

Einleitung

FRANZISKA SICK

I

So breit gefächert die Rede von »spatial turn« und Raumtheorie ist, so sehr muss irritieren, dass einer der prononciertesten Raumdenker des 20. Jahrhunderts in ihr kaum Berücksichtigung findet: Samuel Beckett. Das mag damit zu tun haben, dass Beckett kein Theoretiker ist, sondern Literat. Dennoch lassen sich markante Begriffe moderner Raumtheorie – so etwa Foucaults Konzept der Heterotopie¹ – mit Becketts Werk in Beziehung setzen. Weitgehend ersetzen bei Beckett andere, irritierende, fremde Räume die Geschichte, und seien diese Räume auch nur die Sternenträume, die *Molloy* von jeder weiteren Handlung entbinden. Diese ›Geschichtslosigkeit des Raums‹ deutet auf eine weitere Gemeinsamkeit mit Foucault hin: Beide entwerfen ihre Heterotopien, indem sie sich, in wie auch immer abgrenzender Weise, auf Utopien, auf Zukunfts- und Erwartungsräume beziehen. Markant tritt die Zurückweisung der Utopie bei Beckett hervor. Die Paradiese der Südsee sind Clov im *Endspiel* vergällt, weil dort Säugetiere leben,² im Gegenzug befürchtet Hamm, dass aus einer Filzlaus sich eine neue Menschheit entwickeln könnte.³ Avisiert ist damit eine dezidiert antiutopische Zeitlichkeit. Kaum anders ist das Heterotop des *Verwaisers* verfasst. Es sistiert mit Verweis auf Dante den Läuterungsberg, Himmel und Hölle verschränkend, in einem Dauerdurchgangszustand (Beitrag Begenat-Neuschäfer).

Sicherlich: Das Foucault'sche Heterotopiekonzept ist verschränkter als dasjenige Becketts. Anders als Beckett weist Foucault die Utopie nicht bloß zurück, sondern integriert sie in

1 Vgl. Foucault, Michel: *Die Heterotopien. Der utopische Körper*. Zwei Radiovorträge. Zweisprachige Ausgabe mit CD, übers. von Michael Bischoff. Mit einem Nachwort von Daniel Defert, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005.

2 Vgl. Beckett, Samuel: *Endspiel*, in: ders., *Dramatische Dichtungen in drei Sprachen*. Ausgabe in einem Band, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1981, S. 207-317, hier S. 251.

3 Vgl. ebd., S. 249.

seinen Ansatz. Er bezeichnet mit ihr den imaginären Anteil der Heterotopie. So different beide Ansätze sind, so unübersehbar sind sie aufeinander verwiesen: Erst wenn die Utopie als imaginär gesetzt ist, kann man mit ihr den imaginären Anteil heterotopischer Räume markieren. Man muss kaum betonen, dass die Heterotopie bei Foucault, obwohl er immer wieder auf das Modell der Utopie zurückgreift, im Kern nicht-utopisch ist. Foucaults Utopie gibt nicht länger ein Ziel vor. Sie dient nur noch der Lesbarkeit des Raums. Es ist diese ›Entzeitlichung‹ des Raums, die den modernen Raumbegriff zu nicht unerheblichen Teilen prägt.⁴ Der Raum ist nicht mehr der Geschichte subordiniert, allenfalls ist die Geschichte noch aus dem Raum herauszulesen. In nachgerade scharnierhafter Weise kommt dieser Paradigmenwandel in Walter Benjamins ›Angelus Novus‹ zum Ausdruck. Der ›Angelus Novus‹ blickt auf das Trümmerfeld der Geschichte, auf die Geschichte als Tatort, und wird rückwärtig dennoch ins Paradies geweht.⁵ So sehr Benjamin noch an einem substanziellen Begriff der Utopie festhält, sein ›Angelus Novus‹ hat nicht länger die Utopie im Blick, sondern das Trümmerfeld der Geschichte.

