

Becketts Fußzeug

»Allons-y. *Ils ne bougent pas.*« – »Gehen wir! *Sie gehen nicht von der Stelle.*«¹ Die Gehbehinderung scheint das zentrale Motiv zu sein in Becketts *En attendant Godot*. Gleich zweimal an entscheidender Stelle – jeweils am Ende des ersten und des zweiten Aktes – findet sich die klar geäußerte Intention, sich fortzubewegen, die von einer offensichtlichen Immobilität konterkariert wird. Was immer die Gründe für dieses Problem sein mögen, es liegt auch an den Füßen. Estragon hat von Anfang an einen schmerzenden Fuß. Ironisch und bitter antwortet er auf Vladimirs mitfühlende Nachfrage: »Il me demande si j'ai eu mal!« – »Weh! Er fragt mich, ob mir was weh tat!«² Diese Schmerzen ergeben den Sinn bzw. die Erläuterung für das Eingangsbild des Dramas, den auf der Erde sitzenden Estragon, der sich mit großer Anstrengung und zunächst vergeblich bemüht, seinen Schuh auszuziehen. Über diese rein physische Aktion entwickelt sich der Anfang des Gesprächs mit dem dazukommenden Vladimir. Eines der ersten Ergebnisse aus diesem Gespräch ist die Feststellung, dass die Schmerzen im Fuß nicht durch den Schuh verursacht werden, sondern durch den Fuß selber. Es findet sich trotz intensiven Schüttelns kein Stein oder anderer Gegenstand im Schuh, der die Beschwerden verursacht haben könnte. Aus diesem Befund zieht Vladimir eine Erkenntnis, die er als moralische Weisheit formuliert: »Voilà l'homme tout entier, s'en prenant à sa chaussure alors que c'est son pied le coupable.« – »So ist der Mensch nun mal: er schimpft auf seinen Schuh, und dabei hat sein Fuß schuld.«³ Der Mensch ist wesentlich durch den Irrtum bestimmt, wenn er den Begleitumstand mit der wahren Ursache verwechselt. Entsprechend beginnt jetzt aber auch der vom Schuh befreite Fuß anzuschwellen: »Il enfle.«

Vladimir hat weniger gravierende Fortbewegungsprobleme, aber er hat sie offenbar auch. Wahrscheinlich ist er von der Nachtruhe noch etwas steif und erscheint daher unbeholfen staksend bei seinem ersten Auftritt: »VLADIMIR *s'approchant à petits pas raides, les jambes écartées: [...]*« Diese »kurzen, steifen Schritte« – wie Elmar Tophoven übersetzt – bei leicht gespreizten Beinen ergeben nicht nur das realistische Bild eines Mannes, der sich gerade von einem vielleicht etwas kühlen Nachtlager erhoben hat, sondern stellen auch eine Anspielung

1. Samuel Beckett: *Warten auf Godot/En attendant Godot/Waiting for Godot*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1979, Übertragung von Elmar Tophoven, (11. Auflage) (*En attendant Godot* 1952), S. 138-139, 232-233.

2. Ebd., S. 30-31.

3. Ebd., S. 32-33.

auf die manierierte Gehweise der Filmfigur des Tramp dar, wie Charles Chaplin sie 1924 in *Gold Rush* oder 1936 in *Modern Times* kreiert hat. Dieses zitierende Vorgehen in Becketts Werken ist von der Forschung immer wieder festgestellt worden. Auch für *En attendant Godot* schreibt Joachim Kaiser schon im Vorwort zur Ausgabe von 1971: »Natürlich: das Stück schleppt Anspielungen, Ortsnamen, Theologica, Bildungsreste mit.« Am Anfang von *En attendant Godot* ergibt dieses Zitat des Tramps einen komischen Effekt, der durch weitere Slapstick-Elemente wie das Spielen mit dem Hut oder den schnellen Schlagabtausch des Dialogs ergänzt wird.

