

# Becketts Klassiker in Dortmund: Das „Warten auf Godot“ könnte ein schwerer Fehler sein

geschrieben von Rolf Pfeiffer | 2. Februar 2020

Weite Landschaft, ein mickriges Bäumchen, zwei abgerissene Landstreicher – von der Grundausrüstung für Samuel Becketts Theaterstück „Warten auf Godot“ hat man doch recht feste Vorstellungen. In der Inszenierung Marcus Lobbes', die am Samstag in Dortmund Premiere hatte, werden solche Erwartungen nicht erfüllt. Und bangt fragt der Betrachter sich, ob die Vorlage das wohl verkraften wird.



Wladimir (Andreas Beck, links) und Estragon (Uwe Rohbeck) in der Dortmunder Inszenierung von „Warten auf Godot“. (Foto: Birgit Hupfeld/Theater Dortmund)

## **Bedeutende Menschen im Mittelpunkt**

Wladimir und Estragon, denen in Dortmund der füllige Andreas Beck und der zierliche Uwe Rohbeck aufs das unterhaltsamste Gestalt verleihen, treten auf in roten Phantasiekostümen und mit federbesetzten Mützen, denen neben der clownesken Anmutung auch eine gewisse Feierlichkeit eigen ist. Spielort ist eine Art Arena, auf der Rückwand gleitet ein projizierter Sternenhimmel vorbei (Bühne und Kostüme: Pia Maria Mackert).

Man sieht, hier stehen bedeutende Menschen im Mittelpunkt, handelnde Subjekte. Einstweilen allerdings handeln sie bekanntlich nicht, abgesehen davon, daß sie auf der Suche nach Eßbarem ihren Bühnenplatz bald schon mit Verpackungsmaterial aus Kühlkisten zumüllen. Sie reden, phantasieren, erklären einander die Welt, doch all die schönen Momente, in denen der Geist, von Träumen und Hoffnungen beflügelt, etwas abhebt, sind im nächsten schon verpufft, denn (wie sattsam bekannt): „Wir warten auf Godot“.



Von links: Lucky (Christian Freund), Wladimir (Andreas Beck), Estragon (Uwe Rohbeck) und Pozzo (Martin Weigel). (Foto: Birgit Hupfeld/Theater Dortmund)

## **Nach der Vorlage**

In ihrem Fatalismus werden bis zum Ende warten, und Godot wird nicht kommen, die Inszenierung bleibt getreulich bei der Vorlage. Trotzdem lassen Wladimir und Estragon den Eindruck entstehen, daß es auch anders sein könnte, daß es ein Ende haben könnte mit der Warterei. Die Begegnung mit Pozzo und Lucky (Martin Weigel und Christian Freund) tut dazu das ihre, zeigen die beiden doch, daß es ein Nicht-Warten auf der Erde gibt. Doch sind sie so bizarr und auch ein bißchen furchteinflößend, daß man lieber wartet.

## **Absurdes Seil**

In der zweiten Hälfte des Spiels (nach der Pause) werden sie wiederkommen, Pozzo wird erblindet sein, doch das Seil, an dem ihn Lucky dann führt, wird sozusagen schon in der ersten Hälfte des Abends verwendet. Es verbindet Herrn und Knecht über einen unsichtbaren Mechanismus in der Weise, daß sie einander nicht wirklich nahekommen können, sich (im bergsteigerischen Sinn) sichern, aber nicht berühren können; eine hübsche ausstatterische Extra-Absurdität, die zudem starke Bilder ermöglicht, wenn die Figuren, jeweils von der anderen gehalten, in extremer Schräglage agieren.



Die Bühne vermüllt, der Planet in Flammen; Szene mit Beck und Rohbeck. (Foto: Birgit Hupfeld/Theater Dortmund)

### **Ein Ritual das nicht glücklich macht**

Einen Baum gibt es übrigens nicht; statt dessen aber eine verborgene Hebebühne, die die Hauptfiguren zu Beginn der beiden Akte langsam und mit Unterbrechungen in die Szene hebt. Lange sieht man nur Köpfe, dann Oberkörper; und wie sie so statisch beieinander sind erinnern sie auch an Nagg und Nell in ihren Mülltonnen, in Becketts anderem absurden Erfolgsstück „Endspiel“. An beiden Tagen werden sie so emporgehoben, an den vielen anderen vorher und nachher, die es auch geben mag, wohl ebenso: ein Ritual, das nicht glücklich macht, leidenschaftlich wird Selbstmord durch Erhängen diskutiert. Nein, sie sollten nicht länger auf Godot warten, das Murmeltier grüßt täglich. Es wäre sogar falsch, ja lebensgefährlich. Sagt diese Inszenierung.

### **Der Planet explodiert**

Denn zum Ende hin verwandelt sich der projizierte Bühnenhintergrund – lange Zeit ein beruhigender Sternenhimmel – in einen zunächst glühenden, dann explodierenden Planeten. Will ja möglicherweise sagen: Wartet nicht, ihr Wladimirs und Estragons im Publikum und in anderen Teilen der Welt, bis es zu spät ist. Es rettet euch kein höh'eres Wesen, auch kein Godot. Der kommt ja sowieso nicht.



Dortmunder Sprechchor, Andreas Beck, Uwe Rohbeck. (Foto: Birgit Hupfeld/Theater Dortmund)

### **Machtvoller Chor**

Naja, jedenfalls kann man das mit gutem Willen so lesen. Und sich überdies bestätigt fühlen durch den Dortmunder Theaterchor, der mit beeindruckender Kopfzahl und in Endlosschleife das Lied „Ein Hund kam in die Küche und stahl dem Koch ein Ei...“ zum Besten gibt – erste im Foyer, dann im Zuschauerraum, schließlich auf der Bühne.

Vier Personen wirken überdies als Hund, Koch, Ei und Huhn

kostümiert mit, was für das Stückverständnis nicht zwingend erforderlich wäre. Hingegen steigert die Klangarbeit des Herrn von Finckenstein die Intensität dieser Bühneneinrichtung erheblich, und auch Tobias Hoelt und Laura Urbach haben mit ihrer konzentrierten, unaufdringlichen Video-Arbeit Anteil daran.

Marcus Lobbes' Inszenierung von „Warten auf Godot“ ertastet auf kluge Art Dimensionen dieses modernen Klassikers, die – vielleicht – der angemessenen Würdigung noch harren. Eine intelligente, sehr unterhaltsame Theaterarbeit, die das dankbare Publikum mit reichem Applaus bedachte.

- Termine: 21., 29.2., 13., 19.3., 26.4., 17., 27.5.
- Karten: Tel. 0231/50 27 222 und [www.tdo.li/godot](http://www.tdo.li/godot).
- [www.theaterdo.de](http://www.theaterdo.de)

---

## **„...in der Erde wühlen, die Wolken anglotzen“: Der große Minimierer – Samuel Becketts Briefe 1941–1956**

geschrieben von Wolfgang Cziesla | 2. Februar 2020

In dem Zeitraum zwischen 1941 und 1956, den der zweite Band der Briefausgabe umfasst, schrieb Samuel Beckett seine bekanntesten Romane und Theaterstücke. In schneller Folge erschien die Romantrilogie mit *Molloy* (1951), *Malone stirbt* (1951) und *Der Namenlose* (1953), und dazwischen, 1952, die Druckfassung von *Warten auf Godot* – das Stück, das ihn schon bald nach seiner Uraufführung im Januar 1953 berühmt machen sollte.

