

„AH EARTH YOU OLD EXTINGUISHER“

Die Funktion der Wüste in Samuel Becketts Dramen

Von Lisa Margarete Schöns (Konstanz)

Samuel Becketts Szenerien sind zumeist abstrakt und unverortbar, nicht selten wurde er der Poet der Leere genannt. Nur vereinzelt findet man in seinem Werk Referenzen zu natürlichen Landschaften. Das Motiv der Wüste bildet hierbei eine signifikante Ausnahme, indem es wiederholt in späteren Bühnenwerken des Autors auftritt. Der vorliegende Artikel untersucht die verschiedenen Ausprägungen, in denen das Wüstenbild bei Beckett auftritt und zieht Schlüsse im Hinblick auf die Funktion des Wüstenbildes für sein Werk.

Samuel Beckett has been called the poet of the void. The scenes he creates are often abstract and impossible to locate. References to natural landscapes are sparse. The desert is a significant exception in this respect as it repeatedly appears as a motif in his later dramatic texts. This article examines the different characteristics of the desert in Beckett's plays and aims to evaluate them with regard to the functions they fulfill in the author's work.

1. Einleitung

Et quand tu les rouvriras il n'y aura plus de mur. Un temps. L'infini du vide sera autour de toi, tous les morts de tous le temps ressuscités ne les combleraient pas, tu y sera comme un petit gravier au milieu de la steppe.¹⁾

Samuel Becketts Werk zu interpretieren bedarf großer Vorsicht, denn wo man schnell versucht ist, Symbole, gesellschaftliche oder biografische Zusammenhänge zu sehen, wird man oft noch schneller vom Text, oder vom Autor selbst, widerlegt. „Keine Symbole wo keine gemeint waren“²⁾, scheint ein Wahlspruch Becketts zu sein. Seine Absage an die Interpreten und die Hermetik seiner Texte verhinderten allerdings nicht ihre vielfache Deutung, die ihn zu einem der meistbesprochenen Autoren weltweit gemacht hat.

Der vorliegende Artikel soll nun nicht versuchen, an dem Vorhaben teilzunehmen, Sinn in Becketts Texte hineinzuzinterpretieren, sondern wendet sich viel-

¹⁾ SAMUEL BECKETT, *Fin de partie*, in: DERS., *Dramatische Dichtungen in drei Sprachen I*, Frankfurt/M. 1963, S. 252.

²⁾ DERS., *Watt*, Frankfurt/M. 1995, S. 254.

mehr einem wenig besprochenen Thema zu: Becketts Räumen und Landschaften. Wenig behandelt ist dieses Thema wohl deshalb, weil der Autor selbst viel mehr Mühe auf die Ausarbeitung seiner Figuren zu verwenden schien als auf seine Landschaften. Diese treten meist nur dann auf, wenn sie dem Menschen seine Grenzen aufzeigen. So sagt der *Ausgestoßene*: „Zuerst erhob ich die Augen zum Himmel, wo es keine Wege gibt, wo man frei herumlaufen kann, wie in einer Wüste, wo nichts den Blick hemmt.“³⁾

Doch gerade deshalb sollte Becketts Räumen mehr Beachtung zukommen. Gerade weil sie den Gegenpart zum Menschen einnehmen, scheinen sie für Beckett wichtig zu sein. Obwohl Becketts Räume zumeist leer, abstrakt und unverortbar sind, sind sie doch nicht unausgearbeitet oder vernachlässigt. Oft verwendet Beckett zentimetergenaue Angaben, um die Umgebung zu beschreiben. Er konfrontiert den Leser mit überzogen konstruierten, abstrakten Szenerien und Räumen, man denke nur an den Zylinder aus ›Le dépeupleur‹, die Urnen aus ›Play‹ oder den weißen Raum aus ›Imagination morte imaginez‹.

Natürliche Landschaften treten so gut wie nie auf, und so mutet es seltsam an, dass er im Fall der Wüste eine reale, natürliche Landschaft der konstruierten Leere vorziehen sollte. Denn gerade das Künstliche, die Unmöglichkeit einer Verortung in Raum und Zeit macht sein Werk aus.

[...]Becketts Schaffen [lässt] spätestens seit Beginn der vierziger Jahre alle realistischen Bestimmbarkeiten zumindest an der Oberfläche hinter sich und scheint an einem Ort zwischen Irgendwo und Nirgendwo angesiedelt zu sein.⁴⁾

Das Bild der Wüste scheint ihn, vor allem im Zusammenhang mit seinem dramatischen Werk, gereizt zu haben. Durch ihr wiederholtes Auftreten scheint sie eine bestimmte Funktion für sein Bühnenschaffen zu übernehmen, derer sein Romanwerk offensichtlich nicht bedurfte. Im Folgenden soll diese Funktion des Wüstenbildes nun anhand dreier Stücke untersucht werden, in denen die Intention Becketts, eine Wüstenlandschaft zu inszenieren, am deutlichsten zutage tritt. Es soll außerdem untersucht werden, ob sich Parallelen zwischen den einzelnen verwendeten Szenerien ziehen lassen, oder die Wüste eventuell in verschiedenen Ausprägungen auftritt.