Es bleibt anzumerken, dass Benjamin, Foucault sowie Vertreter des »spatial turn« historische, kulturgeschichtliche Fragestellungen aufwerfen.⁶ Das Beckett'sche Werk handelt demgegenüber kaum von Geschichte. Es besitzt eine vorwiegend anthropologische oder aber auch phänomenologische Dimension. Es gründet nicht im kulturhistorischen Ast moderner Raumtheorie, sondern greift auf Motive einer unter dem Vorzeichen des Raums revidierten Subjekttheorie zurück, wie sie zumal Edmund Husserl ausgearbeitet hat. Während es im einen Fall darum geht, Geschichte (›Histoire‹) zu verräumlichen – man denke an Foucaults Metapher der Archäologie oder an Benjamins *Passagenwerk* –, geht es im anderen Fall, und zumal bei dem Literaten Beckett, darum, Geschichten (›histoires‹) zu verräumlichen: Fingierte Geschichten, Lebensgeschichten, die freilich im Zuge ihrer Verräumlichung die biographisch-lebensgeschichtliche Dimension nahezu völlig eskamotieren. Man tritt auf der Stelle. Was bleibt, ist das Raumgerüst der Stelle, auf der man herumtritt.

4 Vgl. hierzu eingehender Günzel, Stephan: »Kopernikanische Wende«, in: ders. (Hg.), *Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch*, Stuttgart: Metzler 2010, Kap.: Raumkehren, II.1, S. 77-89, bes. S. 79, 83.

5 Vgl. Benjamin, Walter: »Über den Begriff der Geschichte«, in: *Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1980, Bd. I.2, S. 691-704, hier S. 697f.

6 Vgl. Döring, Jörg: »Spatial Turn«, in: S. Günzel (Hg.), *Raum* (wie Anm. 4), Kap.: Raumkehren, II.2, S. 90-99.

Trotz der Differenzen in der Leitfrage (Kulturwissenschaft / Phänomenologie) und im Genre (Literatur / Theorie) sind tiefer liegende, transversale Verwandtschaften zu verzeichnen. Man hat vielfach darauf verwiesen, wie poetisch, raum-bildlich die Sprache des Philosophen Benjamin sei. Komplementär zu ihr verhält sich die Sprache des Literaten Beckett. Sie wird in zunehmendem Maße abstrakt, teilweise verstummt sie völlig, um nur noch von räumlichen Bewegungsmustern und Anordnungen zu handeln. Aufgrund dieser starken Reduktion erhalten die Beckett'schen Werke quasi begrifflichen Charakter, sie zeigen ein Strukturgefüge von Anordnungen, von Relationen im Raum. Damit klingt ein weiteres zentrales Philosophem moderner Raumtheorie an. Seit Cassirer denkt man Raum als Ordnung, als relationales Gefüge, das in seiner Relationalität zu beschreiben ist: »Wir leben in einer Zeit, in der sich uns der Raum in Form von Relationen der Lage darbietet.«⁷

Kaum weniger begrifflich präzise ist die Ausrichtung Becketts in seinem Gesamtwerk. Sprache und Geschichte sind ihm verdächtig. Woran er einzig noch festhält, ist der Raum. Ob Beckett damit einen Paradigmenwandel einleiten wollte, kann man bezweifeln. Unabhängig davon genügt sein literarischer Ansatz den formal-konstitutiven Kriterien eines Paradigmenwechsels: Man kann ein neues Paradigma nur setzen, wenn man die alten agnostiziert. Nur unter der Voraussetzung einer konsequenten Streichung von Zeichen und Zeit erscheint der Raum. Weniger puristisch verhält sich demgegenüber die These vom »spatial turn«. Das belegt bereits der Umstand, dass sie mit der Rede vom »turn« den Raum der Geschichte subordniert. Hierin gründet wohl auch die Pluralität der Paradigmen im Umfeld rezenter Raumtheorie: »spatial turn«, »topographical turn«, »pictorial turn«. Da man sich auf geistesgeschichtliche Begriffe, auf die Wissenschaftsgeschichte einzelner Teildisziplinen bezieht, die überdies interdisziplinär miteinander konkurrieren, hat man einige Mühe zu bestimmen, wer der Begründer des »turn« ist, und wer oder was deshalb ehrenhalber sein Namensgeber sein sollte. Aber was liegt an den Namen? Bei Beckett heißen die »Player« A oder B. Der Verzicht auf den Namen, und das heißt unter der Hand einmal mehr: der Verzicht auf die Allianz von Zeichen und Zeit, erlaubt Beckett eine Bestimmung von Raum, die ungleich prägnanter und präziser ist als die der Theoretiker des »spatial turn«.

