gegen eine solche Anwesenheit spricht sogar die Tatsache, dass die Mutter im Nebentext unter den *Dramatis Personae* nicht aufgeführt wird. Hier findet sich lediglich die Bezeichnung „Woman’s Voice (V)“ [399]. Sie wird somit nicht als agierende Person, sondern nur als weibliche Stimme vorgestellt. Der Text liefert also keine eindeutigen Hinweise auf die körperliche Anwesenheit der Mutter. Die akustische Konstituierung des *Off*-Bereichs als freier Imaginationsraum dient damit dem Aufbau von Ambiguität im Hinblick auf die tatsächliche körperliche Anwesenheit der Mutter.

Wie die Kapitel V.1.-3. der vorliegenden Untersuchung gezeigt haben, ist eine solche Funktionalisierung des *Off* zum Aufbau von Ambiguität hinsichtlich eines in ihm verortbaren Geschehens charakteristisch für die ersten drei Dramen Becketts, *Eleutheria*, *En attendant Godot* und *Fin de partie*. In diesen kam den als freien Imaginationsräumen konstituierten relativen *Off*-Räumen ebenfalls keine repräsentationale Funktion zu. Stattdessen erfüllen sie eine Ausdrucksfunktion, da in ihnen die zentralen semantischen Oppositionen beziehungsweise bestimmte erhoffte oder befürchtete Zukunftsszenarien zum Ausdruck kommen. Besonders in *En attendant Godot* und in *Fin de Partie* entsteht auf diese Weise ein Höchstmaß an Ambiguität hinsichtlich eines im *Off* verorteten Geschehens. Bei diesem bleibt stets offen, ob es tatsächlich stattgefunden hat, oder ob es sich die beiden Helden lediglich eingebildet haben. Die unmittelbare Gegenwart büßt so – dem Bewusstseinszustand der Figuren entsprechend – gegenüber der Zukunft an Realitätswert ein.

Ein ganz ähnlicher Funktionszusammenhang lässt sich im Anschluss an die obigen Ausführungen auch für *Footfalls* nachweisen. Geht man davon aus, dass sich die Mutter nicht in unmittelbarer Nähe zu May aufhält, lässt sich ihre Stimme am ehesten der Einbildungskraft ihrer Tochter zuschreiben. Sie hört die Stimme ihrer Mutter, ohne dass diese tatsächlich anwesend wäre. Vor dem Hintergrund der Krankengeschichte der Mutter erscheint es dabei nahe liegend, dass die Mutter zu diesem Zeitpunkt bereits verstorben ist und einzig in der Erinnerung ihrer Tochter als Stimme fortlebt. Das relative *Off* dient somit nicht zuletzt als Ausdrucksraum für das Jenseits, aus dem die Stimme der Mutter erklingt. Aus dieser Ausdrucksfunktion lässt sich auch die oben bereits erwähnte Ähnlichkeit in der Raumbehandlung des Stückes mit der von *Come and Go* erklären. In *Come and Go* ließen sich die Abgänge der Figuren in das relative *Off* als Vorwegnahme ihres unmittelbar bevorstehenden Todes verstehen. Dem relativen *Off* kommt damit wie in *Footfalls* die

Bedeutung eines jenseitigen Raumes zu.⁴⁰⁹ Zum ersten Mal konnte diese Art der räumlichen Metaphorik bekanntlich bereits in *Eleutheria* beobachtet werden.

Darüber hinaus ähneln sich die Bühnensituationen von *Come and Go* und *Footfalls* darin, dass es im Zuge der Handlung zu einer Wiederholung eines vergangenen, erinnerten Geschehens kommt. In *Come and Go* lassen die drei Frauen über ihre Sitzposition eine gemeinsame Erinnerung an ihre Jugendzeit wiederaufleben, in *Footfalls* dagegen beschwört May durch ihr Auf- und Abgehen ihre in der Vergangenheit liegenden Kirchenbesuche herauf. Die Bühnensituationen lassen sich somit erneut als Gedächtnisszenarien interpretieren.

10.4. Gedächtnisszenarien

Die Untersuchungen, die sich *Footfalls* unter dem Gedächtnisaspekt nähern, stimmen im Wesentlichen darin überein, dass die Bühne als Schauplatz der inneren Bewusstseinsvorgänge der Figuren konzipiert ist: „The lack of specific décor enables the stage space to represent simultaneously a mimetic external space and an internal, subjective space. Indeed, if the scene is being played out in the mind, it might as well be an entirely imagined or fictional scene as a remembered one.“⁴¹⁰ Hierbei handelt es sich sicherlich um ein mögliches Gedächtnisszenarium im eingeführten Sinne einer sujéthaften Grundlage, auf der die szenischen Situationen entfaltet werden. Wie an anderer Stelle erläutert, basiert dieses Gedächtnisszenarium implizit auf einem rhetorischen Gedächtnismodell, das die Erinnerungen in einem mentalen Raum ansiedelt, der auf den Bühnenraum projiziert wird.

Der Text legt diese Interpretation gleich zu Beginn des Dramas nahe, als die Stimme der Mutter mit den Worten erklingt: „Will you never have done ... revolving it all? [*Pause.*] It? [*Pause.*] It all. [*Pause.*] In your poor mind. [*Pause.*] It all. [*Pause.*] It all“ [403]. Die Formulierung „revolving it all“ lässt sich im Hinblick auf die kommenden Erinnerungselaborationen als Mnemo-Signal lesen, mit dem angedeutet wird, dass alles, was der Zuschauer hört und sieht (oder nicht sieht), gleichermaßen Mays Erinnerung entspringt.

Geht man von diesem Gedächtnisszenarium aus, stellt sich die Frage nach dem Verhältnis zwischen Mays Erinnerungselaborationen und der ihrer Geschichte von Mrs Winter und deren Tochter Amy (Phase 6). In ihrer Analyse dieser Passage geht Kristin

⁴⁰⁹ Durch die Nähe zwischen der lebenden Tochter und der toten Mutter wird die Überlagerung des Bühnenraums mit dem erinnerten Raum der Kirche noch zusätzlich betont, handelt es sich doch bei einer Kirche traditionell um einen Raum der Nähe von Lebenden und Toten (Vgl. hierzu Marc Augé: *Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit*. Frankfurt a.M. 1994, S. 80).

⁴¹⁰ A. McMullan: a.a.O., S. 96. S.E. Gontarski bezeichnet *Footfalls* ebenfalls als „play that takes place in the head“ [S.E. Gontarski (1985): a.a.O., S. 164].

Morrison davon aus, dass May ihre Erinnerungen bereits zuvor über den Gebrauch des Wortes „sequel“ [420] und dem Sprechen von sich selbst in der dritten Person fiktionalisiert.⁴¹¹ Gegen diese These lässt sich jedoch einwenden, dass sich vergleichbare Formen des erinnernden Sprechens bereits in den Vorgängerdramen finden (zum ersten Mal in *Fin de partie*, später in *Not I* und *That Time*), ohne dass die Erinnerungen dadurch unbedingt fiktionalisiert worden wären. Stattdessen deuten diese Formen des Erzählens darauf hin, dass sich die erinnernde Instanz vom dem erinnerten Geschehen distanzieren möchte (*Fin de partie*) oder durch das Erinnern keine Ich-Identität aufzubauen vermag (*Not I, That Time*). Diese Motive liegen auch im Fall von May nahe, da sie – in den erinnerten Worten der Mutter – unablässig versucht zu erzählen „wie es war“ [„Tries to tell how it was“ (401)]. Dieses „es“ bleibt als Geschehen aber letztlich unausgesprochen und gewinnt dadurch etwas Bedrohliches und Schmerzhaftes. Naheliegend ist, dass dieses Geschehen Mays Identitätsfindung nachhaltig gestört hat und sie sich noch im Moment des Erinnerns von ihm zu distanzieren sucht.

Der Übergang der Erinnerungselaborationen zum Erzählen einer fiktionalen Geschichte findet so gesehen erst statt, als May beginnt, von Amy und Mrs Winter zu erzählen. Ihre Formulierung „Old Mrs Winter, whom the reader will remember“ [402] liefert hier das entscheidende Fiktionalitätssignal. Den Grund für den Wechsel in die Fiktion beschreibt Morrison plausibel wie folgt: „May wheels into fictional narrative at precisely the moment when her reminiscence is getting too close to an admission that her life is excruciatingly painful.“⁴¹² Ein solches Verhältnis zwischen Erinnerungselaborationen und fiktionalen Erzählungen innerhalb der Fiktion ist uns in Becketts *Œuvre* bereits mehrfach begegnet. So flüchten sich Malone in *Malone meurt* und Hamm in *Fin de partie* gleichermaßen in Erzählungen, um sich dem unmittelbaren Druck der gegenwärtigen oder erinnerten Realität zu entziehen.⁴¹³ Mays Geschichte geht somit nicht aus einem defizienten Modus des Erinnerns hervor, sondern aus dem Bedürfnis der Flucht vor einer schmerzhaften Vergangenheit.

Das Resultat dieses Bedürfnisses ist jedoch keine völlig frei erfundene Geschichte, sondern eine Fiktionalisierung der realen Vergangenheit. Der Akt der Fiktionalisierung lässt sich dabei analog zu den Akten des Fingierens analysieren, wie sie Wolfgang Iser systematisiert hat und wie sie hier bereits in der Prosaanalyse Berücksichtigung gefunden haben. Auch Mays Geschichte zeichnet sich durch besondere Selektions- und

⁴¹¹ K. Morrison: a.a.O., S. 70.

⁴¹² K. Morrison: a.a.O., S. 71.

⁴¹³ Vgl. Kapitel V.3.5. der vorliegenden Untersuchung.

Kombinationsoperationen aus, mit der Elemente ihrer vergangenen und aktuellen Wirklichkeit neu organisiert werden. So fügt May die Mutter-Tochter-Konstellation ebenso in ihre Geschichte ein, wie den Schauplatz der Kirche. Wie in Mays gegenwärtiger Situation bildet die Kirche auch in der Geschichte den entscheidenden Erinnerungsraum. Der Dialog zwischen Mutter und Tochter hat dabei die Frage nach der Anwesenheit der Tochter in diesem Raum zum Gegenstand. Damit wird in der Fiktion jene Frage ‚umgekehrt‘, die Mays Gegenwart bestimmt, nämlich die nach der Anwesenheit der Mutter. Die selektierten Elemente (Figuren, Raum, Dialog) werden so unter umgekehrten Vorzeichen kombiniert. Eine solche Umkehrung innerhalb der fingierten Erzählung findet sich zudem auf ihrer lexikalischen Ebene. Bei dem Namen Amy handelt es sich um ein Anagramm von May, das auf einer Umkehrung der ersten beiden Buchstaben des Namens basiert.

Fragt man, ebenfalls in Anlehnung an Iser, nach der Zweckstruktur dieser Akte des Fingierens, so scheint sich May mit der Tochter-Figur ein fiktionales *Alter Ego* schaffen zu wollen, das sie als auktoriale Instanz ihrer eigenen Geschichte nach Belieben gestalten kann. Droht die schmerzhafteste Realität in ihre Geschichte einzudringen, kann sie diese einfach unterbrechen und auf eine andere Weise fortführen:

What is it, Mother, said the daughter, a most strange girl, though scarcely a girl any more ... [*Brokenly.*] ... dreadfully un - ... [*Pause. Normal voice.*]
What is it, Mother, are you not feeling yourself [402]?

In dem Moment, in dem die Beschreibung Amys an einen kritischen Punkt gelangt, verliert May ihre Erzählerstimme und scheint sich selbst beschreiben zu wollen. Doch sie bricht ab, und setzt ihre Geschichte an anderer Stelle wieder fort. Die eigene Identitätskrise wird dabei auf die Mutter projiziert („are you not feeling yourself“) und verliert damit an Bedrohlichkeit. Der Akt des Fingierens dient somit in erster Linie dem Zweck der Entlastung von der eigenen schmerzhaften Vergangenheit und der mit ihr verbundenen krisenhaften Identität.

Die Fiktionalisierung baut dabei darauf auf, dass bestimmte Elemente dieser Gegenwart über eine Umkehrung neu kombiniert werden. Damit basiert die Geschichte genau auf jenem über der Formulierung „revolving it all“ angedeuteten Moment der Umkehrung, das, wie erläutert, die Erinnerungselaborationen Mays metaphorisiert. Als Erzählerin ist May diese strukturelle Verwandtschaft zwischen Erinnerung und Fiktionalisierung offenbar selbst bewusst. Denn am Ende ihrer Geschichte legt sie der Mutter-Figur eben jene erinnerte Frage der tatsächlichen Mutter in den Mund: "Will you never have done ... revolving it all“ [403]? Zudem legt sie dieses Prinzip des Umkehrens auch ihrer einzigen Handlung zugrunde, nämlich dem stetigen Hin- und Herwandeln auf der Bühne.

Bevor die bisherigen Beobachtungen abschließend im Zusammenhang gedeutet werden können, gilt es zunächst noch, die Erinnerungsvorgänge, die konstitutiv für die Bühnenvorgänge sind, unter medialen Gesichtspunkten genauer zu betrachten.

10.4.1. Gedächtnismedien

Den Erinnerungselaborationen in *Footfalls* liegen keine anderen Gedächtnismedien als die Sprache selbst zugrunde. Allerdings nimmt May mit ihrer Geschichte die Erzählhaltung einer Schriftstellerin ein, die aus einem ihrer Texte vorliest, oder genauer schon vorgelesen hat und nun überraschend an das Gelesene anknüpft:

Suddenly her mode of narration changes style and becomes even more explicitly literary. [...] The audience suddenly finds itself put in the place of 'reader', plunged into the midpoint of a story about Mrs. Winter and her daughter Amy.⁴¹⁴

Die Art, mit der sie ihre Geschichte beginnt, suggeriert also die Fixierung des Erzählten im Gedächtnismedium der Schrift. Beckett selbst hat diese Tatsache wie folgt kommentiert:

One can suppose that she has written down everything which she has invented up to this point, that she will one day find a reader for her story – therefore she addresses the reader Words are as food for this poor girl They are her best friend.⁴¹⁵

Demnach würde es sich bei der Erzählung um eine Vorstufe handeln, die der schriftlichen Fixierung vorausgeht. Das Medium der Schrift wird somit erneut als Medium der Fiktionalisierung des Erinnerten suggeriert, allerdings ohne dabei selbst in Erscheinung zu treten. Ausgehend von der Abwesenheit der Schrift wird damit in *Footfalls* eine Schreibszene entwickelt, die paradoxer nicht sein könnte: das Schreiben ohne Schrift. Was bleibt ist einzig der erzählerische Gestus des Schreibens.

10.5. Zusammenfassung

Die Analyse von *Footfalls* macht deutlich, dass spätestens mit diesem Stück ein Abschnitt in Becketts *Œuvre* beginnt, in dem sich die Formen der *Off*-Konstituierung und – Funktionalisierung als Variationen vorangegangener Formen beschreiben lassen. Wie in der

⁴¹⁴ K. Morrison: a.a.O. S. 70.

⁴¹⁵ Zitiert in: Walter D. Asmus: „Practical aspects of theatre, radio and television: Rehearsal notes for the German premiere of Beckett's 'That Time' and 'Footfalls' at the Schiller-Theater Werkstatt, Berlin.“ In: *Journal of Beckett Studies*, 2 (1977), S. 82- 95. hier S. 86.

Frühphase des *Œuvre* wird die Raumsemantik von freien und gebundenen Imaginationsräumen abseits des Bühnenraums bestimmt. Der freie Imaginationsraum wird als relativer *Off*-Bereich konstituiert. Variiert wird dabei die Form der Konstituierung, die hier zum ersten Mal akustisch ist, während zuvor optische (vgl. *Fin de Partie*) oder aktionale (vgl. *En attendant Godot*) Formen dominierten. Das relative *Off* erfüllt dabei erneut eine Ausdrucksfunktion. Ihm kommt wie in *Eleutheria*, *Come and Go* und *Play* die Bedeutung eines jenseitigen Raumes zu. Zugleich dient die akustische Konstituierung des *Off*-Bereichs als freier Imaginationsraum dem Aufbau von Ambiguität im Hinblick auf die tatsächliche körperliche Anwesenheit der Mutter.

Die gebundenen Imaginationsräume werden erneut über Erinnerungselaborationen narrativ-mimetisch konstituiert. Als erinnerte Räume überlagern sie wie in den unmittelbar zuvor entstandenen Dramen den aktuellen Zeit-Raum, in dem sich May in der Gegenwart der Handlung aufhält. Die Imaginationsräume der Kirche und des Hausflurs konstituieren auf diese Weise das absolute *Off* des Dramas, dem wie in den Vorgängerdramen die Funktion der Repräsentation eines vergangenen und von May zwanghaft erinnerten Geschehens zukommt.

Die Zwanghaftigkeit des Erinnerns überrascht dabei angesichts der Harmlosigkeit des erinnerten Geschehens. Es liegt also nahe, dass sie etwas ausspart, das ihre Identitätsfindung nachhaltig gestört haben könnte und von dem sie sich noch im Moment des Erinnerns zu distanzieren sucht. Diese Distanzierung verläuft dabei wie schon in *Fin de partie* über den Akt des Fingierens einer Geschichte, die Elemente aus der Vergangenheit und der Gegenwart neu kombiniert. Die Art, mit der sie die Geschichte erzählt, suggeriert dabei eine in der Vergangenheit liegende Schreibszene, die in der Gegenwart des Erzählens als Erzählgestus nachwirkt, ohne selbst explizit zu werden. Die Abkehr von der Schrift als Verewigungsmedium wird auf diese Weise noch einmal in aller Deutlichkeit zum Ausdruck gebracht.

11. *A Piece of Monologue*

11.1. Entstehung / Handlung

Beckett hat die Arbeit an dem Einakter *A Piece of Monologue* im Sommer 1977 begonnen. Die frühen Entwürfe blieben zunächst ein Jahr unbearbeitet liegen, bis er das Stück im Jahr 1979 abschloss. Noch im selben Jahr wurde es zum ersten Mal im *Kenyon Review* veröffentlicht. Die Erstaufführung fand 1980 in New York statt. Das Bühnengeschehen des Dramas beschränkt sich auf einen im Nebentext lediglich als „Speaker“ bezeichneten Mann, der in einem weißen Schlafrock im linken vorderen Bühnenbereich steht und einen Monolog spricht. Zwei Meter von ihm entfernt steht eine schwach leuchtende Lampe. Auf der gegenüberliegenden Seite ist der Fuß eines pritschenartigen Bettes sichtbar. Etwa dreißig Sekunden bevor der Mann aufhört zu sprechen, erlischt das Licht langsam und der Raum wird noch schwächer von einem diffusen Licht beleuchtet. Über dessen Quelle gibt der Nebentext allerdings keinerlei Auskunft.

Der Monolog des Mannes hat verschiedene Momente aus seiner Gegenwart und seiner Vergangenheit zum Gegenstand, wobei er von sich selbst durchgängig in der dritten Person spricht. Am Anfang seines Monologs steht ein sehr knapper Überblick über sein bisheriges Leben. Er beginnt mit den Worten „Birth was the death of him“ und schließt mit der Angabe „Two and a half billion seconds. Hard to believe so few. From funeral to funeral. Funerals of ... he all but said the loved ones. Thirty thousands nights. Hard to believe so few“ [426]. Der Anzahl aller verlebten Sekunden und Nächte nach ist der Mann zum Zeitpunkt seines Sprechens etwa 82 Jahre alt. Nach dem Überblick bezieht sich der Mann kurz auf seine gegenwärtige Situation:

This night. Up at nightfall. Every nightfall. Faint light in room. Whence unknown. None from window. No. Next to none. No such thing as none [ebd.].

