

## 2.7 SAMUEL BECKETT: DER VERWAISER

### Becketts Biografie: Warten auf Erfolg

Samuel Barclay Beckett wird am 13. April 1906<sup>1200</sup> in Foxrock, einem Vorort von Dublin, geboren. Sein Vater William Frank ist Baukalkulator in einer eigenen Firma, seine Mutter May Roe, die aus einer landbesitzenden Familie kommt, lernt ihren zukünftigen Ehemann bei ihrer Arbeit als Krankenschwester kennen.<sup>1201</sup> Die Familie, zu der außerdem der älteste Sohn Frank Edward gehört, lebt in Cooldrinagh, einem Anwesen mit Gartengrundstück, Tennisplatz, Kroketterasen, Hühnerstall und einem Stall für die von May geliebten Esel.<sup>1202</sup> Während Beckett mit seinem Vater eine „unkomplizierte, kumpelhafte Beziehung“ verbindet, auch wenn dieser mit Becketts Schriftstellerei nicht viel anfangen kann, ist seine Beziehung zu seiner Mutter Zeit ihres Lebens schwierig.<sup>1203</sup> Sie lebt einen rigorosen Pietismus, achtet auf einen gutbürgerlichen Lebensstil und vereinnahmt ihre Söhne vollständig. Becketts gespaltenes Verhältnis zu seiner Mutter stellt später einen der Hauptpunkte in seiner Psychoanalyse dar.

Seine Schulausbildung beginnt Beckett mit einem Aufenthalt in der „Kindergartenschule“<sup>1204</sup> der deutschen Schwestern Elsner. Anschließend besucht er mit seinem Bruder die Earlsfort House School in Dublin, wo er unter anderem seinen bei den Schwestern Elsner begonnenen Französischunterricht fortsetzt.<sup>1205</sup> Der Dubliner Osteraufstand, der in diese Schulzeit fällt, verändert das Leben der Familie kaum.<sup>1206</sup> 1920 wechselt Samuel Beckett in ein nordirisches Internat, die Portora Royal School, wo er Latein- und Musikunterricht bekommt, vor allem aber eher durch sportliche Erfolge als durch gute Zensuren auffällt.<sup>1207</sup> Im Oktober 1923 schreibt sich Beckett für ein Studium am Trinity College, Dublin, ein. In seiner Studienzeit spielt er Golf, fährt Motorrad und beginnt in Dubliner Künstlerkreisen zu verkehren.<sup>1208</sup> Außerdem unternimmt er Reisen nach Italien und Frankreich.<sup>1209</sup> Nachdem er am College zunächst in verschiedene Kurse hineinschnuppert und diese weder mit besonders guten Zensuren, noch mit ausreichender Anwesenheit abschließt, findet er Geschmack am Studium der neueren Sprachen, wofür er sogar ein hochangesehenes Forschungssti-

---

1200 Becketts Geburtsurkunde gibt den 13. Mai 1906 als Geburtsdatum an. Knowlson legt dar, dass allerdings Becketts eigene Angabe, der Karfreitag am 13. April 1906, wohl nicht eine, so oft vorgeworfen, bewusst in die Welt gesetzte Legende, sondern durchaus wahrscheinlicher ist. Vgl. Knowlson 2001, 17f.

1201 Vgl. Brockmeier 2001, 1.

1202 Vgl. Bair 1991, 34.

1203 Vgl. Knowlson 2001, 31.

1204 Knowlson 2001, 46.

1205 Vgl. Brockmeier 2001, 2.

1206 Vgl. Bair 1991, 55.

1207 Vgl. Bair 1991, 57f.

1208 Vgl. Simon 1991, 176.

1209 Vgl. Simon 1991, 176f.

pendium erringt.<sup>1210</sup> Ideel gefördert wird er durch den Romanisten Thomas Rudmose-Brown, der ihm schließlich nach seinem Bachelor-Abschluss 1927 auch zu einer Karriere an der Universität rät.

Er empfiehlt Beckett als Lehrer für Französisch und Englisch zunächst übergangsweise an eine Schule in Belfast, was diesem allerdings keinen Spaß zu machen scheint.<sup>1211</sup> Nach Abschluss des Schuljahres kehrt Beckett nach Cooldrinagh zurück, von wo aus er, womit er sich gegen seine Eltern durchsetzt, nach Deutschland zum „skandalumwitterten Zweig der Familie“<sup>1212</sup> reist. Seine Tante Cissi und deren Mann, ein jüdischer Kunsthändler namens Sinclair, werden mit ihrer künstlerischen Einstellung im Laufe der Jahre Bezugspersonen für Beckett. Vor allem aber ist er an deren Tochter Peggy interessiert.<sup>1213</sup> Nachdem sie ihn allerdings lange zappeln lässt, schwindet Becketts Verliebtheit letztlich.

Im November 1928 beginnt Beckett eine zweijährige Lehrtätigkeit an der Ecole Normale Supérieure in Paris. Er erhält die Stelle, die als Sprungbrett für eine Laufbahn am Trinity College gilt, auf Empfehlung von Rudmose-Brown, dem er verspricht, mit einer veröffentlichungsreifen Arbeit über P.J. Jouve zurückzukehren.<sup>1214</sup> Sein Vorgänger Tom MacGreevy, der von ihm im Grunde von der Stelle verdrängt wurde, lebt noch im selben Haus und wird Becketts bester Freund.<sup>1215</sup> Er führt ihn auch in den Freundeskreis rund um James Joyce ein. Samuel Beckett verbringt im Laufe der Jahre, von einer Zeit des Bruches wegen der unglücklichen Verliebtheit von Joyces Tochter in Beckett abgesehen, viel Zeit mit der Familie Joyce. Das Verhältnis zwischen James Joyce und dem ihn bewundernden Beckett bleibt dabei aber immer „das eines Professors zu seinem Forschungsassistenten“<sup>1216</sup>. Für Joyce schreibt Beckett den Essay *DANTE...BRUNO.VICO..JOYCE*, das Bezüge und Einfluss von Joyces Lieblingsschriftstellern auf sein Werk zeigen soll. Außerdem verfasst Beckett den Essay *LE CONCENTRISME* und die Erzählung *ASSUMPTION*. In seinem zweiten Jahr in Paris wendet sich Beckett dann vor allem der Lyrik zu und liest Descartes und dessen Schüler Geulincx. Seine Descartes-Lektüre verarbeitet er in dem langen Gedicht *WHOROSCOPE*, mit dem er einen Gedichtwettbewerb gewinnt und das so seine erste eigenständige Veröffentlichung wird.<sup>1217</sup> Für seinen Essay über Jouve dagegen tut er im Grunde nichts, außer hin und wieder einmal in Schopenhauer zu blicken.<sup>1218</sup> So schreibt er zwischen dem Auslaufen seines Vertrages an der Ecole Normale und der Rückreise zwar noch einen Essay über Proust und fertigt eine Teilübersetzung von Joyces *FINNEGANS WAKE* an, kehrt aber 1930 ohne Jouve-Essay nach Irland zurück.<sup>1219</sup>

1210 Vgl. Bair 1991, 70f.

1211 Vgl. Brockmeier 2001, 3.

1212 Simon 1991, 177.

1213 Vgl. Bair 1991, 190f.

1214 Vgl. Bair 1991, 99.

1215 Vgl. Knowlson 2001, 126-129.

1216 Simon 1991, 178.

1217 Vgl. Knowlson 2001, 152f.

1218 Vgl. Bair 1991, 133.

1219 Vgl. Bair 1991, 161.

Dennoch kann er auf Rudmose-Browns Betreiben hin eine Dozentenstelle für moderne Sprachen übernehmen und gibt Anfängerkurse in französischer Sprache und Literatur.<sup>1220</sup> Die Lehrtätigkeit aber gefällt ihm ebenso wenig wie das von ihm als provinziell empfundene Dublin. Er bekommt Depressionen und ist, wohl aus psychosomatischen Gründen, ständig krank.<sup>1221</sup> Als er die Weihnachtstage in Kassel bei den Sinclairs verbringt, schickt er schließlich seine Kündigung ans Trinity College.

Zu Joyces Geburtstag im Januar 1932 reist Beckett nach Paris, wo er sich mit Übersetzungen über Wasser halten will. Er schreibt seinen ersten Roman *DREAM OF FAIR TO MIDDLING WOMEN* (*TRAUM VON MEHR BIS MINDER SCHÖNEN FRAUEN*), für den er allerdings keinen Verlag findet und aus dem später nur eine Episode in *MORE PRICKS THAN KICKS* veröffentlicht wird.<sup>1222</sup> Nach der Ermordung des Staatspräsidenten Paul Doumer muss er, da er keine gültige Aufenthaltserlaubnis besitzt, das Land verlassen und reist über London wieder nach Hause, wo die Atmosphäre allerdings immer gereizter wird. Depression, übermäßiger Alkoholgenuß, Steuerschwierigkeiten und psychosomatische Leiden quälen Beckett in der häuslichen Enge<sup>1223</sup>, zudem bekommt er Nachricht vom Tode seiner Cousine Peggy und schließlich stirbt Mitte Juni 1933 auch noch sein Vater, in dessen Pflege er kurzzeitig eine Aufgabe gefunden hatte, an seinem zweiten Herzinfarkt.<sup>1224</sup>

Seine Mutter, die das Haus in ihrer Trauer in eine Art Mausoleum verwandelt, finanziert Sam Beckett schließlich eine Psychoanalyse in London, wo dieser zwei Jahre lang mithilfe seines Erbes, der Veröffentlichung seines Erzählbandes *MEHR PRÜGEL ALS FLÜGEL*, Gedichten und Besprechungen in Zeitschriften lebt. Im August 1935 beginnt er zudem mit der Abfassung des Romans *MURPHY*, kommt aber kaum voran. Er liest viel, interessiert sich für Kunst und hört Vorträge u.a. von C.G. Jung.<sup>1225</sup> Bei Aufenthalt in Irland geht es ihm immer schlecht, dennoch bricht er entgegen des Rates seines Arztes seine Therapie vor Weihnachten 1935 ab und reist zurück nach Dublin, wo er sofort bettlägerig wieder „der vereinnahmenden Fürsorge seiner Mutter anheim“<sup>1226</sup> fällt und erfolglos *MURPHY* zu vermarkten versucht. Eine sechsmonatige, einsame Reise durch Deutschland wird zur erneuten Flucht. Nachdem seine Rückkehr nach Dublin wieder ein unerträgliches Zusammenleben mit seiner Mutter nach sich zieht, findet er schließlich im Oktober 1937 den Mut, nach Paris zu übersiedeln, wo ihn allerdings lange finanzielle Not plagt.<sup>1227</sup>

In Paris hat Beckett bis zu seinem Tod seinen ständigen Wohnsitz, reist aber aus familiären und später auch beruflichen Gründen häufig, unter anderem auch nach Dublin. Im Januar 1938 wird er in Paris überfallen und niedergeschlagen. Während seiner Genesung versöhnt er sich mit seiner Mutter, die ihn gemeinsam mit Frank im Krankenhaus besucht. Besuch bekommt er neben seiner früheren kurzen Affäre Peg-

1220 Vgl. Brockmeier 2001, 5.

1221 Vgl. Simon 1991, 182.

1222 Vgl. Simon 1991, 183.

1223 Vgl. Bair 1991, 224f.

1224 Vgl. Knowlson 2001, 225.

1225 Vgl. Simon 1991, 187.

1226 Brockmeier 2001, 7.

1227 Vgl. Brockmeier 2001, 8.

gy Guggenheim auch von Suzanne Deschevaux-Dumesnil, die in diesem Jahr seine Lebensgefährtin wird.<sup>1228</sup>

Bei Ausbruch des Zweiten Weltkrieges befindet Beckett sich in den Ferien bei seiner Mutter, kehrt aber sofort nach Frankreich zurück, auch wenn er keine gültigen Papiere besitzt. Nach einem Aufenthalt in Vichy kehren Suzanne und er nach Paris zurück, wo sie sich – mehr aus Entrüstung über die Behandlung ihrer jüdischen Freunde als aus politischen Motiven – der Widerstandsbewegung anschließen. Nach der Enttarnung der Gruppe 1942, in Folge der auch Becketts Freund Alfred Péron in ein Konzentrationslager kommt, können Sam und Suzanne fliehen und schließlich im Ort Roussillon untertauchen, wo Samuel Beckett im deprimierenden Exil den Roman *WATT* schreibt.<sup>1229</sup>

Erst 1945 kehren sie nach Paris zurück. Nach einem Besuch bei seiner Familie muss Beckett sich als Übersetzer beim Roten Kreuz engagieren lassen, um nach Frankreich zurückkehren zu können und arbeitet von August bis Dezember 1945 im Lazarett in Saint-Lô.<sup>1230</sup> Während in der darauffolgenden Zeit Suzanne den Unterhalt der beiden zunächst mit Näharbeiten sichert und Beckett durch Englischstunden und Übersetzungen etwas beiträgt, beginnt für ihn eine „außerordentlich fruchtbare Schaffensperiode, aus der vier Erzählungen, vier Romane und zwei Stücke hervorgingen, alle in französischer Sprache, daneben eine beträchtliche Anzahl kritischer Aufsätze und Gedichte.“<sup>1231</sup>

Das zwischen Oktober 1948 und Januar 1949 geschriebene *WARTEN AUF GODOT* ist zwar zunächst nur schwer an ein Theater zu verkaufen, macht den siebenundvierzigjährigen Beckett nach der Uraufführung 1953 aber schließlich berühmt.<sup>1232</sup> Zum Schreiben von neuen Werken und auch Selbstübersetzungen zieht er sich daraufhin immer öfter in sein kleines Haus in Ussy zurück, das er von dem Erbe seiner 1950 verstorbenen Mutter bauen lässt. In Paris trifft er sich vor allem mit alten Freunden. Er reist zudem oft zu den Proben seiner Stücke, um bei den Inszenierungen zu helfen. Wird ihm der Trubel zu viel und stellen sich wieder seelische und körperliche Leiden ein, reist er mit Suzanne in sonnige Gegenden. Als 1954 sein Bruder Frank stirbt, kann der noch immer bescheiden lebende Autor seiner Schwägerin zusichern, sie bei der Ausbildung ihrer Kinder zu unterstützen.<sup>1233</sup>

1959 wird ihm die Ehrendoktorwürde des Trinity Colleges in Dublin verliehen. Seine Beziehung zu Suzanne verschlechtert sich, als sie ob des Erfolges nicht mehr gebraucht wird, um Verträge auszuhandeln und Manuskripte abzuliefern.<sup>1234</sup> Sie leben jeder ihr eigenes Leben nebeneinander her, scheinen damit aber zufrieden, denn 1961 „legalisieren“<sup>1235</sup> sie ihre Verbindung in England. 1969 bekommt Beckett den Nobelpreis für Literatur zuerkannt, den er seinen Verleger entgegen nehmen lässt.

1228 Vgl. Bair 1991, 362.

1229 Vgl. Simon 1991, 1994.

1230 Vgl. Knowlson 2001, 435–443.

1231 Knowlson 2001, 451.

1232 Vgl. Simon 1991, 204.

1233 Vgl. Simon 1991, 206.

1234 Vgl. Bair 1991, 726f.

1235 Simon 1991, 211.

In Paris ist Beckett bereits seit längerem wie zuvor Joyce zum Mittelpunkt einer Gruppe irischer Schriftsteller geworden. Sein Pendeln zwischen Ussy und Paris wird allerdings wegen seiner schwindenden Sehkraft immer schwieriger. 1970 wird eine erste, 1971 eine zweite Operation durchgeführt, dank der seine Sehfähigkeit wieder das normale Maß erreicht<sup>1236</sup> und er weiter schreiben kann. Mit den Jahren ist sein Gesundheitszustand allerdings immer wieder schlecht, unter anderem aufgrund von einer Kieferwunde und Prostatabeschwerden. Später schränkt ihn dann vor allem eine Sehnenkontraktur in seiner Hand immer mehr ein.<sup>1237</sup> Dennoch schreibt er die meiste Zeit über – von Schreibblockaden unterbrochen<sup>1238</sup> – weiter an Theaterstücken, deren Inszenierungsvorbereitungen und auch eigene Übersetzungen ihn sehr beschäftigt halten, einem Fernsehspiel und auch Prosa. 1970 veröffentlicht er *LE DÉPEUPLEUR*, das er auf Englisch mit *THE LOST ONES* betitelt und das auf Deutsch als *DER VERWAISER* erscheint. Als späte Prosa folgen noch *COMPANY* (1980), *MAL VU MAL DIT* (1981), *WORSTWARD HO* (1983) und *STIRRINGS STILL* (1988). Nachdem sich sein Gesundheitszustand aufgrund eines Lungenemphysems, das ihn auf ein Sauerstoffgerät angewiesen macht, sowie aufgrund zweier Stürze und mangelnder Ernährung drastisch verschlechtert hat, zieht Beckett nach einem Krankenhausaufenthalt 1988 in eine Art Altersheim, das bescheiden ausgestattete Haus Le Tiers Temps. Sein letztes, in krakeliger Handschrift geschriebenes Werk, das Gedicht *COMMENT DIRE*, entsteht im Krankenhaus und wird im Heim abgeschlossen.<sup>1239</sup> Beckett, der sich seines körperlichen Verfalls bewusst ist und seinen Körper beinahe von außen als fremd betrachtet, bekommt im Heim viel Besuch und übersetzt trotz seiner physischen Schwierigkeiten weiter sein letztes Prosastück sowie sein letztes Gedicht ins Englische. Am 17. Juli 1989 stirbt Suzanne. Beckett überlebt sie nur um wenige Monate: Er stirbt am 22. Dezember 1989 und wird am zweiten Weihnachtsfeiertag in kleinem Kreis bestattet.<sup>1240</sup>

### Inhalt des *VERWAISERS*

Samuel Becketts 1970 erstmals erschienener Text *LE DÉPEUPLEUR* (deutsch 1972 *DER VERWAISER*) handelt von der Suche der sich in ihrer Suchbewegung in vier Gruppen unterscheidenden Menschen in einem exakt beschriebenen, ‚höllenartigen‘ Zylinder.