Modernes Raumdenken, heterotopisches Denken ist nur möglich, wenn man den Raum entutopisiert, und das heißt: entzeitlicht.

7 Foucault, Michel: »Von anderen Räumen« (1967), in: Jörg Dünne/ Stephan Günzel (Hg.), *Raumtheorie: Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006, S. 317-329, hier S. 318.

Nicht einfach hat sich deshalb die Rezeption Becketts gestaltet. Auch wenn in der theoretischen Diskussion der 1950er Jahre die Raumproblematik zunehmend an Kontur gewann, war die zeitgenössische Literaturkritik noch vom Existenzialismus geprägt. Weitgehend verstellt war der Beckett'sche Raum, weil der französische Existenzialismus aus Heideggers *Sein und Zeit* nahezu ausschließlich Aspekte der Zeitlichkeit, der Wahl, der Entschlossenheit übernahm. Gemessen hieran erschienen die Beckett'schen Helden als Anti-Existenzialisten oder aber auch als existenziell überfordert. Die Zurückweisung dieser Lesart führte in der Folge verbreiteter Weise zu der Auffassung, Beckett sei nicht zu interpretieren. Nur allzu leicht ließen die Beckett'schen Räume sich in dieses Interpretationstabu einbinden – indem man sich da und dort auf rein formale literatur- und theaterwissenschaftliche Kategorien beschränkte und jede weitere Deutung ausschloss.

II

So fragwürdig der Begriff »spatial turn« im Einzelnen sein mag, so wenig auch der Aspektreichtum moderner Raumtheorie an dieser Stelle zu behandeln ist, so sehr lässt sich von diesem Begriff her der Raum bei Beckett zumindest neu akzentuieren. In diesem Sinne vertritt Jan-Henrik Witthaus die Auffassung, dass Molloy's »ma région« trotz ihrer Absonderlichkeit eine Daseinsmetapher sei. Gerade das Befremdliche von Molloy's »Region« qualifiziert sie zu einem quasi existenziellen Paradigma. Mit gesetzt ist hierbei, dass nicht länger der Entwurf oder die Wahl prägend für das Dasein ist, sondern der Raum. Das entwurfshafte »Projekt« Sartres permutiert bei Beckett zu einer so orientierungs- wie eben deshalb ziellosen »Region«. In eine verwandte Richtung zielt Silke Segler-Meißner, wenn sie den *Verwaiser* mit Deleuze auf einen erschöpfenden Möglichkeitsraum bezieht. Freilich verschieben sich hierbei die Gewichte und Perspektiven. »Ma région« wird zu einem »alternativen Kosmos«. Mit einem tendenziell anderen Paradigma wartet das Theater auf, weil dieses weniger Welt beschreibt, als vielmehr Bewegung inszeniert. Der kosmische Möglichkeitsraum bildet sich deshalb zuvörderst als Raumspiel, verkürzt gesagt: in der Inszenierung choreographischer Bewegungsmuster ab (Beitrag Sick). Trotzdem sind diese Gattungsdifferenzen nicht überzubewerten. Raumspiele sind nicht nur inszenierbar, sondern in gleicher Weise auch erzählbar. Das zeigt sich exemplarisch daran, dass *Molloy* und *Endspiel* ein und dieselbe Schachmetapher zugrunde liegt. Bemerkenswerter als die Gattungsfrage ist im vorliegenden Zusammenhang, in wie pluraler Weise sich das Raumparadigma bei Beckett

ausfaltet: Himmel und Hölle, der Kosmos und »ma région«, Bühnenraum und Choreographie stehen gleichwertig nebeneinander. Eine vergleichbare Pluralität und tastende Versuchshaftigkeit ist in Foucaults Schrift »Von anderen Räumen« zu verzeichnen.⁸ Hier wie dort entfaltet man das neue Paradigma, indem man eine Vielzahl anderer Räume betritt und entwirft. Das neue Paradigma kann nur in dieser Andersheit Kontur gewinnen. Andernfalls würde man in den alten Zeit-Räumen verharren, bei den territorialen Karten der Geschichtsschreiber und, ergänzend hierzu, bei den bürgerlichen Interieurs der Geschichtenerzähler vom Schlage Balzacs.