Als nächstes beschreibt er eine Folge von Handlungen, die sich in der Vergangenheit offenbar jede Nacht in seinem Zimmer wiederholt haben: Zunächst tastet er sich von seinem Bett zum Fenster und schaut in westlicher Richtung aus dem Fenster. Dann wendet er sich zur Lampe und zündet sie an. Daraufhin geht er zur gegenüberliegenden Wand und bleibt vor dieser stehen. Die Wand beschreibt er dabei genauer: Es handelt sich um eine Ostwand, die Spuren von alten Familienphotographien trägt. Diese wurden von ihm zu einem unbestimmten Zeitpunkt der Vergangenheit abgerissen und auf dem Boden verteilt.

Im abschließenden Teil seiner Erzählung kontrastiert der Sprecher, an den anfänglichen Lebensüberblick anknüpfend, zwei Vergangenheitsmomente: die Nacht seiner Geburt („that first night“ [427]) und die Erinnerung an ein Begräbnis. Der Ort der Geburt scheint dabei bereits das Bett in dem Zimmer gewesen zu sein. In diesem Zimmer hält er sich nach wie vor auf, nachdem zuvor ein anderer Mann – vermutlich sein Vater – darin eben jenen nächtlichen Routinen nachgegangen ist, die der Sprecher zuvor beschrieben hat.

Die zweite Erinnerung, die das Begräbnis zum Gegenstand hat, ereilt den Sprecher offenbar immer dann, wenn er vor der Wand steht. Die Besonderheit bei seiner Beschreibung des Begräbnisses besteht darin, dass er nicht erkennen kann oder will, um wessen Begräbnis es sich handelt. Erst als er das dritte und letzte Mal von ihm erzählt, deutet er an, dass es sich bei der Verstorbenen um eine Frau handelte: „Coffin on its way. Loved one ... he all but said loved one on his way. Her way“ [429].

Nach diesem letzten Erinnerungsmoment schließt der Monolog mit einer Passage, in der der Sprecher seine eigene Präsenz angesichts der Allgegenwart des Todes grundsätzlich in Frage stellt:

Never but the one matter. The dead and gone. The dying and the going.
From the word begone. Such as the light going now. Beginning to go. In the
room. Where else? Unnoticed by him staring beyond. The globe alone. Not
the other. The unaccountable. From nowhere. On all sides nowhere.
Unutterably faint. The globe alone. Alone gone [429].

Begleitet werden diese Worte von dem langsamen Erlöschen der Lampe, auf das sich der Sprecher mit der Bemerkung „Such as the light going now. Beginning to go.“ bezieht. Zum Schluss steht der Sprecher kaum noch sichtbar zehn Sekunden lang im diffusen Licht, bevor sich der Vorhang schließt.

11.2. Raumbehandlung

Anders als in den zuvor analysierten Dramen ist der Bühnenraum in *A Piece of Monologue* in seiner Gesamtheit – wenn auch schwach – ausgeleuchtet. Bei einer der Lichtquellen handelt es sich um die Lampe, die andere wird dagegen nicht weiter spezifiziert. Die Tatsache, dass dennoch nicht alle auf der Bühne befindlichen Gegenstände in Gänze sichtbar sind, erklärt sich durch die Positionierung des Bettes in der äußeren rechten Ecke des Bühnenraums. Für den Zuschauer soll auf diese Weise nur einer der Füße des Betts sichtbar sein.

Vor dem Hintergrund der Erzählung des Mannes und seiner Beschreibung des Zimmerfensters im erinnerten Raum des Zimmers fällt besonders auf, dass der Nebentext

keine Angaben darüber macht, ob sich an der linken bzw. westlichen Wand des gegenwärtigen Zimmers tatsächlich ein Fenster befindet. Auch enthält er keinen Hinweis darauf, dass die gegenüberliegende Wand oder der Boden des Zimmers Spuren von abgerissenen Photos aufweist. Damit findet in *A Piece of Monologue* erneut eine Reduzierung des Bühnenspaus zugunsten von diegetisch konstituierten, erinnerten Räumen statt, die in deutlichen Ähnlichkeitsverhältnissen zu dem auf der Bühne repräsentierten Raum stehen. Das Stück variiert auf diese Weise die Raumbehandlung seiner Vorgängerdramen *Come and Go* und *Footfalls*.

11.3. Konstituierung und Semantisierung des *Off*

Das Zimmer, in dem sich der Sprecher befindet, zeichnet sich durch seine vollständige Abgeschlossenheit aus: weder deuten Türen oder Fenster weitere, an das Zimmer angrenzende Räume an, noch begibt sich die Bühnenfigur – wie etwa Krapp – aus dem sichtbaren Raum heraus. Zu einer *Off*-Konstituierung kommt es einzig über die partielle Kadrierung des Betts, von dem lediglich ein Fuß sichtbar ist, während der Rest des Betts soweit in der Ecke des Raumes steht, dass er für den Zuschauer unsichtbar ist. Auf die Bedeutung dieses relativen *Off*-Bereichs wird in Kürze einzugehen sein.⁴¹⁶

Das weitgehende Fehlen von Fäden, die den Schauraum mit seiner Umgebung verbinden, bedingt dementsprechend die Entstehung eines absoluten *Off*. Dieses absolute *Off* muss vom Zuschauer wiederum aufbauend auf einer diegetischen *Off*-Konstituierung außerhalb des homogenen Raums und der homogenen Zeit imaginiert werden. Die diegetische Form der Konstituierung basiert dabei auf den Erinnerungselaborationen des Sprechers, der das Zimmer und den Friedhof als Schauplatz eines vergangenen Geschehens beschreibt. Die beiden erinnerten Räume treten dabei in eine komplexe Beziehung zum gegenwärtigen Raum des Zimmers, auf der die spezifische Raumsemantik des Dramas basiert.

Das Verhältnis zwischen dem Erinnerungsraum des Zimmers und dem aktuellen Zimmer ist weitestgehend kongruent im Hinblick auf die räumlichen Gegebenheiten und inkongruent oder kontrastiv mit Blick auf die Handlungen des Sprechers in diesem Zimmer:

The most obvious displacement in the monologue is Speaker's immobility played against the movement as the sole disparity between narrator and narrated [...].⁴¹⁷

⁴¹⁶ Anna McMullan ist eine der wenigen, die auf diese Form der partiellen Kadrierung eingeht: „The invisibility of most of the pallet foregrounds the limit of this frame and emphasizes the stage space as a framed space and the objects within it as spectacle, existing primarily to be seen” [Anna McMullan: a.a.O., S. 60]. Diese Interpretation greift allerdings, wie noch deutlich werden wird, zu kurz.

⁴¹⁷ S.E. Gontarski (1985): a.a.O., S. 174.

Der Sprecher ist an einem Punkt angelangt, an dem die Beschreibungen seiner früheren Bewegungen an die Stelle der Bewegungen selbst getreten sind, an dem das erinnernde Erzählen das Handeln selbst abgelöst hat. Die Wirkung dieses Zusammenhangs beschreibt Charles R. Lyon treffend:

The speaking has replaced the doing; but, while the performance does not represent this compulsively repetitious physical action directly, the description of it establishes an image of years of restless movement whose palliative function has attenuated into the equally excessive but more restricted activity of speech.⁴¹⁸

Zwischen *Footfalls* und *A Piece of Monologue* besteht so gesehen ein ähnliches Geschwisterverhältnis wie zwischen *Not I* und *That Time*. Während May nur im Moment der erzählerischen Wiedergabe ihrer vergangenen Bewegungen in der Kirche kurz innehält, um dann eben jene Bewegung wieder aufzunehmen, verharrt der Sprecher die ganze Zeit über in seiner Bewegungslosigkeit. Es hat den Anschein, als wäre er bereits einen Schritt weiter, als habe er sich so weit von der Vergangenheit gelöst, dass er mit dem Blick auf das Jenseits geheftet („staring beyond“ [429]) seinem eigenen Ende entgegensieht. Die Ablösung von der Vergangenheit kommt dabei zugleich auf der räumlichen Ebene zum Ausdruck. Das Fenster, von dem der Sprecher erzählt, ist in seinem aktuellen Zimmer ebenso wenig sichtbar wie die Reste der Photos an der Wand. Der Raum, an den sich der Mann erinnert, erscheint ebenso in Auflösung begriffen zu sein wie sein gesamtes Leben. Umgeben vom Nichts („On all sides nowhere“ [429]) bleibt einzig der Mann, die Lampe und der Fuß des Bettes, in dem er zur Welt gekommen ist.

Bisher wurden lediglich die Gegebenheiten des szenischen Raums unter dem *Off*-Aspekt analysiert. Eine solche Analyse greift im Fall von *A Piece of Monologue* jedoch zu kurz, da es hier zu einer das *Off* betreffenden, wechselseitigen Semantisierung zwischen dem szenischen und dem dramatischen Raum kommt. Der dramatische Raum konstituiert sich, wie erläutert, in erster Linie über die Erinnerungselaborationen des Mannes. Neben den bereits beschriebenen Ausführungen über das Zimmer haben diese in erster Linie das Begräbnis zum Gegenstand. Dieses wird insgesamt dreimal wie folgt beschrieben:

Till dark slowly parts again. Grey light. Rain pelting. Umbrellas round a grave. Seen from above. Streaming black canopies. Black ditch beneath.

⁴¹⁸ Charles R. Lyon: „Beckett’s Fundamental Theatre.“ In: *Beckett’s later fiction and drama: texts for company*. Hrsg. von James Acheson, London 1987, S. 80-97, hier S. 86.

Rain bubbling in the black mud. Empty for the moment. That place beneath [428].

[...]

Dark parts. Grey light. Rain pelting. Streaming umbrellas. Ditch. Bubbling black mud. Coffin out of frame. Whose? Fade. Gone. Move on to other matters [ebd.].

[...]

Black ditch in pelting rain. Way out through the grey rift in dark. Seen from high. Streaming canopies. Bubbling black mud. Coffin on its way. Loved one ... [429].

Das Besondere an diesen Beschreibungen ist die Perspektive, aus der das Geschehen beschrieben wird. Diese wird nämlich nicht in gewöhnlichen Begriffen, sondern in filmischen Termini entwickelt; eine Tatsache, die bereits Gontarski betont hat:

The funeral scene, further, is presented in cinematic terms: 'Seen from above,' or again, 'Coffin out of frame' [175].

Gontarski weist ebenfalls darauf hin, dass sich diese Art der Perspektiven-Entwicklung in der Selbstbeschreibung des Sprechers gespiegelt findet:

Still as the lamp by his side. Gown and socks white to fake faint light. Once white. Hair white to take faint light. Foot of pallet just visible edge of frame. Once white to take faint light. Stands there staring beyond [427].

In der Interpretation dieser Spiegelung bleibt Gontarski jedoch sehr vage. Er bezeichnet sie lediglich als „artifice that undercuts, displaces pathos“ [175]. Unter Berücksichtigung der spezifischen *Off*-Semantisierung des Stückes lässt sich jedoch eine über diesen stilistischen Aspekt hinausgehende Bedeutungsebene erschließen.

Beckett hat, wie gezeigt wurde, bereits in *Not I* und *That Time*, auf filmisches Vokabular zurückgegriffen, um die Bühnenbilder der Dramen zu beschreiben. Hier wurde im Nebentext das Erscheinungsbild der Bühnenfigur mit den Formulierungen „close-up“ oder „as if seen from above“ beschrieben. Damit wurde für die Darstellung auf der Bühne nicht der reale Blickwinkel des Zuschauers, sondern eine quasi-filmische Perspektive ausschlaggebend. Der dramatische Raum löst sich so von den Vorgaben des theatralen Raums und die Gesichter der Figuren erscheinen so, als würden sie über dem Bühnenboden schweben. Auf diese Weise kommt es zu einer für das filmische Medium typischen Auflösung der natürlichen

Raumwahrnehmung.⁴¹⁹ In *A Piece of Monologue* geschieht etwas ganz Ähnliches nun auf einer anderen Ebene, nämlich in der Erzählung des Sprechers. Er beschreibt das Begräbnis aus einer quasi-filmischen Perspektive, während sein eigenes Erscheinungsbild weiterhin von den realitätsnahen Vorgaben des theatralen Raums bestimmt wird.

Dabei ergibt sich eine bedeutungstragende Korrespondenz zwischen den im Nebentext festgehaltenen Vorgaben des theatralen Raums und dem vom Sprecher beschriebenen erinnerten Raum; eine Korrespondenz, die auf der besonderen Art der Kadrierung der jeweiligen Räume basiert. In beiden Räumen wird nämlich jeweils ein Gegenstand partiell kadriert: In dem erinnerten Raum des Sprechers ist dieser Gegenstand der Sarg. Er wird zunächst als „out of frame“ beschrieben und anschließend als „on its way“, was suggeriert, dass der Sarg jetzt in den Rahmen des Blickfeldes geraten ist. Im theatralen Raum handelt es sich bei dem partiell kadrierten Gegenstand um das pritschenhafte Bett, das sowohl im Nebentext als auch in der Erzählung des Mannes als zu einem kleinen Teil sichtbar beschrieben wird: „[...] *white foot of pallet bed* [...] Foot of pallet just visible edge of frame [425, 427]. Geburtsbett und Sarg werden also sowohl im theatralen als auch im dramatischen Raum partiell kadriert, wodurch ein darstellungstechnisches Ähnlichkeitsverhältnis entsteht. Von zentraler Bedeutung ist dieses Ähnlichkeitsverhältnis insofern, als in ihm die das Leben des Mannes kennzeichnende Nähe von Geburt und Tod besonders nachhaltig räumlich zum Ausdruck kommt. Damit verweisen Sarg und Bett gleichermaßen auf den Tod und das Jenseits:

Foot of pallet just visible edge of frame. Once white to take faint light.
Stands there staring beyond.

Dieser bereits zitierte Satz des Mannes erscheint nun doppeldeutig: Er kann sowohl den Mann als auch das Bett zum Subjekt haben. Das durch die partielle Kadrierung des Betts konstituierte, relative *Off* wird dadurch erneut zum Ausdrucksraum, der für die unmittelbare Nähe des Todes steht.

11.4. Gedächtnisszenarien

Den bisherigen Ausführungen lässt sich entnehmen, dass auch in *A Piece of Monologue* die Raumbehandlung ganz im Zeichen der für die späten Stücke typischen Repräsentationsmodi von Gedächtnisinhalten steht, die von der Bühnenfigur verbalisiert werden und vom Zuschauer in einem absoluten *Off* imaginiert werden können. Das Motiv des defizienten

⁴¹⁹ Vgl. Kapitel V.9.3. der vorliegenden Untersuchung.

Gedächtnis tritt dabei hinter anderen Gedächtnisszenarien zurück. Von größerer Bedeutung wird jetzt die Zwanghaftigkeit und Unausweichlichkeit des Erinnerns, die auch in *Piece of Monologue* die Gedächtnisszenarien bestimmt.

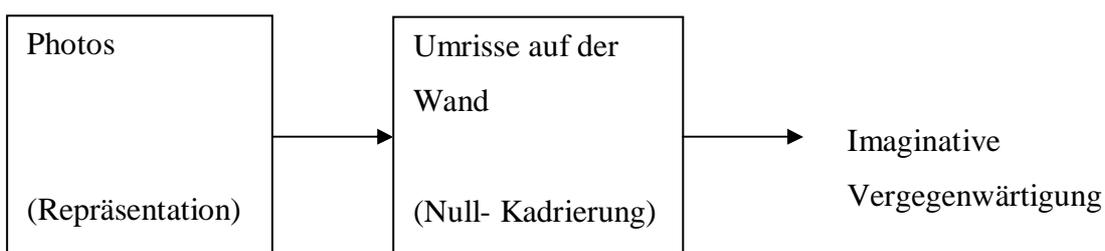
Aus der Erzählung des Mannes geht hervor, dass zu einem früheren Zeitpunkt Familienphotographien an einer Wand des Zimmers gehangen haben, die ihm seine verstorbenen Verwandten in Erinnerung halten sollten:

Facing blank wall. Covered with pictures once. Pictures ... he all but said of loved once. Unframed. Unglazed. Pinned to wall with drawing pins. All shapes and sizes. Down one after another. Gone. Torn to shreds and scattered. Strewn all over the floor [426].

Das Abreißen dieser Photos lässt darauf schließen, dass er die Erinnerung über das künstliche, photographische Gedächtnis ab einem bestimmten Punkt nicht mehr ertragen konnte und durch das Vernichten der Bilder verhindern wollte. An die Stelle des photographischen Gedächtnisses tritt jetzt das imaginative Erinnern:

Stands there facing east. Blank pinpocked surface once white in shadow. Could once name them all. There was father. That grey void. There mother. That other. There together. Smiling. Wedding day. There all three. That grey blot. There alone. He alone. So on [426].

Die Erinnerungen verschwinden also nicht zusammen mit den Abbildern der Photographien, stattdessen evozieren jetzt ihre Spuren das vormals Abgebildete umso eindrücklicher. An die Stelle der reproduktiven Repräsentation tritt eine Leerstelle, die der lebendigen, erinnernden Imagination Raum gibt. Den gedächtnismedialen Voraussetzungen dieses Szenariums wird sich das folgende Unterkapitel widmen. An dieser Stelle gilt es jedoch zuvor festzuhalten, dass über dieses Gedächtnisszenarium eines der Hauptprinzipien der Raumgestaltung des Beckett'schen Gedächtnistheaters nachgebildet wird. An die Stelle der Repräsentation des Erinnerten im Bühnenraum, tritt eine weitestgehende Null-Kadrierung, die der imaginativen Vergegenwärtigung von Gedächtnisinhalten Vorschub leistet. Übersetzt in das Gedächtnisszenarium des Dramas, lässt sich dies wie folgt darstellen:



Doch dies ist nicht das einzige Prinzip der Raumgestaltung, das sich in dem Gedächtnisszenarium nachgebildet findet. Das obige Verhältnis zwischen den Spuren der Photos und dem Erinnern erscheint nämlich in dem Stück wiederum lediglich als ein vergangener Zustand:

He alone. So on. Not now. Forgotten. All gone so long. Gone ripped off and torn to shreds. Scattered all over the floor. Swept out of the way under the bed and left. Thousand shreds under the bed with the dust and spiders. All the ... he all but said the loved ones. Stands there facing the wall staring beyond. Nothing there either. Nothing stirring there either. Nothing stirring anywhere. Nothing to be seen anywhere [426].

Die imaginative Vergegenwärtigung der vergangenen, auf den Photos festgehaltenen Momente ist jetzt dem bloßen Starren auf die Wand gewichen. Der Raum des Zimmers steht damit ganz im Zeichen des Vergessens. Allerdings deutet sich in der Formulierung „staring beyond“ gleichsam ein hinter der Wand liegender Raum an, eben jener Raum, der sich in dem Drama als absolutes *Off* konstituiert. In dem letzten Gedächtnisszenarium wird dieser Raum auf engste mit den einzig verbliebenen Erinnerungen des Mannes an das Begräbnis verknüpft:

Rain bubbling in the black mud. Empty for the moment. That place beneath. Which ... he all but said which loved one? Thirty seconds. To add to the two and half billion odd. Then fade. Dark whole again. Blest dark. No. No such thing as whole. Stands staring beyond half hearing what he's saying [428].