In jenem Zylinder mit Wänden aus Hartgummi, der den Umfang von fünfzig Metern und eine Höhe von sechzehn Metern hat, bewegen sich insgesamt zweihundert „Körper“, Menschen beiderlei Geschlechts und jeden Alters.<sup>1241</sup> Sie sprechen nicht miteinander – im gesamten Text gibt es keine Dialoge oder Monologe. Die einzige Interaktion besteht in verzweifelten Paarungsversuchen, die aufgrund der schwankenden Temperatur und der ausgetrockneten Körper scheitern. Die Temperatur im

1236 Vgl. Simon 1991, 218f.

1237 Vgl. Knowlson 2001, 824.

1238 Vgl. Knowlson 2001, 854.

1239 Vgl. Knowlson 2001, 874.

1240 Vgl. Knowlson 2001, 879.

1241 Vgl. Beckett 1972, 19.

Zylinder pulsiert, so wie es auch das schwache, gelbliche Licht tut.<sup>1242</sup> Einige der Menschen klammern sich noch an Gerüchte über einen Ausweg. Diesen suchen sie in kleinen Nischen in der Wand, zu der sie mithilfe von einigen Leitern, den einzigen beweglichen Gegenständen im kreisförmigen Raum, gelangen. Dabei ist streng geregelt, wie sich diese „Kletterer“ in Reihen am Fuße der Leitern aufstellen, wie lang sie klettern und in einer Nische verbleiben dürfen. Verstöße entfachen eine kollektive Wut. Ebenso klare Regeln gibt es hinsichtlich der Wege der „Sucher“, die ohne anzuhalten umhergehen. Andere wiederum halten manchmal an. Jene, die sesshaft sind und nur mit den Augen suchen, können, ebenso wie die bereits genannten, zwischen den Gruppen wechseln und so beispielsweise plötzlich zu einer der Schlangen an einer Leiter stürzen. Schließlich gibt es außerdem die kleinste Gruppe der „Besiegten“, die durch ihr Aufgeben der Suche eine Art Weisheit erlangt zu haben scheinen.<sup>1243</sup> Eine der „Besiegten“ dient den Suchern als Fixpunkt, sie orientieren sich beispielsweise beim Aufstellen der Leiter an ihr wie am Polarstern.<sup>1244</sup>

Das Ritual des Suchens führen die Menschen so lang aus, bis der letzte seinen Platz eingenommen hat. In der Vorstellung dieses „undenkbaren Ende[s]“<sup>1245</sup> wird es, als der allerletzte Mensch seine endgültige Haltung einnimmt, schlagartig dunkel. Die Temperatur kommt bei etwa Null Grad zur Ruhe und auch das sonst im Raum ertönde zirpende Geräusch verstummt.

### Analyse der Jenseitsreise *DER VERWAISER*

Die Einordnung in das in dieser Arbeit entwickelte Schema zur Untersuchung einer Jenseitsreise ist bei Becketts *VERWAISER*, einem seiner abstraktesten Texte<sup>1246</sup>, nicht einfach. Die Erzählung fällt, verglichen mit den anderen hier besprochenen Beispielen, aus dem Bild, zeigt aber gerade dadurch, wie weit das Motiv der Jenseitsreise abstrahiert, wofür es genutzt werden kann. Die folgende Untersuchung nach dem Jenseitsreisenschema wird nicht eindeutig durchzuführen sein, da es keine wirkliche Reise innerhalb der Erzählung gibt. Dennoch soll das Schema an das Prosastück angelegt werden und im Anschluss pointiert werden, weshalb *DER VERWAISER* als ein Grenzfall der Jenseitsreisen nach der hier verwendeten Definition behandelt wird, auch wenn er nicht eindeutig als eine solche zu klassifizieren ist.

#### *Der Protagonist: Das Schauen eines denkenden Wesens*

Bereits die Frage nach einem jenseitsreisenden Protagonisten zu beantworten fällt schwer. Im Zylinder begegnen keine Individuen, nur namenlose „Körper“. Die Odyssee dieser „Körper“ ist, anders als in James Joyces *ULYSSES*, in dem die Odyssee als Innenleben Leopold Blums beschreiben wird, eine entpersonalisierte Odyssee.

---

1242 Vgl. Beckett 1972, 7.

1243 Vgl. Beckett 1972, 19f.

1244 Vgl. Beckett 1972, 119.

1245 Beckett 1972, 125.

1246 Vgl. Simon 1991, 289.

Es gibt im *VERWAISER* keinen Ich-Erzähler, der von Reiseerlebnissen berichtet. Vielmehr wird ein Blick von außen auf den Zylinder geworfen. Eine Erzählerpersönlichkeit tritt hinter der akribischen Beschreibung im Grunde nicht hervor.

Beckett spricht sich in literaturwissenschaftlichen Essays gegen eine Allwissenheit oder Allmächtigkeit des Erzählers, gegen einen „Erzählgott“<sup>1247</sup>, aus.<sup>1248</sup> Er sieht den künstlerischen Ausdruck als schöpferisches Selbstdenken des Autors.<sup>1249</sup> Diese ästhetische Idee, den Drang zu schreiben, reflektiert er als solche wiederum in seinem Schreiben: „er schreibt als Dichter und Philosoph“<sup>1250</sup> Brockmeier meint, der Erzähler übernehme die Rolle des Verstandes, die aus der Erzählrede auftretenden Erzählfiguren würden ihm Erscheinungen der Hölle der Unvernunft seines Bewusstseins:<sup>1251</sup> „Die ästhetische Idee ist mit ergreifender Einfachheit in *LE DÉPEUPLEUR* (1970) veranschaulicht worden: Körper suchen einen ‚metaphysischen‘ Ausweg aus einem Zylinder, in den ein ‚denkendes Wesen‘, der Erzähler oder Schöpfer des Experiments, hineinschaut“<sup>1252</sup>.

Engelhardt meint mit Blick auf Becketts Erzählverständnis:

„Es ist, als hätte Beckett die Rede vom Erzählgott wörtlich genommen; mit der Umdeutung, daß jener Gott deshalb nicht menschenähnlich mehr sei. Seine Perspektive ist so entfernt, von menschlichen Inklinationen so gereinigt, daß seine Objekte als solche der Wissenschaft ihm fremd und seltsam erscheinen. Er schaut auf die Menschen wie eine höhere Intelligenz auf sie schauen würde, oder wie Menschen selber auf einen Ameisenstaat: mit völliger Vertrautheit oder völliger Unvertrautheit.“<sup>1253</sup>

Wer also in *DER VERWAISER* erzählt, wird nicht deutlich. „Es ist eben eine Hölle da und ein von Assoziationen erfüllter, sich selbst nicht preisgebender Beobachter.“<sup>1254</sup> Im Grunde gibt es in *DER VERWAISER* weder Held, noch Geschichte. Piatier vergleicht die Erzählung mit einem Stummfilm.<sup>1255</sup> Brockmeier dagegen setzt einen Guckkasten als Vergleich an:

„Wie der Zuschauer in den Guckkasten der Bühne schaut, auf der sich eine Pantomime abspielt, so blickt ein ‚vernunftbegabtes‘ oder ‚denkendes Wesen‘ (S.29, 35; dt. S.65, 79)<sup>1256</sup>. [sic!] – *Erzähler und Leser* – in einen Zylinder aus Hartgummi, der einen Umfang von 50m und eine Höhe von 16, haben soll.“<sup>1257</sup>

1247 Brockmeier 2001, 27.

1248 Vgl. Brockmeier 2001, 27.

1249 Vgl. Brockmeier 2001, 28.

1250 Brockmeier 2001, 28.

1251 Vgl. Brockmeier 2001, 30.

1252 Brockmeier 2001, 31. Hervorheb. i. O.

1253 Engelhardt 1980, 80.

1254 Kaiser 1980, 162.

1255 Vgl. Piatier 1980, 147.

1256 Letztere Seitenangaben beziehen sich auf die französisch-deutsche Ausgabe aus dem Jahr 1972, aus der auch hier zitiert wird.

1257 Brockmeier 2001, 190. Hervorheb. A. B.

Verwendet man dieses Vergleichsbild, so ist es im Grunde also nicht nur der Erzähler, sondern durch dessen ebenso weite Distanz auch der Leser, der den Jenseitsraum, wenn man das Innere des Zylinders als solchen definiert (dazu unten mehr), schaut und damit eine Art Protagonisten der Jenseitsreise darstellt.<sup>1258</sup>

*Der Reiseweg: Nicht vorhanden*

Einen Reiseweg hin in diesen postulierten Jenseitsraum gibt es ebenso wenig wie ein Reisemittel. Wie bei dem Blick in einen Guckkasten beginnt der Erzähler unmittelbar mit der Beschreibung des Zylinders. Die Szenerie eröffnet sich dem Leser direkt.

Knowlson vergleicht dies mit dem Erfassen durch ein Kameraobjektiv.<sup>1259</sup> Er sieht in dem *VERWAISER* nicht nur Becketts Erfahrungen mit Film und Fernsehen verarbeitet,<sup>1260</sup> sondern auch seine „Fixierung auf die Probleme des Sehens und Gesehenwerdens – nur teilweise durch sein eigenes nachlassendes Sehvermögen bedingt“<sup>1261</sup> und beschreibt den Prosatext als „myopisch“: „In einer Frühfassung bezeichnet er einen Abschnitt als ‚une grande myopie‘ (die Vision eines Kurzsichtigen), und noch in der Endfassung wird die Eintrübung (das ‚trübe Leuchten‘) der Sicht im Zylinder betont. Der ganze Text könnte als ‚myopisch‘ definiert werden.“<sup>1262</sup> Den Text mit Kurzsichtigkeit zu vergleichen, empfiehlt sich sicher nicht nur wegen Becketts eigener Äußerung, sondern auch wegen der sehr scharfen, genauen Wiedergabe des begrenzten Zylinders, dem der Blick des Erzählers ganz nah zu sein scheint. Allerdings stellt sich dann die Frage, ob der Erzähler denn wirklich nur das Nahe gut sieht und beschreibt und die Ferne außer Acht lässt – weil er sie kurzsichtig nicht sieht? – oder ob dieser Zylinder nicht einfach alles umfasst, die Welt in *DER VERWAISER* nicht einfach auf den Zylinder beschränkt ist und es eine Ferne gar nicht gibt, weshalb es keinen Sinn machen würde eine Myopie zu postulieren.

So oder so ist die Erzählung in jedem Fall beschränkt auf den Binnenraum des Zylinders. Eine Reise dorthin wird eben nicht beschrieben – Bewegung spielt in dem dadurch eine Brücke zum bewegungslosen Spätwerk bildenden Prosatext ohnehin nur noch als Suchbewegung, die allerdings ziel- und aussichtslos ist, eine Rolle<sup>1263</sup> – sodass wie oben erwähnt der Prosatext nicht im klassischen Sinne als Jenseitsreise strukturiert ist.

---

1258 Vgl. Scheffel 1980, 167: „Gerade die erzählerische Distanz und die Relativierung des Textes als Bild bewirken paradoxerweise die besondere Aktivierung des Lesers, der sich angesichts dieser Vision von der irdischen Hölle und ihrem möglichen Ende in der Höhle seines eigenen Bewußtseins die Fragen nach den Entsprechungen für die vorgeführten Bildstrukturen zu stellen hat.“

1259 Vgl. Knowlson 2001, 674.

1260 Siehe dazu auch Hartels Untersuchung des *VERWAISERS* als Beschreibung eines visuellen Raumes in 15 Bildeinheiten. Vgl. Hartel 2004, 126-146.

1261 Knowlson 2001, 674.

1262 Knowlson 2001, 674. Knowlson bezieht sich bei dem Zitat auf Samuel Becketts erste Niederschrift von *LE DÉPEUPLEUR*, die er in St. Louis einsehen konnte.

1263 Vgl. Breuer 2005, 58.



*Der Reisebegleiter: Nicht vorhanden*

So tritt auch kein Begleiter der Jenseitsreise auf, es gibt keine Deuteperson. Durch den rein deskriptiven Erzählstil bleibt eine Deutung dem Leser überlassen, wodurch dessen Charakter als ein Protagonist (siehe oben) verstärkt wird. In welcher unterschiedlichen Richtung interpretiert wird, soll hinsichtlich der Funktion weiter unten thematisiert werden.

*Der Jenseitsraum: Begrenzungen*

Ebenso offen bleibt im Grunde die Deutung des Zylinders. Es wird nirgendwo expliziert, ob sich die beschriebene, begrenzte Welt im Diesseits oder Jenseits befindet. Von vielen Interpreten wird der Zylinder als Zwischenzustand oder Jenseitsort definiert, dies wird unten noch weiter ausgeführt. Auch hier, in der Untersuchung des *VERWAISERS* als des Grenzfalls einer Jenseitsreise, soll von einem Jenseitsraum die Rede sein. Bei dieser Begriffsverwendung ist jedoch zu berücksichtigen, dass der „Raum“ nicht einem Jenseitsort zuzuordnen ist, sondern vielleicht als ironische Adaption etwas anderes darstellt. Dies wird allerdings erst im nächsten Untersuchungsteil weiter ausgeführt. Zunächst zur Topografie des „Jenseitsraumes“, wenn man ihn unter Vorbehalt so nennt:

Diese wird sehr genau beschrieben. Es findet sich „die objektive, fast neutrale, mathematisch-physikalische Beschreibung einer Welt“<sup>1264</sup>. Größe, Beschaffenheit und Klima im Zylinder werden genau und mehrfach angegeben: Achtzigtausend Quadratcentimeter Gesamtfläche des 50m Umfang und 16m Höhe umfassenden Zylinders, eine innerhalb von etwa vier Sekunden zwischen 25 und fünf Grad wechselnde Temperatur, die einem anderen Atemrhythmus als das pulsierende, schwach gelbe Licht zu folgen scheint. Etwa fünfzehn Leitern an den an Hartgummi erinnernden Wänden, in deren oberer Hälfte sich etwa zwanzig, teilweise durch Tunnel verbundene Nischen befinden, die der Harmonie wegen so angeordnet sind, dass je vier um eine fünfte Nische Rechtecke bilden. In dem Raum festgelegte Pfade und Regeln, denen die 200 Menschen folgen.

Dichte und Gedrängtheit machen nicht nur die Topografie, auch die Sprache aus,<sup>1265</sup> deren Stil weiter unten noch besprochen wird. Nicht nur ist durch die Größe des Zylinders der Jenseitsraum, und damit das Spielfeld<sup>1266</sup>, so der Vergleich Hartmut Engelhardts, begrenzt, auch die Spieldauer wird dadurch begrenzt, dass es sich dabei um eine „Vorstellung und ihre Folgen“<sup>1267</sup> handelt, die nur so lang besteht, wie „sie beibehalten wird“<sup>1268</sup>, so im *VERWAISER* selbst. Engelhardt meint, die Begrenzungen und Festsetzungen seien formaler Art und würden entweder ein leeres Gebilde oder aber einen Weltentwurf darstellen:

---

1264 Simon 1991, 289.

1265 Vgl. Piatier 1980, 145.

1266 Vgl. Engelhardt 1980, 75.

1267 Beckett 1972, 25.

1268 Beckett 1972, 25.

„Es [das Spiel und zugleich das Prosastück, A. B.] begrenzt sich selbst, indem es, über sich sprechend, die Bedingungen mitteilt, die erfüllt sein müssen, damit hier überhaupt etwas geht [...] Dabei möchte man für das Geschehen wichtige Festsetzungen – der Zylinder muß so eng sein, daß jede Flucht vergeblich ist – von rein formalen – die Harmonie der Bemessung von Umfang und Höhe – unterscheiden. Doch spricht erst einmal die Prosa von ihren Konventionen, wird auch die Unterscheidung von formalästhetischen Festsetzungen, einschließlich der Regelmäßigkeit der Textanordnung, und inhaltlichen fraglich. Nicht nur die Abmessungen des Zylinders [...], sondern auch alle anderen Bestimmungen lassen sich als formale Festsetzungen interpretieren [...] als der Symmetrie gemäße Festlegungen nämlich. Was ein Bild der Welt zu entwerfen scheint, geht auf formale Festsetzungen zurück, und da in diese historische Konventionen eingehen, kann das Bild, das ein Roman gibt, anstatt eines Bildes der Wirklichkeit, Bild eines Romans sein: ein ebenso selbstgenügsames, leeres Gebilde wie ein Kleckser.

