

He, Joe, Quadrat I und II, Nacht und Träume, Geister-Trio ...

Filme für den SDR

Samuel Beckett

filmedition suhrkamp

SV

Gilles Deleuze

Erschöpft

Aus dem Französischen von
Erika Tophoven

Dietmar Kammerer
Samuel Becketts Fernseharbeiten





Der Schauspieler Deryk Mendel als »Joe«, der Kameramann James Lewis und der Regisseur Samuel Beckett bei den Dreharbeiten zu *He, Joe*.

Erschöpft

Erschöpft sein heißt sehr viel mehr als ermüdet sein. »Es ist nicht bloß Müdigkeit, ich bin nicht bloß müde, trotz des Aufstiegs.«¹ Der Ermüdete verfügt über keinerlei subjektive Möglichkeit mehr, er kann also gar keine objektive Möglichkeit mehr verwirklichen. Die Möglichkeit bleibt jedoch bestehen, denn man verwirklicht nie alle Möglichkeiten, man schafft sogar in dem Maße, wie man sie verwirklicht, neue. Der Ermüdete hat nur ihre Verwirklichung erschöpft, während der Erschöpfte alles, was möglich ist, erschöpft. Der Ermüdete kann nichts mehr verwirklichen, der Erschöpfte hingegen kann keine Möglichkeiten mehr schaffen. »Daß man Unmögliches von mir verlangt, soll mir recht sein, was könnte man sonst von mir verlangen?«² Es gibt nichts Möglichen mehr: ein entschiedener Spinozismus. Erschöpft er das Mögliche, weil er selbst erschöpft ist, oder ist er erschöpft, weil er das Mögliche erschöpft hat? Er erschöpft sich, indem er das Mögliche erschöpft, und umgekehrt. Er erschöpft, was sich im Möglichen nicht verwirklicht. Er macht ein Ende mit dem Möglichen, über alle Müdigkeit hinaus, »um abermals zu enden«.

Gott ist der Urheber oder die Gesamtheit aller Möglichkeiten. Das Mögliche verwirklicht sich nur in abgeleiteter Form, in der Müdigkeit, wohingegen man erschöpft ist, bevor man geboren wird, bevor man sich selbst verwirklicht oder verwirklicht, was

- 1 Samuel Beckett: *Texte um Nichts*, aus dem Französischen von Elmar Tophoven, in: *Werke in fünf Bänden*. In Zusammenarbeit mit Samuel Beckett herausgegeben von Elmar Tophoven und Klaus Birkenhauer, Frankfurt am Main 1976, Bd. 4, S. 123. So nicht anders angegeben, beziehen sich im folgenden alle bibliographischen Angaben ohne Autorennamen auf Werke Samuel Becketts (Anm. d. Verlags).
- 2 *Der Namenlose*, aus dem Französischen von Elmar Tophoven, in: *Werke*, Bd. 3, S. 461.

immer es sei (»Ich gab auf, ehe ich geboren wurde«).³ Wenn man Mögliches verwirklicht, so geschieht es im Hinblick auf gewisse Ziele, Pläne, Vorlieben: Ich ziehe Schuhe an, um auszugehen, und Pantoffeln, um daheim zu bleiben. Wenn ich spreche, wenn ich zum Beispiel sage: »Es ist Tag«, erwidert der Gesprächspartner: »Das ist möglich ...«, weil er darauf wartet zu erfahren, wozu ich den Tag nutzen will: Ich werde ausgehen, weil es Tag ist ...⁴ Die Sprache sagt aus, was möglich ist, jedoch indem sie es vorbereitet auf eine Verwirklichung. Zweifellos kann ich den Tag auch dazu nutzen, um zu Hause zu bleiben; oder ich kann zu Hause bleiben dank eines anderen Möglichen (»es ist Nacht«). Aber stets erfolgt die Verwirklichung des Möglichen durch Ausschließung, denn sie setzt Vorlieben und Ziele voraus, die variieren und immer die vorhergehenden ersetzen. Es sind diese Variationen, diese Substitutionen, all diese ausschließenden Disjunktionen (Nachtdunkel-Tageshelle, ausgehen-heimkehren), die auf die Dauer ermüden.

Ganz anders ist es mit der Erschöpfung: Man kombiniert alle Variablen einer Situation, vorausgesetzt, daß man auf Vorlieben, Zielsetzungen oder Sinngebungen jedweder Art verzichtet. Es geht nicht mehr darum auszugehen oder daheimzubleiben, und man macht sich auch nicht mehr die Tageshelle oder das Nachtdunkel zunutze. Man verwirklicht nicht mehr, obwohl man etwas durchführt. Schuhe, man bleibt daheim, Pantoffeln, man geht aus. Man verfällt jedoch auch nicht ins Undifferenzierte oder in die berühmte Einheit der Widersprüche, und man ist nicht untätig,

3 *Um abermals zu enden und anderes Durchgefallenes*, aus dem Französischen von Elmar Tophoven, in: Werke, Bd. 5, S. 166.

