

Aus:

Armin Schäfer, Karin Kröger (Hg.)

Null, Nichts und Negation

Becketts No-Thing

Januar 2016, 252 Seiten, kart., 34,99 €, ISBN 978-3-8376-2704-6

In Samuel Becketts Texten provozieren die Wörter »no« und »not«, »pas« und »ne«, »nicht« und »nichts« die Frage, was sie überhaupt bezeichnen. Sie verwirren die Unterscheidungen zwischen materiellem Zeichenträger und Zeichen, zwischen Zeichen und Metazeichen oder Sinn und Unsinn und markieren gleichzeitig Anwesenheit, Abwesenheit und die Durchstreichung von Etwas. Der vorliegende Band analysiert Rollen und Funktionen von Null, Nichts und Negation bei Beckett unter drei Gesichtspunkten: Er untersucht das Verhältnis von »Aussagen und Äußerungen«, nimmt ein »kleines Theater« in den Blick und fragt nach der »Entstehung des Neuen«.

Armin Schäfer (Prof. Dr. phil.) lehrt Neugermanistik, insbesondere Literatur des 18. Jahrhunderts bis zur Gegenwart an der Ruhr-Universität Bochum.

Karin Kröger forscht zu Schrift, Papier und Literatur in Erfurt.

Weitere Informationen und Bestellung unter:

www.transcript-verlag.de/978-3-8376-2704-6

Inhalt

Null, Nichts und Negation. Becketts No-Thing Vorwort

Karin Kröger, Armin Schäfer | 7

AUSSAGEN UND ÄUSSERUNGEN

»So much for the nothingness« Null und Nichts in Samuel Becketts Texten um *Watt*

Karin Kröger | 23

Spuren der Zeit Zur Medialität der Unterbrechungen in Samuel Becketts *Happy Days*

Peter Schuck | 47

»[A] thing that was nothing had happened« Hamlets (Un-)Dinge in Samuel Becketts *Watt*

Katrin Trüstedt | 75

EIN KLEINES THEATER

Antiprothetik Samuel Becketts Depotenzierungsmaschinen

Karin Harrasser | 97

Samuel Becketts Reduktion des Welttheaters im *Endspiel*

Martin Jörg Schäfer | 117

Black Box spielen Zum *Endspiel* als Innenraum ohne Möbel

Friederike Thielmann | 143

DIE ENTSTEHUNG DES NEUEN

»Etwas oder Nichts«

Beckett und die Materie der Sprache

Laura Salisbury | 161

Conceptio electro-magnetica

Über das Radio bei Schwitters, Artaud und Beckett

Wolf Kittler | 187

Erschöpfte Literatur

Über das Neue bei Samuel Beckett

Armin Schäfer | 225

Autorinnen und Autoren | 247

Null, Nichts und Negation. Becketts No-Thing

Vorwort

KARIN KRÖGER, ARMIN SCHÄFER

Samuel Beckett hat in frühen Entwürfen zu seinem Roman *Watt* ein Kapitel verfasst, das den Titel »The Nothingness« trägt. »The feeling of nothingness«, heißt es dort, sei nicht »at one and the same time, one thing and all things«, sondern »no thing«. Das »no thing« stehe »in the midst of some thing and this at all times«.¹ Die auseinandergeschriebenen Wörter *no* und *thing* verwirklichen, was sie denotieren: In der schriftbildlichen Lücke steht buchstäblich nichts. Diese Notiz Becketts ist so etwas wie ein Nukleus der Frage, der der vorliegende Band gewidmet ist: Welche Rollen und Funktionen haben Null, Nichts und Negation in Becketts Texten? Das Wort *no* und die Lücke sind, genauso wie der Ausdruck »no thing«, Beispiele für »No-Things«. »No-Thing« dient im Folgenden als Sammelbezeichnung für sprachliche und schriftliche Ausdrücke und Operationen, die das semantische Feld von Null und Nichts, Leere und Abwesenheit in Becketts Texten und Stücken aufspannen.

Ausgangspunkt des Bandes ist die Überlegung, dass angesichts von Null, Nichts und Negation die Unterscheidungen zwischen materiellem Zeichenträger und Zeichen, Zeichen und Metazeichen, Sinn und Unsinn problematisch werden: Null, Nichts und Negation bezeichnen gleichzeitig Anwesenheit, Abwesenheit und die Durchstreichung von Etwas. Die Null fungiert als Punkt oder als Grenze von kombinatorischen und permutativen Operationen, wie sie in den Romanen *Watt* und *Molloy* durchgespielt werden. Im Stück *Fin de partie* ist die Null ein Punktstand und eine Ziffer auf einer Skala, aber auch der Ausgangspunkt einer

1 Zitate aus Samuel Becketts unpubliziertem *Watt-Notebook* (no. 1), Typescript and Illustrations, mit freundlicher Genehmigung des Estate of Samuel Beckett, c/o Rosica Colin Limited, London.