2. Samuel Beckett und die Wüste

2.1 Die Begriffe ‚Raum‘ und ‚Landschaft‘

Spricht man von Topographien und von Räumen im Zusammenhang mit Literatur, müssen klare Begriffsunterscheidungen vorgenommen werden. So be-

³⁾ DERS., *Der Ausgestoßene*, in: DERS., *Auswahl* in einem Band, Frankfurt/M. 1967, S. 55.

⁴⁾ FRIEDHELM RATHJEN, *Beckett zur Einführung*, Hamburg 1995, S. 8.

schreibt Barbara Piatti⁵⁾ einerseits den „Georaum“ als externe Realität, die als Bezugspunkt dient für alle weiteren Räume, welche die Literatur daraus entwickelt. Diese bezeichnet sie als fikionalisierte Räume, also Räume die Handlungsraum werden, aber auf der externen Realität basieren. Im Gegensatz dazu sind die „Räume der Fiktion“ rein imaginär. Die gleichen Unterscheidungen gelten für den Begriff Landschaft, wobei sich dieser Begriff vom Raumbegriff darin unterscheidet, dass eine Landschaft unweigerlich mit bestimmten, imaginären oder realen, Naturphänomenen verknüpft ist, während der Raum unabhängig davon sein kann. Ist von Raum oder Landschaft die Rede, nimmt dies also Bezug auf die fikionalisierte Welt. Im Zusammenhang mit der Bühnensituation muss außerdem der Begriff Szenerie eingeführt werden, der den reinen Bühnenaufbau beschreiben soll.

2.2 Die Wüste in der europäischen Literatur

Im kollektiven Bewusstsein ist die Wüste zuallererst einmal eine Landschaft, die bestimmte Assoziationen weckt. Verbindet man die Alpen mit Schnee, Gämsen oder Nadelwäldern, ist die Wüste, laut Lindemann, an „typisierte Vorstellungen“ geknüpft, wie etwa „Sand, Dünen, Beduinen, Hitze und Durst“.⁶⁾ In der Geschichte der europäischen Literatur tritt der Topos Wüste allerdings in vielfältiger Ausprägung auf. Typische Verwendungen sind hier die Wüste als Nicht-Ort bzw. leerer Raum, als *terra incognita*, Ort der Prüfung, Fluchtpunkt, als Spiegelung der Welt oder auch der menschlichen Seele etc.⁷⁾ Steht die Wüste einmal sinnbildlich für die bedrohliche Begegnung mit dem Fremden, macht genau dies in der Abenteuerliteratur das ambivalente Faszinosum aus. Sie ist zugleich Ödnis und ästhetische Erfahrung, Anlass zur Kontemplation und tödliche Gefahr. Eines scheint der Wüste jedoch immer eigen: Sie verlangt dem Menschen viel ab. Den einen treibt sie in den Wahnsinn, einem anderen dient sie als spirituelle Erkenntnisquelle. Es scheint, dass die Wüste selten nur Landschaft ist, sondern immer auch eine eigene Kraft ausübt oder als Symbol fungiert. Selbst der *ennui*, der sich in Flauberts ›La Tentation de Saint Antoine‹ bei der Betrachtung der Wüste einstellt, lässt sie nicht zur profanen Landschaft verkommen, sondern macht sie zum Auslöser und zur Leinwand der folgenden Imagination des Eremiten.⁸⁾

Dieser Umstand erklärt wohl auch, warum die Wüste überhaupt Einzug in die europäische Literatur gehalten hat, obwohl die europäischen Dichter nicht nur in einem völlig anderen Klima schrieben, sondern vor allem auch häufig die Wüste nie mit eigenen Augen gesehen hatten.⁹⁾

⁵⁾ BARBARA PIATTI, Die Geographie der Literatur. Schauplätze, Handlungsräume, Raumphantasien, Göttingen 2008, S. 22f.

⁶⁾ UWE LINDEMANN, Die Wüste: Terra Incognita, Erlebnis, Symbol. Eine Genealogie der abendländischen Wüstenvorstellungen in der Literatur von der Antike bis zur Gegenwart, Heidelberg 2000, S. 13.

⁷⁾ Vgl. hierzu ebenda.

⁸⁾ Ebenda, S. 154.

⁹⁾ Ebenda, S. 124.

Die Darstellungsvielfalt des Topos kann man wohl daraus ableiten, dass die literarischen Wüstenbeschreibungen in manch früheren Fällen einer reinen, von Mythen und Geschichte genährten, Vorstellungskraft entsprangen, später aber häufig, wie bei Saint-Exupéry oder Paul Bowles, auf eigenen Erfahrungen basierten und so empirisch genaueren Wüsten-Schilderungen Platz machten.