4 Vgl. Price Parain, *Sur la dialectique*, Paris 1953: Die Sprache »sagt nicht, was ist; sie sagt, was sein könnte ... Sagt man »es donnert«, antwortet man Ihnen auf dem Land: »das ist möglich, das mag sein ... ‹ Wenn ich sage, daß es Tag ist, dann keineswegs deshalb, weil es Tag ist ..., [sondern] weil ich die mir eigene Intention realisieren muß, für die der Tag lediglich als Gelegenheit, Vorwand oder Argument dient.« (S. 61, 130)

man tut etwas, aber zu nichts. Man war von einer Sache müde, aber man ist erschöpft durch nichts. Die Disjunktionen bleiben bestehen, die Termini werden sogar schärfer unterschieden, aber die disjunkten Begriffe behaupten sich in ihrem unzerlegbaren Abstand voneinander, da sie zu nichts anderem dienen als zum Permutieren. Es genügt vollkommen, von einem Ereignis zu sagen, daß es möglich ist, denn es tritt nicht ein, ohne sich mit etwas anderem zu vermischen und das Wirkliche, um das es ihm geht, zu beseitigen. Existenz ist nur etwas Mögliches. Es ist Nacht, es ist nicht Nacht; es regnet, es regnet nicht. »Ja, ich war mein Vater und ich war mein Sohn.«⁵ Die Disjunktion ist nunmehr *einschließend*, alles teilt sich, aber in sich selbst, und Gott, die Gesamtheit alles Möglichen, ist nicht mehr zu unterscheiden vom Nichts, von dem jedes Ding eine Modifikation ist. »Einfache Spiele, welche die Zeit mit dem Raum spielt, bald mit diesem Spielzeug und bald mit jenem«.⁶ Becketts Personen spielen mit dem Möglichen, ohne es zu verwirklichen, sie sind viel zu sehr beschäftigt mit einem immer mehr in seiner Art eingeschränkten Möglichen, als daß sie sich darum kümmern, was sonst noch geschieht. Die Permutation der »Lutschsteine« in *Molloy* ist eine der berühmtesten Textstellen. Seit *Murphy* spielt der Held alle Kombinationen mit den fünf Keksen durch, aber unter der Voraussetzung, daß er jegliche Vorliebe überwunden und sich damit alle einhundertzwanzig Möglichkeiten der Austauschbarkeit erobert hat: »Von diesen Aussichten überwältigt, fiel Murphy vornüber ins Gras neben die Kekse, von denen man mit dem gleichen Recht wie von den Sternen sagen konnte, daß einer vom anderen verschieden war, die er jedoch nicht in ihrer Fülle genießen konnte, solange er nicht gelernt hatte, irgendeinen irgendeinem anderen nicht vorzuziehen.«⁷ *I would prefer not to*, gemäß der Beckettschen Formel von Bartle-

5 *Texte um Nichts*, a. a. O., S. 127.

6 *Watt*, aus dem Englischen von Elmar Tophoven, in: *Werke*, Bd. 2, S. 279.

7 *Murphy*, aus dem Englischen von Elmar Tophoven, in: *Werke*, Bd. 2, S. 75.

by. Und durch Becketts ganzes Werk ziehen sich dann exhaustive, das heißt erschöpfende Serien, vor allem in *Watt* mit seiner Serie von Ausrüstungsgegenständen (Socke-Strumpf, Schnürstiefel-Halbschuh-Pantoffel) oder Möbelstücken (Kommode-Toiletentisch-Nachttisch-Waschständler, auf den Füßen-auf dem Kopf-auf dem Bauch-auf dem Rücken-auf der Seite, Bett-Tür-Fenster-Kamin: fünfzehntausend Varianten).⁸ *Watt* ist der große serielle Roman, in dem Mister Knott, ohne ein anderes Bedürfnis als das, ohne Bedürfnisse zu sein, keine einzige Kombination für einen besonderen Zweck reserviert, welche die anderen ausschliesse und deren Umstände erst noch eintreten müßten.

Kombinatorik ist die Kunst oder die Wissenschaft, das Mögliche durch einschließende Disjunktionen auszuschöpfen. Aber nur der Erschöpfte kann das Mögliche erschöpfen, weil er auf alle Bedürfnisse, Vorlieben, Ziele oder Sinngebungen verzichtet hat. Nur der Erschöpfte ist so interesselos, so skrupulös. Er muß nämlich wohl oder übel die Projekte durch sinnlose Tabellen und Programme ersetzen. Für ihn zählt allein, in welcher Reihenfolge er tun muß, was er zu tun hat, und mit welchen Kombinationen zwei Dinge auf einmal, wenn auch das sein muß, für nichts. Becketts großer Beitrag zur Logik ist, daß er zeigt, daß die Exhaustion nicht ohne eine gewisse physiologische Erschöpfung vor sich geht: Ähnlich wie Nietzsche nachwies, daß das wissenschaftliche Ideal nicht ohne eine gewisse Einbuße an Vitalität möglich ist, zum Beispiel bei dem Mann mit dem Blutsauger, dem geistig Gewissenhaften, der alles vom Gehirn des Blutsaugers wissen wollte. Die Kombinatorik erschöpft ihr Objekt, aber deshalb, weil auch ihr Subjekt erschöpft ist. Der/Das Exhaustive *und* der/das Exhaustierte (*exhausted*). Muß man erschöpft sein, um sich mit Kombinatorik