kreisenden Bewegung, die ihr die Unendlichkeit und das Infinitesimale zur Seite stellt. Das Nichts tritt prominent im Titel der *Texte um Nichts*, *Texts for Nothing* und *Textes pour Rien* auf und provoziert die Frage, was es überhaupt bezeichnet, wie es eingekreist und wie sich ihm angenähert wird. Die Negation ist bei Beckett eine Operation, die explizit als Verneinung, aber auch als Durchstreichung und Unterbrechung, als Stornierung und Aufschub auftritt und weitere Spielarten von Null und Nichts hervorbringt. Wenn Beckett das Nichts thematisch werden lässt, ist die Frage gestellt, ob der Sinn, der produziert wird, nicht eher ein (witziger) Unsinn ist. Seine Annäherung an das Abwesende und das Nichts resultiert nicht zuletzt aus dem Wortspiel oder *pun*, das in den sprachlichen Ausdrücken mehrere Lesarten freisetzt und ihnen zusätzliche Bedeutung verleiht: »What but an imperfect sense of humour could have made such a mess of chaos. In the beginning was the pun. And so on.«²

In den letzten Jahren hat die Forschung das Augenmerk auf Formulierungen und handfeste Spuren gelenkt, die eine Historisierung von Becketts Texten nahelegen und nicht von einer Diskussion der Semantik des Nichts abzulösen sind.³ Jedenfalls hat die Semantik des Nichts bei Beckett keinen absoluten oder transzendenten Ursprung, sondern besitzt eine kontingente, lokale oder regionale Verfasstheit. Das Nichts ist zunächst auf einer schriftbildlichen Ebene anzutreffen, die ein Verhältnis von Figur und Grund inszeniert. Die Lücke im Schriftbild zwischen den Wörtern ist eine Bedingung für das alphabetische Schreiben und die Erzeugung eines sprachlichen Sinns. Indem das Nichts auf die Ebenen des Sprachzeichens und der Semantik wechselt, setzt es ein Spiel mit der Bezeichnung von Abwesendem, der Verneinung und der Evokation von Nichts in Gang, in das Schriftzeichen und Wörter, Figuren und Dinge, Operationen und Bedeutungen hineingezogen werden. Brian Rotman hat die heuristische Unterscheidung von Null und Nichts analysiert: Das mathematische Zeichen »0«, »das in der Lage ist, Abwesenheit zu *bezeichnen*«,⁴ steigt mit seiner Einführung in den alphanumerischen Code in den Rang eines Metazeichens auf. Hingegen ist »der Begriff vom Nichts – der leere Raum, die Leere, das, was kein Dasein hat, das Nichtexistente, das, was nicht ist«, eine »reiche und unmittelbare Quelle paradoxaler Gedankengänge«.⁵ Was in historischer und systematischer Perspektive als Metazeichen und Begriff unterschieden werden kann, gewinnt in

2 Samuel Beckett, *Murphy*, Montreuil, London: Calder Publications, 1993, S. 41.

3 Siehe Pierre Temkine u.a., *Warten auf Godot. Das Absurde und die Geschichte*, hrsg. von Denis Thouard und Tim Trzaskalik, Berlin: Matthes & Seitz, 2008.

4 Brian Rotman, *Die Null und das Nichts. Eine Semiotik des Nullpunkts*, Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2000, S. 97.

5 Ebd., S. 98.

Becketts Texten eine unabsehbare Dynamik und lässt wiederum Ausdrücke und Operationen, Bezeichnung und Bezeichnetes, Sinn und Unsinn ineinander übergehen.

Auch wenn das Zeichen der Null (»0«) ein Metazeichen ist, ist dessen Status keineswegs geklärt. Die Null steht ebenso wie andere Zeichen oder Zeichenkombinationen in einem vieldeutigen Signifikationsverhältnis zum Nichts. Was leisten also Wörter wie *zero*, Nichts und *nothing*? Welchen Stellenwert haben sie im Becketts Texten? Und welche Konzepte werden durch sie ausgedrückt? Hélène Cixous hat in *Le Voisin de zéro* gezeigt, dass »zéro« bzw. die Null in einem Intervall liegt:

»Il n'y pas un voisin. Il y a un voisinage. Au voisinage de zéro il y a une infinité de voisins. Si tu te places entre $-0,02$ et $0,0002$, tu as du monde, dit le mathématicien. [...] Le voisin de Zéro tends vers Zéro, il n'y arrive jamais. Il reste toujours un petit quelque chose, *precious little*. Un petit quelque chose c'est pas rien, c'est un petit rien, c'est jamais rien, on se rapproche, le Voisin va chez Zéro, l'ensemble vide.«⁶

Jede Textbewegung, die sich auf einen Nullpunkt zubewegt oder dem Nichts nähert, wird so zur Asymptote: »le voisinage de zéro«.⁷ Das »kleine Etwas« und das »kleine Nichts« werden entleert oder erzeugen zusammen eine Leere, die Cixous mit einer spezifischen Funktion der Stimme (*voix*) in Becketts Prosa- und Theatertexten verbindet: Auch wenn in der mündlichen Rede des Alltags die Stimme auf selbstverständliche Weise die Einheit, Personalität und Subjektivität der Produktionsinstanz einer Äußerung anzeigt, verstehen sich Einheit, Personalität und Subjektivität der Produktionsinstanz weder in Becketts Prosa noch in seinen Stücken von selbst: Was die Rhetorik als *Prosopopoiia* fasst, nährt zwar die Illusion, dass tatsächlich ein Mensch, dem ein Gesicht verliehen werden könne, spreche.⁸ Dennoch ist die Stimme dem, wovon gesprochen wird, nicht