Es liegt im Zuge dieser versuchsweisen Modellierung anderer Räume, dass sie ein nachgerade reflexives Gepräge besitzt. So vertritt Witthaus die These, dass »die ›Region‹ als Philosophem erst in der Evokation von brüchiger Räumlichkeit ermöglicht wird«, Segler-Meßner spricht von einer Koinzidenz von Raum und Erkenntnis, derzufolge Erkennen impliziert, »einen Raum zu entwerfen, in dem jedes Ereignis virtuell bereits stattgefunden hat.« Mit stärkerer Rückbindung an expressive kunstgeschichtliche Traditionen deutet Kai-Uwe Hemken diese in sich gespaltene Rückbezüglichkeit als Versuch einer Selbstäußerung. Unter der Hand lässt sich an den kunstgeschichtlichen Rückverweisen ablesen, wie historisch verästelt der Raumbegriff ist, und dass der Begriff des »spatial turn« deshalb mit einer gewissen Vorsicht zu verwenden ist.

III

Es gibt keinen (nicht-geometrischen) Raum ohne Ding. So karg die Beckett'schen Bühnen- und Erzählräume auch möbliert sind, sie definieren sich in mehrfacher Weise durch Objekte. Erst der kahle Baum in *Warten auf Godot* eröffnet die öde Weite der Landschaft (Beitrag Hemken). Um die Leere des Raums zu füllen, hantieren die Protagonisten häufig mit belanglosen Dingen, mit »Trostobjekten«, die den leeren, ereignislosen Raum mit zumeist streng ritualisierten Abläufen beleben sollen. Diesen Aspekt arbeitet Horst Breuer heraus. Wie er zeigt, kann man die Beckett'sche *conditio humana* auch psychologisch ausdeuten, ohne hierbei einen individualpsychologischen Ansatz unterstellen zu müssen.

Objekthaft sind nicht zuletzt die Beckett'schen Figuren. Vielfach sind sie eingebuddelt und eingebottlet – sie nähern sich in dieser Hinsicht dem Requisit an –, oder sie sind fragmentiert wie der Mund in *Not I*, ein Partialobjekt, das in seiner exponierten Isoliertheit einmal mehr raumkonstitutiv wirkt. Objekthaft und zugleich Raum

8 Vgl. Foucault, Michel: »Von anderen Räumen« (wie Anm. 7).

schaffend ist nicht zuletzt die Stimme. So ermöglicht das Tonband in *Das letzte Band* die Kopräsens zweier Akte, so eröffnet die akusmatische Stimme, weil sie von einem nicht lokalisierbaren Außenraum her spricht, einen indefiniten »unmöglichen Raum«, der ineins »vorichhaft« und *memento mori* ist, ein Klang- und Mentalraum, der sich nur noch evozieren lässt (Beitrag Finter). Die akusmatische Stimme verändert nicht zuletzt die Grundgeometrie der Inszenierung. Sie eröffnet ein uneinsehbares Außen, das Schauspieler und Zuschauer gleichermaßen umschließt und von diesem Außen her den Bühnenraum neu ausrichtet. Teilweise konterkariert, teilweise unterstrichen wird diese Raum schaffende Stimme durch Kameraführung und Beleuchtungstechnik. Beides sind weiche Faktoren der Raumerzeugung, die Beckett in kunstvoller Weise miteinander verschränkt. Therese Fischer-Seidel verweist in diesem Zusammenhang auf eine überraschend versöhnliche Perspektive im Spätwerk Becketts: In *Nacht und Träume* fällt das Licht von schräg hinten ein. Nirgends sonst ist der Beckett'sche Raum so offen wie hier.