8 *Watt*, a. a. O., S. 415 ff. und 420 ff. François Martel hat eine sehr genaue Studie der Kombinatorik, der Serien und Disjunktionen in *Watt* erstellt: »Jeux formels dans *Watt*«, in: *Poétique* 10 (1972). Vgl. *Malone stirbt*: »Alles teilt sich durch sich selbst« (Werke, Bd. 3, S. 251).

zu beschäftigen, oder ist es vielmehr die Kombinatorik, die uns erschöpft, die zu unserer Erschöpfung führt, oder beides zusammen, die Kombinatorik und die Erschöpfung? Auch da wieder einschließende Disjunktionen. Und vielleicht ist es wie die Vorder- und Rückseite ein und derselben Sache: ein Sinn oder ein sehr genaues Wissen des Möglichen, verbunden oder vielmehr unverbunden mit einem ungeheuren Zerfall des Ich. Was Blanchot von Musil sagt, gilt erst recht für Beckett: allergrößte Genauigkeit und höchstgradige Auflösung; der endlose Austausch von mathematischen Formulierungen und die Verfolgung des Formlosen oder Unformulierten.⁹ Das sind die beiden Bedeutungen der Erschöpfung, es bedarf beider, um das Wirkliche außer Kraft zu setzen. Viele Autoren sind zu höflich und begnügen sich damit, das Gesamtwerk zu proklamieren und den Tod des Ichs. Aber man bleibt im Abstrakten, solange man nicht zeigt, »wie es ist«, wie man »Inventar« macht, Irrtümer inbegriffen, und wie das Ich zerfällt, Gestank und Agonie inbegriffen: So ist es bei *Malone stirbt*. Eine doppelte Unschuld, denn, wie der Erschöpfte sagt: »Die Kunst zu kombinieren ist nicht meine Schuld. Es ist ein Fluch des Himmels. Im übrigen würde ich für unschuldig plädieren.«¹⁰

Sie ist nicht nur eine Kunst, sie ist eine Wissenschaft, die lange Studien erfordert. Der Kombinierende sitzt an seinem Schreibtisch: »Now shall I make my soul/Compelling it to study/In a learned school/Till the wreck of body,/Slow decay of blood,/Testy delirium/or dull decrepitude ... [Jetzt schaff ich mir die Seele,/Zwingen sie zum Lernen/Auf gelehrter Schule/Bis der Körper als Wrack/Langsamere Blutzerfall,/Reizbarer Fieberwahn/Oder stumpfes Vergreisen ...]«.¹¹ Nicht daß Hinfälligkeit oder Unter-

9 Maurice Blanchot, *Der Gesang der Sirenen. Essays zur modernen Literatur*, München 1962, S. 184 ff.

10 *Schluß jetzt*, aus dem Französischen von Elmar Tophoven, in: *Werke*, Bd. 4, S. 192.

11 Vgl. das Gedicht von Yeats, das ... *nur noch Gewölk* ... inspiriert hat: The

gang des Körpers die Studien unterbrechen, sie führen vielmehr zu ihrer Vollendung, denn sie bedingen und begleiten sie: Der Erschöpfte bleibt an seinem Arbeitstisch sitzen, »den Kopf auf den Händen«, die Hände flach auf dem Tisch und den Kopf auf den Händen, den Kopf auf der Tischplatte. Die Haltung des Erschöpften, in doppelter Weise wieder aufgenommen in *Nacht und Träume*. Becketts Verdammte bilden die erstaunlichste Bildergalerie von Haltungen, Gangarten und Stellungen seit Dante. Und gewiß merkte Macmann, »er fühlte sich sitzend wohler als stehend und liegend wohler als sitzend«. ¹² Aber das war eine Formulierung, die besser zur Müdigkeit als zur Erschöpfung paßte. Sich hinlegen ist nie das Ende, das letzte Wort, es ist das vorletzte, und man läuft allzusehr Gefahr, ausgeruht genug zu sein, wenn auch nicht, um wieder aufzustehen, so doch wenigstens, um sich umzudrehen oder zu kriechen. Wenn man den Kriechenden anhalten will, muß man ihn in ein Loch stecken, ihn in ein Gefäß setzen, wo er sich zwar nicht mehr regen, aber doch noch ein paar Erinnerungen in sich bewegen kann. Doch die Erschöpfung läßt sich nicht zur Ruhe betten, sie bleibt, wenn die Nacht gekommen ist, am Tisch sitzen, den entleerten Kopf auf den gefangenen Händen, »Kopf auf verkrüppelte Hände gesunken«, »Eines Nachts als er den Kopf auf den Händen am Tisch saß ... Seinen Kopf von einst für einen Augenblick hob, um seine Hände von einst zu sehen ...«, »der Schädel, allein, im Dunkeln, ausweglose Stätte, Stirn auf einem Brett ...« »Hände und Kopf wie ein kleiner Haufen ...«. ¹³