6 Hélène Cixous, *Le Voisin de zéro*. Sam Beckett, Paris: Galilée, 2007, S. 20.

7 Der Ausdruck »le voisinage de zéro« steht am Schluss von Becketts Prosastück *Le Dépeupleur* (1970), in dem »zéro« als Nullpunkt auf dem Thermometer bestimmt wird; in der englischen Fassung *The Lost Ones* heißt es: »the temperature comes to rest not far from freezing point«. Samuel Beckett, *Le Dépeupleur*, Paris: Les Éditions de Minuit, 1998, S. 55; ders., »The Lost Ones«, in: ders., *Texts for Nothing and Other Shorter Prose, 1950-1976*, hrsg. von Mark Nixon, London: Faber & Faber, 2010, S. 99-120, hier S. 120.

8 Paul de Man, »Autobiographie als Maskenspiel«, in: ders., *Die Ideologie des Ästhetischen*, hrsg. von Christoph Menke, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1993, S. 131-146;

vorgängig. So konstituieren die Äußerungen des sprechenden Munds der SchauspielerIn bzw. der weiblichen Stimme in *Not I* ein Subjekt, das nicht »ich« sagt oder sagen kann, in sich zerspalten ist – und in dessen Verlautbarung eine stattgehabte Vergewaltigung zu entziffern ist.

Durch die Verneinung der Wörter, Dinge und Stimmen gewinnen diese in den Texten zuallererst ihre Präsenz. Das Wort *not* wird zum Operator, der die sprachlichen Ausdrücke in »No-Things« verwandelt. Und diese sprachlichen Operationen können nicht eingekapselt oder durch eine logische Zergliederung der Ausdrücke gebändigt werden. Einerseits lassen sie die Materialität der Sprache – Schriftbild und Sprachklang – in den literarischen Text aufsteigen. So heißt in *Watt* eine zentrale Figur Mr. Knott, die sich im phonetischen *pun* stets selbst verknötet und verneint. Andererseits ist die Operationalität der Verneinung nicht von rhetorischen Techniken und literarischen Verfahren abzulösen, wie etwa ein anderes Beispiel aus *Watt*, in dem die Figur Arsene aufzählt, was sie alles bedauert, demonstriert: »Personally of course I regret everything. Not a word, not a deed, not a grief, not a joy, not a girl, not a boy, not a doubt, not a trust, not a scorn, not a lust, not a hope, not a fear, not a smile, not a tear, not a name, not a face, no time, no place, that I do not regret, exceedingly.«⁹ Die Negation wird mittels der anaphorischen Wiederholung durch Rhythmus und Reim zu einem poetischen Operator, der »No-Things« produziert. In der Negation wird erzählbar, was nicht oder nicht mehr zu erzählen ist. Es sind nicht allein einzelne Wörter und Ausdrücke, die solche »No-Things« konstituieren, sondern auch Prozesse wie das Warten auf einen Godot, der nicht kommt, das Scheitern von Erklärungs-, Erzählungs- und Handlungsversuchen oder das schiere Verstreichen der Zeit, die in die Kategorie der »No-Things« gehören. *Worstward ho* schließt die Konstitution dieser Kategorie unmittelbar mit der Heterografie, also dem Spiel mit den multiplen Verhältnissen von Schrift und gesprochener Sprache zusammen. In dem Prosastück, das in unterschiedlich lange Absätze oder Strophen unterteilt ist, sind die Sätze auf ein »[m]ere-most minimum« reduziert, die zumeist durch Punkte und nur gelegentlich durch Fragezeichen und Gedankenstriche getrennt sind. Es verhandelt das Nichtkönnen und Nichtwissen.¹⁰ Beginnend mit dem Wort »on«¹¹, einem Palindrom von »no«, erprobt es in unzähligen Spiralbewegungen unterschiedliche phonetische und grafische bzw. schriftliche Ausdrücke für Null, Nichts und Negation. Die Leit-

Bettine Menke, *Prosopopöia. Stimme und Text bei Brentano, Hoffmann, Kleist und Kafka*, München: Wilhelm Fink, 2000, S. 137-216.