Jedoch kamen solche Erfolge keinesfalls aus dem Nichts; und auch, was als Erfolg anzusehen ist und was nicht, stellt sich in seinen Briefen – nicht anders als in Becketts gesamtem literarischem Werk – als etwas Relatives dar.



Die Geldsorgen seiner jungen Jahre haben nun neuen Nöten Platz gemacht. Auskunftsbegehren von Literaturwissenschaftlern, Übersetzern, Verlegern und Verehrern lassen die Korrespondenz mit Jugendfreunden, die den ersten Band der Beckett-Briefe prägten, in den Hintergrund treten. Kein ausgedehntes Umherschweifen von Museum zu Museum wie in der Vorkriegszeit; stattdessen nur wenige notwendige Reisen, meistens nach Irland.

Es ist auch der Zeitraum, in dem die beiden engsten ihm verbliebenen Angehörigen sterben, seine Mutter (1950) und sein Bruder Frank (1954). Vor allem aber liegt zwischen den Briefen aus Band 1 und denen des zweiten Bandes der Krieg, der ihn einiger seiner Freunde und Mitstreiter aus der Résistance beraubte – wie Alfred Péron, der ihm bei der Übersetzung seines ersten Romans *Murphy* (1938) ins Französische geholfen hatte.

Alfred Pérons Frau Maria, genannt Mania, konnte den Autor und seine Lebensgefährtin Suzanne Deschevaux-Dumesnil noch

rechtzeitig mit einem Telegramm vor der Verhaftung durch die Nazis warnen. Die beiden versteckten sich daraufhin in Rousillon, einem abgelegenen Ort in der Vaucluse. Um 1943 füllte Beckett dort mehrere Notizbücher mit seinem letzten in englischer Sprache entstehenden Roman, *Watt*, der erst zehn Jahre später veröffentlicht wurde. Im Januar 1945 sandte Beckett ein Lebenszeichen an seinen Bruder Frank in Irland; die umfangreiche Korrespondenz sollte jedoch erst nach Kriegsende wieder einsetzen.



Das Haus in Rousillon (Vaucluse), in dem Beckett und Suzanne Deschevaux-Dumesnil von Oktober 1942 bis Oktober 1944 wohnten; Foto: Wolfgang Cziesla, März 2015

### **Nicht von sich selbst absehen können**

Einen Höhepunkt der Briefkunst dieser Jahre stellt die Korrespondenz mit dem Kunsthistoriker Georges Duthuit dar. Hier bilden sich die Formulierungen heraus, die 1949 als „Drei Dialoge“ (über Tal Coat, André Masson und Bram van Velde) in der von Duthuit mitherausgegebenen englischsprachigen Zeitschrift *Transition* veröffentlicht wurden und 1967 erstmals auf Deutsch in einem Auswahlband erschienen sind.

Zugleich wird ablesbar, wie Beckett in der Auseinandersetzung

mit den Künstlerfreunden sich selbst auf die Spur kommen möchte. „Nur weil ich davon besessen bin, mich in eine Situation zu begeben, die buchstäblich unmöglich ist und die Du das Absolute nennst, hefte ich ihn [Bram van Velde] mir an meine Seite.“ Dabei äußert er auch Skrupel, dem Maler nicht gerecht geworden sein.

Die Frage nach Erlebtem und Fiktion in seinem Werk beantwortet Beckett in einem Brief an Georges Duthuit vom März 1949: „Aber bedenke, dass ich, der ich fast nie über mich spreche, fast nie über etwas anderes spreche.“ Jemand wie Beckett tut sich schwer mit Erwartungen, die an ihn herangetragen werden – auch dann, wenn er sich selbst zu etwas verpflichtet fühlt. Die Verehrung für den Maler Jack B. Yeats (den Bruder des Dichters William Butler Yeats) ging bereits in Becketts bitterarmen Jugendjahren so weit, dass er lieber mit verschlissenen, regenuntauglichen Schuhen herum lief, als auf das kleine Gemälde, das Yeats ihm zu einem Freundschaftspreis zu überlassen bereit war, zu verzichten.

Nach seinen ersten größeren Erfolgen vermittelte Beckett dem älteren Freund eine Ausstellung in Paris und kümmerte sich um positive Besprechungen. Über seinen eigenen Beitrag zu einer Würdigung in der Literaturzeitschrift *Les Lettres Nouvelles* äußert er sich in einem Brief: „Zu Yeats brachte ich nach Stunden und Tagen buchstäblicher Folterqualen eine kurze Seite der jämmerlichsten Art zustande, die, irritiert und müde, das genaue Gegenteil dessen ist, was ich so gern gewollt hätte. Selbst für diesen großen alten Mann, den ich liebe und verehere, war ich nicht imstande, ein wenig von mir abzusehen.“ (Samuel Beckett an Georges Duthuit am 2. März 1954)

Sein expressives Bedürfnis ist gleichzeitig von dem Bewusstsein beherrscht, dass die Mittel des Expressiven bereits ausgeschöpft sind. Er fühlt sich kraftlos und müde. Was Beckett im Januar 1949 an Bram van Velde schrieb – er „suche nach einem Weg, zu kapitulieren, ohne ganz und gar zu verstummen“ – könnte auch als Motto über seinem Gesamtwerk

stehen.

## Das Erzählen an einen Endpunkt geführt

In Becketts Romanen lässt sich von *Murphy* über *Watt* und dann vor allem in der Trilogie *Molloy – Malone stirbt – Der Namenlose* eine Entwicklung zum Immer-weniger nachvollziehen. Über den letzten Teil der Trilogie schreibt er im Februar 1952: „Das dritte, *L’Innommable*, kommt wahrscheinlich im Frühjahr und ist wohl das Ende der Partie, soweit es mich betrifft, da niemand mehr da ist, der spricht und, unabhängig davon vielleicht und ohnehin überflüssigerweise, nichts, wovon zu sprechen wäre.“

Durch immer radikalere Reduktion hat sich Beckett Schritt für Schritt in die Ausweglosigkeit geschrieben. Seine Protagonisten geben nach und nach alles auf: ihren Besitz, ihren Körper, bis in *Der Namenlose* nur noch die Sprache selbst übrigbleibt, ohne einen Sprechenden. „Was liegt daran wer spricht, jemand hat gesagt, was liegt daran wer spricht“, heißt es im dritten der *Texte um Nichts* (*Nouvelles et Textes pour rien*; 1955 veröffentlicht) – ein Satz, den nicht zuletzt Michel Foucault in seinem kanonischen Text *Was ist ein Autor?* aufgegriffen hat.

