

Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 51 (1971-1972)
Heft: 3

Artikel: Stilübungen gegen den Tod : der erste französische Roman im Kontext von Becketts Oeuvre
Autor: Zeltner, Gerda
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-162632>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 02.04.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

GERDA ZELTNER

Stilübungen gegen den Tod

Der erste französische Roman im Kontext von Becketts Oeuvre

Im vergangenen Jahr erschien «Mercier et Camier», der erste direkt auf französisch geschriebene Roman Becketts, auf den man lange gewartet hatte. Bis anhin war er nur aus der Sekundärliteratur bekannt, indem der Autor dem kanadischen Dozenten Hugh Kenner das Manuskript für seine Beckett-Studie überlassen hatte. Es ist die Geschichte zweier unzertrennlicher clochards, nahe Vorfahren von Gogo und Didi, die aber nicht auf Godot warten, sondern auf eine «Reise» gehen, man weiss nicht wozu noch wohin, sie wissen es auch nicht, und dieses Fehlen wird dadurch wettgemacht, dass man sie mit einer Umständlichkeit plant, als hinge das Schicksal des Planeten davon ab.

Ihre Fahrhabe lassen sie an verschiedenen Orten zurück, fahren dann in eine nahe Ortschaft, übernachten und beschliessen, zurückzukehren, damit sie – Paradigma eines Leerlaufes – ihre verstreuten Sachen wieder einsammeln können. Demnach besitzen sie einiges. Es ist ein Regenschirm, ein Fahrrad, ein Regenmantel, ein Rucksack. Viel ist von Becketts Fetischismus gehandelt worden, welcher den heutigen Weltzustand spiegle, in welchem nur Dinge noch ein Leben haben, der Mensch jedoch ein blosses Objekt der Manipulation und – vor allem – des Todes wurde. Dieser, laut Marx über den Markt in die heutige Gesellschaft gekommene Fetischismus, findet sein Spiegelbild etwa in dem verzweifelt zärtlichen Kult Winnies mit den Gegenständen ihrer Handtasche («Oh les beaux jours») oder im Umgang Gogos mit dem Schuh, Didis mit dem Hut. «Mercier et Camier» jedoch parodiert einen Fetischismus, der auch schon seine Negation in sich trägt: der Kult gilt hier jeweils dem Verlust.

Wenn Camier sein Fahrrad wiederfindet – und erst dann ist von ihm näher die Rede – ist es in einem Zustand, der an den Torso von «L'innommable» erinnert. Es fehlen Räder, Sattel, Gepäckträger, Lampe und Glocke; nur die Pumpe sitzt noch in dem mit einer Kette angebundenen Gestell, und gleichsam als letzte Reverenz an sein Rad dreht sie Camier um 180 Grad, befestigt sie wieder und geht davon.

Der Regenschirm, sodann, durchläuft, wie die Helden selbst, viele Stufen der Degradation, bis einer ihn bei einem Reparaturversuch ganz kaputt macht. Das geschah im Zimmer Hélénes, wo sie zuweilen Unterschlupf suchen. «En voulant aider Hélène, j'ai eu un mouvement malencontreux.»

Das pathetischste Schicksal ist dem Regenmantel zgedacht, und um es zu ermessen, muss man wissen, dass es durch das ganze Buch regnet. Hugh Kenner schliesst daraus, dass der Ort der Handlung immer noch das Dublin der englisch geschriebenen Werke ist. Jedoch gibt der Regen mehr als Lokalkolorit. Indem er den Blick verschleiern, die Wege neblig und undeutlich macht, hilft er, den Raum zu bauen, der unablässig davon handelt, dass die menschlichen Verhältnisse nicht zu überblicken, die Gegebenheiten nicht zu bewältigen sind. Er konstituiert die Gegenwart des bourgeois, der an Planen, Beherrschen und Besitzen glaubt; und dessen Besitzerstolz in der lausigen Fahrhabe der beiden unablässig verhöhnt wird.