Tower (dt. zitiert nach der Übersetzung von Werner Vordtriede, Neuwied 1977. A. d. Ü.).

12 *Malone stirbt*, aus dem Französischen von Elmar Tophoven, in: *Werke*, Bd. 3, S. 333.

13 *Worstward Ho. Aufs Schlimmste zu*, aus dem Englischen von Erika Tophoven-Schöningh, Frankfurt am Main 1989, S. 15; *Immer noch nicht mehr*, Deutsche Übertragung von Erika Tophoven-Schöningh, Frankfurt am Main 1991, S. 7, 13; *Um abermals zu enden*, a. a. O., S. 172, 164.

Es ist die schlimmste Haltung, sitzend den Tod zu erwarten, ohne aufstehen oder sich hinlegen zu können, auf den Schlag lau-ernd, der uns ein letztes Mal auffahren läßt und uns zur Strecke bringt für immer. Sitzend, man kehrt nicht davon zurück, man kann nicht einmal mehr eine Erinnerung in sich bewegen. Der Schaukelstuhl ist in dieser Hinsicht noch ungenügend, denn er muß erst zum Stillstand kommen. Man müßte vielleicht unterscheiden zwischen dem liegenden Werk Becketts und dem sit-zenden, dem einzig letzten. Es besteht nämlich ein Wesensunter-schied zwischen der Erschöpfung im Sitzen und der Müdigkeit im Liegen, Kriechen und in etwas Feststecken. Die Müdigkeit erfaßt alles, was man tut, während die Erschöpfung nur den gedächt-nislosen Zeugen betrifft. Der Sitzende ist der Zeuge, um den der andere kreist und dabei alle Grade der Müdigkeit durchmacht. Er ist da, bevor er geboren wird und bevor der andere anfängt. »Hat es eine Zeit gegeben, in der auch ich so kreiste. Nein, ich habe stets an dieser selben Stelle gesessen ...«¹⁴ Aber warum horcht der Sitzende auf Wörter, Stimmen, Laute?

Die Sprache benennt das Mögliche. Wie könnte man etwas kombinieren, das keinen Namen hat, den Gegenstand = X? Mol-loy sieht ein merkwürdiges kleines Ding vor sich, bestehend aus »zwei X, die an der Stelle, wo die Striche sich kreuzten, durch ein Stäbchen miteinander verbunden waren ... [dieses Ding] stand in jeder seiner vier Grundstellungen gleich fest, ohne sein Ausse-hen zu ändern.«¹⁵ Wahrscheinlich werden künftige Archäologen, wenn sie etwas Derartiges in unseren Ruinen finden, darin wie gewöhnlich einen Kultgegenstand sehen, der bei Gebeten oder Opferhandlungen benutzt wurde. Wie geriete er in eine Kombi-natorik, wenn man seinen Namen nicht kennt, Messerbänkchen? Wenn die Kombinatorik allerdings so weit gehen will, das Mög-liche mit Worten zu erschöpfen, muß sie eine Metasprache schaf-

¹⁴ *Der Namenlose*, a. a. O., S. 400.

¹⁵ *Molloy*, aus dem Französischen von Erich Franzen, in: *Werke*, Bd. 3, S. 87.

fen, eine ganz besondere Sprache, bei der die Relationen zwischen den Gegenständen identisch wären mit denen zwischen den Wörtern, und die Wörter müßten hinfort nicht mehr das Mögliche zur Verwirklichung vorschlagen, sondern selbst dem Möglichen eine ihm eigene, eben erschöpfbare Realität vermitteln, »Minimal geringer. Nicht mehr. Auf dem besten Wege zur Inexistenz, wie zur Null das Unendliche«. ¹⁶ Nennen wir diese atomhafte, disjunkte, zerschnittene, zerhackte Sprache bei Beckett Sprache I, bei der die Aufzählung die Sätze ersetzt und die kombinatorischen Relationen die syntaktischen: eine Sprache der Nomen. Aber wenn man hofft, auf diese Weise das Mögliche mit Worten erschöpfen zu können, so muß man ebenso die Hoffnung haben, die Worte selbst zu erschöpfen; daher die Notwendigkeit einer zweiten Metasprache, einer Sprache II, die nicht mehr die der Nomen, sondern die der Stimmen ist, die nicht mehr mit kombinierbaren Atomen arbeitet, sondern mit vermischbaren Strömen. Die Stimmen sind die Wellen oder Ströme, die die linguistischen Korpuskeln steuern und verteilen. Wenn man das Mögliche mit Worten erschöpft, zerschneidet oder zerhackt man Atome, und wenn man die Worte selbst erschöpft, bringt man die Ströme zum Versiegen. Darum geht es seit dem *Namenlosen*, mit den Worten ein Ende zu machen, um ein echtes Schweigen, nicht nur eine Sprechmüdigkeit, denn »Schweigen bewahren, ist eigentlich nicht alles, wichtig ist auch die Art des Schweigens, das man bewahrt«. ¹⁷ Was wäre das letzte Wort und wie es erkennen?