„Absurder- und blöderweise bin ich die Kreatur meiner Bücher, und *L’Innommable* ist schuldiger an meiner gegenwärtigen Misere als alle anderen guten Gründe zusammengenommen“, teilt er am 27. Dezember 1954 seiner Freundin Pamela Mitchell mit. Und an Jacoba, die jüngere Schwester von Bram van Velde, schreibt er: „Nach *L’Innommable* habe ich nichts mehr zustande gebracht, das ist das Ende der Fahnenstange. Wenn Du es liest, verstehst Du vielleicht, warum. Ich zucke noch, aber ohne Resultat. Es wäre besser, ich könnte mich zum Aufgeben entschließen. Vielleicht komme ich noch dahin.“

Mit dem „Zucken“ sind die kurzen *Texte um Nichts* gemeint, Schritte auf dem langen Weg kunstvollen Verstummens. „Und ich

habe in letzter Zeit etwa zehn kleine Texte geschrieben. Nachgeburten des *L'Innommable* und auf direktem Wege unzugänglich.“ Drastischer noch drückt er sich im April 1951 gegenüber Mania Péron aus: „In Paris muss ich Dir noch ein paar kleine Scheißtexte zeigen, von der Art wie die zwei, die Du gesehen hast.“

Das Herabwürdigen des eigenen Tuns bildet einen wiederkehrenden Kontrast zu seinem ausgeprägten Perfektionismus, der zum Beispiel deutlich wird, wenn er bei den Theaterproben penibel auf jedes Detail achtet oder wenn er gegenüber Herausgebern, die seine Texte eigenmächtig kürzen, seinem Ärger in schärfsten, den Eklat riskierenden, Worten Luft macht – wie etwa in den Auseinandersetzungen mit Jean Paulhan oder mit Simone de Beauvoir.

Um auch bei den Übersetzungen seiner Werke die Kontrolle zu behalten, übersetzt er vieles aus dem Französischen ins Englische selbst, oder arbeitet mit seinen deutschen Übersetzern eng zusammen, zunächst mit Erich Franzen, später vor allem mit Elmar Tophoven.

### **Auch auf dem Theater fast alles abschaffen**

Beckett, der das Theater revolutionieren sollte wie kein anderer, schrieb noch im Januar 1952, während der Schauspieler und Regisseur Roger Blin nach einem geeigneten Aufführungssaal für *Warten auf Godot* suchte: „Ich habe keine Ansichten zum Theater. Ich weiß nichts vom Theater. Ich gehe nicht hin. Das ist verzeihlich.“

Im Theater reduziert er die Bewegungsmöglichkeiten seiner Figuren, steckt sie bis zum Hals in Sandhügel, minimiert die Kulisse zunächst auf einen einzigen Baum, um in späteren Stücken auch auf das letzte Requisit zu verzichten. Er schafft den Regisseur ab, indem der Autor jedes Detail selbst bestimmt; er wird später auch die Schauspieler abschaffen und nur noch einen sprechenden Mund auf die Bühne stellen (*Not I*,

1972), oder er lässt den Text vom Tonband einspielen. Vorhang auf, ein kurzer Schrei vom Band, Einatmen, Ausatmen, ein zweiter Schrei vom Band, Vorhang zu, alles zusammen in 35 Sekunden (*Atem*, 1969) – weniger Handlung geht nicht, um nicht auch noch das Publikum abzuschaffen. Das erledigt Beckett schließlich, indem er gar nicht mehr für das Theater schreibt. Er wendet sich Hörspiel, Pantomime, Ballett und Film zu, freilich nur, um auch hier jeweils auszukundschaften, mit wie wenig die einzelnen Künste auszukommen in der Lage sind.

Aber ganz so weit sind wir am Ende von Band 2 der Briefausgabe noch nicht. Die letzten Briefe zeugen von seiner Arbeit am *Endspiel* (*Fin de Partie*; von ihm selbst ins Englische übersetzt als *Endgame*), das 1957 uraufgeführt werden sollte.

„Ich bin darauf gespannt, mein Stück zu sehen, damit ich ein bisschen genauer weiß, ob ich in dieser Richtung weitergehen kann oder ob ich völlig auf dem Holzweg bin“, schreibt er im Dezember 1956 an Jacoba van Velde. „Weder das eine noch das andere, scheint mir schon jetzt, das kann heiter werden.“ Wobei wir auch das Wort „heiter“ wörtlich nehmen dürfen. Es ist ein richtiger, ein konsequenter Weg, kein Holzweg, der in die Ausweglosigkeit führt.

Alle Gedanken scheinen in Sackgassen zu münden, in Aporien, so wie der Philosoph Sextus Empiricus (2. Jh. n. Chr.) es in umfassender Weise vorgeführt hatte. Dem radikalen pyrrhonischen Skeptiker dürfte Beckett auch bei der Lektüre Fritz Mauthners begegnet sein, dessen „Beiträge zu einer Kritik der Sprache“ er, wie er Hans Naumann berichtet, seinerzeit für James Joyce gelesen hatte. Ebenfalls an Naumann schreibt er: „Sie dürfen mich in die traurige Kategorie derer einordnen, die, wenn sie mit vollem Bewusstsein handeln müssten, überhaupt nicht handeln würden.“ (17. Februar 1954)

### **Nicht mehr handeln**

In Ussy-sur-Marne, östlich von Paris, findet Beckett ein

kleines Haus, in dem er sich aus dem Trubel der Großstadt zurückziehen kann. „Ich werkele missmutig vor mich hin. Heute einen Tisch aus Eichenabfällen zusammengebastelt. Noch steht er. Für meine Arbeit kann ich mich nicht erwärmen, ob Altes, Gegenwärtiges, Künftiges. Ich will nichts weiter als mich in diesem Rübenkaff vergraben, in der Erde wühlen, die Wolken anglotzen. Umschlossen von dicken Mauern.“



Becketts Haus in Ussy-sur-Marne – sein Rückzugsort vom Pariser Großstadtrummel ab 1953; Foto: Wolfgang Cziesla, April 2014

Vom Graben ist in diesen Briefen oft die Rede, eingraben, umgraben, und von Müdigkeit in allen ihren Facetten. „Ich bin regelrecht angewidert vom Schreiben, davon, wie ich schreibe“ – im September 1951 an Mania Péron, und im gleichen Brief, fünf Zeilen darunter: „Ein Stimmungstief, allerdings. Aber ich kenne nichts anderes.“

Als *Akt ohne Worte I* auf dem Marseille Festival d'Avant-Garde aufgeführt werden soll – seine erste Pantomime, mit der Musik seines Cousins John S. Beckett – schreibt er im Juni 1956 an seinen alten Freund Thomas MacGreevy: „[...] ich habe ziemlichen Horror vor den nächsten Monaten. Aber ich sage mir auch, dass ich sehr schnell in eine Art verträdelte Trägheit verfalle, wenn es nicht diese Dinge gibt, die mich anstacheln.“

*Ein Unglück, das man bis zum Ende verteidigen muss* – den glücklich gewählten Titel der Briefausgabe, Band 2, hat der Suhrkamp Verlag einem Brief Becketts an Simone de Beauvoir aus dem September 1946 entnommen. Wobei man sich bei Beckett auch das „Verteidigen“ nicht allzu martialisch vorstellen darf. „Ich bin ein schlechter Kämpfer“, schrieb er im August 1948 an Georges Duthuit. „Vielleicht erreichen wir etwas mit Nichtkämpfenkönnen.“

Das „Bedürfnis, schlecht gerüstet zu sein“ (*Le besoin d’être mal armé*) gibt er gegenüber Hans Naumann als einen der Gründe an, warum er seine literarischen Werke nicht länger in seiner Muttersprache verfasst, sondern ins Französische wechselt, eine Sprache, in der er sich (zunächst) weniger sicher fühlte.