Der Regen ist auch das Element der Sintflut. Wenn uns die späteren Figuren alle so berühren, als wären sie ans Land gespülte Überreste einer versunkenen Welt, dann ist der Regen, der ständig über das Gesicht von Mercier und Camier tropft, mitschuldig daran: er trägt viel bei zum Steigen des Pegelstandes. Trotzdem beschliesst man, aus Gründen des Feingefühls, den Mantel fortzuwerfen: «Celui qui le porte est gêné, au physique comme au moral, au même titre que celui qui ne le porte pas.» Im Augenblick der Trennung folgt eine Schilderung des Mantels, die einer Kostümbeschreibung Balzacs in keinem Detail nachsteht.

Realistisches Beschreiben wird demnach mit einem Fetischismus à rebours gekoppelt, und beides begegnet uns hier zum ersten und letzten Mal. Wahrscheinlich hat beides eine Abwehrfunktion. Wenn man als Anderssprachiger einen ersten französischen «Roman» schreibt, wird man sich darin auch gegen die Hochform des Romans abstemmen müssen, die bis heute in den französischen Köpfen spukt. Diese Hochform heisst Balzac. Auch *sein* Roman spiegelt einen Fetischismus. Die Kostüme und Interieurs erscheinen wie Ausscheidungen der Personen selbst und dienen, um deren Charakter zu zeigen sowie deren Besitzverhältnisse zu melden. Um ein für allemal mit Balzac aufzuräumen, schildert man in dessen Stil beispielsweise ein Kleidungsstück, das nun gerade keine individuellen Züge trägt, indem es, möglicherweise gestohlen, im Gepäck jedes clochard zu finden wäre. Und man schildert es zudem nicht als Besitztum, sondern als ein Objekt der Enttäusserung, ein Objekt, das, wenn man es fortwirft, seinen hohen Augenblick erfährt.

Die beiden empfinden das Bedürfnis, aus der Trennung ein grosses Zeremonial zu machen. Dies besteht dann schliesslich darin, dass zahlreiche Möglichkeiten erwogen und jede auch wieder verworfen wird, bis sie sich

davonmachen und die alte Klamotte liegen bleibt, wie sie lag: ein Spiel um Nichts, in dem sich einzig hypothetische Worte ereignen, die eine liturgische Prosa eigenen Stils ergeben. Kenner sagt: «Das Tempo der Prosa ist hier (in «Mercier et Camier») gleichmässig und unbeugsam, es passt sich nicht dem Tempo der Ereignisse an.» Das ist zwar schön, aber falsch. Denn, wo fänden sich die Ereignisse, denen diese Sprache sich anpassen könnte? Wenn es so schwer hält, einen «Inhalt» anzugeben, so doch wohl deshalb, weil das wesentliche Sich-Ereignen diese Sprache mit ihrem monomanen Rhythmus selber ist. Wer es anders auffasst und sich naiv beispielsweise einer Landschaftsbeschreibung überlässt, wird bald aufgestört werden: «fin du passage descriptif»: Eine Sprachübung also, ein anderer Jux an die Adresse Balzacs & Co.

Natürlich wird die Absage an den hohen Roman auch durch das Un-Bedeutende formuliert. Denn diese lebenswerten Figuren, die mit rührendem Ernst und Pedanterie eine Reise ins nächste Dorf planen, als handelte es sich um die Quintessenz menschlichen Daseins, sind auch die höhnische Häresie gegen das Bedeutende, um das sich alles traditionelle Erzählen heute noch unaufhaltsam bemüht und damit einer Poetik der Lüge Vorschub leistet.

*

Ein grosser Reiz dieses frühen Buches liegt darin, dass Beckett ganz offensichtlich eine Sprache einübt. Und zwar eine Fremdsprache. Was Mercier und Camier miteinander reden, sind zwar nicht Dialoge, die Beckett auf der Strasse gehört hat, sondern das Gegenteil. Diese Landstreicher sprechen nämlich so wie jemand, der sich gründlich mit französischer Literatur befasst hat; nicht mit irgendeiner, sondern der höchsten, der des grand siècle. Die Moralisten raisonnieren mit, nur mit umgekehrtem Vorzeichen, wenn es beispielsweise heisst «Qu'au moins faible le plus faible s'en remette», oder auch ohne Vorzeichen, wenn Mercier sagt «Il se peut que ça nous fasse plaisir d'enfiler le chemin du halage et de le suivre, *jusqu'à ce qu'ennui s'ensuive*». Woher sollte des weiteren jenes präziöse «malencontreux» stammen oder Wendungen wie «quelque humble que soit sa condition», «A quelque chose malheur est bon»? gewiss nicht aus der Kinderstube eines clochard.