Wenn der Leser in den Festsetzungen aber nicht nur Willkür erblickt, die Freiheit der Erfindung nicht als Beliebigkeit der Fiktion versteht, als eine leere Spielerei, bei der alles auch ganz anders sein könnte, nimmt er das Spiel auf und versucht, gleichsam einem Kleckser, den der Autor ihm gibt, ein Bild der Welt zu entwickeln.“<sup>1269</sup>

Das Bild, das sich aus der Topografie des *VERWAISERS* ergibt, ist das eines „Höllenlokal[s] für Becketts letzte Menschen“<sup>1270</sup>. Es enthält Anklänge an den von Beckett so geschätzten Dante, den er ja im Text sogar nennt, wenn er von den „Nichtsuchern“ spricht, „die größtenteils an der Wand in der Haltung sitzen, die Dante ein seltenes mattes Lächeln entriß“<sup>1271</sup>. Gerade in seinem Charakter als Zwischenreichsituation, welche Beckett immer wieder darstellte<sup>1272</sup>, erinnert der furchtbare Zylinder an Dantes Purgatorium – schließlich stehen Becketts letzte Menschen zwischen Leben und Tod, das Suchen im Zylinder ist nicht mehr Leben, sie alle erwarten das „undenkbare Ende“<sup>1273</sup>, das mit dem Platzeinfinden des „Allerletzte[n]“<sup>1274</sup> eintritt. Der *VERWAISER* wird allerdings „dem Danteschen Riesengemälde gegenübergestellt: ausgetrocknet, verdunkelt, Voraussetzung einer ungöttlichen Tragödie in unendlicher Reduktion.“<sup>1275</sup> Gerade die Reduktion des Ganzen, die Konzentration auf den Zylinder entwirft durch die entstehende Atmosphäre aber ein sehr eindeutiges Bild einer Jenseits-situation, in der die Menschen leiden und einem Ende entgegensehen. „Wie die übrige späte Prosa ist auch dieses Werk eine Vision des Purgatoriums, jedoch ist sie viel geschäftiger, konventioneller und auch sehr viel eindeutiger.“<sup>1276</sup> Der Zylinder – „Groß genug für vergebliche Suche. Eng genug, damit jede Flucht vergeblich.“<sup>1277</sup> – so trocken er beschrieben wird, schafft ein Gefühl der Ausweglosigkeit: „Ein Gefühl der Angst geht davon aus, wie von einem sterbenden Volk, einem Stamm vor der

1269 Engelhardt 1980, 69f.

1270 Vgl. Titel des Aufsatzes von Kaiser 1980.

1271 Beckett 1972, 21.

1272 Vgl. Kaiser 1980, 161.

1273 Beckett 1972, 125.

1274 Beckett 1972, 127.

1275 Kaiser 1980, 161.

1276 Alvarez 1980, 185.

1277 Beckett 1972, 7.

Auslöschung. Man denkt an Science-fiction oder auch an Political-fiction. Man könnte auch von Metaphysical-fiction sprechen.“<sup>1278</sup>

Mit der Metaphysik wird sich noch ein Punkt der Weltanschauungsuntersuchung beschäftigen. Zu diesem Punkt der Jenseitsreisenuntersuchung ist zu resümieren, dass der Jenseitsraum tatsächlich als ein solcher erscheint und sehr genau topografiert wird. Dies könnte man mit der These Kaisers verknüpfen, die davon ausgeht, dass Subjekt des geschilderten Suchvorganges im Grunde nicht die Menschen sind, sondern die Höllenstruktur selbst die Hauptsache sei, aus der sich Unendliches ableiten lasse.<sup>1279</sup>

Als kurzer Exkurs soll die Sprache, die diese genaue Topografie entwirft, angesprochen und auch der Titel des Werkes geklärt werden.

Dass die Beschreibung des Zylinders beinah objektiv und neutral klingt, wurde oben bereits erwähnt. Alvarez empfindet diese Prosa als konventionell, langatmig und auch durch das Fehlen von Kommata als ermüdend.<sup>1280</sup> Andere Autoren wiederum betonen den kunstvollen Satzbau und das „skrupulöse[m] Ausloten der Wörter“<sup>1281</sup>. Dies wird beispielsweise anhand einer Untersuchung des ersten Satzes deutlich. Dieser, so drückt es Piatier aus, eröffne den Text und sei gleichzeitig dessen Definition und Matrix. Jedes einzelne Wort – außer dem Neologismus Verwaiser – werde im Verlauf immer wieder aufgenommen und orchestriert.<sup>1282</sup> Lichtwitz meint:

„Besonders aufschlußreich erscheint mir jedoch der erste [Satz, A. B.], da das ganze Buch die exakt gegliederte Auffächerung seiner verbalen, grammatischen und assoziativen Bestandteile ist.

„Eine Bleibe, wo Körper immerzu suchen, jeder seinen Verwaiser.“ Läßt man die einzelnen Wörter, wenn man sie liest, einen Moment auf der Zunge liegen, kostet man ihren Bedeutungsumfang aus, so werden sie ungewohnt sperrig gegeneinander. [...]

„Eine Bleibe“ – das ist nicht irgendein Raum, sondern ein Ort menschlicher Geborgenheit und des Ausruhens. Aber da sind bei Beckett keine Menschen, sondern „Körper“ – Materie, Moleküarteilchen, tote Körper, Leichen; doch haben auch Menschen Körper, sind, von einem außermenschlichen Standpunkt gesehen, nichts weiter als Körper. Solche „Körper“ „suchen“. „Suchen“ ist ein Akt des Willens, „suchen“ setzt ein Bedürfnis voraus und eine Art Bewußtsein. „Körper“ haben in diesem Sinne kein Bewußtsein. Ähnlich sind in Dantes Inferno schemenhafte Körper immerzu auf der Suche. [...] Die Ruhelosigkeit des „immerzu Suchens“ will auch nicht zu dem Wort „Bleibe“ passen, aber man kann die „Bleibe“ dann doch wieder mit einem infernalistischen Ort in Verbindung bringen. [...] Das Wort „Verwaiser“ erweitert die Dimension des Satzes abermals. Etymologisch gehört es zu „verwaisen“ – „elternlos werden“. Jeder Körper sucht die Sterbeursache seiner Eltern. Da aber Menschen sterblich sind, also durch ihre Sterblichkeit und den Umstand, daß sie Kinder zeugen, diese selbst zu Waisen machen, suchen die

1278 Simon 1991, 289.

1279 Vgl. Kaiser 1980, 161.

1280 Vgl. Alvarez 1980, 185.

1281 Kesting 1980, 181.

1282 Vgl. Piatier 1980, 146.

Körper auch die eigenen Eltern. Kinder sind aber selbst ebenso sterblich wie Eltern – die Suche geht also auch nach dem eigenen Tod.“<sup>1283</sup>

Lichtwitz' Untersuchung des Satzbaus macht – unabhängig davon, ob man seine Interpretation des „Verwaisers“ teilt oder nicht (weiter unten werden noch die Deutungen des Verwaisers als „Entvölkerer“<sup>1284</sup> und als „Nichtgottvater“<sup>1285</sup> begegnen) – deutlich, wie bedeutungsschwanger die auf den ersten Blick „konventionelle“ und wiederholende Sprache Becketts ist. Piatier spricht von der Organisation der Sprache, bei der „die Logik der mathematischen Demonstration bis zur Grenze getrieben“<sup>1286</sup> werde, von einem geometrischen Bild, von Nüchternheit und kurzen Sequenzen, die unter verschiedenen Blickwinkeln – man erinnere sich an die oben genannte Kameraanalogie – eine „totale Ansicht von dem Zylinder geben, so genau, daß die wesentlichen Elemente in allen wiederkehren und so eine stechende Gewalt annehmen.“<sup>1287</sup>

Auch wenn also insbesondere die Topografie des Zylinders im Wesentlichen beschreibend klingt, so geht es Samuel Beckett nicht um reines Darstellen, sondern er erreicht durch die Sequenzen der Darstellung, durch die Wiederholungen und auch durch ungewöhnliche Worte und Wortverbindungen – man denke wieder an den eben zitierten ersten Satz des Prosatextes – eine bestimmte Atmosphäre<sup>1288</sup>, die das rein Deskriptive durchbricht. Zum einen ist dies die Atmosphäre im Zylinder selbst, die wie oben beschrieben ausweglos und gespenstisch erscheint. Zum anderen ist es auch eine gewisse Leseatmosphäre. Durch die Monotonie des Textes wird er, so Engelhardt, zum Exerzitium, sich dem Nichts anzunähern:

„Je genauer der Text, diese regelgeleitete Wortfolge, die Regeln, die im Zylinder gelten, aufzunehmen versucht, desto gleichförmiger wirken er und seine Welt. Deshalb ist der Eindruck der Monotonie bei Beckett, den er selbst, als sei er des Ganzen müde, unterstreicht durch Formeln wie ‚und so weiter bis ins Unendliche‘, Reflexion darauf, daß, wenn auch nicht alles gesagt worden ist und nie gesagt wird, das Nichtgesagte dem Gesagten gleicht.

Beckett lesen heißt nicht zuletzt, im Monotonen auf das sich kaum merklich Ändernde zu lauschen. So wird die Asymmetrie deutlich, die vom Zylinder ausgesagt wird und die bei Beckett bestimmend ist: ‚So wahr es ist, daß im Zylinder das wenige Mögliche, wo es nicht ist, bloß nicht mehr ist und im mindesten weniger das ganze Nichts.‘ Der Akzent fällt auf das *Nichts*; das Prosastück ist ja auch ein *Exerzitium, sich ihm anzunähern, so wenig es auch gegeben ist*.“<sup>1289</sup>

---

1283 Lichtwitz 1980, 180f.

1284 Kesting 1980, 178.

1285 Hensel 1980, 174.

1286 Piatier 1980, 148.

1287 Piatier 1980, 149.

1288 In der Forschung, hier ist Maurice Nadeau zu nennen, wird insbesondere in Bezug auf die Figuren im *VERWAISER* auch vom solipistischen Modus des Erzählens gesprochen, wobei die Figuren auf ihr reines Bewusstsein reduziert würden. Durch ihr Leiden entsteht diese Atmosphäre im Grunde. Siehe hierzu den Forschungsüberblick in Brockmeier 2001, 203f.

1289 Engelhardt 1980, 83f. Hervorheb. A. B.

Beckett fordert nicht nur einen unkonventionellen Gebrauch, sondern gar den Missbrauch der Sprache, damit diese das Denken nicht limitiert. Er imaginiert, dass das literarische Schreiben seine darstellende Funktion aufgebe, damit das Sinnhafte zwischen oder hinter den Worten erscheinen könne.<sup>1290</sup> So arbeitet er auch mit künstlerischen oder sprachlichen Innovationen.<sup>1291</sup> Solch eine Neuerung ist im Grunde nicht nur das Wort des „Verwaisers“, auch der Zylinders insgesamt zeigt, wie Beckett etwas bildlich darzustellen versucht, wobei er eigentlich ein Nicht-Bild zeigen will, abstrahieren will, also ein „Bilder-Vernichtungs-Bild“<sup>1292</sup> schafft. Finney meint in Bezug auf die späte Prosa Becketts, diese Stücke „schließen sich an ihre Vorgänger an in einer Galerie einzigartiger und zwingender Bilder, die Becketts lebenslange Suche nach jener unmöglichen Gestalt widerspiegelt, welche in ihrer eigenen Zerstörung die endgültige Gestaltlosigkeit des Lebens einfangen möchte.“<sup>1293</sup>

Dieser von den Überlegungen zu den sprachlichen Bildern Becketts ausgehende Gedanke ist auch deshalb hier relevant, da er bereits auf die weltanschauliche Erlebnistönung im *VERWAISER* und damit auf den nächsten Teil der Untersuchung hinweist: Becketts Sprache und Werke spiegeln seine Weltanschauung, weil der künstlerische Ausdruck für ihn schöpferische Innenschau und das Bedürfnis zur Selbstreflexion darstellt.<sup>1294</sup> Angeregt von den Schriften Arnold Geulincx, eines Schülers von Descartes, erweitert Beckett das cartesianische Verständnis vom Denken, das dort als philosophische Vergewisserung des Ich-Seins gilt, auf Phantasieren, Tagträumen, Dichten und damit das Schreiben.<sup>1295</sup> Denken ist bei Geulincx ein Akt der Unterwerfung unter die es übersteigende Vielfalt<sup>1296</sup> – dies passt wiederum zum eben beschriebenen Versuch eine unmögliche Gestalt zu gestalten. Brockmeier resümiert: „Damit der Künstler die Freiheit des ‚schöpferischen Selbstdenkens‘ gewinnt, muss er sich aus der pragmatischen Funktion der Sprache lösen und von einem Wissen befreien, das eine scheinbar verlässliche Welterkenntnis vermittelt.“<sup>1297</sup>

---

1290 Vgl. Brockmeier 2001, 25f.

1291 Vgl. Brockmeier 2001, 27.

1292 Mit diesem Ausdruck variere ich Hausers Neologismus der Gottesbildervernichtungsbilder, den dieser in Bezug auf das Bilderverbot nutzt. Die Adaption bietet sich an, da Beckett sich ja im Grunde mit seiner Literatur- und Kunstauffassung selbst ein Bilderverbot auferlegt bzw. das konventionelle Bedeutungsbild von sprachlichen Ausdrücken durchbrechen will.

1293 Finney 1980, 198.

1294 Vgl. Brockmeier 2001, 28.

1295 Vgl. Brockmeier 2001, 33.

1296 Vgl. Brockmeier 2001, 35.

1297 Brockmeier 2001, 36.

*Die Adressaten: Die Vorstellung eines denkenden Wesens*

Im Sinne des ‚schöpferischen Selbstdenkens‘ schreibt Beckett im Grunde für sich selbst.<sup>1298</sup> Er schreibt aber auch für seine Adressaten. Diese zu definieren fällt nicht nur schwer, weil er seine Arbeit nicht als Auftragsarbeit ansieht und sich beispielsweise weigert, Textstellen nach den Verlegerwünschen und damit postulierten Leserbedürfnissen anzupassen. Auch ist durch den Text nicht offensichtlich eine bestimmte Zielgruppe an Lesern angesprochen.

Im *VERWAISER* gibt es keine direkte Leseransprache. Ebenso wie es keine Erzählerpersönlichkeit gibt, wird auch kein Leser im Text sichtbar. Lediglich aus einer Textstelle könnte man entweder postulieren, dass hier der hinter genauer Deskription verschwindende Erzähler auch einen ebenso neutralen Betrachter erwartet oder dass er sich hier selbst beschreibt:

„Und für das *denkende Wesen*, das gekommen ist, um sich *kalt* über all dieses Gegebenheiten und Offensichtlichkeiten zu beugen, wäre es wahrscheinlich schwierig, am Ende seiner Untersuchung nicht zu Unrecht anzunehmen, daß, anstatt den Ausdruck Besiegte zu gebrauchen, der tatsächlich einen leisen, unangenehmen, pathetischen Beiklang hat, man besser ganz einfach von Blinden sprechen würde.“<sup>1299</sup>

Zudem wird im Grunde durch die immer wiederkehrende Formulierung „falls diese Vorstellung beibehalten wird“<sup>1300</sup> eine Verbindung zwischen Erzähler und Leser geschaffen: Der Erzähler setzt den Rahmen fest, die Spielregeln des Gedankenspiels, und setzt den Leser als seinen Mitspieler, als denjenigen, der ihm in diesem Gedankenspiel folgt, voraus.

*Die Funktion: deutungs offen*

Was ist nun die Funktion dieses Gedankenspiels bzw. die Funktion der Jenseitsreise? Die Funktion der Reise innerhalb des Werkes zu untersuchen, wie es bei einigen anderen Beispielen getan wurde, ist hier unnötig, da ja die gesamte Handlung des *VERWAISERS* eine Jenseitsreise darstellt, insofern man diese hier genutzte Deutung annimmt. So fragt man bei der Untersuchung der Funktion der Jenseitsreise in diesem Falle also im Grunde nach der Funktion bzw. Absicht des Textes.

In der Rezeption des Textes haben sich ob dessen Rätselhaftigkeit unterschiedliche Deutungen ergeben:

„Der Text bleibt (absichtlich) ein unlösbares Rätsel, welches der Kritik erscheint, die dafür zahlreiche Interpretationen vorgeschlagen hat, wie ‚außerhalb aller Denkweisen der Vernunft (...) [ein] großes Geheimnis‘ oder sogar wie ein ‚Rätsel, das das Verständnis zu übersteigen scheint‘. Tzvetan Todorov, hat, neben anderen, vorgeschlagen, *Le Dépeupleur* wie eine Neube-

---

1298 Damit ist allerdings nicht gesagt, dass in Becketts Werken die intentio operis, die Textabsicht, immer der Autorabsicht gleicht!

1299 Beckett 1972, 79. Hervorheb. A. B.

1300 Z.B. Beckett 1972, 79.

arbeitung des platonischen Höhlengleichnisses zu lesen; Alain Badiou vermutet, es handle sich um eine Art Parabel über die menschliche Sehnsucht [...]. Antoinette Weber-Calfisch [...] lehnt sowohl eine allegorische Lesart als auch eine realistische Lesart ab; sie schlägt vor, besonders auf die Bilder William Blakes zurückzugreifen, um die künstlerische Vorgehensweise Becketts zu verstehen und die Idee der Polysemie des Textes zu akzeptieren.<sup>1301</sup>

Ob der Text „ein rein formalistisches Werk [...], eine in sich geschlossene Welt, die nicht über sich hinausweist, oder ein rhetorisches Paradestück oder gar eine Allegorie“<sup>1302</sup> ist, wird unterschiedlich bewertet. Kaiser, der Becketts Nähe zu Kafka betont, versteht den Text als Allegorie über die höllische Sinnlosigkeit menschlichen Strebens und die Suchaktionen im Text als Gleichnis für die Weltgeschichte des menschlichen Bewusstseins.<sup>1303</sup> Kesting nennt den *VERWAISER* eine Parabel und meint:

„*Le Dépeupleur*‘ ist ein schmales und furchtbares Buch, eines der grauenhaftesten der modernen Literatur, eine Vision der Gegenwart und der Zukunft freilich, die etwas Unabweisbares hat und darum in die Reflexion unserer Umwelt mit einbezogen werden muß, deren Hauptproblem die Überbevölkerung, die Enge des Erd-Gefängnisses und der daraus resultierende Abbruch der zwischenmenschlichen Beziehungen bedeutet. [...] Der Titel *Le Dépeupleur*‘, von Elmar Tophoven, Becketts bedeutendem Übersetzer, mit ‚Verwaiser‘ übertragen, bezeichnet den verzweiferten Wunsch, der sich gegenüber diesem Gedränge einstellt, *die Erde möge unbewohnt sein*‘, wie es schon einmal bei Beckett hieß. Die Überbevölkerung ruft zwangsläufig nach dem ‚Entvölkerer‘.