Die Wüste lässt also gerade durch ihre Leere und Unbekanntheit, ähnlich wie das Meer, viel Raum zur Imagination und Ausschmückung. Seit der großflächigen Erforschung der Wüste hat sich ihr Potenzial als „terra incognita“¹⁰⁾ sicherlich verringert und die Literatur muss sich in einem Spannungsfeld zwischen Mythos und modernem Realitätsbewusstsein bewegen, gleichzeitig scheint aber ihre symbolische Funktion der Wüste davon unberührt zu bleiben, wie im Folgenden am Beispiel der Bekettschen Dramen erläutert werden soll.

2.3 Samuel Beckett – ein Wüstenpoet?

Samuel Becketts Leben und Werk in eine Beziehung zur Wüste zu setzen, scheint zunächst ein schier unmögliches Unterfangen zu sein. Der 1906 in Foxrock bei Dublin geborene, dreisprachig schreibende Autor ging 1928, nach einem Studium in Dublin, nach Paris, wo er auch den größten Teil seines Lebens verbrachte, nur unterbrochen von einigen längeren Aufenthalten in Irland.¹¹⁾ Allerdings reiste er viel, nicht zuletzt um selbst bei seinen Stücken Regie führen zu können und es heißt, er hätte sich in der tunesischen Wüste versteckt, um einer Preisverleihung zu entgehen.¹²⁾ Über Reisen des Dichters in die Wüste, oder gar längere Aufenthalte dort, gibt es allerdings keinerlei biographische Zeugnisse. So scheint er die Wüste zumindest nicht aus einer tieferen Verbundenheit zur Landschaft in seinen Texten zu verarbeiten, wie zum Beispiel Paul Bowles, der sich sehr von seiner Lebensumgebung inspirieren ließ. Doch eine Faszination für das Phänomen Wüste kann man in Becketts Werk nicht leugnen, denn sie taucht nach 1950 immer wieder in seinen Texten auf, größtenteils in Dramen, wie ›Fin de partie‹, ›Happy Days‹ und ›Act sans Paroles I‹; aber auch in der Erzählung ›Der Ausgestoßene‹ wird sie erwähnt.

Dem Umstand, dass Beckett die Wüste eventuell nie mit eigenen Augen gesehen hat, soll nicht so viel Bedeutung beigemessen werden, ist dies doch für einen Autor keine Bedingung für die Verwendung eines Topos oder Motivs. Durch diesen Umstand wird allerdings noch deutlicher, dass typische Wüstenphänomene wie Dünen, Beduinen, Oasen etc. in Becketts Texten völlig fehlen. Die Wüste wird als solche bezeichnet, aber nicht als solche dargestellt. Ohne bedeutungsvolle Aufladung bleibt von der Wüste nur ein leeres Zeichen. Daher kann man bei Beckett

¹⁰⁾ Ebenda, S. 29

¹¹⁾ Vgl.: PETER BROCKMEIER, Samuel Beckett, Stuttgart 2001, S. 1ff..

¹²⁾ FRIEDHELM RATHJEN, Schauplatz der Leere. Becketts Wüste, in: http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=9256&ausgabe=200604 (25.10.2012)

auch definitiv nicht von einer Wüstenpoetik sprechen. Angemessener wäre es, ihn einen Poeten der Leere zu nennen, was ihm gelegentlich den Vorwurf bescherte, in seinem Werk herrsche völlige Inhalts- und Sinnlosigkeit.¹³⁾ Die Wüste scheint für Beckett allerdings weniger Landschaft zu sein und damit verbunden mit den genannten Attributen, sondern vielmehr als Raum eine Funktion zu erfüllen, die später, anhand der Textbeispiele, erläutert werden soll.

2.4 Grundzüge der Poetik Becketts

Viele Autoren sprechen im Zusammenhang mit Becketts Werk von einer Poetik der Verknappung und der Reduktion, ein Gedanke, der sich schon in Becketts frühen Werken findet. Die Helden seiner Prosatexte neigen zur Weltflucht und zur Selbstreduktion. In ›Malone meurt‹ ist die Auflösung das Ziel des Helden, und diese Tendenz erreicht dann in ›L'innommable‹ ihren Höhepunkt, denn „der Abbau aller Inhalte, die Desintegration aller äußeren Fakten ist konsequent zu Ende geführt.“¹⁴⁾ Beckett selbst beklagt, dass er sich durch diese Konsequenz in der Reduktion schon 1950 in eine Schreibblockade hineingeschrieben habe:

Es gibt keinen Weg weiter. Das allerletzte was ich geschrieben habe – Texte um Nichts – war der Versuch aus dieser Situation der Auflösung herauszukommen aber er ist gescheitert. [...] Der Namenlose hat mich in eine Situation gebracht, aus der ich mich nicht herausziehen kann.¹⁵⁾