Viel mehr jedoch als in Wörtern und Wendungen, ist Klassisches im Tonfall hereingenommen. Am meisten erinnert er an jene behutsame und genaue Sprache, in der La Fontaines Tiermasken raisonnieren und einander zu beschmeicheln oder zu überzeugen versuchen. Wenn Sprache eine so unrealistische eigenständige Funktion hat, wird schliesslich aus dem Privileg des Sprechens selber ein Zeremonial:

*«Pardon, dit Camier, tu disais?
 Non, non, dit Mercier, à toi.
 Mais non, dit Camier, c'était sans intérêt.
 Ça ne fait rien, dit Mercier, vas-y.
 Je t'assure, dit Camier.
 Je t'en prie, dit Mercier.
 Après toi, dit Camier.
 Je t'ai interrompu, dit Mercier.
 ...»*

Im Zirkus könnte man diese Parodie auf Höflinge des Sonnenkönigs mit entsprechend umständlichen Gesten zwischen der Trapeznummer und der Elefantnummer bringen, und man mag sich daran erinnern, dass die ersten Spieler für «Godot» aus dem Zirkus geholt wurden.

*

Diese lustige formelle Pedanterie ist aber zugleich auch eine Schutz-Massnahme, deren Bedeutung erst im Blick auf «Watt», Becketts letztes englisches Buch, durchsichtig wird. Watt ist ein Einzelgänger im Dienst eines Herrn, den er kaum zu Gesicht bekommt. Nur in der Mitte des Buchs öffnet sich eine überaus seltsame Parenthese. Plötzlich ist Watt nicht mehr im Hause Knott allein mit seinen paar lächerlichen Verrichtungen beschäftigt; er taucht in einem Pavillon auf, umgeben von einem weiten, düsteren, unübersichtlichen Park: Bäume, Wasser, Dornen, Unkraut, Ratten – wohl eine Reminiszenz aus irischen Wildnissen. Er grenzt, mit Hecken und Stacheldrähten umzäunt, an einen anderen «Park». Wie nach dem Gesetz der surrealen Verdoppelung, die, beispielsweise in «Molloy», die Figur Morans auftauchen lässt, haust hier in einem gleichen Pavillon und in gleicher Einsamkeit eine andere Gestalt. An der Grenze, in einer Lücke, die der Sturm oder ein wildes Tier in die Dornenhecken gerissen hat, begegnen sie sich zuweilen; es ist eine kurze, spärliche, wortarme Freundschaft. Dies ergab keinen Dialog, schon allein deshalb nicht, weil fast alles, was Watt sprach, vom Tosen des Windes übertönt und verschlungen wurde.

Überaus merkwürdig ist nun auch, dass nur hier in der ersten Person berichtet wird, indem jener andere, dem Watt begegnet, Sam ist, der Erzähler, der bisher abwesend war und es bald wieder sein wird. Die Stelle ist demnach auch ein Monolog; ein Monolog, mit welchem die Weltoberfläche verlassen wird und der Blick in die Tiefe geht, in die innere Weglosigkeit der Urängste beschwörenden Wildnis.

So ist das Einüben von Konversation vermutlich auch eine Vorkehrung gegen den inneren Monolog und die mit «Watt» gemachte Erfahrung, dass man mit ihm im Wuchern seltsamer Träume und böser Vegetationen verschlungen werden kann. Mercier sagt dazu selber höchst realistisch: «Certes, il fallait de la force pour rester avec Camier, comme il en fallait pour rester avec Mercier, mais moins qu'il n'en fallait pour *la bataille du soliloque*.»

Dass der innere Monolog, trotz Dujardin und Schnitzler, in der angelsächsischen Moderne mit Joyce und Virginia Woolf am tiefsten verwurzelt ist, wird niemand bestreiten wollen. Wer also diesem unabsehbaren «stream of consciousness» entrinnen muss, wird gut daran tun, sich vom Angelsächsischen zu entfernen. Der Übergriff auf die Sprache mit der klarsten Syntax, die Beckett zudem an der Quelle dieser Durchsichtigkeit erfasst, nach dem Auftreten Malherbes, ist die weitere Massnahme. Die Fremdsprache ist etwas, dem man gegenübersteht, indem sie nicht von Anfang an ein integrierter Bestandteil des eigenen Lebens bedeutet. Ihre Wörter sind Fremdkörper, mit denen sich der Dichter aus jenem mystischen irischen Raum seiner Kindheit herausspielt, indem sie ihm das Distanznehmen erlauben.