Estragon gelingt es schließlich, sich vom Schuh zu befreien. Das zentrale Bild in *Gold Rush* ist der gekochte Schuh, den die Hauptfigur mangels anderweitiger Alimentationsmöglichkeiten zu verzehren hat, und zwar zur Steigerung der Komik in der korrekten Manier bürgerlicher Tischsitten mit Messer und Gabel. Die skurrile Mahlzeit, die genießerisch vom hungernden Charlie verspeist wird, gibt dem schäbigen Fußzeug makabre Prominenz. Das ebenso nachhaltige Schlussbild von *Modern Times* ist die Landstraße, auf der die Hauptfigur mit ihrer Begleiterin symbolträchtig in die Ferne marschiert, wobei der watschelnde Gang von der Komik in die Sentimentalität umschlägt, wenn das ungleiche Paar in der Distanz immer kleiner wird. In dieser sozial- und gesellschaftskritischen Tragikomödie droht der Mensch im Räderwerk der modernen Technik verloren zu gehen. Sowohl das Bild der Landstraße und Elemente der Kleidung – Hut, abgetragener Anzug und schäbige Schuhe oder Stiefel – wie eben auch die markante Fortbewegungsweise Chaplins, die zwar keine direkte körperliche Behinderung, aber auch keine besondere Agilität erkennen lässt, stellen eine starke visuelle Bindung von Chaplins Filmen zu Becketts Bühnenbild, Figurenzeichnung und Requisiten her. Eine naive Unbeholfenheit, die komisch und rührend zugleich wirkt, gehört zum Wirkpotential von Film und Drama gleichermaßen. Von visuellen und körperlichen Elementen ausgehend wird aber auch die metaphysische Dimension einer weiterführenden Bedeutungsebene affiziert. Der komische Körper ist ein entscheidender Aspekt in dieser Motivverkettung über die Gattungsgrenzen von Drama und Film hinweg.

Über den vom Schuh befreiten Fuß bemerkt Estragon: »Il enfle.« Wörtlich übersetzt ins Altgriechische ist das Wort für ›geschwollenen Fuß‹ oder ›Schwellfuß‹ *Oidipus*. Mit diesem Hinweis auf das klassische Vorbild scheint sich eine tragische Dimension für die beiden Landstreicher Becketts zu eröffnen. Doch die Gehbehinderung basiert bei Estragon natürlich nicht auf einer durchtrennten Achillessehne. Solche Grausamkeiten einer antiken Familienplanung werden in *En attendant Godot* nicht entfaltet, obwohl die Erörterung des Kreuzigungstodes der beiden Schächer durchaus in diesem Kontext zu verstehen ist.

Klumpfuß und Humpelbein sind auch aus der Komödientradi-

tion durchaus als Wirkpotential für die Publikumserheiterung tradiert. Doch nicht diese komische Seite körperlicher Gebrechen soll hier weiter ausgeführt werden. Vielmehr soll zunächst noch auf einen anderen Bedeutungszusammenhang der europäischen Literatur hingewiesen werden: Durch eine angeborene Fußdeformation war es Lord Byron als romantischer Versatzfigur von Melancholie und Weltschmerz nicht möglich, sich an der soeben in Mode kommenden Tanzbelustigung des Wiener Walzers zu beteiligen. Gerade wo das leichte, elegante und schwerelose Dahinschweben für dieses neue Tanzvergnügen konstitutiv wird, gerät eine Gehbehinderung zum komischen Effekt. Bei derartigen Tänzen mag die Körperdeformation überspielbar sein, beim Walzer nicht. Somit basiert ein entscheidender Aspekt der romantisch-melancholischen Verzichtshaltung auf dem Bestreben nach Eleganz des Ausdrucks: Der komische Körper wird negiert, die Körperkomik aus dem romantischen Weltbild ausgeklammert. Wo Don Juan in die Nähe des ›komischen Helden‹ gelangt, ist es die Eile seiner Reise, die beschleunigte Fortbewegung, die erheiternd wirkt:

»But Juan posted on through Mannheim, Bonn,
Which Drachenfels frowns over like a spectre
Of the good feudal times for ever gone,
On which I have not time just now to lecture.⁴

Im Galopp reist er als Gesandter der Zarin durch Europa, so dass dem Erzähler keine Zeit zur Landschaftsbeschreibung bleibt. Das ist das Gegenteil von der Gehbehinderung. In den frühen Kommentaren wird dieses Gedicht u.a. als »the principal comic production of Lord Byron« – »die wichtigste komische Produktion von Lord Byron« und als »gay and lively and a little loose« – »fröhlich, lebendig und ein wenig ungebunden« bezeichnet.

