



Probenfoto
WARTEN AUF GODOT
von Samuel Beckett
Kai Benno Vos und Thomas Kaschel
FOTO Tobias Kreft



Warten auf Godot

von Samuel Beckett

In der Übersetzung von Elmar Tophoven

Premiere Freitag, 17.01.2025 / 19:30 Uhr im Großen Haus

Dauer ca. 2 Stunden, eine Pause

Aufführungsrechte S. Fischer Verlag GmbH. Frankfurt am Main.

// BESETZUNG

Estragon Kai Benno Vos

Wladimir Thomas Kaschel

Pozzo Alexander Wilß

Lucky David Lukowczyk

Ein Junge Holger Reinke, Neil Vincent Kahrmann

Regie Sophie Killer / **Bühne & Kostüme** Gabriela Neubauer / **Sounddesign** Thalia Killer / **Dramaturgie** Lena Kern / **Dramaturgieassistentz** Myriam Pechan / **Regieassistentz** Hannah Wolfhagen & Jessica Zug / **Regiehospitantz** Elaine Assig / **Inspizienz** Robert Häselbarth / **Technischer Leiter** Klaus Herrmann / **Bühnenmeister** Sven Belzer / **Programmierung Bühne** Felix Lütke-Bexten & Ann-Sophie Antemann / **Beleuchtungsmeister** Marcus Krömer / **Einrichtung Licht** Fabian Cornelsen / **Programmierung Licht** Georg Rolle / **Betreuung Licht** Georg Rolle & Laurin Steinhoff / **Ton & Video** Till Herrlich-Petry / **Requisite** Annette Seidel-Rohlf & Sona Ahmadnia / **Leitung Kostümabteilung** Claudia Schinke / **Maske** Ulla Bohnebeck & Henriette Masmeier

Anfertigung der Kostüme und Dekorationen in den Werkstätten des Theater Paderborn.

// Inhalt

Estragon und Wladimir warten auf Godot, von dem sie eigentlich nicht recht wissen, wer er ist, was er bringt oder warum sie auf ihn warten, auf diesen ominösen Godot. Um die Zeit totzuschlagen, verfallen sie auf aberwitzige Spielereien und Gespräche. Aber Godot kommt trotzdem nicht.

Überraschend taucht dann stattdessen der brutale Pozzo mit seinem Knecht Lucky auf. Dass sich ein Mensch so herrisch über einen anderen erheben kann, ist für Wladimir und Estragon, beide eigentlich eher harmlose und friedfertige Zeitgenossen, eine Überraschung. Darf der das, dieser Pozzo? Und warum wehrt sich Lucky nicht?

Samuel Becketts (1906–1989) Welterfolg von 1952 ist absurdes Theater par excellence und wahrhaft zeitlos. So rätselhaft Becketts Stück sein mag, so klar können wir daraus lesen: Wenn es etwas zu bezweifeln gibt, ist es an erster Stelle die menschliche Existenz. Zwischen Sinnsuche und Sinnlosigkeit schimmert bei Beckett aber auch stets die Hoffnung: „Was nützt es, gerade jetzt den Mut zu verlieren“?

// Samuel Beckett – Das verborgene Sein

Der Schriftsteller Samuel Beckett hat die Fake-Gesellschaft vorweggenommen, in der der Einzelne auf sich zurückgeworfen ist.

Wer an **Samuel Beckett** (1906–1989) denkt, denkt auch an „Warten auf Godot“. Auf dem Theaterstück von 1952 gründet der Weltruhm des irischen Schriftstellers – auch wenn es nur eines seiner vielen literarischen Anläufe ist, das Scheitern des Menschen in der Wirklichkeit und die Unverfügbarkeit der Wahrheit zu zeigen. Beckett war ein Dichterphilosoph, dem es nicht um Probleme oder Darstellungen der psychologischen Konflikte menschlicher Existenz ging, auch nicht um ethische oder politische Fragen. Er wollte wissen, was sich hinter den Worten verbirgt, wie weit er mit der Sprache gehen kann, um die sich in ihr verbergende Wahrheit aufzudecken. Der Weg dahin war ihm nicht die Fülle des Seins, die er dem Roman „Ulysses“ seines Dichterkollegen James Joyce vorwarf, sondern die Kargheit der literarischen Mittel und die Reduzierung von Inhalten auf ein Minimum. So schuf Beckett eine Dichtung, in der es nicht um Inhalte, sondern um die Lösung von Formproblemen ging.

Beckett war ein Sucher

Samuel Beckett wurde in einer wohlhabenden Familie im Dubliner Vorort Foxrock geboren; die väterliche Linie stammte von Hugenotten wohl aus dem Frankreich des 18. Jahrhunderts ab, die Mutter war Protestantin. Beckett selbst hat sich schon früh vom Glauben gelöst, aber sein Werk zeigt, dass er sich theologisch weiter im Unklaren war. Er war ein Sucher. Als kleiner Junge liebte er es, auf die zwanzig Meter hohe Tanne im elterlichen Garten zu klettern und sich in die Tiefe fallen zu lassen, in der Hoffnung, die Zweige würden ihn bremsen, bis es die strenge Mutter bemerkte und ihm verbot. „Perhaps“ – vielleicht – wurde später das immer wiederkehrende Wort in seinem Werk, das seinen inneren Zwiespalt zum Ausdruck brachte: „Aber wo wir hell und dunkel haben, haben wir auch das Unerklärbare. Das Schlüsselwort in meinen Stücken heißt ‚vielleicht‘“, sagte er später einmal.

Das „Vielleicht“ des Aufgefangenwerdens verwirklichte sich für Beckett in der Idee des Fallens. „Alle, die da Fallen“ hieß sein erstes Hörspiel von 1957 – lange zuvor hatte er das Fallen bei seinem großen Dichter-Vorbild Friedrich Hölderlin kennenlernte. Beckett liebte einige seiner Gedichte so sehr, dass er sie auswendig kannte und mit diesen Kenntnissen seine deutschen Gastgeber auf späteren Reisen durch das Nachkriegsdeutschland erstaunte. Besonderen Einfluss hatte auf ihn die letzte Strophe aus „Hyperions Schicksalslied“, in der das Fallen zum Thema wird: „Doch uns ist gegeben,/ auf keiner Stätte zu ruhn,/ es schwinden, es fallen/ Die leidenden Menschen/ Blindlings von einer/ Stunde zur anderen,/ Wie Wasser von Klippe/ Zu Klippe geworfen,/ Jahr lang ins Ungewisse hinab.“

Leidenschaft für Hölderlin

Der emeritierte Professor für Philosophie, Dieter Henrich, hat den Folgen dieser Leidenschaft Becketts für Hölderlins Dichtung die 500-seitige Studie „Sein oder Nichts – Erkundungen um Samuel Beckett und Hölderlin“ (2016) gewidmet. Hölderlin steht dabei für das Sein, Beckett für das Nichts – aber so einfach ist die Lage bei Letzterem auch nicht, wie Henrich erklärt. Denn das Nichts hat als Festhalten am Nichts wieder ein Sein – „perhaps“ ist auch hier wieder das Schlüsselwort für eine

Alternative. Die Nichtigkeit des Daseins, auf die Beckett überall in seinem Werk hinweist, legt Henrich mit den Worten aus: „Aber er verstand sie nicht so wie irgendein Realist, also als Dienst an einer eigentlich banalen Wahrheit, sondern zugleich als eine Erkundung im Unbehagen und nicht Beherrschbaren.“ Das Unbehagen ist die ganz eigene Triebkraft in der Dichtung Becketts. Er hat keine Theorie, warum das Fallen und Schwinden in existenziellen Situationen, also das Scheitern, etwas Fundamentales und Unhintergebares sind. Es ist die Lebenserfahrung, die ihn zum Schreiben brachte, ähnlich wie bei Freud „Das Unbehagen in der Kultur“ oder bei Charles Taylor „Das Unbehagen an der Moderne“. Damit ist er auch heute noch ganz aktuell – das Bauchgefühl ist ja zur beinahe universellen Motivation des Handelns geworden.

Beckett tut weh

Wer seine Romane liest, seine Hörspiele hört oder seine Dramen und Fernsehspiele sieht, wird leicht an die Grenze des Erträglichen gebracht. Die Stabilität und Konstanz des Ich werden zu Fall gebracht, wenn die Außenwelt wie meistens bei Beckett entgleitet – so etwa in den Sprachkaskaden seiner letzten Kurzgeschichte „Aufs Schlimmste zu“ (1983) oder im Originaltitel „Worstward Ho“: „Erst der Körper. Nein. Erst der Ort. Nein. Erst beides. Jetzt das eine. Jetzt das andere. Übel von dem einen das andere versuchen. Übel vom dem zurück von dem übel. So weiter. Irgendwie weiter... Wieder versuchen. Wieder scheitern. Wieder besser. Oder besser schlimmer. Wieder schlimmer scheitern. Wieder noch schlimmer. Bis übel für immer...“ Ein Schreiber, Beckett nennt ihn Skribent, stellt sich seinen Körper vor, der nicht da ist, ebenso seinen Geist und einen Raum. Skribent ist im Reich der Schatten und nimmt sich mit seinen schmerzenden Augen vor allem selbst wahr. Seine Erinnerungen können Täuschungen sein, aber er glaubt, noch an seinen Trugbildern festhalten zu können. Ein schwacher Glanz des Seins hat sich für ihn im Nichts erhalten. Aber es gibt hier keine Außenwelt und keine Erzählung mehr.