In diesen Kontext gehört auch das kürzere Prosastück «Premier amour», das Beckett im Jahr 1945 unmittelbar vor «Mercier» auf französisch schrieb. Das Buch enthält den Bericht einer Begegnung mit einer Frau, der alle Vorstellungen oder Hoffnungen, die der Mensch und mit ihm eine gewisse Literatur an die erste Liebe knüpft, mit pechschwarzem Hohn überschüttet. Das schmierige Idyll endet damit, dass der Icherzähler die Frau verlässt, im Augenblick, da das Kind zur Welt kommt. Was ihn vertreibt, ist das Geschrei der Gebärenden: furchtbare Urlaute des Menschendaseins, in deren Lärmkulisse man ungehört seine sieben Sachen packen, über alle Möbel straucheln und das Weite suchen kann.

Jedoch: wie die Fliegen in Sartres Atridendrama verfolgen die Schreie ihn überall hin. Jahrelang, lebenslang. «Pendant des années j'ai cru qu'ils allaient s'arrêter. Maintenant je ne le crois plus.» Freilich ist der Vergleich mit den Erinnyen insofern falsch, als diese Verfolgung wenig mit Schuld und Gewissen zu tun hat. Was dieses «Ich» verfolgt, ist seine eigene Wut, sein Urhass gegen die «Liebe». Deren Folgen scheussliche Anfangslaute für ein Ohr bedeuten, das unablässig auf der Suche nach der Stille und dem Schweigen ist; und scheussliches Wachsen von Zellen und Organen für ein Auge, das nur vom Decrescendo, der Reduktion, dem Zerfall ins Nichts hypnotisiert wird.

Gegen diese gemeine Beleidigung des Nichts hat Beckett mit «Premier amour» einen der bösesten Texte geschrieben; gegen sie wird noch auf seinem letzten Band der alte Krapp pesten; und die Obszönitäten in allen

Beckett-Werken doppeln nach. Und das ist viel weniger ein Bürgerschreck als die gequälten Ausfälle eines vom Tode verfolgten Bewusstseins gegen die unabsehbare Produktion von Leben und Schreien.

Der Schrei, der hier den Fliehenden lebenslang verfolgt, ist auch der Beleg für die ständigen auf den Menschen gezielten Überfälle aus einem chaotischen, irrationalen Bereich. Und diese Überfälle können nur so weit ferngehalten werden, als ein Versuch zu sprachlicher oder auch gebärdenhafter Ordnung ihnen entgegenwirkt. Keiner Sprache wird dies eher gelingen als der der französischen Klassik, die durch ihre genaue Artikulation sozusagen am Gegenpol der Schreie steht.

*

Und trotzdem zeigt es sich, dass das eigentliche Geschehen von «Mercier et Camier» weder Reisen noch Reden, sondern das unaufhaltsame Anwachsen einer Dunkelheit von undurchschaubarem Ursprung ist.

So verliert sich, was als Reise begonnen wurde, in immer diffuseren Zufallswegen. Schliesslich bleibt nur noch die Alternative, «zwischen den Ruinen und der Erschöpfung zu wählen». Und diese Erschöpfung nimmt existenzielle Dimensionen an, wenn Mercier sagt: «La fatigue est une chose étrange... une progression mixte jusqu'à la folie, et dont on ignore tout des causes. Sans parler de la nuit qui tombe et qui peut nous entraîner parmi les fondrières».

Es wird niemand daran zweifeln, dass der sukzessive Verlust der Gegenstände ebenfalls den kleinen Atem-Raum verringert, den sie mit ihrem pedantisch und logisch formulierten Reden offen zu halten versuchen. Denn auch Gegenstände sind raumbildend. Zugleich liegt in ihnen ein Stück Vergangenheit, ein Zeichen von dem, was gestern war. Ihre Amputation kann demnach auch zum Signet dafür werden, dass Erinnerung verlorenging, dass das Gedächtnis oder das Bewusstsein sich verringert. «Ignorer» und «oublier» werden zu immer häufiger gebrauchten Wörtern.