Im Kontrast dazu stellen Vladimir und Estragon Derbheit und Komik in den Vordergrund ihres Auftretens. »*Geste vers ses haillons*« – »auf seine Lumpen deutend« beschreibt das schäbige Erscheinungsbild der beiden Gestalten. Der offene Hosenschlitz, der Harndrang und das »Auslüften« – wie Elmar Tophoven übersetzt – der vom Schuh befreiten Zehen belegen die kreatürliche Derbheit bis hin zur Unappetitlichkeit – eher noch als zu Erotik und Obszönität. Die Facetten einer Körperlichkeit sind in ihrem angestrebten Realismus mit den Kategorien von Komik und Tragik schwer beschreibbar, weisen aber dennoch gerade auf das Widerspiel dieser Koordinaten einer Dramenklassifizierung hin.

4. George Gordon Lord Byron: *Don Juan*, in: V. de Sola Pinto (Hg.): *Byron's Poems*, 3 Bde., London, New York: Dent & Dutton 1963, Bd. 3, 10. Gesang LXII.

Gehbehinderung als gewöhnliche Alltagsbeschwerne oder als Altersgebrechen, aber auch verursacht durch angeborene oder grausam zugefügte Fußdeformation erscheint in vielen Varianten in der Literatur und auf der Bühne. Ein sehr spezieller Aspekt ist die Gehbehinderung als Folge von Folterung. Dieses Motiv, unmittelbar innerhalb der komischen Tradition, findet sich in Marc Normans und Tom Stoppards Drehbuch von *Shakespeare in Love*. Die ganze Grausamkeit der Shakespeare-Zeit spiegelt sich in der Folterszene des Anfangs: »HENSLOWE'S boots are an fire. He ist pinioned in a chair, with his feet stuck out over the hot coals of a fire burning in a brazier.«⁵ – »Henslows Stiefel brennen. Er wird auf einem Stuhl festgehalten, und seine Füße hängen über den heißen Kohlen eines brennenden Feuers auf einem Grillrost.« Henslowes gellende Schreie sind die ersten Lautäußerungen in der Eingangsbeschreibung des Drehbuchs. Die Folterung erweist sich als zeittypisches Gebaren elisabethanischer Schuldeneintreibung. Da Henslowe jedoch gezwungenermaßen seinem Peiniger Hugh Fennyman ein für diesen lukratives Theatergeschäft vorschlägt, geht die Folterung letztlich glimpflicher aus, als es zunächst den Anschein hat. Um dieses Geschäft in Gang zu bringen, sucht Henslowe Shakespeare auf, der jedoch unter einer Schreibblockade leidet und daher, verfolgt von Henslowe, einen Psychiater aufsucht. Auf dem Weg dorthin durchquert Shakespeare das pulsierende Leben der elisabethanischen Metropole, und die Kamera erhält Gelegenheit, Genrebilder des Londoner Treibens und einer ubiquitären Geschäftigkeit von Handel und Wandel einzufangen.

Der verwundete und daher gehbehinderte Theaterbesitzer kann den absichtlich schnell ausschreitenden Dichter nicht im gleichen Tempo begleiten, sondern bleibt immer wieder mit schmerzenden Füßen zurück. Die existenzielle Not des Geschäftsmannes äußert sich in seinem behinderten Gang. Das Geschäft hinkt dem Genie hinterher. Der gequälte Henslowe ist unfreiwillig komisch, seine Marter lässt in ihrer Drastik den Ernst der Verletzung in den Augen des Publikums zurücktreten. Folter wird zum Komödienmotiv, das Humpeln ist allenfalls grotesk. Während Shakespeare beim Psychiater Dr. Moth auf der Couch liegt, kühlt Henslowe seine wunden Füße in einer Pferdetranke. Dieser geschundene Körper entbehrt jeder Tragik.