Nicht ‚schöner leben‘ mit ‚mehr Ware‘ und ‚mehr Freizeit‘, sondern der schaurige Kampf des einzelnen um den notwendigsten Lebensraum – wer dies für blanke ‚Dichtung‘ hält, sollte sich vor Augen führen, daß sich allzu viele Details dieser Vision mit harten Fakten und Zahlen belegen lassen.“<sup>1304</sup>

Auch Ria Endres, die vor allem auf die Sexualität in *DER VERWAISER* eingeht, formuliert als Frage an den für sie ein Fragment bleibenden Text: „Das Purgatorium als die in einen Zylinder gepresste Hölle? Eine Vision der irdischen Überbevölkerung?“<sup>1305</sup>

---

1301 Casanova 1997, 108f.: „[...] le texte demeure (à dessein) une énigme indéchiffrable qui apparaît à la critique, qui en a proposé des nombreuses interprétations, comme ‚extérieure à tous les discours de la raison (...) grand mystère‘, ou même comme une ‚énigme qui semble passer l’entendement‘. Tzevtan Todorov, parmi d’autres, a proposé de lire *Le Dépeupleur* comme une réécriture du mythe platonicien de la caverne; Alain Badiou suggère qu’il s’agit d’une sorte de la parabole sur le désir humain [...]. Antoinette Weber-Calfisch [...] refuse aussi bien la lecture allégorique que la lecture réaliste; elle propose d’avoir recours notamment aux dessins de William Blake pour comprendre la démarche artistique de Beckett et d’accepter l’idée de polysémie du texte.“ Hervorheb. i. O. Übersetz. A. B.

1302 Knowlson 2001, 674,

1303 Vgl. Kaiser 1980, 162.

1304 Kesting 1980, 177f. Hervorheb. i. O.

1305 Endres 1986, 88.

Breuer meint, man habe es erkennbar mit einer allegorischen Darstellung der condition humaine zu tun:

„Der Zylinder mit seinem Auf und Ab von Tag und Nacht sowie Kälte und Wärme bedeutet die Erde oder das Universum; seine Decke [...] symbolisiert die Grenze unserer Welt und damit unsere Erkenntnis; die beiden Doktrinen [...], die auf die Frage, ob es einen Weg nach draußen gebe, empirisch nicht überprüfbare Antworten geben, erinnern an unsere Religion mit ihren Beschreibungen von Landschaften, nach denen uns die Aussicht verschlossen ist, bzw. an die Spekulationen der Metaphysik; Die Leitern sind Symbole für unsere Versuche, die unmittelbar gegebene Realität durch Werkzeuge und besondere Verfahren, also etwa durch Wissenschaft und Theorie, zu erweitern und damit den Horizont des Erfahrbaren bis an die Grenzen unseres Kosmos hinauszuschieben; die Nischen, in denen die Quester ausruhen, bis ein anderer sie daraus vertreibt, erinnern an jene Theorien und Philosopheme, in denen es sich unsere Forscher und Wissenschaftler auf halbem Weg zum Lichte [...] bequem machen; die vier Gruppen von Verlorenen lassen an uns Menschen und an unsere verschiedenen Reaktionen gegenüber der unerkennbaren Welt denken; von den rastlosen, fortschrittsgläubigen, wissenschaftsoptimistischen Verblendeten reicht die Skala bis hin zu den resignierten Realisten“<sup>1306</sup>.

Knowlson formuliert beide Lesarten und meint, lese man den Text als Allegorie, so „wäre die Welt, als Allegorie der nicht-fiktiven, ‚realen‘ Welt, ein Ort, wo jeder nach seinem oder ihrem Verlorenen sucht, was durch vergebliches Leiterklettern, bzw. entfesselte ‚kollektive Wut‘ und weniger durch brüderliches Verhalten erreicht werden soll.“<sup>1307</sup> Er weist aber eben auch darauf hin, dass lediglich der fünfzehnte, später angefügte Abschnitt dem Text eine allegorische Bedeutung verleihe, während sonst jede Bemühung um die Entdeckung einer die Fiktion überschreitenden Signifikanz ins Leere ginge.<sup>1308</sup>

So führen Stimmen gegen die Lesart des *VERWAISERS* als Allegorie also an, dass Beckett seinen Interpreten immer wieder ein Bein stelle, sie aus allzu selbstgewissen Gedankenbahnen stolpern lasse und sie damit daran erinnere, dass sie ein erfundenes Gebilde, das sich nicht auf eine Handvoll Begriffe bringen lasse, vor sich hätten.<sup>1309</sup> Engelhardt meint, der Text habe allegorischen Charakter, sei aber nicht als Allegorie einzuordnen, da der Text keine Auflösung biete:

„Versteht man mit Goethe wie auch mit Beckett, dem diese Definition vielleicht durch seine Schopenhauerkenntnis naheliegen dürfte – er selbst spricht von ‚bildliche(r) Übermittlung eines Begriffs‘ –, unter Allegorie einen bildgewordenen Begriff, der so gefaßt ist, ‚daß der Begriff im Bilde noch immer begrenzt und vollständig zu halten und zu haben und an demselben auszusprechen sei‘, so wäre das Kriterium der Allegorie ihre Auflösbarkeit durch Wissen. Beckett zerstört diese Form wie so viele in seinem übrigen Werk nun dadurch, daß er sie zum Schein erfüllt. Kafkas Parabeln vergleichbar, deren Kommentierung verschwinden läßt, wovon sie ein Gleichnis sind – ‚Alle diese Gleichnisse wollen eigentlich nur sagen, daß das Unfaßbare unfäß-

---

1306 Breuer 2005, 59.

1307 Knowlson 2001, 674.

1308 Vgl. Knowlson 2001, 674.

1309 Vgl. Scheffel 1980, 168.



bar ist, und das haben wir gewusst<sup>1310</sup> -, entzieht Beckett die Allegorie ihrer Auflösung. Und zwar dadurch, daß er die Spannung zwischen dem spontanen Eindruck, das bedeutet das und das jenes, und dem Widerstreitenden, das könnte aber auch etwas ganz anderes bedeuten, bis zum Zerreißen anspannt. Gibt nun die Geschichte des Zylinders, eines abgeschlossenen Systems, die *Geschichte unserer Welt bis zum Wärmetod* wieder, oder die *Äonen währende gesellschaftliche Unterdrückung*, oder die *vergebliche Suche des Menschen nach dem Paradies*? *Alle drei Auflösungen wären rechtfertigbar, aber nicht, wie bei einer Allegorie, definitiv.*<sup>1310</sup>

Für die hier vorgenommene Untersuchung muss die betrachtete Jenseitsreise nicht unbedingt eine Allegorie sein. Schließlich sind auch andere der hier untersuchten Jenseitsreisen keine Allegorie, sondern zeigen oft eher eine utopische oder dysutopische Welt. Wohl aber haben sie meist allegorischen Charakter und verweisen auf die Lebenswelt und Weltanschauung des Autors. So muss hier die Kontroverse darüber, ob *LE DÉPEUPLEUR* als Allegorie zu verstehen ist oder nicht, gar nicht geklärt werden. Auch wer von dem Argument, der Text bringe jede Deutung in eine Sackgasse und durchbreche jedes Korsett an Interpretation, überzeugt ist, wird in Becketts Prosa zumindest Themenfelder erkennen, die nicht nur in der geschlossenen Welt des Zylinders eine Rolle spielen, sondern grundsätzlich anthropologische „Nerven treffen“. Diese sollen hier kurz genannt werden und werden im nächsten Teil der Untersuchung in Bezug auf die Weltanschauung noch einmal aufgegriffen. Zusätzlich werden auch Deutungen, die ihren Ansatz eben in einem allegorischen Verständnis haben, kurz angeführt.

Aus einem solchen kommend wurden oben bereits die Deutungen als Gleichnis und damit entweder als Zustandsbeschreibung von oder Warnung vor einer überbevölkerten Welt genannt. Federman versteht den *VERWAISER* demselben Ansatz nach als Metapher für die Menschheit: „In diesem erstaunlichen Werk hat Beckett – über die totale Reduktion der Menschheit zur Anonymität hinaus – eine großartige Metapher der Menschheit geschaffen. In der komplexen Struktur dieses sozialen Systems finden wir alles menschliche Tun, Fühlen und Streben zusammengefaßt.“<sup>1311</sup> Piatier meint, Becketts Blick auf die Gesellschaft in *DER VERWAISER* zeige einen Nihilismus: „Dem der Vernunft beraubten Menschen entspricht eine der Geschichte beraubte Welt, in der sich die Werte umkehren, da die Besiegten die einzigen Weisen sind und das Heil nur mit der Vernichtung eintritt.“<sup>1312</sup> Doch nicht nur ethische, auch religiöse und sogar politische Themen werden in der Rezeption des Werkes genannt. So sieht Simon beispielsweise eine prophetische Beschreibung der totalitären Welt in Becketts späten Werken versteckt. Er betont aber, Werke wie *DER VERWAISER* seien nicht als bloße politische Fiction-Literatur zu verstehen:

„Die Politik ist in Becketts Werken niemals die einzige Dimension und nicht einmal die wichtigste. Der Leser ist Zeuge der letzten Stunde oder auch der Stunde nach dem Tode einer Gruppe von Lebewesen. Man denkt ein wenig an den Vorabend der nuklearen Apokalypse, weit

1310 Engelhardt 1980, 77. Hervorheb. A. B.

1311 Federman 1980, 155.

1312 Piatier 1980, 148.

mehr noch an das katastrophale Ende einer kosmischen Epoche, vor allem aber an eine innere, rein geistige Vision [eines] ontologischen Dramas [...].“<sup>1313</sup>

Fabre-Luce betont Becketts Tendenz, jedes Detail von individueller Bedeutung zu lösen und zu verallgemeinern. Sie versteht den Verwaiser als Metapher der Endlichkeit, die den Todeskampf der Welt zeige.<sup>1314</sup>

Solche Deutungen, die religiöse und metaphysische Themen berühren, sollen wie angekündigt im nächsten Teil der Untersuchung ihren Platz finden, dort werden also auch Begriffe wie Tod, Purgatorium, Hölle, Inferno usw., die teilweise auch in bereits zitierten Kritiken auftauchen, aufgegriffen.

Der Jenseitsreise wirklich eine Funktion, im Sinne einer Aussageabsicht und damit einer Interpretation, zuzuschreiben fällt sichtlich schwer. Simon meint sogar:

„Beckett hat niemals Partei ergriffen. [...] *Er verkündet keine Botschaft.* Er weist nicht einmal eine Wahrheit als solche aus. Jegliches Ideenmaterial, jeder semantische Gehalt wird sogleich in den Dienst des Schreibens gestellt, das es einer *ironischen Behandlung* unterwirft, durch die es sich zersetzt und auflöst. Die Ideen fallen in den Abgrund der Worte.“<sup>1315</sup>

Sicherlich ist *DER VERWAISER* polysemantisch, polyphon oder wie auch immer man die Offenheit benennen möchte. Sicherlich auch bricht Beckett Bedeutungsansätze durch sein ironisches Spiel mit der Sprache. Dennoch hat der Text eine bestimmte Wirkung und berührt wie oben benannt bestimmte grundsätzliche Themen. Simon ist also insofern zuzustimmen, als dass Beckett tatsächlich nicht verkündet, also keine Botschaft explizit macht. Wohl aber kann der Leser gerade durch Becketts ironisches Sprachspiel eine bestimmte Botschaft für sich verstehen oder erahnen. So wird gerade in der Art und Weise, in der Beckett den Zylinder, die Handlung und die Sprache in *DER VERWAISER* gestaltet, auch seine Weltanschauung sichtbar.

Nicht zu vergessen ist hierbei, dass Beckett selbst wollte, dass man sein Werk von seinem Leben trennte.<sup>1316</sup> Als er begann auf Französisch zu schreiben, was Simon „Die Geburt des Beckettschen Schreibens“<sup>1317</sup> nennt, sagt er aber offen, dass „sein Schreiben, das aus der Tiefe seines Ich hervorsprudelt, ein Gemisch aus Erinnerungen und Träumen“<sup>1318</sup> sei. Diese persönlichen Elemente werden allerdings entpersönlicht durch die Unterdrückung der Person, die Entwertung des Ichs und damit im Grunde einer Verallgemeinerung:

„Lange Passagen aus seinem Leben, sehr viel ausführlicher und zahlreicher, als man glaubt, sind in seinem Werk eingebaut; aber sie sind unpersönlich geworden und vermögen so mit der *condition humaine* zu verschmelzen, mit der sein ganzes Werk sich nahezu obsessiv beschäf-

---

1313 Simon 1991, 133.

1314 Vgl. Fabre-Luce 1980, 152.

1315 Simon 1991, 132. Hervorheb. A. B.

1316 Vgl. Brockmeier 2001, 1.

1317 Simon 1991, 24. Siehe weiterführend auch Simons Ausführungen zur Zweisprachigkeit Becketts. Vgl. Simon 1991, 20-24.

1318 Simon 1991, 26.

tigt. Möglich geworden ist der Einbau autobiographischen Materials durch die Entwicklung eines Stils, der so unpersönlich ist, daß man ihm den Vorwurf einer nahezu klinischen Abstraktheit gemacht hat. [...] Das Beckettsche Selbstgespräch ist ebenso weit vom narzißtischen Bekenntnis eines Genet oder Leiris entfernt wie vom inneren Monolog bei Joyce.“<sup>1319</sup>

Auch wenn Beckett also weder offen eine Botschaft mit seinem Prosawerk verkünden will, noch allzu sehr Biografisches bzw. Persönliches verrät, ist die hier vertretene These, dass sich in *LE DÉPEUPLEUR* weltanschauliche Vorstellungen niederschlagen und erkennen lassen. Gerade auch seine Abstraktion vom Individuum bietet einen Ansatzpunkt. Solche Ansatzpunkte zu identifizieren und zu untersuchen, inwiefern sich daraus weltanschauliche Aussagen ableiten lassen, wird im folgenden Teil der Untersuchung vorgenommen.

Zuvor soll allerdings kurz resümiert und geklärt werden, inwiefern die Untersuchung des *VERWAISERS* von Samuel Beckett überhaupt in das Konzept der Untersuchungen passt, das heißt inwiefern das Werk überhaupt eine Jenseitsreise darstellt:

Auch wenn in *DER VERWAISER* das Jenseitsreisemotiv nicht vollständig (siehe hierzu auch im folgenden Untersuchungsteil die Begründung für ‚partiell‘) und auch nicht im klassischen Sinn realisiert ist, es also auch keinen offensichtlich Reisenden, keinen Reiseweg und keinen Deuteengel oder ähnliches gibt, so lässt sich doch gerade anhand des beschriebenen Jenseitsraumes, der Topografie und dem Charakter der geschlossenen Welt im Zylinder das Motiv vermuten.

Der genau beschriebene Zylinder kann, und so tun es auch die meisten Interpreten, die von Purgatorium und Hölle sprechen, als ein Zwischenzustand verstanden werden. Die Körper im ausweglosen Zylinder suchen und leiden bis sie ihren Platz gefunden haben und schließlich, mit dem letzten, der seinen Platz einnimmt, der „letzte[n] Zustand des Zylinders“<sup>1320</sup> und damit das „undenkbare[n] Ende“<sup>1321</sup> eintritt. Eine Reise in diesen Jenseitsraum geschieht, wenn überhaupt, über das Konstrukt der Vorstellung: Der Erzähler spricht von der Welt und dem Ende des Zylinders als einer Vorstellung. Im Beibehalten dieser Vorstellung geschieht die „Gedankenreise“. Dem Charakteristikum einer Jenseitsreise entsprechend geht es bei dieser Vorstellung nicht um ein Ankommen, nicht um ein Ziel, sondern um die Reise und damit die Vorstellung selbst, die temporär ist und eben nur so lang andauert, wie „diese Vorstellung beibehalten wird“<sup>1322</sup>. Weiter qualifiziert sich *DER VERWAISER* als hier zu untersuchende Jenseitsreise, weil er einen überschauenden Blick über die Welt bietet. In diesem Fall ist dieses Merkmal einer Jenseitsreise ironisch gebrochen: Die Welt, die überschaut wird, ist sehr begrenzt, begrenzt durch Boden und Wände „aus Hartgummi oder Ähnlichem“.<sup>1323</sup> Im Grunde wird durch die Begrenzung der überschauende Blick bereits relativiert, eine ironische Brechung, auf die der nächste Untersuchungsschritt eingehen wird. In diesem Raum spielt sich die gesamte Erzählung ab, der ge-

1319 Simon 1991, 27. Hervorheb. i. O.

1320 Beckett 1972, 131.

1321 Beckett 1972, 125.

1322 Beckett 1972, 133.

1323 Beckett 1972, 9.

samte Zylinder und damit scheinbar der gesamte Kosmos der Erzählung werden vom Erzähler und dem neutralen Beobachter, eben auch dem Leser, überblickt. Ob außerhalb des Zylinders etwas existiert, wird nicht expliziert. Es ist allerdings von der Unmöglichkeit der Flucht die Rede und der Glaube derjenigen, die noch nach einem Ausweg suchen, wird als „kleines, unnützes Licht“<sup>1324</sup> bezeichnet. So oder so ist die Welt im *VERWAISER* auf jenen Zylinder beschränkt, der komplett erfasst und aus einer scheinbar höheren Position aus beschrieben wird, wobei aus dieser Perspektive heraus Verhalten beschrieben wird, für das man „in das Geheimnis der Götter eingeweiht sein muß“<sup>1325</sup>, um es wahrnehmen zu können. Die Figuren innerhalb des Zylinders aber schaffen diesen im Grunde möglichen Standpunktwechsel nicht. Dies wird Punkt (6) der folgenden Untersuchung noch ausführen, wo auch der Begriff der Losigkeit erklärt wird. Im Zustand der Losigkeit – so viel vorweg – kann im Grunde keine Jenseitsreise stattfinden. Die Figuren wandern nur noch und warten auf Godot – suchen Godot – oder was und wen auch immer.