[...]

Coffin out of frame. Whose? Fade. Gone. Move on to other matters. Try to move on. To other matters. How far from wall? Head almost touching [ebd.].

[...]

Bubbling black mud. Coffin on its way. Loved one ... he all but said loved one on his way. Her way. Thirty seconds. Fade. Gone. Stands there staring beyond [429].

Die den Beschreibungen des Begräbnisses zuzuordnende Erinnerungssituation zeichnet sich hier durch die spezifische Art aus, mit der das Erinnern an den Blick des Erinnernden gebunden wird. Er blickt jetzt nicht mehr auf die Spuren der Photos an der Wand, die er vorgibt, inzwischen vergessen zu haben. Im Moment des Erinnerns ist sein Blick auf den jenseitigen Raum – auf das Jenseits („beyond“) – hinter der Mauer gerichtet. Hierbei handelt es sich natürlich nicht um einen realen Raum, der sich als homogene Fortführung des Zimmers denken lässt. Vielmehr handelt es sich um einen zeitlich und räumlich heterogenen

Raum, in dem der Mann seine Vergangenheit, sprich das Begräbnis, zu beobachten scheint. Es handelt sich um das absolute *Off*, das hier über den phantastischen Blick des Mannes durch die Mauer gleichsam optisch konstituiert wird.⁴²⁰ Damit hält zum ersten Mal im *Œuvre* Becketts die für das äußere Kommunikationssystem entscheidende Raumkategorie des absoluten *Off* Einzug in das innere Kommunikationssystem; das Stück reflektiert auf diese Weise die Bedingungen seiner eigenen darstellerischen Möglichkeiten.

11.4.1. Gedächtnismedien

A Piece of Monologue integriert mit den Photographien ein neues Gedächtnismedium in das Beckett'sche *Œuvre*. Dieses steht jedoch von vornherein unter einem negativen Vorzeichen: Als Gedächtnismedium wurden die Photographien von dem Erinnernden nur in der Vergangenheit eingesetzt und anschließend auf eine auffällig aggressive Art und Weise verworfen. Der Sprecher hat sie von der Wand gerissen und dann in tausend Stücke zerfetzt. Dieses Verhalten steht nach der Ansicht der meisten Interpreten für den Wunsch des Mannes, seine Vergangenheit zu vergessen: „an attempt to exorcise his memory of key figures from the past.“⁴²¹ Gegen diese Erklärung spricht jedoch die Tatsache, dass sich der Mann nach dem Entfernen der Bilder vor die Wand stellt, um sich das zuvor auf ihnen Abgebildete imaginativ zu vergegenwärtigen. Der Wunsch nach Zerstörung scheint also eher auf die problematischen Eigenheiten des photographischen Mediums als Gedächtnismedium zurückzuführen zu sein als auf den Unwillen zum Erinnern.

Die Problematik der Photographie als Gedächtnismedium wurde erstaunlicherweise schon in der seiner Entstehungsphase identifiziert. So hat bereits Mitte des 19. Jahrhunderts der Engländer William Henry Fox Talbot (1800-1877), der Erfinder des Negativ-Positiv-Verfahrens, auf die Differenz zwischen dem photographischen Bild und der Anschauung dieses Bildes hingewiesen und zweifelnd gefragt, „ob und wie in der Präzision fotografischer Verzeichnung verschlossene Vergangenheit zum Gegenstand der Wahrnehmung werden könne.“⁴²² Vergleichsweise einhellige Antworten auf diese Frage wurden im 20. Jahrhundert von so verschiedenen Denker wie Jacques Lacan, Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, Roland Barthes und Pierre Bourdieu gefunden. Sie stimmen in dem Punkt überein, dass das

⁴²⁰ Der Gebrauch des Begriffs „phantastisch“ basiert hier auf der Minimaldefinition von M. XXX Wunsch, der das Phantastische als Darstellung von Geschehnissen beschreibt, die entsprechend der vom Text dargestellten Wirklichkeitsordnung eine Unmöglichkeit repräsentiert; vgl. Marianne Wunsch: *Die fantastische Literatur der frühen Moderne (1830-1930)*, München 1991, S. 63ff.

⁴²¹ C.Lyon (1971-72): a.a.O., S. 86.

⁴²² Vgl. Bernd Busch: „Das fotografische Gedächtnis.“ In: *Gedächtnisbilder. Vergessen und Erinnern in der Gegenwartskunst*. Hrsg. von Kai-Uwe Hemken, Leipzig 1996, S. 186-204, hier S. 195.

photographische Bild die Nähe zu seinem Gegenstand nur suggeriert, tatsächlich jedoch das Abgebildete in seiner absoluten Abwesenheit zeigt und zu einem Dokument der Zeitlichkeit gerinnen lässt:

Das Bild wird zum Mahnmal des Vergänglichen. Zurück bleibt die Chance, daß alte Aufnahmen, die ihres durch Nähe, Umgang und Erfahrung gestifteten Deutungsgerüsts beraubt sind, zumindest daran erinnern können, daß etwas dagewesen ist, und somit jetzt etwas fehlt [...].⁴²³

Als Gedächtnismedium vermag die Photographie somit keine lebendige Erinnerung zu stiften, sondern betont aufgrund der Starrheit und Zeitenthobenheit des Abgebildeten dessen Vergänglichkeit und Todesnähe. In Anlehnung an eine Formulierung Aleida Assmanns handelt es sich um ein Medium des „unbewohnten Gedächtnisses“, das die Vergangenheit radikal von der Gegenwart und der Zukunft trennt und somit keine lebendige Vergegenwärtigung des Erinnerten erlaubt.⁴²⁴

Vor diesem Hintergrund lässt sich die Aggressivität des Sprechers gegenüber den Photographien als ein Akt der Befreiung von der Starrheit und Leblosigkeit ihrer Abbilder verstehen. Als Dokumente der Zeitlichkeit markieren sie für ihn lediglich das unwiederbringlich Vergangene.⁴²⁵ Erst ihre Entfernung macht lebendiges Erinnern wieder möglich. Doch mit der Befreiung stellt sich gleich das nächste Problem ein: Ohne eine mediale Fixierung ist das gezielte Erinnern auf die Dauer nicht möglich, es weicht unweigerlich dem Vergessen.

Die einzige noch verbliebene Erinnerung basiert auf einer passiven Erinnerungserfahrung, die den Mann überkommt, wenn er vor der Wand steht. In ihrer Passivität gleicht diese Erinnerung zum einen einer Proust'schen Erinnerungserfahrung, wie sie Beckett in seinem *Proust*-Essay beschrieben hat: Die raumzeitliche Realität des erinnerten Raumes des Friedhofs erlebt der Sprecher unmittelbarer als die seiner aktuellen Umgebung, nämlich das Zimmer.⁴²⁶ Zum anderen unterscheidet sie sich aber insofern wesentlich von einer solchen Erfahrung, als der Mann in der Lage ist, sich über die unnatürliche, filmische Perspektivierung von dem Erinnerten zu distanzieren. Noch in der unmittelbaren Passivität der Erinnerungserfahrung wird damit der rekonstruktive oder imaginative Anteil am Erinnerungsinhalt hervorgehoben.

⁴²³ B. Busch: a.a.O., S. 199.

⁴²⁴ A. Assmann (1999): a.a.O., S. 133f..

⁴²⁵ Hierin ähneln die Photos deutlich der Rußspur der Öllampe auf der Zimmerdecke, die der Sprecher in seiner Erzählung erwähnt. Auch bei ihr handelt es sich um ein diffuses Zeichen der vergangenen Zeit.

⁴²⁶ Vgl. Kapitel III.1.1. der vorliegenden Untersuchung.

11.5. Zusammenfassung

A Piece of Monologue basiert darstellungstechnisch wie seine unmittelbaren Vorgängerdramen auf der Konstituierung eines absoluten *Off*, das als gebundener Imaginationsraum dient. Die Besonderheit besteht dabei allerdings darin, dass dieses im äußeren Kommunikationssystem wirksame Darstellungsprinzip im inneren Kommunikationssystem selbst nachgebildet wird. Dies geschieht zum einen durch die Nachbildung des Zusammenhangs zwischen Repräsentation, Null-Kadrierung und imaginativer Vergegenwärtigung: Die Spuren der abgerissenen Photographien liefern die Basis für die lebendige Erinnerung durch den Betrachter. Zum anderen wird über das phantastische Bild des durch die Wand blickenden Mannes, als Subjekt einer passiven Erinnerungserfahrung, das absolute *Off* zu einer im inneren Kommunikationssystem wahrnehmbaren Raumkategorie. In *A Piece of Monologue* werden damit die Hauptprinzipien des Beckett'schen Gedächtnistheaters zum ersten Mal selbst zum Gegenstand eines Dramas. Zugleich verhandelt es die Proust'sche Mnemopoetik neu, und zwar insofern, als es zwar eine passive Erinnerungserfahrung zum Gegenstand hat. Diese wird jedoch dahingehend konterkariert, dass die Beschreibung dieser Erfahrung die rekonstruktive und imaginative Eigenleistung des Erinnernden betont, der sich über diese Leistung von dem Erinnerungten gleichsam zu distanzieren vermag.

12. *Ohio Impromptu*

12.1. Entstehung / Handlung

Das „Dramaticule“ *Ohio Impromptu* hat Beckett im Jahr 1980 auf die Bitte von S.E. Gontarski verfasst. Gontarski war zu dieser Zeit *Associate Professor* der Ohio State University und veranstaltete im May 1981 ein Beckett-Symposium, auf dem er ein neues Stück Becketts zur Uraufführung bringen wollte. Tatsächlich wurde das Stück dann auch am 9. Mai an der Ohio State University uraufgeführt und erschien ein Jahr darauf bei *Faber and Faber* zum ersten Mal im Druck.

Das Geschehen auf der Bühne geht von zwei so ähnlich wie möglich aussehenden weißhaarigen Männern aus („As alike in appearance as possible“ [446]), die in lange schwarze Mäntel gekleidet gemeinsam an einem Tisch sitzen. Vor dem im Nebentext als „Reader“ bezeichneten Mann liegt ein aufgeschlagenes Buch (im Folgenden kurz als „Buch A“ bezeichnet), aus dessen letzten Seiten der Mann laut vorliest. Der andere, als „Listener“ bezeichnete Mann hört dem Vorleser zu und unterbricht dessen Lektüre durch wiederholtes Klopfen auf den Tisch. Dieses Klopfen erfüllt zwei Funktionen: Das erste Klopfzeichen signalisiert, dass der Leser den aktuellen Satz unterbrechen und den vorausgegangenen Satz wiederholen soll. Das zweite Klopfzeichen signalisiert, dass er die Lektüre wieder bei dem Satz fortführen soll, den das erste Klopfen unterbrochen hat.

Die letzte Passage des Buches A, die der Leser auf diese Weise im Laufe des Dramas vorliest, handelt von einem Mann, der in Paris in eine kleine Wohnung zieht, um dort alleine zu leben. Zuvor hat er offenbar mit jemandem zusammengelebt, von dem anzunehmen ist, dass er inzwischen verstorben ist. Zunächst werden die Spaziergänge des Mannes entlang dem Ufer der Seine beschrieben. Die Beschreibung des spazieren gehenden Mannes legt dabei nahe, dass es sich bei den am Tisch sitzenden Männern um eine ‚Verdopplung‘ eben dieses Spaziergehenden zu einem späteren Zeitpunkt seines Lebens handelt. Die Beschreibung erwähnt nicht nur den langen schwarzen Mantel des Mannes, sondern zudem einen „old world Latin Quarter hat“ [446], wie er auch auf dem Tisch liegt. Anschließend wird berichtet, dass er in der Nacht von Angstzuständen geplagt wird, bis er eines Nachts Besuch von einem Fremden bekommt. Dieser sagt ihm, dass ihn ein gemeinsamer Bekannter mit dem Auftrag geschickt hätte, Nacht für Nacht aus einem Buch (im Folgenden kurz „Buch B“ genannt) vorzulesen: „to comfort you“ [447]. Nach einer unbestimmten Anzahl nächtlicher Besuche, kommt der Besucher ein letztes Mal, da sein Auftraggeber das Ende seiner Besuche gewünscht hätte. Am Ende der letzten Lesung sitzen sich der Mann und sein Besucher

schweigend gegenüber: „So sat on as though turned to stone. The sad tale a last time told“ [448]. Diese Situation entspricht genau der Bühnensituation, in der sich der Leser und der Zuhörer nach dem Ende Vorlesens aus dem Buch A schweigend gegenüber sitzen. Der letzte Satz, den der Leser vor dem Ende des Stückes noch aus dem Buch A vorliest, lautet: „Nothing is left to tell“ [ebd.].

12.2. Raumbehandlung

Die Raumbehandlung in *Ohio Impromptu* zeichnet sich durch die aus den mittleren Dramen bekannte Aufteilung in einen kleinen beleuchteten Bereich der Bühne und die ihn umgebende Dunkelheit aus: „*Light on table midstage. Rest of stage in darkness*“ [445]. In deutlicher Ähnlichkeit zur Raumbehandlung in *Krapp's Last Tape* kommt es also zu einer Subkadrierung innerhalb des Bühnenraums, durch die einzig ein einzelner Tisch, ein auf ihm liegendes Buch, ein daneben liegender Hut und die an ihm sitzenden Figuren sichtbar sind. Anders als in *Krapp's Last Tape* sind hier der Tisch und die Stühle farblich noch genauer beschrieben: Beide sind weiß, womit der Kontrast zur sie umgebenden Dunkelheit noch verstärkt wird. Der Zuhörer sitzt dem Publikum zugewandt am Ende der rechten Längsseite des Tisches, während der Leser ums Eck und somit für das Publikum im Profil an der rechten Querseite sitzt. Wie zuvor in *Piece of Monologue* bleibt auch in *Ohio Impromptu* die Art des Raumes, in dem sich die Figuren aufhalten, auffällig unbestimmt. Es gibt weder Türen noch Fenster, die einen irgendwie gearteten architektonischen Kontext herstellen würden und eine Zuordnung des Raums zu einer übergeordneten räumlichen Einheit zuließen.

12.3. Konstituierung und Semantisierung des *Off*

Verstärkt wird diese Unbestimmtheit durch die Tatsache, dass keiner der Männer den Tisch verlässt, um sich – wie etwa Krapp in *Krapp's Last Tape* – an einen anderen Ort in der Umgebung zu begeben und auf diese Weise einen relativen *Off*-Bereich aktional zu konstituieren. Und auch sonst existieren in dem Drama keinerlei Fäden, über die der sichtbare Raum mit der ihn umgebenden Dunkelheit verbunden wäre. Zugleich kommt es wie zuvor in *Footfalls* und *A Piece of Monologue* zu einer komplexen Überlagerung dieser räumlichen Vorgaben des szenischen Raums mit den dramatischen Räumen, die über die vorgelesene Geschichte diegetisch konstituiert werden.

Bei diesen Räumen handelt es sich zum einen um die Umgebung der Wohnung des Mannes in der Geschichte, genauer um das Ufer der Seine, an dem er spazieren geht. Der

andere Raum ist sein Zimmer, in dem er Nacht für Nacht Besuch von dem Mann bekommt, der ihm aus dem Buch B vorliest. Beides sind erinnerte Räume, die zum gegenwärtigen, szenischen Raum kontrastiv, im Falle der Umgebung, beziehungsweise kongruent, im Fall des Zimmers, verhalten. Die Beschreibung der Spaziergänge im Freien am helllichten Tag steht in einem kontrastiven Verhältnis zu dem von der Dunkelheit eingeschlossenen Raum, in dem sich der Mann jetzt befindet. Dagegen deckt sich die Beschreibung der beiden in dem Zimmer am Tisch sitzenden Männer weitestgehend mit ihrer gegenwärtigen Situation. Ein wichtiger Unterschied besteht jedoch darin, dass in der Beschreibung des Zimmers in seinem vergangenen Zustand ein Fenster erwähnt wird:

Through the single window dawn shed no light. From the streets no sound
of reawakening. Or was it that buried in who knows what thoughts they paid
no heed? To light of day. To sound of reawakening [447f.].

Im gegenwärtigen Zustand ist dieses Fenster nicht mehr sichtbar, wodurch der Eindruck der Abgeschnittenheit des gegenwärtigen Raums von der Außenwelt noch einmal verstärkt wird. Ein ganz ähnlicher Reduktionsvorgang im Zuge des Übergangs von der diegetisch vermittelten Vergangenheit zur szenisch repräsentierten Gegenwart in ein und demselben Raum ließ sich auch in *A Piece of Monologue* beobachten. In beiden Fällen steigert diese Reduktion die bildliche Suggestivkraft der Erinnerungselaborationen. Für *Ohio Impromptu* hat dies bereits Anna McMullan hervorgehoben: „While the narrative is being read, the static nature of the visual image enables us to concentrate on the images evoked [...]“⁴²⁷ Auf diese Weise konstituiert sich auch in diesem Drama durch das Fehlen von Fäden zu einem den sichtbaren Raum homogen umgebenden (Zeit-)Raum ein absolutes *Off*, das den evozierten Erinnerungsbildern gleichsam als Imaginationsraum dient.

12.4. Gedächtnisszenarien

Anders als in den unmittelbaren Vorgängerdramen gehen die Erinnerungselaborationen in *Ohio Impromptu* nicht von einer einheitlichen Erinnerungsinstanz aus. Stattdessen kommt es im Zuge der Gedächtnisrepräsentation zu einer Aufspaltung des erinnernden Subjekts. Diese nimmt jedoch nicht, wie in *That Time*, die Form einer schlichten Vervielfachung an. Vielmehr unterscheiden sich die Einzelinstanzen in dem, was sie tun: Die eine liest, verbalisiert also die Erinnerungen, während die andere zuhört und das Lesen gelegentlich unterbricht, um

⁴²⁷ A. McMullan: a.a.O., S. 115.

bestimmte Passagen erneut zu hören. Zudem liegt diesem Gedächtnisszenarium selbst eine Vorgeschichte zugrunde, die das Szenarium plausibler macht.

Hierbei handelt es sich um das nächtliche Geschehen in dem Zimmer des Mannes, von dem in Buch A die Rede ist. Wie erläutert, wird der Mann nachts von Angstzuständen geplagt, die sich erst legen, als er von seinem Besucher eine Geschichte aus dem Buch B vorgelesen bekommt. Bei dieser Geschichte handelt es sich offenbar um eine fiktionale Erzählung, da sie wiederholt als „sad tale“ [447f.] bezeichnet wird. Im Zuge des nächtlichen Vorlesens der Geschichte kommt es zu einer Art ‚Verschmelzung‘ zwischen Vorleser und Zuhörer: „With never a word exchanged they grew to be as one“ [447].

Das Gedächtnisszenarium steht hierzu in einem eindeutigen kontrastiven Verhältnis. Im Unterschied zu Buch B handelt es sich bei Buch A nicht mehr um eine fiktionale Erzählung, sondern um eine Aufzeichnung eines vergangenen Geschehens, sprich um eine schriftlich fixierte Erinnerung. Im Zuge der Verbalisierung dieser Erinnerung über das Vorlesen kommt es nun zu einer Verdopplung des Erinnernden, der sich seine eigene Geschichte vorliest. Während über das Verständnis des fiktionalen Texts sogar die Verschmelzung zweier Subjekte möglich ist, bedingt die Wiedergabe der vormals schriftlich fixierten Erinnerungen die Aufspaltung des einen, sich erinnernden Subjekts. In der Selbstverdopplung des Erinnernden in einen Leser und einen Zuhörer kommt somit die Fremdheit des gegenwärtigen Ich, des Zuhörers, gegenüber dem vergangenen Ich, verkörpert durch den Leser, zum Ausdruck.