Beckett kennt diese Sprachlosigkeit – gegenüber Frauen, aber auch gegenüber der Öffentlichkeit, als er etwa seinen Nobelpreis in Stockholm nicht abholte aus Furcht, sich den Journalisten stellen zu müssen. Nach seinem Internatsbesuch studierte er am Dubliner Trinity College Englisch und Französisch, was er dann zunächst unterrichtete; er suchte aber neue Herausforderungen und wechselte nach Paris, um nun hier zu lehren.

Die großen Werke

In Paris schreibt er auch auf Französisch und übersetzt sich später selbst in Englische. 1938 wird die französische Pianistin Suzanne Deschevaux-Dumesnil seine Lebensgefährtin, die er zwanzig Jahre später heiratet. Der Krieg überraschte ihn in Paris und er schloss sich dem französischen Widerstand an. In der Widerstandszelle Gloria SMH ist er nachrichtendienstlich tätig und übermittelt Erkenntnisse über deutsche Truppenbewegungen an die englischen Verbündeten. Seine Widerstandsgruppe wird verraten, er kann nach Roussillon in Südfrankreich fliehen und hier seine gefährlichen Aufgaben fortsetzen. Nach dem Krieg können die beiden in ihre unbeschädigte Pariser Wohnung zurückkehren – Beckett wird das Crois de Guerre mit goldenem Stern sowie die Médaille de la Résistance verliehen. In den Kriegsjahren hatte er den Roman „Murphy“ ins Englische übersetzt und den Roman

„Watt“ geschrieben, der erst 1952 erschien. Beckett treibt hier die Darstellung der aufgelösten Wirklichkeit voran. Pate für die Hauptfigur der Romane ist der Träumer Belaqua, der schon im ersten Roman Becketts, „Traum von mehr bis minder schönen Frauen“, eine Rolle spielte und aus dem vierten Gesang von Dantes „Göttlicher Komödie“ übernommen ist. Der Lautenspieler Belaqua ist wegen seiner Sünde Trägheit ins Purgatorio gekommen und hockt da in embryonalen Stellung. Für Beckett ein Sinnbild der Weltabkehr, die sich in „Watt“ zum Riss zwischen Sprache und Wirklichkeit entwickelt. Watt hat seinen Herrn im ersten Stock eines Hauses „in lautloser Leere, in luftlosem Dunkel“ zu versorgen. Der Diener gewöhnt sich schließlich an seinen „Seinsverlust“ – ihm geht es nicht um die Bedeutung der Dinge, sondern „was zu bedeuten sie veranlasst werden könnten, mit ein wenig Geduld, ein wenig Findigkeit“. Und er gelangt zu der Auffassung: „Denn die einzige Möglichkeit, über nichts zu sprechen, ist, darüber zu sprechen, als ob es etwas wäre.“ Hier kündigte sich Beckett bereits als Prophet einer künftigen Gesellschaft an, der heutigen Fake-Gesellschaft, die sich auf eine zunehmende Entfernung von der Wirklichkeit zubewegt und die sich bald in völlig neuen „Wirklichkeits“-Verhältnissen bewegen könnte. Der damals herrschende Existenzialismus von Camus oder Sartre wird von Beckett genauso ad absurdum geführt wie die neuzeitliche Philosophie, die im Ich einen Halt finden wollte. Dabei tragen die Figuren bei Beckett in der „ausweglosen Banalität“ (Botho Strauß) oft die Züge von Clowns in einer clownesken Welt. „Nichts zu machen“, sind dann auch die ersten Worte im Theaterstück „Warten auf Godot“. Und am Ende des vergeblichen Wartens kommen Estragon und Wladimir auf die Idee, sich aufzuhängen. Aber das ist nicht so einfach: „Womit?“ – „Hast du nicht irgendeinen Strick?“ – „Nein“ – „Dann geht es nicht.“ – „Komm, gehen wir.“ – „Wart mal, hier ist mein Gürtel.“ – „Der ist zu kurz.“ – „Du ziehst dann an meinen Beinen.“ – „Und wer zieht an meinen?“ – „Ach ja.“

Wenn es von Gott gehandelt hätte, hätte er es gesagt

Als ein deutscher Journalist Beckett fragte, was er mit dem Stück sagen wollte, antwortete er, er habe es vergessen. Und wenn es von Gott gehandelt hätte, dann hätte er es gesagt, meinte er einmal. Anlass für das Stück war Becketts Besuch 1937 in Dresden, wo er das Bild „Zwei Männer in Betrachtung des Mondes“ von Caspar David Friedrich sah. Wie der Mond größtenteils verdeckt ist, so bleibt auch unsichtbar, was auf der Bühne die beiden Männer suchen. „Wir finden doch immer was, um uns einzureden, dass wir existieren“, heißt es im Dialog, in dem ein Sein in der scheinbaren Nichtigkeit der Welt gesucht wird. Klar ist aber, dass es kein Theaterstück über Godot ist, sondern darüber, wie sich das Warten entwickelt, wie auch die anderen Schriften Becketts nicht über etwas handeln. Sie zeigen die inneren Entwicklungen eines Geschehens. Am deutlichsten wird das bei den Fernsehspielen, die meistens ohne Dialoge auskommen und in ihren kargsten Variationen Bewegungsabläufe von Personen im Raum darstellen. Mit „Warten auf Godot“ aber kam endlich der ersehnte Ruhm nach der Uraufführung im Pariser Théâtre de Babylone. Und als dann noch 1969 der Literaturnobelpreis dazu kam, hatte Beckett mehr Geld, als er ausgeben wollte. Joyce hätte gewusst, wie er das Geld ausgeben würde, sagte Beckett damals und verschenkte das meiste an Kollegen, Schauspieler und ehemalige Mitarbeiter im Trinity College.

Sein und Nichts bei Beckett

Wie steht es nun mit Sein und Nichts bei Beckett? Er wollte nicht wie Hölderlin zeigen, was den Menschen trägt und ihm einen Grund in der Welt verleiht. Im Gegenteil entzog Beckett seinen Figuren Werk für Werk mehr den Boden und zerstörte die Oberflächen des Daseins, die Sicherheit verleihen könnten. Doch Nihilismus war nicht sein Ziel und der ist wohl auch künstlerisch kaum darstellbar. Am Ende von „Warten auf Godot“ sagt Estragon: „Gehen wir.“ In der Regieanweisung heißt es: „Sie rühren sich nicht von der Stelle.“ Hier kommt bei allem Nichtigen Konstanz und Stabilität eines Seins ins Spiel, wie auch am Schluss im „Endspiel“ (1957): Hamm zieht sich wie zu Beginn sein Taschentuch wieder über das Gesicht und Clov ist wieder in der Mitte des Raums – alles kann wieder von vorn beginnen.

Entscheidend ist, dass Beckett den Leser nicht vor eine vollendete Bewertung der Wirklichkeit stellt, sondern ihm die Entscheidung überlässt. Er zeigt ihm die Gefahren des Schwindens und Fallens in der entzauberten Welt; aber die kleinen Lichtblicke auf das Sein, die das Werk beinahe unmerklich bietet, und sei es das Bild des Kindes an der Hand des Vaters als Erinnerung an Becketts eigene Kindheit in „Aufs Schlimmste zu“, schränken die Universalität des Nichts als alleiniges Prinzip ein. Auch Beckett selbst hat nicht endgültig Stellung bezogen, das „Vielleicht“ fängt sein Werk immer vor dem völligen Abgleiten in die Absurdität auf.

*Quelle: <https://www.die-tagespost.de/kultur/literatur/samuel-beckett-das-verborgene-sein-art-200285>
(zuletzt abgerufen am 08.11.2024)*



Probenfoto
WARTEN AUF GODOT
von Samuel Beckett
David Lukowczyk und Alexander Wilß (v.l.)
FOTO Tobias Kreft

// Entstehung und Aufführungsgeschichte von Warten auf Godot

Das ist ein eigenartiges Phänomen. Viele Schriftsteller sind durch Werke berühmt geworden, die sie nicht in ihrer Muttersprache verfaßt hatten, aber in der Regel wurden sie durch besondere Umstände dazu gezwungen, in einer fremden Sprache zu schreiben. Sie mußten im Exil leben, oder sie wünschten die Verbindung zu ihrem Heimatland aus politischen oder ideologischen Gründen abubrechen, oder sie wollten eine weltweite Leserschaft erreichen — dieser Wunsch könnte einen Angehörigen kleiner Sprachgemeinschaften, wie zum Beispiel einen Rumänen oder einen Holländer, dazu veranlassen, französisch oder englisch zu schreiben. Aber **BECKETT** war gewiß kein Emigrant im obigen Sinne, und seine Muttersprache gilt allgemein als *Lingua Franca* des zwanzigsten Jahrhunderts. Er entschloß sich, seine Meisterwerke auf französisch zu schreiben, weil er spürte, daß er die Disziplin brauchte, die eine angelernte Sprache ihm auferlegen würde. Einem Studenten, der eine Dissertation über **BECKETTS** Werk anfertigte und ihn fragte, weshalb er französisch schreibe, antwortete er: „*Parce qu'en frangais c'est plus facile d'ecrire sans stylet* (Weil es mir auf französisch leichter fällt, stillos zu schreiben)“. Mit anderen Worten: Seine Muttersprache kann einen Schriftsteller leicht dazu verführen, eine Virtuosität des Stiles um des Stiles willen zu pflegen. Eine Fremdsprache dagegen zwingt ihn, den Scharfsinn, den er in der eigenen Sprache für bloße stilistische Verfeinerungen aufwenden würde, dem Streben nach höchster Klarheit und Sparsamkeit im Ausdruck nutzbar zu machen.