Offensichtlich als Ausweg wendet er sich in den folgenden Jahren einem anderen Medium – dem Theater – zu. Er selbst äußerte sich dazu: „Theater ist für mich zunächst eine Erholung von der Arbeit am Roman. Man hat es mit einem bestimmten Raum zu tun und mit Menschen in diesem Raum. Das ist erholsam.“¹⁶⁾ Die Raumgebundenheit und die Eingrenzung der Darstellungsmöglichkeiten scheinen so auch eine neue Herausforderung an Beckett zu stellen, die Einfluss auf seine Arbeitsweise nimmt. Die Themen, mit denen sich Beckett befasst, bleiben die gleichen. Schon seine Romane kreisten um die Fragen nach der Identität, der Begegnung des Selbst mit dem Fremden und der Beziehung des Individuums zur Außenwelt. „Die äußere Realität empfinden Becketts frühe Helden als Belästigung und als Belastung. Murphy erlebt sie als „kolossales Fiasko, Belaqua als ‚Albtraum‘.“¹⁷⁾ Kontraste, zwischen innen und außen, hell und dunkel, Leben und Tod machen Becketts Werk aus und werden in seinen Dramen noch klarer und bildlicher herausgearbeitet. Denn Beckett muss sich mit der Problematik der Bühnendarstellung auseinandersetzen. Sequenzen und Außenwahrnehmungen,

¹³⁾ FRIEDHELM RATHJEN, Beckett zur Einführung, Hamburg 1995, S. 17.

¹⁴⁾ URSULA DREYSSE, Realität als Aufgabe. Eine Untersuchung über Aufbaugesetze und Gehalte des Romanwerks von Samuel Beckett, Bad Homburg v. d. H. 1970.

¹⁵⁾ RATHJEN, Schauplatz der Leere (zit. Anm. 12), S. 16.

¹⁶⁾ GESA SCHUBERT, Die Kunst des Scheiterns. Die Entwicklung der kunsttheoretischen Ideen Samuel Becketts, Berlin 2007, S. 239.

¹⁷⁾ Ebenda, S. 209.

die sich zuvor häufig nur in den Köpfen seiner Romanfiguren abspielten, muss er nun veranschaulichen.

Dies scheint ihm das Bild der Wüste nahe zu bringen, das er in seinen Dramen in verschiedenen Variationen verwendet. Die Wüste ist für ihn ein ideales Bühnenbild, denn das bedrohliche Andere, das Tote, der Nicht-Ort, der in seinen Romanen ausdifferenziert und subtiler beschrieben wird und durchaus in der Großstadt angelegt sein kann, wird hier durch ein Bild auf den Punkt gebracht. Die Wüste scheint für Beckett die maximale Reduktion einer Landschaft zu sein, eine fast leere, tote Fläche, auf der er wiederum mit dem Kontrast von Leben und Tod spielen kann, indem er immer wieder etwas in Aussicht stellt, einen Baum oder ein Insekt, das aber der Realität nicht standhält. Der zweite wichtige Kontrast, der in den Dramen evoziert wird, ist der zwischen Innen und Außen. Das Innere des Bunkers in ›Fin de partie‹, gegen die verwüstete Außenwelt, oder das Innere Winnies Kopfes, ihre gebauten Räume, gegen die Unbarmherzigkeit der Wüste.

Dieser Kontrast steht in Verbindung mit der Schädelmetapher in Becketts Werk. Beckett definiert den menschlichen Schädel als Raum des Rückzugs und die Schädelwand als Grenze zwischen Mikrokosmos und Makrokosmos, also Mensch und Welt.¹⁸⁾ Der Schädel stellt außerdem die äußerste Form des Rückzugs des Lebens nach innen dar¹⁹⁾, weiter kann Beckett nicht reduzieren ohne den Mensch zu entmenschlichen.

3. Die Dramen

3.1 Die verwüstete Welt in ›Fin de partie‹

In Becketts zweitem Theaterstück ›Fin de partie‹ aus dem Jahr 1956 werden dem Zuschauer die vier Personen Hamm, Clov, Nagg und Nell in einem Raum präsentiert, der eine Art Bunker ist, ein „refuge“²⁰⁾, wie Hamm sagt. Weitere Umgebungsbeschreibungen liefert sein Ziehsohn Clov, der als Einziger in der Lage ist, aus den zwei kleinen Fenstern des Raumes zu blicken. Das *refuge* ist offenbar nur ein innerer Raum, umgeben von dem Meer auf der einen Seite und einer wüstenartigen Landschaft auf der anderen. Die Welt erscheint als tot und bewegungslos, alles ist grau, es gibt keine Tageszeiten mehr, keine Sonne und selbst das Meer bewegt sich nicht. Hamm kommentiert diesen Zustand mit den Worten: „Hors d’ici, c’est la mort.“²¹⁾ Der Eindruck eines Standbildes könnte entstehen, würde Hamm nicht sofort hinzufügen, „ça avance“.²²⁾ Die Wüste verschafft sich nach und nach Zutritt in den vermeintlich sicheren Bunker. Es findet eine allgemeine Verarmung

¹⁸⁾ RATHJEN, Schauplatz der Leere (zit. Anm. 12), S. 11.