Das Gedächtnisszenarium von *Ohio Impromptu* lässt sich so als eine darstellerische Variation desjenigen von *Krapp's Last Tape* verstehen. Hier kam es ebenfalls zu einer Konfrontation des Erinnernden mit seinem vormaligen Selbst, die letztlich keine Identifikation, sondern eine Selbstentfremdung bedingt hat. Und in beiden Malen basierte diese Konfrontation auf dem Einsatz von externen Gedächtnismedien, die zwar einerseits gezieltes und authentisches Erinnern ermöglichen, andererseits jedoch die subjektstituierende Funktion dieses Erinnerns in Frage stellen.

12.4.1. Gedächtnismedien

Wie zuvor *A Piece of Monologue* führt auch *Ohio Impromptu* ein neues Gedächtnismedium in das Beckett'sche dramatische *Œuvre* ein. Hierbei handelt es sich um das Buch A, in dem der Mann seine Erinnerungen festgehalten hat. Zum ersten Mal tritt Schrift auf diese Weise nicht in der Funktion einer bloßen *aide mémoire*, sondern in der eines Mediums der Gedächtnisrepräsentation in Erscheinung. Als solches ist es aber mit den gleichen Problemen

behaftet wie das vergleichbare Verewigungsmedium des Tonbands. Es handelt sich in beiden Fällen um Gedächtnismedien, die zwar im Moment ihrer performativen Aktivierung Erinnerung ermöglichen. Doch der Erinnernde begegnet in diesem Moment seinem früheren Selbst als etwas Fremdem. Diese Begegnung mit dem eigenen, fremd gewordenem Selbst kommt in *Ohio Impromptu*, wie oben geschildert, in der Verdopplung des Mannes zum Ausdruck.

Neben diesem problematischen Aspekt verbindet die beiden Medien des Tonbands und des Buches im Positiven die Möglichkeit des gezielten Erinnerns. In *Krapp's Last Tape* kommt diese Möglichkeit über das Vor- und Zurückspulen der Bänder zum Ausdruck. Dieser Aktivität entspricht in *Ohio Impromptu* das Klopfen auf den Tisch, das signalisiert, wann eine Stelle wiederholt werden und wann über diese hinaus weitergelesen werden soll. Die Möglichkeit zu dieser Vorgehensweise ergibt sich aus der schriftlichen Stabilisierung der Erinnerungen in Form eines Textes, in dem sich der Leser zitierend vor und zurück bewegen kann. Auf diese Weise werden hier eben jene im Medium der Schrift möglichen Gedächtnisleitungen inszeniert, die in der Roman-Trilogie überhaupt nur Erinnerung zu garantieren vermochten.⁴²⁸ In *Ohio Impromptu* wirkt diese Inszenierung dann besonders komisch, wenn der Text selbst seine Funktion als externes Gedächtnis sichtbar werden lässt:

[...] Now with redoubled force the fearful symptoms described at length page forty paragraph four. [Starts to turn back the pages. Checked by L's left hand. Resumes relinquished page.] White nights now again his portion [...] [446].

Ein solcher Rückverweis auf eine zuvor bereits erfolgte Beschreibung würde in einer fiktionalen Geschichte die Fiktionsbildung erheblich beeinträchtigen: Er unterbricht den Erzählfluss und lässt den Text sichtbar werden, anstatt ihn hinter der von ihm geschaffenen fiktionalen Welt verschwinden zu lassen. Dies ist auch der Grund für die hier entstehende Komik. Die zuvor aus dem Buch A vorgelesenen Passagen wirken nämlich zunächst selbst wie Bestandteile einer kunstvollen fiktionalen Geschichte, die sich jetzt mit einem Mal als bloße, tagebuchähnliche Aufzeichnungen selbst entlarven.

Im Vergleich zu *Krapp's Last Tape* fällt dabei auf, dass die wiederholte Wiedergabe des über ein externes Gedächtnismedium Aufgezeichneten jetzt nicht mehr in erster Linie der imaginativen Vergegenwärtigung von vergangenen Momenten dient. Die Gründe, aus denen sich der Mann bestimmte Passagen des Buches wiederholt anhören möchte, sind jetzt anders

⁴²⁸ Vgl. Kapitel III.4.1. der vorliegenden Untersuchung.

gelagert und werden erst bei einer genaueren Betrachtung dieser Passagen erkennbar. Diese Passagen lauten wie folgt:

Little is left to tell.
[...]
Then turn and his slow steps retrace.
[...]
Seen the dear face and heard the unspoken words, Stay where we were so long alone together, my shade will comfort you.
[...]
Little is left to tell.
[...]
Saw the dear face and heard the unspoken words, No need to go to him again, even were it in your power.
[...]
Nothing is left to tell [446ff.].

Dass es sich bei diesen Passagen um die wichtigsten Wendepunkte innerhalb des erzählten Geschehens handelt, hat Kristin Morrison bereits prägnant herausgearbeitet:

The six main repetitions, then, are significant to the play because they are significant to the Listener. He knows that time is passing, that little of his life is left to live or to be reread. He knows that what little life he has exists in words and memory, to be “retraced” by the story inscribed in the book to which he listens. At the heart of this life is a loved one, no dead, whose memory he had *then* (not now) tried to evade by leaving the place where they “were so long together.” But memories pursued him, sent by – “and here he named the dear name” – to comfort him until the moment when “Nothing is left to tell”, when no more memory remains, no more comfort, no more time.⁴²⁹

Der einzige Aspekt, in dem Morrison hier ungenau argumentiert, ist der, dass es die Erinnerungen seien, die den Mann trösten. Der Trost geht nämlich gerade nicht von den Erinnerungen aus, sondern von der traurigen Geschichte („sad tale“), die dem Mann vorgelesen wird, also von dem im Buch B enthaltenen fiktionalen Text. Der Versuch, diesen Trost mittels eines von diesem fiktionalen Text ausgehenden Erinnerungstexts zu verlängern, scheitert notgedrungen daran, dass auf diese Weise das Ende des fiktionalen Texts mit dem des Erinnerungstextes zusammenfallen muss. Ist dieser Punkt erreicht, gibt es nichts mehr zu erzählen und nichts mehr zu imaginieren, eine Tatsache, die über den starren Blick, den Leser und Zuhörer zum Schluss austauschen, zum Ausdruck kommt:

The gaze is “unblinking” not only because the look is profound but, more important, because there is nothing left to tell, to imagine.⁴³⁰

⁴²⁹ K. Morrison: a.a.O., S. 122.

⁴³⁰ Ebd.

Damit kommt es natürlich unweigerlich zu einer Umfunktionalisierung des absoluten *Off*: Am Ende dient es nicht mehr als gebundener Imaginationsraum für die Erinnerungselaborationen, sondern als Ausdrucksraum für die Abwesenheit jeglicher über den Erinnerungstext hinausgehenden Gedächtnisbilder. Seine Absolutheit wird dadurch sogar noch gesteigert, weshalb die gesamte Bühne zum Schluss auch in der Dunkelheit verschwindet: „Fade out“ [448].

12.5. Zusammenfassung

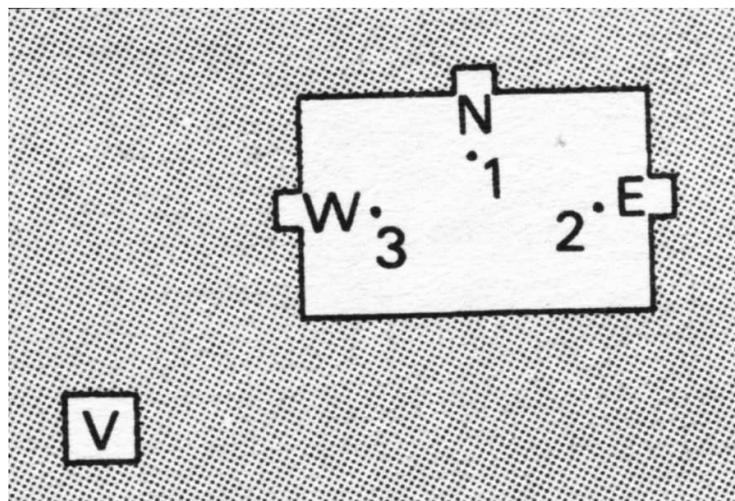
Ohio Impromptu zeichnet sich wie *Come and Go*, *Footfalls* und *A Piece of Monologue* durch eine komplexe Überlagerung von dramatischen, erinnerten Räumen und dem szenischen Raum aus. Das Verhältnis zwischen diesen Räumen ist erneut durch einen Reduktionsvorgang im Zuge des Übergangs von der diegetisch vermittelten Vergangenheit zur szenisch repräsentierten Gegenwart gekennzeichnet: Während sich die erinnerten Räume noch eindeutig lokalisieren, sprich einer Außenwelt zuordnen lassen, bleibt der szenische Raum gänzlich undeterminiert. Seine Unbestimmtheit ist dabei wiederum das Resultat der fehlenden Fäden zu einer wie auch immer gearteten Umgebung des Schauraums. Umgeben wird dieser lediglich von einer undurchdringlichen Dunkelheit, die als absolutes *Off* wechselnde Funktionen erfüllt. Zunächst steigert sie erneut die Suggestivkraft der in dem Buch A beschriebenen und imaginierbaren erinnerten Räume. Zusammen mit dem Ende des Buchs lösen sich aber auch die erinnerten Räume im Nichts auf. War zuvor durch das Gedächtnismedium des Buchs noch ein authentisches und gezieltes Erinnern – wohlgermerkt unter Preisgabe der Ich-Identität des Erinnernden – möglich, gibt es am Ende nichts mehr zu erzählen und nichts mehr zu imaginieren. Nach dem filmischen *fade out* zum Schluss des Dramas bringt das absolute *Off*, als bloße Dunkelheit, nur mehr das Ende jeglichen Erinnerns zum Ausdruck. Becketts letztes Drama *What Where*, das im Folgenden als letztes seiner Theaterstücke analysiert werden soll, wirkt vor diesem Hintergrund wie ein weiterer Schritt in die Erinnerungslosigkeit.

13. *What Where*

13.1. Entstehung / Handlung

What Where ist Becketts letzte Arbeit für die Bühne. Geschrieben hat er den Einakter 1983 auf Französisch, zum ersten Mal veröffentlicht wurde der Text in der englischen Autorübersetzung 1984 bei *Faber and Faber*.⁴³¹ Uraufgeführt wurde er in englischer Sprache am 15. Juni 1983 im *Harold Clurman Theatre* in New York.

Als *Dramatis Personae* führt der Nebentext die Figuren „Bam, Bem, Bim, Bom, Voice of Bam (V)“ auf [469]. Wie die Figuren in *Ohio Impromptu* sollen sich auch die Darsteller in *What Where* so ähnlich wie möglich sehen („as alike as possible“ [ebd.]). Die Stimme von Bam kommt aus einem kleinen Megaphon, das schwach beleuchtet auf Augenhöhe im vorderen linken Bühnenbereich hängt. Rechts oberhalb des Megaphons befindet sich ein drei mal zwei Meter großer, ebenfalls schwach beleuchteter Bereich, der im Nebentext als „Playing area (P)“ bezeichnet ist [470]. Aufgrund der komplexen Choreographie der Bewegungen in diesem Bereich, auf denen die Handlung des Stückes aufbaut, ist dem Nebentext eine Graphik beigelegt. Neben den Lichtverhältnissen enthält sie positionelle Angaben, auf die in den Handlungsanweisungen Bezug genommen wird:



Die Handlung des Dramas lässt sich grob in zwei Phasen aufteilen, in denen sich die Figuren in einer bestimmten Abfolge von Auftritten und Abgängen bewegen: Jeweils abwechselnd tritt eine Figur aus N und E zu dem auf der Position 3 stehenden Bam und führt dann durch den Eingang, durch den sie gekommen ist, die andere Figur hinaus. Zum Schluss führt Bam

⁴³¹ Erneut soll hier der erstveröffentlichte Text als Referenztext dienen.

Bem durch W hinaus und kehrt anschließend alleine zurück. In der ersten Phase bleiben die Figuren während dieser Bewegungen stumm. Ihre Abfolge wird nur gelegentlich von der Stimme aus dem Megaphon kommentiert. In der zweiten Phase wiederholt sich die Abfolge, mit dem Unterschied, dass es jetzt zwischen Bam und seinen Gegenübern zu kurzen Wortwechseln kommt. Aus diesen Wortwechseln lässt sich entnehmen, dass Bom vor seinem ersten Auftritt im Auftrag von Bam jemanden gefoltert hat, um Antworten auf die beiden titelgebenden Fragen nach einem „Was“ und einem „Wo“ zu bekommen. Als Bom angibt, dass der Gefolterte bewusstlos wurde, ohne eine Antwort gegeben zu haben, zweifelt Bam an dieser Aussage und lässt Bom von Bim foltern. Dasselbe wiederholt sich mit Bim, der ebenfalls behauptet, keine Antwort erhalten zu haben und daraufhin von Bem gefoltert wird. Auch dieser gibt an, nichts von Bim erfahren zu haben, woraufhin er von Bam zur Folter weggeführt wird. Zum Schluss kehrt Bam zurück auf die Bühne und bleibt dort alleine stehen bis beide Lichter der Schauräume P und V erlöschen.

13.2. Raumbehandlung

Die Raumbehandlung von *What Where* ist im Vergleich zu den bisher analysierten Dramen insofern neuartig, als hier zum ersten Mal zwei voneinander getrennte Bereiche innerhalb des verdunkelten Bühnenraums schwach beleuchtet werden. Zudem kommt es zum ersten Mal seit *Not I* wieder zu Figurenbewegungen aus einem beleuchteten Schauraum heraus in die Dunkelheit, die diesen umgibt. In der komplexen Choreographie, die diesen Bewegungen zugrunde liegt, ähnelt das Stück deutlich *Come and Go*. Wie in diesem Stück verlässt auch in *What Where* jede Figur einmal den Schauraum. Die Ähnlichkeiten zwischen den beiden Stücken ergeben sich nicht zuletzt daraus, dass im Zentrum der Handlung von *What Where* wie in *Come and Go* eine asymmetrische Informationsvergabe steht, die für die Figuren handlungsmotivierend ist. Damit wird das *Off* erneut zur zentralen Raumkategorie, in dem Stück, das Shimon Levy als Becketts „most ‚offstage‘ play“ bezeichnet hat.⁴³²

13.3. Konstituierung und Semantisierung des *Off*

In *What Where* kommt es bereits aufgrund der getrennt voneinander beleuchteten Schauräume P und V zu einer komplexen Form der *Off*-Konstituierung und -Semantisierung. Im Bereich P konstituiert sich das *Off* über zwei verschiedene Formen: aktional, durch die Bewegungen der

⁴³² S. Levy: a.a.O., S. 56.

Figuren aus der Dunkelheit heraus und in sie hinein, und diegetisch, durch die Berichte über das, was sich im *Off* während der Zeit abgespielt hat, in der Bam alleine auf das Resultat der Folter wartet. Beide Konstituierungsformen beziehen sich auf ein relatives *Off*. Dieses scheint direkt an den beleuchteten Bereich P anzugrenzen, da die Figuren für die Dauer der Folter jeweils nur kurze Zeit abwesend sind. Insgesamt bleibt es aber räumlich auffallend unbestimmt. Die Auftritte und Abgänge gleichen dabei jenen in *Come and Go* darin, dass die Figuren einfach in der Dunkelheit zu verschwinden scheinen. Im Unterschied zu *Come and Go* werden die Abgänge der Figuren jedoch durch die Folteraufträge motiviert. Zudem erhält der Zuschauer anders als in *Come and Go* über die kurzen Wortwechsel zwischen Bam und seinem jeweiligen Gegenüber Auskunft darüber, was sich im relativen *Off* abgespielt hat. Diese Beschreibungen konstituieren das relative *Off* als gebundenen Imaginationsraum: Der Zuschauer erfährt, dass der Gefolterte geweint, geschrien und um Gnade gebeten hat, bevor er zum Schluss bewusstlos wurde.

Mithilfe der Folter versucht Bam, an Informationen zu gelangen, die sich auf zwei verschiedene Geschehen beziehen. Das erste Geschehen bleibt ungenannt. Fest steht nur, dass es Bam darum geht, etwas über dessen Hergang und Ort zu erfahren. Bei dem zweiten Geschehen handelt es sich um die Folter selbst. Da Bam dem jeweils Folternden misstraut, muss er diesen wiederum foltern lassen, um an Informationen über den Hergang der Folter zu gelangen. Wie in *Come and Go* ist also auch in *What Where* der Zustand asymmetrisch vergebener Information handlungskonstitutiv. In *Come and Go* handelte es sich um die Information über eine Bedrohung, der jede Frau ausgesetzt ist, ohne von ihr zu wissen. In *What Where* geht es um die Information über ein bestimmtes Geschehen, von der Bam vermutet, dass der Gefolterte sie mitteilen kann. Eine Funktion des relativen *Off* im Bereich P besteht somit – wie in *Come and Go* – in der Schaffung einer Spielform die auf einer asymmetrischen Informationsvergabe im inneren und äußeren Kommunikationssystem beruht.⁴³³

Als eine weitere Funktion ließe sich natürlich anführen, dass über die Verlegung der Folter ins *Off* die mimetische Repräsentation eines brutalen Geschehens vermieden wird. Diese Interpretation wäre jedoch insofern anachronistisch, als Beckett mit *En attendant Godot* gezeigt hat, dass bei ihm die Darstellung ähnlicher Formen der Brutalität unter ästhetischen Gesichtspunkten keine Bedenken hervorruft. Der folgende Abschnitt wird deutlich machen, dass der Verlegung ins *Off* unter darstellungstechnischen Aspekten stattdessen vielmehr die Funktion zukommt, eine gedächtnisrepräsentationale Krise zu visualisieren.

⁴³³ Auch der Zuschauer kann sich wie Bam fragen, ob der Gefolterte tatsächlich nicht geredet hat.

Die bisherigen Ausführungen hatten einzig die *Off*-Konstituierung im Bereich P zum Gegenstand. Damit bleibt die Frage, nach der *Off*-Konstituierung im Bereich V. Die Stimme Bams aus dem Megaphon suggeriert natürlich die Anwesenheit des Sprechenden vor diesem Megaphon. Im Einklang mit diesem Eindruck schreibt der Nebentext vor, dass sich das Megaphon auf „head level“ [469] befindet. Er enthält aber keine Angaben darüber, ob sich die Konturen des Sprechenden in dem Schatten, der das Megaphon umgibt, abzeichnen. Dem relativen *Off*, das den Bereich V umgibt, käme demnach erneut die Funktion zu, Ambiguität hinsichtlich der Anwesenheit eines Sprechenden in diesem Bereich zu erzeugen. Diese Funktion konnte das letzte Mal in *Footfalls* beobachtet werden, in dem die Stimme der Mutter aus dem relativen *Off*-Bereich ertönte. Das relative *Off* erlangte dadurch zugleich den Status eines jenseitigen Raums, aus dem die vermutlich verstorbene Mutter zu ihrer Tochter spricht.