9 Samuel Beckett, *Watt*, London: Faber & Faber, 2009, S. 38.

10 Ders., *Worstward ho*, New York: John Calder, 1983.

11 Ebd. S. 7.

frage des Texts ist »[h]ow try fail?«, und die Antworten auf das gelingende Misslingen sind sich selbst immer wieder verschlechternde und verbessernde Definitionen wie »[t]he void unchanging«¹² oder »[b]lanks for when words gone«¹³. Dennoch scheitert auch das Misslingen. »Unknow better now«¹⁴ ist der Befehl für das Ergebnis, das am Ende reichen muss: »Enough. Sudden enough. Sudden all far. No move and sudden all far. All least. Three pins. One pinhole. In dimmost dim. Vasts apart. At bounds of boundless void. Whence no farther. Best worse no farther. Nohow less. Nohow worse. Nohow naught. Nohow on.«¹⁵ Die kakophonische Ansammlung von Konstruktionen und Wörtern in *Worstward ho* demonstriert nicht zuletzt die Widerständigkeit des sprachlichen Materials. Es kann noch so viel reduziert, durchgestrichen und negiert werden. Etwas – und sei es eben ein »No-Thing« – bleibt immer übrig: »Unnullable«.¹⁶

Die Rollen und Funktionen der »No-Things«, von Null, Nichts und Negation bei Beckett werden in den Beiträgen des vorliegenden Bandes im Wesentlichen unter drei Aspekten analysiert. Der erste Aspekt zielt auf eine Unterscheidung von Äußerungen und Aussagen bzw. Propositionen, welche die Texte implizit selbst treffen. Der zweite Aspekt betrifft, was man mit Gilles Deleuze ein »kleines Theater« nennen könnte.¹⁷ Der dritte Aspekt ist der Frage gewidmet, wie aus einer Bewegung auf einen Nullpunkt zu oder auf das Nichts hin etwas Neues entstehen kann.

AUSSAGEN UND ÄUSSERUNGEN

Die ältere Forschung hat Becketts Texte vielfach als eine Ansammlung von Aussagen bzw. Propositionen gelesen, die mit den Mitteln der logisch-

12 Ebd. S. 17.

13 Ebd. S. 41.

14 Ebd. S. 11.

15 Ebd. S. 47.

16 Ebd. S. 32.

17 Zum Konzept des »kleinen Theaters« siehe Gilles Deleuze, »Ein Manifest weniger«, in: ders., *Kleine Schriften*, aus dem Französischen von K.D. Schacht, Berlin: Merve, 1980, S. 37-74; Theresia Birkenhauer, *Schauplatz der Sprache – das Theater als Ort der Literatur. Maeterlinck, Cechov, Genet, Beckett, Müller*, Berlin: Vorwerk 8, 2005, S. 130-210.

semantischen Analyse untersucht werden können.¹⁸ Man ist dementsprechend in den Aussagen der Texte auf zahlreiche Widersprüche und ungesicherte Referenzen gestoßen und hat die Inkonsistenzen und Paradoxien als Abwesenheit von Sinn oder als Sinnlosigkeit ausgelegt. Jedoch erhellt eine logisch-semantische Analyse der Propositionen die Funktionsweisen von Null, Nichts und Negation nicht vollständig. Insofern scheint eine neue Bestimmung des Gegenstands gerechtfertigt, welche Becketts Verwendungsweisen nicht als Aussagen begreift, sondern als Äußerungen liest. Die Beiträge dieses Bandes folgen deshalb nicht allein den logischen und semantischen Bezügen der Sätze, sondern richten die Aufmerksamkeit auf das Schriftbild der Texte, den Klang der Sprache oder die *puns*, in denen die sprachliche und schriftliche Materialität des Texts aufsteigt.

Es ist auffällig, dass Becketts Texte zwar immer wieder Aussagen sowie logisch-semantische Analysen von Aussagen präsentieren. Jedoch sind die Voraussetzungen und Bedingungen, unter denen üblicherweise Aussagen getroffen werden, sowie die Ziele, die mit logisch-semantischen Analysen verknüpft sind, nicht fraglos gegeben.¹⁹ Die ältere Forschung hat hieraus geschlossen, dass Beckett die Abwesenheit von Sinn oder letzte Fragen der Metaphysik diskutiere oder auch gegen philosophische Präentionen Einspruch erhebe.²⁰ Die Beiträge dieses Bandes verfolgen eine bescheidenere Fragestellung. Sie thematisieren die Voraussetzungen, unter denen Äußerungen ergehen, diskutieren die Bedingungen, unter denen sie die Schwellen zu Aussagen überschreiten und untersuchen rhetorische Techniken, narrative Verfahren, performative und mediale Strategien, welche die Texte durchziehen.

Wie das Verhältnis von Aussagen und Äußerungen durch Wörter und Schriftzeichen verhandelt wird, diskutiert Karin Krögers Beitrag »So much for the nothingness« Null und Nichts in Samuel Becketts Texten um *Watt*«. Kröger rückt drei Texte aus den frühen Entwürfen zum Roman sowie dessen Addenda in den Blick: Wörter, die Absenzen anzeigen, Schriftzeichen, die Auslassungen markieren, und Lücken, die Nichts performieren. In unterschiedlichen Ausprägungen kreisen die untersuchten Texte um Null und Nichts und versuchen in der Fülle der Ausdrücke das Nichts zu beschreiben und zu umschreiben. So werden

18 Vgl. Hugh Kenner, *Samuel Beckett. A Critical Study*, New York: Grove Press, 1961, S. 37, 58, 99 u.ö.

19 Vgl. Christopher Ricks, *Beckett's Dying Words. The Clarendon Lectures 1999*, Oxford, New York: Oxford University Press, 2001.