Als der amerikanische Regisseur **HERBERT BLAU BECKETT** vorhielt, er schreibe vielleicht nur deshalb französisch, weil er gewisse Züge seines Charakters verwischen wollte, meinte **BECKETT**, ja, es gäbe einiges in ihm, das er nicht möge, das Französische habe da den richtigen „Abschwächungseffekt“. Es sei eine Schwäche, für die er sich bewußt entschieden habe, genauso, wie **MELVILLES** *Bartleby* es „vorzog, nicht zu leben...“^{1 2 3} Vielleicht war es auch die Neigung des Englischen zum Andeutenden und Assoziativen, der **BECKETT** zu entgehen wünschte. Auf jeden Fall steht fest: in seinen eigenen Übersetzungen ins Englische wird das, was er meint und ausdrücken will, genau wiedergegeben. Man darf das als Beweis dafür nehmen, daß ihn nicht die rein oberflächlichen Sprachmerkmale des Französischen anziehen, sondern daß ihn vielmehr der Widerstand reizt, den die Fremdsprache seinem Ausdruckswillen entgegensetzt, und die Zucht, die sie ihm auferlegt.

Werke wie die **BECKETTS**, die den tiefsten Schichten des Bewußtseins entspringen und die dunkelsten Schächte der Angst ausloten, würden ihre Eigenart verlieren, wenn sie auch nur das geringste Anzeichen stilistischer

* Zu **BECKETT** als Romanautor s. GERDA ZELTNER-NEUKOMM, *Das Wagnis des französischen Gegenwartromans*, rde Bd. 109, bes. pp. 144 f, 148 ff. (Anm. d. Red.)

² NIKLAUS GESSNER, *Die Unzulänglichkeit der Sprache*. Zürich 1957, p. 32.

³ Brief von **HERBERT BLAU** an Mitglieder des *Actors' Workshop* vom 28. 10. 1959, London.

Gewandtheit und sprachlicher Glätte verrieten; sie müssen das qualvolle Ringen mit den Ausdrucksmitteln erraten lassen. CLAUDE MAURIAC hat in seinem Essay über BECKETT auf diesen Umstand hingewiesen: „Der Sprechende wird durch die Logik der Sprache und ihrer Ausdrucksformen mitgerissen. Deshalb muß der Autor, der dem Unsagbaren Trotz bietet, seine ganze List aufwenden, um nicht das zu sagen, was ihn die Worte gegen seinen Willen sagen lassen, sondern um das auszudrücken, was sie — ihrer innersten Natur gehorchend — verschweigen: das Ungewisse, das Widersprüchliche, das Undenkbare.“⁴ In seiner Muttersprache, deren Wortbedeutungen man unbewußt hinnimmt und die einen zu Assoziationen verleitet, gerät man zweifellos leichter in Gefahr, von der inneren Logik der Sprache verführt zu werden. Die fremde Sprache gibt BECKETT die Gewähr, daß sein Schreiben ein ständiger Kampf bleiben wird, ein mühsames Ringen mit dem Geist der Sprache selbst. Deshalb betrachtet BECKETT auch die Hörspiele und Gelegenheitsstücke, die er seither in englischer Sprache verfaßte, als Entspannung und Erholung von seinem harten Kampf mit der Sprache und ihren Bedeutungen. Allerdings nimmt er diese Arbeiten auch nicht so wichtig. Sie kosteten ihn zu wenig Mühe.

Die 1947 erschienene französische Übersetzung von *<Murphy>* fand kaum Beachtung, aber *<Molloy>* (1951) erregte Aufsehen. Wirklich berühmt wurde BECKETT jedoch erst, als *<Warten auf Godot>*, das 1952 als Buch erschienen war, am 5. Januar 1953 in dem (inzwischen geschlossenen) kleinen Théâtre de Babylone am Boulevard Raspail uraufgeführt wurde. ROGER BLIN, immer an der Spitze der Avantgarde, führte Regie und spielte auch die Rolle des Pozzo. Und wider alles Erwarten wurde die seltsame tragische Farce, in der nichts geschieht und die von zahlreichen Theaterdirektionen als undramatisch abgelehnt worden war, zu einem der größten Bühnenerfolge der Nachkriegszeit. Das Stück erlebte vierhundert Aufführungen im Théâtre de Babylone und wurde anschließend von einem anderen Pariser Theater übernommen. Es ist in über zwanzig Sprachen übersetzt und in Schweden, in der Schweiz, in Finnland, Italien, Norwegen, Dänemark, Holland, Spanien, Belgien, in der Türkei, in Jugoslawien, Brasilien, Mexiko, Argentinien, Israel, in der Tschechoslowakei, in Polen, Japan, Westdeutschland, Großbritannien, in den Vereinigten Staaten — und sogar in Dublin aufgeführt worden. Über eine Million Zuschauer haben „Warten auf Godot“ in den ersten fünf Jahren nach der Pariser Uraufführung gesehen — eine astronomische Zahl für ein so rätselhaftes, aufreizend undurchsichtiges Stück, das radikal mit allen überkommenen dramatischen Strukturgesetzen bricht.

Hier ist nicht der Ort, die seltsame Bühnengeschichte von „Warten auf Godot“ in allen Einzelheiten nachzuerzählen. Es genügt der Hinweis, daß dieses Stück von anerkannten Dramatikern aus den verschiedensten Lagern beifällig aufgenommen wurde: JEAN ANOUILH maß der Uraufführung im Théâtre de

4 CLAUDE MAURIAC, *L' litterature contemporaine*. Paris *958, p. 83.

Babylone eine ebenso große Bedeutung bei wie der ersten Pariser Aufführung eines PIRANDELLO-Stückes durch PITOEFF im Jahre 1923, THORNTON WILDER und TENNESSEE WILLIAMS lobten es, und WILLIAM SAROYAN sagte: „Dieses Stück macht es mir und allen andern leichter, frei von Zwang für das Theater zu schreiben.“ Im August 1955 kam das Stück nach London. BECKETT selbst mißfiel zwar die Inszenierung, sie hatte aber so viel Erfolg, daß sie vom Arts Theatre Club ins West End verlegt wurde, wo sie noch lange auf dem Spielplan blieb. Die amerikanische Erstaufführung fand am 3. Januar 1956 im Miami Playhouse statt; BERT LAHR und TOM EWELL spielten die beiden Landstreicher. Man hatte das Stück als „den Lacherfolg zweier Kontinente« angekündigt — als solcher enttäuschte es dann allerdings die Zuschauer bitter. Schließlich kam es dann an den Broadway mit BERT LAHR, doch ohne TOM EWELL, und wurde von den Kritikern mit Beifall aufgenommen.

Quelle: Esslin, Martin: Das Theater des Absurden. Hamburg 1965. Neuauflage 2006. S. 26-28.



Probenfoto
WARTEN AUF GODOT
von Samuel Beckett
Thomas Kaschel, Kai Benno Vos und Alexander Wilß (v.l.)
FOTO Tobias Kreft

// Theater des Absurden

Die beifällige Aufnahme, die „Warten auf Godot“ in San Quentin fand, und der Beifall, den man an vielen Orten den Stücken von IONESCO, ADAMOV, PINTER und anderer Autoren des Theaters des Absurden gezollt hat, beweisen, daß diese Stücke, die so häufig als Unsinn- und Vexierspiele abgetan werden, wirklich etwas auszusagen haben und auch wirklich verstanden werden können. Das Unverständnis, mit dem Kritiker und Rezensenten ihnen immer noch begegnen, und die Verwirrung, die Bühnenwerke dieser Art ausgelöst haben und noch auslösen, sind weitgehend durch den Umstand bedingt, daß sie zu einer neuen, noch in Entwicklung befindlichen Form des Dramas gehören, die bisher noch nicht richtig verstanden und kaum je definiert worden ist. Stücke, die in dieser neuen Form abgefaßt sind, müssen, wenn man sie nach den Normen und Kriterien einer anderen Form beurteilt, unausweichlich als ein unverschämter und unerhörter Schwindel anmuten. Wenn zu einem guten Stück eine geschickt konstruierte Handlung gehört — diese Stücke haben keine nennenswerte Handlung oder Intrige; wenn für ein gutes Stück subtile Charakterzeichnung und Motivierung unabdingbar sind — diese Stücke weisen meist keine Figuren auf, die man als Charaktere bezeichnen könnte, sondern stellen dem Zuschauer fast so etwas wie Marionetten vor; wenn ein gutes Stück ein klar umrissenes Problem haben sollte, das eingangs sauber exponiert und am Ende gelöst wird — diese Stücke haben oft weder Anfang noch Ende; wenn es die Aufgabe eines guten Stückes ist, der menschlichen Natur einen Spiegel vorzuhalten und in scharf beobachtenden Skizzen ein Bild der Sitten und Moden eines Zeitalters zu entwerfen — diese Stücke scheinen oft nur Spiegelbilder von Träumen und Angstvorstellungen zu sein; wenn die Wirkung eines guten Stückes auf schlagfertigen Repliken und geschliffenen Dialogen beruht — diese Stücke bestehen oft nur aus zusammenhanglosem Geschwätz.