Beckett selbst hat diese Interpretation in einem Selbstkommentar auch für *What Where* nahe gelegt, nach dem die Stimme von Bam ‚beyond the grave‘ anzusiedeln sei.⁴³⁴ Damit ergibt sich aber natürlich ein Widerspruch zwischen der Megaphon-Stimme des toten Bam und der Präsenz des lebenden Bam im Bereich P. Auflösen lässt sich dieser Widerspruch unter Zuhilfenahme eines weiteren Kommentars des Autors, den er aus Anlass einer Fernsehproduktion des Dramas gegeben hat. Gegenüber dem Produktionsteam erläuterte er, dass das gesamte Geschehen des Dramas von Bam erinnert werde: „The action is a remembered one. [...] All this happened long ago.“⁴³⁵ Bam und die übrigen Auftretenden lassen sich vor diesem Hintergrund als Bams Wiedergänger – im ursprünglichen Sinn des Wortes – verstehen: Es sind die Geister, die der verstorbene Bam in der Ruhelosigkeit seines Erinnerns wachruft.⁴³⁶ Das relative *Off* (des Bereichs P) steht also auch in *What Where* für einen jenseitigen Raum. Die Grundlage, auf der die szenischen Situationen in *What Where* ausgehend von diesem Raum entfaltet werden, liefert dabei erneut eine Gedächtnisrepräsentation, sodass sich die Struktur des Stückes als Gedächtnisszenarium interpretieren lässt.

⁴³⁴ Zitiert in J. Knowlson (1996): a.a.O., S. 686.

⁴³⁵ Zitiert in Enoch Brater: *Beyond Minimalism. Beckett's Late Style in the Theater*. New York 1987, S. 162.

⁴³⁶ Ihre unterschiedlichen Namen markieren dabei zum einen über die sich ändernden Mittellaute eine Aufsplitterung des Erinnernden in mehrere Identitäten. Zugleich deuten sie aber aufgrund der minimalen, phonemhaften Variation auf einen gemeinsamen Fluchtpunkt dieser Identitäten in der Person des Erinnernden hin.

13.4. Gedächtnisszenarien

Betrachtet man die szenischen Situationen in ihrer Gesamtheit als die Darstellung eines Erinnerungsvorgangs, fällt besonders die Kontrolle auf, mit der dieser Vorgang vom Erinnernden eingeleitet wird:

V: We are the last five.
In the present as were we still.
It is spring.
Time passes.
First without words.
I switch on [470].

Zunächst stellt der Erinnernde hier das Personal seines Erinnerungsinhalts vor, bestehend aus ihm und seinen vier Wiedergängern, wobei sich der vierte (und als erste gefolterte) während der gesamten Handlung im *Off* befindet. Mit der Formulierung „In the present as were we still“ deutet der Erinnernde dabei an, dass seine Gegenwart und die seiner Ebenbilder nur eine scheinbare ist. Tatsächlich gibt es sie im Moment des Erinnerns allesamt nicht mehr – die Erinnerungssituation lässt sich also entsprechend Becketts Kommentar am ehesten *beyond the grave* verorten. Nach dieser Angabe präzisiert der Erinnernde die Zeit noch genauer, in der das Erinnernte präsentiert wird („It is spring“), und gibt vor, dass die erste Präsentation ohne Worte erfolgen solle. Mit dem Signal „I switch on“, in dem der Schöpfungspruch des *fiat lux* anklingt, lässt er den erinnerten Raum aufleuchten und anschließend wieder im Dunkeln verschwinden, weil er mit seinem ersten Auftritt unzufrieden ist.⁴³⁷ Erst nach dem zweiten Start kommt es scheinbar zur Repräsentation des erinnerten Geschehens, die sich anschließend auf den Befehl des Erinnernden „Now with words“ [472] noch einmal wiederholt, diesmal allerdings erweitert um die Dialoge zwischen den Handelnden.

Auf den ersten Blick scheint es sich bei diesem Gedächtnisszenarium um eine Neuerung in Becketts Gedächtnistheater zu handeln: Zum ersten Mal wird der Eindruck erzeugt, dass das erinnerte Geschehen im Bühnenraum selbst repräsentiert und nicht bloß über eine Erinnerungselaboration sprachlich evoziert wird. Damit müsste das Szenarium der Form des Gedächtnistheaters zugerechnet werden, die im Exkurs der vorliegenden Untersuchung als rhetorisches Gedächtnistheater beschrieben wurde. Eine genauere Betrachtung des auf diese Weise repräsentierten Geschehens unter Berücksichtigung der obigen Ausführungen zum *Off* lässt jedoch erkennen, dass es sich hier nur um eine Pseudo-Repräsentation handelt, die den entscheidenden Erinnerungsinhalt ausblendet.

⁴³⁷ Hier hallt eine Vorstellung von Augustinus nach, der in seinen *Confessiones* den Vorgang des Erinnerns als Spiegel des göttlichen Schaffens beschreibt [vgl. Augustinus: *Bekenntnisse*. X, 8, 15, a.a.O.].

Wie oben geschildert, steht im Zentrum der gesamten Handlung im Bereich P Bams Versuch, Näheres über ein nicht weiter spezifiziertes Geschehen zu erfahren. Da es sich aber nach der hier zugrunde gelegten These bei allen Figuren lediglich um seine eigenen Wiedergänger handelt, foltert er sich bei diesem Versuch gleichsam selbst, und zwar ohne Erfolg: Die Fragen nach dem „Wo“ und dem „Was“ des Geschehens bleiben unbeantwortet. Vor dem Hintergrund der in Kapitel III.2.2 der vorliegenden Untersuchung entworfenen Systematik erinnelter Räume können diese beiden Fragen zusammen mit der Frage nach dem „Wer“ als konstitutiv für jeden situativen Rahmen eines Gedächtnisinhalts betrachtet werden. So gesehen, würde es sich bei der Handlung im Bereich P nur um ein weiteres Gedächtnisszenarium handeln, das einen misslungenen Erinnerungsversuchs zur Darstellung bringt: Im Zuge dieses Versuchs wird einzig die Frage nach dem „Wer“ über die Präsenz von Bam und seinen Wiedergängern beantwortet. Erinnerungsinhalte, die darüber hinausgehen, entziehen sich dagegen dem Zugriff des Erinnernden. Die Folterungen würden dann für den vergeblichen Versuch stehen, den situativen Rahmen des zu Erinnernden über die Antwort auf die Fragen „Wo“ und „Was“ zu schließen. Das Gedächtnisszenarium bringt also seinerseits wieder ein Gedächtnisszenarium hervor, ohne dass es zu einer Repräsentation des eigentlichen Erinnerungsinhalts kommen könnte. Auf der raumsemantischen Ebene korreliert dieser gedächtnisrepräsentationale Leerlauf mit dem Fehlen eines absoluten *Off*, wie es sich in den Vorgängerdramen als gebundener Imaginationsraum konstituiert hat. An seine Stelle tritt die Mehrfachkonstituierung eines relativen *Off*, das als (Imaginations-)Raum der Folter die Vergeblichkeit des Erinnerns zum Ausdruck bringt.⁴³⁸

Erneut schlägt somit der kontrollierte und gezielte Zugriff auf die Vergangenheit fehl. Dieses Fehlschlagen wird durch den Kontrast zwischen der Macht der Stimme von Bam, über das Geschehen im Bereich P zu *bestimmen* und der Ohnmacht seines erinnerten Ich im Zuge der Beantwortung der offenen Fragen zum erinnerten Geschehen, besonders deutlich. Der Eindruck, dass der Erinnernde den Gedächtnisvorgang selbst steuern kann, täuscht: Die Fragen nach dem „Wo“ und „Was“ bleiben unbeantwortet. Bam scheitert dabei sogar noch kläglicher als sein Vorgänger im gezielten Erinnern, nämlich Krapp. Denn anders als dieser kann er noch nicht einmal auf ein externes Gedächtnismedium zurückgreifen, das zumindest den Anschein einer Vergegenwärtigung eines vergangenen Geschehens erwecken könnte.

⁴³⁸ Nur am Rande sei dabei angemerkt, dass diese Vergeblichkeit in *What Where*, wie in der Trilogie, mit einem Hinweis auf die Himmelsrichtungen als räumliches Differenzkriterium einhergeht. Dieser Hinweis findet sich allerdings nur auf der Ebene der Bühnenanweisungen, ohne in der fiktionalen Welt des Dramas thematisch zu werden [vgl. die Abkürzungen „W“ für *West*, „N“ für *North* und „E“ für *East* in der Abbildung auf Seite 250 der vorliegenden Untersuchung].

13.5. Zusammenfassung

Shimon Levys Beobachtung, dass es sich bei Becketts letztem Werk für das Theater zugleich um sein „most ‚offstage‘ play“ handelt, wird durch die vorangegangene Analyse gestützt. In *What Where* konstituieren sich aufgrund der getrennt beleuchteten Bühnenbereiche und der in ihnen angesiedelten Situationen und Handlungen gleich zwei relative *Off*-Bereiche. Entsprechend der komplexen *Off*-Funktionalisierung und –Semantisierungsformen, die Beckett im Zuge der Genese seines dramatischen *Œuvre* entwickelt hat, kommen diesen Bereichen verschiedene Bedeutungen zu. Der Bereich V knüpft raumsemantisch erneut an Becketts Dramenerstling an, in dem das relative *Off* ebenfalls für einen jenseitigen oder zumindest todesnahen Raum stand. Und auch das relative *Off* des Bereichs P dient Funktionen, die sich bereits an anderer Stelle im Werk, besonders natürlich in *Come and Go*, beobachten ließen. Die Verlagerung eines zentralen Geschehens in diesen Bereich bedingt eine asymmetrische Informationsvergabe, die sowohl im inneren als auch im äußeren Kommunikationssystem Leerstellen und damit handlungskonstitutive Spannungen erzeugt.

Zugleich kommt diesem Bereich des relativen *Off* aber auch eine wichtige Ausdrucksfunktion im Hinblick auf die Gedächtnisszenarien des Dramas zu. In ihm drückt sich die Unmöglichkeit aus, einen authentischen Erinnerungsvorgang quasi auktorial einzuleiten und gezielt zu lenken. Anders als von den absoluten *Off* der zuvor behandelten Dramen geht von diesem relativen *Off* nur eine Pseudo-Repräsentation eines erinnerten Geschehens aus, dessen wichtigsten Eigenheiten, sein „Was“ und sein „Wo“, im Verborgenen bleiben. Auf diese Weise führt Becketts letztes Drama unter dem Deckmantel der rhetorischen Gedächtnisrepräsentation noch einmal eindrücklich die Vergeblichkeit des gezielten Erinnerns vor Augen.

VI. Zusammenschau

Die wesentlichen aus der vorliegenden Untersuchung hervorgegangenen Erkenntnisgewinne wurden durch die parallele Analyse von zwei Schreibprozessen erzielt: Der erste Prozess erstreckt sich über das nach dem Zweiten Weltkrieg entstandene epische und dramatische *Œuvre* Becketts. Der zweite Prozess betrifft die Genese von zwei ausgewählten Werken aus der Gruppe der frühen und späten Dramen. In beiden Fällen basierte die Analyse der Schreibprozesse auf der Annahme, dass sich bestimmte diachrone Variantenstrukturen vor dem Hintergrund des Motivzusammenhangs des Erzählens im Zeichen defizienter Modi des Erinnerns identifizieren und interpretieren lassen.

Entwickelt wurde dieser Motivzusammenhang ausgehend von der frühen Nachkriegsprosa Becketts, in der sich dieser zum ersten Mal explizit von den tradierten Gedächtnispoetiken der englischen Romantik (William Wordsworth) und der französischen Moderne (Marcel Proust) abgrenzt und eigene Formen des fiktionalen amnestischen Erzählens entwickelt. In der 1946 entstandenen Erzählung *L'Expulsé* zeichneten sich dabei bereits zwei Strukturzusammenhänge ab, die auch die zwischen 1947 und 1950 verfasste Romantrilogie *Molloy*, *Malone meurt* und *L'Innommable* charakterisieren: Bei dem einen handelt es sich um einen narrativen Zusammenhang, der auf einem Ähnlichkeitsverhältnis zwischen dem realen und dem fiktionalen, amnestischen Erzählakt basiert und als strukturelle Homologie bezeichnet wurde. Sie ergibt sich daraus, dass sich die amnestischen Erzähler im Zuge ihrer Erinnerungselaborationen immer wieder gezwungen sehen, ihre Erinnerungen gleichsam zu erfinden und dabei *Akte des Fingierens* auszuführen wie sie für den realen Erzählakt des Autors charakteristisch sind. In ihrer medialen Erweiterung führt diese strukturelle Homologie dazu, dass die Grenze zwischen fiktionalem und realem Erzählakt in der Trilogie in beiden Richtungen durchlässig wird: Die Erzähler geben sich als die Autoren der Romane Becketts aus und die Vorgaben des realen Schreibakts finden sich in fiktionalen Schreibszenen widergespiegelt.

Der zweite Strukturzusammenhang ist raumsemantischer Art und ließ sich anhand der Gegenüberstellung der Erinnerungsräume und der erinnerten Räumen innerhalb der fiktionalen Welt beschreiben. Kennzeichnend für das Verhältnis zwischen diesen Räumen ist die Opposition geschlossen / offen. Während die Erzähler ihre Erinnerungsräume als geschlossen charakterisieren, entwerfen sie die erinnerten Räume im Zustand ihrer Gedächtnisdefizienz als offene Landschaften, in denen sie orientierungslos herumirren. Einzig ausgehend von weiteren räumlichen Differenzen (z.B. Osten / Westen) konnten sie sich in diesen Landschaften ansatzweise orientieren. Die Landschaften selbst ließen sich dabei als

Metaphorisierungen der eigenen Gedächtnisdefizienz verstehen und entsprechend der systemischen Gedächtnistypologie als divinatorische oder rhetorische Gedächtnisszenarien beschreiben.

Beide Strukturzusammenhänge kommen im letzten Roman ausgehend von der Schrift als dem zentralen Gedächtnismedium des fiktionalen Erzählakts in ihren aporetischen Konsequenzen für diesen Erzählakt zur Darstellung. Die Schrift erlaubt den Erzählern als Gedächtnismedium lediglich das Wiedererinnern von zuvor bereits schriftlich stabilisierten Informationen. Eine authentische, schriftliche Stabilisierung von vorschriftlichen Erinnerungsinhalten dagegen gerät ein ums andere Mal zur bloßen Fiktion in der Fiktion. Die Schrift erscheint somit in den Romanen nicht als sprachliches Repräsentationsmedium eines funktionellen, rhetorischen Gedächtnisses, sondern lediglich als *aide mémoire*, die das Primat des defizienten Gedächtnisses unterläuft, ohne dabei identitätsstiftend in Erscheinung zu treten. Die Erinnerungen ließen sich so nur noch den vom Erzähler produzierten Texträumen zuordnen.

Vor diesem Hintergrund erscheint Becketts eingangs zitierter Selbstkommentar zu seiner verstärkten Hinwendung zum Theater nach dem Abschluss der Trilogie in einem neuem Licht:

Theatre for me is first a recreation from work on fiction. We are dealing with a given space and with people in that space. That is relaxing.⁴³⁹

Die konkrete Räumlichkeit des Theaters bildet den Ausweg aus den Aporien des Erzählens im Zeichen defizienter Modi des Erinnerns im Medium der Schrift. Von dem Motivzusammenhang des defizienten Gedächtnisses lässt Beckett dabei jedoch nicht ab, sondern überführt ihn vielmehr in das neue Medium des Theaters.

Die Figuren der frühen, kurz vor beziehungsweise nach dem Abschluss der Trilogie entstandenen Stücke stehen den Romanfiguren in ihrer Gedächtnisdefizienz kaum nach. Das Bühnengeschehen ließ sich daher unter Rückgriff auf die systemische Gedächtnistypologie ebenfalls als divinatorisches Gedächtnisszenarium beschreiben und verstehen. Dieses basierte auf der Geschlossenheit des Bühnenraums, in dem die Figuren verschiedene gedächtnisäquivalente Handlungen vollziehen.

Das Verhältnis zwischen dem sichtbaren Bühnenraum und dem *Off* konnte im Hinblick auf die Entwicklung des dramatischen *Œuvre* als eine der entscheidenden räumlichen Konstellationen beschrieben werden, deren Varianz als Ausgangspunkt für die

⁴³⁹ Zitiert nach S.E. Gontarski (2001): S. 170.

raumsemantische Interpretation der einzelnen Dramen diene. Becketts konsequente Funktionalisierung und Semantisierung der Raumkategorie des *Off* zeichnet sich dabei bereits in seinem ersten, zu Lebzeiten unveröffentlichten Drama *Eleutheria* ab. Es erfüllt hier zwei wesentliche Funktionen: In einer dem Theater der griechischen Antike verwandten Rigorosität bringt das Verhältnis zwischen dem sichtbaren Bühnenraum und dem *Off* die handlungskonstituierenden Oppositionen des Stückes zum Ausdruck. Dabei ist es besonders die Opposition zwischen Leben (im sichtbaren Bühnenraum) und Tod (im relativen *Off*), auf die Beckett im Zuge seines dramatischen Schreibens immer wieder zurückgreifen wird. Zugleich dient das *Off* in *Eleutheria* der Erzeugung von Polyvalenz hinsichtlich der zentralen im Stück aufgeworfenen Sinnfragen. Da die Antworten auf diese Fragen einzig im relativen *Off* gegeben werden, bleiben sie im äußeren Kommunikationssystem unbeantwortet, sodass die über das *Off* erzeugte Informationsasymmetrie – anders als in konventionellen Dramen – zum Schluss unausgeglichen bleibt.

Dieses Verhältnis zwischen sichtbarem Bühnenraum und *Off* variiert Beckett in den beiden Folgedramen der frühen 1950er Jahre *En attendant Godot* und *Fin de Partie* dahingehend, dass das *Off* in beiden Dramen im Wesentlichen dem Aufbau von Ambiguität dient. Als eine Sonderform der Polyvalenz verstanden, bedingt diese die Unentscheidbarkeit zwischen *zwei* verschiedenen Zuständen (Anwesenheit / Abwesenheit einer Figur im relativen *Off*), die die Handlungen der Figuren auf der Bühne bestimmt. Mit dieser Variante wird die Raumstruktur des Stückes aufs Engste mit einer spezifischen Zeitstruktur verknüpft, wobei das relative *Off* metaphorisch die Offenheit der Zukunft zum Ausdruck bringt.

Das nach *Fin de Partie* entstandene Drama *Krapp's Last Tape* kann mit Blick auf die Raumbehandlung als der entscheidende Wendepunkt in der Entwicklung von Becketts dramatischem *Œuvre* beschrieben werden. Zum ersten Mal erscheint der Bühnenraum hier als reiner Erinnerungsraum, in dem die Erinnerungen der Bühnenfigur im Zeichen defizienter Modi des Erinnerns verbalisiert werden. Die resultierenden Erinnerungselaborationen haben dabei im Gegensatz zu den amnestischen Erzählakten der Prosa überwiegend authentisch erinnerte Geschehnisse zum Gegenstand. Gedächtnismedial ist dabei von entscheidender Bedeutung, dass die Elaborationen nicht auf einer schriftlichen, sondern auf einer elektromagnetischen Stabilisierung beruhen, die sich im Zuge ihres Abrufens als Stimme im Raum realisiert. Auf das Gedächtnismedium der Schrift greift der Schriftsteller Krapp, wie seine schreibenden Vorgänger in den Romanen, einzig in ihrer Funktion als *aide mémoire* zurück, um seine gegenwärtige Erinnerungsschwäche auszugleichen. Eine Repräsentationsfunktion kommt einzig der gesprochenen Sprache im Erinnerungsraum zu.

