

Wie es ist



Subjektlosigkeit bei Samuel Beckett

Eine Arbeit

# Inhalt

Comment c'est	2
Das Subjekt–Objekt–Verhältnis	7
Das Subjektsein	10
Der Sog der Subjektlosigkeit	17
Die Regression als Versuch zur Subjektlosigkeit	20
Das Impersonale als Versuch zur Subjektlosigkeit	31
Die Crux der Versuche	41
Wie es ist	45
Anhang 1: Literatur	48
Anhang 2: Index	52

## COMMENT C'EST

Meine Faszination an Samuel Beckett begann, während ich im Staatstheater Oldenburg eine Inszenierung von Samuel Becketts *ENDSPIEL* sah. Von da an galt mein größtes Interesse Samuel Beckett, doch schnell faszinierte mich mehr seine Prosa, als seine dramatischen Dichtungen. Ich bin der Überzeugung, daß seine spätere Prosa seine künstlerische Thematik zugespitzter und zugleich komplexer darstellt. Doch konnte ich damals nicht formulieren, was nun seine künstlerische Thematik war; dies konnte ich nicht bis zu meinem Studium am Religionswissenschaftlichen resp. Theaterwissenschaftlichen Institut. Dort erst lernte ich Begriffe kennen, die mir sein Werk (und meine Faszination davon) aufschlüsseln konnten. Die Schwierigkeit bestand darin, daß Becketts Figuren einem Hin-und-her zwischen Leben und Tod ausgesetzt sind; Sein *Œuvre* steht in einer ontologischen Spannung!

So erwähnt Ulrich Pothast, wenn auch nur in einer kleinen Randbemerkung, diese Spannung, wenn er schreibt, daß *„einzelne Personen direkt oder durch Implikation ihre eigene Existenz verleugnen.“* Damit belegten sie aber nur, *„daß die Personen doch sind.“*<sup>1</sup> Eva Hesse wiederum präzisiert die Problematik, indem sie in Becketts Werken *„eine Tendenz zurück ins Noch-nicht-Geborene und damit Gestaltlose“*<sup>2</sup> sieht. Beide greifen diese Spannung meiner Meinung nach nur halb auf: Während Hesse die 'Wiederkehr des Subjekts', die der Tendenz ins Gestaltlose folgt, nicht sieht, legt Pothast nur Wert auf diese Wiederkehr und vernachlässigt dabei, mit welcher Vehemenz die Personen ihre Existenz zu leugnen versuchen. Adorno, in seinem *VERSUCH DAS ENDSPIEL ZU VERSTEHEN*, erkennt sehr genau, daß die Protagonisten in *„dem Reich zwischen Leben und Tod [sind], wo nicht einmal mehr leiden sich läßt“*<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Seite 372; ÜBER DIE EIGENTLICH METAPHYSISCHE TÄTIGKEIT

<sup>2</sup> Seite 32; BECKETT. ELIOT. POUND.

<sup>3</sup> Seite 311; VERSUCH DAS ENDSPIEL ZU VERSTEHEN

Diese nun Spannung, von der ich denke, daß sich Beckett daran abgearbeitet hat, läßt sich anhand des Begriffes der Subjektlosigkeit am deutlichsten wahrnehmen, denn der Wunsch nach Subjektlosigkeit steht in genau derselben Spannung. Subjektlosigkeit als der erwünschte Zustand, in dem das Subjekt sich in einem spannungslosen Zustand befindet; es befreit ist von Forderungen und Ansprüchen jeglicher Art, seien sie innerpsychisch oder auch 'real'. Das Subjekt, das ICH stünde nicht mehr im Vermittlungszwang 'der drei Zwingherren', und dies bedeutete eine ungeheure Entlastung, bedeutete Entspannung für das Subjekt. Wie hier angedeutet nehme ich als Ausgangspunkt Freuds Subjektkonzeption, da gerade seine Analyse der Psyche, die verschiedenen Versuche zur Subjektlosigkeit zu gelangen, plausibel erklären kann.

Freuds Theorie hatte natürlich keinen Begriff der Subjektlosigkeit, sondern ist dies vielmehr ein Begriff aus Klaus Heinrichs Denksphäre, dem ich in Becketts WIE ES IST nachspüren möchte. WIE ES IST eignet sich deswegen besonders gut, da der Erzähler dort auf vielerlei Weise versucht, sich selber los zu werden, versucht, sein ICH zu verlassen, subjektlos zu werden. Und dies mit allen 'Methoden', die vereinzelt auch in anderen Werken Becketts auftauchen. Doch beschränke ich mich nicht nur auf WIE ES IST, sondern ich versuche, möglichst viel aus Becketts Œuvre einzubeziehen (im Besonderen seine Stücke und Fernsehspiele).

Becketts Schaffen reicht von Prosa, Stücken, Filmen bis hin zu Essays. 1906 in Foxrock in der Nähe von Dublin geboren, absolvierte er 1927 sein Studium (Abschluß als Bachelor of Arts in Französisch, Italienisch und Neuere Literatur) am Dubliner Trinity College und geht 1928 als Englisch-Lektor an die École Normale Supérieure nach Paris. 1930 kehrt er als Lektor für Französisch zurück ans Trinity College, wo er Ende 1931 seinen Magister Artium macht. 1932 geht er endgültig nach Paris. Während des Faschismus schließt er sich der Résistance an und muß 1942 nach Roussillon fliehen. Im Dezember 1945 kehrt er nach Paris zurück, wo er im Alter von 83 Jahren 1989 stirbt.

Die Übersetzungen seiner Texte aus dem Französischen ins Englische (und vice versa) nahm er meist selbst vor; für die Übersetzungen ins Deutsche arbeitete er fast ausschließlich mit Elmar Tophoven zusammen. Doch beschränkte er sich nicht nur auf das Schreiben, sondern inszenierte er auch

viele seiner Texte selbst (unter anderem ENDSPIEL, DAS LETZTE BAND, WARTEN AUF GODOT am Berliner Schillertheater). Auch die Übersetzung von WIE ES IST<sup>4</sup> nahm Tophoven vor.

Aber wie ist es nun?

In drei große Kapitel unterteilt kommt WIE ES IST sperrig daher, da es weder Satzzeichen noch grammatikalisch richtige Sätze enthält, sondern vielmehr nur eine Aneinanderreihung von Wörtern, die manchmal, fast wie zufällig, den Eindruck machen, ein Satzgefüge einzuhalten. Die einzige Lesehilfe wird dem Leser durch die Unterteilung in Absätze geboten, wobei die Absätze auch die Kürze nur eines Wortes oder 'Satzes' haben können. Zwar selten, doch gehäufte zum Schluß des Textes stehen ganze Wörter, bzw. 'Sätze', in Majuskeln geschrieben.

Die fehlenden Satzzeichen führen den Leser leicht in die Irre, wie er den Satz nun 'betonen' soll, damit er einen festen Sinn ergibt. Der französische Titel *Comment c'est* läßt sich beispielsweise lautmalerisch auch als *commencer* (beginnen) oder als *Commencez* (Beginnen Sie!) verstehen.

All dies legt dem Leser nahe, daß es sich um eine Art Gedankenfluß des Erzählers handelt; Gedanken, die abschweifen, sich wiederholen, springen und Assoziationen folgen.

Doch schon zu Beginn dementiert der Erzähler, daß es sich bei den Gedanken um seine handelt, sondern er zitiere nur diese dreigeteilte Geschichte "*wie es war ich zitiere vor Pim mit Pim nach Pim wie es ist drei Teile*"<sup>5</sup>.

Pim ist die Person, die der Erzähler im zweiten Teil 'treffen' wird. Pim gehört, wie auch der Erzähler, zur "*Prozession*"<sup>6</sup>, ungeheuer vieler Personen. (Bis zum Schluß soll man davon ausgehen, daß es sich um mehrere, um genau zu sein: 1 000 000, Personen handelt.<sup>7</sup>) Sie alle kriechen in einem Schlamm, der auch aus den eigenen Exkrementen bestehen könnte. Der Rhythmus dieser 'Prozession' dieser vielen Personen ist nun folgender: Die eine Hälfte der 'Population' bewegt sich kriechend voran, während die andere Hälfte liegenbleibt. Sie sollen, so denkt es sich der Erzähler, alle in

<sup>4</sup> Im Originalen ist es als *Comment c'est* 1961 bei LES ÉDITIONS DE MINUIT in Paris erschienen. Merkwürdigerweise steht auf dem Umschlag von *COMMENT C'EST* (Les ÉDITIONS de Minuit) Roman, während es bei "WIE ES IST" (Suhrkamp Verlag) nicht vermerkt ist als ein Roman.

<sup>5</sup> Seite 7; WIE ES IST

<sup>6</sup> Seite 154; WIE ES IST

<sup>7</sup> Die höchste Zahl, die genannt wird ist 20 000 000; vgl. Seite 154; WIE ES IST

einer Reihe liegen, sodaß die Verlassenen von den Kriechenden getroffen werden. Sie treffen sich auch 'tatsächlich' und versuchen zu kommunizieren; doch bestehen ihre Kommunikationsversuche darin, die Liegeengebliebenen mit einem Büchsenöffner zu malträtieren, sie zu dressieren, auf bestimmte Schmerzen mit bestimmten Lauten zu reagieren: Eine ungeheure Zahl von Schindern und Opfern!

Dies ist ein Faden der zitierten Erzählung des Erzählers. Ein anderer, der ab und an auftaucht, ist das Moment der Vergangenheit des Erzählers. An einigen Stellen scheint der Erzähler aus einer Vergangenheit zu zitieren, die seine gewesen sein könnte. Es taucht ein Mädchen auf, welches er wohl damals 'liebte', es tauchen verblaßte Erinnerungen an seine Mutter, an seinen Vater auf; kurz: Erinnerungen an eine Vergangenheit, als der Erzähler an einem anderen Ort war als jenem, an dem er jetzt ist.

Es tauchen außerdem auch immer wieder 'Episoden' auf, von denen der Leser sofort annehmen kann, daß sie auch auf der erzählten Realitätsebene keine Realität erzählen, daß sie sozusagen der Phantasie des Protagonisten entsprungen sind.

Bis zum Ende des Textes will der Erzähler glauben machen, daß er nur die Stimme zitiere, daß er nichts Eigenes erzählt, doch immer wieder wirft er ein "*da ist etwas das nicht stimmt*"<sup>8</sup> ein. Oder handelt es sich dabei um einen Einwurf der Stimme selbst, als ob sich die Stimme nicht im Klaren ist, wie die Geschichte zu lauten hat?

Ein infinites Regreß: Ein Erzähler zitiert eine Stimme, die eine Stimme zitiert, die wiederum nur eine Stimme zitiert, und so fort. Gleichsam Platons Höhlenmenschen, die, da sie versuchen, nicht mehr die Schatten 'der Realität' an der Wand zu sehen, aus der Höhle stolpern und sich nun niemals mehr sicher sein können, daß das, was sie nun sehen, nicht vielmehr eine bessere Täuschung, ein besseres Schattenspiel ist; sie sich also immer tiefer in ihr makaberer 'Schattenspiel' verstricken.

---

<sup>8</sup> Seite 10; WIE ES IST

## DAS SUBJEKT–OBJEKT–VERHÄLTNIS

So wie in WIE ES IST wird auch in GESELLSCHAFT - EINE FABEL eine Stimme bis zum Schluß des Textes zitiert, doch wird in GESELLSCHAFT - EINE FABEL eindeutig, daß es die Stimme dessen ist, *„der, wer auch immer, alles erträumt.“*<sup>9</sup>

In GESELLSCHAFT - EINE FABEL treibt Beckett das philosophische, insbesondere sprachphilosophische, Subjekt-Objekt-Problem auf die Spitze, indem das sprechende Subjekt über sich wie über ein unbelebtes Objekt spricht.

Eine Person liegt in einem Dunkel und erträumt eine Stimme, damit sie ein wenig Gesellschaft habe. Die Stimme gebraucht mal die zweite Person, mal die dritte, und desweiteren reflektiert sie über ihr Sprechen. *„Der Gebrauch der zweiten Person kennzeichnet die Stimme. Der Gebrauch der dritten die des wuchernden anderen. Könnte er zu dem und über den sprechen, über den die Stimme spricht, so gäbe es eine erste. Er kann es jedoch nicht.“*<sup>10</sup> So bleibt unklar, ob es sich bei der 'Stimme' um die Stimme ein und derselben Person handelt, oder ob es nicht vielmehr eine Vielzahl von Personen sind, die zu dem Hörer sprechen. Festzuhalten ist, daß in dem Text kein Satz in der ersten Person geschrieben steht. 'Ich' gibt es nicht, und doch wird eine Person direkt angesprochen: *„Du sahst das Licht der Welt an dem und dem Tag, und nun liegst du auf dem Rücken im Dunkeln.“*<sup>11</sup> Der Versuch, sich Gesellschaft zu erträumen, gelingt für eine gewisse Zeit durch das Vorführen des Mißlingens von Gesellschaft: die Gesellschaft besteht nur darin, daß Scheitern des Erträumens von Gesellschaft vorzuführen: *„Bis du schließlich hörst, wie die Wörter zu Ende gehen. Mit jedem leeren Wort auf das letzte zu. Und mit ihnen die Fabel. Die Fabel von einem anderen mit dir im Dunkeln. Die Fabel von einem, der von einem anderen mit dir im Dunkeln fabuliert.“*<sup>12</sup>

Ein Mensch inmitten von Dunkelheit, die manchmal etwas gräulicher wird, je nach Entfernung der Stimme, die er erträumt und die ihm manchmal

<sup>9</sup> Seite 201; GESELLSCHAFT - EINE FABEL

<sup>10</sup> Seite 193; GESELLSCHAFT - EINE FABEL

<sup>11</sup> Seite 193; GESELLSCHAFT - EINE FABEL

<sup>12</sup> Seite 220; GESELLSCHAFT - EINE FABEL

etwas aus einer Vergangenheit, seltener etwas aus einer Zukunft, oft etwas aus der Gegenwart erzählt. In gestaltloser Dunkelheit hört der Liegende eine Stimme, die seine ist, und die nie in der ersten Person spricht, sondern immer nur in der dritten, manchmal auch in der zweiten. Er spricht sich selbst mit 'Er' an. Das 'Du' wird oft in Verbindung mit einer Erzählung aus der Vergangenheit (anzunehmen: Es ist seine Vergangenheit, da es keine andere Person in seiner Umgebung gibt. Oder: Es ist eine Vergangenheit, die er gerne gehabt hätte, da er sie sich nun ausdenken muß.) gebraucht.

'Du' oder 'Er': In beiden Fällen scheint ein ICH vermieden worden zu sein. Der Liegende möchte sich in keinem Fall eingestehen, daß er es ist, der ist. In die Dunkelheit hinein projiziert<sup>13</sup> er seine Stimme, um "*sich Gesellschaft zu leisten.*"<sup>14</sup>

Die Dunkelheit in GESELLSCHAFT - EINE FABEL wird als Medium genutzt, der 'inneren' Stimme einen Raum zu geben, eine Welt zu verkörpern, so daß sie benennen kann, was nicht benannt werden kann. "*Der letzte. Undenk- bare. Namenlose. Die allerletzte Person. Ich.*" Die Stimme kann das nur, weil das Gesprochene sich vom Sprechenden uneinholbar entfernt hat<sup>15</sup>. Das ICH, in diesem Fall der Liegende, spricht über sich wie ein unbelebtes Objekt; regungslos, empfindungslos konstatiert die Stimme seinen Zustand. Regungslos und empfindungslos hört er der Stimme zu: "*Wie empfindet er mit dem Rest seines Empfindungsvermögens das Jetzt im Vergleich mit dem Einst?*"<sup>16</sup> Die Antwort läßt nicht lange auf sich warten: "*So wie es einst kein Vorher gab, gibt es auch jetzt keins.*"<sup>17</sup>

Der Liegende stellt Fragen und gibt die Antworten, ohne jemals an dem Spiel (welches für ihn apathischer<sup>18</sup> Ernst ist) beteiligt zu sein. Die zum Vorschein kommende Gebrochenheit im Satz der Identität ist hier scheinbar unsichtbar gemacht auf Kosten des ICH: Er ist sein eigenes Objekt, ohne

<sup>13</sup> Projektion ist der psychische Mechanismus, etwas Inneres des Subjekts nach außen zu verlagern; psychoanalytisch gesprochen: Die Verlagerung findet statt, weil das Verlagerte, auf ein Objekt Projizierte von der Psyche abgelehnt wird. Ein deutliches Beispiel dafür ist der Film HE, JOE: Joe, ein Mann, in seinem dunklen Zimmer sitzend, der seine Geliebte in den Tod getrieben hat, und die nun für immer in seinem Kopf herumspukt: "*He, Joe?... Sitzt da in deinen stinkigen alten Klamotten und hörst dir selber zu...*"; Seite 128, HE, JOE.