Ob dem Vergessen bleibt ihnen auch allmählich die Sprache aus, oder es wächst ihre Unfähigkeit, aus der Sprache eine Bedeutung herauszulesen. «Camier essayait de trouver un sens à la phrase qu'il venait d'entendre. Mais ils n'arrivaient pas, Mercier à concevoir leur bonheur, Camier à mener son exégèse à bien, car ils étaient fatiguées... le vent les faisait chanceler et... il pleuvait dans leurs têtes des coups insatiables.» So hat auch der Regen, der ständige Mitspieler, der die Sicht zu vernebeln droht, an Heftigkeit zugenommen, bis es nun schliesslich auch «in ihren Köpfen» regnet. Die Regengüsse sind «unersättlich», wird gesagt, sie fressen das Bewusstsein

auf, indem sie in jeder Minute die Zeichen und Anhaltspunkte, das die vorangegangene Minute dem Bewusstsein einprägte, fortspülen. Und indem dieses bewusstseinsraubende Wirken ins Innere drang, ist der kleine Freiheitsraum, den die klare Sprache entwarf, endgültig verloren.

So wird am Ende das klassische Ordnungsbild, das im Sprachgebrauch der beiden Landstreicher gespeichert liegt, trostlos verhöhnt. Um so trostloser als niemand besser weiss als Beckett, welch ungeheurem Potential an Leidenschaften jenes Bild zu seiner Zeit abgerungen wurde.

*

Schliesslich verlieren sie sich so tief in der Ruinenlandschaft, bis sie allseitig von Mauern umgeben und «wie begraben» sind. Und hier, in Nacht – wo alle Katzen grau – und Grab – wo alle Menschen gleich sind – geschieht es dann: «Toute question de priorité, si lumineuse jusqu'à présent, cesse ici complètement de l'être.» Die Unterscheidungen sind endgültig gefallen, die Wildnis von «Watt» hat sich trotz aller Vorkehrungen eingeschlichen.

Die Erzählung fährt plötzlich in der Präsensform weiter, nicht ohne den Leser darauf aufmerksam zu machen («Curieux ce soudain temps présent»). Natürlich ist dies nur scheinbar erstaunlich. Indem die Präsensform auch die Differenz zwischen zwei Dingen, der Zeit des Sich-Ereignens und der Zeit des Schreibens, fallen lässt, erschafft die Grammatik das Ununterschiedene mit.

Indem die Unterschiede verwischt sind, gibt es auch kein klares Ende. «Ce serait le moment de finir. Après tout c'est fini. Mais il y a encore le jour, tous les jours, et toute la vie la vie, on les connaît trop bien, les longs glissements posthumes.» ... Für dieses posthume Dahinschliddern ist nötig, dass Camier und Mercier in ihrem Ruinengrab voneinander wegrücken. Auch wenn Sichtrennen oder Sichttreffen – falls es je eine hatte – jetzt von keiner Bedeutung mehr ist, muss doch etwas sich ändern, damit in irgendeiner Weise die Dialogübung weitergehen und im Bericht die Vergangenheitsform sich wieder einstellen kann.

Nach dem Abschied von Mercier und Camier ist es, als hätte die Müdigkeit sich auch auf den Autor übertragen; und um nicht doch noch den Abgründen des Monologs zu verfallen, holt er sich Hilfe bei einer anderen Gestalt. Aus der vernebelten und verwucherten Ruinenlandschaft wie aus tiefer Erinnerung aufgestiegen, tritt nun jener – englische – Watt auf. Und führt die beiden noch einmal zusammen. Aber sie sind nun nur noch ferne Bekannte, die ein paar flüchtige gemeinsame Eindrücke und Erinnerungen tauschen, worauf ohne weitere Ursache jeder wieder seines Wegs geht. Und

doch ist dieses spärliche posthume Zusammentreffen, bei dem immer noch der Regen fällt und ein paar Tränen, wahrscheinlich das Wehmütigste, das Beckett je geschrieben hat. Man mag sogar vermuten, dass er wegen der Direktheit dieser menschlichen Wehmut sich so lange weigerte, den Text zu veröffentlichen.