20 Vgl. Martin Esslin, *Das Theater des Absurden*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1965, S. 46-58; Theodor W. Adorno, »Versuch, das Endspiel zu verstehen«, in: ders., *Noten zur Literatur. Gesammelte Schriften, Bd. 11*, hrsg. von Rolf Tiedemann, 2. Aufl., Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1994, S. 281-321.

in dem Fragmentarischen der Zusätze und Entwürfe wieder Lücken in den Text, in seine Syntax, seine Semantik und sein Schriftbild gelegt. Die angezeigten Auslassungen entfalten eine scheinbar unerschöpfliche Potenzialität von Becketts Texten.

Peter Schuck diskutiert in seinem Beitrag »Spuren der Zeit. Zur Medialität der Unterbrechungen in Samuel Becketts *Happy Days*«, wie Punkte und Gedankenstriche, Auslassungszeichen und Pausen diesen Text geradezu zerstückeln. Der Text gerät ins Stocken und die Materialität der Sprache tritt auf der Buchseite auf wie auf einer Bühne. Und was auf der Ebene des Textes stattfindet, spiegelt wider, was auf der Bühne aufzuführen ist: Winnie ist erst bis zur Taille und später bis zum Hals in einen Sandhügel eingegraben und auf das Sprechen als Möglichkeit des Handelns zurückgeworfen. Obwohl sie ununterbrochen spricht, kommt keine wohlgeformte Rede in Gang, stattdessen setzt sie zu ihren Äußerungen nur an, um sogleich wieder innezuhalten und wieder aufs Neue anzusetzen. In solchen Unterbrechungen dringt ein Außen der Sprache ins Innere des Sprechens und der Schrift ein.

In Katrin Trüstedts Beitrag »[A] thing that was nothing had happened«. Hamlets (Un-)Dinge in Samuel Becketts *Watt*« rückt die Frage nach der Erzählbarkeit von Ereignissen in den Fokus. Welche Äußerungen werden zu (rhetorisch) befragbaren Aussagen? Und wie kann etwas Neues entstehen, wenn nichts passiert? Trüstedt zitiert in ihrer Untersuchung von Becketts *Watt* die Erzählinstanz, die vom Stimmen eines Klaviers berichtet. Die Formulierung »a thing that was nothing had happened«²¹ nimmt Bezug auf eine Stelle in William Shakespeares *Hamlet*, an der das Spiel von »thing« und »nothing« entfaltet wird: »The body is with the king, but the king is not with the body. / The king is a thing [...] of nothing.«²² Die Dinge, die wie die Requisiten im barocken Trauerspiel ungenutzt auf der Bühne herumliegen, werden in *Watt* zu Undingen. Das »incident« bzw. die Handlung, die um das Objekt statthat, wird suspendiert. So wie Hamlets Auftrag, die eigentliche, zu erwartende Handlung, also der Racheakt, nicht vollzogen wird, so wird auch die Handlung in *Watt* nicht mehr vollzogen, sondern ausgestellt: Wie das Spiel in *Hamlet* werden die Erzählungen in *Watt* zu Zitaten von Erzählungen, die keine gelungene Erzählung vollziehen und sich zu keinem Ganzen mehr schließen.

21 Samuel Beckett, *Watt*, London: John Calder, 1998, S. 73.

22 William Shakespeare, »Hamlet«, in: Stephen Greenblatt, Walter Cohen, Jean E. Howard, Katharine Eisaman Maus (Hrsg.), *The Norton Shakespeare*. Based on the Oxford Edition, New York: Norton, 1997, IV.2.26-29.

EIN KLEINES THEATER

Beckett hat nach und nach dem Theater amputiert, was nicht unbedingt erforderlich ist. Weder bedarf es der Nachahmung von Handlungen noch des Dialogs für die Aufführung eines Stücks. Die Schaffung einer zweiten Welt auf der Bühne hängt nicht von der Illusionsbildung mittels Schauspielern, Kulissen, Kostümen und Requisiten ab. Im Übrigen sind Aufführende immer, ob sie bekleidet sind oder nicht, bereits kostümiert. Es bedarf weder eines Vorhangs, der sich zu Beginn des Stücks öffnet und am Ende schließt, noch muss ein Stück in Akte gegliedert sein, und auch sonst kann alles fehlen, was von einem Theaterstück zumeist erwartet wird. Dieses kleine Theater kommt mit einem vereinbarten Ort, der Verlautbarung einer Stimme oder einem (stummen) Körper aus. Es bringt einerseits Stücke hervor, in denen alles, was geschieht, in der Sprache geschieht. Die Handlung ergeht einzig und allein in der Sprache, wie auch das Sprechen schon Handlung ist, selbst wenn ungewiss bleibt, wer spricht. Weder muss, wer auf der Bühne spricht, seine Subjektivität aussprechen, noch wird seine Rede auf der Bühne die Illusion einer Subjektivität oder gar eines Charakters erzeugen. Andererseits hat das kleine Theater Stücke produziert, die fern der Sprache sind, mit Körpern auf der Bühne, die Tätigkeiten und Verrichtungen wie Stehen, Sitzen oder Gehen ausüben. Die Arten und Weisen, wie man seinen Körper gebraucht, sind grundsätzlich nichts Natürliches und verstehen sich nicht von selbst. In dem Maße, in dem solche Körpertechniken erlernt werden, sind sie nicht allein von dem geprägt, der sie ausübt, sondern auch sozial durchformt; es gibt keine natürlichen Gebrauchsformen des Körpers.²³ So unbestimmt eine Scheidung von natürlichen und künstlichen Körpertechniken ist, so unklar ist, was ein authentisches und ein inszeniertes Verhalten des Körpers unterscheidet.