<sup>14</sup> Seite 201; GESELLSCHAFT - EINE FABEL

<sup>15</sup> vgl. Seite 66; VERSUCH ÜBER DIE SCHWIERIGKEIT NEIN ZU SAGEN. Der Satz der Identität "Ich bin ich" ist nach Heinrichs Interpretation das Exempel par excellence für dieses Loslösen: "*...niemals ist das Ich-sagende Ich identisch mit dem von ihm benannten...*"; Bei Heinrich bekommt diese Nicht-Identität, dieser darin zutage tretende Bruch einen anderen Stellenwert als üblich: Es kommt darauf an, diese Gebrochenheit balancierend auszuhalten, und nicht sie zu überwinden.

<sup>16</sup> Seite 200; GESELLSCHAFT - EINE FABEL

<sup>17</sup> Seite 200; GESELLSCHAFT - EINE FABEL

<sup>18</sup> Bitterer Ernst würde noch eine Empfindung seinerseits voraussetzen.



Subjekt zu sein<sup>19</sup>. Was im normalen Sprachgebrauch gemeinhin vernachlässigt wird, nämlich die Spaltung des (selbstreflektierend<sup>20</sup>) Sprechenden in ein Subjekt, das spricht, und ein Objekt, über das, oder mit dem, gesprochen wird, taucht hier als überspitztes Thema auf. Gemeinhin bauen Subjekt und Objekt ein komplementäres Spannungsverhältnis auf; in GESELLSCHAFT - EINE FABEL haben sie keinerlei Beziehung mehr zueinander: Die Stimme spricht aus einem transzendenten unbeteiligten Status heraus, über das Objekt (dessen Stimme sie ist). Sie haben keinen gemeinsamen Bezugspunkt mehr. Der Erzähler verläßt sein ICH, setzt an dessen Stelle ein 'Er'.

Doch führt Beckett in GESELLSCHAFT - EINE FABEL nicht nur ein sprachphilosophisches Problem vor, sondern ein ebenso altes, welches zum Beispiel auch in HAMLET auftaucht: "*Sein oder Nichtsein, das ist hier die Frage.*"<sup>21</sup> Hamlets Todesfrage ist eine Entweder-Oder-Frage: Entweder bin ich, dann bin ich Subjekt, oder ich bin nicht, also tot, unbelebtes Objekt.<sup>22</sup> Bei Becketts Protagonist ist es ein Sowohl-als-auch: Er ist und ist auch nicht. Nur weil er beides gleichzeitig ist, Subjekt, das Gesellschaft leistet, und Objekt, das Gesellschaft hat, kann er sich Gesellschaft leisten!

---

<sup>19</sup> Und er stellt noch ein anderes Objekt neben sich, denkt sich noch jemanden aus.

<sup>20</sup> 'Reflexiv': beim Verb ('Ich reflektiere') kann man nicht unterscheiden, was mehr betont wird: Reflexion (Überlegen, Nachdenken) oder Reflektieren (Spiegeln).

<sup>21</sup> Seite 316; HAMLET. ('Sein' als Subjekt; physisch und psychisch) Bemerkenswert: Wenig später sagt Hamlet: "*Sterben - schlafen - Schlafen! Vielleicht auch träumen!*"

<sup>22</sup> Daß mich andere Subjekte durch ihren Blick zu einem Objekt machen, taucht hier als Problem nicht auf. Sartre hat dieses Problem in DAS SEIN UND DAS NICHTS weitestreichend beschrieben.

## DAS SUBJEKTSEIN

Abgesehen von der philosophischen Problematik, die in GESELLSCHAFT - EINE FABEL auftaucht, scheint dort zuallererst die 'Psyche' des Erzählers zu zerfallen. Doch wie kann ein Subjekt zerfallen, bzw. in was kann es zerfallen?

Freuds Theorie bringt für diese Fragen plausible Antworten. Er brach mit dem Glauben, daß der menschliche Geist autonom sei, vielmehr meinte er, daß auch die Psyche Mechanismen unterworfen sei, die der Mensch nicht unter Kontrolle habe; er ging sogar soweit, daß vielmehr diese Mechanismen den Menschen unter Kontrolle hätten. Seine Theorie differenzierte die menschliche Psyche in verschiedene, im Widerstreit stehende Bereiche.<sup>23</sup>

Freud wollte den Menschen selbstmächtiger bzw. realitätsmächtiger machen<sup>24</sup> (darin war er dem Aufklärungsideal verpflichtet). Aber realitätsmächtig zu sein (und zu bleiben), heißt in einem permanenten Streit und Widerstreit zu stehen, heißt Belastung und Anstrengung, die Psyche und die Außenwelt in Einklang zu halten.

Das ICH des Subjekts ist ständig konfrontiert mit Realität, wobei dieses die äußere gesellschaftliche und die innere Realität meint:

*"Die drei Zwingherren sind die Außenwelt, das Über-Ich und das Es."*<sup>25</sup>

Diese drei Zwingherren muß ICH versuchen zusammenzubringen: Über die Wahrnehmung bezieht ICH sensomotorische Reize (akkustische , optische , haptische Signale) von der Außenwelt, die sozusagen eingelagert werden in das Subjekt<sup>26</sup>. Eingelagert heißt, daß bestimmte Signale von den verschiedenen Bereichen der Psyche angezogen werden. So werden einige Wahrnehmungen sofort verdrängt, während andere vorbewußt oder bewußt werden können.

<sup>23</sup> Freuds zweites Instanzenmodell zeigt dies in angenehmer Einfachheit. vgl. dazu: Seite 515; NEUE FOLGE.

<sup>24</sup> Der Ansatz der Therapie ist es, verdrängte Konflikte wieder bewußt zu machen, um sie dann zu lösen.

<sup>25</sup> Seite 514; NEUE FOLGE

<sup>26</sup> 'Subjekt' nenne ich in Differenzierung zum 'ICH' den gesamten psychischen Apparat mit seinem Erinnerungsvermögen, Gedächtnis etc. Kurz: den 'Kopf' eines Menschen, wobei der 'Bauch' für mich mit zum 'Kopf' gehört.

Freud hatte dabei das Bild eines zweigeteilten Raumes<sup>27</sup> vor Augen: Im vorderen, dem 'vorbewußten' Zimmer sitzt I<sub>CH</sub>, das Zimmer dahinter ist das Unbewußte. Nun tummeln sich bestimmte Regungen im Unbewußten und versuchen, zum I<sub>CH</sub> zu gelangen. Zwischen diesen beiden Zimmern steht ein Wächter, der die unbewußten Regungen überwacht, der 'entscheidet', ob und welche Regungen in Richtung I<sub>CH</sub> gehen dürfen. Einige dürfen nicht, versuchen es trotz dessen, und schaffen es in einem 'unbeobachteten' Augenblick, werden dann aber vom Wächter wieder in den unbewußten Raum zurückgedrängt: Der Akt der Verdrängung. (An diesem Bild kann man auch sehr schön sehen, daß der Akt der Verdrängung einen Kraftaufwand des I<sub>CH</sub> bedeutet.) Werden allerdings gewisse Regungen in den vorbereußten Raum gelassen, so "*sind [sie] darum nicht notwendig auch bewußt geworden; sie können es bloß werden, wenn es ihnen gelingt, die Blicke des Bewußtseins auf sich zu ziehen.*"<sup>28</sup>

Der Wächter führt die Weisungen des Über-Ich aus, ist direkt oder indirekt mit dem Über-Ich gekoppelt: Entweder führt I<sub>CH</sub> die Befehle des Über-Ich in diesem Verdrängungsvorgang aus, oder es ist das Über-Ich selbst, das verdrängt.<sup>29</sup>

Im Über-Ich wiederum liegen Normen und Wertmaßstäbe, die I<sub>CH</sub> von Autoritäten übernommen hat. Waren diese Autoritäten in den ersten Lebensjahren die Eltern, so werden später andere Personen (bzw. Teilaspekte der Personen) als Autorität mit eingebunden. Trotz alledem sind diese Vorstellungen<sup>30</sup> unbewußt, bzw. können nur zum Teil bewußt werden. Abspalten könnte man im Über-Ich noch den Teil des Ichideals: Anders als im Über-Ich, wo Verbote und Gebote liegen, ist im Ichideal eingelagert das Idealbild des I<sub>CH</sub> von sich, zu dem es hinstrebt. Anders formuliert: Das Ichideal ist eine Dimension des Über-Ich, in dem die geliebten Autoritäten liegen, während im 'reinen' Über-Ich die gefürchteten Autoritäten untergebracht sind.<sup>31</sup>

<sup>27</sup> vgl. Seite 293; VORLESUNGEN ZUR EINFÜHRUNG IN DIE PSYCHOANALYSE

<sup>28</sup> Seite 293; VORLESUNGEN ZUR EINFÜHRUNG IN DIE PSYCHOANALYSE

<sup>29</sup> vgl. Seite 507; NEUE FOLGE

<sup>30</sup> "Vorstellung - In der Philosophie und Psychologie klassischer Ausdruck, womit "*das, was man sich vorstellt, was den konkreten Inhalt eines Denkaktes bildet*", und "*insbesondere die Reproduktion einer früheren Wahrnehmung*" bezeichnet wird. Freud stellt die Vorstellung dem Affekt gegenüber, wobei jedes dieser beiden Elemente in den psychischen Vorgängen ein anderes Schicksal erleidet."; Seite 615; DAS VOKABULAR DER PSYCHOANALYSE

<sup>31</sup> Die Trennung von Ichideal und Über-Ich mag in der theoretischen Diskussion der Psychoanalyse angebracht sein, doch an dieser Stelle ist die Trennung hinfällig, da zum einen Verbote und Ideale reziprok sind und zum anderen die Aufrechterhaltung der Trennung hier in nichts zum Verständnis Becketts beitragen würde.

Das Es wiederum kennt weder gut, noch böse oder schlecht, ebensowenig Furcht oder Liebe. Das Es kennt nur Lust. Das Es kennt nur Wünsche (mehr oder minder sexueller Natur), die es möglichst sofort erfüllt haben möchte, weil die Erfüllung Lust bereiten würde. Aus dem Es kommt die gesamte Energie des Unbewußten, also auch die Energie, die das Über-Ich für sich braucht, um seine Forderungen auf Einhaltung der Wertvorstellungen an das ICH zu stellen. Das Es stellt 'nur' die Forderung auf Erfüllung seiner Wünsche.

Das Problem des ICH ist nun: Die Forderungen (sprich: Vorstellungen) des Über-Ich, des Es und der Außenwelt zu vermitteln, ohne dabei größeren Schaden zu nehmen oder anzurichten. Es ist leicht einzusehen, daß diese drei verschiedenen Parteien nur unter großen Anstrengungen der Vermittlung des ICH eine große Koalition bilden können. ICH seinerseits hat großes Interesse diese widerstreitenden Parteien unter einen Hut zu bekommen: dadurch einerseits vermeidet es Unlust, bzw. bleibt es realitätsmächtig, andererseits steht es nicht unter ständiger Spannung wegen des Streits zwischen Über-Ich und Es. Die Außenwelt streitet indirekt mit, sie hat zwar keine Seite, auf die sie sich schlagen kann, doch ist das Subjekt ständig mit der Außenwelt konfrontiert und muß sich Realität ständig neu erschaffen.

Dieses Zwangsunternehmen der Psyche stellt Beckett in NICHT ICH dramatisch zur Schau und legt auch gleich eine Lösung nahe:

*"MUND .. raus .. in diese Welt .. diese Welt .. winzig kleines Ding .. vor der Zeit .. in ein gottver- .. was? .. Mädchen? .. ja [...] .. so daß dann freilich .. die Idee der Strafe .. für diese oder jene Sünde .. oder für alle zusammen .. oder ohne besonderen Grund .. um ihrer selbst willen .. was sie durchaus verstand .. die Idee der Strafe [...] .. im Schädel .. und der Strahl .. herumstohernd .. schmerzlos .. bislang .. ha! .. bislang .. das alles .. weitermachen .. nicht wissend was .. was sie gerade- .. was? .. wer? .. nein! .. sie! .. SIE! .. Pause .. was sie gerade versuchte .. was sie versuchen sollte .. egal .. weitermachen .."*<sup>32</sup>

NICHT ICH: Auf der Bühne sichtbar nur ein Mund<sup>33</sup>, der beständig redet;

---

<sup>32</sup> Seite 239ff; NICHT ICH

<sup>33</sup> Und ein Vernehmer, der dem Mund lauscht und bei der Verneinung des Ich ein hilflose Geste macht.

schon bevor der Vorhang aufgeht und auch noch, als der Vorhang wieder gefallen ist. Der Mund erzählt die Geschichte einer Frau, die nun siebzig ist, und die, bis auf zweimal pro Jahr, nie redete. Bis zu einem Apriltag als sie über eine Wiese geht und plötzlich anfängt zu reden und nicht mehr aufhören kann. Auf den, vom Mund, imaginierten Einwurf "Du bist es!" antwortet der Mund: "*nein! .. sie! .. SIE!*" Das ICH wird abgewehrt mit Affekt. Es scheint so, daß in NICHT ICH nicht ein ICH, sondern zwei agieren: der Mund, der die Geschichte erzählt, und das imaginierte, das verbessert.

Wieso treten in diesem einen Subjekt zwei ICH miteinander in Konkurrenz?

Die Ichspaltung ist eine doppelte Flucht des Subjekts: Das ICH wird gespalten, an seine Stelle tritt, je nach Situation, das eine oder das andere ICH. Welches ist der vordergründig ungeheure Vorteil für das Subjekt, den dieser Abwehrmechanismus hat? "*Beide streitende Parteien haben ihren Teil bekommen*"<sup>34</sup>, doch ist der Konflikt, der den Abwehrmechanismus hervorrief nicht gelöst, sondern er bleibt "*als Kern einer Ichspaltung bestehen*".<sup>35</sup> In der Ichspaltung geht ICH den Konflikten, dem Streit der Parteien aus dem Weg. ICH hat seine Ruhe, seinen Frieden. Doch ist der eigentliche Konflikt nicht gelöst.

Der Mund in NICHT ICH wird durch einen Strahl im Kopf gezwungen zu erzählen "*wie es gewesen war*"<sup>36</sup>. Es ist ein Strafunternehmen 'desselben Willens zu quälen'<sup>37</sup>, der auch schon die Frau, von der der Mund erzählt, quälte, denn schon als Kind hatte sie "*die Idee der Strafe für diese oder jene Sünde oder ohne besonderen Grund*"<sup>38</sup>.

Die Frau fühlte sich schuldig, ohne zu wissen weswegen; der Mund wird bestraft, ohne zu wissen weswegen. Durch sein Erzählen versucht der Mund, die Frage nach dem Schuldig-Sein einzukreisen, doch gelingt es ihm, da er eine Beziehung zu der erzählten Figur ablehnt, nicht. Beckett teilt und verschiebt die Frage nach der Schuld immer weiter: Der Mund wird bestraft, obgleich sich die Frau schuldig fühlte; der Mund versucht

---

<sup>34</sup> Seite 237; ICHSPALTUNG IM ABWEHRVORGANG

<sup>35</sup> Seite 237; ICHSPALTUNG IM ABWEHRVORGANG

<sup>36</sup> Seite 246; NICHT ICH.

<sup>37</sup> vgl. Seite 241; NICHT ICH. Verdutzenderweise tut der Strahl nicht weh, obgleich er herumstochert.

<sup>38</sup> vgl. Seite 241; NICHT ICH.

Theoretisch könnte die Ichspaltung (z.B. in NICHT ICH) dazu genutzt werden zu sagen: 'Ich war es nicht - es war der andere!'<sup>38</sup>; was nichts anderes bedeuten würde als Entlastung von Schuldvorwürfen. Der Sinn der Ichspaltung ist natürlich, daß es erst gar nicht zu diesen Schuldvorwürfen kommt, daß das Subjekt keine Schuld mehr empfindet.

nun, sich an die vermeintliche Schuld durch ewiges Wiederholen der Geschichte anzunähern.<sup>39</sup>

Aber wie merkwürdig: Während die Frau in ihrem (vom Mund erzählten) 'realen' Leben bis auf zweimal im Jahr nicht redete, ist sie als Mund nur noch redend. Da sie, jetzt ganz Mund geworden, in diesem abstrakten Raum ist, der fast keine Außenwelt mehr birgt (bis auf den vor der Bühne stehenden Vernehmer), kann sie endlich reden. Ihre einstige Angst vor dem, was sie reden würde, öffnete sie ihren Mund, hat sich umgekehrt in eine Angst vor dem, was passierte, schwiege sie nun.

Becketts Konstruktion spielt mit der Idee, die auch schon Kafka in seinem Roman *DER PROZESS* benutzte: Das bewußte Verschweigen der konkreten Schuld. Doch anders als in der Jurisprudenz ist die konkrete Schuld für das Psychische nicht wichtig, ausschlaggebend ist das Gefühl des Schuldig-Seins, das in jedem Fall Konsequenzen des Individuums fordert: die eigene Bestrafung oder Versuche zur Abwehr des Schuldgefühls. Beckett führt mit *NICHT ICH* einen Versuch der Abwehr des Schuldgefühls durch Ichspaltung vor, den er aber nur teilweise gelingen läßt: In *NICHT ICH* taucht die Strafe als die Erwartung der Strafe auf!