*

Vielleicht ist «Mercier et Camier» überhaupt das wehmütigste Beckettbuch. Das Buch, das am schmerzlichsten die Vergeblichkeit eines unermüdlichen Bemühens belegt. Nie zuvor noch hernach wurden derart alle Massnahmen getroffen, um ein menschliches Miteinander nicht verkommen zu lassen.

Jedoch: jede Massnahme gegen das Nichts denunziert auch das Nichts. Man höre auf den Sprachton, diesen klaren Ton der Klassik, der die irische Wildnis bannen will: indem sich darin Belangloses an Belangloses reiht, wie sollten die Wortkadenzen da nicht auch seltsam verfremdet tönen; wie sollte die groteske Divergenz nicht erst recht betonen, wie belanglos es ist?

Man kann das auch allgemeiner ausdrücken. Alles was rhetorischen Gesetzen gehorcht, weist auf eine Welt hin, in der es überpersönliche Verbindlichkeiten – philosophischer, humanistischer, religiöser Natur – gibt. Rhetorik ist eine durch ein Sinnsystem strukturierte Sprache. Wird sie herbeibemüht, um das hoffnungslos Vereinzelte und Vereinsamte zu artikulieren, dann lässt sie das Fehlen jener Verbindlichkeiten um so schärfer in die Augen springen. Anfänglich eine Widerstandsveranstaltung gegen die menschlichen Abgründe, beleuchtet sie in der Differenz diese Abgründe um so mehr.

In diesem Horizont zeigt sich auch das Clownhafte, das Beckett erstmals so durchgehend gestaltet, als eine Arabeske der Verzweiflung. Die lustige Pedanterie, beispielsweise, hat immer einen verdächtigen Beigeschmack: es ist, als dürfte nicht das geringste Detail übergangen werden, damit keine Lücke bleibe, wo etwas Feindliches hereinschlüpfen könnte. Auch Merciers und Camiers umständliche Enttäusungsrituale sind nicht anders: sie wenden sich an unbekannte irrationale Mächte, um das möglicherweise in ihnen lauernde Unheil abzuwenden.

Rituale sind indessen Verrichtungen, die sich auf eine Ordnung, einen Code beziehen. Wo sie das nicht tun, werden sie zum Massstab der Verlorenheit.

Der Clown ist auch das Wesen, das alles pedantisch genau beim Wort nimmt. Dafür liessen sich aus dem Buch zahllose lustige Beispiele anführen.

«Assez, dit Camier. Tu te tiens comme un S majuscule. On te donnerait quatre-vingt-dix ans.»

Ce serait un beau cadeau, dit Mercier.»

«Où est votre lieu d'aisance, au fait? dit-il. Aisance! ajouta-t-il. On appelle ça aisance.»

Sich so an die Wörter halten, die Sprache derart beim Wort nehmen, muss man das nicht erst, wenn etwas verlorengegangen ist? wenn eine einst selbstverständliche Übereinkunft fragwürdig wurde? In *«Textes pour rien»* findet sich ein Satz, der nicht sogleich durch einen Gegensatz aufgehoben wird; ein Satz also, an den man sich versuchsweise halten kann: *«Mais cette pitié, cette pitié quand même qui est dans l'air, quoiqu'il n'y ait pas d'air ici, qui puisse porter de la pitié, mais c'est une expression, ...»* Man erinnert eine Redewendung und macht sich einen Jux daraus, diese blosszustellen, indem man sie wörtlich nimmt. Genau besehen ist dies eine symbolische Redeweise, die noch nie den Anspruch auf Wörtlichkeit erhoben hatte. Bis anhin wusste vielmehr jeder, dass hier bildlich gesprochen wurde: Etwas, das innen ist, im menschlichen Bewusstsein, wird ins Äussere verlegt, damit es sichtbar und sagbar werde. Was Beckett mit seinem Satz verhöhnt und negiert, ist somit nichts weniger als diese Möglichkeit, etwas Inneres in Bildern der Aussenwelt auszudrücken.