Jeweils unterschiedliche Grade der Gehbehinderung kennzeichnen auch die Figuren in anderen Beckett-Dramen. Hamm in *Fin de partie* kann gar nicht gehen: Er sitzt im Rollstuhl. Clov dagegen ist ähnlich steifbeinig wie Vladimir am Anfang von *En attendant Godot*: »*Dé-marche raide et vacillante*.« In Becketts eigener englischer Übersetzung:

»Stiff, staggering walk.«⁶ Diese offensichtliche Behinderung oder eher Unbeholfenheit eines schwankenden Ganges hat zu der Feststellung geführt, dass Clov sich »automatenhaft bewegt.« Selbst der Mann in Hamms eingeschobener Erzählung kann nicht gehen, sondern bewegt sich aus Unterwürfigkeit und/oder Erschöpfung bäuchlings fort: »*L'homme s'approcha lentement, en se traînant sur le ventre.*« – »Der Mann näherte sich langsam auf dem Bauche kriechend.«⁷ Winnie in *Oh les beaux jours* wird durch äußere Umstände am Gehen gehindert, weil sie im Hügel feststeckt. Ihr Partner Willie ist da beweglicher: Er kann zumindest noch krabbeln oder kriechen, wenn er am Dramenende vollständig sichtbar wird und »à quatre pattes« – »auf Händen und Knien«⁸ in die Bühnenmitte kommt. Die Reduktion der Fortbewegung ist eines der Themen dieser Stücke. Und doch endet dieses Stück mit Winnies »musical-box tune« – »Spieldosenmusik« in der Reminiszenz an beschwingte Walzermelodien und in einer Operettenseligkeit als dem Inbegriff eines leichten und eleganten Dahingleitens ohne physische Beschwernis. Solche Walzerträume sind gerade in ihrer Situation verständlich. Völlige Immobilität bis zum Hals generiert die Sehnsucht nach vergangenen Tanzvergnügen umso nachhaltiger.

Im ersten Akt hatte die »bis über die Taille« eingegrabene Winnie zu dieser Spieldosenmelodie aus der *Lustigen Witwe* von Franz Lehár sich noch im Walzertakt gewiegt: »*Elle se balance au rythme.*« – »*Sie wiegt sich im Takt.*«⁹ Am Ende ist sie unbeweglich, der Operettentitel wird für ihren Optimismus auch noch angesichts ihres gehunfähigen Begleiters umso anspielungsvoller. Katharine Worth bezieht die Endsituation der glücklichen Winnie noch detaillierter auf die Operettenhandlung:

[...] in the teeth of her handicaps, she continues to create her other world around her, her musical comedy world of perpetual romance where she is the merry widow and Willie a phlegmatic Count Danilo, hardly likely to be converted at the end of the play, as his prototype was, to the Merry Widow vision of sex as a thing of passion, faithful love, undying flames.¹⁰ – [...] angesichts ihrer Behinderungen fährt sie damit fort, sich ihre eigene Welt um sich zu schaffen, ihre Welt der Musik-Komödie der immerwährenden Ro-

6. Samuel Beckett: *Endspiel/Fin de partie/Endgame*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1974, Übertragung von Elmar Tophoven, (3. Auflage) (*Fin de partie* 1957), S. 8-9.

7. Ebd., S. 72-73.

8. Samuel Beckett: *Glückliche Tage/Happy days/Oh les beaux jours*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1975, Übertragung von Erika und Elmar Tophoven, (*Happy Days* 1961), S. 100-101.

9. Ebd., S. 60-61.

10. Katherine Worth: *Beckett the shape changer*, London: Routledge 1975, S. 197.

manze, in der sie die lustige Witwe spielt und Willie einen phlegmatischen Count Danilo, und es ist kaum wahrscheinlich, dass sie am Ende des Stückes wie ihr Vorbild von der Vorstellung in der *Lustigen Witwe* von Sex als einem Gegenstand der Leidenschaft, der treuen Liebe und unsterblichen Glut überzeugt wird.