¹⁹⁾ Ebenda, S. 12.

²⁰⁾ BECKETT, Fin de partie (zit. Anm. 1), S. 212.

²¹⁾ Ebenda, S. 218.

²²⁾ Ebenda.

des Lebens im Innenraum statt, indem die Vorräte ausgehen, die Verkrüppelungen der Bewohner zunehmen, Hamms Mutter stirbt und es noch nicht einmal mehr Särge gibt. Die Unterlage der Verkrüppelten in ihren Tonnen besteht seit einiger Zeit aus Sand, da es kein Sägemehl mehr gibt. So schreibt Klaus Heitmann:

Inhalt des Stückes ist die Darstellung des Prozesses, der vom Restdasein zum Nichtmehrsein hinüberführt; der mit anderen Worten das »*petit plein perdu*« mehr und mehr dem es umgebenden »*vide*« assimiliert und dahin zielt, auch den letzten Stützpunkt des Lebens inmitten der Wüste noch in dieser aufgehen zu lassen.²³⁾

Schließlich stellt Hamm Clov eine düstere Zukunftsprognose, in der alles außer ihm von der Wüste verschlungen sein wird:

L'infini du vide sera autour de toi, tous le morts de tous le temps ressuscités ne le combleraient pas, tu y seras comme un petit gravier au milieu de la steppe.²⁴⁾

Dabei scheint es nicht das Ende an sich zu sein, das den Anwesenden Angst macht – dieses Ende sehnen sie sich herbei, eine Welt in der endlich alles stillsteht, wie Clov sagt –, sondern der Prozess der fortschreitenden Verwüstung und Entleerung wird als Chaos empfunden. So entsteht ein seltsamer Widerspruch zwischen einer Wüste, die Ordnung und einer Verwüstung, die Chaos bedeutet. Andererseits ist auch die Neuentwicklung von Leben für die Bewohner des Innenraums bedrohlich, was man an Hamms Reaktion auf die Existenz eines Flohs ablesen kann: „Hamm *très inquiet*: Mais à partir de là l'humanité pourrait se reconstituer! Attrape-la, pour l'amour du ciel!“²⁵⁾ Nur der Stillstand scheint erstrebenswert. So steht einerseits der geordneten Wüste das *refuge* gegenüber, das einen konservierten Rest menschlicher Ordnung darstellt, und andererseits der Verwüstung die Ausbreitung von Leben, das wiederum Chaos bedeutet. Hier tun sich offensichtlich zwei miteinander konkurrierende Räume auf, der lebendige Innenraum und die tote Umgebung, die beide im bewegungslosen konservierten Zustand als angenehm, in der Entwicklung, Progression aber als bedrohlich empfunden werden.

Dies weist wieder zurück auf das Bild der Wüste, das Beckett hier sehr gelegen kommt, denn er bedient sich der bereits vorhandenen Ambivalenz der Wüste als statischer, leerer Ort auf der einen Seite, dem Potential zur Ausbreitung oder zur Aufkeimung von Vegetation auf der anderen Seite. So kann er einen Ort erschaffen, der durch seine Leere und Lebensfeindlichkeit einerseits seiner Vorstellung eines Fast-Endes gerecht wird, andererseits aber immer noch andere Optionen offen lässt.

Im Zusammenhang mit dem *refuge*, diesem Bunker-ähnlichen Raum mit zwei Fenstern, sprechen viele Kritiker von der Innenansicht eines Schädels.²⁶⁾ Diese In-

²³⁾ KLAUS HEITMANN, Die Welt als Wüste, in: Modernes Französisches Theater, hrsg. von KARL ALFRED BLÜHER, Darmstadt 1982, S. 233.

²⁴⁾ BECKETT, Fin de partie (zit. Anm. 1), S. 252.

²⁵⁾ Ebenda, 248.

²⁶⁾ RATHJEN, Schauplatz der Leere (zit. Anm. 12), S. 110.

terpretation bringt das Stück wieder zurück auf die Ebene des Kampfes zwischen Individuum und Außenwelt, wie sie schon in Becketts Prosa auftrat. Der Konflikt spielt sich in den Köpfen seiner Romanhelden ab, die Schädelswand wird als letzte Bastion aufgefasst.