Aber die Stücke, mit denen wir uns in diesem Buch beschäftigen wollen, verfolgen auch ganz andere Ziele als das traditionelle Drama und bedienen sich deshalb auch anderer Methoden. Sie können nur mit den Maßstäben des Theaters des Absurden gemessen werden, und eben diesen Begriff möchte ja das vorliegende Buch bestimmen und klären.

Es muß jedoch gleich nachdrücklich darauf hingewiesen werden, daß die Dramatiker, deren Werke hier untersucht werden, keiner geschlossenen literarischen Gruppe oder programmatischen Bewegung angehören. Im Gegenteil: sie alle sind Einzelgänger, und ein jeder von ihnen hält sich für einen einsamen Außenseiter, der abseits von den anderen allein in seiner Welt lebt. Jeder hat seine persönlichen Ansichten über Stoff und Form; das Schaffen eines jeden hat seine eigenen Wurzeln, Quellen und Hintergründe.

Wenn diese Autoren trotzdem gegen ihren Willen offensichtlich vieles gemeinsam haben, so rührt das daher, daß ihre Werke mit großer Feinfühligkeit Sorgen und Ängste, Gefühle und Gedanken widerspiegeln, die gegenwärtig viele Menschen in der westlichen Welt bewegen.

Das soll nun aber keineswegs heißen, die Werke seien repräsentativ für die Verhaltensweisen der Masse. Wenn man behauptet, jedes Zeitalter habe ein einheitliches, ihm eigentümliches Weltbild und einen homogenen Stil des Denkens, so ist das eine unzulässige Vereinfachung. Gerade unsere Epoche, die stärker als irgendeine andere im Zeichen des Übergangs steht, zeigt eine Formation von verwirrender Vielschichtigkeit: Glaubensvorstellungen des Mittelalters, überlagert

durch den Rationalismus des achtzehnten und den Marxismus der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts; und diese wiederum von Zeit zu Zeit erschüttert durch jähe vulkanische Ausbrüche urzeitlicher Fanatismen und primitiver Stammeskulte. Und jede dieser Komponenten des kulturellen Gefüges findet ihren charakteristischen Ausdruck in der Kunst. Im Theater des Absurden kann man nun eine Geisteshaltung erkennen, die wahrhaft repräsentativ für unsere Zeit ist.

Das Hauptmerkmal dieser Geisteshaltung ist die Erkenntnis, daß die Gewißheiten und unerschütterlichen Glaubenssätze früherer Zeiten hinweggefeht sind; sie wurden gewogen und für zu leicht befunden und sind nun als billige und etwas kindische Illusionen in Verruf geraten. Der Zerfall des religiösen Glaubens trat bis zum Ende des Zweiten Weltkrieges nicht mit voller Klarheit zutage, weil Ersatzreligionen wie die Fortschrittsgläubigkeit, der Nationalismus und verschiedene totalitäre Trugbilder an seine Stelle getreten waren. Mit alledem räumte der Krieg auf. 1942 stellte sich ALBERT CAMUS gelassen die Frage, warum der Mensch nicht in den Selbstmord flüchten solle, da doch das Leben jeglichen Sinn verloren habe. In seinem Buch <Le Mythe de Sisyphe>, einer der großen, fruchtbaren Seelenanalysen unserer Zeit, versuchte CAMUS, die Situation des Menschen in einer Welt zerbrochener Glaubensvorstellungen zu bestimmen:

„Eine Welt, die sich erklären läßt, und sei es auch mit unzureichenden Gründen, ist eine vertraute Welt. In einem Universum jedoch, das plötzlich der Illusionen und des Lichtes der Vernunft beraubt ist, fühlt sich der Mensch als Fremder. Aus diesem Exil gibt es keinen Ausweg, weil es in ihm keine Erinnerungen an eine verlorene Heimat und keine Hoffnung auf ein gelobtes Land gibt. Diese Scheidung des Menschen von seinem Leben, des Schauspielers von seinem Hintergrund ist genau das Gefühl der Absurdität.“

«Absurd» bedeutet ursprünglich «disharmonisch» in einem musikalischen Kontext. Daher definiert das Lexikon die Bedeutung des Wortes als in Disharmonie mit dem Vernünftigen und Angemessenen, ungereimt, unvernünftig, sinnwidrig. In der Umgangssprache kann «absurd» einfach «lächerlich» bedeuten, aber CAMUS verwendet das Wort nicht in diesem Sinne, und auch wir meinen nicht diese Bedeutung, wenn wir vom Theater des Absurden sprechen. In einem Essay über KAFKA hat IONESCO definiert, was er unter diesem Terminus versteht: „Absurd ist etwas, das ohne Ziel ist... Wird der Mensch losgelöst von seinen religiösen, metaphysischen oder transzendentalen Wurzeln, so ist er verloren, all sein Tun wird sinnlos, absurd, unnütz, erstickt im Keim.“

Dieses Gefühl metaphysischer Angst angesichts der Absurdität der menschlichen Existenz bildet, allgemein gesprochen, das Thema der Stücke BECKETTS, ADAMOVS, IONESCOS, GENETS und der anderen Dramatiker, die in diesem Buch besprochen werden. Aber allein vom Thematischen her läßt sich das, was wir hier als Theater des Absurden bezeichnen, nicht bestimmen. Ein ähnliches Gefühl der Sinnlosigkeit des Lebens, der unaufhaltsamen Entwertung aller Ideale, der zwangsläufigen Abkehr von der ursprünglichen Reinheit des Wollens beherrscht auch viele Werke von Dramatikern wie GIRAUDOUX, ANOUILH, SALACROU, SARTRE und CAMUS. Und doch unterscheiden sich diese Autoren von den Dramatikern des Theaters des Absurden in einem wesentlichen Punkt: sie fassen ihr Gefühl der Irrationalität menschlicher Existenz in die Form glasklarer, logisch aufgebauter

Argumentation. Im Theater des Absurden hingegen ist das Bestreben wirksam, das Bewußtsein der Sinnlosigkeit des menschlichen Daseins und der Unzulänglichkeit rationaler Anschauungsformen durch den bewußten Verzicht auf Vernunftgründe und diskursives Denken zum Ausdruck zu bringen. SARTRE und CAMUS fassen den neuen Gehalt in die alten Formen; die Autoren des Theaters des Absurden hingegen gehen einen Schritt weiter: sie versuchen, ihre Ausdrucksformen in Einklang zu bringen mit den Grunderfahrungen, die sie mitzuteilen haben. Vom künstlerischen (nicht vom philosophischen) Standpunkt aus betrachtet, erfahren die philosophischen Erkenntnisse von SARTRE und CAMUS im Theater des Absurden eine gültigere Darstellung als in den Dramen von SARTRE und CAMUS selbst.

Wenn CAMUS beweisen will, daß in unserem desillusionierten Zeitalter die Welt von Sinn entleert sei, so führt er diesen Beweis in streng gebauten Stücken im elegant rationalen und diskursiven Stil eines Moralisten aus dem achtzehnten Jahrhundert. Wenn SARTRE die These aufstellt, die Existenz gehe der Essenz voraus und der Mensch sei letztlich nur reine Möglichkeit, die Freiheit, sich in in jedem Augenblick neu zu entscheiden, dann entwickelt er diese Ideen in Dramen, deren blendend gezeichnete Charaktere die Einheit der Person stets wahren und damit die traditionelle Auffassung widerspiegeln, jeder Mensch habe einen unveränderlichen, unwandelbaren Wesenskern — deutlicher ausgedrückt: eine unsterbliche Seele. Der glatte Stil und die Brillanz der Beweisführung von SARTRE und CAMUS verraten noch in der Unbarmherzigkeit ihrer Analyse die stillschweigende Überzeugung, daß logische Abhandlungen gültige Lösungen erbringen können, daß die Analyse der Sprache zur Entdeckung von Grundbegriffen führt — platonischen Ideen.