Wo sich in *NICHT ICH* noch der Mund alias die Frau gestraft fühlt, gibt es keine Strafe mehr in *TRITTE*, vielmehr versucht die Mutter Mays, May etwas zu beruhigen: "*Wirst du nie aufhören, es alles hin- und herzuwälzen?*"<sup>40</sup>

May geht beständig neun Schritte in ihrem Zimmer auf- und ab und wälzt 'es alles' hin- und her<sup>41</sup>. Ihre Mutter spricht zwar mit ihr, doch ist sie während des gesamten Stückes niemals sichtbar. Zum Schluß des Stückes erzählt May den Dialog von Amy und ihrer Mutter am Abendtisch nach der Abendandacht in der Kirche. Dieser Dialog endet genau so, wie auch May und ihre Mutter einmal während des Stückes miteinander reden. Beckett verschiebt also die Vorgeschichte Mays in ihren Mund, läßt sie ihre eigene Vorgeschichte einer anderen Person zuordnen. In dem erzählten Dialog fragt die Mutter Amy, ob sie etwas Seltsames bemerkt hätte dort in der Kirche, worauf Amy antwortet, daß sie überhaupt nichts bemerkte, weder hörte sie etwas, noch sah sie etwas: "*Ich war nicht da.*"<sup>42</sup> Worauf

<sup>39</sup> Doch kann der wichtigste Schritt von Freuds ERINNERN, WIEDERHOLEN, DURCHARBEITEN aufgrund der Ich-Spaltung nicht durchgeführt werden: das Durcharbeiten.

<sup>40</sup> Seite 57; *TRITTE*

<sup>41</sup> vgl. *TRITTE*.

May die Mutter einwenden läßt, daß sie sie doch gehört habe, wie sie Amen sagte, sie folglich auch dort gewesen sein müsse.<sup>43</sup>

Daraufhin beginnt die 'Wiederholung' des Dialogs, den zuvor May mit ihrer Mutter geführt hatte, doch spricht May die Rolle Amys und der Mutter: "Amy. ... Amy. ... Ja, Mutter. ... Wirst du nie aufhören, es alles hin- und herzuwälzen?"<sup>44</sup>

Auch in TRITTE wird die konkrete Schuld nicht benannt, sondern es treibt die Protagonistin nur ein ominöses Schuldgefühl hin und her. Aber Beckett setzt die Protagonistin in ein anderes Verhältnis zu diesem Schuldgefühl: Wurde der Mund noch bestraft, so versucht May, dieses Schuldgefühl abzuwehren, indem sie vor diesem Gefühl in ihr Gehen flüchtet; sie wird ganz Gang.

Als einzige Andeutung, die Beckett May zu ihrem Schuldgefühl machen läßt, könnte der erzählte Dialog zwischen Amy (Der Name Amy ist nur eine Buchstabenverstellung von May.) und ihrer Mutter verstanden werden: "Ich war nicht da."<sup>45</sup> Sie empfindet ihre 'geistige Abwesenheit' in der Kirche als Schuld und versucht nun, diesem Schuldgefühl durch ihr Gehen auszuweichen. Doch da sie nur noch geht, und es alles immer und immer wieder überdenkt, kommt sie genau in die Abwesenheit hinein, die sie zuerst zu ihrem Gehen getrieben hat. Sie flüchtet sich vor der geistigen Abwesenheit in geistige Abwesenheit!



46

<sup>42</sup> Seite 60; TRITTE.

<sup>43</sup> vgl. Seite 60; TRITTE.

<sup>44</sup> Seite 60; TRITTE.

<sup>45</sup> Seite 60; TRITTE.

<sup>46</sup> Videobild aus der Inszenierung: 'HOPP! Beckett. Eine Lesung.' vom 31.1.1997

## DER SOG DER SUBJEKTLOSIGKEIT

Welch seltsame Flucht: Vor der Subjektlosigkeit in die Subjektlosigkeit hinein. Was also steckt in dem Phänomen der Subjektlosigkeit, das auf der Flucht davor in sich hineinzieht? Damit Subjektlosigkeit unter Vortäuschung des Entkommens, die Subjekte noch tiefer in sich verstrickt, braucht sie eine Qualität, die sie als einen erstrebenswerten Zustand erscheinen läßt. Klaus Heinrich nennt diese, aus dem Wunsch der Subjekte nach Subjektlosigkeit resultierende 'Aktivität' Sog.

Er benutzt diesen Begriff ('Subjektlosigkeit' und 'Sog' kommen beide aus Heinrichs Denksphäre) um auf einer ontologischen Ebene die Selbst-Aufgabe<sup>47</sup> zu beschreiben. Heinrich macht damit aufmerksam auf die "Abgrundseite des Seins"<sup>48</sup>, die überall sozusagen lauert, das Subjekt zu verschlingen.

Dieses Verschlingen ist für das Subjekt weniger ein gewaltsamer Auflösungsprozeß, als vielmehr eine Bewegung zu einem Ort, an dem es Gnade zu finden hofft.<sup>49</sup> Der Sog nun, diese "in sich einsaugende Bewegung",<sup>50</sup> zieht das sich auflösende Subjekt hin zu diesem gnadeversprechenden Ort. Der Auflösungsprozeß als solcher, quasi ohne den Sog-Aspekt dabei, zeigt sich in den verschiedensten Formen der Sucht.

Sucht zeigt sich in übersteigertem Konsum einer Sache. Sucht (oder die extremste Form: Gier) nannte Ernst Bloch die Angst vor dem Nicht-Haben. Der Süchtige konsumiert, zuerst freiwillig, später zwanghaft, die eine Sache, die ihm 'Ich habe endlich!' suggeriert. Heinrich stellt neben Blochs Metapher die Metapher des Sogs: Die Angst des Nicht-Gehabt-Werdens. Die Sucht, so Heinrich, liegt dem Sog zugrunde, in dem die Angst vor dem Nicht-Haben in die Angst des Nicht-Gehabt-Werdens mutiert.<sup>51</sup>

<sup>47</sup> Selbst-Aufgabe bezeichnet zwei Seiten: das Sich-selbst-aufgeben und die Aufgabe des Selbst, diesem Aufgeben zu widerstehen.

<sup>48</sup> vgl. Seite 144; VERSUCH ÜBER DIE SCHWIERIGKEIT NEIN ZU SAGEN

<sup>49</sup> vgl. Seite 144; VERSUCH ÜBER DIE SCHWIERIGKEIT NEIN ZU SAGEN: "Sucht ist die von den Verkörperungen enttäuschte Bewegung des Sich-Entkörperns, die Gnade sucht in der Abgrundseite des Seins;"

<sup>50</sup> vgl. Seite 144; VERSUCH ÜBER DIE SCHWIERIGKEIT NEIN ZU SAGEN

<sup>51</sup> Seite 136; VERSUCH ÜBER DIE SCHWIERIGKEIT NEIN ZU SAGEN: "Doch während Sucht betrügt, indem sie ein gesteigertes Leben vortäuscht, hat Sog den offenen Aspekt des Todes."



Sucht wiederum ist die Reaktion auf die Enttäuschung der Verkörperungen von Sinn, bzw. auf die Erfahrung fehlender Verkörperungen, denn genau diese Verkörperungen werden gebraucht, um den Un-Sinn des Lebens zu bestehen, dem etwas entgegensustellen. Was sich im Süchtigen zeigt, ist das Resignieren vor der Aufgabe, sich selbst ständig neu zu 'konstruieren', permanent die eigenen balancierenden Verkörperungen des Lebens, gegen die Drohung des Nicht-Seins zu behaupten. Doch droht das Nicht-Sein nicht nur, sondern es verspricht auch etwas: Entlastung vom Konstruieren-Müssen. Der Süchtige seinerseits hat die Verkörperungen von Sinn schon hinter sich gelassen, er 'konstruiert' sich nicht mehr; seine Verkörperungen hielten nicht stand, seine Balanceakte mißlingen; nun hat er resigniert. Aber es ist nicht so, daß die eine Seite, zu schwer wiegt, sondern die Balance an sich wird 'abgebrochen'. Der Süchtige unterläßt den Versuch, die Balance zu halten; er sagt nicht nein, und er sagt nicht ja.

Das Versprechen nicht zu sein ist gekoppelt mit der Drohung des Nicht-Seins. Die Drohung und das Versprechen sind nicht auseinanderzuhalten. Der Sog der Subjektlosigkeit erfüllt nun beide Seiten: Einerseits wird die Drohung des Nicht-Seins abgewehrt, indem das Subjekt doch noch am Leben bleibt; Andererseits wird das Versprechen aufgegriffen, indem das Subjekt doch nicht lebt, sondern eben in diesem Zwischenreich zwischen Leben und Tod ist.

Der Sog der Abgrundseite des Seins zieht ihn hin in den Zustand, in dem er nicht mehr balancieren muß, in dem er seine Verkörperungen von Sinn nicht halten muß. Da der Rausch in den Zwischenbereich zwischen Leben und Tod anzusiedeln ist, braucht der Süchtige nicht mehr seine Verkörperungen von Sinn: Er ist jenseits von Sinnkategorien!

Der Sog zieht genau dahin, wo kein Leben und kein Tod ist, wo weder Nicht-Sein, noch Sein ist; die Abgrundseite des Seins. Der Sog entlastet einerseits von der Belastung leben<sup>52</sup> zu müssen und andererseits läßt er nicht sterben; Der Sog zieht die Subjekte in den Zustand, in dem sie lebensunfähig, aber auch todesunfähig sind; gerade weil der Sog die Subjekte ihre Verkörperungen von Sinn, von Balance verlassen läßt, wird es immer schwieriger für die Subjekte neue sinnfällige Verkörperungen zu ergreifen.

---

<sup>52</sup> Leben als die permanente Anstrengung die psychischen Konfliktparteien zu vereinen.

Der einzige zu ergreifende Strohalm des so vom Sog Erfassten ist, *„nicht zu vergessen, daß er das Opfer ist.“*<sup>53</sup>

Die Abgrundseite des Seins läßt die Subjekte zu Spielzeugen des 'Seins' werden, da sie nichts haben, keine Verkörperungen mehr, die sie dem Un-Sinn des Lebens entgegenstellen können; Doch schlimmer noch: Sie wollen nichts mehr entgegenstellen, weder dem Sein, noch dem Nicht-Sein, vielmehr wollen sie nur noch angeschlossen sein (an was auch immer), um in den Genuß des Gehabt-Werdens zu kommen. Sie werden passiv; sie brauchen keine Verkörperungen, sie wollen nichts balancieren!

---

<sup>53</sup> vgl. Seite 137; ÜBER DIE SCHWIERIGKEIT NEIN ZU SAGEN

## DIE REGRESSION ALS VERSUCH ZUR SUBJEKTLOSIGKEIT

Die Regression ist einer der großen Versuche diesem Balancieren-Müssen den Rücken zu kehren<sup>54</sup>, indem das ICH in Richtung Es verlassen wird. Die Vermittlung wird aufgegeben, und es werden nur noch die Forderungen des Es erfüllt. Der extremste Versuch, bzw. der am weitestreichende Wunsch in Verbindung mit einer Regression ist die Totalregression: Dort gibt es, idealiter, keine Wünsche, keine Forderungen mehr. Das Subjekt verwandelt sich sozusagen in einen Fötus.

Nur selten allerdings läßt Beckett seine Protagonisten auf ihr Es regredieren, viel öfter, gerade auch in seinen späteren Werken, befinden sich die Protagonisten 'im Mutterschoß'.

Becketts Figuren in seinen etwas 'konventionelleren' Romanen (wie zum Beispiel WATT, MURPHY, MOLLOY, MALONE STIRBT) und in seiner früheren Prosa (zum Beispiel DANTE UND DER HUMMER, DER AUSGESTOBENE, DAS BERUHIGUNGSMITTEL und ERSTE LIEBE) reflektieren beständig, wie, bzw. ob überhaupt, ihr Befinden durch die Realität, oder durch ein Ereignis, geändert wird (Die Antwort lautet eigentlich immer 'Nein, es hat sich nichts geändert.'<sup>55</sup>).

Doch gibt es in MERCIER UND CAMIER tatsächlich eine Szene, in der Camier regrediert und seinem Affekt verfallen handelt. Mercier und Camier treffen sich, obgleich an einem festen Ort und zu einer festen Uhrzeit verabredet, fast wie zufällig, allerdings zirka eine Stunde später als verabredet. Man wird jedoch das Gefühl nicht los, daß es sich um einen Schabernack des Erzählers handelt, denn schon im ersten Satz des Roman sagt er: "*Die Reise von Mercier und Camier kann ich erzählen, wenn ich will, denn ich war die ganze Zeit dabei.*"<sup>56</sup>

Sie machen sich auf den Weg, der Stadt für immer den Rücken zu kehren. Sie wissen weder wohin, noch warum. Sie wissen nur, daß sie sich am Tag vorher dazu entschieden hatten. Nach widrigen Umständen und einen

<sup>54</sup> Der andere ist der Versuch an das Impersonale angeschlossen zu sein.

<sup>55</sup> vgl. Seite 106; TEXTE UM NICHTS: "*Hier, hier wird nichts geschehen, so schnell nicht,...*"

<sup>56</sup> Seite 7; MERCIER UND CAMIER

Tag später sitzen sie endlich in einem Zug und fahren aus der Stadt, um bald darauf (Es müßten ein paar Nächte sein, doch kann man sich da nicht sicher sein.) wieder in die Stadt zu gehen. Am Schluß des Buches scheinen sich Mercier und Camier tatsächlich zu trennen (Sie versuchten und versuchten es immer wieder...)

Das, was Mercier und Camier passiert, das wird von den beiden auf eine sehr ungewöhnliche Weise kommentiert:

*„Ich ging gerade mit mir zu Rate, sagte Camier. Ich sagte mir, Camier, ist es nötig, daß man sich aufregt, oder braucht man es nicht?“*

*Geh woanders mit dir zu Rate, sagte Mercier.“<sup>57</sup>*

Als sie dann im VIII. Kapitel<sup>58</sup> einen Polizisten nach dem Weg zu einem Bordell fragen, kommt es zu einer Schlägerei:

*„Ich verhafte Sie, sagte der Schutzmann. [...] Aber er nahm Mercier nicht ernst genug (wer wollte es ihm verdenken?), und das war sein Verderb, denn Mercier hob seinen rechten Fuß (wer hätte das gedacht?) und schleuderte ihn ohne großes Geschick, aber mit Nachdruck gegen die Hoden (nennen wir die Dinge bei ihrem Namen) seines Gegenspielers (die nicht zu verfehlen waren). [...] Der vor Entrüstung rasende Camier hingegen hob flink den Knüppel auf, stieß mit einem Fußtritt den Helm fort und schlug mit aller Kraft auf den Schädel ein, mehrere Male, den Knüppel beidhändig umklammernd.“<sup>59</sup>*

Der Grund scheint klar zu sein: Sie wollen sich der Verhaftung widersetzen:<sup>60</sup> Sie erschlagen einen Polizisten, der sie verhaften wollte, weil sie ihn nach dem Weg zu einem Bordell fragten. Camier erschlägt rasend (vor Entrüstung!), Mercier wohlbedacht (*„Wer weiß, so sagte er sich, vielleicht bringt gerade dieser ihn um.“<sup>61</sup>*). Die einzige Person, die affektiv handelt (wenn auch aus einer merkwürdigen Motivation heraus), ist Camier. Weder der Polizist, der nur zur Unterbrechung seiner Langeweile die beiden verhaften möchte, noch Mercier, der aufgrund einer rationalen Wahrscheinlichkeitsüberlegung dem bewußtlosen oder schon erschlagenen Polizisten noch einen Schlag versetzt, handelt aufgrund eines zerstörerischen Affekts.

<sup>57</sup> Seite 42; MERCIER UND CAMIER

<sup>58</sup> Beckett hat, wegen des leichteren Auffindens bestimmter Stellen vielleicht, nach jeweils zwei Kapiteln eine Zusammenfassung der beiden vorhergegangenen Kapitel stichwortartig geschrieben...