3.2 In der Wüste: ›Happy Days‹

Während sich die Spieler des ›Fin de partie‹ noch einen realen Gegenraum zur Wüste erhalten konnten, der sie vor dem lebensfeindlichen Draußen schützte, sitzt Winnie, die Hauptperson des Stücks ›Happy Days‹, schon mitten drin in der Wüste. Heitmann bringt die Überlegung an, ob sie nicht vielleicht das spätere Stadium der Verwüstung repräsentieren soll, das Hamm Clov, wie zuvor erwähnt, prophezeit, ob sie nicht der einsame Kiesel in der Wüste ist.²⁷⁾ Tatsächlich lassen sich nicht nur Parallelen zwischen ›Fin de partie‹ und dem 1961 geschriebenen Stück ziehen, es kann sogar eine gewisse Weiterentwicklung bestimmter Strukturen festgestellt werden, die im Folgenden erläutert werden soll.

Die Wüste in ›Happy Days‹ inszeniert Beckett folgendermaßen:

Expanse of scorched grass rising centre to low mound. [...] Maximum of simplicity and symmetry. Blazing light. Very pompiert trompe-l'oeil backcloth to represent unbroken plain and sky receding to meet in far distance.²⁸⁾

Dieses Bühnenbild erscheint ungewöhnlich realistisch und ist das einzige dieser Art in Becketts Dramen. Hier wird nicht nur ein leerer Raum mit Wüste betitelt, sondern eine Wüste, zumindest schematisch, dargestellt. Die Landschaft bezeichnete Beckett in seiner englischen Urfassung von 1961 mit „wilderness“, die deutsche Übersetzung benutzt das Wort „Wüste“ und in der französischen bedient sich Beckett des Wortes „desert“²⁹⁾.

Im Zusammenhang mit ›Fin de partie‹ war bereits von konkurrierenden Räumen gesprochen worden, dem Drinnen-Draußen Kontrast, wobei das Draußen durch sein fortschreitendes Eindringen ins Innere eine bedrohliche Qualität gewinnt. Auch hier finden sich wieder konkurrierende Räume, obwohl sie nicht auf den ersten Blick ersichtlich werden, denn es gibt nun keinen realen Schutzraum mehr, wie in ›Fin de partie‹, in dem sich Winnie verschanzen könnte. Sie ist, scheinbar schutzlos, umzingelt von einer feindlichen Welt mit einer Sonne am Himmel, die sie mit ihrem „blaze of hellish light“³⁰⁾ quält, aber doch nicht töten will und der Erde, die sie zunehmend verschlingt, denn Winnie steckt am Anfang des Stücks bis zur Hüfte in einem Sandhügel. Im zweiten Akt ist sie schon bis zum Hals versunken. Die feindliche Außenwelt kann also klar verortet werden und

²⁷⁾ HEITMANN, Die Welt als Wüste (zit. Anm. 23), S. 259.

²⁸⁾ SAMUEL BECKETT, Glückliche Tage, Happy Days, Oh les beaux jours, Frankfurt/M. 1975, S. 9.

²⁹⁾ Ebenda, S. 30f.

³⁰⁾ Ebenda, S. 14.

Winnie stellt den feindlichen Charakter dieser Welt noch einmal heraus, wenn sie sagt, „[...] Wait for the happy day to come [...] when flesh melts at so many degrees and the night of the moon has so many hundred hours“³¹⁾, also der Tag, da ihr Martyrium endlich zu Ende geht. Einen klar verortbaren Innenraum gibt es nicht, deshalb erschafft sich Winnie neue Schutzräume. Am Anfang ist das Einzige, was sie von der Wüste abhebt, der Hügel, in den sie bis zur Hüfte eingegraben ist. Schnell aber wird klar, dass dieser Hügel sie nicht schützt, sondern im Gegenteil verschlingt, also auch zum äußeren Raum gehört. Es lassen sich im weiteren Verlauf des Stückes zwei Schutzmechanismen feststellen: Der Sonnenschirm und der Rückzug in sich selbst. Der erfolgreichere Mechanismus der beiden ist Winnies Rückzug in sich selbst, die Sprache und Erinnerung, doch wenn sie feststellt „I can say no more“³²⁾, spannt sie ihren Sonnenschirm auf. Dieses Wechselspiel beschreibt sie kurz darauf:

Fortunately I am in tongue again. Pause. That is what I find so wonderful. My two lamps, when one goes out, the other burns brighter.³³⁾