Um das Mögliche zu erschöpfen, muß man die *possibilia* (Gegenstände oder irgendwelche Dingsda) mit den Worten, die sie

16 *Schlecht gesehen schlecht gesagt*, aus dem Französischen von Elmar Tophoven, in: *Werke*, Bd. 5, S. 236.

17 *Der Namenlose*, a. a. O., S. 421. Vgl. Edith Fournier, in: *Samuel Beckett, Revue d'Esthétique*, S. 24: »Beckett bricht den Knochen da, wo es sein muß, nicht den Satz und nicht das Wort, sondern den Wortschwall: seine Größe liegt darin, daß er ihn zum Versiegen gebracht hat ...«

bezeichnen, durch einschließende Disjunktionen innerhalb einer Kombinatorik verbinden. Um die Wörter zu erschöpfen, muß man sie anderen zuordnen, die sie aussprechen oder vielmehr aussenden, absondern, je nach den Strömen, die sich bald vermischen, bald voneinander getrennt sind. Dieser zweite, sehr komplexe Vorgang ist nicht ohne Beziehung zum ersten: Es ist immer ein anderer, der spricht, da die Worte nicht auf mich gewartet haben, und da die Sprache nur eine fremde sein kann; es ist immer ein anderer, der »Besitzer« der Objekte, die er sprechend besitzt. Es geht immer um das Mögliche, aber auf eine neue Weise: Die anderen sind *mögliche Welten*, denen die Stimmen eine stets variable Realität vermitteln, je nach der Kraft, die sie besitzen, und widerrufbar, je nach den Schweigemomenten, die sie hervorrufen. Sie sind bald stark, bald schwach und können sogar einen Moment verstummen (in einem Moment des Schweigens aus Müdigkeit). Mal trennen sie sich und richten sich sogar gegeneinander, mal gehen sie wieder ineinander über. Die anderen, das heißt die möglichen Welten mit ihren Objekten, ihren Stimmen, die ihnen die einzige Realität verleihen, die sie erhoffen können, sind »Geschichten«. Die anderen haben keine andere Realität als die, die ihnen ihre Stimme in ihrer jeweiligen Welt verleiht.¹⁸ Es sind Murphy, Watt, Mercier und die vielen anderen, »Mahood und Konsorten«, Mahood und Kompanie: Wie kann man mit ihnen an ein Ende kommen, mit ihren Stimmen und ihren Geschichten? Will man das Mögliche in diesem neuen Sinne erschöpfen, muß man sich wieder mit dem Problem der exhaustiven Serien auseinandersetzen, auch wenn man dabei in eine Aporie geriete. Es müßte gelingen, von ihnen zu sprechen, aber wie könnte man das, ohne sich selbst in die Serie miteinzubeziehen, ohne ihre Stimmen zu »verlängern«, ohne auf sie zurückzugreifen, ohne abwechselnd Murphy, Molloy, Malone,

18 Genau hier scheint die große »Theorie« des *Namenlosen* in einen Zirkel zu verfallen. Von daher der Gedanke, daß die Stimmen der Figuren vielleicht auf »Meister« verweisen, die von den Figuren unterschieden sind.

Watt ... usw. zu sein und ohne wieder auf den unerschöpflichen Mahood zu stoßen? Oder aber ich müßte zu mir selbst gelangen, nicht als einem Glied der Serie, sondern wie an seine Grenze, ich der Erschöpfte, der Namenlose, ich ganz allein im Dunkeln sitzend, Worm geworden, »der Anti-Mahood«, jeder Stimme entäußert, so daß ich von mir nur mit Mahoods Stimme sprechen könnte und nur Worm sein könnte, indem ich wieder Mahood werde.¹⁹ Die Aporie besteht in der unerschöpflichen Serie all dieser erschöpften. »Wieviel sind wir eigentlich? Und wer spricht in diesem Moment? Und zu wem? Und worüber?« Wie kann man sich ein Ganzes vorstellen, das Gesellschaft leistet? Wie ein Ganzes herstellen mit der Serie, aufsteigend, absteigend und zu zweit, wenn der eine zum anderen spricht, oder zu dritt, wenn der eine zum anderen von noch einem anderen spricht?²⁰ Die Aporie wird ihre Lösung finden, wenn man bedenkt, daß die Grenze der Serie nicht im Unendlichen der Glieder ist, sondern vielleicht irgendwo zwischen zweien, zwischen zwei Stimmen oder Stimmvariationen, in dem Strom, schon erreicht, lange bevor man erfährt, daß es nichts Möglichen mehr gibt, keine Geschichte mehr, schon lange nicht mehr.²¹ Seit langem erschöpft, ohne daß man es weiß, ohne daß er es weiß. Der unerschöpfliche Mahood und der erschöpfte Worm, der andere und ich sind ein und dieselbe Person, dieselbe fremde, tote Sprache.