<sup>59</sup> Seite 141ff; MERCIER UND CAMIER

<sup>60</sup> *„Auf den ersten Blick scheint dieser Satz klar zu sein. Aber wenn das Auge dabei verweilt, wird er immer unklarer. Ja, je länger das Auge dabei verweilt, um so unklarer wird er.“; Seite 200; GESELLSCHAFT - EINE FABEL*

<sup>61</sup> Seite 143; MERCIER UND CAMIER

Also nur Camier: Er ist der einzige, der seiner Entrüstung verfällt, nachdem Mercier ihm, aufgefordert, zu Hilfe eilt und ihn aus dem Handgriff des Polizisten befreit.<sup>62</sup> Camier als der einzige der drei Personen, der so etwas wie einen Affekt hat, dem er wiederum total verfällt. Er muß von Mercier zur Raison gerufen werden: "*Genug, sagte Mercier, gib mir dieses Schlaginstrument.*"<sup>63</sup>

In der Realitätsebene der Erzählung erschlägt Camier den Polizisten wirklich, nicht nur im Traum<sup>64</sup>. Camier verläßt sein ICH und wird ganz Es. Während Camier also 'blind' dem Affekt verfallen handelt, handelt Mercier (und auch der Polizist) willenlos, protestlos. Auch wenn in dieser Begebenheit drei Personen auftauchen, so erscheint doch nur der Erzähler quasi als eigenständiges und handelndes Subjekt.

Unter anderem durch die Klammern bricht der Erzähler jeden Affekt, der bei einer Szene wie dieser in der Realität vorhanden wäre. Hier noch (1946 ist das Werk entstanden) gibt es einen Erzähler; hier noch versteckt sich der Erzähler nicht hinter seinem Zitieren von Stimmen<sup>65</sup>, wie es später (1949 ist L'INNOMMABLE entstanden) ganz massiv auftaucht.

Camier also ist regrediert und erfährt durch das Erschlagen des Polizisten eine Triebabfuhr.

Regression bedeutet eine zeitweilige Entlastung des Subjekts vom Subjektsein; ein Rückzug des Subjekts aus der Außenwelt, um in den "*früheren Zustand der Reizlosigkeit und Objektvermeidung zurück[zu]kehren.*"<sup>66</sup> Eine zeitweilige Regression auf einen Zustand, in dem das Subjekt seine Triebe weniger differenziert und weniger komplex organisiert hatte (wie es der Schlaf ist), ist notwendig, da "*das erkennende Subjekt den Zusammenhang der Welt verbürgt*"<sup>67</sup>

ICH regrediert, wenn ICH nicht (mehr) mit der Belastung des ICH-Seins fertig

---

<sup>62</sup> Es wurde oft über die symbiotische Beziehung von Wladimir und Estragon, bzw. Lucky und Pozzo (in WARTEN AUF GODOT) geschrieben, und die Interpretation auf andere Paare bei Beckett angewandt. Es macht Sinn, bei Paaren in der Literatur die Beziehung der jeweiligen Personen untereinander näher zu untersuchen, doch würde das hier zu weit vom Thema abführen. vgl. unter anderen: Rolf Michaelis; Ulrich Meier; in: MATERIALIEN

<sup>63</sup> Seite 143; MERCIER UND CAMIER

<sup>64</sup> "*Der Traum ist eine Wunscherfüllung*"; Seite 136; TRAUMDEUTUNG

<sup>65</sup> Obschon "die Stimmen" in dem Roman WATT (1944) auftauchen, so haben sie dort noch nicht die Funktion des 'Verstecks'. Watt hört die Stimmen, deren Murmeln, Schreien etc. mal nur eine Stimme einzeln, mal mehrere Stimmen zur selben Zeit.

<sup>66</sup> Seite 69; MASSENPSYCHOLOGIE

<sup>67</sup> Seite 55; KONSTRUKTIONEN DER SUBJEKTLOSIGKEIT

wird (und dazu gehört auch die Produktion von Realität); I<sub>CH</sub> nicht (mehr) mit der 'jetzigen' Trieborganisation seine Triebe adäquat umsetzen kann. Doch löst sich das I<sub>CH</sub> in einer Regression nicht auf (wie es zum Beispiel in den psychotischen 'Überschwemmungen' des I<sub>CH</sub> stattfindet), sondern es bleibt rudimentär erhalten.

Gegen diese 'normale', von Zeit zu Zeit notwendige Regression auf einen weniger trieb-organisierten Zustand muß man den Begriff der Totalregression<sup>68</sup> absetzen, wobei der angestrebte Zustand dem Zustand der Subjektlosigkeit sehr ähnlich ist, und die extremste Form der Regression darstellt. Der Wunsch nach Totalregression, bzw. der Zustand, in den es hineinzutauchen gilt<sup>69</sup>, unterscheidet sich nur quantitativ von der Regression auf das Es. Während die Totalregression einen Zustand ohne Fixierungen, Objektbesetzungen, etc. anvisiert, bleibt die 'normale' Regression noch weit davor: dort gibt es noch, zum Beispiel, Fixierungen oder Objektbesetzungen (wodurch Camier seine Aggressionen auf den Polizisten lenken kann).

Durch die Totalregression, diese "Verlockung der Gestaltlosigkeit"<sup>70</sup>, möchte das Subjekt permanent in den Zustand vor der Geburt zum "absolut selbstgenügsamen Narzißmus ...[ohne] Wahrnehmung einer veränderlichen Außenwelt"<sup>71</sup> zurückkehren. Mutterschoß ist eine Metapher (und ein Bild für Geborgenheit), und sie trifft sehr genau die Subjektlosigkeit, die in der Totalregression erwünscht wird. In diesem Zustand, so wird es 'erträumt', gibt es keine Forderungen mehr von den Instanzen, wobei, so das Wunschenken, das Subjekt keine körperlichen Bedürfnisse, wie Hunger o.ä., leidet, sondern es ist (und bleibt) befriedigt: Der konfliktlose und geborgene Zustand des Fötus im Mutterschoß vor der Geburt!

Mutterschoß ist auch eine Ursprungsmetapher, und es finden sich in sämtlichen Mythologien Geschichten, die als Lehrstück dienen, auf daß man sich nicht zu weit von seinem Ursprung entfernt, bzw. daß man nicht den Kontakt zu ihm verlieren sollte, denn je "näher ein Mensch dem Ursprung, desto seismächtiger, desto edler ist er."<sup>72</sup> Für Tillich ist aber "Seins-

<sup>68</sup> Es handelt sich um den Wunsch nach Totalregression, und um das dahinterstehende Bild, das sich in diesem Wunsch äußert.

<sup>69</sup> vgl. dazu z.B. Heinrichs Heideggerinterpretationen; Oder: Heinrichs Übersetzung des Satz des Anaximander.: "Woher dem Seienden sein Entstehen, dahinein wird ihm sein Vergehen; Das Seiende muß einander Strafzumessung und Buße leisten nach dem Richtspruch der verschlingenden Zeit."

In: KONSTRUKTIONEN DER SUBJEKTLOSIGKEIT

<sup>70</sup> 12. Vorlesung, Seite 5; MYTHOLOGIE UND GESELLSCHAFT I;

<sup>71</sup> Seite 69; MASSENPSYCHOLOGIE

*mächtigkeit [...] nicht etwa brutale Kraft, sondern geformte Lebensfülle. Ursprungsnähe und höchste Geformtheit widersprechen sich nicht, sondern gehören zusammen. Denn zur Form kommen, heißt zum Sein kommen.*<sup>73</sup>

In vielen Werken Becketts nimmt der Boden, die Erde (beides auch Ursprungsmetaphern) eine besondere Stelle ein<sup>74</sup>, doch spricht Beckett der Ursprungsnähe die Seinsmächtigkeit ab, anders formuliert: Beckett bleibt noch in dem Bild, daß 'im Ursprung sein' im Sein (also im vollen Leben stehen) zu sein heißt; dieses allerdings ist für ihn eine Binsenweisheit: Seine Figuren sind am Boden, und doch ist es ihnen unmöglich zu leben: "Ich sage mir, daß die Erde erloschen ist, obgleich ich sie nie glühen sah."<sup>75</sup> Selbst schon im Ursprung haben sie noch keinen Kontakt zu ihm. Sie suchen das richtige Wort, die richtige Geschichte, um in den Ursprung zurückzugelangen, um in den Zustand zu gelangen, der sie endlich schweigen läßt.<sup>76</sup> Subjektlosigkeit als Zustand der Regression in Gestaltlosigkeit!

A<sub>TEM</sub> könnte man als eine Interpretation des Ursprungs-Satzes des Anaximander ("Woher dem Seienden sein Entstehen, dahinein wird ihm sein Vergehen;"<sup>77</sup>) lesen: In A<sub>TEM</sub><sup>78</sup> gibt es kein Subjekt mehr, daß auf die Welt kommt. Die letzte Reminiszenz an einen Menschen ist ein Atmen und zwei Schreie. Auf der schwach beleuchteten Bühne liegt Unrat herum. Dann hört man einen Schrei mit anschließendem Einatmen (die Bühne wird leicht heller), dann ein Ausatmen und noch ein Schrei (die Bühne wird wieder dunkler).

Der Schluß liegt nahe, daß der erste Schrei der Geburtsschrei ist, während der letzte Schrei der Todesschrei ist. Ein Kreislauf von Geburt und Tod, unterbrochen durch ein Atmen. Bevor das Subjekt aus dem Ursprung entsteht, geht es schon wieder ein in ihn. Interessant dabei sind die Schreie: Das Entstehen und das Vergehen sind zwei schmerzhafteste Prozesse, und haben nichts gemein mit der schwelgerisch proklamierten "Nichtung"<sup>79</sup> eines Heidegger.

<sup>73</sup> Seite 24; DIE SOZIALISTISCHE ENTSCHEIDUNG.

<sup>73</sup> Seite 24; DIE SOZIALISTISCHE ENTSCHEIDUNG.

<sup>74</sup> Sei es der Schlamm in WIE ES IST, sei es die Erde in MOLLOY oder der Blumentopf in DER NAMENLOSE.

<sup>75</sup> Seite 54; Clov in seinen 'letzten Worten' an Hamm im ENDSPIEL

<sup>76</sup> vgl. DER NAMENLOSE, der genötigt ist zu sprechen (Seite 8 und Seite 13). In TRITTE: "Wirst du nie aufhören, es alles hin- und herzuwälzen?" (Seite 57). Mund (in NICHT ICH): "...fleht den Mund anzuhalten." (Seite 244) . Stimme (in CASCANDO) "Geschichte...könntest du sie beenden...hättest du Ruhe..." (Seite 77)

<sup>77</sup> Übersetzung Klaus Heinrich; in: KONSTRUKTIONEN DER SUBJEKTLOSIGKEIT

<sup>78</sup> A<sub>TEM</sub> ist ein ca. 30 Sekunden währendes Theaterstück.

<sup>79</sup> vgl.: Seite 19; WAS IST METAPHYSIK

Und auch Becketts Konstruktionen der 'Mutterschöße' unterscheiden sich erheblich von dem angenommenen 'paradiesischen' Zustand, der dort im Ursprung vorzufinden gehofft wird. Nach Heinrich, stehen gegen die Verlockung der Gestaltlosigkeit immer die "befreiende[n] Inszenierungen"<sup>80</sup>, die mit der Regression einhergehen. Und Becketts Bilder der Mutterschöße hintergehen genau diese Spannung nicht, die den Bildern zugrunde liegt, "sondern die Verhandlung [findet] eigentlich immer im Widerstreit zwischen diesen beiden."<sup>81</sup> statt.



82

So gibt es in BING eine kontrastierende Bewegung zu der im Mutterschoß festgesetzten menschlichen Gestalt.

BING: "Hop starr letztes Woanders Beine aneinander wie genäht Fersen aneinander rechter Winkel Hände hängend offen Inneres nach vorn Kopf Kugel recht hoch Augen weiß unsichtbar starr nach vorn fertig. Kaum rosa gegeben ein Meter unsichtbar nackt weiß alles gewußt draußen drinnen fertig."<sup>83</sup>

<sup>80</sup> 12. Vorlesung, Seite 5; MYTHOLOGIE UND GESELLSCHAFT I;

<sup>81</sup> 12. Vorlesung, Seite 5; MYTHOLOGIE UND GESELLSCHAFT I;

<sup>82</sup> Videobild "GLÜCKLICHE TAGE" aus der arte-Sendung vom 23.4.1996.

<sup>83</sup> Seite 162; BING



Erstarrt in Embryohaltung liegt ein Mensch im letzten Woanders (Wie der Mensch dorthin gelangt ist, oder ob er jemals woanders war, wird vom Erzähler nicht gesagt.): Regungslos, aber noch lebend, liegt die Person murmelnd im Woanders. Während der beschriebene Mensch im Mutterschoß seine letzte Ruhe hat, 'bewegt' sich der Beschreibende umso mehr: Der Rhythmus der Sätze ist wie ein Hin-und-Herspringen, das noch durch die eingeworfenen 'hop' und 'bing' betont wird. Hier bringt Beckett beides unter: die letzte Ruhe im Mutterschoß und das agile, fast schon neurotische, Hin-und-Herhüpfen (auf der Suche nach der letzten Ruhe?).

Auch der NAMENLOSE regte sich körperlich nicht mehr, wenn er noch einen Körper hätte. Er hat nur noch sein Sprechen, bzw. seine Gedanken:

*"Aber zu der Zeit, von der ich jetzt spreche, ist es mit diesem regen Leben vorbei, ich rühre mich nicht mehr und werde mich nie mehr rühren, es sei denn, daß es auf Betreiben eines Dritten geschähe. [...] Gleich einem Blumenstrauß in einem tiefen Krug steckend, dessen Ränder mir bis zum Mund reichen, bin ich am Rand einer ruhigen Straße in der Nähe eines Schlachthofs zur Ruhe gekommen, endlich. [...]"<sup>84</sup>*

Körperlos und namenlos ist der Namenlose in einem Nicht-Raum. Becketts Konstruktion ist die eines Fötus vor der Geburt. Er plappert<sup>85</sup> in einem Irgendwo, das ihm angenehm ist. Von dort würde er sich nur 'auf Betreiben eines Dritten' wegbewegen, erst dann wird der Namenlose ein ICH haben<sup>86</sup>:

*"sie [die Stimme] wird mich kriegen, sie hat schon ganz andere da-beigekriegt, sie wird mir sagen, was ich zu tun habe, um mich zu erheben, um mich zu bewegen, um wie ein mit Verzweiflung versehener Körper zu handeln, so rasoniere ich, so höre ich mich rasonieren [...]"<sup>87</sup>*

Der Namenlose wird zum Schluß des Textes aus seinem ihm angenehmen Zustand ausgestoßen; er wehrt sich zwar dagegen, doch kann er es nicht ändern. Hier hat Beckett den Mutterschoß nicht gebrochen, sondern ihn als Wunschvorstellung stehen lassen. Doch hat Beckett das Bild des Mutterschoßes konsequent weitergedacht und es als das Gebärende dargestellt. Das, was gemeinhin nicht mitgedacht wird bei dem Wunsch in den Mut-

<sup>84</sup> Seite 56, Seite 62; DER NAMENLOSE

<sup>85</sup> Wenn man dem 'normalen' Sprechakt schon ein Moment der oralen Befriedigung bescheinigt, so ist dieses 'dadaistische' Geplapper (parler pour parler) nur noch orale Befriedigung.

<sup>86</sup> "...es wird ich sein..."; Seite 176; DER NAMENLOSE

<sup>87</sup> Seite 172f; DER NAMENLOSE

terschoß zurückzukehren, taucht hier als Abwehrbewegung auf: der Mutterschoß, wenn auch ein 'paradiesischer' Zustand, ist nicht für die Ewigkeit konzipiert, sondern stößt das darin enthaltene aus.

In DER VERWAISER trifft man auf einen verdoppelten Mutterschoß: Ein Zylinder mit Höhlen als Zuflucht darin. Aber dieser doppelte 'Mutterschoß' hat einen grausamen Beigeschmack:

*"Eine Bleibe, wo Körper immerzu suchen, jeder seinen Verwaiser. Groß genug für vergebliche Suche. Eng genug, damit jegliche Flucht vergeblich."*<sup>88</sup>

Zu Beginn des Textes ist es noch ein Ameisenhaufen, in dem jeder (Es sind 200 Menschen.) sich für eine Leiter anstellt, um damit hochzusteigen, um in eine der Höhlen zu gelangen: Eine rastlose, vergebliche Suche, denn die Mutterschöße im Mutterschoß halten nicht, was sie versprochen: Ruhe, Rast und Entspannung.

Aber auf ihrem Versuch, dem Mutterschoß zu entkommen, finden sie nur einen anderen, vereinzelnden Mutterschoß (die Höhle), der aber ebenso wenig die vermeintlichen Attribute eines Mutterschoßes einhält. Das Emporsteigen aus dem einen Mutterschoß verwandelt sich in eine Regression in einen anderen Mutterschoß hinein, der vermeintlich Zuflucht gewährt.