Hier liegt ein innerer Widerspruch, den die Dramatiker des Absurden, mehr aus Instinkt und Intuition als bewußt, zu überwinden und zu lösen suchen. Das Theater des Absurden verzichtet darauf, über die Absurdität der menschlichen Existenz zu diskutieren; sie stellt sie einfach dar als konkrete Gegebenheit — das heißt: in greifbaren szenischen Bildern. Darin zeigt sich der Unterschied zwischen der philosophischen und der dichterischen Betrachtungsweise, der Unterschied zwischen Erkenntnis und Erlebnis, der Unterschied — um es an einem Beispiel aus einem anderen Bereich zu verdeutlichen — zwischen der Gottesidee in den Werken des THOMAS VON AQUIN oder SPINOZAS und der Gotteserfahrung in den Schriften des Heiligen JOHANNES VOM KREUZ oder MEISTER ECKHARTS.

Das Streben nach völliger Übereinstimmung des Ausgesagten mit der Form der Aussage unterscheidet das Absurde Theater vom existentialistischen Drama. [...]

Das Theater des Absurden dagegen strebt nach einer radikalen Abwertung der Sprache, nach einer Dichtung, die unmittelbar aus den auf der Bühne sichtbar und gegenständlich gewordenen Bildern hervorgehen soll. Die Sprache spielt dabei zwar immer noch eine wichtige Rolle, aber das, was auf der Bühne geschieht, sagt mehr aus als die Worte, die von den Figuren gesprochen werden, ja, es widerspricht diesen sogar oft. In IONESCOS Stück «Die Stühle» zum Beispiel liegt der dichterische Gehalt nicht in den banalen Worten, die gesprochen werden; die starke Wirkung des Stückes erwächst vielmehr daraus, daß diese Worte vor einer ständig anwachsenden Reihe leerer Stühle erklingen.

Das Theater des Absurden fügt sich damit in die «anti-literarische» Bewegung unserer Zeit ein, die sich auch in der abstrakten Malerei ausprägt, wo alle «literarischen»

Elemente aus den Bildern ausgemerzt werden sollen, oder im *mouveau roman*, der jede Emphase ablehnt und den Anthropomorphismus durch die Beschreibung von Dingen zu ersetzen sucht. Und es ist auch kein Zufall, daß das Theater des Absurden, wie die hier genannten und manche anderen Bewegungen, die neue künstlerische Ausdrucksformen schaffen wollen, Paris zu seinem Zentrum erwählt hat.

Damit soll nicht behauptet werden, das Theater des Absurden sei seinem Wesen nach französisch. Es ist aus einer geistigen Strömung hervorgegangen, die sich durch die gesamte westliche Tradition zurückverfolgen läßt, und wir finden seine Vertreter ebenso in England, Spanien, Italien, Deutschland, der Schweiz und in den Vereinigten Staaten wie in Frankreich. Außerdem sind die führenden Dramatiker des Theaters des Absurden, die in Paris leben und französisch schreiben, nicht einmal alle Franzosen.

Als Ausgangspunkt und Zentrum dieser modernen Bewegung ist Paris weniger ein französischer als vielmehr ein internationaler Mittelpunkt: wie ein Magnet zieht es Künstler aller Nationalitäten an, die in Freiheit schaffen und ein nonkonformistisches Leben führen wollen, ohne sich mit einem Blick über die Schulter vergewissern zu müssen, ob die Nachbarn auch nicht schockiert sind. Das ist das Geheimnis von Paris, dem Treffpunkt der Individualisten aus aller Welt: hier, in einer Welt der Cafes und der kleinen Hotels, kann man ungehindert und ungestört leben.

Ein Kosmopolit ungewisser Abstammung wie APOLLINAIRE, Spanier wie PICASSO und JUAN GRIS, Russen wie KANDINSKY und CHAGALL, Rumänen wie TZARA und BRANCUSI, Amerikaner wie GERTRUDE STEIN, HEMINGWAY und E. E. CUMMINGS, ein Ire wie JOYCE und viele andere aus aller Herren Länder konnten sich deshalb hier zusammenfinden und die moderne Bewegung in den bildenden Künsten und in der Literatur ins Leben rufen. Das Theater des Absurden geht auf dieselbe Tradition zurück und wurzelt in demselben Boden. Der Ire SAMUEL BECKETT, der Rumäne EUGENE IONESCO und der Russe armenischer Abstammung ARTHUR ADAMOV fanden in Paris nicht nur die Atmosphäre, in der sie in aller Freiheit experimentieren konnten, es bot sich ihnen hier außerdem noch die Möglichkeit, ihre Stücke aufführen zu lassen.

Die Inszenierungen der kleineren Pariser Theater sind oft wegen ihrer mangelnden Sorgfalt und künstlerischen Unbekümmertheit kritisiert worden. Diese Kritik mag manchmal berechtigt sein, trotzdem ist es eine Tatsache, daß es keinen anderen Ort auf der Welt gibt, wo man so viele erstklassige Theaterleute finden kann, die wagemutig und intelligent genug sind, sich für die experimentellen Stücke unbekannter Dramatiker einzusetzen, und die den jungen Autoren helfen, ihre Bühnenerfahrung zu vervollkommen. Das gilt für LUGNE-POE, COPEAU, DULLIN, JEAN-LOUIS BARRAULT, JEANVILAR, ROGER BLIN, NICOLAS BATAILLE, JACQUES MAUCLAIR, SYLVAIN DHOMME, JEAN-MARIE SERREAU und viele andere, deren Namen mit dem Erfolg der besten Stücke des zeitgenössischen Theaters fest verbunden sind.

Von ebenso großer Bedeutung ist der Umstand, daß das Pariser Theaterpublikum hochintelligent ist, aufgeschlossen, bereit nachzudenken und von wachem Interesse für alle neuen Ideen. Zugegeben, auch in Paris führten die Uraufführungen einiger besonders ungewöhnlicher Manifestationen des Theaters des Absurden zu heftigen Gegendemonstrationen, und in manchen Fällen spielten die Schauspieler vor leerem Haus. Ausschlaggebend aber ist, daß diese Theaterskandale ein Ausdruck leidenschaftlicher Anteilnahme waren und daß selbst in den leersten Häusern noch

Enthusiasten saßen, die nachher in beredten Worten geräusch- und wirkungsvoll die Vorzüge der experimentellen Stücke priesen, deren Uraufführung sie miterlebt hatten. Trotz dieser günstigen Umstände, die sich aus dem fruchtbaren geistigen Klima von Paris ergeben, bleibt der Erfolg, den das Theater des Absurden innerhalb so kurzer Zeit errang, einer der erstaunlichsten Aspekte dieses erstaunlichen Phänomens. Daß derart eigenartige und verwirrende Stücke, die nichts von alledem aufweisen, was das herkömmliche gute Theaterstück kennzeichnet, innerhalb von knapp zehn Jahren sich von Finnland bis Japan, von Norwegen bis Argentinien die Bühnen in aller Welt erobert haben, daß sie eine Flut von Werken ähnlicher Art auslösten, ist an sich schon ein überzeugender empirischer Beweis für die Bedeutung des Theaters des Absurden. Wenn wir dieses Phänomen unter literarischen und bühnentechnischen Gesichtspunkten untersuchen und es als eine Manifestation des zeitgenössischen Denkens erklären wollen, so müssen wir dabei von der Interpretation der Werke selbst ausgehen. Nur auf dieser Grundlage läßt sich dann auch nachweisen, daß das Theater des Absurden einer alten Tradition entspringt, die vielleicht zeitweilig durch andere Strömungen überdeckt worden sein mag, sich aber dennoch bis in die Antike zurückverfolgen läßt. Erst wenn man die moderne Bewegung in den historischen Zusammenhang eingeordnet hat, kann man darangehen, ihre Bedeutung zu bestimmen; erst dann läßt sich auch abschätzen, wie wichtig die Rolle ist, die sie im geistigen Leben der Gegenwart spielt.

Ein Publikum, dessen Geschmack und Erkenntnisvermögen an überlieferten Formen geschult worden sind, wird natürlich immer geneigt sein, das Neue am Althergebrachten zu messen. Es erfährt jedes Kunsterlebnis nur mittelbar, durch einen Filter kritischer Grundbegriffe und vorgefaßter Meinungen. Ein solches System von Wertmaßstäben ist an sich zweifellos sehr brauchbar; wenn man es jedoch auf völlig neue und revolutionäre Ausdrucksformen anwendet, kann es nur Verwirrung stiften. Denn dann löst es in dem von hergebrachten Meinungen bestimmten Zuschauer einen inneren Konflikt aus: Einerseits kann er nicht leugnen, daß er neue und wirksame Eindrücke empfangen hat, andererseits aber wäre es aufgrund der lange konsolidierten vorgefaßten Meinungen eigentlich unmöglich, daß solche Formen — oder Formfehler — derartige Wirkungen auslösen. Dieser innere Konflikt zwischen Vorurteil und Erlebnis ist es, der sich schließlich in Entrüstungstürmen entlädt und jene Erbitterung und Feindseligkeit schafft, wie sie Werke in neuen künstlerischen Konventionen immer hervorrufen.