In frühen Jahren mochte Beckett als Sekretär und Mitarbeiter von James Joyce erfahren haben, dass das Idol seiner Jugend an Sprachmächtigkeit kaum überboten werden konnte. Womöglich lag ihm einiges daran, sich literarisch in eine Position zu bringen, die ihn vor Eitelkeit schützte.

Zwei weitere Bände wie den vorliegenden (von Chris Hirte mit sensiblem Sprachgefühl und profunder Sachkenntnis übersetzten) aus der sorgfältig editierten Cambridge-Ausgabe der Briefe Samuel Becketts dürfen wir noch erwarten – Band 3, wenn wir Glück haben, bereits in diesem Herbst.

**Samuel Beckett: „Ein Unglück, das man bis zum Ende verteidigen muß. Briefe 1941–1956“.** Aus dem Englischen von Chris Hirte. Suhrkamp Verlag. 819 Seiten, 45 Euro.

---

# Die Anfänge eines kunstvollen Scheiterns – Samuel Becketts Briefe 1929–1940

geschrieben von Wolfgang Cziesla | 2. Februar 2020

Kaum jemand hat das Scheitern so gekonnt zu seinem Markenzeichen gemacht wie Samuel Beckett. „Wieder scheitern. Besser scheitern“, heißt es in *Worstward Ho* (Aufs Schlimmste zu; 1983). Die Anfänge des großen Prosaisten, Lyrikers und Dramatikers, der seine Bühnenfiguren in Mülltonnen steckte oder bis zum Hals in einem Erdhügel vergrub, der in seiner Romantrilogie systematisch den Erzähler abschaffte und vor dessen vernichtendem Denken sich kaum eine literarische Gattung retten konnte, die Anfänge sind inzwischen als autobiographische Zeugnisse in Form von Briefen nachlesbar.

Beckett hatte vor seinem Tod im Jahr 1989 verfügt, dass nur solche Briefe veröffentlicht werden dürfen, die für sein Schaffen von Belang sind. Nach und nach entdeckte die Beckett-Forschung, in welchem Maße sich der Autor – wenn auch teilweise bis zur Unkenntlichkeit verschlüsselt – aus Erlebtem bedient hat. Erben und Herausgeber einigten sich auf die Publikation von 2.500 der ca. 15.000 bekannten Briefe, verteilt auf vier Bände.

Der erste Band, 2009 in England und im vorigen Jahr in einer gelungenen Übertragung von Chris Hirte auf Deutsch erschienen, umfasst den Zeitraum 1929–1940. In diese zwölf Jahre fallen mehrere Veröffentlichungen, die den späteren Literatur-Nobelpreisträger allerdings noch nicht berühmt machten – das sollte sich auch für weitere zwölf Jahre bis zu *Warten auf Godot*, das im Januar 1953 uraufgeführt wurde, nicht ändern.

Da wäre zunächst *Whoroscope* – ein Langgedicht, mit dem der Vierundzwanzigjährige seinen ersten Literaturpreis gewonnen

hat und das sich all denen nicht vollständig erschließen kann, die zum Beispiel nicht dieselbe Descartes-Biographie wie Beckett gelesen haben.

Sein Essay *Proust* (1931) verkaufte sich akzeptabel; eine weitere von Beckett vorgeschlagene Monographie zu André Gide aber wollte der Verleger nicht folgen lassen.

Für seinen ersten fertiggestellten Roman, *Dream of Fair to Middling Women*, fand Beckett keinen Verleger – nicht zu seinem Schaden. Der frühe Romanversuch, den Beckett später als „unreif und unwürdig“ bezeichnen und nicht mehr zur Veröffentlichung freigeben würde, enthält mehrere akademisch verbildete oder in Joyce'scher Manier strapaziöse Passagen. Zugleich verrät Beckett darin ungeschützt biographische Details, die auch seine Jugendlieben in unvoreilhafter Weise erscheinen lassen. Das Werk diente jedoch als Steinbruch für den 1934 veröffentlichten Band mit Erzählungen, *More Pricks Than Kicks* (in deutscher Übersetzung: *Mehr Prügel als Flügel*).

Es folgte 1935 unter dem Titel *Echo's Bones and Other Precipitates* ein Band mit Gedichten, deren Urfassungen Beckett teilweise als Anlagen mit seinen Briefen versandt hat und die in die vorliegende, gut kommentierte, Ausgabe aufgenommen wurden.

Schließlich *Murphy*, der Roman, der nach zweiundvierzig Ablehnungen im Jahr 1938 endlich bei im Londoner Verlag Routledge erscheint, was Beckett zu dem Zeitpunkt beinahe schon gleichgültig zur Kenntnis nimmt. *Murphy* gilt zu Recht als geniales Frühwerk, nicht zuletzt aufgrund der dort wiedergegebenen Notation einer Schachpartie, die Becketts Denken vielleicht im Kern zutreffender charakterisiert als viele Worte. Jedoch hatte Beckett darin noch nicht zu seinem minimalistischen Stil gefunden, in den er sich im Lauf seines Lebens zunehmend, besser gesagt: abnehmend, hineinschreiben wird.

In den Briefen rund um die mühselige Verlagssuche tauchen bereits die resignierten, lakonischen, selbstironischen Töne auf, für die man Beckett später verehren wird.

„Du weißt, dass ich überhaupt nicht schreiben kann. Der einfachste Satz ist schon Folter“ – am 25. Januar 1931 an Thomas McGreevy. Weiter am 8. November desselben Jahres: „Schreiben kann ich überhaupt nicht, mir nicht mal die Umriss eines Satzes vorstellen oder Notizen machen“ (ebenfalls an McGreevy). Schließlich, im August 1932: „Zu schreiben habe ich gar nicht erst versucht. Schon der Gedanke ans Schreiben scheint mir irgendwie lächerlich.“ Oder noch genereller an seine Tante Cissie: „Arbeiten kann ich nicht. Einen Monat schon gebe ich mir nicht mal den Anschein von Arbeit“ (14. August 1937).