Am Ende verharren die Beckett-Figuren – Vladimir und Estragon, Hamm und Clov, Winnie und Willie, Krapp – alle bewegungslos, gehunfähig. Jedes Mal ist es eine andere Variante derselben Situation. Über *Fin de partie* schreibt Christoph Menke: »Dass das Spiel zwischen Hamm und Clov kein Ende findet, liegt daher daran, dass keiner von beiden zu gewinnen vermag.«¹¹ In *Oh les beaux jours* schauen Winnie und Willie sich an und lassen den sentimental Liedtext nachklingen: »Tout dit, Gardez-moi/ Puisque je suis à vous./ It's true, it's true/ You love me so!« – »Er sagt klar:/ 's ist wahr, 's ist wahr,/ Du hast mich lieb!«¹² Gerade das Ende dieses Dramas hat Beckett immer wieder überarbeitet: »[...] altering in particular the scene of Willie's only front-of-mound appearance at the end of the play.«¹³ – »[...] insbesondere die Szene mit Willies Auftritt vor dem Hügel am Ende des Stückes.« Die Wirkung des Walzers als *antidote* gegen alle Tücken und Wirrnisse des Lebens bleibt jedoch bestehen. Das musikalisch gestaltete Dramenende unterstreicht die sentimentale Verbindung von Tanz und Liebe, indem es gleichzeitig ihren Illusionscharakter demonstriert.

Über diese Brücke erscheint auch wieder Byrons Klumpfuß als Gehbehinderung bzw. Tanzverhinderung in der Funktion eines literarhistorischen Motivechos *ex contrario*. Im Kontrast zur versöhnlichen Sentimentalität am Ende von *Oh les beaux jours* erscheint in Byrons Gedicht *The Waltz* die ganze Bitterkeit des vom sozialen Vergnügen Ausgeschlossenen. In der *invocatio* wird die korrekt apostrophierte Terpsichore als »Muse of the many-twinkling feet« bezeichnet. Die ausgedehnte Klimax reicht von »Imperial Waltz« über »Endearing Waltz« und »Seductive Waltz« bis zu »Voluptuous Waltz«:

Waltz – Waltz alone – both legs and arms demands,
 Liberal of feet, and lavish of her hands;
 Hands which may freely range in public sight
 Where ne'er before – but – pray ›put out the light.«¹⁴

11. Christoph Menke: »Der Stand des Streits. Literatur und Gesellschaft in Samuel Becketts *Endspiel*«, in: Hans-Dieter König (Hg.): *Neue Versuche, Becketts Endspiel zu verstehen*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1996, S. 63-92; hier S. 69.

12. S. Beckett: *Glückliche Tage/Happy days/Oh les beaux jours*, S. 100-101.

13. James Knowlson (Hg.): *Happy Days. Samuel Beckett's Production Notebook*, London: Faber 1985, S. 13.

14. G.G. Lord Byron: *The Waltz*, in: *Byron's Poems*, Bd. 1, S. 295-302.

Das 1813 anonym publizierte Gedicht wird in der Byron-Biographik als »Satire« bezeichnet, »the fruit of long and acrimonious vigils in London ballrooms where he had observed the ›whirling propensities‹ of more agile friends«¹⁵ – als »Frucht eines langen und erbitterten nächtlichen Wachens in Londoner Ballsälen, in denen er die ›wirbelnden Drehungen‹ seiner beweglicheren Freunde beobachtet hatte.« Beckett belegt in *Oh les beaux jours*, dass die Beweglichkeit, *agility*, nicht unbedingt erforderlich ist für einen Walzergenuss. Dieser Tanz bietet über das sportliche Vergnügen hinaus auch musikalische Werte – und natürlich die Erinnerung an sehr viel Bewegung.