*LE DÉPEUPLEUR – DER VERWAISER* von Samuel Beckett wird hier also ein Grenzfall einer Jenseitsreise behandelt bzw. als ein literarischer Umgang mit dem Jenseitsreisenmotiv, bei dem eine solche als nicht möglich bzw. scheiternd dargestellt wird. Dieses Scheitern allerdings geschieht nur, insofern die „Vorstellung [der Situation im Zylinder, A. B.] und deren Folgen [...] beibehalten wird“<sup>1326</sup> – letztlich bleibt der Ausgang der „Vorstellung“ durch diese von Beckett herausgestellte Formulierung also offen.

## Untersuchung der Jenseitsreise in weltanschauungsanalytischer Perspektive

### *Unthematisch; Partiiell*

(1), (3) Dass die obige Einordnung von *LE DÉPEUPLEUR* als Jenseitsreise derart schwierig war und unter Vorbehalten vorgenommen wurde, liegt eben daran, dass die Jenseitsreise nicht explizit gemacht wird. Sie ist – arbeiten wir weiter mit der hier verwendeten, vorsichtigen Deutung als eine Jenseitsreise – nur unthematisch realisiert: Es ist von keiner Reise die Rede und, auch wenn der Zylinder meist so interpretiert wird, es ist kein Jenseitsraum als eben solcher eindeutig zu identifizieren. Die Handlung, die weder eindeutig eine Heils- noch eine Unheilsgeschichte ist, spielt sich genauso wenig explizit im Diesseits wie im Jenseits ab. Dennoch ist vielleicht der Charakter des Zylinders, des Jenseitsraumes, wobei der Begriff hier eben vorsichtig verwendet wird, noch am ehesten der Aspekt des Werkes, bei dem sich Beckett dem Jenseitsreisemotiv annähert. Die Atmosphäre im von suchenden Körpern bevölkerten Zylinder erinnert doch so stark an Vorstellungen eines jenseitigen Leidensortes, bei dem alles auf das unvermeidliche „undenkbare“ Ende hinausläuft, dass hier folgende These aufgestellt wird: Der Dantes Jenseitsreise in der *GÖTTLICHEN KOMÖDIE* verehrende Beckett arbeitet bewusst mit eben einem solchen höllischem Motiv,

1324 Beckett 1972, 35.

1325 Beckett 1972, 33.

1326 Beckett 1972, 25.

nutzt also partiell das Motiv der Jenseitsreise, indem er sich den Aspekt eines Leidensortes, der überschaut wird, herausgreift.

### *Gebrochenes Stilmittel*

(2) Der übernommene Aspekt aber wird als gebrochenes Stilmittel eingesetzt. Der höllisch anmutende Zylinder nämlich bildet gerade nicht die typische, christliche Höllenvorstellung ab (siehe dazu auch Punkt (4)), sondern spielt lediglich mit der Assoziation einer solchen. So wird nicht nur diese Vorstellung, sondern auch die Erzählung an sich immer wieder ironisch gebrochen.

Dies zeigt sich beispielsweise im Sprachstil des *VERWAISERS*, der – so „lakonisch[e], karg[e]“<sup>1327</sup> er ist – doch eine sehr plastische, bildliche Vorstellung hervorruft, das Werk aber dennoch nicht greifbar macht: Angesichts der kalten Herangehensweise des Erzählers, der „quasi experimentelle[n] Anordnung und [des] pseudowissenschaftlichen Stils möchte der Leser aufs erste glauben, eine Parabel des Menschenlebens zu lesen [...] [merkt allerdings dann], dass eine wie immer intelligente Betrachtung des Zylinder-Experiments von außen in Ratlosigkeit endet.“<sup>1328</sup> Zunächst klingt der Erzählduktus nach einer rational denkenden Beobachtungsweise. Diese aber ist diese schließlich mit einem „undenkbaren Ende“ konfrontiert. Das Ende der „Vorstellung“, die entworfen wird, stellt sich als „unvorstellbar“ heraus. Durozoi meint:

„Aus der so eingeführten Differenz zwischen der scheinbaren deskriptiven Genauigkeit und dem unbegreifbaren Charakter des Ganzen geschieht ein Humor, der schwärzer ist als je, der sich in die klinische, entomologische Beobachtung kleidet, um das Mitleid und die Zärtlichkeit besser unterdrücken zu können.“<sup>1329</sup>

Ein solch schwarzer Humor zeigt sich auch in einzelnen Bemerkungen im Text selbst. Scheffel weist auf zwei Beispiele hin:

„Innerhalb der strengen Gesetzmäßigkeiten und der allgemeinen Reduktion der Zylinderbewohner [...] gibt es noch wie zum Hohn aufgeführte Möglichkeiten individueller Willensentscheidungen: im Innenkreis können sich die Bewohner beliebig bewegen, wer in seiner Schlange lange genug gewartet hat, um die Leiter ergreifen zu dürfen, kann auf sein Recht zum Hinaufsteigen noch verzichten. ‚Alles ist also aufs beste bestellt‘ heißt es mit candidescher Ironie.“<sup>1330</sup>

1327 Scheffel 1980, 169. Scheffel betont allerdings, trotz seiner Wertschätzung des Übersetzers Tophoven, dass die Knappheit dieser Sprache im Deutschen nicht wiedergeben könne, was sich auch an der größeren Länge des deutschen Textes zeige. Die hier zitierte Ausgabe (Beckett 1972) allerdings bietet sowohl einen Blick auf den französischen Text als auch auf die Übersetzung Elmar Tophovens.

1328 Brockmeier 2001, 192.

1329 Scheffel 1980, 158.

1330 Scheffel 1980, 167.

Beckett spielt mit Ironie und Parodie, bringt Aspekte bekannter Motive in neue Kontexte und führt sie so ad absurdum<sup>1331</sup>, er kehrt die Werte der Welt um,<sup>1332</sup> spielt mit Zahlenmystik<sup>1333</sup>, schafft Widersprüche, zerstört Kausalitäten und lässt seine Sprache zur „Anti-Sprache [werden], die eine wahre Anti-Fiktion schafft“<sup>1334</sup>. Er „bricht“ das Motiv der Jenseitsreise und dabei auch die Jenseitsreiseerzählung sprachlich und inhaltlich: „In *Der Verwaiser* hat Beckett die Frage oder Suche nach dem Sinn oder der Sinnlosigkeit der Welt, nach dem Rätsel des Daseins, als einen geläufigen, aber fruchtlosen Weg gestaltet, auf dem ‚das Bedürfnis zu wissen, zu verstehen‘ nicht befriedigt wird.“<sup>1335</sup>

### Säkular

(4) Durchaus ironisch geht Beckett in seinen Werken oft auch mit religiöser Symbolik um. Im *VERWAISER* beispielweise gibt es nicht überprüfbare Vermutungen darüber, ob es einen Ausweg aus dem Zylinder gibt, was, so Breuer „an unsere Religionen mit ihren Landschaften, nach denen uns die Aussicht verschlossen ist“<sup>1336</sup> erinnert.

Becketts Duktus ist in seinen Werken insgesamt säkular, so eben auch in *DER VERWAISER*. Mit säkular ist hier, den definierten Untersuchungskategorien nach, allerdings lediglich gemeint, dass Beckett nicht vom Standpunkt einer Religion aus schreibt. Durchaus lässt sich aber eben diskutieren, inwiefern er religiöse Fragen bearbeitet bzw. dass er eben solche verarbeitet. Grundlage solch einer Betrachtung ist eine Auseinandersetzung mit Becketts religiöser Sozialisation, wobei an die oben gelieferte Biografie des Autors angeknüpft werden kann.

Samuel Becketts Vater ist „a prominent member of the Anglo-Irish community, and of the Protestant Church of Ireland, like most of his class“<sup>1337</sup>. Er begleitet seine Familie nur gelegentlich in die Pfarrkirche. May Beckett geht mit ihren Söhnen dagegen jeden Sonntag zum Gottesdienst.<sup>1338</sup> Die fromme Quäkerin macht einen streng religiösen Eindruck. „Sie genügte jedoch vor allem den äußeren Formen der Religionsausübung, von echtem Glauben durchdrungen war sie nicht“<sup>1339</sup>, so die Biografin Bair. Sie meint, der Widerspruch zwischen äußerlichem Ritual und wirklichem Glauben habe den stets neugierigen Sam, soweit seine Erinnerungen an religiöse Dinge zurückreichten, beunruhigt. In seiner Zeit an der calvinistisch ausgerichteten Portora Royal High School befindet er sich zwar auch weiter in einem streng religiö-

1331 Vgl. Krämer 2004, 12.

1332 Piatier 1980, 148: „Dem der Vernunft beraubten Menschen entspricht eine der Geschichte beraubte Welt, in der die Werte sich umkehren, da die Besiegten die einzigen Weisen sind und das Heil nur mit der Vernichtung eintritt.“

1333 Vgl. Lichtwitz 1980, 182.

1334 Federman 1980, 156.

1335 Brockmeier 1991, 270. Hervorheb. i. O.

1336 Breuer 2005, 59.

1337 Calder 2012, 13.

1338 Vgl. Bair 1991, 45.

1339 Bair 1991, 45.

sen Umfeld – „Religion was pumped into him as a child and at [...] school“<sup>1340</sup> – früh aber verliert Religion für ihn an Bedeutung:

„Was Samuel Beckett betrifft, so war das erste Abendmahl nach der Konfirmation die letzte religiöse Aufwallung von Bedeutung, an die er sich erinnern konnte. Er hielt die kirchlich organisierte Form von Religiosität für „nur lästig und ich sagte mich davon los. Meine Mutter und mein Bruder hatten keinen Nutzen von ihrer Religion als sie starben. Im Augenblick der Krise besitzt sie keinen tieferen Wert als ein Schulschlips.“<sup>1341</sup>

Mit Bildern von Religion in Berührung kommt er weiter im Grunde nur noch durch die Besuche bei seiner Familie, durch sein Interesse an auch religiöser Malerei<sup>1342</sup>, beispielsweise der von ihm mehrmals in der National Gallery in Dublin besuchten Pietà von Perugino<sup>1343</sup>, und durch seine Lektüre Dantes. Religiöse Themen allerdings besc häufigen ihn weiter gerade auch in philosophischen Überlegungen, beispielsweise bei seiner Lektüre Geulincx, der gleich noch thematisiert wird, und auch im Alltag beispielsweise als Theodizee-Frage angesichts seines eigenen körperlichen Leidens, den Erlebnissen des Zweiten Weltkrieges und anderen Situationen, in den er Humanität vermisst.

Auch wenn Beckett sich also von der institutionalisierten Religiosität abwendet, so verarbeitet er doch immer wieder religiöse Fragen, seine Werke zeigen in seinen unterschiedlichen Schaffensphasen<sup>1344</sup> differierende Formen von Sinnsuche<sup>1345</sup> und Umgang mit Religion. Auch in den Fällen, in denen er mit letzterer eher ironisch umgeht, bleibt er respektvoll – wohl auch ob der Haltung seiner religiösen Mutter gegenüber.<sup>1346</sup>

---

1340 Calder 2012, 14.

1341 Bair 1991, 45f. Bair zitiert hier selbst aus Tom Drivers „Beckett by the Madeleine“ in Vol. 4 Nr.3 (1961) des Columbia Forum (Seite 159).

1342 Die Aufsätze im Sammelband Oppenheims zeigen an Beispielen den Einfluss von Kunst und Musik auf Samuel Becketts Werk. Vgl. Oppenheim 1999.

1343 Vgl. Calder 2012, 24.

1344 Die meisten Interpreten teilen Becketts Werke drei Schaffensperioden zu. Calder zieht hier einen Vergleich zu Beethoven: „As with Beethoven, Beckett’s work falls into three definable periods or styles: an early one, largely reminiscent of a predecessor (Mozart in case of Beethoven and Joyce with Beckett), a second, highly original and different, but open to enjoyment and appreciation by those already convinced, and a third that goes into a world of art where no one had ventured before.“ (Calder 2012, 27f.). Eine andere Einteilung der Werke in vier Blöcke nimmt Breuer vor. Vgl. Breuer 2005, 33-60.

1345 Vgl. Calder 2012, 79.

1346 Calder 2012, 66-68.: „He knew how sensitive religious discussions can be among those of different faiths or none, and it was natural for him to avoid argument that could only lead to embarrassment or worse. [...] The need to protect the faith of a mother who could only view his own doubts with great pain and whose need to believe that heaven would follow death, which was now so imminent, was a clear obligation. Inevitably the need to be able to think independently himself while supporting his mother in her faith meant that

Es gibt Autoren, die es für unsinnig halten, Becketts Religiosität in seinen Werken zu untersuchen:

„one group maintains that in most of his plays there are many religious undercurrents and that Samuel Beckett was greatly concerned about theological questions that deal with the relationship of God with mankind, and the other group of critics repudiates that stance and align Samuel Beckett with the skeptical thought of the previous century claiming that the author rejects the traditional concepts of God and divinity“<sup>1347</sup>

Legt man allerdings den Maßstab der hier verwendeten Definition von Religiosität an, so geht es ja eben nicht um institutionalisierte Religionen und traditionelle Vorstellungen. Religiosität wird hier, wie oben bei den Vorüberlegungen zum weltanschauungsanalytischen Untersuchungsschema bereits eingeführt, nach den Definitionen von Schrödter und Hauser verstanden als die Geneigtheit, die eigene Endlichkeit, der der Mensch in jedem Lebensvollzug in ihrer Radikalität begegnet, als aufhebbar zu sehen.<sup>1348</sup> Auch wenn Beckett nicht religiös sein sollte, so ist die Frage nach dieser Überwindung der Endlichkeit des Menschen in jedem Fall immer wieder Thema in seinen Werken. Beispielsweise der Literatur- und Theaterkritiker Simon schreibt zwar: „Es ist ein unsinniges Unterfangen, die wahre Einstellung eines Schriftstellers zur Religion aus seinem Werk herauslesen zu wollen.“<sup>1349</sup> Hier soll aber eben nicht eine „religiöse Diagnose“ des Menschen Beckett geliefert werden, sondern betrachtet werden, inwiefern Religion und Religiosität eine Rolle in der im Verwaiser aufscheinenden Weltanschauung spielt. Nicht von Belang ist daher eine Zuordnung Becketts in die Kategorie Atheist oder Agnostiker. Solch „diagnostische Arbeit“ ist allerdings schon ausführlich geleistet worden, wobei die Kritiker zu unterschiedlichen Ergebnissen kamen: Von einigen wird der Schriftsteller als Agnostiker bezeichnet<sup>1350</sup>. Andere tun sich mit einer Zuordnung schwer, denn Beckett selbst sagte einmal auf die Frage eines Reporters, ob er Christ, Jude oder Atheist sei, „None of the three“<sup>1351</sup>. Calder meint über Beckett:

„Much of his talent as a humorist went into mocking or making fun of the absurdities of many conventional beliefs, but he cannot be described as a believer, a non-believer, an atheist or even an agnostic. He disbelieved with a large doubt or disbelieved reluctantly or, more accurately, he kept the belief and disbelief poised in his mind, always unresolved, while he went on consciously speculating about the nature and the existence of God.“<sup>1352</sup>

---

Samuel Beckett had to be mentally in constant flux between his own agno-atheism and his mother's biblical faith.“

1347 Gami 2009, 25.

1348 Vgl. Hauser 1983, 43.

1349 Simon 1991, 115.

1350 So z.B. Krämer 2004, 9.

1351 Knowlson 1996, 279.

1352 Calder 2012, 13.



Calder schlägt für diesen dualistischen, fragenden Unglauben das Wort „agno-atheism“<sup>1353</sup> vor.