Der Auftritt des Körpers, der Auftritt der Rede ist schon ein kleines Theater. Die Theatralität von Becketts Stücken resultiert weder aus einem Handeln-als-ob noch aus der Nachahmung einer Handlung, sondern ist Effekt eines Dispositivs, dessen materielle und technische Linie durch vier Variablen hindurchläuft: durch den sichtbaren Körper, den Auftritt der Rede, die mehr oder minder lose an einen Körper geknüpft ist, den Ort, an dem sich der Auftritt der Rede ereignet, und durch eine Sichtbarkeit dieses Ortes, die zumeist von einer künstlichen Beleuchtung hergestellt wird. Beckett hat den Repräsentationsanspruch des Theaters

23 Vgl. Marcel Mauss, »Die Techniken des Körpers«, in: ders., *Soziologie und Anthropologie. Band II: Gabentausch; Soziologie und Psychologie; Todesvorstellung; Körpertechniken; Begriff der Person*, Frankfurt a.M., Berlin, Wien: Ullstein TB, 1978, S. 197-220.

immer mehr zurückgenommen. So sehr er das Theater amputiert, so voraussetzungsreich bleibt jedoch seine Reduktion des Theaters.

»Maschinen statt Prothesen« sind die Mittel, die den versehrten Körpern von Becketts Figuren eine Fortbewegung ermöglichen. Karin Harrasser beschreibt in ihrem Beitrag »Antiprothetik. Samuel Becketts Depotenzierungsmaschinen« die Verbindung von Mensch und Apparat als ein Hybrid, das in der Kombination seiner einzelnen Teile etwas Neues schafft. Es geht bei Becketts Figuren weniger um die Ergänzung und Ersetzung der einstmals funktionalen Gliedmaßen als vielmehr um die Integration des schlechten Supplements. Wenn Molloy mit seinen Krücken agiert, dann sind sie nicht Hilfestellung zur Wiederherstellung eines ›normalen‹ Gehens, sondern Teile der Operationskette eines neuen Fortbewegungsmodus, der nun bis zur Erschöpfung perpetuiert wird. Harrasser beschreibt diese Wiederholung als eine Depotenzierung und Kombinatorik, die nicht unendlich viele Möglichkeiten zulässt, sondern die eine Permutation mit immer kleiner werdenden Variationen ist und auf einen Nullpunkt zuläuft: den Stillstand. Die Mannigfaltigkeit erstarrt in der Trägheit des Materials. Die Permutationen werden in endlichen Schleifen in Becketts Texten ausgeführt, in denen Wörter in Varianten gereiht werden, um die Beschreibungen fortkommen zu lassen, bis alle Kombinationen ausgeschöpft sind und der Text endet.

Beckett hat auf seinem Weg vom »Sprechtheater« zum »Paratexttheater«, so führt Martin Jörg Schäfer aus, die Metapher des Welttheaters verkehrt: An die Stelle der Illusion einer zweiten Welt tritt die Theatersituation selbst. »Samuel Becketts Reduktion des Welttheaters im *Endspiel*« nennt Schäfer diese Variante eines kleinen Theaters, in der Sprache und Körper das Verhältnis von Ereignis und Inszenierung zusammenfallen lassen und theatrale Aussagen mit ihrer Entäußerung konvergieren. Wenn im *Endspiel* das Welttheater auf die Bühne reduziert wird, gibt es auch keinen distanzierten Zuschauer mehr, der eine göttliche Beobachterposition einnimmt. Die vierte Wand wird in ein theatrales Spiel eingefaltet, das nur mehr eine Folge von Tableaus ohne fließende Übergänge ist. Über die Rolle, welche die Zuschauer in diesem reduzierten Welttheater innehaben, entscheidet die Art des vom Spiel ausgebildeten Publikumsbezugs. Der Philosoph Stanley Cavell hat den Zuschauer in der Rolle einer bezeugenden Instanz gesehen, die zwangsläufig den Geschehnissen einen Sinn verleihe. Becketts Stück hingegen verkehrt die Weltbühne in einen Flohzyklus, den das Publikum nicht unvermittelt sehen kann.