Quelle: Esslin, Martin: Das Theater des Absurden. Hamburg 1965. Neuauflage 2006. S. 12-18.



Probenfoto
WARTEN AUF GODOT
von Samuel Beckett
David Lukowczyk, Kai Benno Vos und Thomas Kaschel (v.l.)
FOTO Tobias Kreft

// Interpretationen zu „Warten auf Godot“

«Warten auf Godot» erzählt keine Geschichte, es erforscht eine statische Situation. «Es geschieht nichts. Keiner kommt, keiner geht, es ist schrecklich.»

⁵ Auf einer Landstraße an einem Baum warten zwei alte Landstreicher, Wladimir und Estragon. Das ist die Eingangsszene des ersten Aktes. Am Schluß des ersten Aktes erfahren sie, daß Herr Godot, mit dem sie eine Verabredung zu haben glauben, nicht kommen kann, daß er aber bestimmt morgen kommen wird. Der zweite Akt wiederholt genau die gleiche Situation. Derselbe Junge kommt und überbringt dieselbe Botschaft. Am Ende des ersten Aktes heißt es:

Estragon: Also, wir gehen?

Wladimir: Gehen wir!

(Sie gehen nicht von der Stelle). ⁶

Der zweite Akt endet mit den gleichen Sätzen, die von denselben Personen gesprochen werden, nur übernimmt jetzt Wladimir den ersten, Estragon den zweiten Satz.

Die Reihenfolge der Ereignisse und der Dialog weichen zwar in den beiden Akten voneinander ab. In beiden Akten begegnet den beiden Landstreichern ein weiteres Figurenpaar, Pozzo und Lucky, Herr und Knecht, aber die Begleitumstände dieser Begegnung sind verschieden. In beiden Akten wollen Wladimir und Estragon Selbstmord begehen und scheitern in ihrem Vorhaben, aber jeweils aus verschiedenen Gründen. Doch diese Variationen dienen nur dazu, die wesenhafte Unveränderlichkeit der Situation zu unterstreichen — *plus ça change, plus c'est la même chose*.

Wladimir und Estragon — die sich untereinander mit Didi und Gogo anreden, obwohl Wladimir von dem Botenjungen „Herr Albern genannt wird und Estragon, von Pozzo nach seinem Namen gefragt, ohne Zögern antwortet: „Catull“ — sind offensichtlich den Komikerpaaren der englischen *music hall* mit ihrem *cross talk* — einem Dialog aus schnell hin- und herflitzenden Repliken — nachgebildet. Wie diese wiederholen sie jeweils das wesentliche Element in abgewandelter Form:

Estragon: Sobald man Bescheid weiß.

Wladimir: Kann man sich gedulden.

Estragon: Weiß man, woran man sich halten soll.

Wladimir: Kein Grund mehr zur Unruhe. ⁷

⁵ BECKETT, *En attendant Godot*. Paris 1952, p. 70. (Dt.: Warten auf Godot. Frankfurt/M. 1962, p. 51.)

⁶ Ibid., p. 91. (Dt.: op. cit., p. 66.)

⁷ Ibid., p. 61. (Dt.: op. cit., p. 46.)

Auf die Parallele zu Variete und Zirkus wird sogar ausdrücklich hingewiesen:

Wladimir: Reizender Abend.

Estragon: Unvergeßlich.

Wladimir: Und noch nicht vorbei.

Estragon: Es sieht so aus.

Wladimir: Es fängt erst an.

Estragon: Es ist schrecklich.

Wladimir: Wie im Theater.

Estragon: Im Zirkus.

Wladimir: Im Variete.

Estragon: Im Zirkus.⁸

Entsprechend den Gepflogenheiten des Varietes oder des Zirkus ist auch ein Element derber Situationskomik vorhanden: Estragons Hosen rutschen, und es gibt einen breit ausgespielten Gag, bei dem drei Hüte aufgesetzt, abgesetzt, ausgetauscht werden, bis die Verwirrung vollkommen ist. Außerdem finden wir unzählige andere Arten des Ulks. NIKLAUS GESSNER, der Verfasser einer bemerkenswerten Dissertation über BECKETT, zählt nicht weniger als fünfundvierzig Szenenanweisungen auf, worin angegeben ist, daß eine Figur die aufrechte Haltung, das Symbol der menschlichen Würde, verliert.⁹

Als Partner in einem Komiker-Duett ergänzen sich Wladimir und Estragon in der Verschiedenheit ihrer Temperamente. Wladimir ist praktisch veranlagt, Estragon behauptet, er sei früher Dichter gewesen. Als Estragon seine Karotte ißt, verliert er beim Essen den Geschmack daran, während Wladimir entgegengesetzt reagiert — er mag die Dinge um so lieber, je mehr er sich an sie gewöhnt. Estragon ist sprunghaft, Wladimir hat Ausdauer. Estragon träumt viel, Wladimir kann es nicht ausstehen, daß man ihm von Träumen erzählt. Wladimir stinkt aus dem Mund, bei Estragon stinken die Füße. Wladimir erinnert sich an vergangene Ereignisse, Estragon neigt dazu, alles zu vergessen, sobald es vergangen ist. Estragon erzählt gern Witze, Wladimir ärgert sich darüber. Es ist hauptsächlich Wladimir, der die Hoffnung ausspricht, Godot werde kommen und durch seine Ankunft werde sich ihre Lage bessern, während Estragon die ganze Zeit über skeptisch bleibt und zeitweilig sogar den Namen Godots vergißt. Wladimir führt die Unterhaltung mit dem Jungen, der von Godot geschickt wird, und für Wladimir ist auch die

⁸ Ibid., p. 56. (Dt.: op. cit., p. 42.)

⁹ GESSNER, op. cit., p. 37.

Botschaft bestimmt, die der Junge überbringt. Estragon ist der Schwächere der beiden, er wird jede Nacht von mysteriösen Fremden verprügelt. Wladimir spielt manchmal seinen Beschützer, singt ihn mit Wiegenliedern in den Schlaf und deckt ihn mit seiner Jacke zu. Die Gegensätzlichkeit ihrer Charaktere ist die Ursache für ihr endloses Herumgezanke. Oft sagen sie sich, es wäre besser, sich zu trennen. Aber da sie komplementäre Naturen sind, ist der eine auch wieder vom anderen abhängig, und deshalb müssen sie zusammenbleiben.

Pozzo und Lucky ergänzen sich ebenso in ihren Anlagen, nur ist ihr Abhängigkeitsverhältnis von primitiverer Art: Pozzo ist der sadistische Herr, Lucky der unterwürfige Sklave. Im ersten Akt ist Pozzo reich, mächtig und selbstsicher; er verkörpert den im Diesseits verhafteten Menschen mit all seinem billigen und kurzsichtigen Optimismus, mit seinem blinden Vertrauen auf Macht und Beständigkeit. Lucky schleppt nicht nur sein schweres Gepäck und dazu sogar noch die Peitsche, mit der ihn Pozzo schlägt; er tanzt und denkt auch für ihn, oder jedenfalls hat er das einst getan, als er noch gut bei Kräften war. Lucky hat Pozzo erst mit den höheren Werten des Daseins vertraut gemacht, er lehrte ihn „Das Schöne, die Gnade, die allerletzten Wahrheiten“¹⁰ erkennen. Pozzo und Lucky sind aneinander gebunden wie Körper und Geist, wie die materiellen und spirituellen Elemente menschlichen Wesens. Der Intellekt wird dabei als den Gelüsten des Körpers hörig dargestellt. Jetzt, da Luckys Kräfte schwinden, klagt Pozzo, Lucky bereite ihm unsägliche Qualen. Er möchte ihn sich vom Halse schaffen und will ihn deshalb auf dem Jahrmarkt verkaufen. Als die beiden aber im zweiten Akt wieder auftreten, sind sie immer noch aneinander gefesselt. Pozzo ist inzwischen blind geworden, Lucky stumm. Während Pozzo Lucky zu einer Reise ins Ungewisse antreibt, hat Wladimir Estragon inzwischen überredet, weiter auf Godot zu warten.