Was wüssten wir über Samuel Beckett, wäre da nicht der Freund? „Ich hätte niemals einen so detaillierten und auf Tatsachen gestützten Bericht über Becketts Leben, Gedanken und Ideen schreiben können, hätten mir nicht seine Briefe an McGreevy zur Verfügung gestanden“, berichtet seine erste Biographin, Deirdre Bair.

Der dreizehn Jahre ältere Thomas McGreevy war Becketts Vorgänger als Englisch-Lektor an der École Normale Supérieure in Paris. Als Beckett ihn 1928 auf dieser Stelle ablöste, blieb McGreevy zunächst in der französischen Hauptstadt, machte Beckett u. a. mit James Joyce und seinem Umfeld, später mit dem Maler Jack B. Yeats und dem Verleger Charles Prentice (Teilhaber von Chatto and Windus) bekannt; er ermunterte ihn zu dem Essay über Marcel Proust und entfachte seine Begeisterung für bildende Kunst. In ihrer jeweiligen Haltung zu Irland allerdings gab es zwischen den beiden erhebliche Differenzen; die irisch-katholische Vaterlandsliebe seines älteren Freundes konnte Beckett nicht nachvollziehen.

Einzelne Textstellen aus den mehr als dreihundert erhaltenen Briefen an Thomas McGreevy übernahm Beckett in seine

Prosatexte und Stücke. In die Korrespondenz investierte er mitunter mehr Zeit als in sein – im engeren Sinne – literarisches Schreiben. Obgleich auch die Briefe nicht ohne literarische Feinessen sind. Der deutsche Titel des ersten Bands der Briefausgabe, „Weitermachen ist mehr, als ich tun kann“, ist ein Zitat aus einem Brief vom 26. März 1937 an seinen ehemaligen Studienkollegen vom Trinity College Dublin, Arland Ussher.

Das Schreiben schien ihm aber damals noch keine Notwendigkeit gewesen zu sein, anders als ab 1942, als er sich mit seiner späteren Frau Suzanne – beide waren für die Résistance tätig – im südfranzösischen Roussillon (Vaucluse) vor den Nazis versteckte.

Noch 1937 teilt er McGreevy mit: „es ist weiß Gott nicht so, dass ich jemals gewünscht hätte, mein Leben mit Schreiben zu verbringen.“ Er bewarb sich um eine Dozentur für Italienisch an der Universität Kapstadt („Mir ist wirklich gleichgültig, wohin ich gehe oder was ich tue“). Zeitweise liebäugelte er auch mit der Vorstellung, Pilot zu werden. Ein Praktikum beim Film scheiterte – Sergei Eisenstein reagierte nicht auf seine Bewerbung. Über Nino Frank, den er auf einer Party bei den Joyces trifft, meint er: „Er kann mich hier mit Filmleuten in Kontakt bringen, falls ich überhaupt jemals noch mit jemandem Kontakt haben will“ (am 11. Februar 1939 an McGreevy).

Ein wichtiges Thema in den Briefen, über das zu sprechen Beckett in späteren Interviews rigoros ablehnte, betrifft das gespannte Verhältnis zu seiner Mutter. Immerhin zahlte sie ihm eine Psychotherapie in London, die nur das Ziel haben konnte, den Sohn von der Mutter zu heilen. Beckett, der sich in London auch einen Vortrag von C. G. Jung anhörte, berichtet dem Freund über die fragwürdigen Erfolge der zahlreichen Sitzungen mit seinem Arzt Wilfred Ruprecht Bion.

Letztlich aber half nur die räumliche Distanz vom Elternhaus in dem gepflegten Dubliner Vorort Foxrock. In Paris hielt er

sich von 1928 bis 1930 und dann kontinuierlich ab 1937 auf, in London während der langwierigen Therapie 1934/1935 und oftmals zu verschiedenen Besuchen bei Freunden. Ein nicht unbeträchtlicher Teil des Briefwechsels spiegelt seine frühen Deutschlandreisen wider, zunächst in den Jahren 1928/1929 von Paris aus nach Kassel zu seiner damaligen Geliebten Peggy Sinclair, die zugleich seine Cousine war und deren fehlerhaftes Englisch er in *Traum von mehr bis minder schönen Frauen* (übernommen auch in den Band mit Erzählungen, *Mehr Prügel als Flügel*) festhält. Dann die halbjährige Deutschlandreise 1936/1937 mit ausgiebigen Besuchen in Kunstmuseen, was ihm zur Vorbereitung einer Karriere als Kurator (die er nie beginnen sollte) ein willkommener Vorwand war, seiner ihn vereinnahmenden Mutter zu entfliehen. Beckett lernt in Deutschland viele Persönlichkeiten aus dem Kunstbetrieb kennen und erlebt mit, wie sogenannte „entartete“ Kunst in den Kellern verschwindet, Museumsleiter oder Kunsthistoriker von ihren Posten suspendiert, Künstler und Intellektuelle jüdischer Herkunft diskriminiert werden.

In München sah und bewunderte er Karl Valentin – „Komiker allererster Sorte, aber vielleicht gerade am Beginn seines Niedergangs“, wie er am 30. März 1937 an Günter Albrecht schreibt. Durch Albrecht lernte er den späteren Rowohlt-Lektor Axel Kaun kennen, der ihm Gedichtbände von Joachim Ringelnatz zur Übersetzung ins Englische antrug („meiner Ansicht nach nicht der Mühe wert“ – 9. Juli 1937). Der Hamburger Teil der „German Diaries“ wurde 2003 in einer bibliophilen Ausgabe veröffentlicht.

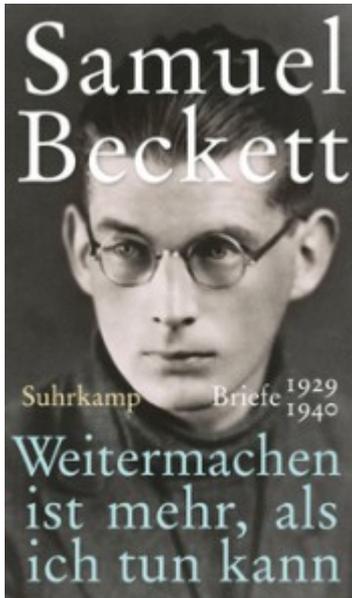
An illustren Namen unter den Briefempfängern oder in den Briefen auftauchenden Personen fehlt es nicht. Da wäre zuallererst das frühe Vorbild James Joyce, der in Beckett seinen talentiertesten Assistenten fand, der aber auch als Erster an Becketts Krankenbett erschien, nachdem dieser bei einer Messerstecherei lebensbedrohlich verletzt worden war.

Mit der Kunstmäzenin Peggy Guggenheim, die er auf James Joyces

Geburtstag 1938 kennenlernte, verband Beckett vom selben Abend an eine Liaison. Sehr hilfreich sind im Anhang die Kurzporträts der wesentlichsten Briefempfänger und mehrerer in den Briefen genannter Personen. Durch die Briefausgabe gewinnen wir auch Einblicke in Becketts frühe Lektüre: Dante, Samuel Johnson, Sade, Schopenhauer, Gontscharows „Oblomow“, die Surrealisten Paul Éluard und André Breton, in Deutschland auch (auf Empfehlung eines Freunds) Hans Carossa.