Auch Lucky in *En attendant Godot* war früher ein gewandter Tänzer, Pozzo erinnert sich: »Autrefois, il dansait la farandole, l'almée, le branle, la gigue, le fandango et même le hornpipe. Il bondissait.« – »Früher tanzte er die Farandole, die Almée, den Branle, die Gigue, den Fandango und sogar den Hornpipe. Er sprang dabei.«¹⁶ In Becketts englischer Übersetzung steht diese Springfertigkeit für reine Lebensfreude. Der Walzer ist allerdings in Pozzos Aufzählung nicht dabei. Insgesamt handelt es sich um Volkstänze, die eine Mehrzahl von Akteuren verlangen und nicht für Solodarbietungen – wie Lucky sie dann vorführt – geeignet sind. Wie der Walzer stellen sie allerdings auch als Vergnügen und Zeitvertreib vor allem den sozialen Aspekt in den Vordergrund. Jetzt beherrscht Lucky lediglich noch den »Netztanz«, einen letzten, müden Rest früherer Beweglichkeit, der von Vladimir und Estragon in unbeholfener Imitation verspottet wird. Doch gerade in der Rückbezüglichkeit auf Luckys »Netztanz« liegt die für das Drama zentrale Bedeutung dieser Darbietung: »So the replications go on, just as everything in *Godot* goes on, making Lucky's dance central, visually and gesturally, to the play's structure and meaning.« – »Also gehen die Wiederholungen weiter, wie alles in *Godot* weiter geht, und stellen Luckys Tanz ins Zentrum der Struktur und der Bedeutung des Stückes, visuell wie gestisch.« Wie in *Oh les beaux jours* ist es die Erinnerung an vergangene Tänze, die die jetzt beschränkte Beweglichkeit aller Figuren noch zusätzlich unterstreicht.

Im Tanz scheint der Mensch sich in ästhetisch-zweckfreier Bewegung über sich selbst hinaus in den Zustand der Schwerelosigkeit zu erheben. In Luckys Tanz wird das Gegenteil erreicht. In der Bewegung des Tanzes misslingt nicht nur die Befreiung von der Schwerfälligkeit des Körpers. Die Bewegung pervertiert vielmehr, weil sich im Verlauf des Tanzes das Netz des Gefangenseins und der Ausweglosigkeit im-

15. Peter Quennell: *Byron. The Years of Fame/Byron in Italy*, London: Collins 1974, S. 119.

16. S. Beckett: *Warten auf Godot/En attendant Godot/Waiting for Godot*, S. 104-105.

mer enger zieht. Statt das Moment der spielerischen Befreiung zum Ausdruck zu bringen, wird dieser Tanz zum Topos einer aporetischen Situation. Auffällig ist die Abstufung eines behinderten bzw. verhinderten Ganges in gleich mehreren dramatischen Hauptwerken Becketts. Wie Winnie im Hügel stecken viele weitere Beckett-Figuren weitgehend bewegungsunfähig wie Nagg und Nell in Eimern und Gefäßen oder schleppen sich in der Mühsamkeit ihrer Fortbewegung bis in die Hörspiele. Der »*Sound of her dragging feet*« wird zum Charakteristikum der alten Mrs. Rooney in *All That Fall*. Und Martin Esslin macht aus diesem schleppenden Gang in seiner Paraphrase der Handlung dieses *radio play* »hardly able to move« – »nur schwer fähig zu gehen«.