Man hat viel Scharfsinn aufgewendet, um zumindest eine etymologische Erklärung für den Namen Godot zu finden, die darauf schließen ließe, welche Absichten BECKETT bewußt oder unbewußt verfolgte, als er Godot zum Ziel der Wünsche Wladimirs und Estragons machte. Beispielsweise wurde darauf hingewiesen, daß Godot sehr wohl als Verkleinerungsform des Wortes *God* (Gott) aufgefaßt werden könne, als eine Diminutivbildung in Analogie zu Pierre-Pierrot, Charles-Charlot. Man versäumte auch nicht, an CHARLIE CHAPLIN zu erinnern, der in Frankreich Charlot genannt wird, und an die von ihm geschaffene Figur des kleinen Mannes mit der Melone, die ja auch die vier Hauptpersonen des BECKETT-Stückes tragen. Andere meinten, der Titel „*En attendant Godot*“ enthalte eine Anspielung auf SIMONE WEILLS Buch „*Attente de Dieu*“, was wiederum dafür sprechen würde, daß Godot für Gott steht. Aber möglicherweise verbirgt sich in dem Namen Godot auch eine viel verstecktere literarische Anspielung. ERIC BENTLEY hat darauf aufmerksam gemacht, daß in

¹⁰ *EN ATTENDANT GODOT*, p. 53. (Dt.: OP. CIT., p. 40.)

einem Stück von BALZAC eine Figur namens Godeau vorkommt von der viel die Rede ist, die aber niemals auftritt.¹¹ Es handelt sich bei diesem Stück um BALZACS Komödie „*Le Faiseur*“, die bekannter ist unter dem Titel „*Mercadet*“. Mercadet, ein Börsenspekulant, pflegt seinem früheren Teilhaber Godeau, der vor Jahren mit der Kasse durchgebrannt ist, die Schuld für seine eigenen finanziellen Schwierigkeiten zuzuschreiben: „*Je porte le poids du crime de Godeau!*“ („Auf mir lastet der Fluch von Godeaus Verbrechen“.) Andererseits gaukelt Mercadet seinen zahlreichen Gläubigern ständig vor, es bestehe die Hoffnung, daß Godeau zurückkehre und die veruntreuten Gelder wiedererstatte. „*Tout le monde a son Godeau, an faux Christophe Colomb! Apres tout, Godeau! ... je crois qu'il a deja rapporte plus d'argent qu'il ne m'en a pris!*“ („Alle haben ihren Godeau, einen falschen Christoph Columbus! Überhaupt, Godeau!... ich glaube, er hat mir schon mehr Geld eingebracht, als er mir genommen hat!“) Das dramatische Geschehen erreicht seinen Höhepunkt mit einer letzten, verzweifelten Intrige Mercadets: er läßt einen falschen Godeau erscheinen. Aber der Betrug wird aufgedeckt. Mercadet scheint ruiniert. In diesem Augenblick wird der echte Godeau angemeldet; er ist mit einem märchenhaften Vermögen aus Indien zurückgekehrt. Das Stück endet mit Mercadets Ausruf: „*J'ai montre tant de fois Godeau que j'ai bien le droit de le voir. Allons voir Godeau!*“¹² („Ich habe Godeau so oft vorgeführt, daß ich nun wohl das Recht habe, ihn zu sehen. Gehen wir Godeau entgegen!“)

Die Parallelen sind so verblüffend, daß es sich dabei wohl kaum um einen bloßen Zufall handeln dürfte. In der Komödie BALZACS wie in dem Stück BECKETTS ist die Ankunft Godeaus bzw. Godots das mit Ungeduld erwartete Ereignis, durch das wie durch ein Wunder die Situation gerettet werden soll; und BECKETT hat, ebenso wie JOYCE, eine Schwäche für subtile und versteckte literarische Anspielungen. Ob nun aber Godot das Eingreifen einer übernatürlichen Macht verkörpern soll, ob er für ein nur in der Phantasie existierendes menschliches Wesen steht, von dessen Ankunft man sich eine Änderung der gegenwärtigen Lage erhofft, oder ob er diese beiden Vorstellungen in seiner Figur vereinigt — das mag dahingestellt bleiben. Die Frage, wen oder was er eigentlich darstellt, ist von zweitrangiger Bedeutung. Thema des Stückes ist nicht Godot, sondern das Warten, das Warten als ein wesenhaftes Merkmal menschlichen Seins. Unser ganzes Leben lang warten wir auf irgend etwas; Godot verkörpert das, worauf wir warten — sei es ein Ereignis, ein Ding, eine Person oder der Tod. Mehr noch: im Zustand des Wartens erleben wir das Verfließen der *Zeit* am reinsten und unmittelbarsten. Solange wir tätig sind, neigen wir dazu, das Vergehen der Zeit zu vergessen, wir vertreiben uns die Zeit; wenn wir uns jedoch im rein passiven Zustand des Wartens befinden, werden wir konfrontiert mit dem *Gang* der Zeit selbst.

¹¹ ERIC BENTLEY, WHAT IS THEATRE? BOSTON 1956, p. 158.

¹² HONORÉ DE BALZAC, ŒUVRES COMPLETES. PARIS 1866, Bd. XIX.

BECKETT hat in seiner PROUST-Analyse auf diesen Sachverhalt hingewiesen:

„Es gibt kein Entrinnen vor den Stunden und Tagen. Weder vor dem Morgen noch vor dem Gestern, weil das Gestern uns verunstaltet hat oder von uns verunstaltet worden ist... Gestern ist nicht ein Meilenstein, den man hinter sich gelassen hat, sondern ein Tagstein im ausgefahrenen Geleise der Jahre und ein unabänderlicher Teil von uns, in uns, schwer und gefährlich. Wir sind nicht nur beschwerter durch das Gestern, wir sind anders, nicht mehr, wie wir vor dem Unglück des Gestern waren.“¹³

Im Fließen der Zeit offenbart sich uns das Grundproblem der Existenz, die Fragen nach dem Wesen des Ich. Da es dem ständigen Wechsel der Zeit unterworfen ist, gerät das Ich selbst in fluktuierende Bewegung und entzieht sich deshalb stets unserem Zugriff. BECKETT spricht von der „Persönlichkeit, deren bleibendes Wesen nur als retrospektive Hypothese erfaßt werden kann. Das Individuum ist Schauplatz eines ständigen Prozesses der Umfüllung aus dem Gefäß, das die träge fließende, blasse, einfarbige Flüssigkeit der Zukunft enthält, in das Gefäß, das die Flüssigkeit der Vergangenheit enthält, die bewegt und buntgefärbt wird durch die Phänomerie ihrer Stunden.“¹⁴

Da wir in den Gang der Zeit, die uns durchströmt und uns dadurch verändert, gestellt sind, können wir in keinem einzigen Augenblick unseres Lebens mit uns selbst identisch sein. Daher sind wir „enttäuscht über die Nichtigkeit dessen, was wir Erfüllung zu nennen belieben. Aber was ist Erfüllung? Die Einswerdung des Subjekts mit dem Objekt seines Verlangens. Das Subjekt ist unterwegs gestorben — vielleicht mehrmals“.¹⁵ Wenn Godot das Ziel der Wünsche Wladimirs und Estragons ist, so muß er naturgemäß für sie unerreichbar bleiben. Es ist bezeichnend, daß der Junge, der als Mittler zwischen ihnen und Godot fungiert, die beiden Landstreicher vom einen Tag zum andern nicht wiedererkennt. Die französische Fassung vermerkt ausdrücklich, daß der Junge, der im zweiten Akt auftritt, mit dem des ersten Aktes identisch ist. Trotzdem bestreitet der Junge, die beiden Landstreicher jemals gesehen zu haben; er behauptet mit Nachdruck, er sei zum erstenmal für Godot als Bote tätig. Als der Junge fortgeht, versucht Wladimir, ihm das Geschehen in das Gedächtnis einzuprägen: „Sag mal, du bist doch sicher, mich gesehen zu haben, du wirst mir morgen nicht sagen, daß du mich nie gesehen hast?“¹⁶ Der Junge antwortet nicht, und wir wissen, daß er sie abermals nicht erkennen wird. Können wir jemals sicher sein, daß die Menschen, denen wir heute begegnen, noch die gleichen sind wie gestern? Als Pozzo und Lucky zum erstenmal auftreten, scheint es, als ob weder Wladimir noch Estragon sie erkennen würden; Estragon hält Pozzo sogar für Godot. Aber als sie gegangen sind, bemerkt Wladimir, sie hätten sich doch seit der letzten Begegnung sehr verändert. Estragon bleibt dabei, er kenne sie

¹³ Proust, p. 2 f.

¹⁴ Ibid., p. 4 f.

¹⁵ Ibid., p. 13.

¹⁶ *En attendant Godot*, p. 159. (Dt.: op. Cit. P. 113.)

nicht.

Wladimir: Natürlich kennst du sie.

Estragon: Ich kenn sie nicht.

Wladimir: Wir kennen sie, sag ich dir. Du vergißt alles.

(Pause).

Es sei denn, daß es nicht dieselben sind.

Estragon: Beweis: sie haben uns nicht erkannt.