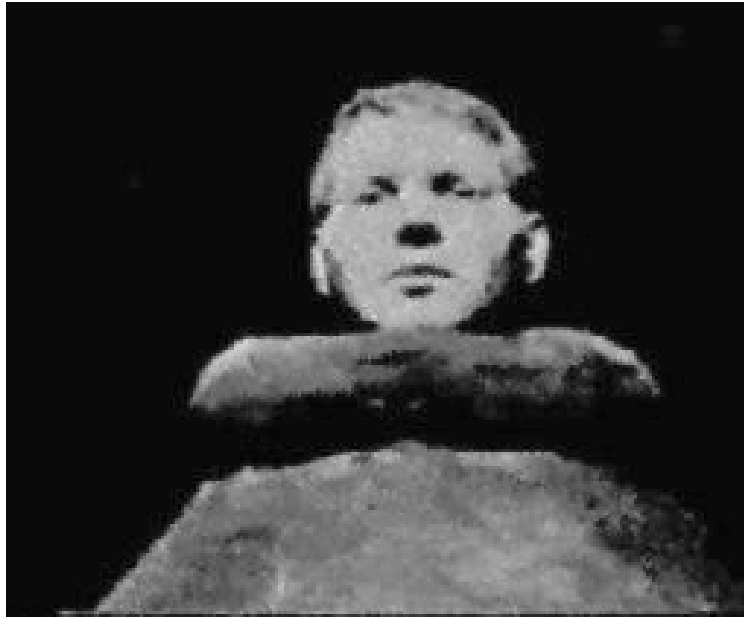
Das letzte Bild dann in dem Text: Der letzte Suchende, geht zu der ersten<sup>89</sup>, die die Suche aufgab, öffnet ihre Augen mit den Händen, schaut kurz hinein, und kehrt zurück zu seinem Platz. In dem Moment wird das Licht dunkel, das ehemals beständige Geräusch verstummt; Die Stille der "Besiegten"<sup>90</sup>, die nichts mehr suchen.

---

<sup>88</sup> Seite 163ff; DER VERWAISER

<sup>89</sup> Wobei für Beckett wohl die Gegengeschlechtlichkeit wichtig ist. Der Erzähler changiert, ob die erste Person, die aufgab ein Mann oder eine Frau ist, und ob die letzte Person, die aufgibt, ein Mann oder eine Frau ist.

<sup>90</sup> vgl. Seite 184; DER VERWAISER



Um Konflikten zu entkommen, um in einen spannungslosen Zustand zu gelangen, versuchen die Protagonisten Becketts sich einen 'Mutterschoß' zu erfinden. In diesen vermeintlichen Schutz hat sich das Subjekt geflüchtet, doch bleiben die Spannungen erhalten. Das Subjekt hat keine Verbindung mehr zur Außenwelt, ist entmächtigt. In Embryohaltung hat das Subjekt die reale Welt 'vergessen', denkt sich Welt aus mit dem Anstrich, es sei reale Welt. Das Subjekt hat keinen Körper mehr, weder Augen (sieht man vom 'inneren' Auge ab), noch Ohren, keine Arme, Hände, Beine, Füße (sind sie noch vorhanden, so haben sie keinen Nutzen mehr für das Subjekt.). In Urnen (zum Beispiel SPIEL, DER NAMENLOSE), Zylindern, Höhlen (zum Beispiel LOSIGKEIT, DAS BERUHIGUNGSMITTEL), in Erdmulden (zum Beispiel TEXTE UM NICHTS I), in Exkrementen oder Schlamm (zum Beispiel WIE ES IST), in Betten (zum Beispiel MOLLOY, MALONE STIRBT), in Zimmern (zum Beispiel ROCKABY, SCHLECHT GESEHEN SCHLECHT GESAGT) existieren die Figuren, ohne jemals Hunger oder ähnlich menschliche Bedürfnisse zu haben.

In diesen Bildern, die allesamt Metaphern für diese Metapher des Mutterschoßes sind, in denen die Figuren Becketts sich regungslos bewegen, wird das Leiden nicht aufgehoben. Im Gegenteil: Anders als bei Heidegger, dem 'Zen-Buddhisten'<sup>92</sup> (*'Sichhineinhaltend in das Nichts ist das Dasein je*

<sup>91</sup> Videobild "SPIEL" aus dem arte-Themenabend vom 23.4.1996.

*schon über das Seiende im Ganzen hinaus.*<sup>93</sup>), haben diese Mutterschöße (Wobei Heidegger natürlich niemals den Begriff Mutterschoß gebraucht; vielmehr hätte er sich gegen eine solche Interpretation gewehrt.) keinen Erlösungscharakter: Selbst schon im Mutterschoß beschwören die Figuren Becketts das Eintauchen in den Mutterschoß. Das Nichts ist nicht wenig genug!<sup>94</sup>

Aber wo ist die Spannung, die noch immer Entspannung fordert? Wo ist die Spannung, der die Figuren versuchen, durch Reden Herr zu werden? Liegt die Spannung gar im Reden selbst? Ich rede, damit ich nicht untergehe?

---

<sup>92</sup> vgl. Seite 11, Anmerkung 1; VERSUCH ÜBER DIE SCHWIERIGKEIT NEIN ZU SAGEN

<sup>93</sup> Seite 20; WAS IST METAPHYSIK?

<sup>94</sup> *"etwas weniger das ist alles was man erfleht"*: Seite 48; WIE ES IST

## DAS IMPERSONALE ALS VERSUCH ZUR SUBJEKTLOSIGKEIT

Nach Freud erfüllt das Reden bzw. Sprache zwei Zwecke: es kann geglückte Sublimierung sein, wodurch dann als 'Nebenprodukt'<sup>95</sup> Zivilisation entstand, und es ist der Prozeß des Bewußtmachens unbewußter Konflikte, wie er zum Beispiel in der Analyse auftaucht (eine 'Spielart' davon: das Versprechen). Hierzu muß gesagt werden, daß Freud keine Kommunikationstheorie aufstellte, daß er also 'nur' betrachtete, wie ein einzelnes Individuum redet und was sich dahinter verbirgt (bzw. was durch das Sprechen offengelegt wird), nicht wie Bedeutung in Sprache überhaupt produziert wird (was zum Beispiel die Semiotiker untersuchen). Was Freud in seiner Zeit und teilweise selbst heute immer noch zum Skandalon macht, ist: Hinter allem, was ich tue oder sage, steht der Wunsch nach Triebabfuhr.

Würde es Sinn machen, den Protagonisten Becketts eine Sublimierung zu unterstellen? Dann müßte ich fragen: Welcher Konflikt ist gelöst?

Die Erzählung ERSTE LIEBE handelt von Liebe, und es kommt darin auch ein ausgewiesener Geschlechtsakt vor. Die Erzählung beginnt damit, daß der personale Erzähler, (von dem man annehmen sollte, daß er die Geschichte, die er erzählt, gerade aufschreibt) über einen Friedhof geht und über das Datum des Ablebens seines Vaters redet und dann über Friedhöfe im Allgemeinen plaudert. Er legt sich dann auf eine Parkbank um sich Gedanken zu machen. Wenig später trifft der Erzähler auf dieser Bank Lulu, eine Prostituierte, die er später in Anne umbenennt. Er muß ihr Platz machen, da er sich hingelegt hatte. Sie summt ein paar Volkslieder und geht dann wieder. Am nächsten Tag dasgleiche Spiel, am übernächsten Tag dasselbe, dieses Spiel eine gewisse Zeit lang mit leichten Annäherungen der beiden Protagonisten zueinander. Dann wird er zu ihr eingeladen (Er wird später dort bei ihr, nachdem er alle Möbel aus dem Zimmer gezerrt hat, einziehen.) und es kommt zu einer 'Liebesnacht':

*"Sie legte alles ab, mit einer Langsamkeit, die einen Elefanten aufgereizt*

<sup>95</sup> vgl. Seite 150f; VERSUCH ÜBER DIE SCHWIERIGKEIT NEIN ZU SAGEN

*hätte, alles, außer den Strümpfen, die wahrscheinlich meine Erregung auf die Spitze treiben sollten. In dem Augenblick sah ich, daß sie schielte. Es war zum Glück nicht das erste mal, daß ich eine nackte Frau sah, ich konnte also bleiben, ich wußte, daß sie nicht platzen würde. Ich sagte ihr, daß ich Lust hätte, das andere Zimmer zu sehen, denn ich hatte es noch nicht gesehen. Wenn ich es schon gesehen hätte, hätte ich ihr gesagt, daß ich Lust hätte es wiederzusehen.”<sup>96</sup>*

Ob der Erzähler nun vom Todesdatum seines Vaters, über Friedhöfe und den Geruch der Lebenden oder der Toten spricht, ob er über seine Liebesnacht oder über Pastinaken spricht, ist für seinen Sprachduktus gleichgültig. Er spricht mit einer unveränderten Ich-Bezogenheit; soll heißen, daß er Änderungen in seiner Umwelt beständig auf sich selbst zurückbezieht und deren Auswirkungen auf sein 'Innenleben' reflektiert. Als Anne alias Lulu ihm eröffnet, daß sie schwanger sei von ihm (was er für unmöglich hält<sup>97</sup>), entscheidet er sich zu gehen, denn ein Kind wäre eine infernalische Ruhestörung für ihn. Die Liebe zu Anne war es ebenfalls, doch noch vor der 'Liebesnacht' stellt er beruhigt fest, *„daß ich schon begann, sie nicht mehr zu lieben.”*<sup>98</sup> Aber er konstatiert später, er hätte *„es nicht allzu schlecht gehabt in jenem Haus, das war sicher, es war freilich nicht ideal, aber ich unterschätzte die Vorteile nicht.”*<sup>99</sup> Während er das Haus verläßt, um gen irgendwo zu gehen, hört er noch die Geburtschreie, die langsam leiser werden. Er versucht ein wenig damit zu spielen, das heißt mal achtet er mehr auf seine Tritte, mal mehr auf die Schreie, während er weggeht. Zum Schrei bemerkt er: *„Wichtig ist, daß er aufhört. Jahrelang glaubte ich, daß sie aufhören würden. Nun glaube ich es nicht mehr.”*<sup>100</sup>

Innerhalb des Narrativen äußert sich der Erzähler gleichbleibend gleichmütig; er hat akzeptiert, daß die Welt, bzw. das Haus, in dem er lebt, 'nicht ideal' für ihn ist. Änderungen, die er an seiner Welt (zum Beispiel das Leerräumen des Zimmers) vornimmt, nimmt er schweigend vor. Sein einziger Wunsch (Kann man diesen buddhistischen Wunsch schon bzw. noch Wunsch nennen?) besteht darin, seine Ruhe zu finden.

<sup>96</sup> Seite 31f; ERSTE LIEBE. Der eigentliche Geschlechtsakt findet statt, während der Protagonist schläft.

<sup>97</sup> Seite 37; ERSTE LIEBE: *„Wenn es springt, sagte ich, ist es nicht von mir.”*

<sup>98</sup> Seite 34; ERSTE LIEBE

<sup>99</sup> Seite 37; ERSTE LIEBE

<sup>100</sup> Seite 38; ERSTE LIEBE: Eine sexuelle Komponente, eine analsadistische taucht in dem Text auf: Der Erzähler benennt Lulu in Anne um, nachdem er in einen Kuhfladen ein Herz mit ihrem Namen ritzte (*„mit meinem Finger, den ich nachher ablutschte“*).

Freud erkannte, daß das I<sub>CH</sub> nach einem Zustand sucht, in dem es nicht mehr der Belastung des Vermittelns ausgesetzt ist, wo alle Parteien Ruhe geben. Er nannte es, in Anlehnung an die Maxime des Buddhismus, das Nirwana-Prinzip: Die Erregungszustände im I<sub>CH</sub> sollen möglichst niedrig, am besten auf Null sein. Die Erregungen auf Null zu bringen hieße, 'wunschlos glücklich' zu sein. Wie wird man seine Wünsche los, um glücklich zu sein? Das Über-Ich, das fordert, die Außenwelt, die fordert, das Es, das fordert, müssen entweder so stillgestellt werden, daß sie nicht mehr miteinander in Konflikt treten oder sie müssen ausgeschaltet werden; sie für nichtig zu erklären, kommt einer Ausschaltung gleich.

Der Protagonist in ERSTE LIEBE hat die Konflikte mit den äußeren (und inneren) Realien ausgeschaltet, sie sind für ihn, "für den »Erleuchteten« nur ein Übergang."<sup>101</sup> Hier hat der Protagonist schon dem "Formenchaos, in das er sich verstrickt"<sup>102</sup> den Rücken gekehrt, doch andere hoffen noch sehnsüchtig darauf.

So treibt Beckett den treibenden Wunsch nach Subjektlosigkeit mit CASCANDO auf die Spitze, indem er die Stimme (die abwechselnd mit Musik von einem Öffner geöffnet wird, und so erst hörbar wird) zu einer getriebenen Stimme konstruiert, die, selbst schon ohne Körper oder Wahrnehmung, noch immer keine Ruhe hat, sondern die Ruhe, je scheinbar näher sie rückt, sie umso vehementer herbeifließt.

*"STIMME leise, keuchend -Geschichte ... könntest du sie beenden ... hättest du Ruhe ... könntest schlafen ... vorher nicht ... oh, ich weiß ... wieviel schon beendet ... tausende und eine ... tat nur das ... das war mein Leben ... indem ich sagte ... beende diese ... es ist die richtige ... dann hast du Ruhe ... kannst dann schlafen ... keine Geschichten mehr ... keine Worte mehr ... und sie beendete ... und nicht die richtige ... keine Ruhe ... sofort eine andre ... zu beginnen ... indem ich sagte ... beende diese ... dann hast du Ruhe ... diesmal ist's die richtige ... diesmal hast du's erfaßt ... und sie beendete ... und nicht die richtige ... keine Ruhe..."<sup>103</sup>*

Krapp wiederum in DAS LETZTE BAND hält seine Erregungen in Schach. Er hat seine Ruhe, solange er die richtige Tonbandspule findet. Schon zu der Zeit

<sup>101</sup> Seite 128; VERSUCH ÜBER DIE SCHWIERIGKEIT NEIN ZU SAGEN

<sup>102</sup> Seite 128; VERSUCH ÜBER DIE SCHWIERIGKEIT NEIN ZU SAGEN

<sup>103</sup> Seite 77; CASCANDO

als er jung war, legte er ein Tagebuch in Form eines Tonbands an, welches er sich nun immer und immer wieder anhört. Nun kommentiert er nur noch seine Kommentare zu den Konflikten der Vergangenheit. Sein wiederholtes, zwanghaftes Ordnen der Vergangenheit ist ein Beschwichtigungsunternehmen; Er ist nur noch der Friedhofswärter seiner Erinnerungen, um die Erregungen in Schach zu halten:

*„Krapp: Hörte mir soeben den albernen Idioten an, für den ich mich vor dreißig Jahren hielt, kaum zu glauben, daß ich je so blöde war. Diese Stimme! Gott sei Dank ist das wenigstens alles aus und vorbei.“<sup>104</sup>*

Erinnerung ist auch Thema Becketts Proust-Essay: In Anlehnung an Schopenhauer macht Beckett zwei Modi der Erinnerung auf: willentlich und unwillentlich. Während er in der willentlichen Erinnerung nur ein Ordnen der Vergangenheit zur Beschwichtigung des Subjekts sieht, benennt er die unwillentliche Erinnerung als eine Art 'transzendente Regression' (die entfernt Ähnlichkeit mit dem Subjektwechsel hat).

Die willentliche Erinnerung ist für Beckett belanglos, denn sie *„vermittelt ein Bild, das vom Realen so weit entfernt ist, wie der Mythos unserer Einbildungskraft“<sup>105</sup>* Sie zeigt uns nur die Realität, wie sie unser Verstand gefiltert<sup>106</sup> wieder hervorholt. *„Das Material, das sie liefert, enthält nichts von der Vergangenheit, nur eine –einst weggerückte– verwischte und gleichförmige Projektion unserer Angst und unseres Opportunismus – das heißt also nichts.“<sup>107</sup>*

Beckett meint, daß die willentliche Erinnerung nur eine rationale Hilfe der Konfliktvermeidung sei, da *„sie zu unserer gefälligen Ansicht diejenigen Eindrücke der Vergangenheit wiedergibt, die bewußt und verstandesgemäß gebildet wurden.“<sup>108</sup>* Die Vergangenheit, die willentlich erinnert wird, erscheint genau so, wie sie gerade in unsere Konzeption paßt.<sup>109</sup>

Interessierter allerdings ist Beckett in dem Essay an der unwillentlichen Erinnerung: *„Die Identifikation von unmittelbarer Erfahrung mit vergangener, die Wiederkehr vergangener Aktion oder Reaktion in der Gegenwart*

<sup>104</sup> Seite 67; DAS LETZTE BAND

<sup>105</sup> Seite 12; PROUST

<sup>106</sup> Gefiltert: Einerseits gefiltert, d.h. von 'Überflüssigem' (was unser Verstand als überflüssig empfindet) bereinigt, andererseits verunreinigt durch die Projektionen des 'Verstandes' in die Vergangenheit.