In *Fin de partie* werden neben dem Gehen andere Möglichkeiten der Fortbewegung sowie alternative Beförderungsmittel erörtert. Hamm im Rollstuhl verlangt nach Fahrradrädern und erinnert sich, dass er früher unbedingt ein Fahrrad haben wollte: »Quand il y avait encore des bicyclettes j'ai pleuré pour en avoir une.« – »Als es noch Fahrräder gab, habe ich geweint, um eins zu bekommen.«¹⁷ Clov bewegt sich mühsam auf seinen Füßen fort, früher aber auch schon mal zu Pferde, Nagg und Nell schließlich verloren ihre Beine bei einem Fahrradunfall in den Ardennen auf dem Weg nach Sedan: »L'accident de tandem où nous laissâmes nos guibolles. *Ils rient.* – When we crashed on our tandem and lost our shanks. *They laugh heartily.*« – »An den Tandemunfall, bei dem wir unsere Haxen verloren. *Sie lachen.*«¹⁸ Der Unfall, der Verlust der Beine als Belustigung? Hier geht es darum, wie das Lachen der beiden Alten zu interpretieren ist. Wenn es kein Komödiennelement sein soll, wäre es als Sarkasmus immerhin auch im satirischen oder ironischen Kontext zu verstehen. Als komische Requisite tut das Tandem als Fortbewegungshilfe einer beschleunigten Bewegung allemal seinen Dienst. In der Imagination erzeugt das erinnerte »Strampeln« von Nagg und Nell als potenzierte Fortbewegung gegenüber Willies tatsächlich auf der Bühne sichtbarem »Krabbeln« durchaus vergleichbare Erheiterung in einem traurigen Kontext. Beide Fortbewegungsarten sind Kontorsionen eines normalen Bewegungsablaufes beim Gehen, Schreiten oder Laufen. So gesehen ist aber letztlich auch das Dahingleiten im Walzertakt – von Winnie auch nur imaginiert – keine normale Fortbewegungsart, sondern eine artifizielle Bewegung.

Zusätzlich ist der literaturgeschichtliche Zusammenhang von *Fin de partie* auch noch als Reminiszenz an Becketts eigene Jugendzeit im Auge zu behalten. E.M. Forster und Virginia Woolf gestehen dem Fahrrad einen prominenten Platz in ihren Romanen und ihrem Leben

17. Ders.: *Endspiel/Fin de partie/Endgame*, S. 18-19.

18. Ebd., S. 28-29.

zu: »The bicycle represented the freshness and clarity of youth.«¹⁹ – »Das Fahrrad stellt die jugendliche Frische und Klarheit dar.« Das Fahrrad ist zum »Fetisch« der Bloomsbury-Gruppe erklärt worden: »It also meant boldness and adventure.« – »Es bedeutet auch Mut und Abenteuer.« Vor diesem Hintergrund wirkt die Satire in Becketts Drama umso pointierter. Dass dieser Aspekt mitbedacht sein will, erhärtet sich auch aus den Kenntnissen über Becketts Biographie, in der dem Radfahren überaus positive Konnotationen zugemessen werden. James Knowlson berichtet über Becketts sportliche Freizeitbetätigung im Frankreich der 50er Jahre: »Most days he went for a lengthy walk before supper or cycled into La Ferté to buy food and drink.«²⁰ – »An den meisten Tagen ging er vor dem Abendessen lange spazieren oder fuhr mit dem Fahrrad nach La Ferté, um Lebensmittel und Getränke zu kaufen.« Das Wissen um Becketts eigene Sportlichkeit verleiht der im Drama kolportierten fiktiven Geschichte vom Tandemunfall in den Ardennen kalkulierte Plausibilität und macht sensibel für die implizite Komik dieses tragischen Ereignisses. Es entsteht eine sarkastisch-bittere Heiterkeit bei den Bühnenfiguren wie beim Publikum.

Sehr wohl gehen kann dagegen die Titelfigur in *Krapp's Last Tape*. Allerdings wirkt auch Krapp dabei fußkrank, denn seine Schuhe sind viel zu eng und lang: »*Surprising pair of dirty white boots, size ten at least, verry narrow and pointed.*« – »*Auffallendes Paar schmutzig-weißer Schnürstiefel, mindestens Größe 48, sehr eng und spitz.*«²¹ Solcherart in seiner Fortbewegung behindert ergibt sich der »*Laborious walk*« des alten Mannes. Damit reiht er sich ein in die Serie von Vladimirs und Clovs staksigem Schreiten bzw. von Mrs. Rooneys mühsamem Schlurfen. Die Last des Schicksals, die Bürde des Lebens mag in diesen behinderten Gehbemühungen zum Ausdruck kommen. Gerade Krapps bemerkenswertes Fußzeug weist aber auch auf die Clownstradition und den Zirkuskontext der Beckett-Dramen hin. Krapp ist in seinem ganzen Auftreten mit so berühmten Vorbildern wie Charlie Rivel oder auch Charles Chaplin verglichen worden. Die manierierte Gangart unterstreicht die Autothematik der Aufführung: »*On se croirait au spectacle./Au cirque./Au music-hall./Au cirque.*« – »Man kommt sich vor wie im Theater./ Im Zirkus./ In der Musikhall./ Im Zirkus.« Diese schnelle Aufzählung ist Teil des schlagfertigen Dialogs in *En attendant*