Die leere Bühne ist immer schon bevölkert von Klischees und Bildern, die man im Kopf hat. Sie wird von Kräften durchzogen, die von außen kommen und auf ihr virtuelle Bilder ablagern. Insofern besteht ein Großteil der Arbeit im Theater auch darin, die virtuellen Bilder, die sich auf der Bühne bereits niederge-

lassen haben, noch bevor die Arbeit beginnt, überhaupt zu bemerken. 1998 hat George Tabori am Wiener Burgtheater mit *Fin de partie. Samuel Becketts Endspiel* eine Art Vorspiel zu Becketts Stück inszeniert. Friederike Thielmann zeigt in ihrem Beitrag »Black Box spielen. Zum *Endspiel* als Innenraum ohne Möbel«, wie Taboris Stück seinen Ausgangspunkt in Becketts ausführlicher Regieanweisung nimmt, die als Bühnenbild einen »Innenraum ohne Möbel« vorschreibt. Das Stück ist inszeniert wie eine öffentliche Probe des *Endspiels*, in der Gert Voss und Ignaz Kirchner auf eine leere Bühne gestellt sind. Ohne einen Regisseur, der anwesend wäre, sind sie auf den Text des Stücks zurückgeworfen und beginnen mit der Lektüre von Becketts Regieanweisung, aus der sie nach und nach ein Spiel entwickeln, das ein Konfinium zu Becketts Stück aufspannt: Sie leiten aus der Regieanweisung einen Bühnenraum ab, den sie mit Kreidestrichen auf dem Boden skizzieren; sie senken, indem sie die Rollen von Ham und Clov proben, in ihre Rollen die Funktionen von Regisseur und Schauspieler ein; und nicht zuletzt legen sie die Voraussetzungen und Bedingungen frei, die im Theater stecken. Thielmann begreift mit Tabori Becketts Bühne als einen Innenraum, der sich weder als Abbildung einer Welt (oder eines Weltbilds) noch als ein selbstreflexives Spiel auf empirische Personen und Bühnenräume hin auflösen lässt. Taboris Inszenierung erschließt vielmehr Becketts Formulierung, dass man das *Endspiel* nur im Spiel erfahren könne.

DIE ENTSTEHUNG DES NEUEN

In Becketts Texten sind die Voraussetzungen und Bedingungen des Schreibens und Sprechens, der Fiktionsbildung und der Errichtung von Illusionen sowohl in unscheinbaren Spuren zu entziffern als auch demonstrativ ausgestellt. Die Texte lassen an die Stelle der Illusion, dass die diegetische Welt Spiegel, Reproduktion oder Kopie einer außerliterarischen Wirklichkeit sei, eine Beschreibung treten, welche die Dinge »zu zerstören scheint, als ob ihre Besessenheit, von ihnen zu sprechen, nur zum Ziele hätte, die Linien zu verwirren, sie unverständlich zu machen oder sie gar vollkommen zum Verschwinden zu bringen.«²⁴ Der Unterschied, der zwischen Becketts Schreibweise und dem traditionellen Erzählen besteht, ist augenfällig: Sie zielt nicht auf die perfektere Illusion, sondern auf eine Problematisierung des Erzählens und Schreibens selbst.

24 Alain Robbe-Grillet, »Zeit und Beschreibung im heutigen Roman«, in: ders., *Argumente für einen neuen Roman. Essays*, München: Carl Hanser, 1965, S. 93-107, hier S. 97.

Beckett hat die Triebfeder seines Schreibens angespannt, indem er Wörter, Handlungen und Dinge dem Determinismus, den die Gewohnheiten ausüben, zu entwinden suchte. Man könnte, wenn es keine haltlose Vereinfachung wäre, behaupten, dass Beckett auf seiner Suche nach etwas Neuem in der Literatur an einem Nullpunkt angelangt ist, an dem die Äußerungen noch nicht oder nicht mehr von diskursiven Regeln durchdrungen sind.²⁵ Das Neue ist nicht als herausgehobenes Moment, nicht als exzeptionelle Handlung oder außergewöhnliche sprachliche Anordnung zu begreifen, sondern als eine Transformation des Tuns und Schreibens. Es unterbricht den Selbstlauf, der vor allem das Weitermachen sichert. Die Fortsetzung des Schreibens ist nicht mehr einem Automatismus überantwortet; und es ist unklar, ob Aussagen überhaupt noch möglich sind. Das Konstitutionsprinzip des Neuen liegt nicht mehr in dem, was man weiß und kann, sondern stets in der Gegenwart. Das Neue ist nicht als ein konsistenter Gegenstand, sondern als ein dichtes Gefüge zu begreifen. Es verwirklicht sich weniger in dem einzelnen Text als in den Verbindungen, die dieser mit anderem eingehen kann und der Überzahl von Möglichkeiten, die es eröffnet. Das Neue untersteht Bedingungen, die nicht in den Subjekten liegen, sondern es steigt von einem apersonalen Grund auf, und die Namen der großen Autorinnen und Autoren täuschen darüber hinweg, dass es ein wesentlich vorsektives Geschehen ist: Das Neue gründet nicht im Ich-Sagen, sondern erfordert eine paradoxe Individuierung. Wer schreibt oder spricht, mag von sich besessen sein, und doch meint er gar nicht sich, wenn er sich äußert. Er spricht oder schreibt von etwas, das über ihn hinausgeht, das aber nicht größer ist als er selber und schon gar nicht dazu dienen soll, ihn zu vergrößern.