<sup>107</sup> Seite 28; PROUST

<sup>108</sup> Seite 28; PROUST

<sup>109</sup> vgl. auch Seite 152; DIE EIGENTLICH METAPHYSISCHE TÄTIGKEIT



bedeutet eine Teilhaberschaft zwischen dem Idealen und Realen, der Einbildungskraft und der direkten Wahrnehmung, dem Symbol und der Substanz. Eine solche Teilhaberschaft befreit die wesentliche Realität[...]"<sup>110</sup> Unser 'Verstand'<sup>111</sup> ordnet, organisiert, filtert unsere Wahrnehmung, speichert sie in bestimmten Schubladen ab. Die wesentliche Realität allerdings hat ein sinnliches Element, das bei der normalen verstandesmäßigen Erinnerung verlorengeht.

Beckett benutzt das Bild von Gefäßen, um diese wesentliche Realität zu veranschaulichen: "*Sie [die trivialste Erfahrung] ist in einem Gefäß eingeschlossen, [...] wenn der eingeschlossene Mikrokosmos in der beschriebenen Weise belagert wird, [werden] wir von einer neuen Luft und einem neuen Duft überflutet [...] und wir atmen die wahre Luft des Paradieses, des einzigen Paradieses, das nicht der Traum eines Irren ist, des Paradieses, das verloren ist.*"<sup>112</sup> Die sinnlichen Erfahrungen werden vom Verstand zurückgewiesen<sup>113</sup>, doch sind sie nicht verloren, sondern können unter gewissen Umständen wieder auftauchen: Dies passiert, wenn ich eine sinnliche Erfahrung mache, die assoziiert ist mit einer 'im Gefäß' gelagerten Erfahrung.

Nicht nur, daß die unwillentliche Erinnerung vollständig meinem verstandesmäßigem Willen entzogen ist, sondern sie hat auch eine ganz andere Qualität: Sie ist für Beckett keine Erinnerung, sondern das Auftauchen der vergangenen Empfindung in ihrer Gesamtheit in das Jetzt, "*nicht ihr Echo oder ihre Kopie, sondern die Empfindung selbst, indem sie jede räumliche und zeitliche Beschränkung aufhebt*"<sup>114</sup>.

Das jüngere Subjekt verschwindet, wird ersetzt durch das ältere Subjekt und dessen Empfindungen, wird umspült von der wesentlichen Realität. Das Subjekt ist plötzlich in einem anderen Raum, in einer anderen Zeit: in

---

<sup>110</sup> Seite 66; PROUST: 'Befreiung der wesentlichen Realität' ist ein mystisches Modell, welches besagt, daß die Realität durch unsere Wahrnehmung (Projektion, Einbildungskraft) verfälscht abgespeichert wird, die Erinnerung daran also nicht der Realität, wie sie zu der damaligen Zeit empfunden wurde, entspricht. Das Mystische an dem Bild ist die implizite Aufforderung die wesentliche Realität, die ja noch vorhanden ist, durchzulassen, die Widerstände dagegen fallenzulassen. In dieser Aufforderung enthalten, ist eine Abwertung der unwesentlichen Realität, die als unwichtig, oberflächlich abgetan wird.

<sup>111</sup> Verstand heißt hier nicht Bewußtsein. Projektionen u.ä. laufen unbewußt ab, und doch gehören auch diese unbewußten Akte für Beckett zum Verstand: Ratio.

<sup>112</sup> Seite 66; PROUST

<sup>113</sup> "...die Welt der Erscheinungen ist identisch mit der Welt der Vorstellungen. Damit dies möglich ist, mußte alles das, was man in der Tradition - obschon es die primären Qualitäten sind, also dort bereits mit einer Verdrängungs-Leistung - >sekundäre< Qualitäten nennt (wie Schmecken, wie Riechen, wie Tastvorgänge und alles, was dem objektiv entspricht), verbannt werden: es war selber nicht begriffsfähig." vgl. Seite 91f; ARBEITEN MIT ÖDIPUS

<sup>114</sup> Seite 65; PROUST

einer anderen Realität; der 'wesentlichen' Realität.

Prinzipiell könnte man diesen Vorgang einen 'Subjekttausch' nennen, doch trifft er nicht das, was Heinrich mit dem Begriff meint. In diesem Bild Becketts (bzw. Prousts) wird 'nur' ein jüngeres Subjekt durch ein älteres ersetzt. Heinrichs Begriff des 'Subjekttauschs' zielt weiter als diesen Tausch.

Heinrichs Begriff der Subjekttausches, der sehr eng an den Begriff des Sogs geknüpft ist, benennt den "ersehnten *Subjektwechsel*"<sup>115</sup>, der die Subjekte in "ein 'Geschehen'"<sup>116</sup> einfließen läßt. Die Subjekte werden Teil eines Geschehens, das ihnen die Belastung des Subjektseins nimmt. Doch durch diese Wegnahme wird ihnen auch ihre Handlungsfähigkeit abgesprochen. Durch den Subjektwechsel wird quasi alles "ein *impersonales Geschehen* [...], in das man hineingezogen wird"<sup>117</sup>, wobei den Subjekten vorgetäuscht wird, daß sie handelten. Doch ist dieser "Aktionersatz"<sup>118</sup>, diese Vortäuschung, gleich einer Ersatzhandlung, von den Subjekten gewollt.

Auch hier greift der Sog und zieht die Subjekte in den Zustand, in dem sie gehandelt werden: ICH handelt nicht mehr, sondern es ist 'das Geschehen', das durch ICH hindurch handelt. Aber was heißt das in letzter Konsequenz? Ist 'das Geschehen' Teil fremder Mächte, an dem ICH qua Medium partizipieren möchte, um sich aus Schuldzusammenhängen freisprechen zu können? Nicht mehr ich bin Schinder oder Opfer, sondern es ist alles Teil eines großen gutgemeinten Plans? Die Welt, bzw. mein Leben ist nur 'ein Übergang' auf dem Weg zum großen Ziel?

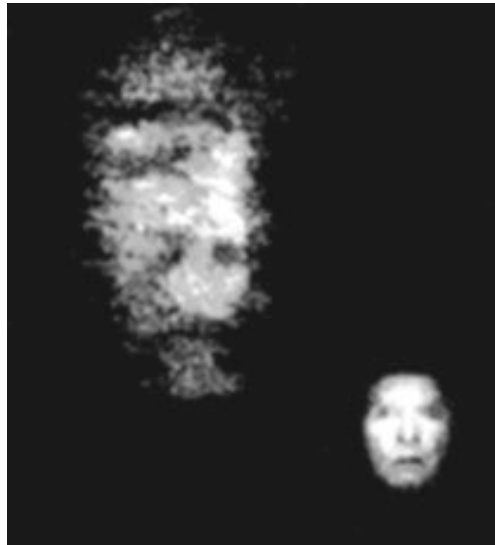
---

<sup>115</sup> Seite 109; KONSTRUKTIONEN DER SUBJEKTLOSIGKEIT

<sup>116</sup> Seite 109; KONSTRUKTIONEN DER SUBJEKTLOSIGKEIT

<sup>117</sup> Seite 109; KONSTRUKTIONEN DER SUBJEKTLOSIGKEIT

<sup>118</sup> Seite 109; KONSTRUKTIONEN DER SUBJEKTLOSIGKEIT



119

Mit *WAS WO* hat Beckett so ein Planspiel entworfen: Ursprünglich ein Theaterstück, hat Beckett es selbst als ein Fernsehspiel inszeniert<sup>119</sup>. Auffällig dabei ist, daß Beckett die Körper der Personen (sich selbst konsequent weiterdenkend) wegließ. In dem Fernsehspiel tauchen<sup>121</sup> nur noch die Gesichter der Personen Bim, Bem, Bam, Bom auf, wobei Bam, der Erzähler oder deus ex machina, doppelt auftaucht: als großes Gesicht (Augen geschlossen) und als ein 'Bearbeiter'. Inhalt des Stückes ist, daß Bam herausfinden möchte, was er (jemand anderes, der im Stück nicht auftaucht, vielleicht Bum) Bom gesagt hat und wo. Die Personen, alle nacheinander, werden solange 'bearbeitet' bis die Wiederbelebungsversuche scheitern. Am Ende weiß Bam weder was noch wo, er nimmt nur an, daß irgendwer es mal wußte. Die Reihenfolge der Folterungen erinnert an die Prozession in *WIE ES IST*: Die, die zuerst folterten, werden nach der Folterung selbst zu Gefolterten. Aber es macht ihnen nichts aus. Auf die Anschuldigung, daß sie lügen und sehr wohl wüßten was und wo, wehren sie sich nicht, sondern schweigen. Nach der Folterung, wenn der Folternde wieder erscheint, wiederholt sich immer der gleiche Dialog, bis auf zweimal: Einmal kürzt der 'große' Bam den Dialog ab: "*Und so weiter.*"<sup>122</sup> Und gleich danach wird die

<sup>119</sup> Videobild "Was Wo" aus dem arte-Themenabend vom 23.4.1996; Regie bei dem Fernsehspiel führte Beckett.

<sup>120</sup> Beckett ging mit seinen eigenen Texten so um, als ob es ein anderer Autor geschrieben hätte: Die Strichfassung für die Inszenierung als Fernsehspiel weicht erheblich von dem Originaltext ab. vgl. dazu auch G. Hensels Notiz zu Becketts eigener *ENDSPIEL*-Inszenierung; Seite 124; *MATERIALIEN*

<sup>121</sup> Die Personen tauchte tatsächlich nur noch auf und ab. Sie erscheinen langsam auf dem Bildschirm und verschwinden langsam wieder, nachdem ihnen der Auftrag zur Bearbeitung des anderen gegeben wurde.

Frage "Dann aufhören?"<sup>123</sup> von Bem (der nun zu Folternde) gestellt, obgleich es normalerweise die Frage des Folterers ist.

Empfindungslos nehmen die Personen teil an dem 'göttlichen' Planspiel des großen Bam. Ob sie nun foltern müssen, oder gefoltert werden; beides läßt sie gleichgültig. Der große Bam ist das 'Geschehen', die anderen sind nur Ausführende seines Spiels, in das sie gestellt sind<sup>124</sup>. Der Aktionsersatz schafft einen merkwürdigen Zwischenraum: Bam hat seine Handlungen delegiert, und die anderen ihre Entscheidung zu handeln. Keine der Personen handelt mehr, und doch wird gehandelt!<sup>125</sup>

In BRUCHSTÜCK II gelingt der Versuch, sich handeln zu lassen, nicht:

*"Ich habe es noch nicht begriffen. Pause. Warum braucht er unsere Hilfe. Pause. Ein Mann wie er. Pause. Und warum leisten wir sie ihm, für nichts. Pause. Männer wie wir."<sup>126</sup>*

BRUCHSTÜCK II: Zwei Männer, deren Lebensaufgabe<sup>127</sup> anscheinend nur darin besteht, Selbstmördern eine Art letzte Hilfe für den Selbstmord zu geben, lesen ihrem Klienten seine Akte vor, um ihn wahrscheinlich zum Sprung aus dem Fenster zu bewegen. Zum Schluß wirft A noch einen Blick auf C (der potentiell Springende) und zückt ein Taschentuch und nähert es C. C spricht während das ganzen Stückes kein Wort, sondern steht nur regungslos am Fenster.

---

<sup>122</sup> Seite 150; WAS WO

<sup>123</sup> Seite 150; WAS WO

<sup>124</sup> Ob sie nun das Spiel freiwillig oder unter Zwang mitmachen, ist nicht zu entscheiden.

<sup>125</sup> Vielleicht ist dieser Satz ein Ansatz für eine Theorie des schlechten Theaters: Wenn der Schauspieler sich nicht mit einbringt, nichts eigenes auf die Bühne bringt, sondern nur mechanisch den Anweisungen des Regisseurs folgt, dann wird das Theater langweilig. Dieses 'subjektlose' Schauspiel kann natürlich auch vom Regisseur bewußt eingesetzt werden. In der historischen Theateravantgarde gab es auch tatsächlich theoretische Überlegungen, den Schauspielern ihrer Persönlichkeit, ihrer Emotionen, Gefühle, etc. zu berauben. So verlangte z.B. Craig (ausgehend von Kleists Aufsatz ÜBER DAS MARIONETTENTHEATER) nach einer Über-Marionette, einem Schauspielerroboter, der keinerlei eigene Persönlichkeit auf der Bühne zeigt. (Craig scheiterte: In seinem langen Leben hat er nur eine Handvoll Stücke zur Aufführung gebracht, er probte sozusagen sein Leben lang nur.). Diese Linie, allerdings nicht so polemisch vorgeführt, schlug sich auch im Theater des Bauhauses nieder: Schlemmer versteckte die Schauspieler in seinem TRIADISCHEN BALLETT hinter Geometrien. Geometrisch-starre Masken in geometrisch-starren Kostümen bewegen sich auf geometrisch-starren Bühnenbahnen; der Mensch hinter der Geometrie taucht nicht mehr auf.

Mit den technischen Entwicklungen um die Jahrhundertwende entstehen Utopien, das Bühnengeschehen von der Bühne weg zum Zuschauer zu verlagern. Moholy-Nagy in THEATER, ZIRKUS, VARIÉTÉ wollte unter den Zuschauersitzen Lautsprecher anbringen, damit der Zuschauer ganz (wie auch Gropius nannte er das neue, noch zu entstehende Theater 'Theater der Totalität') vom Geschehen eingenommen würde.

Es gab allerdings auch gegenteilige Bestrebungen, die gerade versuchten, die Persönlichkeit des Schauspielers zur Geltung zu verhelfen, so z.B. Stanislawski, Meyerhold.

<sup>126</sup> Seite 35; BRUCHSTÜCK II

<sup>127</sup> 'Lebensaufgabe' ist falsch; man hat eher das Gefühl, daß sie Angestellte eines Dienstleistungsunternehmens (ohne Lohn?) sind.

Was zuerst bemerkt wird, ist, daß die drei Personen als Zuordnung nur die ersten drei Buchstaben des Alphabetes haben. Die beiden Dienstleister sprechen sich allerdings im Laufe des Stückes mit Bertram bzw. Morvan an. Nur C bleibt C, der vielleicht-Springende. Aus dem Schlußbild wird nicht klar, ob C springen wird, ob er nicht springen wird, oder ob er die Entscheidung noch einmal vertagt. Er mag vielleicht seine Gedanken zum Entscheidungsprozeß delegiert haben<sup>128</sup>, doch die Aktion (den Sprung) kann er nicht delegieren: Die letzte Entscheidung fällt ihm zu; Der 'Aktionsersatz' gelingt nicht.

Beckett konstruiert hier den Versuch an ein Geschehen angeschlossen zu sein, doch läßt er diesen Versuch scheitern: nicht nur, daß C nicht springt, sondern C als Subjekt (mit allseinen Affekten) kommt wieder zum Vorschein mit einer Träne.

In dem Stück KATASTROPHE ist der Aktionsersatz total: Auf der Bühne ein Regisseur und sein Assistent. Auf der Bühne, die die beiden betrachten, ein Schauspieler auf einem Kubus. Dieser sagt nichts, handelt nicht, sondern wird gehandelt. Der Regisseur gibt dem Assistenten die Anweisungen, zum Beispiel des Schauspielers Mantel auszuziehen, die Fäuste zu schlaffen Händen zu formen etc., solange bis der Schauspieler nackt auf der Bühnenbühne sitzt.

Der Schauspieler, normalerweise im Mittelpunkt der Rezipienten, tritt hier auf, als einer, der keine Macht mehr über sich hat, als einer, der leblos in seinem Stuhl sitzend geformt wird. Wie in BRUCHSTÜCK II spricht auch hier die Hauptperson, um die sich das ganze Stück dreht (der Anlaß des Stückes überhaupt), nicht. Wenn der Satz "*Sprache ist Neinsagen zum Nichtsein.*"<sup>129</sup> stimmt, hieße es dann umgekehrt: Nicht-Sprechen ist Jasagen zum Nichtsein? So scheint es zumindest, wenn man sich BRUCHSTÜCK II und KATASTROPHE anschaut, wo die beiden 'Hauptpersonen' das Leben an andere delegiert haben, wo sie gehandelt werden, quasi wo 'das Geschehen' handelt: Sie lassen vom Sein sich treiben im Sein.<sup>130</sup> Was in KATASTROPHE und auch in BRUCHSTÜCK II zum Vorschein kommt, ist Subjektlosigkeit durch indifferente Entscheidungslosigkeit. ICH entscheidet nicht, protestiert nicht, sagt nicht

<sup>128</sup> Er war anscheinend so unentschieden entschieden, sodaß er den Entscheidungsprozeß wiederkäuend an andere weitergab.

<sup>129</sup> Seite 100; VERSUCH ÜBER DIE SCHWIERIGKEIT NEIN ZU SAGEN

<sup>130</sup> Ein anderes Merkmal, der Subjektlosigkeit, welches ich sozusagen übersprungen habe, ist die ekstatische Subjektlosigkeit, der Subjekttausch wie er z.B. im Orgasmus stattfindet. Ich habe ihn übersprungen, weil das einzig ekstatische in Becketts Texten, die tranceartigen Redeschwalle sind.

nein, sagt nicht ja; das letzte, was bleibt ist die Körperlichkeit: In BRUCHSTÜCK II darf man annehmen, daß C eine Träne kullert, in KATASTROPHE werden die letzten Emotionen (Fäuste geballt) vernichtet (Hände schlaff).