Becketts Position zu benennen ist wie gesagt nicht Ziel dieser Untersuchung. Hier ist lediglich festzustellen, dass Beckett eben nicht vom Standpunkt einer Religion ausgeht. Auch wenn der „jüdisch-christliche Hintergrund [...] eine zentrale Rolle bei dem Symbolmaterial, aus dem Beckett seine Bilder schöpft“<sup>1354</sup> spielt, so bestimmt dies doch nicht seine Weltanschauung:

So zeugt der *VERWAISER* auch keine christliche Hölle<sup>1355</sup>, auch wenn er Assoziationen mit Vorstellungsbildern dieser sogar bewusst thematisiert: „Was zuerst auffällt, in diesem Halbdunkel, ist der Eindruck des Gelbs, den es macht, um der Assoziation wegen nicht des Schwefels zu sagen.“<sup>1356</sup>

Auch biblische Parallelen sind zwar, so Kritiker, zu erkennen. Lichtwitz beispielsweise vergleicht den Rhythmus von Becketts Satzergänzung „jeder seinen Verwaiser“ mit dem alttestamentlichen Stil der Archeerzählung, ebenfalls einer „Bleibe“, und der Formulierung „jedes nach seiner Art“<sup>1357</sup>. Letztlich aber sind diese nur weitere Stolpersteine im weitläufigen, bunten und vielschichtigen Pflaster des *VERWAISERS*.

#### Exkurs: Literarische und Philosophische Einflüsse auf Becketts Gottesbild

Ein nächster Mosaikstein, der dieses komplexe Pflasterbild mitbestimmt, ist Becketts Auseinandersetzung mit *Dante*, die viele seiner Werke beeinflusste.<sup>1358</sup> Dessen Figur Belacqua beispielsweise, die Trägheit, Warten und Leidensunfähigkeit verkörpert<sup>1359</sup>, ist nicht nur der Protagonist von *MORE PRICKS THAN KICKS*, sondern auch in Anspielungen in vielen anderen Erzählungen zu finden. Auch im *VERWAISER* kann man in der zusammengekauerten Haltung der Besiegten die „Belacqua-Haltung“<sup>1360</sup> erkennen, die fötusähnliche Körperhaltung, bei der die Figur mit den Armen ihre Knie umschlingt und den Kopf darauf senkt.<sup>1361</sup> Neben den direkten Zitaten – der Nennung des Namens und dem aus Dante entnommenen Satz mit „der Sonne und den anderen Sternen“, wie oben beschrieben – erinnert der Zylinder insgesamt an Dantes *Purgatorium*<sup>1362</sup>.

---

1353 Calder 2012, 62.

1354 Simon 1991, 114.

1355 Vgl. Scheffel 1980, 168.

1356 Beckett 1972, 73.

1357 Vgl. Lichtwitz 1980, 181.

1358 Calder 2012, 17. Hervorheb. i. O.: „In later life not only could he quote whole pages from *The Divine Comedy*, but many images from the great Italian poet would surface in his own writing.“

1359 Vgl. Simon 1991, 75.

1360 Simon 1991, 75.

1361 Vgl. Casanova 1997, 113.

1362 Siehe hierzu Brydens Vergleich des Zylinders mit den Terrassen in Dantes *Purgatorium*. Vgl. Bryden 1998, 155.

„Die Anlehnung an das *Purgatorium* von Dante ist omnipräsent, zugleich figurativ (auch Dante entflieht noch weit mehr in die Allegorie als in den Realismus, indem es ihm gelingt, von sich selbst und der Welt zu sprechen, und so könnte der ‚Zylinder‘, nach Dantes und Joyces Version, die Beckettsche Version des *Purgatoriums* sein) und in der Form des expliziten Zitierens.“<sup>1363</sup>

Brockmeier meint mit Blick auf Becketts Proust-Essay, dieser habe Dante Alighieri über alles geschätzt und seine *GÖTTLICHE KOMÖDIE* wie ein letztes und unerreichbares Verlies seines eigenen Seins verstanden.<sup>1364</sup> Knowlson schreibt über den *VERWAISER*: „Die eingeschlossene Welt der Verlorenen erwächst seiner [Becketts, A. B.] eigener Vorstellung, wird aber durch sein erneutes Eintauchen in Dantes Göttliche Komödie angereichert.“<sup>1365</sup> Als Beispiel nennt er den von manchen der Figuren erträumten Ausweg von einem Kamin hinter einer Klapptür, an dessen Ende angeblich noch immer die Sonne und die anderen Sterne glänzen.<sup>1366</sup> Diese Worte spiegelten die letzten Worte in Dantes *INFERNO* über „eine runde Kluft, zu der wie heraus dann tretend, wiedersahen die Sterne“.<sup>1367</sup>

Auch wenn Dante zwar genannt, die eigentliche Anlehnung an die Figur Belacqua aus der *GÖTTLICHEN KOMÖDIE* aber nicht expliziert wird, ebenso wenig wie, so Casanova, der Einfluss der „théorie geulincxienne“<sup>1368</sup> (auf die später noch eingegangen wird), so lassen sich doch einige nicht explizierte literarische Anknüpfungen und auch gedankliche Nähen zu von Becketts gelesenen Philosophen im *VERWAISER* vermuten bzw. erkennen.

Neben dem gleich noch darzustellenden Gedankengut Geulincx’ spiegelt sich in Becketts Schreiben – und seiner Weltanschauung! – auch seine Schopenhauer-Kenntnis.<sup>1369</sup> Letztere sieht Casanova beispielsweise verarbeitet darin, dass die Figuren letztlich erst Ruhe – Casanova benutzt hier das Wort Ataraxie der Epikureer und Pyrrhoneer für das Ideal der Seelenruhe – fänden, wenn sie besiegt seien.<sup>1370</sup> Neben Echos aus Becketts Dante-Lektüre sieht beispielsweise Knowlson noch Entlehnungen bei Roberts Burtons *ANATOMY OF MELANCHOLY*, möglicherweise aus der

1363 Casanova 1997, 112f. Hervorheb. i. O. Übersetz. A. B. „La référence au *Purgatoire* de Dante est omniprésente à la fois comme référent figuratif (Dante échappe, lui aussi, tant à l’allegorie qu’au réalisme tout en parvenant à parler de lui-même et du monde, et le ‚cylindre‘ pourrait être, après celui de Dante et celui de Joyce, la version beckettienne du *Purgatoire*) et sous la forme de citations explicites.“

1364 Vgl. Brockmeier 2001, 43.

1365 Knowlson 2001, 673. Hervorheb. i. O.

1366 Knowlson bezieht sich hier auf Beckett 1972, 33.

1367 Vgl. Knowlson 2001, 673.

1368 Casanova 1997, 108.

1369 Vgl. Casanova 1997, 110f.

1370 Vgl.: Casanova 1997, 111. („Il faut sans doute voir aussi, dans cette dimension collective de l’expérience ataraxique, une représentation de la sagesse selon Schopenhauer qui proposait d’opposer à la force absurde du ‚vouloir-vivre‘ un bonheur ‚négatif‘, L’extinction de tout désir, l’absistence et la non-procréation pouvant seuls assurer la suspension de la douleur et la quiétude dans la délivrance.“)

Quincunx aus Sir Thomas Brownes *THE GARDEN OF CYRUS* und Dr. Johnsons *RASSLAS*. Außerdem verweist er auf neuere Forschungen, die platonisches oder neuplatonisches Gedankengut entdecken.<sup>1371</sup> Kaiser vergleicht den größten Teil tatsächlich mit Platons Höhlengleichnis<sup>1372</sup>: „Die Erzählung wird starr, durchdacht und trocken wie eine Verzweiflungsgrammatik, wie ein finsternes ‚Höhlengleichnis‘ geboten, bevor sie, knapp und empfindsam, heroisch-nihilistisch schließt[...].“<sup>1373</sup> Die Konzeption der Erzählwelt als Zylinder ist „offensichtlich in Anspielung an Anaximandros“<sup>1374</sup> gestaltet, so Kesting. Anaximander von Milet war der Meinung, die Erde gleiche in ihrer Gestalt einem zylindrischen Säulenstumpf.<sup>1375</sup>

Großen Einfluss auf Samuel Beckett, gerade hier in Bezug auf seine religiösen Vorstellungen, hatte *Geulincx*.<sup>1376</sup> Der flämische Descartes-Schüler Arnold Geulincx (1624-1669) gilt neben Malebranche als Hauptvertreter des Okkasionalismus und wurde im Zusammenhang mit einer durch den Aufschwung der ideengeschichtlichen Forschung in Frankreich intensiven Descartes-Forschung zur Zeit Becketts wiederentdeckt.<sup>1377</sup> Der Okkasionalismus stellte einen Antwortversuch auf die Frage nach einer Wechselwirkung zwischen Leib und Seele nach der durch Descartes vollzogenen Trennung zwischen geistiger und körperlicher Substanz dar.

„Der Okkasionalismus geht davon aus, dass Seele und Körper, da es sich um getrennte Substanzen handelt, nicht aufeinander einwirken können. Eine dauerhafte Entsprechung zwischen psychischen und physischen Ereignissen sei daher nur möglich, wenn Gott als eine allgemeine Ursache (*causa universalis*) durch unmittelbares Eingreifen bei Gelegenheit (*occasio*) eines Willensaktes eine Verbindung zwischen beiden herstellt. [...] Auf dem Hintergrund der cartesianischen Zwei-Substanzen-Lehre stellt auch Geulincx sich die Frage, wie es möglich ist, dass ein Willensentschluss zu einer Muskelbewegung führt und umgekehrt, wie durch eine Einwirkung der Welt auf unsere Sinnesorgane eine bewusste Sinneswahrnehmung entsteht. Ein Verursachungsverhältnis zwischen Körper und Geist sei nicht denkbar, weshalb uns ein bewusstes Handeln nur innerhalb unseres Geistes möglich ist. Weder unser Selbst ist in der Lage, auf unseren Körper einzuwirken, noch kann die Sinneswahrnehmung in das Innere unseres Geistes

1371 Vgl. Knowlson 2001, 673f.

1372 Kaiser spricht zudem von Ähnlichkeiten zu Kafkas Prosa. Vgl. Kaiser 1980, 162f. Außerdem nennt er den Prosatext ein „Denkmal für Adorno“, denn dieser habe unbeabsichtigt vorab bei seiner Besprechung des *ENDSPIELS* 1961 genau die Beckettsche Hölle beschrieben, die dieser mit dem *VERWAISER* später veröffentlichte. Kaiser führt dies auf eine Kenntnis von den „Koordinaten der Beckettschen Phantasie“ in dessen Werken zurück, die die „Systemvoraussetzungen“ für den *VERWAISER* lieferten. Vgl. Kaiser 1980, 160f.

1373 Kaiser 1980, 160.

1374 Kesting 1980, 176.

1375 Vgl. Bormann 2003.

1376 Casanova nennt auch die eben genannte Figur Belacqua eine Figuration der geulincxschen Freiheit. Vgl. Casanova 1997, 113.

1377 Vgl. Vleeschauwer 1965, 13f. Vleeschauwer beschreibt unter anderem das geistesgeschichtliche Schicksal Geulincx', der früher lediglich als Epigone Descartes' betrachtet worden sei, heute aber als Vorläufer Spinozas und Leibniz' gesehen werde.

gelangen. Beides wird nur durch einen göttlichen Werkmeister ermöglicht, der Seele und Körper wie zwei gleich laufende Uhren aufeinander abgestimmt hat.“<sup>1378</sup>

Beckett, dem Geulinx schon in Dublin ein Begriff war und den er in Paris systematisch liest, so die Biografin Bair, beeindruckt dessen Idee, dass der denkende Mensch erkennen müsse, dass er wahre Unabhängigkeit nur im eigenen Bewusstsein erreichen könne und dass das einzige, worüber er selbst bestimmen könne, sein eigener Geist sei. Deshalb sollte der Mensch weder Energie noch Zeit darauf verschwenden, die äußere Welt zu beherrschen, zu der auch der eigene Körper zähle.<sup>1379</sup> „Geulinx’ Philosophie hinterließ von allem, was er bis dato gelesen hatte, den größten und nachhaltigsten Eindruck bei Beckett.“<sup>1380</sup> So machte Beckett sie nicht nur zum Schlüssel seines Romans *MURPHY*,<sup>1381</sup> auch der *VERWAISER* steht in ihrem Zeichen, gerade auch, wenn man Geulinx’ Gottesvorstellung betrachtet.

Für Geulinx ist Gott so abgründig fern, dass er sich nicht einmal der Präsenz einer entlegenen Gruppe intelligenter Wesen auf einem der weit entfernten Planeten unter Milliarden bewusst sein muss.<sup>1382</sup> Nicht nur die daraus resultierenden Folgerungen für das Selbstverständnis des Menschen – „For that reason we should be aware of our near irrelevance, our almost nonexistence, and we should accept the humility which is our due.“<sup>1383</sup> –, auch diese entfernte Stellung Gottes decken sich mit der Ausweitung des Raumes durch die Wissenschaft:

„It was said of nineteenth-century scientists and thinkers such as Darwin and Huxley that they had put God farther away. The realization of the great distances between galaxies and of how much can be contained inside a single atom, and the growth of scientific knowledge in general, has made the old fundamental beliefs impossible, except for those who are unwilling to face the world of of logic and proven evidence. When Geulinx put God so far away that he doubted if such a presence could even be aware of our existence, the old general confidence that another world awaited us after death no longer held much credence. This too must have gone through Beckett’s thinking during the time that he studied philosophy at Trinity“<sup>1384</sup>.

So lässt sich zum einen ein Vergleichspunkt vom Inhalt des *VERWAISER* zu Geulinx in Becketts Verständnis vom menschlichen Individuum finden, ein weiterer in der Abwesenheit Gottes und schließlich in der Folgerung, die eben zitiert wurde, dass auch herkömmliche Jenseitsvorstellungen an Glaubwürdigkeit verlieren. Dazu im Einzelnen:

Beschäftigt man sich mit Becketts Verständnis des menschlichen Subjekts, so stößt man auf Untersuchungen, die Beckett mit dem Solipsismus in Verbindung

---

1378 Bräuer 2003.

1379 Vgl. Bair 1991, 135.

1380 Bair 1991, 135.

1381 Vgl. Bair 1991, 135.

1382 Vgl. Calder 2012, 16.

1383 Calder 2012, 16.

1384 Calder 2012, 17.

bringen.<sup>1385</sup> Dabei ist Beckett allerdings nicht mit einem ethischen Solipsismus, also Egoismus, oder tatsächlich der extremen erkenntnistheoretischen Position, nach der allein das Ich mit seinen Bewusstseinsinhalten real existiert,<sup>1386</sup> zu identifizieren, sondern lässt diese Benennung deshalb zu, weil er sich tatsächlich auf das Subjekt und dessen Innerlichkeit konzentriert. Thematisch wird dabei immer wieder der Prozess der Selbstentfremdung des Menschen. Die Figuren Becketts, so Breuer, erleben und beurteilen die Außenwelt als abartig und realitätswidrig.<sup>1387</sup> Brockmeier meint, die Untersuchungen des Solipsismus zeigten, dass Beckett neben anderen Autoren des 20. Jahrhunderts – Sigmund Freud, Martin Heidegger, D.H. Lawrence, Virginia Woolf – dazu beigetragen habe, die Kategorie des Subjekts neu zu bestimmen.<sup>1388</sup> Diese solipsistische Perspektive sowie Geulincx' Relativierung des Menschen im Universum passen insofern zum *VERWAISER*, als dass die Menschen dort schemenhaft bleiben und keinerlei Bedeutung haben. Alles läuft darauf hinaus, dass sie im zeitlosen, monotonen Zylinder in Leere, „in der rückweglosen Aufgegebenheit“<sup>1389</sup> erstarren. Zuvor aber suchen die Figuren ziel- und zwecklos nach bestimmten Suchregeln: „Der Mensch zieht es vor, die Leere der Existenz durch eine angenommene Zielstrebigkeit zu füllen, die er mit rational ersonnenen Regeln verfolgt, um sich leichter täuschen zu können. [...] Realität ist die nicht endende Suche nach einem Ende.“<sup>1390</sup>

„The Beckett landscape on this planet is so bleak, sometimes seen from above as a bird, sometimes from a scene of deprivation or as a burst of useless activity as in the short story ‚The Lost Ones‘, but also as a moving mind travelling through space that is enclosed inside a comet. So are we all, looked at by an external eye, travelling throughout the universe on our single planet, each an insignificant little presence, moving through an unimaginable immensity.“<sup>1391</sup>

Doch nicht nur Sinnsuche ist ein Thema bei Beckett,<sup>1392</sup> auch eine Gottsuche lässt sich interpretieren. So beispielsweise Calder: „All his work was in a sense a search for the God in which he did not believe except as a remote and indefinable possible presence“<sup>1393</sup>.