Der letzte Brief in Band 1 datiert vom 10. Juni 1940, einem Montag. Für den Freitag derselben Woche möchte er sich mit dem Malerfreund Bram van Velde zu einer Partie Billard im Café des Sports verabreden – „All das unter der Voraussetzung, dass wir in Paris bleiben.“ Diese Partie musste leider auf unbestimmte Zeit verschoben werden. „Am 12. Juni bestieg Beckett einen der letzten Züge von der Gare de Lyon nach Vichy, wo die Joyces sich aufhielten“, wie wir durch seine Biographin Deirdre Bair erfahren – „Seine Papiere waren nicht in Ordnung, und Geld hatte er auch keines (...). Er wusste, dass er in Vichy nicht bleiben konnte, denn die Stadt füllte sich zusehends mit Regierungsbeamten, die nach der Besetzung von Paris und dem Fall Frankreichs hier eine neue Regierung aufbauen sollten. (...) Am 13. Juni machte Beckett sich zu Fuß gen Süden auf, fand jedoch bald einen Zug, der hoffnungslos verspätet war und nur sehr langsam vorankam. Beckett zwängte sich hinein, hockte sich in eine Ecke und schaffte es auf diese Weise bis nach Toulouse. Ehe der Zug die Stadt erreichte, sprang Beckett ab und entging damit der Internierung von Ausländern in einem Flüchtlingslager.“ (Deirdre Bair: Samuel Beckett, Reinbek bei Hamburg, 1994, S. 393)

Becketts O-Ton zu den Kriegs- und Nachkriegsjahren 1941–1956 liegt seit dem September 2011 als Band 2 der englischen Briefausgabe vor. Die deutsche Übersetzung erwarten wir mit Ungeduld.



Samuel Beckett:

*Weitermachen ist mehr, als ich tun kann – Briefe 1929–1940*

Herausgegeben von George Craig, Martha Dow Fehsenfeld, Dan Gunn und Lois More Overbeck

Aus dem Englischen und Französischen von Chris Hirte

Mit zahlreichen Abbildungen

Frankfurt a. Main (Suhrkamp), 2013

Gebunden, 856 Seiten, D: 39,95 €

ISBN: 978-3-518-42298-4

---

**Beckett, Bienen, inszenierte  
Archive – Martin Pages  
Künstlernovelle „Bienenzucht**

# nach Samuel Beckett“

geschrieben von Wolfgang Cziesla | 2. Februar 2020

Jener Moran aus Becketts Roman „Molloy“, der den Auftrag hat, den Titelhelden ausfindig zu machen, betrachtet fasziniert den Flug der Bienen und ist „bestürzt über das verwickelte Gebilde dieses mannigfaltigen Tanzes.“ Im Verkehr der Insekten, die „keineswegs wie Menschen tanzen, um sich zu vergnügen, sondern auf andere Art“, entdeckt er „ein System von Zeichen“; er ordnet die „vielen verschiedenen Figuren und Rhythmen“ nach Klassen und interpretiert die Klangfarben ihres Gesummtes, in welchem er „drei oder vier Höhenlagen“ ausmacht. „Das ist etwas, was ich mein Leben lang studieren kann, ohne es jemals zu ergründen.“

Literaturwissenschaftler mögen das Bienen-Motiv – außer in dem Roman „Molloy“ – auch an einigen weiteren Stellen in Samuel Becketts Werk entdeckt haben. Einer breiten Öffentlichkeit ist der Nobelpreisträger für Literatur (1969) jedoch nicht als Bienenzüchter bekannt. Auch in der soeben erschienenen Künstlernovelle „Bienenzucht nach Samuel Beckett“ von Martin Page bilden der weiße Overall und die Imkermaske nur eine von mehreren Kostümierungen, in denen der Schriftsteller auftritt. Bei der ersten Begegnung steht dem Ich-Erzähler folgender Beckett gegenüber: „Er hatte lange Haare und einen Bart. Er trug ein geblümtes Seidenhemd, eine schwarze Baumwollhose, Hausschuhe mit Schottenkaros und eine Schiffermütze“ – eindeutig nicht der Beckett, den wir von den Umschlagfotos unserer Suhrkamp-Taschenbücher kennen. Wir ahnen, dass der fiktionale Anteil in dem Tagebuch des Doktoranden, der kurzzeitig als Mitarbeiter des berühmten Samuel Beckett sein Geld verdient, beträchtlich sein muss.

Um Fiktion, genauer gesagt, um die Inszenierung des Lebens und des Nachlebens geht es auch bei dem, was Beckett und sein Helfer gemeinsam unternehmen. Forschungsinstitute an Universitäten in England, Irland und den USA sammeln Becketts

Nachlass bereits zu dessen Lebzeiten. Beckett und sein neuer Mitarbeiter versorgen sie mit Informationen und Fehlinformationen. Ausgerechnet einen angehenden Anthropologen, der angibt, von Beckett neben „Warten auf Godot“ nur „Molloy“ gelesen zu haben, setzt Martin Page als Ich-Erzähler ein – ist es doch gerade Molloy in Becketts Roman, der rückblickend auf die Zeit seiner wissenschaftlichen Studien sagt, er habe sich „kurze Zeit mit der Anthropologie zu Tode gelangweilt.“

Langweilig wird es jedoch weder dem zwischen ausgelassenen Späßen und Resignation oszillierenden Beckett, noch seinem jungen Helfer, noch dem Leser von Martin Pages Novelle – woran auch der deutsche Übersetzer Gernot Krämer entscheidenden Anteil hat, dem es stets gelingt, die Leichtigkeit des Originals zu wahren, ohne bei seiner Wortwahl in Banalität abzugleiten, wozu das Erzählte manchmal verleiten könnte. Beispiel: Beckett beim Bowling. „Beckett warf seine Kugel mit Bestimmtheit. Seine Bewegungen waren geschmeidig, sein Fuß hielt genau an der Linie. Er war geschickt. Man sah, dass es ihm Spaß machte, die Kegel umzuwerfen.“

Etwas von der solipsistischen Behaglichkeit, die uns bei der Beckett-Lektüre berühren mag, überträgt sich auch durch Martin Pages Novelle. Beckett und sein Helfer mischen in die Pakete an die Forschungsinstitute einen Dildo aus dem Sexshop, falsche Schnurrbärte, nie benutzte Fahrkarten zu unsinnigen Reisezielen, und sie räsonieren dabei über Fetische oder die Verlässlichkeit wissenschaftlicher Forschung.

Das Umschlagen von Heiterkeit in Melancholie wird auch am Beispiel einer Theateraufführung von „Warten auf Godot“ im Gefängnis des schwedischen Städtchens Kumla im Jahr 1984 (der Gegenwart von Martin Pages Novelle) deutlich.