Der Sonnenschirm geht allerdings bald in Flammen auf, zum wiederholten Male, wie Winnie vermutet, verbrannt von der Umwelt, dem „old extinguisher“.³⁴⁾ Im zweiten Akt ist der Schirm wieder da, sie kann ihn aber überhaupt nicht mehr benutzen, womit ihr nur noch ihr Bewusstsein als Rückzugsort bleibt. Peter Brockmeier schreibt: „Kraft des Bewusstseins kann sie die Naturgewalt, die den Regenschirm in Rauch aufgehen lässt, ironisch akzeptieren.“³⁵⁾ Das Bewusstsein, das sich bei Winnie durch einen ewigen Redeschwall äußert, kann somit wieder als innere Bastion gelesen werden und die Schädelwand als Bewahrer der Gedanken, als Grenze zwischen Innen und Außen. Auch die ambivalente Einstellung zum Sterben, die Widersprüchlichkeit zwischen Bewahren und Auslöschen, die schon in ›Fin de partie‹ ersichtlich wurde, ist sehr deutlich. Winnie schwankt zwischen Todessehnsucht und Angst. Ihre Selbsterhaltung scheint allerdings eher ein festes Ritual als eine bewusste Entscheidung zum Leben zu sein, so fühlt sie sich verpflichtet, den Sonnenschirm aufzuspannen, obwohl es besser für sie wäre, es zu lassen, wie sie sagt.³⁶⁾ Und als die Erde ihn verbrennt, scheint sie erleichtert, einer Entscheidung entbunden zu sein. Eva Hesse beschreibt dies als den „Urwillen der Gattung zu leben“³⁷⁾, der dem Regressionswillen im Wege steht. Winnie will sterben, aber der Prozess, das Wegfallen von Funktionen, macht ihr Angst. Abschließend kann festgestellt werden, dass hier offensichtlich eine Kräfteverschiebung zum vorhergehenden ›Fin de partie‹ stattgefunden hat. Während dort

³¹⁾ Ebenda, S. 26

³²⁾ Ebenda, S. 52

³³⁾ Ebenda, S. 56

³⁴⁾ Ebenda.

³⁵⁾ BROCKMEIER, Samuel Beckett (zit. Anm. 11), S. 170.

³⁶⁾ BECKETT, Happy Days (zit. Anm. 28), S. 54.

³⁷⁾ EVA HESSE, Beckett, Eliot, Pound. Drei Textanalysen, Frankfurt/M. 1971, S. 32.

noch ein Spiel mit zwei Gegnern wenigstens denkbar war, ist die Wüste hier schon so offensichtlich überlegen, dass Winnies verdrehter Optimismus, ihre *glücklichen Tage*, als die einzig denkbare Reaktion auf ihre Situation erscheinen.

3.3 Die Welt als Wüste: ›Act sans parole I‹

Die Grausamkeit der Wüste, die in ›Happy Days‹ bereits angeklungen ist, wird hier nun zum zentralen Thema. Die Pantomime von 1956 zeigt einen Menschen, der „sozusagen ins Dasein geworfen“³⁸⁾ wird. Es erscheint clownesk und unfreiwillig komisch, wie er versucht, der Szenerie zu entkommen, die Beckett als „Désert. Eclairage éblouissant“³⁹⁾ bezeichnet. Wie schon Winnie möchte er sich vor dem blendenden Licht schützen, mit dem Unterschied, dass ihm nichts geblieben ist, mit dem er dies bewerkstelligen könnte.

Er ist der Natur schutzlos ausgeliefert, Beckett lässt sie ein grausames Spiel mit ihm treiben. Nach und nach werden verschiedene Dinge vom Schnürboden herabgelassen, die ihm Linderung versprechen, aber immer wieder außerhalb seiner Reichweite gezogen, sobald er sie erreichen könnte. Das Draußen, die Umwelt dieses Stückes, verhöhnt den Menschen also in seiner Hilflosigkeit. Die Dinge, die herabgelassen werden, unterstreichen die Idee einer Wüstenlandschaft. Es wird eine lächerlich kleine Palme herabgesenkt, die dem Menschen Schatten spenden soll, und eine Karaffe mit Wasser. Nachdem er die Natur dieser Fata Morgana erkannt hat, die da vor seiner Nase herumtanzt, wie es im Text heißt⁴⁰⁾, versucht der Mensch sich am Baum zu erhängen, aber auch dieser stellt sich als Narrung heraus und verwehrt ihm so sein Vorhaben. Die scheinbare Lösung dieses Dilemmas scheint der Rückzug des Menschen nach innen darzustellen. Er legt sich auf den Boden, hebt die Hände zum Gesicht und versinkt in ihrer Betrachtung. Als Reaktion darauf werden die Verlockungen von außen erst äußert aufdringlich, um ihn wieder aus der Reserve zu locken, werden aber sehr schnell aufgegeben.⁴¹⁾

Jan Kott sieht in diesem Stück einen biblischen Gehalt und im Menschen einen „neuen Hiob“⁴²⁾. Auch in Palme, Schatten und Wasser sieht er eine biblische Metaphorik. Die Pantomime wurde im Anschluss an die Uraufführung von ›Fin de partie‹ 1957 gezeigt⁴³⁾ und die Überlegung drängt sich auf, ob Beckett dies als humoristische Antwort auf Hamms Verhöhnung der Außenwelt und des Schöpfers verstand. Während die Wüste im Endspiel noch eher ein seelenloser Raum ist, der durch seine willkürliche Ausbreitung Grauen auslöst, ist sie hier eindeutig feind-

³⁸⁾ BROCKMEIER, Samuel Beckett (zit. Anm. 11), S. 162.