Dieser Medienwechsel geht mit einem Wechsel in der Art des Gedächtnisszenariums einher, das die Probleme der Archivstruktur des kulturellen Gedächtnisses vor Augen führt. In seiner reinen Ausrichtung auf das performative Abrufen von extern gespeicherten Informationen erlaubt es dem Individuum kein identitätsstiftendes Wiedererinnern, sondern betont stattdessen seine Fremdheit gegenüber der eigenen Vergangenheit.

Der Erinnerungsraum, in dem dieses Gedächtnisszenarium angesiedelt ist, scheint in seiner Abgeschlossenheit den Erinnerungsräumen der Prosawerke nachgebildet zu sein. Wie bereits erläutert, gehen aus diesem Erinnerungsraum hier jedoch – anders als in der Prosa – authentisch erinnerte Räume hervor. Das Verhältnis zwischen diesen Räumen wird dabei zur wichtigsten darstellungstechnischen Konstante im Beckett'schen Gedächtnistheater. Mit der Einführung des Lichts als Selektionsinstanz der Wahrnehmung und der Abwesenheit von Fäden, die eine Verbindung zwischen dem Schauraum und einem relativen *Off* herstellen würden, konstituiert sich in *Krapp's Last Tape* ein absolutes *Off*, das einen heterogenen Zeitraum bildet. Indem der Theaterraum auf diese Weise um vergegenwärtigte Vergangenheitsräume imaginativ erweitert wird, entsteht eine ganz eigene Form der Bühnenwirksamkeit, die Beckett in seinen auf *Krapp's Last Tape* folgenden Dramen immer wieder aufgreift und variiert.

Die imaginative Erweiterung des Theaterraums basiert dabei stets auf Erinnerungselaborationen, deren textuelles Substrat in Form von narrativ-mimetischen Sequenzen isoliert betrachtet werden konnte. Diese Sequenzen zeichnen sich durch besonders prägnante und präzise Beschreibungen eines vergangenen Geschehens aus. Vor dem Hintergrund ihrer darstellungstechnischen Funktion für den plurimedialen Dramentext ließen sich die Varianten ihrer Genese funktional bestimmen und interpretieren. Gekennzeichnet sind sie durch einen Prozess der kontinuierlichen deskriptiven Erweiterung, der diametral zu den Reduktionsprozessen verläuft, die in den bisherigen Manuskriptstudien als das generelle Merkmal der Beckett'sche Revisionspraxis ausgewiesen wurden. Der funktionale Stellenwert dieses Erweiterungsprozesses ließ sich dabei durch die Analyse ähnlicher Sequenzen innerhalb des vierzehn Jahre später verfassten Dramas *Not I* bestätigen, in dem ebenfalls in einem als Repräsentationsraum fungierendem absoluten *Off* das vergangene Geschehen über die Erinnerungselaborationen der Bühnenfigur imaginativ vergegenwärtigt wird.

Die Werkentwicklung, die zwischen diesen einzelnen isoliert betrachteten Schreibprozessen liegt, lässt sich als ein vierzehnjähriger Dialog mit dem eigenen Werk nachzeichnen, in dem Beckett immer wieder auf darstellungstechnische Versatzstücke und raumsemantische Strukturen der vorangegangenen Dramen zurückgreift und diese variiert und

in gewandelter Form in die neuen Dramen integriert. Auf die frühe Entwicklung des *Off* zur zentralen Raumkategorie in *Eleutheria* und seine wesentliche raumsemantische Weiterentwicklung wurde oben bereits hingewiesen. Einher geht diese Weiterentwicklung mit einer Reihe von detaillierteren darstellungstechnischen Varianten. So übernimmt Beckett die Darstellungsform der partiellen Kadrierung aus seinem Drama *Fin de Partie* (1956-57) und macht sie zum zentralen Ausdrucksmittel in dem späteren Drama *Happy Days* (1960-61). Dadurch verstärkt sich die Tendenz zur cinematographische Behandlung des theatralen Raums, die dann in dem Folgedrama *Play* (1962-63) durch den kameraähnlichen Einsatz eines beweglichen *Spotlights* bestimmend für das Bühnengeschehen wird. Dieses Geschehen basiert im Wesentlichen auf dem Wechsel zwischen der Sichtbarkeit der Darsteller und ihrer Unsichtbarkeit im *Off*. Eben diese Konstellation integriert Beckett in sein nächstes Drama *Come and Go* (1965), dessen Handlung ebenfalls – wie bereits der Titel verrät – auf dem Wechsel von Anwesenheit und Abwesenheit der Figuren aufbaut.

Das anschließend verfasste Drama *Not I* (1972) steht, wie oben erläutert, wieder ganz im Zeichen der raumspezifischen Vorgaben von Becketts Gedächtnistheater. Variiert werden diese Vorgaben durch die zuvor verwendete *Spotlight*-Technik, die jetzt das Gesicht der Erinnernden im Zuge ihrer Erinnerungselaborationen in der Mitte des Bühnenrahmens isoliert sichtbar macht. Dadurch entsteht aus der Sicht des Zuschauers der Eindruck einer leinwandgleichen Fläche, auf der die Figur lediglich partiell kadriert sichtbar wird. Damit vollendet sich ein Wandel von der Bühne als realitätsnahem Repräsentationsraum zur Bühne als metaphorisierendem Ausdrucksraum, der die mittleren Dramen insgesamt auszeichnet. In *Not I* bringt die Bühne dabei ebenso wie in dem Nachfolgestück *That Time* (1974-75) die fehlgeschlagene Identitätskonstitution im Zuge einer passiven Erinnerungserfahrung bildhaft über die Partialität beziehungsweise der Verdopplung in der Darstellung der Erinnernden zum Ausdruck. Auf diese Weise können die Dramen *Not I* und *That Time* als Neuverhandlungen der Proust'schen Gedächtnispoetik unter den medialen Voraussetzungen des Theaters verstanden werden.

Aufgegriffen wird diese Neuverhandlung dann auch in dem Folgedrama *Footfalls* (1975). In diesem mündet eine passive, zwanghafte Erinnerungserfahrung in eine von der Bühnenfigur erzählte fiktionale Geschichte, über die sie sich von dem Erinnernten zu distanzieren versucht. Auffällig an dieser Geschichte ist ihr Erzählgestus, in dem sich eine zurückliegende Schreibszene andeutet, ohne explizit entwickelt zu werden. Die Abwesenheit der Schrift kam auf diese Weise nur umso deutlicher zum Ausdruck. Damit zeichnet sich in dem Stück gleichsam der Übergang zur der hier als Spätwerk bezeichneten Werkgruppe, A

Piece of Monologue, *Ohio Impromptu* und *What Where* (entstanden zwischen 1977 und 1983).

Diese Dramen lassen sich insofern als Spätwerke auffassen, als sie die Rückbezüglichkeit und die Reflexion der Grundlagen des eigenen Schaffens noch deutlicher als ihre Vorgängerdramen über zitatähnliche darstellungstechnische und motivische Versatzstücke sinnfällig machen. So wird in *A Piece of Monologue* das räumliche Prinzip der Konstituierung eines absoluten *Off* zu einem gebundenen Imaginationsraum im inneren Kommunikationssystem des Dramas nachgebildet, wobei die Figur das absolute *Off* in Form eines phantastischen, erneut die Proust'sche Mnemopoetik verhandelnden Gedächtnisszenariums wahrzunehmen scheint. Die beiden letzten hier untersuchten Dramen *Ohio Impromptu* und *What Where* erscheinen hingegen wie dramatische Reflexionen über die entscheidenden gedächtnismedialen Strukturzusammenhänge der Romantrilogie *Molloy*, *Malone meurt* und *L'Innommable*. Die erinnerten Räume in *Ohio Impromptu* sind in ihrer imaginativen Vergegenwärtigung an das Medium der Schrift (in Buchform) gebunden. Als Gedächtnismedium ermöglicht es zwar die gezielte und kontrollierte Reaktualisierung der stabilisierten Gedächtnisinhalte. Diese Reaktualisierung ist aber wiederum nur zum Preis der Aufspaltung des erinnernden Ichs möglich. Da dem Erinnernden keine über dieses Buch hinausgehenden, von ihm abgekoppelten Erinnerungen möglich sind, lösen sich die erinnerten Räume zusammen mit dem Erinnerungsraum am Ende der Buchlektüre auf.

Bei Becketts letzten Drama *What Where* handelt es sich um die radikalste Visualisierung eines defizienten Erinnerungsvorgangs, der die wesentlichen *Off*-Funktionalisierungs- und Semantisierungsformen integriert, die Beckett im Zuge seiner Werkproduktion entwickelt hat. Das Resultat dieser Integration ist ein Drama, das das defiziente Erinnerungsvermögen eines Erzählens in seiner quälenden Vergeblichkeit zum Ausdruck bringt: Jenseits von allen Gedächtnismedien und passiven Erinnerungserfahrungen steuert der Versuch des gezielten Erinnerns in einen gedächtnisrepräsentationalen Leerlauf. Symptomatisch für diesen Leerlauf ist die Dominanz relativer *Off*-Bereiche und das Fehlen eines absoluten *Off*, das im Beckett'schen narrativ-mimetischen Gedächtnistheater jene Welten beherbergt, die von seinen Figuren vergegenwärtigt werden können. In der Tatsache, dass diese Welten trotz ihrer Vergegenwärtigung und ihrer vermeintlichen Nähe als Lebenswelten unerreichbar bleiben, liegt die eigentliche Tragik der Erinnerungsfiguren Becketts, die zugleich als die Tragik des modernen, kulturellen Gedächtnisses gedeutet werden kann.

VII. Ausblick

Im Exkurs der vorliegenden Arbeit wurde bereits angedeutet, dass Becketts dramatische Formensprache, sofern sie Gedächtnisprozesse zum Gegenstand hat, nur ansatzweise den Vorstellungen von einem postdramatischen Gedächtnistheater entspricht, wie sie etwa Hans-Thies Lehmann in jüngster Zeit entwickelt hat. Das postmoderne Gedächtnistheater zeichnet sich nach Lehmann dadurch aus, dass es die Erinnerungsvorgänge, die es zur Darstellung bringt, in einem Gedächtnisraum ansiedelt, der sie für den Zuschauer in Form verschiedener „Erinnerungsmaterialien“⁴⁴⁰ erfahrbar macht. Die Vergangenheit werde dadurch nicht mehr mimetisch vermittelt, sondern über „referenzlose Abläufe“ [116] in diskontinuierlichen „Zeit-Räumen“ [299] aktualisiert. In Becketts Dramen ließ sich jedoch eine Vielzahl von narrativ-mimetischen Vermittlungsstrategien nachweisen, aus denen sich die Bedeutung des Bühnengeschehens maßgeblich speist.

Mit Blick auf die Darstellung von Gedächtnisprozessen in ihrem Verhältnis zur dramatischen Raumbehandlung ließen sich Becketts Dramen allerdings ebenso wenig den Kategorien des rhetorischen und des narrativen Gedächtnistheaters zuordnen, da Beckett wie kein anderer Bühnenautor zuvor die Gedächtnisdefizienz zur Prämisse jeglicher Darstellung von Gedächtnisprozessen gemacht und diese in die szenischen Formprinzipien seiner Dramen überführt hat. Die imaginative Erweiterung des Bühnenraums um Vergangenheitsräume im *Off* konnte dabei als die zentrale Darstellungsform beschrieben werden. Die auf einem funktionalen Figurengedächtnis basierenden Darstellungsformen des rhetorischen Gedächtnistheaters, wie die simultan gespielte Rückblende, finden sich bei Beckett dagegen ebenso wenig wie jene Erinnerungselaborationen des narrativen Gedächtnistheaters, die die Fähigkeit des Gedächtnisses zur Herstellung kohärenter, authentischer Erinnerungen in Frage stellen, ohne dass die szenischen Formprinzipien, wie die Raumbehandlung, davon maßgeblich betroffen wären. Insofern handelt es sich bei den Dramen Becketts also tatsächlich um eine singuläre Form der Darstellung defizienter Gedächtnisprozesse. Wie läßt sich diese Einzigartigkeit von Becketts Gedächtnistheater erklären und welche weiterführenden Fragen wirft sie auf?

Wie gezeigt werden konnte, ist Becketts Auseinandersetzung mit dem defizienten Erinnern tief im modernen Krisendiskurs des Gedächtnisses verwurzelt. Bisher hat sich das Hauptaugenmerk der Beckett-Forschung in dieser Hinsicht auf seine Proust-Rezeption gerichtet, um jeweils die Gemeinsamkeiten oder Unterschiede zwischen den beiden Autoren herauszustellen. Wir haben in diesem Zusammenhang feststellen können, dass Beckett in

⁴⁴⁰ H.-T. Lehmann: a.a.O., S. 299.

seinem *Proust*-Essay den Ausführungen innerhalb der *Recherche* über die geringe Bedeutung des unwillkürlichen und die Wirkmacht des willkürlichen Gedächtnisses folgt, diese jedoch in seiner auf den *Proust*-Essay folgenden französischen Prosa als Grundlage des eigenen Schreibens verwirft. Mehr noch, er distanziert sich durch parodistische Erzählelemente sogar eindeutig von der Proust'schen Mnemopoetik. Weniger berücksichtigt wurde bisher die Tatsache, dass Beckett neben der Proust'schen Mnemopoetik über intertextuelle Bezüge zu Wordsworth auch das gedächtnispoetologische Programm der englischen Romantik parodiert und damit seine Ablehnung des funktionierenden Erinnerns als Grundlage des poetischen Schreibens unterstreicht.

Als Stilmittel ist der Parodie dabei allerdings eigen, dass sie neben der Distanz immer auch eine gewisse Restnähe zum Ausdruck bringt, indem sie ein kennzeichnendes Merkmal des Parodierten unter dem Vorzeichen einer gegenteiligen Intention aufgreift. Dieses Merkmal ist hier das Erzählen als Erinnerungselaboration, das die französische Erzählung *L'Expulsé* ebenso charakterisiert wie weite Teile der Roman-Trilogie.⁴⁴¹ Die gegenteilige Intention drückt sich darin aus, dass es den Erzählern unmöglich ist, über ihr Gedächtnis, sei's das unwillkürliche, sei's das willkürliche, einen Bezug zu ihrer Vergangenheit herzustellen. Alles, was sie erzählen, steht unter dem Verdacht, sich lediglich den (räumlichen) Metaphorisierungen ihrer Gedächtnislosigkeit zu verdanken.

Anders als die Frage nach Becketts Wertschätzung für Proust läßt sich die nach der Ablehnung seiner gedächtnispoetologischen Annahmen nicht durch den unmittelbaren Rückgriff auf Kommentare Becketts zur Proust'schen Mnemopoetik beantworten. Hier gilt es vielmehr, den Blickwinkel zu erweitern und die zeichen- und sprachtheoretischen Grundlagen von modernen gegenüber postmodernen (Mnemo-)Texten zu berücksichtigen. Beckett hat sich durch seine Auseinandersetzung mit den Schriften des Sprachphilosophen Fritz Mauthner bereits sehr früh mit dem problematischen Verhältnis zwischen Welt und Sprache, zwischen Bedeutung und Zeichen auseinandergesetzt und eine skeptische Sicht auf eben dieses Verhältnis entwickelt.⁴⁴² Pointiert zusammengefasst hat er diese Sicht nach der Lektüre von

⁴⁴¹ Hugh Kenner hat dies bereits sehr früh am Rande seiner Besprechung von Becketts *How it is* aus dem Jahre 1961 bemerkt, ohne dass seine Beobachtung andernorts aufgegriffen worden wäre: „And he [Wordsworth, PLK] was the first to make a program of writing years afterward about his own experiences, and about himself in the process of writing them, as Molloy and Malone do with such unflagging patience“ [hier zitiert nach dem Wiederabdruck der Rezension in *Samuel Beckett: The Critical Heritage*. Hrsg. von Lawrence Graver und Raymond Federman. London 1979. 217-223, S. 238f.].

⁴⁴² Vgl. Linda Ben-Zvi: „Samuel Beckett, Fritz Mauthner, and the Limits of Language.“ In: *Samuel Beckett. Modern Critical Views*. Hrsg. von Harold Bloom. New York 1985, S. 193-218 und Dirk van Hulle: „Beckett, Mauthner, Zimmer, Joyce.“ In: *Joyce Studies Annual* (1999), S. 143-183.

Mauthners *Beiträgen zu einer Kritik der Sprache* (1923) Anfang der 1930er-Jahre mit dem folgenden Syllogismus:

For me it came down to:
Thought words
Words inane
Thought inane
Such was my levity.⁴⁴³

Von diesem radikalen Skeptizismus hinsichtlich des bedeutungsstiftenden, referentiellen Gebrauchs von Sprache konnte seine Auseinandersetzung mit der sprachlichen Repräsentation eines vergangenen Geschehens als Grundlage fiktiver Erzählakte kaum unberührt bleiben. Vor diesem Hintergrund ließe sich der Bruch mit Proust eben dort verorten, wo Beckett die Proust'sche Gedächtnispoetik ihrer psychologischen Grundidee nach zwar akzeptiert, ihre semiotischen Implikationen jedoch ablehnt. Denn als „Bewusstseinsmod[us] des Abwesenden“⁴⁴⁴ verlangt das Erinnern stets nach einem Zeichensystem, das das Abwesende repräsentiert und vergegenwärtigt. Beckett akzeptiert Prousts Setzung eines willkürlichen Gedächtnisses, das stets nur ein flüchtiges Einswerden von Vergangenheit und Gegenwart erlaubt, lehnt jedoch die Vorstellung ab, nach der sich diese Einswerdung durch das Zeichensystem der Schrift referentialisieren und repräsentieren läßt.

Auch Becketts frühe Dramen scheinen mit ihrem radikalen Gegenwarts- oder Zukunftsbezug des Dargestellten im Bann dieses Referentialisierungs-Skeptizismus' zu stehen. Komplementär zum Erinnern gestaltet er in *En attendant Godot* die Erwartung als einen weiteren Bewusstseinsmodus des Abwesenden. Die Abwesenheit erscheint jetzt als räumliche Abwesenheit jenes Fluchtpunktes, auf den sich die Aufmerksamkeit der Figuren richtet: Godot im *Off*. Die damit einhergehende Semantisierung des *Off* als eigenständigem Ausdruckraum greift Beckett in seinem Gedächtnistheater auf. Die Erinnerung erhält dabei in dem Moment Einzug in die dramatische Fiktion, in dem Beckett das Speichermedium des Tonbands als bühnentechnisches Darstellungsmittel entdeckt. Dieses Medium erlaubt ihm, einen Erinnerungsvorgang lautsprachlich und ohne subjektive Vergegenwärtigung des Erinnerten im Moment seiner Wiedergabe darzustellen. Die Vergangenheit tritt dabei als eine Art Erinnerungs-Gespent in Erscheinung, das Krapp in dem Moment gegenübertritt, in dem er sich seinen romantischen Jugendidealen entsprechend mit seiner Vergangenheit versöhnen

⁴⁴³ Zitiert nach Linda Ben-Zvi: a.a.O., S. 201.

⁴⁴⁴ Günter Oesterle: „Erinnerung in der Romantik.“ In: *Erinnern und Vergessen in der Europäischen Romantik*. Hrsg. von Günter Oesterle, Würzburg 2002, S. 7-23, hier S. 9.

möchte. Auf dem höchsten Komplexitätsgrad seines Gedächtnistheaters verwandelt Beckett die Mnemosyne in ein *bony old ghost of a whore*, in eine gespenstische Hure, die sich seinem Freier ausgerechnet im Moment seiner größten Not verweigert.