Und genau darin liegt das Schillern, dieses Rätsel von Becketts Werk, das es schafft, beide Seiten aufzuzeigen: das Auslöschen des Subjekts und der Widerstand des Subjekts dagegen. Die Fäuste sind geballt, das letzte Refugium des Widerstands, welches ohne Widerstand gebrochen wird. Wo die Sprache versagt, da blockiert sich der Körper. Wo die Sprache nicht mehr sprechen kann, spricht der Körper als das letzte, was dann noch sprechen kann, als der letzte Widerstand.<sup>131</sup>

---

<sup>131</sup> vgl dazu: ÜBERWACHEN UND STRAFEN, worin Foucault eine interessante und treffende Analyse des Problems der Körperlichkeit gibt. Er zeigt am Beispiel der Jurisprudenz (angefangen vom 17. Jahrhundert bis in die heutige Zeit hinein), wie sich der Zugriff des Staates (als Zurichtungsunternehmen des Rechts) vom Körper weg hin zur Seele verschob. Seine These ist, daß am Anfang über den Körper die Seele 'zu-Recht' gebogen werden sollte (was uns heute sehr grausam erscheint), daß heute aber über die Seele die Körper 'zu-Recht' gestutzt werden (was uns weniger grausam erscheint).

## DIE CRUX DER VERSUCHE

Ich wiederhole kurz, was ich zu Beginn der Arbeit über WIE ES IST geschrieben habe "wie es war ich zitiere"<sup>132</sup>: Beckett strukturiert den Text, der aus drei Teilen besteht (vor Pim, mit Pim und nach Pim) nur über Absätze, in denen die Wörter ohne Satzzeichen aneinandergereiht werden, wobei sie rudimentär Satzgefüge einhalten. Ab und an sind Wörter nur in Majuskeln geschrieben, wie zum Beispiel, wenn der Erzähler Pim Wörter in die Haut ritzt, oder wenn der Erzähler etwas 'brüllt': "ICH WERDE KREPIEREN Gebrüll gut"<sup>133</sup>

Der Erzähler, der Pim im zweiten Teil 'treffen wird', ist Teil einer Prozession (über die Anzahl der Personen ist sich der Erzähler nicht klar, doch seien es 'ungeheuer' viele), die durch Schlamm, bzw. Exkremete kriecht.

Die Kommunikation mit Pim, als der Erzähler ihn getroffen hat, besteht darin, ihn mit einem Dosenöffner zu dressieren, ihm beizubringen auf unterschiedliche Schmerzen mit unterschiedlichen Lauten zu reagieren, und ihm zum Beispiel "LIEBST DU MICH"<sup>134</sup> in die Haut einzuritzen.

Doch das alles, so betont der Erzähler immer wieder, gibt er nur wieder, wie es ihm gesagt wird, bis am Schluß des Textes klar wird, daß er alleine dort ist, daß er sich selbst zitierte: Er kann seine Subjektlosigkeit nicht aufrechterhalten, und doch verteidigt der Erzähler seine Subjektlosigkeit bis zum Ende mit Vehemenz: "das also ist das Leben hier keine Antwort DAS IST MEIN LEBEN HIER Gebrüll gut"<sup>135</sup>

Beckett läßt den Erzähler alle Versuche, zur Subjektlosigkeit zu gelangen, versuchen. All die verschiedenen Modi, sein ICH zu verlassen, die ich bis hierher aufgezeigt habe, tauchen auch in WIE ES IST auf: Die Regression ((oral) das Plappern, (anal) im Dreck;); Der Wunsch nach Totalregression (schnell das Zitieren beenden, um nur noch den Dreck zu besudeln); Die

---

<sup>132</sup> Seite 7; WIE ES IST

<sup>133</sup> Seite 183; WIE ES IST

<sup>134</sup> Seite 96; WIE ES IST

<sup>135</sup> Seite 182; WIE ES IST

Ichspaltung („*Stimme zuerst draußen quaqua überallher*“<sup>136</sup>); Das impersonale Geschehen (Diese Prozession der vielen Personen).

Aber der Erzähler bricht selbst immer wieder durch diese verschiedenen Modi der Subjektlosigkeit: „*ich zitiere*“<sup>137</sup>. Eigentlich versucht er mit dieser Beschwörungsformel, nur immer wieder zu betonen, daß er es nicht ist, der erzählt, daß er kein ICH hat, aber er betont damit nur das Gegenteil, nämlich daß er ein ICH hat: Er ist es, der zitiert. „*Er ist ertappt als Nicht-Keiner. Er trägt seine Identität als eine Last mit sich herum und kann sie nicht loswerden: sie hat ihn verraten.*“<sup>138</sup>

Anders als Herr Keuner, der von einer anderen Person ertappt wurde, ertappt sich der Erzähler in WIE ES IST selbst in seiner 'Subjektlosigkeit'. Und er reagiert auf dieses Ertappen aggressiver als Herr K., der nur erbleicht: „*ich war wahr ja und wie heiße ich keine Antwort WIE HEISSE ICH Gebrüll gut*“<sup>139</sup>

Zum Schluß des Textes geht er den Text nochmal durch und fragt (ohne Fragezeichen allerdings) sich ab, fragt nach jedem Element der Geschichte, ob es war, oder ob es nur ausgedacht wurde. Die Antworten 'Ja' (bzw. viel öfter 'Nein' oder 'keine Antwort') gibt er sich selbst. Er geht jeden Textbaustein durch bis er zum Schluß bei sich selbst anlangt: „*in den Dreck ja ich ja meine Stimme ja*“<sup>140</sup> Von dem gesamten Text bleibt nur der Dreck mit ihm darin sprechend übrig. Alles andere, zum Beispiel Pim oder die Prozession waren Hirngespinnste.

Wie in einem brennenden Raum ohne Ausgang versucht der Erzähler zu fliehen, sucht nach einem Ausweg, der ihm weiterhin die Illusion geben würde, daß er nicht auf sich selbst geworfen ist<sup>141</sup>, daß er doch nur Stimmen zitiert, ohne selbst beteiligt zu sein. Er verteidigt seine Subjektlosigkeit mit Affekt und dem Wissen, daß der Kampf schon lange verloren war. Auf den letzten beiden Seiten stechen drei Gebrüll heraus: „*WIE HEISSE ICH ... DAS IST MEIN LEBEN HIER ... ICH WERDE KREPIEREN Gebrüll gut*“<sup>142</sup>

<sup>136</sup> Seite 7; WIE ES IST

<sup>137</sup> Neben vielen Stellen im Text: Seite 7; WIE ES IST

<sup>138</sup> Seite 52; VERSUCH ÜBER DIE SCHWIERIGKEIT NEIN ZU SAGEN

<sup>139</sup> Seite 182; WIE ES IST

<sup>140</sup> Seite 183; WIE ES IST

<sup>141</sup> Die Erkenntnis des Auf-sich-selbst-geworfensein ist für Sartre die Grundvoraussetzung der existenziellen Freiheit des Menschen.

<sup>142</sup> Seite 182f; WIE ES IST . Im französischen Original: „*MOI JE M'APPELE COMMENT ... C'EST ÇA MA VIE ICI ... JE VAIS CREVER hurlements bon*“; Seite 226f; COMMENT C'EST



Die einzig gesicherte Erkenntnis der menschlichen Existenz brüllt er "IMMER LAUTER"<sup>143</sup>: 'Das ist mein Leben hier'; 'Ich werde krepieren'

Daß 'hier' sein Leben ist, ist das Fahrenlassen jeglicher Hoffnung auf "mein Leben DORT OBEN ... IM ... LICHT"<sup>144</sup> (Er läßt auch Pim fallen, läßt Bom, der ihn als nächstes treffen würde, um ihn zu quälen, fallen.: "das alles Quatsch ja"<sup>145</sup>) Der gnostische Ansatz, daß nach dem grausamen Diesseits ein farbenfrohes Jenseits folgt, wird fallengelassen. Bemerkenswert: Er sagt 'mein Leben'. Es ist nicht das Leben dort, an dem er nichts ändern könnte, sondern es ist sein Leben dort. Resigniert brüllt er es heraus, er will es nicht ändern. Er will sich nicht mehr regen; er hätte die Möglichkeit weiter zu kriechen, zu verlassen, zu leiden<sup>146</sup>, aber er läßt es bleiben, keucht nur noch im Dreck und brüllt: ich werde krepieren.

Der Tod ist seine letzte Ausflucht: Obgleich Gebrüll nicht sehr hoffnungsvoll klingt, scheint sein Krepieren, das zu sein, auf das er hofft (was er aber anscheinend doch nicht will: 'Krepieren' klingt nach einer qualvollen Todesprozedur). 'ich werde platzen' (die zweite Bedeutung des französischen Wortes *crever*) läßt eine andere Interpretation zu, die auch dem letzten Absatz in WIE ES IST eine andere Bedeutung zukommen lassen würde: "gut gut Ende des dritten und letzten Teils so ist es wie es war Ende des Zitats nach Pim wie es ist"<sup>147</sup>

Während die Erkenntnis 'ich werde krepieren' dem Leser den letzten Absatz als eine Art Ende des Textes und Abschluß des Erkenntnisprozesses der Person nahelegt, so stellt das Gebrüll 'ich werde platzen' (im Zusammenhang mit dem letzten Absatz) den Leser vor die Frage, ob der Erzähler nun den Versuch, subjektlos zu sein, aufgibt, oder ob er, aufgrund des Realitätseinbruchs (Ich platze, wenn mir etwas zuviel wird!), sich sagt, daß er lieber die Realität ausschaltet und sein ICH wieder verläßt. Die zweite Möglichkeit wäre kreisdramaturgisch, würde auf den Beginn des Textes verweisen.<sup>148</sup>

<sup>143</sup> Seite 182; WIE ES IST

<sup>144</sup> Seite 91; WIE ES IST. An der Stelle bezweifelt er zwar schon, daß er mal dort oben war, doch hält er sich noch die Möglichkeit offen, eines Tages dort zu sein, oder dort gewesen zu sein.

<sup>145</sup> Seite 181; WIE ES IST

<sup>146</sup> "nie paßgekrochen nein nie gerührt nein nie leiden lassen nein ... NIE GELITTEN nein"; Seite 182; WIE ES IST

<sup>147</sup> Seite 183; WIE ES IST

<sup>148</sup> Die Kreisdramaturgie ist ein immer wiederkehrendes Element in Becketts Textes. Augenfällig wird es in seiner Trilogie.

Bei der Kreisdramaturgie (Der Kreis als ein Symbol des Vollkommenen, In-sich-geschlossenen, Ewigen. vgl.: das Lemma 'Kreis' in: WÖRTERBUCH DER SYMBOLIK) wird ein Problem ausgeklammert, welches in esoterischen Inkarnations- bzw. Reinkarnationstheorien auftaucht: Habe ich eine Erinnerung an mein früheres Leben? Oder zugespitzter: Welche Macht hat mein früheres Leben noch über mich? (Der Buddhismus löst dieses Problem durch sein in viele Baukästchen geordnete Kastensystem.)

'Moi je m'appelle comment': Vordergründig ist es die Frage nach der Identität (Wer bin ich?); aber es ist nur die Frage nach dem Namen, nach der Bezeichnung: Wie heiße ich<sup>149</sup>. Die Frage bleibt unbeantwortet und damit ist klar, daß der Erzähler weder die Antwort kennt, noch sie braucht:<sup>150</sup> Er hat die falsche Frage gestellt. Sein Problem ist weniger, wer er ist (und noch weniger wie er heißt), als vielmehr ob er überhaupt sein möchte.<sup>151</sup>

All seine verschiedenen Versuche, subjektlos zu werden (und zu bleiben) mißlingen. Beckett konstruiert einerseits eine Figur, die eine Vielzahl von Versuchen, zur Subjektlosigkeit zu gelangen, gleichzeitig vollführt (sozusagen potenziert sie die Wahrscheinlichkeit der Subjektlosigkeit dadurch), andererseits durchkreuzt Beckett alle Versuche. Das Subjekt läßt sich nicht loswerden!

Nachdem der Erzähler seinen Zustand und seine Lage erkannt hat, fällt er wieder zurück in seinen vorherigen Zustand, in seine Subjektlosigkeit: "*gut gut Ende des dritten und letzten Teils so ist es wie es war Ende des Zitats nach Pim wie es ist*" Sein Refugium nach der Zerstörung seiner Hirngespinnste ist das Zitieren; von da aus kann der Wattedausch der Subjektlosigkeit von neuem entstehen.

---

<sup>149</sup> So die Übersetzung von Tophoven. Wörtlich übersetzt: Ich ich heiße wie; Wortwörtlich: Ich ich mich nenne wie.

<sup>150</sup> Anders als z.B. der Namenlose, der sich jeweils nach Gutdünken einen Namen gibt.

<sup>151</sup> ob er ... sein möchte: damit meine ich nicht nur körperlich, sondern auch psychisch, als konstituiertes Subjekt .

## WIE ES IST

Und das gleiche Oszillieren zwischen Subjekt-sein und Subjekt-los-sein begänne von vorne. Wieder würde das I<sub>CH</sub> des Protagonisten behaupten, kein I<sub>CH</sub> zu sein. Wieder würde der Protagonist solange wie möglich versuchen, sein I<sub>CH</sub> zu verlassen, bis in einer Art Gewaltakt sein I<sub>CH</sub> wieder zum Vorschein käme.



152

Subjektlosigkeit wäre nützlich und sinnvoll, solange sie mich aus ihr auch wieder heraustreten ließe. Solange ich nur temporär aufgesaugt, bzw. entleert würde, solange ich zurückkommen könnte (aus der Subjektlosigkeit 'in mich' oder in die Realität zurück), solange bliebe die Subjektlosigkeit ein Zustand, der für eine Gesellschaft notwendig wäre.<sup>153</sup> Doch gibt es nur die verschiedenen Versuche, die in Richtung Subjektlosigkeit, bzw. Spannungslosigkeit zielen, und nur bis zu einem gewissen Grad dem Subjekt Entspannung bringen. Diese kleinen Entspannungen (wie es zum Beispiel der Schlaf ist) sind allerdings sehr wichtig für die Subjekte innerhalb einer Gesellschaft.

Den Wunsch nach Subjektlosigkeit treffen wir überall an: Wir müssen

<sup>152</sup> QUADRAT 2 Fernsehspiel von Samuel Beckett in Regie von S. Beckett. Videobild aus dem Themenabend auf arte vom 23.4.1996.

<sup>153</sup> Der Zustand ist nicht notwendiges Übel, sondern ein grundsätzliches Bedürfnis.

nicht einmal zu alten oder fremden Kulturen schauen (Schamanenhimmelfahrten, Trancetänze in afrikanischen oder überseeischen Kulturen etc.), sondern können uns ebenso Techno-Parties, die Zuschauer in Fußballstadien (bei einem spannenden Fußballspiel oder einem Rockkonzert) anschauen. Wir können uns esoterische Psychotherapieformen anschauen, Massenbewegungen oder Drogen<sup>154</sup>. Bei Krawallen (eine allgemein-übliche Schlagzeile verrät es) 'eskaliert die Gewalt': So als ob kein Mensch einen Stein wirft, und kein Mensch den Schlagstock einsetzt (und es ist tatsächlich so: Wenn man den Menschen als ein sich frei entscheiden-könnendes Wesen versteht, als ein Subjekt eben, dann wirft tatsächlich die Gewalt Steine, und setzt die Gewalt Schlagstöcke ein.)

Beckett vollführt eine doppeläufige Bewegung in seinen Texten und mit seinen Figuren. Er zeigt beide Seiten gleichzeitig: Subjektlosigkeit und Subjekt-bleiben. (Hierbei darf nicht vergessen werden, daß der Wunsch nach Subjektlosigkeit ein Phänomen ist, welches mit Entstehen des neuzeitlichen Subjekts einher ging.)

Subjektlosigkeit und Subjekt-bleiben: Obgleich die Protagonisten in Subjektlosigkeit verfallen möchten, bleiben sie doch Subjekt. Auf welchen Wegen auch immer sie versuchen ihr ICH zu verlassen, ihr ICH rennt meistens hinterher und holt sie ein, setzt sich wieder durch<sup>155</sup>.

Becketts Figuren bleiben in der ontologischen Spannung, die in der künstlerischen Verdichtung am augenfälligsten wird: 'Sein und Nichtsein'. Leben müssen und nicht leben wollen; vergehen wollen und nicht vergehen können; tot sein wollen ohne zu sterben; Die Spannung liegt in der paradoxen Konstruktion der Beschwörung des Schweigens durch Reden. Aber das Schweigen, das Ende, das Verlöschen im Nichts beinhaltet keine Gnade für die Figuren, sondern es ist nur "die andere Hölle"<sup>156</sup>.