Hier müsste man weit ausholen und daran erinnern, wie sozusagen alle Dichtung der Neuzeit gerade auf dieser Verbindung zwischen dem inneren Menschen und der Aussenwelt beruht. Wenn Goethe sagt *«Über allen Gipfeln ist Ruh»*, dann kommt seine und unsere Todesbangnis in einem einfachen Naturbild zu sich selbst. Von Baudelaire wurde dies zum dichterischen Programm erhoben und mit *«Correspondances»* überschrieben.

Was aber Beckett mit seinem Satz vom Erbarmen sagt, ist die Tatsache, dass heute die Verbindung zwischen dem Inneren des Bewusstseins und der Aussenwelt abgebrochen ist und damit auch die symbolische Ausdrucks- oder Leseweise unmöglich wurde. *«Honni soit qui symboles y voit»*, lautet der letzte Satz von *«Watt»*. Und wenn dieses Wort natürlich den Leser nun gerade einlädt, nach Symbolen zu suchen, fordert er doch auf, diese am Ende wieder zu verwerfen. Die eigentliche Situation von Becketts Menschen – die natürlich nicht nur *«seine»* Menschen sind – soll nicht mit einer Lüge verdeckt werden. Es dürfen keine Verbindungen vorgetäuscht werden, wo doch mit allem die Verlassenheit anzuklagen ist und die Kluft zwischen dem Menschen und seiner Umwelt. *«Wir leben in einer beinahe rasend gewordenen Welt, die uns von allen Seiten anfällt»*, sagt Michel Butor. Wir brauchen nur auf die Strasse zu gehen und haben ein Muster davon. Das technische Zeitalter hat unseren Lebensraum ins Gesichtlose, Feindliche und Aggressive entfremdet. Wollte man Becketts Ausspruch in vielleicht unerlaubter Weise zuspitzen, könnte man sagen, es gebe in unseren Städten wirklich keine Luft mehr, die ein Erbarmen zu tragen vermöchte, da sie ja

mit Abgasen schon übervoll ist. Das soll nicht heissen, Beckett treibe Zeitkritik; was aber bei ihm im Horizont des Ewigen erscheint, ist dennoch die Situation des heutigen Menschen.

Feststeht, der Satz vom Erbarmen ist ein clownesker Satz. Um derweise in die Luft zu gucken, das in ihr liegende Erbarmen zu suchen und es natürlich nicht zu finden, braucht es den Clown. Auch Becketts Clown ist eine – spielhafte – Chiffre für das Nichts.

In diesen paradoxen Strukturen liegt endlich auch der Grund, weshalb *Merciers* und *Camiers* rührende und heldenhafte Veranstaltungen gegen das Verkommen im Unartikulierten auf die Dauer nicht tragen können. Es sind Scheinprozeduren, welche die Ruinenwüste zwar hinauszögern, die Bedrohung jedoch nur um so deutlicher werden lassen.

Sie tun es nicht umsonst. Der Wert der Sprachübung bleibt. Denn der stilisierte Dialog der beiden *clochards* steht am Eingang zu Becketts ganzem dramatischen Schaffen. Hier wird erstmals der präzise, lakonische und doppeldeutige Wortwechsel versucht, der über die Rampe zu tragen vermag. Und wer wollte leugnen, dass die Hinwendung zur Bühne mit ihrem Anspruch auf Sichtbarkeit und Struktur nicht auch eine Vorkehrung gegen das Verdämmern im Kontur- und Namenlosen sein könnte?

Bibliographie

- | | |
|---|--|
| <i>Mercier et Camier</i> | Geschrieben 1946,
erstmals veröffentlicht: éditions de Minuit Paris 1970. |
| <i>Premier amour</i> | Geschrieben 1945,
erstmals erschienen: éditions de Minuit Paris 1970. |
| <i>Watt</i> | Geschrieben 1942–1944,
erschieden: englisch 1953, französisch 1968, deutsch 1970. |
| <i>En attendant Godot</i> | Geschrieben 1948, erschienen 1952. |
| <i>Happy days</i> | Erschieden 1961. |
| <i>Oh les beaux jours</i> | Übersetzung des Autors, erschienen 1963. |
| Hugh Kenner: <i>Samuel Beckett. A critical study.</i> | London 1962, deutsch: Hanser, München 1965. |