„Also? Wir gehen?“ – „Gehen wir!“ Auf der Bühne bewegen sich Vladimir und Estragon nach ihren berühmten Schlussworten nicht von der Stelle. Vier der fünf Gefängnisinsassen in Kumla

jedoch, die nach dem großen Erfolg mit Becketts Stück auf Tournee gehen durften, fühlten sich ermuntert, nicht auf Godot zu warten, sondern zwischen einer Pressekonferenz und der Aufführung in Göteborg tatsächlich das Weite zu suchen. Als Beckett über den Regisseur Jan Jönson davon erfuhr, soll er in lautes Lachen ausgebrochen sein. So auch in Martin Pages Novelle, um allerdings gleich darauf die Chancenlosigkeit der Entflohenen zu beklagen. Ihr Ausbruchversuch werde alles noch schlimmer machen.

Während seiner beschwerlichen und unergiebigem Suche nach dem rätselhaften Molloy tröstet sich Becketts Romanfigur Moran mit Gedanken an die sonnenbeschienenen Bienenkörbe in seinem Garten. Jedoch scheitert er am Ende nicht allein in seinem Auftrag, Molloy aufzuspüren – bei seiner Rückkehr findet er auch im Bienenstock nur noch „ein Staubhäufchen von Flügeln und Ringen“ vor: „Man hatte sie den ganzen Winter hindurch draußen stehengelassen, ihnen den Honig genommen und ihnen keinen Zucker gegeben.“

Das ist nicht der Beckett, der Hawaiihemden, Kimonos, Cowboystiefel, exotische Hüte und Perlenkolliers trägt. Das ist der Beckett, der sich mit dem ersten Satz seines ersten Romans, „Murphy“, 1938 in die literarische Welt einschrieb. *The sun shone, having no alternative, on the nothing new.*

Für seine Studien über den Schwänzeltanz der Bienen als Sprachelement erhielt im tatsächlichen Leben der Verhaltensforscher Karl von Frisch 1973 den Nobelpreis für Physiologie / Medizin.

Martin Page: *Bienenzucht nach Samuel Beckett*. Aus dem Französischen übersetzt von Gernot Krämer. merz & solitude, Reihe Literatur. Stuttgart, Oktober 2011. Kartoniert, 80 Seiten, 15 Euro



Martin Page schrieb die Novelle 2009/2010 während eines Stipendiaufenthalts in der Akademie Schloss Solitude bei Stuttgart.



Erschienen ist der schöne Band im Oktober 2011 im Verlag merz & solitude, einer Kooperation der Akademie Schloss Solitude mit der Merz Akademie, Hochschule für

# Ein Leseindruck, was sonst? (Peter Handkes Erzählung „Der Große Fall“)

geschrieben von Günter Landsberger | 2. Februar 2020

Nein, eine Rezension wird das nicht. Handkes Erzählung „Der Große Fall“ habe ich in der letzten Woche nicht in der Absicht gelesen, darüber hier eine Rezension zu schreiben. Um eine Rezension zu schreiben, müsste ich das Ganze mindestens noch einmal lesen. – Nicht aber sofort und nicht sehr bald. Mit dieser Erzählung bin ich nach der Lektüre ohnehin noch nicht zu Ende. Sie arbeitet noch weiter in mir.

Heute will es mir scheinen, als hätte da einer geträumt, er sei ein alt gewordener, recht bekannter Schauspieler und hätte als dieser Schauspieler diese Geschichte eines einzigen irgendwie spätzeitlichen Sommertages so geträumt, als hätte er sie wirklich erlebt. Und es will mir scheinen, als hätte dieser Träumende, diese Rollenfigur des Autors, objektivierend, besser: gestalterisch pseudoobjektivierend, von der Ich-Form des Traums in die Er-Form der abschließend gültigen Erzählung gewechselt. Läge der Erzählung derart wasserzeichenhaft tatsächlich oder auch nur suggestiv ein Traum zu Grunde, würde sich der erzählerische Doppelcharakter, dieses Ineinander von Präzision und Unbestimmtheit leichter erklären lassen. Unverkennbare Realitätspartikel, aber auch phantastisch ungreifbare Elemente bekämen da, ebenso wie das Vermutete und das Unvermutete im Geschehen, ihren jeweils

traumlogischen Ort. Auch die schon im Titel – wie danach auch gleich noch im Erzähleingang – herausgestellte Hauptsache des „Großen Falls“ und die damit nahegelegte Frage, was es denn mit dem (am Anfang als schon erfolgt angekündigten und am Ende der Geschichte offenbar tatsächlich erfolgenden, sich irgendwie ereignenden) „Großen Fall“ für eine genauere Bewandnis habe, erhält jeweils eine gewisse traumlogische Plausibilität. Dass – zumal am Ende eines Traums – das benennbar Ereignishafte und eine merkwürdige Unbestimmtheit und Vagheit zusammenkommen, ist in Träumen keineswegs selten. Aber auch innerliterarisch wird man an die vergleichbare Unbestimmtheit etwa von Samuel Becketts „Godot“ und an die gerade aus dieser Unbestimmtheit resultierenden, z. T. maßlosen Deutungsverlockungen erinnern dürfen.

Bereits der erste Satz der Erzählung suggeriert eine abgeschlossene Handlung, von der der unbestimmt namenlos bleibende Er-Erzähler, von Beginn des einen Tages an bis zu seinem Ende so erzählt, als wäre auch dieser Tag zum Zeitpunkt des Erzählens (wann?) schon eine ganze Zeit lang vergangen. Umso beunruhigender, ja verstörender, dass nirgends ganz genau gesagt wird, worin denn „Der Große Fall“, der schließlich zielgenau am Ende steht oder sich am Ende irgendwie ergibt, genau besteht. Anklänge, Assoziationen im Verlauf gibt es en masse, wenn auch nicht durchweg eingängig-einheitlich. Eine plumpe Festlegung auf ein in Eindeutigkeit Gemeintes scheint durchweg verhindert werden zu sollen. Betrifft der „Große Fall“ eine ganz bestimmte (kleinere oder größere?) Gruppe von Lebewesen eines bestimmten Landes, eines bestimmten Kontinentes oder aller Kontinente? Oder nur diese **eine** Person, dieses **eine** Individuum?

Doch auch in einem solchen Falle könnte der „FALL“ textübergreifend ein exemplarischer sein. Ich erinnere mich in Vergleichsabsicht an vorausgegangene Werke anderer Autoren: Der junge (!) Kaufmannssohn in Hugo von Hofmannsthals „Das Märchen 672. Nacht“ z. B. geht eines Tages in einer bestimmten

Absicht von seinem abgelegenen Sommersitz samt Garten weg in die große Stadt und ENDET – wie zielstrebig am Ende – unter den Hufen eines ihn schlagartig tötenden Pferdes.

Ein Theaterstück wie Grillparzers „König Ottokars Glück und Ende“ oder ein Roman wie Balzacs „César Birotteaus Größe und Niedergang“ beschreibt sogar schon im Titel eine bestimmte Verlaufsform.