19. Robert Poole: »Bloomsbury and Bicycles«, in: *English Literary History* 56 (1989), S. 951-966; hier S. 952.

20. James Knowlson: *Damned to Fame. The Life of Samuel Beckett*, London: Bloomsbury 1996, S. 390.

21. S. Beckett: *Das letzte Band/La dernière bande/Krapp's Last Tape*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1974, Übertragung von Erika und Elmar Tophoven, (*Krapp's Last Tape* 1959), S. 51, 9.

Godot. Sie beschreibt aber auch den Gesamtkontext, in dem Beckett seine Dramen sieht.

Martin Brunkhorst

Der Körper im Dreck

Se tailler un royaume, au milieu de la merde universelle, puis chier dessus, ça c'était bien de moi. – Sich ein Königreich schaffen inmitten der allgemeinen Scheiße und dann darauf scheißen, das passte so recht zu mir.¹

Samuel Beckett hat der Vorstellung, dass ein menschlicher Körper im Dreck sitzt oder liegt, einen satirischen und einen tieferen philosophischen Sinn² gegeben. Er konnte für seine Gestaltung nicht allein an eine besondere literarische Tradition, sondern auch an die umgangssprachliche französische Redewendung »être dans la merde« – »im Dreck stecken«, anknüpfen, die bedeutet: »in Not und Bedrängnis sein, wie das Fuhrwerk, das im Kot versunken ist und sich ohne fremde Hilfe nicht befreien kann«³. Der Fuhrmann selbst – er wäre denn ein Weiser – wird eine solche Situation als ärgerlich empfinden; ein Passant kann sie ironisch kommentieren. Ein Dichter versetzte sich kraft seiner allmächtigen Phantasie in die Rolle eines Gottes, versenkte eine bestimmte Gruppe seiner Mitmenschen in den Dreck, gab diesem den ebenso ehrwürdigen wie furchterregenden Namen Styx⁴, und be-

1. Samuel Beckett: »La Fin«; in: *Nouvelles et textes pour rien*, Paris: Minuit 1958, S. 71–112, hier S. 109. – Dt.: »Das Ende«, in: Ders.: *Werke*, Bd. 4: Erzählungen, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1976, S. 93–119, hier S. 117.

2. Zur Theorie der Kreativität vgl. Arthur Koestler: *The Act of Creation*, London, New York u.a.: Arkana 1989; ders.: *Der Mensch – Irrläufer der Evolution*, aus dem Englischen von Jürgen Abel, Frankfurt/Main: Fischer 1989, S. 129–192.

3. Lutz Röhrich: *Lexikon der sprichwörtlichen Redensarten*, Freiburg, Basel, Wien: Herder 1994, Bd. 1, S. 333.

4. »Anchisa generate, deum certissima proles,/ Cocyti stagna alta vides Stygiamque paludem,/ di cuius iurare timent et fallere numen.« – »Sohn des Anchises, echtester Sproß der Götter, du siehst des/ Klagestromes schleichende Flut und den stygischen Pfuhl, bei/ dessen Gottheit falsch zu schwören Götter sich fürchten.« So beginnt die Sibylle von Cumae, eine »hochbejahrte Prophetin«, ihre Beschreibung des Flusses in der Unterwelt. Vergil: *Aeneis*. Lateinisch/Deutsch, in Zusammenarbeit mit Maria Götte hg. u. übers. v. Johannes Götte. Mit einem Nachwort von Bernhard Kytzler, München, Zürich: Artemis 1983, VI, v. 322ff.