Es gibt also eine Sprache III, die die Sprache nicht mehr auf aufzählbare und kombinierbare Gegenstände bezieht, auch nicht auf ausgesandte Stimmen, sondern auf immanente Grenzen, die sich unablässig verschieben, Spalten, Löcher oder Risse, die man nicht wahrnehme, sie einer einfachen Müdigkeit zuschreibe, wenn sie nicht plötzlich größer würden, so daß sie etwas in sich auf-

19 *Der Namenlose*, a. a. O., S. 461 ff.

20 *Wie es ist*, aus dem Französischen von Elmar Tophoven, in: *Werke*, Bd. 3; und *Gesellschaft*, aus dem Englischen von Elmar Tophoven, in: *Werke*, Bd. 5.

21 *Der Namenlose*, a. a. O., S. 504.

nehmen, was von außen oder von anderswo kommt: »Lücken für wenn Worte vergangen. Wenn nirgendwie weiter. Dann alles gesehen wie nur dann. Ungetrübt. Alles ungetrübt was Worte trübt. Alles so Gesehene ungesagt gemacht.«²² Dieses Gesehene oder Gehörte nennt sich – visuelles oder akustisches – Bild, vorausgesetzt, man befreit es von den Ketten, mit denen die beiden anderen Sprachen es festhalten. Es geht nicht mehr darum, sich ein Ganzes der Serie mit der Sprache I vorzustellen (kombinatorische »vernunftbefleckte« Imagination) noch mit der Sprache II (gedächtnisbefleckte Imagination) Geschichten zu erfinden oder Erinnerungen zu inventarisieren, obwohl die Grausamkeit der Stimmen nicht aufhört, uns mit unerträglichen Erinnerungen, absurden Geschichten oder unerwünschten Gesellschaftern zu quälen.²³ Es ist sehr schwer, alles, was an dem Bild hängt, wegzureißen, um an den Punkt »Ausgeträumt träumen« zu gelangen. Es ist sehr schwer, ein reines, unbeflecktes Bild zu schaffen, das nichts anderes ist als Bild, dahin zu gelangen, wo es in seiner ganzen Einzigartigkeit auftaucht, ohne mit irgend etwas Persönlichem oder Rationalem behaftet zu sein, und zum undefinierten vorzudringen wie zu einem himmlischen Zustand. *Eine* Frau, *eine* Hand, *ein* Mund, Augen ... blau und weiß ... ein wenig Grün mit weißen und roten Flecken, ein Stück Wiese mit Klatschmohn und Schafen ... : »kurze Szenen ja im Licht ja aber nicht oft nein als ob es aufleuch-

22 *Aufs Schlimmste zu*, a. a. O., S. 53. Und bereits ein auf deutsch geschriebener Brief von 1937 (in: Samuel Beckett, *Disjecta, Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*, London 1983): »Da wir sie [die Sprache] so mit einem Male nicht ausschalten können, wollen wir wenigstens nichts versäumen, was zu ihrem Verruf beitragen mag. Ein Loch nach dem andern in ihr zu bohren, bis das Dahinterkauernde, sei es etwas oder nichts, durchzusickern anfängt« (in *Aufs Schlimmste zu* dagegen wird es heißen: »Kein Sickers ...«).

23 Häufig vermag sich das Bild nur schwer von einem Erinnerungsbild zu lösen, so vor allem in *Gesellschaft*. Und manchmal ist die Stimme von einem perversen Willen beseelt, eine besonders grausame Erinnerung aufzuzwingen: so im Fernsehspiel *He, Joe* (*Werke*, Bd. 1).

tete ja als ob ja ... Er nennt das das Leben da oben ja ... es sind keine Erinnerungen nein ...«. ²⁴