³⁹⁾ SAMUEL BECKETT, Act sans Parole I, in: DERS., Dramatische Dichtungen I (zit. Anm. 1), S. 320.

⁴⁰⁾ Ebenda, S. 329.

⁴¹⁾ Ebenda.

⁴²⁾ JAN KOTT, König Lear oder ‚Das Endspiel‘, in: BLÜHER (Hrsg.), Modernes Französisches Theater (zit. Anm. 23), S. 173.

⁴³⁾ BROCKMEIER, Samuel Beckett (zit. Anm. 11), S. 163.

selig. Die Welt ist vollends zur Wüste geworden und der einzig mögliche Rückzug des Menschen ist wieder einmal der in sein Bewusstsein.

4. Fazit

Nachdem nun das Wüstenbild Samuel Becketts an drei Bühnenstücken untersucht wurde, soll nochmals die Frage aufgegriffen werden, welche Funktion die Wüste für den Autor Beckett erfüllt, der so oft weltlose, abstrakte Räume präsentiert.

Es konnte festgestellt werden, dass die Wüstenbilder der drei Stücke sich in ihrer Phänomenalität voneinander unterscheiden. Während ›Fin de partie‹ in einer kalten, grauen Einöde zwischen Meer und Land angesiedelt ist, sitzt Winnie in ›Happy Days‹ in einer versengten Steppe. ›Act sans paroles I‹ hingegen spielt mit dem Phänomen Wüste, indem die leere, unbestimmte Wüstenlandschaft mit Fata Morgana-ähnlichen Erscheinungen gefüllt wird. Nichtsdestoweniger können Parallelen zwischen den präsentierten Wüstenbildern gezogen werden, wozu die eingangs erwähnten literarischen Konnotationen der Wüste nochmals aufgegriffen werden müssen.

Becketts Wüsten zeichnen sich, trotz des Fehlens von eindeutiger Szenerie, durch überraschend realistische Qualitäten aus. Sie sind entleert, zeichnen sich durch ein lebensfeindliches Klima aus, beherbergen aber noch Reste abgestorbener Vegetation. Sie scheinen unendlich weit und weglos und vor allem bergen sie gleichzeitig die Möglichkeit des Todes und der Neuschöpfung. Bei dieser ange deuteten Möglichkeit neuen Lebens muss aber überdacht werden, ob diese sich im realen äußeren Raum, in den Köpfen der Protagonisten, oder als Fata Morgana-ähnliche Illusion abspielt.

Die Wüste des Samuel Beckett ist letztendlich aber keine realitätsgetreue und beansprucht dies auch gar nicht. Sie definiert sich als Wüste nicht über topographische Phänomene, sondern über ihre Funktionen. Die Wüste scheint für Beckett mehrere Funktionen zu erfüllen. Ganz pragmatisch gedacht, stellt sie für ihn ein ideales Bühnenbild dar. Einerseits kommt das Wegfallen jeglicher Kulissen seinem Minimalismus zugute, andererseits drückt das Symbol Wüste in einem Bild eine Stimmung aus, die im Roman mit vielen Wörtern beschrieben werden muss.

Wie zuvor erwähnt, empfand Beckett es als Herausforderung an sein Schreiben, dass er es im Theater mit einem festen Raum zu tun bekam. Als Lösung für dieses Problem des konkreten Raumes erschien ihm wohl die Wüste, die zwar konkrete Landschaft, aber auch wieder *terra incognita* und entgrenzter Raum ist. Er nutzte außerdem die Unberechenbarkeit und Lebensfeindlichkeit der Wüste, um dem Kontrast zwischen innen und außen eine ganz reale, bedrohliche Qualität zu verleihen. Empfinden die Figuren seiner Romane ihre Umwelt subjektiv als unerträglich, feindlich und nehmen dies als Anlass, sich nach innen zu wenden, ist die Wüste in den Bühnenstücken tatsächliche Bedrohung, und gegen ihre lebensfeindliche Trockenheit und Hitze müssen Schutzmaßnahmen ergriffen werden. Wüste und Mensch werden so bei Beckett zu Gegenspielern.

Weiterhin wirft Beckett eine interessante Ambivalenz der Wüstensituation auf, denn den Prozess der Verwüstung empfinden die Protagonisten der Stücke zwar als bedrohliches Chaos und versuchen sich ihre kleine eigene Ordnung zu schaffen und sich der Verwüstung zu erwehren, der Endzustand der Wüste, also der Stillstand des Todes, wird jedoch als Ordnung empfunden und herbeigesehnt. Genau so wird die fixierte Erinnerung im Kopf als tröstliche Ordnung empfunden, der Prozess des Lebens aber als Chaos. So kann man also sagen, dass das Unbewegliche für Becketts zur Katatonie neigende Figuren den Idealzustand darstellt und somit also auch die Einöde der Wüste eine akzeptable Lösung zu sein scheint – würden sich nicht immer wieder Zeichen von Leben regen.