Beckett hat nach einem Entstehungsherd des Neuen in den neurologischen und physiologischen Bedingungen des Gehirns gesucht. Laura Salisbury zeichnet in »Etwas oder Nichts«. Beckett und die Materie der Sprache« nach, wie bei Beckett sogenannte »unwords« oder »Unwörter« in den Faltungen des Hirns der Schädelhöhle geformt werden. Becketts Interesse an der Neurochirurgie war aus der Frage gespeist, wie Wörter produziert werden und welche Materialität sie besitzen. Die poetische Sprache entsteht im »synaptischen Spalt« bzw. in der Kluft zwischen den Synapsen. Dieses Wortbildungskonzept in einem höhlenhaften Innenraum tritt in den Texten als die Beschreibung eines Schädels auf, wie zum Beispiel im Prosastück *imagination morte imaginez*. Jedes im Schädel geborene Wort ist etwas Neues, gerade weil seine Schöpfung ein neurophysiologischer Vorgang ist.

25 Vgl. Roland Barthes, *Am Nullpunkt der Literatur* (1953), aus dem Französischen von Helmut Scheffel, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1982.

Wolf Kittler untersucht in seinem Beitrag »Conceptio electro-magnetica. Über das Radio bei Schwitters, Artaud und Beckett« das Verhältnis von Empfangnis und Empfangen und rekonstruiert, wie in der christlichen Tradition das Ohr als ein Empfangsorgan konzipiert worden ist, das unter den medientechnischen Bedingungen des Rundfunks mit dem Hören kurzgeschlossen wird. Im Mittelpunkt steht Becketts Hörspiel *All that Fall*, das Empfangen und Gebären, Unfruchtbarkeit und Züchtung thematisiert. Kittler stellt das Stück in einen Rückraum, den Kurt Schwitters Prosastück »Radio. Eine Anregung, den Radioapparat produktiv auszunutzen« und Antonin Artauds »Pour en finir avec le jugement de dieu« aufspannen, und diskutiert, wie in der Figur eines *hinnie*, also einer Mauleselin, die eine Kreuzung aus Pferd und Esel ist, entfaltet wird, was das Neue kennzeichnet: Es ist fruchtbar nur, weil es nicht reproduziert werden kann.

Der Beitrag von Armin Schäfer »Erschöpfte Literatur. Über das Neue bei Samuel Beckett« untersucht, wie eine literarische Subjektivität konstituiert wird. Becketts Figuren sind keine souveränen und selbstbestimmten Instanzen eines Geschehens, sondern ein Aggregat oder Knotenpunkt von stereotypen Bewegungen. Die Aufzählung, Kombination und Permutation von Bewegungen, die ziel- und richtungslos werden, im Kreise laufen, sich endlos wiederholen, verlangsamen und schließlich verlöschen, treten an die Stelle einer progredierenden Handlung. Die Figuren führen Bewegungsabläufe solange aus, bis alle kombinatorischen Möglichkeiten durchlaufen sind. Hierüber ermüden sie und geraten schließlich in einen Zustand der Erschöpfung, in dem ihre Subjektivität zu zerfallen droht, aber auch die Chance für die Entstehung von etwas Neuem eröffnet wird. Beckett hat die Erschöpfung nicht auf eine klinische Kategorie oder eine bedrohliche Störung reduziert. Vielmehr begreift er die Erschöpfung als einen Zustand, in dem man sich selbst überraschen kann. Wenn im Zustand der Erschöpfung die Kontrolle über die ausgeübte Tätigkeit verloren geht, dann wird die Tätigkeit auf eine unbestimmte Art und Weise ausgeübt und die Relation von Zweck und Mittel untergraben. Auf den ersten Blick scheint es, dass zum Neuen vorstoßen kann, wer eine Schulung durchlaufen hat und vertraut ist mit der Tradition seines Metiers. Es ist aber ungewiss, welche Tätigkeiten etwas Unvorhersehbares entstehen lassen. Und vielleicht tritt gerade derjenige, der über eine professionelle Ausbildung verfügt und eine Kulturtechnik vollständig beherrscht, in eine Art Kalkül ein, das die Entstehung des Neuen blockiert. Vielmehr scheint es für einen Vorstoß zum Neuen erforderlich zu sein, dass eine Programmierung oder Gewohnheit abgestreift wird.

Wir danken den Beitragenden für die geduldige und ausdauernde Zusammenarbeit und Kaja Ruhwedel für das Lektorat. Der Band ist aus einem Workshop des Graduiertenkollegs »Mediale Historiographien« der Bauhaus-Universität Weimar, der Universität Erfurt und der Friedrich-Schiller-Universität Jena hervorgegangen. Wir danken den Teilnehmerinnen und Teilnehmern des Workshops und insbesondere Bettine Menke für die Förderung des Projekts. Wir danken dem Graduiertenkolleg »Mediale Historiographien« und mithin der Deutschen Forschungsgemeinschaft für die freundliche Unterstützung bei den Druckkosten. Die Manuskriptseite auf dem Umschlag dieses Buchs wurde mit freundlicher Genehmigung des Harry Ransom Center, The University of Texas at Austin und The Estate of Samuel Beckett abgedruckt. Wir danken Elizabeth Garver am Harry Ransom Center für ihre Beratung.