Die Werke aus Becketts mittlerer Schaffensperiode<sup>1394</sup> ab dem Ende des Zweiten Weltkrieges, die ihn berühmt machten, passen zu Geulincx' Gottesbild. Einen Gott könnte man zwar im Hintergrund vermuten, aber eben nicht als anzubetender, perso-

---

1385 So beispielsweise Brockmeier und Veit 1997.

1386 Vgl. Henke 2003.

1387 Vgl. Brockmeier 2001, 209. Brockmeier, der die Forschung über Beckett darstellt, bezieht sich hier auf Breuer 1976.

1388 Vgl. Brockmeier 2001, 213.

1389 Beckett 1972, 127.

1390 Finney 1980, 193f.

1391 Calder 2012, 43f.

1392 Calder 2012, 79: „All of Samuel Beckett's work can be seen as a search for meaning[...]“

1393 Calder 2012, 124.

1394 Insofern man der Einteilung der Werke in drei Phasen folgt, so wie Calder (Calder 2012) sie vorgenommen hat, was oben bereits anhand dessen Vergleich von Beckett mit Beethoven angesprochen wurde.

naler Gott, sondern als „the cause of all suffering or as being indifferent to it“<sup>1395</sup>. Und auch wenn man es so deutet, dass es in dem Kosmos der Beckettschen Charaktere keinen Gott gibt, so verhalten sich die Figuren doch so als könnte es ihn theoretisch geben.<sup>1396</sup>

Auch im *VERWAISER* könnte man einen Gott nicht nur entweder als nicht existent, sondern anders auch als nur nicht anwesend<sup>1397</sup> und damit im Sinne eines Gottesbildes Geulincx interpretieren. So schreibt beispielsweise dazu passend Hensel, ohne diese Verbindung zu Geulincx zu ziehen:

„Dazudenken zum ‚*VERWAISER*‘ mag man am Ende der Lektüre so etwas wie – in christlichen Bildern gesagt: – einen Schöpfer, der sich als Vater verleugnet und seine Kinder als Waisen hervorbringt. Einen *Nichtgottvater*. Einen Demigurgen von Verstoßenen. Einen Ursprung, der sich unauffindbar gemacht hat.“<sup>1398</sup>

Ob der „Agno-atheist“ Beckett (um Calders Benennung noch einmal aufzunehmen) nun einen entfernten, abwesenden, nicht personalen „Nichtgottvater“ oder gar keinen Gott in der Zylinderwelt des *VERWAISERS* gestaltet hat, ist nicht zu entscheiden. Man könnte es aber auch so deuten, dass dies gar nicht von Bedeutung ist, sondern lediglich die Suche nach einem „irgend-etwas“, nach einem „*VERWAISER*“ eine Rolle spielt. Die Körper im *VERWAISER* leben in solch einer „*Losigkeit*“, dass sich für sie die Frage nach einem transzendenten Sinn gar nicht mehr stellt, „die Bezugspunkte, die man verloren hat, auch als Verlorene nicht mehr greifbar sind“<sup>1399</sup>. Diese metaphysische Lage, diese „Vorstellung“<sup>1400</sup>, wie Beckett im *VERWAISER* formuliert, soll im folgenden Untersuchungspunkt noch Thema werden.

In dieser Losigkeit, um zum letzten Vergleichspunkt mit Geulincx zu kommen, können herkömmliche Jenseitsvorstellungen nicht bestehen.

Für den nur vom Denken des Subjekts ausgehenden Beckett existiert im Grunde kein Jenseits als metaphysische Problemstellung: „Becketts Parabel entkleidet das Subjekt des selbstgefälligen Wahns, zwischen Erde und Himmel über die schönen Bilder der Welt und die erhabenen Ideen verfügen zu können; der Weltschmerz ver-

---

1395 Calder 2012, 121.

1396 Krämer 2004, 9. Hervorheb. i. O.: „Sie hören auch angesichts einer hoffnungslosen Welt nicht auf zu hoffen. Man könnte auch sagen: Je mehr Gott *nicht* existiert, um so mehr soll seine Existenz durch das Verhalten der Charaktere generiert werden.“

1397 In dieser fehlenden Anwesenheit würde sich dann Becketts „Gotteskonzept“ auch von dem einer negativen Theologie unterscheiden. Dowd kommt bei seiner Untersuchung zu diesem Ergebnis: „Despite the apparent choice, however, the fact of being ‚darkward bound‘ and tethered to obscurity, does not lead, in the atheistic vision of ‚The Lost Ones‘, to the type of conversion to which negative theology subscribes, re-installing God in the very depths of nature, as Leibniz once tried to do, divinity still burbling in his mud.“ Dowd 2000, 77.

1398 Hensel 1980, 174. Hervorheb. A. B.

1399 Hauser 2015, 25.

1400 Beckett 1972, 25.

liert seine metaphysische Rückversicherung.<sup>1401</sup> Nicht nur, dass es keinen Himmel gibt<sup>1402</sup>, im Grunde gibt es nicht einmal die Erde als historische Welt. Denn diese ist lediglich – so bearbeitet Beckett Vico in seinem Aufsatz *DANTE...BRUNO. VI-CO...JOYCE* – von den Menschen gemacht, weshalb sich die menschlichen Prinzipien auch in der von ihnen hergestellten bzw. „ausgedachten“ Welt wiederfinden.<sup>1403</sup> „Individualität ist die Konkretisierung der Universalität, und jede individuelle Handlung ist zugleich überindividuell.“<sup>1404</sup> Das Fehlen des Absoluten, so interpretiert Beckett Joyces Fegfeuer im Vergleich mit Dante, eine statische, ewig wiederholte Leblosigkeit, sei das Purgatorium.<sup>1405</sup> Sowohl die innere Welt des Menschen an sich als auch die äußere, vom Menschen gemachte Welt haben den Charakter eines Fegfeuers. Man könnte demnach die Zylinderwelt im *VERWAISER* insofern als Purgatorium verstehen, als dass sich hier, so die Deutung Kestings, die Gleichung „Schädelinneres gleich Welt“<sup>1406</sup> und beides gleich Fegfeuer wiederholt. Setzt man sich mit dieser Deutung auseinander, so ist zu konstatieren, dass der Zylinder damit also nicht einen jenseitigen Ort, sondern das immer als Fegfeuer erlebte Leben darstellt. Den Zylinder als Schädelinneres zu bezeichnen passt zur Voraussetzung als „Vorstellung“, die der Erzähler wiederholt trifft.

In eine ähnliche Richtung zielt Krämer, die das Fegfeuermotiv in Becketts Werken untersucht und zum Schluss kommt, dieser greife einzelne Aspekte (Transitorisch, Heilsgewissheit, Läuterung, Jenseits, Solidargemeinschaft) heraus und führe ihre Bedeutung in neuem Kontext ad absurdum. Sie meint, Diesseits und Jenseits fallen bei Beckett zusammen:

„Bei ihm [Beckett, A. B.] verschwimmen die Grenzen zwischen Leben und Tod. Für seine Charaktere ist das Leben, die Existenz bereits ein Fegfeuer. Diese Existenz ist von der Spannung zwischen dem Wunsche, zum Ende zu gelangen, und der Unfähigkeit, dieses Ende zu erreichen, bestimmt. Selbst der Tod ist für die Beckettschen Charaktere keine Erlösung, er markiert nicht das Ende.“<sup>1407</sup>

In der Deutung Calders dagegen könne Beckett mit dem Zylinder durchaus einen nachtodlichen Zustand gestaltet haben, wobei dabei „his knowledge that the mind can continue working for some time after the heart has stopped“<sup>1408</sup> eine Rolle gespielt habe. Calder verweist auf ein in der französischen Presse wiedergegebenes Experiment zweier zum Tode verurteilter Mörder, die nach der Guillotiniierung noch

---

1401 Brockmeier 1991, 276. Mit dem Trost durch das Erhabene im Verlust des Schönen bezieht sich Brockmeier hier auf Kants *KRITIK DER URTEILSKRAFT*, deren §29 er auch in der zugehörigen Fußnote zitiert.

1402 Der Himmel als Jenseitsvorstellung spielt insgesamt in Becketts Werken kaum eine Rolle. Vgl. Calder 2012, 18.

1403 Vgl. Kesting 1980, 175.

1404 Beckett 1967, 12.

1405 Vgl. Beckett 1967, 28f.

1406 Kesting 1980, 176.

1407 Krämer 2004, 182.

1408 Calder 2012, 19.

minutenlang mittels Blinzeln auf Fragen antworteten, das Beckett gekannt haben könnte.<sup>1409</sup> In dieser Deutung also ist die Darstellung der Körper im Zylinder die eines nur temporären Lebens nach dem Tod.

Engelhardt fragt danach, ob der Purgatoriumscharakter überhaupt theologisch hinterfragt werden oder nicht als ein Bild verstanden werden solle, das Widersprüche freisetze:

„Wenn, wie Beckett interpretiert, Joyce’s Purgatorium sphärisch ist, ist es dann überhaupt noch ein ‚Purgatorium‘ im Sinne Dantes, bei dem klar ist, daß sich das Purgatorium als Zwischen von Hölle und Himmel definiert? Und wenn Becketts Zylinder einen, wenn auch nicht zielbestimmten, Aufstieg kennt, von Hölle und Paradies explizit aber keine Rede ist, also eine Kombination Dantescher und Joycescher Elemente darstellt, verstehe ich das Bild wirklich richtig, wenn ich es, wie immer modifiziert, theologisch verstehe?“<sup>1410</sup>

Auch wenn die ersten Deutungen, die den Zylinder nicht im Jenseits verorten, sicherlich gerade in Bezug auf die Anknüpfung an Geulincx sinnvoll erscheinen, ist es letztlich nicht von Bedeutung, den purgatoriumsartigen Zustand im Zylinder als einen solchen zu analysieren. Denn letztlich bricht Beckett ja mit diesem Bild, zerstört erzählerische Zusammenhänge, verunsichert, unterläuft sprachliche Aussagen und relativiert fragmentarisch evozierte psychologische oder philosophische Vorstellungen.<sup>1411</sup> So laufen auch die Deutungen des Lesers ins Leere, werden selbst konfrontiert mit einem Gefühl der Losigkeit.

Dieses Scheitern als Hauptthema und Hauptprinzip sieht Breuer in Zusammenhang mit *Descartes*. Breuer untersucht strukturelle Ähnlichkeiten zwischen Becketts literarischem Programm und Mustern religiösen Denkens in Bezug auf christliche Gottesvorstellungen.<sup>1412</sup> Becketts ästhetisches Programm sieht er durch Paradoxien bestimmt und als eben solche erkennt er auch Becketts „säkularisierte Theologie“<sup>1413</sup> in dessen Werken. Von den beiden Arten der Paradoxien, die er identifiziert, stellt er Parallelen zum einen zu Descartes und zum anderen zu Nikolaus von Kues her.

Die logische Paradoxie (Antinomie) der Selbsterschaffung bzw. Selbst-Abschaffung sieht er analog zur Definition Gottes als „causa sui“ in Descartes Philosophie und Theologie.<sup>1414</sup> Beispielsweise in *MALONE DIES* habe Beckett mit solch einem Paradox gearbeitet: Malone versucht sich selbst zu erschaffen, indem er einen Text niederschreibt, der sich selbst zu erschaffen sucht, er schreibt letztlich nur noch nieder, was er tut, wenn er niederschreibt. Im Grunde, so Breuer, stelle diese fiktionale Selbsterschaffung als nur fiktive Selbsterschaffung ein Scheitern dar. Dieses sei jedoch nicht nur auf das Strukturprinzip und so den Autor bezogen, sondern auch auf die Helden und Erzähler, sodass „die Ebenen der Darstellung und des Dargestellten

---

1409 Vgl. Calder 2012, 19.

1410 Engelhardt 1980, 78.

1411 Vgl. Brockmeier 1991, 279.

1412 Vgl. Breuer 2005, 75-82.

1413 Breuer 2005, 73.

1414 Vgl. Breuer 2005, 77.



in ihrer Negativität zur Übereinstimmung kommen<sup>1415</sup>. Diese Problematik verknüpft Breuer mit René Descartes Gottesdefinition. Mit seiner Definition Gottes als „*causa sui*“, mit diesem „ontologischen Beweis“ hoffte Descartes, die Existenz Gottes von der Existenz Gottes als des vollkommenen Wesens abzuleiten, da die Existenz das herausragende Attribut der Vollkommenheit ist.<sup>1416</sup> Dass diese Definition paradox ist, wusste Beckett nicht nur durch seine Lektüre Schopenhauers, die unten noch thematisiert wird. Beckett sah sich konfrontiert mit den Alternativen „Rationalität und infiniten Regress“ gegen „Paradoxie und Gewissheit“<sup>1417</sup>. Diese paradoxe Gewissheit aber lässt Beckett in seinen Werken scheitern.

Unter die logischen Paradoxien, also Aussagen, die sich widersprechen, aber beide logisch von akzeptierten Prämissen abgeleitet werden können, also beide wahr sind, ordnet Breuer pragmatische Paradoxien, die strukturell analog, also Gegensätze sind und nennt als Beispiel Becketts Gleichsetzung von Ende und Anfang, Tränen und Lachen. Die besondere Ausprägung des pragmatischen Paradox, die Koinzidenz von Gegensätzen, sei ein Gedanke Giordano Brunos, mit dem Beckett sich ja in seinem Essay *DANTE...BRUNO.VICO..JOYCE* beschäftigt. Den Ursprung dieser Idee einer Identität der Gegensätze verfolgt Breuer zurück zu dem deutschen Theologen, Philosoph und Kardinal Nikolaus von Kues, der in *DE DOCTA IGNORANTIA* (1440) Gott als Vereinigung von Gegensätzen definiert.<sup>1418</sup> Der Verfechter Negativer Theologie bezeichnet Gott als den non-aliud, den schlechthin Nicht-Anderen, der nichts neben sich und nichts gegenüber hat und so anders ist, dass sein Anderssein mit dem Nichtssein verwechselt werden kann.<sup>1419</sup> Die Erkenntnis Gottes ist nur als „*docta ignorantia*“, als gelehrte Unwissenheit, möglich, als Erkenntnis des Nichtwissenkönnens. Breuer sieht hier säkularisierte Analogien zu Beckett: „Bei Beckett ist es die Welt – und nicht Gott –, in der sich die Gegensätze treffen, aber der angemessene Geist, in dem man sich der Welt der Gegensätze nähert, ist wiederum die wissende Unwissenheit“<sup>1420</sup>.

Eine solche Analogie in Bezug auf die Erkenntnis des Nichtwissens als Wissen ist sicherlich zu erkennen. Breuers Vergleich von Becketts literarischem Programm als „säkularisierte Version der ‚negativen Theologie‘ des Nikolaus“<sup>1421</sup> ist allerdings insofern nur vorsichtig zu nutzen und nicht aus dem Kontext zu nehmen, da Beckett ja nicht das Wesen Gottes thematisiert. Er zeigt auch nicht ein Anderssein Gottes, dass als Nichtsein verwechselt werden kann, sondern eine Welt der Gott-Losigkeit, in der das Nicht-da-sein Gottes zu einem Nichtfragen nach Sein oder Nichtsein führt, da die Ansatzpunkte zu solchen Fragen verlorenen sind.

Neben diesen ausgeführten Anknüpfungen an Nicolaus Cusanus, Descartes und seinen Schüler Geulincx sowie dem zuvor genannten Einfluss der Dante-Lektüre auf Samuel Beckett soll auch *Schopenhauer* noch kurz Erwähnung finden. Becketts

1415 Breuer 2005, 78.

1416 Breuer 2005, 79.

1417 Breuer 2005, 79.

1418 Vgl. Breuer 2005, 81f.

1419 Vgl. Stosch 2006, 63.

1420 Breuer 2005, 82.

1421 Breuer 2005, 82.

Schopenhauerkenntnis wurde in der Darstellung seiner Biografie bereits genannt und in Bezug auf den Jenseitsraum auch schon kurz thematisiert. Casanova und auch Calder beziehen Schopenhauers Konzept des Willens auf Becketts Sicht von Gott.<sup>1422</sup> Schopenhauers Hauptwerk *DIE WELT ALS WILLE UND VORSTELLUNG* soll hier weder zusammengefasst noch zitiert werden. Auch wenn sich eine Wiederholung zu den Ausführungen im Kapitel zu Thomas Mann ergibt, sei hier auf Schopenhauers Konzept des metaphysischen Willens kurz verwiesen, da sich hier u.a. eine Nähe zu Geulincx<sup>1423</sup> aufzeigen lässt.<sup>1424</sup>

Für Schopenhauer ist der sich ins überindividuelle erstreckende, von Zweck und Vernunft losgelöste Wille allein, als Einheit außerhalb von Raum und Zeit, die Kraft, die den Leib agieren lässt. Er ist, grundlos, ziellos und erkenntnislos, nur im Vereinzelungsprinzip als Wille zum Leben Raum und Zeit unterworfen. Der Wille bringt alles in Bewegung.

„Die Welt als Vorstellung ist demnach die sich dem Erkenntnisvermögen darbietende Erscheinung der an sich seienden Welt als Wille. Schopenhauer deutet den so allgemein gedachten Willen als Streben; dies ist sein alleiniges Wesen. [...] Bei den lebendigen Wesen jedoch kommt hinzu, dass es kein erreichtes Ziel gibt, welches dem Streben ein Ende macht. Daraus folgt, dass die lebendigen Wesen keiner endlichen Befriedigung, d.h. keines wirklichen Glückes fähig sind.“<sup>1425</sup>

Nur im reinen Erkennen und dem Genuss des Schönen sieht Schopenhauer Ausnahmen aus diesem Strebensprozess, was aber ausgeglichen wird dadurch, dass die dafür empfänglichen Menschen auch für größeres Leiden empfänglich sind. Erlösung kann nur mittels des Prinzips der Liebe im Sinne von Mitleid (*caritas*) geschehen, wenn die Identität des Willens in all seinen Erscheinungen erkannt wird, sodass die Welt als umfassendes beständiges Leiden dem Menschen so nah wie das eigene Selbst wird. Dann „schwinden alle individuellen Willensakte, aus den Motiven des Wollens werden ‚Quietive‘ (Ruhigstellungen).“<sup>1426</sup> Erreicht werden kann dies durch Askese und durch künstlerische Lebensführung, bei der das Genie als reines Subjekt des Erkennens durch Kontemplation und Phantasie statt der einzelnen Dinge ihre ewigen Ideen auffassen und darstellen kann. „Unter Idee versteht Schopenhauer (im Sinne Platons) das wesenhaft Anschauliche, das in seinen näheren Bestimmungen Uner-schöpfliche.“<sup>1427</sup>

---

1422 Vgl. Casanova 1997, 111 und Calder 2012, 61.

1423 Die Konzepte Schopenhauers und Geulincx über den Willen lassen sich durchaus auch kontrastieren, auch dies ist an dieser Stelle jedoch zu weitführend. Vgl. dazu Calder 2012, 70. Ein Unterschied, der aus den bisherigen Ausführungen bereits deutlich geworden sein dürfte, ist das Ineinanderwirken von Körper und Seele bzw. Willen.