Da Becketts Konstruktionen des Endes das vermeintlich darin steckende Heilsversprechen unterwandern, widerstehen seine Texte der "Katastrophenfaszination und Katastrophenlust"<sup>157</sup>. Er formulierte ein Ende, das kein Ende ist, er fand einen Anfang, der kein Anfang war und ein Ende suchte, das keinen Anfang hatte<sup>158</sup>; deshalb ist er ein Schriftsteller, der allen Ver-

<sup>154</sup> Der Rausch als eine Form der Subjektlosigkeit.

<sup>155</sup> durch: Durch alle Wattedäusche der Subjektlosigkeiten hindurch!

<sup>156</sup> Seite 23; ENDSPIEL

<sup>157</sup> Seite 2; KONSTRUKTIONEN DER SUBJEKTLOSIGKEIT

suchen der Kategorisierung (literarisch, philosophisch, psychologisch oder wie auch immer) standhält und immer standhalten wird. Das ist das Widerstandpotential des Beckettschen Œuvres.

Da er seine Figuren nicht vertrocknen ließ in einer psychologischen Charakterstudie des Menschen, sondern er eine Spannung hineinbrachte, die eine ontologische ist, steht Beckett außerhalb von bestimmten Strömungen. Zu seinem Werk muß man sich in der einen oder anderen Weise verhalten, dafür hat er ein zutiefst menschliches Problem zu extrem vor den Menschen ausgebreitet: Er dehnte das Gummiband zwischen Subjekt und Subjektivität bis zum Zerreißen.

---

<sup>158</sup> denn, so sagt es die 'normale' Logik: zu jedem Anfang gehört ein Ende, und zu jedem Ende gehört ein Anfang.

## ANHANG 1: LITERATUR

### **ADORNO, THEODOR W.**

VERSUCH, DAS ENDSPIEL ZU VERSTEHEN in: Noten zur Literatur; 1994, Frankfurt a/M, Suhrkamp Verlag

### **ASSMANN ALEIDA**

ZUR METAPHORIK DER ERINNERUNG ; in: Mnemosyne - Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung; 1991, Frankfurt a/M, Fischer Verlag

### **BECKETT, SAMUEL**

CAP AU PIRE; 1991, Paris, Les Edition de Minuit

BERCEUSE; in: Catastrophe et autres dramaticules; 1986, Paris, Les Edition de Minuit

CATASTROPHE; in: ebenda

CETTE FOIS; in: ebenda

IMPROMPTU D'OHIO; in: ebenda

QUOI OÙ; in: ebenda

SOLO; in: ebenda

COMMENT C'EST; 1961, Paris, Les Edition de Minuit

MIRLITONNADES; in: Poèmes suivi de mirlitonnades; 1978, Paris, Les Edition de Minuit

MOLLOY; 1951, Paris, Les Edition de Minuit

ROCKABY; in: Rockaby and other short pieces; 1981, New York, Grove Press

OHIO IMPROMPTU; in: ebenda

ALL STRANGE AWAY; in: ebenda

A PIECE OF MONOLOGUE; in: ebenda

KRAPP'S LAST TAPE; in: Krapp's last tape and other dramatic pieces; 1960, New York, Grove Press

ALL THAT FALL; in: ebenda

EMBERS; in: ebenda

BRUCHSTÜCK I; in: Bruchstücke; 1980, Frankfurt a/M, Suhrkamp Verlag

BRUCHSTÜCK II; in: ebenda

WATT; 1970, Frankfurt a/M, Suhrkamp Verlag

MERCIER UND CAMIER; 1972, Frankfurt a/M, Suhrkamp Verlag

WIE ES IST; 1961, Frankfurt a/M, Suhrkamp Verlag

MALONE STIRBT; 1958, Frankfurt a/M, Suhrkamp Verlag

DER NAMENLOSE; 1959, Frankfurt a/M, Suhrkamp Verlag  
PROUST; 1989, Frankfurt a/M, Luchterhand Literaturverlag  
DANTE UND DER HUMMER; in: Ausgewählte Erzählungen; 1990, Berlin, Verlag  
 Volk und Welt  
ERSTE LIEBE; in: ebenda  
DER AUSGESTOBENE, in: ebenda  
DAS BERUHIGUNGSMITTEL; in: ebenda  
DAS ENDE; in: ebenda  
TEXTE UM NICHTS; in: ebenda  
AUS EINEM AUFGEgebenEN WERK; in: ebenda  
SCHLUß JETZT; in: ebenda  
AUSGETRÄUMT TRÄUMEN; in: ebenda  
BING; in: ebenda  
DER VERWAISER; in: ebenda  
LOSIGKEIT; in: ebenda  
GESELLSCHAFT - EINE FABEL; in: ebenda  
HÖRSPIEL-SKIZZE I; in: Szenen, Prosa, Verse; 1995, Frankfurt a/M, Suhrkamp  
 Verlag  
HÖRSPIEL-SKIZZE II; in: ebenda  
DAMALS; in: ebenda  
TRITTE; in: ebenda  
GEISTER-TRIO; in: ebenda  
...NUR NOCH GEWÖLK...; in: ebenda  
ROCKABY; in: ebenda  
OHIO IMPROMPTU; in: ebenda  
EIN STÜCK MONOLOG; in: ebenda  
KATASTROPHE; in: ebenda  
QUADRAT; in: ebenda  
NACHT UND TRÄUME; in: ebenda  
Was Wo; in: ebenda  
UM ABERMALS ZU ENDEN; in: ebenda  
SCHLECHT GEGEHEN, SCHLECHT GESAGT; in: ebenda  
FLÖTENTÖNE; in: ebenda. In zwei Übersetzungen. E. Tophoven und K. Krolow  
ALLE, DIE DA FALLEN; in: Hörspiele, Filme; 1995, Frankfurt a/M, Suhrkamp  
 Verlag  
ASCHENGLUT; in: ebenda  
WORTE UND MUSIK; in: ebenda  
CASCANDO; in: ebenda  
FILM; in: ebenda

HE, JOE; in: ebenda

WARTEN AUF GODOT; in: Theaterstücke; 1995, Frankfurt a/M, Suhrkamp Verlag

NICHT ICH; in: ebenda

ATEM; in: ebenda

ENDSPIEL; in: Endspiel...; 1989, Frankfurt a/M, Fischer Verlag

DAS LETZTE BAND; in: ebenda

AKT OHNE WORTE 1; in: ebenda

AKT OHNE WORTE 2; in: ebenda

GLÜCKLICHE TAGE; in: ebenda

SPIEL; in: ebenda

**ENDRES, RIA**

AM ANFANG WAR DIE STIMME; 1991, Frankfurt a/M, Suhrkamp Verlag

**ESSLIN, MARTIN**

DAS THEATER DES ABSURDEN; 1991, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt Verlag

**ENGELHARDT, HARTMUT (Hg.)**

MATERIALIEN; 1984, Frankfurt a/M, Suhrkamp Verlag

**FOUCAULT, MICHEL**

ÜBERWACHEN UND STRAFEN; 1976, Frankfurt a/M, Suhrkamp Verlag

**FREUD, SIGMUND**

VORLESUNGEN ZUR EINFÜHRUNG IN DIE PSYCHOANALYSE; in: Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse und Neue Folge (Studienausgabe); 1982, Frankfurt a/M, Fischer Verlag

NEUE FOLGE; in: ebenda

DIE TRAUMDEUTUNG; 1994, Frankfurt a/M, Fischer Verlag

DIE ICHSPALTUNG IM ABWEHRVORGANG; in: Das Ich und das Es; 1993, Frankfurt a/M, Fischer Verlag

MASSENPSYCHOLOGIE UND ICH-ANALYSE; in: Massenpsychologie und Ich-Analyse und Die Zukunft einer Illusion; 1984, Frankfurt a/M, Fischer Verlag

**HEIDEGGER, MARTIN**

WAS IST METAPHYSIK?; 1930, Bonn, Verlag Friedrich Cohen

**HEINRICH, KLAUS**

VERSUCH ÜBER DIE SCHWIERIGKEIT NEIN ZU SAGEN; 1985, Frankfurt a/M, Stroemfeld/ Roter Stern

KONSTRUKTIONEN DER SUBJEKTLOSIGKEIT; unveröffentlichte Mitschrift der Vorlesung gehalten an der FU Berlin Sommersemester 1986 (eine Kopie in meinem Besitz)

MYTHOLOGIE UND GESELLSCHAFT I; unveröffentlichte Mitschrift der Vorlesung gehalten an der FU Berlin Wintersemester 1995 (eine Kopie in meinem



Besitz)

ARBEITEN MIT ÖDIPUS; 1993, Frankfurt a/M, Stroemfeld/ Roter Stern

**HESSE, EVA**

BECKETT. ELIOT. POUND.; 1971, Frankfurt a/M, Suhrkamp Verlag

**LAPLANCHE. PONTALIS** (Hg.)

DAS VOKABULAR DER PSYCHOANALYSE; 1992, Frankfurt a/M, Suhrkamp Verlag

**LURKER, MANFRED** (Hg.)

WÖRTERBUCH DER SYMBOLIK; 1991, Stuttgart, Alfred Kröner Verlag

**POTHAST, ULRICH**

DIE EIGENTLICH METAPHYSISCHE TÄTIGKEIT; 1989, Frankfurt a/M, Suhrkamp Verlag

**SHAKESPEARE, WILLIAM**

HAMLET; in: Sämtliche Werke, Band 4; 1989, Berlin/ Weimar, Aufbau-Verlag

**TANK, KURT LOTHAR**

THEATER IN DER GEGENWART; 1962; Berlin, Burckhardthaus-Verlag

**TILLICH, PAUL**

DIE SOZIALISTISCHE ENTSCHEIDUNG; 1980, Berlin, Medusa Verlag

## ANHANG 2: INDEX

### A

Abgrundseite	15-17
Abwehr	12-14, 16, 24-25, 27, 34
Adorno, T.W.	2
Affekt	12, 18-20, 36, 39
Aktionsersatz	33, 35-36
Anal	29
anal	29
Angst	13, 15, 31
Anstrengung	9, 11
arbeiten mit ödipus	32
Atem	22
Auflösung	15, 21
Auslöschung	37
Ausschaltung	30
Außenwelt	9, 11, 13, 20-21, 26, 30
Autorität	10

### B

Balance	16-18
Beckett	2-3, 6, 8, 11-14, 18-5, 22-24, 26-28, 30-34, 36-38, 41, 43-44
Belastung	9, 16, 20, 30, 33
Beschwichtigung	31
bewußt	9-10, 13, 31
bewußtmachen	28
Bewußtsein	10
Bing	23-24
Bruchstück	35-37
Bühne	11, 13, 22, 36

### C

Cascando	30
Comment c'est	4

## D

Dante und der Hummer	18
Das Beruhigungsmittel	26
Das Beruhigungsmittel	18
Das letzte Band	4, 30
das letzte Band	31
Der Ausgestoßene	18
Der Namenlose	22, 24, 26
Der Verwaiser	25
Die sozialistische Entscheidung	22
Drohung	16
Dunkelheit	6-7

## E

Empfindung	7, 32
empfindungslos	7, 35
Endspiel	2, 4, 22
Entkörperung	15
Entspannung	3, 25, 27, 42
Erinnerung	5, 31-32, 40
Erlösung	27
Erregung	29-31
Erste Liebe	18, 28, 30
erste liebe	29
erzählen	5, 7, 12-14, 18, 28, 39
Erzähler	3-5, 8-9, 18, 20, 24, 28-29, 34, 38-41
Erzählung	5, 7, 20, 28
Es, das	9, 11, 18, 20-21, 30
Estragon	20
Existenz	2, 40
Exkremente	4, 26, 38

## F

Folter	34-35
Forderung	13, 20, 27, 30
frei	3, 15, 20, 23, 32, 43
freisprechen	33
Freud	9

Freud, S.	3, 9-10, 28, 30
<b>G</b>	
Geschehen	33, 35-36, 39
Geschichte	4-5, 12-13, 21-22, 28, 30, 39
Gesellschaft	6-9, 42
Gesellschaft – Eine Fabel	6-9
Gestaltlosigkeit	2, 7, 21-23
<b>H</b>	
He, Joe	7
Heidegger, M.	22, 26-27
Heinrich, K.	3, 15, 23, 33
Hesse, E.	2
Höhle	5, 25-26
<b>I</b>	
Ich, das	3, 7-12, 18, 20-21, 24, 30, 33, 36, 38-40,
42-43	
Ich-Verlassen	3, 18, 38, 42-43
Ichspaltung	12-13, 39
Ichspaltung	12
Identität	7, 39, 41
impersonal	33, 39
Individuum	13, 28
Inszenierung	2, 23
<b>K</b>	
Kafka, F.	13
Katastrophe	36-37
Konflikt	12, 26, 28, 30-31
konfliktlos	21
Konfliktvermeidung	31
Konstruktionen der Subjektlosigkeit	20-5, 33
Körper	21, 24-26, 30, 34, 37
<b>L</b>	
L'innommable	20
leben	16, 22, 24, 29, 43

Leben, das	2, 10, 13, 16-17, 22, 24, 30, 33, 35-36,
38, 40, 43	
lebensunfähig	16
Losigkeit	26
Lösung	11-12, 28
<b>M</b>	
Malone stirbt	18, 26
Mechanismus	7
Mensch	5-6, 9, 21-26, 40, 43-44
Mercier und Camier	18
Molloy	18, 26
Murphy	18
Mutterschoß	18, 21, 23-27
Mythologie und Gesellschaft	21, 23
Mythos	21, 31
<b>N</b>	
Neue Folge	9-3
Nicht Ich	12
Nicht ich	11, 13, 22
Nicht-Sein	8, 16-17, 36, 43
Nichts	26-27, 43
<b>O</b>	
Objekt	6-8
Objektbesetzung	21
Objektvermeidung	20
Opfer	5, 17, 33
<b>P</b>	
Person	2, 4, 6-7, 10, 13, 19-20, 24, 34-36,
38-40	
Platon	5
Pothast, U.	2
Projektion	7, 31-7
Prosa	2-3, 18
Proust	31-33
Psyche	3, 7, 9, 11

## R

Realität	5, 9, 11, 18, 20-21, 31-33, 40, 42
realitätsmächtig	9, 11
Reden	12-13, 27-28, 43
Regression	18, 20-23, 25, 31, 38
regungslos	7, 24, 26, 35
Reizlosigkeit	20
Rockaby	26
Ruhe	12, 24-25, 29-30
Ruhestörung	29

## S

Schinder	5, 33
Schlamm	4, 26, 38
Schlecht gesehen schlecht gesagt	26
Schopenhauer	31
Schuld	12-14, 33
schweigen	13, 22, 29, 34, 43
Sein	8, 16-17, 22, 36, 43
Sein, das	8, 15
seinsmächtig	21-22
Sog	15-17, 33
Spannung	2-3, 8, 11, 23, 26-27, 43-44
Spannungslosigkeit	42
Spiel	26
Sprache	28, 36-37
sprechen	6, 22, 36-37, 39
Stimme	5-8, 20, 24, 30-31, 39
Strafe	11-13
Subjekt	2-3, 6-9, 11-12, 15-18, 20-22, 26, 31-33, 36-37, 41-44
subjektlos	3, 40-41
Subjektlosigkeit	3, 15-16, 21-22, 30, 36, 38-39, 41-44
Subjekttausch	33
Subjektwechsel	31, 33

## T

Texte um nichts	26
-----------------	----

Tod	2, 8, 16, 22, 29, 40
todesunfähig	16
Totalregression	18, 21, 38
Traum	20, 32
Trieb	14, 20-21, 30
Triebabfuhr	20, 28
Trieborganisation	21
Tritte	13-14, 22
<b>U</b>	
Über-Ich	9-11, 30
Übergang	30, 33
unbewußt	10, 28
Unbewußte, das	10-11
Ursprung	21-23
<b>V</b>	
Verdrängung	9-10
Vergangenheit	5, 7, 31
Verkörperung	7, 15-17
Verlöschen	43
Vermittlung	3, 11, 18, 30-31
Versprechen	15-16, 43
Verstand	31-32
Versuch über die Schwierigkeit nein zu sagen	7, 27-6, 30, 36
vorbewußte	9-10
Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse	10
Vorstellung	10-11, 24
<b>W</b>	
Wahrnehmung	9, 21, 30, 32
Warten auf Godot	4
Was ist Metaphysik?	27
Was Wo	34
Watt	18
Welt	6-7, 11, 20, 22, 26, 29, 33
Widersprechen	22
Widerstand	19, 37, 43-44
Widerstreit	9, 11, 23

Wie es ist	3-6, 26-6, 34, 38-40
Wladimir	20
Wunsch	3, 15, 18, 20-21, 24, 28-30, 38, 42-43
<b>Z</b>	
Zitat	40-41
zitieren	5, 20, 38, 41
Zustand	3, 7, 15-16, 20-26, 30, 33, 41-42
Zwang	3, 11, 15, 31