Ein Bild *machen*, von Zeit zu Zeit (»geschafft, ich habe das Bild gemacht«), können Kunst, Malerei, Musik ein anderes Ziel haben, selbst wenn der Inhalt des Bildes recht ärmlich, recht mittelmäßig ist? ²⁵ Eine Porzellanskulptur von Lichtenstein, etwa sechzig Zentimeter groß, ein aufragender Baum mit braunem Stamm und grüner Kugel, daneben ein Wölkchen und ein Stückchen Himmel, rechts und links, in verschiedener Höhe: welche Kraft! Mehr wird nicht verlangt, weder von Bram van Velde noch von Beethoven. Das Bild ist ein kleines Ritornell, visuell oder akustisch, wenn die Zeit gekommen ist: »L'heure exquise ... / Lippen schweigen«. In *Watt* vermischen die drei Frösche ihr Gequacke, jeder mit seiner eigenen Kadenz, Krak, Krek und Krik. Die Bilder-Ritornelle durchlaufen Becketts Bücher. In *Erste Liebe* sieht er ein Stückchen bestirnten Himmel, der sich wiegt, und sie trällert leise vor sich hin. Das Bild läßt sich nämlich nicht durch das Erhabene seines Inhalts definieren, sondern durch seine Form, das heißt durch seine »innere Spannung«, oder durch die Kraft, die es weckt, um eine Leere zu schaffen oder Löcher zu bohren, die Umklammerung der Worte zu lösen, das Hervorsickern von Stimmen zu ersticken, um sich vom Gedächtnis und der Vernunft zu befreien, ein kleines alogisches Bild, gedächtnislos, beinahe sprachlos, bald im Leeren schwebend, bald zitternd im Offenen. ²⁶ Das Bild ist kein Objekt, sondern ein »Prozeß«. Man kennt die Kraft solcher Bilder nicht, so einfach sie auch sein mögen, vom Objekt aus gesehen. Es ist die Sprache III, nicht mehr die der Nomen oder der Stimmen, sondern

24 *Wie es ist*, a. a. O., S. 66o.

25 *L'image*, Paris 1988, S. 18. (Und *Wie es ist*, a. a. O., S. 59o: »ein schönes Bild ich meine wegen der Bewegung der Farbe ...«)

26 *Die Welt und die Hose*, aus dem Französischen von Erika Tophoven-Schöningh, Frankfurt am Main 1990, S. 19 (und über die beiden Arten von Bildern bei Abraham und Gerardus van Velde: erstarrtes Bild und lebendes Bild).

die der Bilder, der klingenden, farbigen Bilder. Das Ärgerliche an der Sprache der Worte ist die Art, in der sie mit Kalkül, Erinnerungen und Geschichten belastet ist: Sie kann nicht anders. Und doch ist es nötig, daß das reine Bild sich in die Sprache einfügt, in die Nomen und in die Stimmen. Und so wird es einmal im Schweigen sein, im Schutze eines gewöhnlichen Schweigens, in dem Moment, wo die Stimmen scheinbar zum Schweigen gekommen sind. Aber ein andermal wird es auch beim Signal eines auslösenden Wortes sein, im Stimmfluß, Bing, »Bing Bild kaum fast nie eine Sekunde Sternzeit blau und weiß im Wind«. ²⁷ Dann wiederum ist es eine ganz eigenartige flache Stimme, wie präterminiert, präexistent, die eines Öffners oder Präsentators, die alle Elemente des kommenden Bildes beschreibt, aber dem noch die Form fehlt. ²⁸ Ein anderes Mal schließlich gelingt es der Stimme, ihren Abscheu zu überwinden, sich von allem an ihr Haftenden, Belastenden zu befreien, und von der Musik mitgezogen, wird sie Wort und vermag nun selbst ein Wortbild zu schaffen, wie in einem Lied, oder selbst Musik und Farbe eines Bildes hervorzubringen, wie in einem Gedicht. ²⁹ Die Sprache III vermag also Worte und Stimmen mit den Bildern zu vereinen, aber entsprechend einer besonderen Kombinatorik: Die Sprache I war die der Romane und fand ihren Höhepunkt in *Watt*, die Sprache II zieht ihre mannigfaltigen Bahnen durch die Romane (*Der Namenlose*), durchdringt die Theaterstücke, kommt voll zum Ausdruck im Funk. Aber die Sprache III, im Roman entstanden (*Wie es ist*), findet, nach ihrem Weg über die Bühne (*Glückliche Tage, Akt ohne Worte, Katastrophe*), im Fernsehen das Geheimnis ihres Zusammenwirkens, eine vorher

27 *Bing*, aus dem Französischen von Elmar Tophoven, *Werke*, Bd. 4, S. 208.

28 Vgl. die Stimme in *Geister-Trio*. In *Katastrophe* beschreiben und erstellen die Stimmen der Assistentin und des Regisseurs im Dialog das zu erstellende Bild.

29 In *Worte und Musik* (*Werke*, Bd. 1) wird der böse Wille der Worte gezeigt, der, noch zu gebunden an das Wiederkäuen der persönlichen Erinnerung, sich weigert, der Musik zu folgen.

aufgenommene Stimme zu einem Bild, das jedes Mal erst entsteht. Es gibt da eine Spezifität des Fernseh-Œuvres.