Damit erscheint Becketts Gedächtnistheater trotz seiner Verwurzelung in den narrativ-mimetischen Darstellungsformen des dramatischen Theaters um einiges radikaler als ein postdramatisches Gedächtnistheater, das in seiner Materialisierung der Vergangenheit immer noch so etwas wie deren unmittelbare Gegenwart und Verfügbarkeit suggeriert. Zugleich ist zu vermuten, dass sich Becketts Radikalität über einen literarhistorischen Rückbezug, der neben Proust auch die englische und deutsche Romantik berücksichtigt, neu kontextualisieren und zugleich relativieren ließe; ein Rückbezug, der in der vorliegenden Arbeit nur ansatzweise über den Nachweis bisher unberücksichtigt gebliebener intertextueller Relationen vollzogen werden konnte.

Wie bereits betont wurde, teilt Beckett Prousts moderne, letztlich der Romantik geschuldete Position von der flüchtigen Subjektivität eines jeden Erinnerungserlebnisses. Er scheint jedoch mit seinem Skeptizismus hinsichtlich der Möglichkeiten, auf dieses Erlebnis sprachlich zu referieren, einen entscheidenden Schritt in die Richtung eines postmodernen oder auch poststrukturalistischen Zeichenverständnisses zu gehen, nach dem sprachliche Referenz stets nur innerhalb einer unendlichen Kette von Signifikanten möglich ist, im Rahmen eines entgrenzten Spiels der Differenzen, das keinen festen Bezugspunkt kennt. Die Trilogie legt von diesem Verständnis insofern Zeugnis ab, als die verschriftlichten Erinnerungselaborationen der Protagonisten hier lediglich Texträume zu produzieren vermögen, die sich als resistent gegenüber jeglichen Formen endgültigen Erinnerns, im Sinne einer stabilen Referenz auf ein vergangenes Ereignis, erweisen.

Unter diesem Aspekt ließen sich auch Becketts späte Prosastücke, wie der 1977 entstandene Text *Company* beleuchten. Hier wird das Verhältnis zwischen Gegenwart (ein bewegungsunfähiger Mann vernimmt in einer nicht weiter beschriebenen Dunkelheit eine Stimme) und Vergangenheit (jene Momente aus dem Leben des Mannes, von denen die Stimme berichtet) folgendermaßen beschrieben:

Only a small part of what is said can be verified. As for example when he hears, You are on your back in the dark. Then he must acknowledge the truth of what is said. But by far the greater part of what is said cannot be verified. As for example when he hears, You first saw the light on such and such a day. Sometimes the two are combined as for example, You first saw the light on such and such a day and now you are on your back in the dark.

A device perhaps from the incontrovertibility of the one to win credence for the other.⁴⁴⁵

Die Glaubwürdigkeit in der Darstellung einer Vergangenheit liegt hier einzig in ihrer Differenz zu einer als gesichert angenommenen Gegenwart begründet. Diese Differenz verdankt sich der bloßen Negation des gegenwärtigen Zustands, aus der ein vergangener Zustand hergeleitet wird. Die Differenz zwischen Vergangenheit und Gegenwart erscheint dabei als das Resultat einer erzählerischer „List“ – so lautet die von Beckett betreute Übersetzung von *device* in der deutschen Fassung des Textes –, die über die Unmöglichkeit einer gesicherten Referenz auf die Vergangenheit, im Sinne eines abschließenden, stabilen Signifikats, hinwegtäuscht. Tatsächlich existiert die Vergangenheit jedoch nur als Beziehung zwischen beliebigen Sprachzeichen, zwischen einem „inane word“ [62] und dem nächsten.

Wie eingangs skizziert, hat die jüngere Forschung die Nähe Beckett'scher Texte zu den zentralen Thesen des Poststrukturalismus' bereits ausgiebig analysiert. Diesen Analysen ist jedoch der Vorwurf zu machen, dass sie die konkreten Rezeptionsverhältnisse, in denen sich Becketts Referentialisierungs-Skeptizismus verorten lässt, zugunsten einer ahistorischen Illustrierung poststrukturalistischer Ideen durch Becketts Werke vernachlässigen. Abschließend soll daher ein Geflecht aus verschiedenen Rezeptionsverhältnissen angedeutet werden, das für die obigen Beobachtungen grundlegend zu sein scheint.

Die 1930er-Jahre sind die Phase, in der sich Beckett besonders intensiv mit den Schriften anderer Autoren auseinandergesetzt hat, um sein eigenes Schreiben neu auszurichten. Der Wunsch nach einer Neuausrichtung stand dabei wohl maßgeblich im Zeichen jener Einfluss-Angst, die von der räumlichen und kreativen Nähe zu James Joyce herrührte. Mit Proust und Mauthner hat die Forschung bereits zwei wesentliche Rezeptionsgrößen in diesem Zeitraum ausgemacht. Mit Blick auf Becketts von Mauthner inspirierten, oder zumindest verstärkten Sprachskeptizismus ist besonders ein Kommentar aufschlussreich, in dem er Ende der 30er-Jahre seine Distanz zu Joyce erläutert. Joyce leiste, so Beckett, mit seinen Werken einer „Apotheose des Wortes“ Vorschub, während er selbst eine „Literatur des Unworts“ für wünschenswert halte, um der „fürchterlich willkürliche[n] Materialität der Wortfläche“ adäquat begegnen zu können.⁴⁴⁶

Anders als die genannten Rezeptionsverhältnisse zu Autoren des 19. und 20. Jahrhunderts wurde Becketts ebenfalls in den 30er-Jahren anzusiedelnde, intensiviertere

⁴⁴⁵ Samuel Beckett: *Company*. London 1980, S. 7f.

⁴⁴⁶ So Beckett in seinem berühmten deutschsprachigen Brief an Axel Kaun vom 7. September 1937 [abgedruckt in: *Disjecta*. Hrsg. von Ruby Cohn, New York 1984, S. 51-54, S. 52f.].

Lektüre von Autoren des frühen 18. Jahrhunderts bisher von der Forschung vernachlässigt. Eine für unseren Zusammenhang besonders vielversprechende Linie führt hier zu Becketts Hegel-Lektüre und seiner intensiven Diskussion der Hegel'schen Philosophie mit seinem Freund Brian Coffey, die gegenwärtig von James Mays aufgearbeitet wird. Eine These, die vor dem Hintergrund dieser Rezeption zu beleuchten wäre, ist die, dass Becketts Nähe zum poststrukturalistischen Denken letztlich in der Verwandtschaft zwischen Derridas autonomen Spiel der Differenzen und Hegels „Grundoperation der autonomen Negation“ (Dieter Henrich) begründet liegt; eine Verwandtschaft, die Derrida angedeutet und Manfred Frank theoretisch untermauert hat.⁴⁴⁷ Becketts vorweggenommene Postmodernität könnte sich dann als das Resultat seiner sprachtheoretischen Neufassung eines idealistisch gefärbten Wirklichkeitsverständnisses beschreiben lassen; eine Beschreibung, die erneut mit dem Anspruch einhergehen sollte, in der bisherigen Beckett-Forschung unberücksichtigt gebliebene historische Diskurse über Varianten-Analysen im Hinblick auf ihre textgenetische Wirksamkeit nachzuvollziehen.

⁴⁴⁷ Vgl. Manfred Frank: *Was ist Neostukturalismus?* Frankfurt a.M. 1984, S. 336-354.

Literaturverzeichnis

Quellen

- Aristoteles: *De memoria et reminiscentia*. In: *Kleine naturwissenschaftliche Schriften (Parva naturalia)*. Übers. und hrsg. von Eugen Dönt, Stuttgart 1997.
- Augustinus: *Bekenntnisse*. Lateinisch und Deutsch, Eingeleitet, übersetzt und erläutert von Joseph Bernhart, Frankfurt a.M. 1987.
- Baudelaire, Charles: *Œuvres complètes*. Hrsg. von Claude Pichois. Paris 1961.
- ders.: *Die Blumen des Bösen – Les Fleurs du Mal*. Vollständige zweisprachige Ausgabe. Deutsch von Friedhelm Kemp. München 1986.
- Beckett, Samuel.: *Molloy*. Paris 1951.
- ders.: *Malone meurt*. Paris 1951.
- ders.: *L’Innommable*. Paris 1953.
- ders.: *Molloy, Malone Dies, The Unnamable*. London 1959.
- ders.: *Proust. Three Dialogues*. Samuel Beckett & Georges Duthuit. London 1965.
- ders.: *En attendant Godot*. Hrsg.: Colin Duckworth. London 1966.
- ders.: *Fin de partie*, Hrsg.: John Fletcher, Beryl S. Fletcher, London 1970.
- ders.: *The Complete Dramatic Works*, London 1986.
- ders.: *Company / Compagnie and Piece of Monologue / Solo*. A bilingual Variorum Edition. Hrsg.: Charles Krane. New York 1993.
- ders.: *Murphy*. London 1993.
- ders.: *Der Ausgestoßene – L’Expulsé – The Expelled*. Frankfurt a.M. 1994.
- ders.: *Eleutheria*. Paris 1995.
- ders.: *No Author Better Served. The Correspondence of Samuel Beckett and Alan Schneider*. Hrsg. von Maurice Harmon, Cambridge/Massachusetts 21999.
- Coleridge, Samuel Taylor: *The Notebooks of Samuel Taylor Coleridge* Bd. 3.1. 1808-1819, Hrsg. von Kathleen Coburn, London 1973.
- Diderot, Denis: *Œuvres esthétique*. Hrsg. von Paul Vernière, Paris 1959.
- Fry, Christopher: *Plays*. London 1971.
- Hare, David: *Plenty*. London 1978.
- Joyce, James: *Ulysses*. Hrsg. von Hans Walter Gabler, New York 1986.
- ders.: *Penelope. The Last Chapter of “Ulysses.”* Hrsg. von Harald Beck. Nachwort von Hans Walter Gabler, Stuttgart 1989.

- Miller, Arthur: *Death of a Salesman*. New York 1949.
- N.N.: *The Castle of Preseverance*. In: Mark Eccles: *The Macro Plays* (Early English Text Society, OS 262) London 1969.
- Nietzsche, Friedrich: „Unzeitgemäße Betrachtungen. Zweites Stück: Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben.“ In: *Sämtliche Werke*. Bd.1, München 21988.
- Pinter, Harold: *Old Times*. London 1971.
- Proust, Marcel: *À la recherche du temps perdu IV*. Hrsg. von Jean-Yves Tadié, Paris 1989.
- Racine: *Œuvres complètes, I Théâtre – Poésie*. Hrsg. von Georges Forestier. Paris 1999.
- Sartre, Jean-Paul: *Théâtre I, Les Mouches – Huis Clos – Morts sans Sépulture – La Putain Respectueuse*. Paris 1969.
- Shaffer, Peter: *Five Finger Exercise – Shrivings – Equus*. Harmondsworth 21977.
- Shakespeare, William: *Macbeth*. Hrsg. von Kenneth Muir (*The Arden Shakespeare*), Walton-on-Thames 1984.
- ders.: *King Lear*. Hrsg. von R.A. Foakes (*The Arden Shakespeare*), Walton-on-Thames 1997.
- ders.: *Othello*. Hrsg. von E.A.J. Honigman (*The Arden Shakespeare*), Walton-on-Thames 1997.
- Stoppard, Tom: *Travesties*. London 1975.
- Woolf, Virginia: *Orlando. A biography*. Hrsg. von John H. Stape, Oxford 1998.
- Wordsworth, William: *Poetical Works*. Hrsg. von Thomas Hutchinson, London 1960.
- ders.: *The Prelude 1799, 1805, 1850*. Hrsg. von Jonathan Wordsworth, New York 1979.
- ders.: *Poems, in Two Volumes, and Other Poems, 1800-1807* (The Cornell Wordsworth). Hrsg. von Jared Curtis, Ithaca 21990.
- ders.: *Lyrical Ballads and Other Poems, 1797-1800* (The Cornell Wordsworth). Hrsg. von James Butler und Karen Green, Ithaca 1992.

Forschungsliteratur

- Abbott, H. Porter: *Beckett Writing Beckett. The Author in the Autograph*. Ithaca 1996.
- Admussen, Richard L.: *The Samuel Beckett Manuscripts: A study*. Boston 1979.
- Albersmeier, Franz Josef: *Theater, Film und Literatur in Frankreich. Medienwechsel und Intermedialität*. Darmstadt 1992.
- Alvares, Alfred: *Beckett*. London 1973.

- Asmus, Walter D.: „Practical aspects of theatre, radio and television: Rehearsal notes for the German premiere of Beckett's 'That Time' and 'Footfalls' at the Schiller-Theater Werkstatt, Berlin.“ In: *Journal of Beckett Studies*, 2 (1977), S. 82- 95.
- Assmanns, Aleida: *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses* München 1999.
- dies. (Hrsg.): *Medien des Gedächtnisses*. Stuttgart 1998 (= *Deutsche Vierteljahrschrift*, Sonderheft 1998).
- Assmann, Jan: „Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität.“ In: *Kultur und Gedächtnis*. Hrsg. von Jan Assmann/Tonio Hölscher, Frankfurt a.M. 1988, S. 9-19.
- Augé, Marc: *Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit*. Frankfurt a.M. 1994.
- Balázs, Béla: *Schriften zum Film. Zweiter Band: „Der Geist des Films“ Artikel und Aufsätze 1926-1931*. München 1984.
- Balme, Christopher: *Einführung in die Theaterwissenschaft*. 2. überarb. Aufl., Berlin 2001.
- Bartenschlager, Klaus / Hans Walter Gabler :„Die zwei Fassungen von Shakespeares *King-Lear*: Zum neuen Verhältnis von Textkritik und Literaturkritik.“ In: *Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft* 1988. Hrsg. von Walter Habicht in Verbindung mit Manfred Pfister und Kurt Tetzeli v. Rosador, S. 163-186.
- Barthes, Roland: *Das semiologische Abenteuer*. Frankfurt a.M. 1988.
- Becker, Jürgen: *Nicht-Ich-Identität. Ästhetische Subjektivität in Samuel Becketts Arbeiten für Theater, Radio, Film und Fernsehen*. (Theatron. Studien zur Geschichte und Theorie der dramatischen Künste, Bd. 25) Tübingen 1998.
- Benjamin, Walter: „Ausgraben und Erinnern.“ In: *Gesammelte Schriften* IV.1. Hrsg. von Tillman Rexroth, Frankfurt a.M. 1972, S. 400-401.
- ders.: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt a.M. 1977.
- Bloom, Harold: *The Visionary Company. A Reading of English Romantic Poetry*. Ithaca 1971.
- Bonnet, Jean-Claude: „Diderot a inventé le cinéma.“ In: *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*. 18/19, Oktober 1995, S. 27-33.
- Borsò, Vittoria: „Gedächtnis und Medialität: Die Herausforderung der Alterität. Eine medienphilosophische und medienhistorische Perspektivierung des Gedächtnis-Begriffs.“

- In: *Medialität und Gedächtnis*. Hrsg. von Vittoria Borsò, Gerd Krumeich u. Bernd Witte, Stuttgart 2001, S. 23-53.
- Brater, Enoch: „Fragment and Beckett’s Form in *That Time* and *Footfalls*.” In: *Journal of Beckett Studies*, 2 (1977), S. 71-76.
 - ders.: *Beyond Minimalism. Beckett’s Late Style in the Theater*. New York 1987.
 - Brennan, Anthony: *Onstage and Offstage Worlds in Shakespeare’s Plays*. London 1989.
 - Breuer, Horst: *Samuel Beckett. Lernpsychologie und leibliche Determination*. München 1972.
 - Brewer, Maria Minich: “A Semiosis of Waiting.” In: *Godot Casebook*. Hrsg. von Ruby Cohn, London 1987, S. 150-155.
 - Brockmeier, Jens: „Medien des Raums und Medien der Zeit.“ In: *Brecht 90: Schwierigkeiten mit der Kommunikation? Kulturtheoretische Aspekte der Brechtschen Medienprogrammatis*. Berlin: 1991, S. 105-123.
 - Brockmeier, Peter: *Samuel Beckett*. Stuttgart 2001.
 - Brunkhorst, Martin: „Der Erzähler im Drama: Versionen des *memory play* bei Fry, Shaffer und Beckett.“ In: *Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik* 5 / 1980, S. 225-240.
 - Burch, Noël: *Theory of Film Practice*. Übers. von Helen R. Lane, New York 1973.
 - Busch, Bernd: „Das fotografische Gedächtnis.“ In: *Gedächtnisbilder. Vergessen und Erinnern in der Gegenwartskunst*. Hrsg. von Kai-Uwe Hemken, Leipzig 1996, S. 186-204
 - Campe, Rüdiger: „Die Schreibszene.“ In: *Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche. Situationen offener Epistemologie*. Hrsg. von Hans Ulrich Gumbrecht / K. Ludwig Pfeiffer, Frankfurt a.M. 1991, S. 759-772.
 - Červenka, Miroslav: „Textologie und Semiotik.“ In: *Texte und Varianten. Probleme ihrer Edition und Interpretation*. Hrsg. von Gunter Martens und Hans Zeller, München 1971, S. 143-163.
 - Cohn, Ruby: *Just Play: Beckett’s Theater*. Princeton 1980.
 - dies.: *A Beckett Canon*. Michigan 2001.
 - Connor, Steven: *Samuel Beckett: Repetition, Theory and Text*. Oxford 1988
 - Dadek, Walter: *Das Filmmedium*. München 1968.
 - Deleuze, Gilles: *Das Bewegungs-Bild. Kino I*. Frankfurt a.M. 1997.
 - Dingel, Joachim: „Requisit und szenisches Bild in der griechischen Tragödie.“ In: *Die Bauformen der griechischen Tragödie*. Hrsg. von Walter Jens, München 1971, S. 347-367.

- Duckworth, Colin: "GODOT: Genesis and Composition." In: Samuel Beckett: *En attendant Godot*. Hrsg. von Colin Duckworth, London 1966, S. xlv-lxxv.
- ders.: „From Stage Space to Inner Space in Beckett’s Drama: Signposts to elsewhere.“ In: *Space and boundaries in literature*. (Proceedings of the 12th Congress of the International Comparative Literature Association, Bd. 3) München 1988, S. 131-138.
- ders.: „Beckett’s Theatre: Beyond the Stage Space.“ In: *Beckett and Beyond*. Hrsg. von Bruce Stewart, Buckinghamshire 1999, S. 93-101.
- Eco, Umberto: *Lector in fabula. Die Mitarbeit der Interpretation im erzählenden Text*. München 1994.
- Eisenstein, Sergej M.: „Diderot a parlé de cinéma“ (1943). In : *Europe : revue mensuel*, 1984, Bd. II, S.132-142.
- Elam, Keir: „Dead heads: damnation-narration in the ‚dramaticules‘.“ In: *The Cambridge Companion to Beckett*. Hrsg. von John Pilling, Cambridge 1996, S. 145-166.
- ders.: *The Semiotics of Theatre and Drama*. London 2001.
- Esposito, Elena: *Soziales Vergessen. Formen und Medien des Gedächtnisses der Gesellschaft*. Frankfurt a.M. 2002.
- Esslin, Martin: „Samuel Beckett and the Art of Broadcasting.“ In: Martin Esslin: *Essays on Brecht, Beckett, and the Media*. London 1980, S. 125-154.
- Federman, Raymond: „Le paradoxe du menteur.“ In: *Samuel Beckett*. Hrsg. von Raymond Federman/Tom Bishop, Paris 1976, S. 183-192.
- Fuchs, Elinor: „Presence and the Revenge of Writing. Re-thinking Theatre After Derrida.“ In: *Performing Arts Journal* 26/27, S. 163-173.
- Gabler, Hans Walter: „The Synchrony and Diachrony of Texts: Practice and Theory of the Critical Edition of James Joyce’s *Ulysses*.“ In: *TEXT* 1 (1981), S. 305-326.
- ders.: „Joyce’s text in progress.“ In: *The Cambridge Companion to James Joyce*. Hrsg. von Derek Attridge, Cambridge 1990, S. 213-236.
- Genette, Gérard: *Die Erzählung*. München 1994.
- Gleason, Paul: „Dante, Joyce, Beckett, and the Use of Memory in the Process of Literary Creation.“ In: *Joyce Studies Annual*, Bd. 10 (1999), S. 104-142.
- Glomb, Stefan: *Erinnerung und Identität im britischen Gegenwartsdrama*. Tübingen 1997.
- Golomb, Harai / Karin Heskia: „Onstage and Offstage in Chekov’s Plays: The Question of Boundary Penetrability.“ In: *Space and Boundaries in Literature*. München 1988, S. 124-130.