Wladimir: Das will nichts heißen. Ich habe auch so getan, als würde ich sie nicht erkennen. Und uns erkennt man sowieso nie.¹⁷

Als Pozzo und Lucky im zweiten Akt wieder auftreten — grausam entstellt durch das Wirken der Zeit — kommen Wladimir und Estragon wieder Zweifel, ob es sich wirklich um dieselben Personen handelt, die sie am Tage zuvor getroffen haben. Auch Pozzo erinnert sich nicht an die beiden Landstreicher:

„Ich erinnere mich nicht daran, gestern irgend jemanden gesehen zu haben. Aber morgen werde ich mich auch nicht daran erinnern, heute irgend jemand gesehen zu haben.“¹⁸

Warten heißt: das Wirken der Zeit, d. h. den ständigen Wechsel, zu erfahren. Da jedoch niemals etwas Wirkliches geschieht, ist dieser Wechsel selbst auch wieder nur eine Illusion. Die unaufhörliche Wirksamkeit der Zeit ist selbstzerstörerisch, ziellos und deshalb null und nichtig. Je mehr sich die Dinge ändern, desto mehr bleiben sie sich gleich. Das ist die schreckliche Beständigkeit der Welt. „Die Tränen der Welt sind eine konstante Größe. Für jeden, der zu weinen beginnt, hört irgendwo ein anderer auf.“¹⁹ Ein Tag ist wie der andere, und wenn wir sterben, ist es, als hätten wir nie gelebt. Pozzo schreit es heraus in seinem letzten Wutausbruch:

„Hören Sie endlich auf, mich mit Ihrer verdammten Zeit verrückt zu machen? ... Eines Tages, genügt Ihnen das nicht? Irgendeines Tages ist er stumm geworden, eines Tages bin ich blind geworden, eines Tages werden wir taub, eines Tages wurden wir geboren, eines Tages sterben wir, am selben Tag, im selben Augenblick... Sie gebären rittlings über dem Grabe, der Tag erglänzt einen Augenblick, und dann von neuem die Nacht.“²⁰

Und Wladimir pflichtet ihm kurz darauf bei:

¹⁷ Ibid., p. 81. (Dt.: op. cit., p. 60.)

¹⁸ Ibid., p. 151. (Dt.: op. cit., p. 108.)

¹⁹ Beckett, *Waiting for Godot*, London 1959, p. 37. (Die französische Fassung weicht hier etwas von der engl. ab.)

²⁰ *En attendant Godot*, p. 154. (Dt.: op. cit., p. 109.)

„Rittlings über dem Grabe und eine schwere Geburt. Aus der Tiefe der Grube legt der Totengräber träumerisch die Zangen an.“²¹

Dennoch leben Wladimir und Estragon von ihrer Hoffnung: sie warten auf Godot, dessen Ankunft dem Verfließen der Zeit Einhalt gebieten wird. „Heute abend schlafen wir vielleicht bei Ihm, im Warmen, im Trocknen, mit vollem Bauch, auf Stroh. Dann lohnt es sich zu warten. Nicht?“²² Diese Stelle, die in der englischen Fassung ausgelassen ist, läßt klar erkennen, was Godot für die beiden Landstreicher bedeutet: Frieden, Ausruhen vom Warten, das Gefühl, den Hafen erreicht zu haben. Sie hoffen, aus der Vergänglichkeit und Unbeständigkeit zeitlichen Blendwerks erlöst zu werden und im Zeitlosen Frieden und Dauer zu finden. Dann werden sie keine Landstreicher, keine heimatlosen Wanderer mehr sein; dann wären sie daheim.

Wladimir und Estragon warten auf Godot, obwohl ihre Verabredung mit ihm keineswegs feststeht. Estragon erinnert sich überhaupt nicht mehr daran. Wladimir ist nicht ganz sicher, was sie sich von Godot eigentlich erbeten hatten. Es war „... eigentlich nichts Bestimmtes ... Eine Art Gebet... Eine vage Bitte.“ Und was hatte Godot ihnen versprochen? „Er würde mal sehen ... Er müsse überlegen.“²³

Wenn BECKETT über das Thema von „Warten auf Godot“ befragt wird, verweist er manchmal auf eine Stelle in den Schriften des hl. AUGUSTINUS: <Es gibt da einen wunderbaren Satz bei AUGUSTIN. Wenn ich mich nur an den lateinischen Text erinnern könnte. Lateinisch ist er noch schöner als englisch. *«Do not despair: one of the thieves was saved. Do not presume: one of the thieves xvas damned.»* (Verzweifle nicht: einer der Schächer wurde erlöst. Sei nicht vermessen: einer der Schächer wurde verdammt.) Und manchmal fügt BECKETT dann noch hinzu: „Mich reizt die Gestaltung von Ideen, auch wenn ich nicht an sie glaube... Dieser Satz ist wunderbar gestaltet. Auf die Gestaltung kommt es an.“²⁴

Der Gedanke an die beiden Schächer am Kreuz, der Gedanke, daß die Hoffnung auf Erlösung im ungewissen bleibt und der Gnadenbeweis vom Zufall abhängt, durchzieht das ganze Stück. Wladimir spricht gleich zu Anfang davon: „Einer von den Schächern wurde erlöst... Das ist ein angemessener Prozentsatz.“²⁵ Später läßt er sich über das Thema noch näher aus:

«Zwei Diebe. Man sagt, der eine sei erlöst worden und der andere... verdammt . . . Wie ist es möglich, daß nur einer von den vier Evangelisten die Dinge so darstellt? Sie waren doch alle vier dabei — jedenfalls nicht weit weg. Und nur einer spricht von dem erlösten Schächer . . . Von den drei

²¹ Ibid., p. 156 f. (Dt.: op. cit., p. 111.)

²² Ibid., p. 30. (Dt.: op. cit., p. 21.)

²³ Ibid., p. 27 f.

²⁴ BECKETT, zitiert von HAROLD HOBSON, op. cit., und von ALAN SCHNEIDER, op. cit.

²⁵ *Waiting for Godot*, p. 11. (Die Stelle fehlt in der frz. Fassung.)

anderen sagen zwei gar nichts darüber, und der dritte sagt, daß beide ihn beschimpft hätten.»²⁶

Die Chancen stehen eins zu eins, aber da nur einer der vier Zeugen es so überliefert hat, verringert sich die Gewinnchance doch wieder beträchtlich. Seltsam ist es nur, meint Wladimir, daß alle gerade diesem einen Zeugen Glauben zu schenken scheinen: „Man kennt nur diese Darstellung.“ Estragon, der durch und durch Skeptiker ist, bemerkt dazu nur: „Die Leute sind blöd!“²⁷

Die Struktur dieser Idee faszinierte BECKETT. Von allen Missetätern, von all den Millionen und Abermillionen von Verbrechern, die im Lauf der Geschichte gerichtet wurden, hatten zwei, nur zwei, die Chance, in ihrer Todesstunde in so einzigartig wirksamer Weise Absolution zu erhalten. Der eine machte zufällig eine feindselige Bemerkung — er wurde verdammt. Der andere widersprach zufällig dieser feindseligen Äußerung — er wurde erlöst. Wie leicht hätten die Rollen vertauscht sein können. Schließlich handelte es sich bei diesen Äußerungen doch um keine wohlüberlegten Urteile, sondern um Worte, die in einem Augenblick größter Qual zufällig ausgestoßen wurden. Pozzo sagt denn auch über Lucky: «Bedenken Sie, daß ich leicht in seinen Schuhen hätte stecken können und er in meinen. Wenn der Zufall es nicht anders gefügt hätte. Jedem das Seine.»²⁸ Und dann kann es noch Vorkommen, daß unsere Schuhe uns heute passen, morgen aber nicht mehr: Estragons Schuhe drücken im ersten Akt, im zweiten Akt passen sie ihm wunderbarerweise.

Godot selbst ist unberechenbar in seiner Güte wie in seinem Zorn. Der Junge, den er zum Boten erwählte, hütet die Ziegen; ihn behandelt Godot gut. Den Bruder des Jungen aber, der die Schafe hütet, schlägt er. «Und warum schlägt er dich nicht?» fragt Wladimir. «Ich weiß nicht»,²⁹ — *Je ne sais pas, Monsieur* — antwortet der Junge. — Es ist die Antwort des Apachen, der erklären sollte, warum er BECKETT niedergestochen habe. Die Parallele zu Kain und Abel ist nicht zu übersehen: auch dort widerfuhr dem einen die Gnade des HERRN, nicht aber dem anderen. Eine rationale Erklärung dafür gibt es nicht — Godot schlägt eben den Schafhirten, den Ziegenhirten aber liebt er. In diesem Falle handelt Godot anders als des Menschen Sohn beim Jüngsten Gericht: «Und wird die Schafe zu seiner Rechten stellen und die Ziegenböcke zu seiner Linken.»³⁰ Wie Godots Gnadenbeweis ein Akt reiner Willkür ist, so bedeutet auch seine Ankunft keine Quelle reiner Freude, sie kann den Wartenden auch in Verdammnis stürzen. Als Estragon im zweiten Akt glaubt, Godot komme, da ist sein erster Gedanke: «Ich bin verdammt!»

²⁶ *En attendant Godot*, p. 17 f. (Dt.: op. cit., p. 12.)

²⁷ *Ibid.*, p. 19. (Dt.: op. cit., p. 13.)

²⁸ *Waiting for Godot*, p. 31. (Im französischen Text fehlt dieses Bild)

²⁹ *En attendant Godot*, p. 86. (Dt.: op. cit., p. 64.)

³⁰ *Matth.* 25,33. (Aus dem Griechischen. Die Lutherbibel spricht von Schafen und Böcken, neuere Übersetzungen — ev. und kath. — sprechen von Schafen und Ziegen.)



Probenfoto
WARTEN AUF GODOT
von Samuel Beckett
Kai Benno Vos und Thomas Kaschel (v.l.)
FOTO Tobias Kreft