Handke nun meint seinen Erzählungstitel zwar einerseits ähnlich ernst wie die beiden zuletzt genannten Vorgänger ihre literarischen Titel – , spielt aber andererseits wiederholt nuancenreich damit, als wäre zusätzlich und vorsätzlich ein gewisser Unernst mit im Spiel, als wäre es ihm passagenweise doch nicht so ganz ernst mit dem „Großen Fall“ in seiner ganzen „Größe“. Reines (wie auch immer moderiert entfaltetes) Untergangsszenario in einer spätzeitlichen, abendlich gewordenen Welt? Wirklich?

Am deutlichsten wird das SPIELEN mit dem „Fall“ gegen Schluss auf Seite 275. Und ich darf ausnahmsweise zitieren: „‘Fall‘ ich in den Graben, retten mich die Raben“: Auch das sang er fast:“ – Wie viele (vorwiegend österreichische?) Kinder haben dieses Lied, das in einen bloß gespielten, insofern nicht ganz ernstesten, meist jauchzend (mit dem Gefühl, es hätte ernst sein können) hingegenommenen „Fall“ mündet, gesungen bzw. während des Pseudo-Fallens, des Fallens ohne wirklichen Sturz, lauthals mitgesungen und dann scheppernd gelacht? Jedoch: Hieß das im Kinderlied nicht so: „Hoppe, hoppe, Reiter! Wenn er (!) fällt, dann schreit er (!). Fällt er (!) in den Graben, fressen ihn (!) die Raben.“?

Und siehe da, in Handkes Erzähltext wird die 3. Person Singular des Liedes durch die 1. Person Singular ersetzt, so wie sich jedes Kind einmal spielerisch mit dem Reiter identifiziert hat, was gleichzeitig aber auch meine eigene These eines grundlegenden, umgekehrten Wechsels vom Traum-Ich ins Erzähl-Er in der von Handke vordringlich traumlogisch

geschriebenen Erzählung noch etwas plausibler erscheinen lässt.

In einem Traum kommt unwillkürlich so einiges zusammen, Tagesreste oder – wie hier – auch Traditionsreste, ggf. auch in Variationen und Umkehrungen. So bin ich von meiner Ausgangsthese her auch nicht überrascht, wie von ungefähr, Heterogenstes in aufeinander folgenden Episoden – in Abständen hintereinander und gedanklich motivlich gleichsam nebeneinander – vorzufinden. Vieles davon lädt, sofern vorschnell vorrangig behandelt, zu einer monokausal einsinnigen Deutung des Ganzen ein, oder scheint zumindest, dazu einzuladen, und griffe doch, sofern vorschnell als einziger Schlüssel genommen, ziemlich sicher fehl.

Zwei, drei Beispiele nur für Handkes erzählerischen Umgang mit Überliefertem:

Auf Seite 233 wie nebenbei eines der Sieben Worte Jesu am Kreuz; hier bezugslos und zweckentfremdet in einen anderen Zusammenhang versetzt: „Vater, warum hast du mich verlassen?“ –

Auf Seite 137f. fühlt man sich plötzlich, ebenfalls abgewandelt, versetzt in Joseph Roths „Legende vom heiligen Trinker“, wenn der Schauspieler plötzlich im fremden Land einen Fremden als einen ehemals Bekannten, als „einen guten Freund“ bzw. „fast einen Freund“ erkennt, sich selbst aber leutscheu nicht zu erkennen gibt, obwohl dieser der erste an diesem Tage ist, den er unter den vielen ihm Begegnenden beim Vornamen nennen könnte. „Andreas!“ – könnte er ausrufen, so wie es bei Joseph Roth geschieht, aber hier nicht.

Auf Seite 248 ff. begegnet er (nur beobachtend und selber allem Anschein nach ungesehen und damit unerkant bleibend) jenem Gesicht eines Menschen, auf das er offenbar nicht nur diesen ganzen Tag über gewartet hatte, ohne es, obwohl er es bereits früher oft genug und noch ganz vor kurzem sogar in der

Nähe gesehen hat, wirklich als dieses eine Erwartete wahrgenommen zu haben. Von hier an wäre ein anderer Schluss des Ganzen vorstellbar. Traumlogisch sowie in der Logik des auch im Affektiven nüchternen Ganzen wohl aber nicht. Die Geschichte geht, da intellektuell redlich, anders weiter. –

Festzuhalten bleibt dennoch, dass es beinahe eine merkwürdige Form von Flaschenpost gegeben hätte, die den in der Geschichte so nahe- wie ferngerückten „Fall“ fast überdauert hätte und es in Form der Erzählung ja auch tut. Es handelt sich um einen Brief, den der Schauspieler auf unmoderne, wiewohl nostalgisch angeblich wieder modisch gewordene Weise als „Vater“ noch am Abend dieses letzten (?) Tages an seinen wie verschollen fernen, ihm fremd gewordenen und fremdgebliebenen Sohn geschrieben (?) hat und gerne abgeschickt hätte, ohne indessen eine genaue feste Adresse zu kennen. Ob den Sohn dieser Brief jemals erreicht hätte, bleibt fraglich, ist (durchaus vergleichbar mit entfernt Ähnlichem in Kafkas „kaiserlicher Botschaft“) sogar mehr als fraglich. Ob der Sohn noch lebt (?) ... und wo (?) ... wohl auch. Immerhin: der annähernde Wortlaut des Briefes wird auf der Seite 244 mitgeteilt. Wie in einer Art Umkehrung von Kafkas Erzählung „Das Urteil“ erwartet hier der Vater das „Urteil“ des Sohnes. (a.a.O., S.245) –

PS 1: Einzelne Episoden dieser (durchaus interessanten, mich aber insgesamt keineswegs begeisternden) Erzählung haben eine eigenständige Kraft, sind sehr gut isolierbar. So zum Beispiel die zusammenhängende, eindringliche Passage der Seiten 156 (ab Z.17) bis 158 (Z.2). Hier würde man fündig, suchte man einen unaufgemotzt stillen Text für eine Abiturprüfung oder für das Projekt einer Anthologie von Endzeittexten.

PS 2: Bestätigte Ausgangsthese als Fazit: Handkes Erzählung gibt sich keineswegs als Traum, folgt aber über weite Strecken einer Traumlogik, die die variierende Einbettung von Traditions- wie Tagesresten gestattet und hierdurch und des weiteren alles in der Erzählung Vorkommende plausibel erscheinen lässt und den Autor – zumindest für dieses Mal –

unangreifbar macht.

PS 3: Vom seniorenfreundlichen Druckbild her ist der Text gut lesbar. Auch sprachlich. Von der Gestaltung des Schutzumschlages und der Buchdeckel her wirkt das Buch wie der Eröffnungsband aus dem fiktiven Verlag der Grauen Panther. Aber „altväterisch“, wie Österreicher manchmal zu sagen pflegen, sind Formung und Inhalt des Buches durchaus nicht.

**Peter Handke: „Der Große Fall“. Erzählung. Suhrkamp Verlag, 278 Seiten, 24,90 Euro.**