- Gontarski, S.E.: *Beckett's Happy Days. A Manuscript Study*. Ohio 1977.
- ders.: *The Intent of Undoing in Samuel Beckett's Dramatic Texts*. Bloomington 1985.
- ders. (Hrsg.): *The Theatrical Notebooks of Samuel Beckett. Vol. II: Endgame – with a revised text*. London 1992.
- ders.: The Body in the Body of Beckett's Theatre.“ In: *Samuel Beckett: Endlessness in the Year 2000*. (Samuel Beckett Today / Aujourd'hui 11), Hrsg. von Angela Moorjani / Carola Veit, Amsterdam 2001, S. 169-177.
- Goodman, Nelson: *Sprachen der Kunst: Entwurf einer Symboltheorie*. Frankfurt a.M. 1998.
- Grésillon, Almuth: „Über die allmähliche Verfertigung von Texten beim Schreiben.“ In: *Kulturelle Perspektiven auf Schrift und Schreibprozesse: elf Aufsätze zum Thema Mündlichkeit und Schriftlichkeit*. Hrsg. von Wolfgang Raible, Tübingen 1995, S.1-36.
- dies./Jean-Louis Lebrave/Catherine Viollet: *Proust à la Lettre. Les intermittences de l'écriture*. Tusson 1990.
- dies.: *Literarische Handschriften – Einführung in die „critique génétique“*. Bern 1999.
- Haverkamp Anselm / Renate Lachmann (Hrsg.): *Raum – Bild – Schrift. Studien zur Mnemotechnik*. Frankfurt a.M. 1991.
- Hicketier, Knut: *Film- und Fernsehanalyse*. Stuttgart 1993.
- Hildebrandt, Hans-Hagen: *Becketts Proust-Bilder: Erinnerung und Identität*. Stuttgart 1980.
- Hubert, Renée Riese: „The Paradox of Silence. Samuel Beckett's Plays.“ In: *Mundus Artium. A Journal of Literature and the Arts* 2, S. 82-90.
- Iser, Wolfgang: „Samuel Becketts dramatische Sprache.“ *Germanisch-Romanische Monatsschrift*. 11 (1961), S. 451-467.
- ders.: „Die Appellstruktur der Texte“ In: *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis*. Hrsg. von Rainer Warning, München 1975, S.228-252.
- ders.: „Akte des Fingierens oder Was ist das Fiktive im fiktionalen Text?“ In: *Funktionen des Fiktiven*. [Poetik und Hermeneutik 10], Hrsg. von Dieter Henrich und Wolfgang Iser, München 1983, S. 121-151.
- Issacharoff, Michael: „Space and Reference in Drama.“ In: *Poetics Today*, 2, 3, 1981, S. 211-224.
- Jannidis, Fotis: „Zwischen Autor und Erzähler.“ In: *Autorschaft: Positionen und Revisionen*. Hrsg. von Heinrich Detering, Stuttgart 2002, S. 540-556.

- ders: Figur und Person. Beitrag zu einer historischen Narratologie. (Narratologia Bd. 3), Berlin 2004.
- Jens, Walter: Die Bauform der griechischen Tragödie. München 1971.
- Joerden, Klaus: „Zur Bedeutung des Außer- und Hinterszenischen.“ In: Walter Jens (Hrsg.): Die Bauform der griechischen Tragödie. München 1971, S. 369-412.
- Kenner, Hugh: *Samuel Beckett. Eine kritische Studie*. München 1968.
- ders.: „Life in the Box.“ In: *Samuel Beckett's Endgame*. (Modern Critical Interpretations) Hrsg. von Harold Bloom, New Haven 1988, S. 41-48.
- Kerckhove, Derrick de: *Schriftgeburten. Vom Alphabet zum Computer*. Übers. von Martina Leeker, München 1995.
- Kindermann, Heinz: *Theatergeschichte Europas. II. Band. Das Theater der Renaissance*. Salzburg 1959.
- King, Pamela M.: „Spatial semantics and the medieval theatre.“ In: *The Theatrical Space*. Cambridge 1987, S. 45-58.
- Kittler, Friedrich: „Digitale und analoge Speicher – Zum Begriff der Memoria in der Literatur des 20. Jahrhunderts.“ In: *Raum – Bild – Schrift. Studien zur Mnemotechnik*. Hrsg. von Anselm Haverkamp / Renate Lachmann: Frankfurt a.M. 1991, S. 387-408.
- Klaver, Elizabeth: „Entering Beckett's Postmodern Space.“ In: *Beckett on and on ...* Hrsg. von Lois Oppenheim und Marius Buning, Madison 1996, S. 111-124.
- Knowlson, James: „Krapp's Last Tape: The Evolution of a Play, 1958-1975.“ In: *Journal of Beckett Studies* 1 (1976), S. 50-65.
- ders./John Pilling: *Frescoes of the Skull. The Later Prose and Drama of Samuel Beckett*. London 1979.
- ders. (Hrsg.): *The Theatrical Notebooks of Samuel Beckett: Vol. III Krapp's Last Tape*. Hrsg. von James Knowlson, London 1992.
- ders. (Hrsg.): *The Theatrical Notebooks of Samuel Beckett. Vol. 1: Waiting for Godot – with a revised text*. London 1993.
- ders.: *Damned to Fame. The Life of Samuel Beckett*. London 1997.
- ders.: „Picking gooseberries“ In: *Journal of Beckett Studies* 9, 2 (2000), S. 81-85.
- Kozdon, Sabine: „Das Gedächtnis in Samuel Becketts Dramen.“ In: *Erinnern – Gedächtnis – Vergessen*. Hrsg. von Heike Brohm, Claudia Eberle und Brigitte Schwarze, Bonn 2000, S. 199-206.
- Kristeva, Julia: „Modern Theater Does Not Take (A) Place.“ In: *Sub-Stance*, 18/19, 1977, S. 129-134.

- Lamont, Rosette: „Krapp, Anti-Proust.“ In: *Samuel Beckett: Krapp's Last Tape*. Hrsg. von James Knowlson, London 1980, S. 151-173.
- Lawley, Paul: „Beckett's dramatic counterpoint: a reading of ‚Play‘.“ In: *Journal of Beckett Studies* 9 (1983), S. 25-41.
- ders.: „From ‚Krapp's Last Tape' to ‚Play.‘“ In: *The Cambridge Companion to Beckett*. Hrsg. von John Pilling, Cambridge 31996, S. 88-105.
- Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*. Frankfurt a.M. 2001.
- Lehmann, Johannes Friedrich: *Der Blick durch die Wand. Zur Geschichte des Theaterzuschauers und des Visuellen bei Diderot und Lessing*. (Rombach Wissenschaften: Reihe Cultura; Bd. 12) Freiburg i.Br. 2000.
- Levy, Shimon: *Samuel Beckett's Selfreferential Drama. The Three I's*. New York 1990.
- Liss, David E.: „The Theatrical Notebooks of Samuel Beckett.“ In: *TEXT* 8 1995, S. 497-504.
- Lobsien, Eckhard: „Bildlichkeit, Imagination, Wissen: Zur Phänomenologie der Vorstellungsbildung in literarischen Texten.“ In: *Bildlichkeit*. (Poetik. Internationale Beiträge Band 3) Hrsg. von Reinhold Grether, Olaf Hansen, Eckhard Lobsien und Jörg Villwock, Frankfurt a.M. 1990, S. 89-114.
- Lommel, Michael: „Aspekte zur Intermedialität der Wahrnehmung und der Imagination bei Samuel Beckett: ein Forschungsüberblick.“ In: *Kino-(Ro)Mania: Intermedialität zwischen Film und Literatur*. Hrsg. von Jochen Mecke/Volker Roloff, Tübingen 1999, S.323-351.
- Luhmann, Niklas: *Die Gesellschaft der Gesellschaft*. 1. Teilband, Frankfurt a.M. 21999.
- Lyon, Charles R.: „Beckett' Major Plays and the Trilogy.“ In: *Comparative Drama*, V, 4 Winter, 1971-72, S. 254-268.
- ders.: „Beckett's Fundamental Theatre.“ In: *Beckett's later fiction and drama: texts for company*. Hrsg. von James Acheson, London 1987, S. 80-97.
- ders.: „Character and Theatrical Space.“ In: *The Theatrical Space*. (Themes in Drama 9), Cambridge 1987, S. 27-44.
- Malkin, Jeanette R.: *Memory-Theater and Postmodern Drama*. Ann Arbor 1999.
- Martinez, Matias / Michael Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie*. München 32002.
- Martínez-Bonati, Félix: „Towards a Formal ...“ In: *Philosophy and Literature* I, 1984, S. 182-195.
- Mayer, Hans: *Theaterraum – Filmraum*. München 21992.

- McMillan, Dougald / Martha Fehsenfeld: *Beckett in the Theatre: The Author as Practical Playwright and Director, vol. 1: From Waiting for Godot to Krapp's Last Tape*. London 1988.
- McMullan, Anna: *Theatre on Trial: Samuel Beckett's later Drama*. London 1993.
- Mercier, Vivian: *Beckett/Beckett*. New York 1977.
- Mitchell, Breon: „Art in Microcosm: The Manuscript Stages of Beckett's 'Come and Go.'“ In: *Modern Drama*. 19 (1976), S. 245-260.
- Morrison, Kristin: *Canters and Chronicles: The Use of Narrative in the Plays of Samuel Beckett and Harold Pinter*. Chicago 1983.
- Nora, Pierre: *Zwischen Geschichte und Gedächtnis*, Berlin 1992.
- Oberg, Arthur: „*Krapp's Last Tape* and the Proustian Vision.“ In: *Modern Drama* 9 (1966), S. 333-338.
- Olson, David R.: *The world on paper: the conceptual and cognitive implications of writing and reading*. Cambridge 1994.
- Pavis, Patrice: *Dictionnaire du théâtre*. Paris 1987.
- ders.: *Semiotik der Theaterrezeption*. Tübingen 1988.
- Pethes, Nicolas: *Mnemographie. Poetiken der Erinnerung und Dekonstruktion nach Walter Benjamin*. Tübingen 1999.
- Pfister, Manfred: *Das Drama*. 10. Aufl. München 2000.
- Pittas-Herschbach, Mary: *Time and space in Euripides and Racine: the Hippolytos of Euripides and Racine's Phèdre*. New York 1990.
- Polloczek, Dieter: „Gedächtnissimulationen in Faulkners *Absolom, Absolom!*“ In: *Raum – Bild – Schrift. Studien zur Mnemotechnik*. Hrsg. von Anselm Haverkamp und Renate Lachmann, Frankfurt a.M. 1991, S. 409-443.
- Postlewait, Thomas: „Self-Performing Voices: Mind, Memory, and Time in Beckett's Drama.“ In: *Twentieth Century Literature*, 24 (Winter 1978), Nr. 4, S.473-491.
- Pountney, Rosemary: *Theatre of Shadows: Samuel Beckett's drama 1956-76. From All that fall to Footfalls*. Totowa 1988.
- Reichert, Klaus: „Joyces Memoria.“ In: *Raum – Bild – Schrift. Studien zur Mnemotechnik*. Hrsg. von Anselm Haverkamp und Renate Lachmann, Frankfurt a.M. 1991, S. 328-355.
- Robbe-Grillet, Alain: „Samuel Beckett oder Das Da-Sein auf der Bühne.“ In: *Materialien zu Samuel Becketts „Warten auf Godot.“* Hrsg. von Ursula Dreysse, Frankfurt a.M. 1973, S. 63-72.
- Robinson, Michael: *The long sonata of the dead: a study of Samuel Beckett*. London 1969.

- Rothenbuhler, Eric W.: *Ritual Communication. From Everyday Conversation to Mediated Ceremony*. London 1998.
- Rusch, Gebhard: „Erinnerungen aus der Gegenwart.“ In: *Gedächtnis: Probleme und Perspektiven der interdisziplinären Gedächtnisforschung*. Hrsg. von Siegfried J. Schmidt, Frankfurt a.M. 1991, S. 267-292.
- Schlutz, Alexander: „'Where never': The Failure of Literary Memory in the Work of Samuel Beckett.“ In: *The Poetics of Memory*. Hrsg. von Thomas Wägenbaur, Tübingen 1998, S. 113-122.
- Schoell, Konrad: „Becketts Beschreibungen.“ In: *Beckett und die Literatur der Gegenwart*. Hrsg. von Martin Brunkhorst, Gerd Rohmann und Konrad Schoell, Heidelberg 1988, S. 41-53.
- Seelig, Adam: „Beckett's Dying Remains: "The Process of Playwriting in the *Ohio Impromptu* Manuscripts.“ In: *Modern Drama*, 43 (Herbst 2000), S. 376-392.
- Shirley, Frances Ann: *Shakespeare's use of off-stage sounds*. Lincoln 1966.
- Siegmund, Gerald: *Theater als Gedächtnis: semiotische und psychoanalytische Untersuchung zur Funktion des Dramas*. Tübingen 1996.
- Sitter, John E.: „Mother, Memory, Muse and Poety after Pope.“ In: *English Literary History* 44 (1977), S. 312-336.
- Smuda, Manfred: *Becketts Prosa als Metasprache*. München 1970.
- Sontag, Susan: „Film and Theatre.“ In: *Film Theory and Criticism*. Hrsg. von Gerald Mast, Marshall Cohen, Leo Braudy, Oxford 1992, S. 362-374.
- Stierle, Karlheinz: *Francesco Petrarca. Ein Intellektueller im Europa des 14. Jahrhunderts*. München 2004.
- Sutrop, Margit: *Fiction and Imagination*. Paderborn 2000.
- Szondi, Peter: *Theorie des modernen Dramas*. 22. Aufl., Frankfurt a.M. 1998.
- Thomas, Yves: „État actuel des manuscrits de Beckett.“ In: *Sur la génétique textuelle*. Hrsg. von D.G. Bevan und P.M. Wetherill, Amsterdam 1990, S. 165-169
- Tomaševskij, Boris: *Theorie der Literatur, Poetik*. Nach d. Text d. 6. Aufl. (Moskau – Leningrad 1931) hrsg. u. eingeleitet von Klaus-Dieter Seemann, Wiesbaden 1985.
- Warning, Rainer: „Claude Simons Gedächtnisräume: *La Route des Flandres*.“ In: *Raum – Bild – Schrift. Studien zur Mnemotechnik*. Hrsg. von Anselm Haverkamp und Renate Lachmann, Frankfurt a.M. 1991, S. 356-384.

- ders.: „Vergessen, Verdrängen und Erinnern in Prousts *A la Recherche du Temps Perdu*.“ In: *Memoria. Vergessen und Erinnern*. Hrsg. von Anselm Haverkamp und Renate Lachmann, München 1993, S. 160-194.
- Weinrich, Harald: „Über Sprache, Leib und Gedächtnis.“ In: *Materialität der Kommunikation*. Hrsg. von Hans Ulrich Gumbrecht / K. Ludwig Pfeiffer, Frankfurt a.M. 1988, S. 80-93.
- ders.: *Lethe. Kunst und Kritik des Vergessens*. München ³2000.
- ders.: *Tempus*. München ⁶2001.
- Wellbery, David E.: „Schopenhauer, Nietzsche, Beckett: Zur Krise der Repräsentation in der Moderne.“ In: *Identifikation und Repräsentation*. Hrsg. von Alfred Schäfer und Michael Wimmer, Opladen 1999, S. 27-38.
- Welzer, Harald: *Das kommunikative Gedächtnis. Eine Theorie der Erinnerung*. München 2002.
- Wickham, Glynne: *Early English Stages 1300-1576*. London 1980.
- Wiles, David: *Greek Theatre performance: an introduction*. Cambridge 2000.
- Wilson, G.M.: „Again Theory.“ In: *Critical Inquiry*, 1992, S. 164-185.
- Wolf, Philipp: *Modernization and the Crisis of Memory*. Amsterdam 2002.
- Worth, Katherine: „Beckett’s Auditors: *Not I* to *Ohio Impromptu*“ In: *Beckett at 80 / Beckett in Context*. Hrsg. von Enoch Brater, New York 1986.
- Wunsch, Marianne: *Die fantastische Literatur der frühen Moderne (1830-1930)*, München 1991.
- Yates, Frances: *The Art of Memory*. London ⁹2001.
- Zeifman, Hersch: „*Come and Go: A Criticule*.“ In: *Samuel Beckett: Humanistic Perspectives*. Hrsg. von Morris Beja, S.E. Gontarski und Pierre Astier, Columbus 1983, S. 137-144.
- Zeller, Rosmarie: „Realismusprobleme in semiotischer Sicht.“ In: *Begriffsbestimmung des Literarischen Realismus*. Hrsg. von Richard Brinkmann, Darmstadt 1987, S. 561-587.
- Zurbrugg, Nicholas: *Beckett and Proust*. Totawa 1988.

Sonstiges

- *Lexikon der Christlichen Ikonographie*. Begr. von Engelbert Kirschbaum SJ †, Hrsg. von Wolfgang Braunfels, Freiburg 1968-1976.

Lebenslauf

Geboren 21. Oktober 1974 in Heidelberg

Eltern Elfriede Laubach, geb. Ott
Prof. Dr. Klaus Laubach

Hochschulreife 1994 am Geschwister-Scholl-Gymnasium, Lüdenscheid

Zivildienst 1995-1996 Bayerische Staatsbibliothek, München

Universitäre Ausbildung an der Ludwig-Maximilians-Universität München

Immatrikulation: WS 1996
Hauptfach: Germanistik
Nebenfächer: Anglistik, Politische Wissenschaft

Zwischenprüfung: WS 1997

Förderung Hauptstudium: Studienstiftung des deutschen Volkes

Magisterabschluss: Juli 2000 im Hauptfach Germanistik

Anschließender
Forschungsaufenthalt: am Deutschen Literaturarchiv in Marbach im Rahmen des
Stipendienprogramms: „Reden und Schreiben über Literatur“

Promotionsbeginn: April 2001 mit der Bewilligung eines DFG-Stipendiums im
Rahmen des Graduiertenkollegs „Textkritik als Grundlage und
Methode historischer Wissenschaften“ der Ludwig-
Maximilians-Universität München

Promotionsabschluss: Juli 2004 im Hauptfach Anglistik