1424 Bei den folgenden Ausführungen beziehe ich mich auf den Artikel über Schopenhauer von Preussner 2003.

1425 Preussner 2003.

1426 Preussner 2003.

1427 Preussner 2003.

Das leidende Streben der Menschen und auch das Verhältnis von etwas im Menschen liegenden, von dem die Welt im Grunde nur Objektivation ist sowie ein Zur-Ruhe-Kommen als erlöster Zustand passen zu den bisherigen Ausführungen zur Weltanschauung im *VERWAISER*, in dem wie in anderen Werken Becketts eben auch die Themen Raum und Zeit eine Rolle spielen.

Insgesamt lassen sich – um von den beispielhaften Einflüssen auf Beckett wieder auf seinen religiösen Standpunkt selbst zurück zu kommen – viele zentrale Themen finden, die Religiosität und damit die Frage nach einer Überwindung von Endlichkeit und dem Sinn der Welt ansprechen. Fabre-Luce, die Becketts Verbindung von Singulärem und Allgemeinen bewundert, nennt den *VERWAISER* gar eine „Metapher der Endlichkeit“<sup>1428</sup>. *DER VERWAISER* thematisiert in konzentrierter Form Becketts Beschäftigung mit Fragen nach Theodizee, der Identität und Bedeutung des Individuums, dem Tod und dem Nicht-Sein. Beckett entwirft mit dem Zylinder eine Welt, die von Losigkeit bestimmt ist und somit insofern auch „gottlos“ ist, als dass ihr gar die Voraussetzung fehlt, nach einem Gott zu fragen. Die Menschen in diesem Kosmos sind fieberhaft auf der Suche – nach einem Ausweg und nach ihrem Verwaiser. Sie streben ruhelos nach Erlösung, die sie im weitesten Sinne aber erst erreichen können, wenn sie „besiegt“ sind, aufgeben und letztlich Ruhe einkehrt, nicht nur für den Einzelnen, sondern für alle Körper im Zylinder und damit das undenkbbare Ende eintritt. Die Apokalypse wird, so wie es durch die Hoffnung auf einen neuen Äon auch in der jüdisch-christlichen Vorstellung der Fall ist, positiv gedeutet – hier aber insofern als dass der Untergang der Welt der Körper das Ende des Leidens und leidvollen Strebens bedeutet.

So kann Becketts furchtbare, schwer zu ertragende, pessimistisch klingende Vision im *VERWAISER* letztlich doch aufs Positive hingehend gedeutet werden:

„dabei ist Beckett offenbar auf einer höheren Ebene ‚Optimist‘, denn die von seinem Erzähler angezeigte Entwicklung innerhalb der Verteilung der Verlorenen verläuft in Richtung auf den Zustand der Desillusionierung und (negativen) Aufklärung; die Entwicklungsgeschichte der menschlichen Erkenntnis entspricht also derjenigen von Masse und Energie in der Physik – in beiden gilt das Gesetz der Entropie, das Gesetz der Gerichtetheit der Bewegung hin zum Stillstand durch Verbrauch der Energie.“<sup>1429</sup>

Im Grunde bleibt das Prosafragment deutungsoffen. Denn ob es einen „Ausweg“ wie er im Zylinder gesucht wird, gibt, hängt eben auch davon ob, ob die „Vorstellung“ des Zylinders, wie Beckett mehrfach formuliert<sup>1430</sup> „Bestand hat“.<sup>1431</sup> Die Formulierung „falls diese Vorstellung beibehalten wird“<sup>1432</sup> ist dann auch der letzte Satz des *VERWAISERS*.

1428 Fabre-Luce 1980, 152.

1429 Breuer 2005, 59.

1430 Vgl. Beckett 1972, 25, 31, 63, 79, 127, 133.

1431 Beckett 1972, 31.

1432 Beckett 1972, 133.

Resümierend also lässt sich die Einordnung des *VERWAISERS* in die Untersuchungskategorie „säkular“ damit begründen, dass Beckett, trotz unterschiedlich starker Einflüsse verschiedener Denkrichtungen, nicht vom Standpunkt einer Religion oder mehrere Religionen ausgeht – und auch nicht eine bestimmte philosophische Position einnimmt. Im Grunde ist es eine ganz eigene Theologie bzw. ein ganz eigenes Verständnis von Sinn, Metaphysik und Eschatologie, die in dem Werk aufscheint.

### *Nachmetaphysisch*

(5) Letztlich lässt sich daraus, dass Beckett sich nicht an einer traditionell-kollektiven Metaphysik orientiert, aber nicht auf eine selbstgebastelte Privatmetaphysik schließen. Vielmehr ist Becketts Schreiben von nachmetaphysischem Denken geprägt, versucht also gar nicht erst, eine metaphysische Weltordnung zu erfassen.

„Nachmetaphysisch ist hier zu verstehen als eine aus dem abendländischen Kontext stammende Auffassung über das Erkennen und Handeln, die nicht mehr davon ausgeht, dass die menschliche Vernunft eingebettet sei in den Zusammenhang einer Schöpfungsordnung. Das Bild einer göttlichen Vernunft, die als Urbild ihrem Ebenbild Maßstäbe verleiht, ist im nachmetaphysischen Denken nicht mehr zu finden.“<sup>1433</sup>

Beckett beansprucht im Sinne einer nachmetaphysischen Philosophie keinen Zugang zu Wahrheit und Wissen. Selbstverständlich werden dennoch Fragen nach Metaphysik thematisiert und eben auch religiöse Fragen, wie eben ausgeführt:

„Wenn dennoch sowohl die metaphysische als auch die nachmetaphysische Philosophie immer wieder auf letzte und damit zweifellos auch auf religiöse Fragen zu sprechen kommen, dann geschieht dies wohl deshalb, weil jede Bemühung des Denkens immer schon die Erforschung der letzten Bedingtheit ihres eigenen Möglichwerdens einschließt, sodass die Suche des denkenden Menschen nach einem Halt für seine ungesicherte welthafte Existenz das ›Erdenken‹ und kritische Bedenken von Gottesbegriffen geradezu zwangsläufig erscheinen lässt.“<sup>1434</sup>

Dass jedes Denken zugleich Begriffebildet und damit ein Überschreiten, ein Thematisieren auch metaphysischer Fragen darstellt, würde Beckett sicher nicht leugnen. Wenn dem *VERWAISER* hier ein nachmetaphysischer Denkstil zugeschrieben wird, so soll damit auch nicht postuliert werden, Beckett habe gemeint, Metaphysik überwinden zu können, so wie es Nietzsche, Heidegger, Carnap und Derrida ausdrücklich machen:

„Die[se, A. B.] Überwinder der Metaphysik zeigen, daß sie einen Zustand der Menschheit anstreben, in welchem die Metaphysik überflüssig wird. Wenn der Übermensch Realität ist, wenn das Ereignis sich ereignet, wenn die Analyse der Sprache durchgeführt und die Umgangsspra-

---

1433 Hauser 2015, 24.

1434 Pätzold 2003.

che durch eine wissenschaftliche Sprache, in der keine Fehler mehr möglich sind, ersetzt ist – dann ist schlicht kein Bedarf mehr da für Metaphysik.“<sup>1435</sup>

Becketts Denken ist vielmehr insofern postmetaphysisch, als dass er eben kein metaphysisches Weltbild entwirft, keinen Wahrheitsanspruch ansetzt, nur von einer „Vorstellung“<sup>1436</sup> spricht. Sein überschauender Blick, seine Jenseitsreise in dem Zylinder zeigt vielmehr eine „Unmöglichkeit jeglicher Metaphysik“<sup>1437</sup>.

Gerade diese Unmöglichkeit erzeugt das unwohle Gefühl beim Leser: Der Leser überschaut den begrenzten, fegfeuerartigen Zylinder, er sieht, dass es – in dieser Vorstellung – nichts darüber hinaus gibt, während die Sucher in der Zylinderwelt sich bis zum undenkbaren Ende hin an ihr Suchen klammern. Lediglich die Besiegten haben einen Standpunktwechsel geschafft, während die anderen an den Mann vom Lande in Kafkas<sup>1438</sup> *VOR DEM GESETZ* erinnern.

### *Abendländisch*

(6) In seinem nachmetaphysischen Denkstil auf die Welt und den Menschen ist Beckett insgesamt abendländisch orientiert. Dies zeigen zum einen die oben bereits angeführten Einflüsse beispielsweise auf Samuel Becketts religiöses Denken. Ein anderer Einfluss, den man vermuten kann, betont diese abendländische Verwurzelung noch: Der *theoretische Antihumanismus*.

Zu der Zeit<sup>1439</sup>, zu der Beckett am *VERWAISER* schreibt, wird in Frankreich eine öffentliche Debatte über den Humanismus ausgetragen.<sup>1440</sup> Michael Foucault stellt sich gegen den existentialistischen Humanismus Sartres, der die Verantwortung des freien, seine Welt gestaltenden Menschen betont und setzt diesem einen theoretischen Antihumanismus entgegen:

„Foucault blickt gewissermaßen von außen auf die gesellschaftlichen Verhältnisse und versucht, subjektübergreifende Regelsysteme und Herrschaftsstrukturen als Machtmechanismen zu beschreiben, während Sartre von innen, aus der Perspektive des entfremdeten Individuums eine Gesellschaftskritik zu formulieren versucht.“<sup>1441</sup>

Auch Beckett verlässt die Subjektperspektive und nimmt, deutlich auch erzählerisch distanziert, eine äußere Beobachterperspektive ein.

Dieser außerhalb der konkreten Menschen stehende Blick und die Bezeichnung als antihumanistisch heißen allerdings nicht, dass Beckett seinen Blick nicht auf posi-

1435 Sonderegger 2004, 223.

1436 Beckett 1972, 25, 31, 63, 79, 127, 133.

1437 Hensel 1980, 173.

1438 Kaiser meint, ohne allerdings konkret zu vergleichen, Beckett sei Kafka niemals näher gewesen als mit dem *VERWAISER*. Vgl. Kaiser 1980, 162.

1439 Methodischer Antihumanismus findet sich beispielsweise auch in der Luhmannschen Systemtheorie. Hier soll allerdings lediglich kurz die mögliche zeitgenössische Prägung auf Beckett aufgezeigt werden.

1440 Richter betont die Brisanz der Humanismusdebatte in Frankreich im Kontext der 1960er Jahre. Vgl. Richter 2011, 19.

1441 Richter 2011, 17.

tiv auf den Menschen richtet. Kaiser beispielsweise sieht hier solche Gegensätze vereint:

„Doch wer hätte gedacht, daß Becketts Angstvisionen mit der entzauberten Rationalität der französischen Materialisten und Enzyklopädisten zusammentreffen könnte? So wie etwa ein La Mettrie von den ‚Frivolitäten der Scholastiker‘ *fortzuschreiten* glaubte zum radikalen Materialismus, daß der ‚Mensch eine Maschine‘ sei, so schreitet Beckett zurück vom selbstbewußten, aber auch heilsgeschichtlichen christlichen Humanismus: Aufklärung und Antiaufklärung begegnen sich.“<sup>1442</sup>

### *Chaosorientiert*

(7) Das, was der Erzähler und der Leser beobachten, das, was Beckett entwirft, ist allerdings keine Ordnung der Welt. Auch wenn es auf den ersten Blick ob der die Sprache beherrschenden Ordnung und Regelmäßigkeit nach einer sehr geregelten, klar strukturierten und beinahe naturwissenschaftlich skizzierten Welt im Zylinder klingt und Beckett selbst auch einmal über den Wert des Theaters sagt, man könne in den Stücken eine eigene, geordnete Welt schaffen: „Heute ist es nicht mehr möglich, alles zu wissen, das Band zwischen dem Ich und den Dingen besteht nicht mehr... Man muß sich seine eigene kleine Welt schaffen, um sein Bedürfnis zu wissen, zu verstehen, sein Bedürfnis nach Ordnung, zu befriedigen.“<sup>1443</sup> Gerade die scheinbare Ordnung, die Beckett mit dem Zylinder entwirft, ist letztlich chaosorientiert. Bereits die Sprache verschließt sich in ihrer Regelmäßigkeit im Grunde gegen den Leser:

„Analog des Umschlags von seriellen in aleatorische Kompositionen provoziert das Übermaß an Ordnung der Textsequenzen den Eindruck des Zufälligen, das Übermaß an Ordnung des gesellschaftlichen Lebens den Eindruck von Willkür. [...] So erfüllte sich Becketts Forderung, eine Form zu finden, die das Chaos unterbringt, ohne es umzufälschen: gerade durch einen Exzeß von Form gelingt ‚an Exercise in Decomposition‘.“<sup>1444</sup>

Die vergebliche Suche der Menschen, das Grundgefühl im Zylinder bricht mit der Ordnung, lässt sie zur Farce werden, hinter der das sinnlose, willkürliche Chaos zu stehen scheint. Finney meint, genau dies habe Beckett mit seiner späten Kurzprosa auch ausdrücken wollen:

„In der letzten Phase seines Schreibens hat er literarische Strukturen gesucht, die das Chaos der bedeutungslosen Existenz des Menschen anerkennen, ohne die hoffnungslose Suche des Menschen nach einer Ordnung und einer Bedeutung im Leben auszuschließen. [...] [So ergibt sich insgesamt, A. B.] eine[r] Galerie einzigartiger und zwingender Bilder, die Becketts lebenslange Suche nach jener unmöglichen Gestalt widerspiegeln, welche in ihrer eigenen Zerstörung die endgültige Gestaltlosigkeit des Lebens einfangen möchte.“<sup>1445</sup>

---

1442 Kaiser 1980, 163. Hervorheb. i. O.

1443 Berichtet von Michael Haerdter, in: Sigal et al. 1970, 90-91.

1444 Engelhardt 1980, 73f.

1445 Finney 1980, 197f.

## Resümee: Weltanschauung in der Jenseitsreise *DER VERWAISER*

Beckett greift das Motiv der Jenseitsreise unthematisch und nur partiell auf. Die Untersuchung nach den Jenseitsreisemerkmale hat gezeigt, dass der *VERWAISER* einer Typologie von Jenseitsreisen kaum entspricht – aber als Grenzfall einer solchen hier untersucht werden kann. Das zentrale Merkmal eines übergeordneten Standpunkts in der Jenseitsreise ist von den Suchern im Zylinder nicht einzunehmen, sie schaffen einen Standpunktwechsel nicht. Beckett zeigt hier, dass in der nachmetaphysischen Losigkeit eine Jenseitsreise im Grunde nicht möglich ist. Auch die Wirkung eines übergeordneten Standpunktes, den dagegen zunächst aber der Leser einzunehmen scheint, wird gebrochen: Die Welt, die der Leser als scheinbarer Jenseitsreisender überblicken kann, der Zylinder als Erzählschauplatz, ist derart begrenzt, dass tatsächlich alles überblickt wird. Auch beschreibt Beckett zwar alles sehr genau und wissenschaftlich klingend, zu einem Verstehen oder Erkenntnis führt dies allerdings nicht:

„Er sucht das Funktionieren des ganzen Systems zu begreifen. Jedoch, wissenschaftlicher Gestus, der in dem ihm Ähnlichen, den Regeln, hier das literarische Feld entdeckt, wird an sich selber ambivalent. Die detachierte Aufnahme eines funktionierenden Systems, das selbst bescheidene Freiheiten einplant, parodiert sich selber, indem die Vernünftigkeit, mit der alles vorgetragen wird, plötzlich wahnhaft erscheint.“<sup>1446</sup>

So karikiert die kalte, distanzierte, das einzelne Subjekt im Sinne eines abendländischen methodischen Antihumanismus ausklammernde Perspektive des Erzählers auf den Zylinder im Grunde auch eine wissenschaftliche Weltsicht, die zwar alles zu überschauen scheint, aber letztlich nichts „durchblickt“.<sup>1447</sup> Indem Beckett eine Vorstellung denkt, die in einem undenkbaeren Ende endet, macht er deutlich, dass es einen „Durchblick“ nicht geben kann. *DER VERWAISER* zeigt eine Unmöglichkeit von Metaphysik, hinter der Becketts nachmetaphysischer Denkstil steckt. Er ist verortet in einer Welt der Losigkeit, in der sich, so auch die Einordnung als säkular und nicht vom Standpunkt einer Religion ausgehend, die Frage nach Gott gar nicht mehr stellt bzw. dadurch, dass sie gar nicht mehr gestellt wurde und wird, nicht mehr gestellt werden kann, weil der Bezugspunkt, die Fragerichtung oder Fragewörter gar nicht mehr greifbar sind. Die von sich selbst entfremdeten Körper im *VERWAISER* sind nur noch auf der Suche, ohne dass klar ist, wonach.

1446 Engelhardt 1980, 82.

1447 Laut Brockmeier habe Beckett die eingeschränkte Erkenntnisfähigkeit des Autors als selbstverständliche Voraussetzung beim Schreiben verstanden. (Vgl. Brockmeier 2001, 18) Auch seine Distanzierung von einem Erzählervverständnis der Allwissenheit unterstützt die weltanschauliche Position, dass ein absolutes Wissen nicht möglich ist.