Dieses Außerhalb der Sprache ist nicht nur das Bild, sondern die »Weite«, der Raum. Die Sprache III arbeitet nicht nur mit Bildern, sondern mit Räumen. Und so wie das Bild Zugang finden muß zum Undefinierten, obgleich es selbst vollkommen determiniert ist, so muß auch der Raum immer irgendein Raum sein, ein unbenutzter, nicht mehr benutzter, wenn er auch geometrisch exakt bestimmt ist (ein Quadrat mit soundso langen Seiten und Diagonalen, ein Kreis mit genau definierten Bereichen, ein Zylinder mit »fünfzig Meter Umfang und sechzehn Meter hoch«). Der x-beliebige Raum ist bevölkert, wird durchlaufen, er ist es sogar, den wir bevölkern und durchlaufen, aber er wehrt sich gegen all unsere pseudoqualifizierten Flächen und definiert sich »ohne hier, ohne da, wo alle Schritte der Welt sich nie irgend etwas nähern, sich nie von irgend etwas entfernen«. ³⁰ Ebenso wie das Bild demjenigen, der es erschafft, wie ein visuelles oder klangliches Ritornell erscheint, so erscheint der Raum demjenigen, der ihn durchläuft, wie ein Ritornell von Bewegung, Haltungen, Positionen und Vorgängen. All diese Bilder entstehen und zerfallen wieder. ³¹ Die Bing, die die Bilder auslösen, vermischen sich mit den Hop, die sonderbare Bewegungen in räumliche Richtungen hervorrufen. Eine Art zu gehen ist nicht minder ein Ritornell als ein Liedchen oder eine kleine farbige Vision: so z. B. der Gang von Watt, der nach Osten geht und dabei seinen Oberkörper nach Norden

³⁰ *Um abermals zu enden*, a. a. O., S. 175.

³¹ Bereits bei den Tieren bestehen die Ritornelle nicht nur aus Schreien und Gesängen, sondern aus Farben, Stellungen und Bewegungen, wie beim Markieren des Reviers und beim Balztanz ersichtlich. Das gilt auch für die menschlichen Ritornelle. Félix Guattari hat die Rolle des Ritornells bei Proust untersucht (*L'inconscient machinique*, »Les ritournelles du temps perdu«, Paris 1972): zum Beispiel die Verbindung des kleinen Themas von Vinteuil mit Farben, Stellungen und Bewegungen.

dreht und dabei das rechte Bein nach Süden schleudert, dann den Oberkörper nach Süden und das linke Bein nach Norden.³² Man sieht, daß diese Gangweise exhaustiv ist, da sie gleichzeitig alle Himmelsrichtungen einbezieht, wobei die vierte natürlich die Richtung ist, aus der man kommt, ohne sich zu entfernen. Es gilt, alle möglichen Richtungen zu berücksichtigen, obwohl man in gerader Linie vorwärts geht. Gleichheit von Gerade und Fläche, von Fläche und Volumen. Das heißt, daß die Berücksichtigung des Raums der Aus- bzw. Erschöpfung einen neuen Sinn und einen neuen Gegenstand liefert: die Potentialitäten eines beliebigen Raums ausschöpfen.

Der Raum verfügt über Potentialitäten, sofern er die Verwirklichung von Ereignissen ermöglicht; er geht also der Verwirklichung voraus, und die Potentialität gehört selbst zum Möglichen. Aber war das nicht auch so beim Bild, das schon eine besondere Art vorschlug, das Mögliche auszuschöpfen? Man würde diesmal sagen, daß ein Bild, so wie es sich in der Leere außerhalb des Raums zeigt, aber auch fern von Wörtern, Geschichten und Erinnerungen, ein enormes Energiepotential speichert, das es bei seiner Auflösung zur Explosion bringt. Das Entscheidende beim Bild ist nicht sein kläglicher Inhalt, sondern die wahnsinnige Energie, die eingefangen wurde und jederzeit explodieren kann, so daß die Bilder nie lange andauern. Sie vermischen sich mit der Explosion, der Verbrennung, der Zerstreuung ihrer kondensierten Energie. Als letzte Partikel bleiben sie nie lange bestehen, und das Bild löst das Bild aus »kaum fast nie eine Sekunde lang«. Wenn die Person sagt »Schluß, Schluß, die Bilder«, so nicht nur, weil sie ihn anwidern, sondern auch, weil sie nur eine ephemere Existenz haben. »Kein Blau mehr das Blau ist zu Ende ...«³³ Man wird nicht etwas Ganzes erfinden, das Kunst wäre und es vermöchte, das Bild andauern

32 Watt, aus dem Englischen von Elmar Tophoven, in: *Werke*, Bd. 2, S. 234 f.

33 *Das Ende*, aus dem Französischen von Elmar Tophoven, in *Werke*, Bd. 4, S. 117. Und *Wie es ist*, a. a. O., S. 666.