Raumschaffend ist die Stimme nicht bloß auf dem Theater, sondern auch als Stimme des Erzählers. Obwohl die Stimme den Raum evoziert, kann der Erzähler in ihm nur noch in prekärer Weise Platz nehmen. Zumal in den homodiegetischen Werken ist der erzählte Raum so »nicht-zugehörig« zur Figur wie der Erzählraum. Auch in dieser erzählreflexiven Weise kann der Raum anders sein. Teilweise verflüchtigt er sich aufgrund der Unzugehörigkeit zu einem reinen Möglichkeitsraum (Beitrag Bengsch).

Breitfältig zeichnet sich in den Beiträgen ab, dass die Dinge bei Beckett nicht länger in den Kontext einer Verdinglichung, sondern in den einer Verräumlichung zu stellen sind. Obwohl *Warten auf Godot* noch auf das Verhältnis von Herr und Knecht anspielt, auf dieses historische Konstrukt, dem zufolge die Macht aus Menschen Dinge macht, tritt dieses Motiv später zugunsten einer »Verräumlichung des Daseins« zurück. Diese Entäußerung in den Dingraum hat vielfache Aspekte: Der Dingraum partialisiert und »verdinglicht« sowohl den Sprechakt (so z.B. in *Not I*) als auch den Wahrnehmungsakt (so z.B. in *Film*) und nicht zuletzt in der akusmatischen Stimme den Akt des Hörens. Dingräumlich ist ferner die »Entäußerung« in das »In-Sein« als solches, das Beckett freilich nicht, wie Heidegger, als immer schon vertrautes »Sein bei«⁹ auffasst. Vielmehr findet sich das Beckett'sche »In-Sein« in einem befremdlichen Außen wieder, das eben deshalb voll von verschiebbaren Grenzen, voller Nischen, Höhlen, Wänden, Öffnungen und Sperrungen ist.

»Geschichtsträchtig« sind in dieser Entäußerung in den Dingraum nicht länger die Handlungen der Akteure, sondern allenfalls

9 Vgl. Heidegger, Martin: *Sein und Zeit*, Tübingen: Niemeyer 141977, S. 54f.

die Fortbewegungsmittel. Oder aber auch die kleinen Trostobjekte, mit denen die Beckett'schen Protagonisten die Leere des Raumes und zugleich das unüberbrückbare Alleinsein im Raum aufzufüllen versuchen. Anderweitig, weniger subjektiv artikuliert sich die Entäußerung in das fremde ›In-Sein‹ auf dem Theater: Als Bewegungs-choreographie, die den Raum auslotet, um nichts anderes zu erfahren als seine Äußerlichkeit, den geschichtslosen Wiederholcharakter der Entäußerung – und dessen unüberschreitbare Grenzen.

IV

Raumprägend und raumgeprägt sind nicht zuletzt die Rezeptions- und Produktionsbedingungen des Beckett'schen Werkes. So verweist Helga Finter auf Denis Marleaus Aufführung von Maurice Maeterlincks *Les Aveugles* beim Festival d'Avignon 2002, die die Spielanordnung von Becketts *That Time* aufnimmt und weiter radikalisiert: Anders als bei Beckett sind die Figuren bei Marleau keine Schauspieler mehr, sondern Videoprojektionen. Kantiger ist, wie Susanne Hartwig zeigt, die Wiederaufnahme von Becketts *Das letzte Band* durch Peter Handke. Während Beckett den Zweiakter mittels des Tonbands zu einem Einakter verdichtet, versucht Handke das Beckett'sche Stück zu entdichten und zu entzerren, indem er den Monolog Krapps mit dem Monolog der Geliebten konfrontiert. Es stellt sich jedoch die Frage, wo, wenn denn Beckett eine ›ontologische‹ Konstellation aufzeigt, das Handke'sche Supplement Platz nehmen kann, zumal die Beckett'sche ›Ontologie‹ ihrerseits bereits supplementär ist. Denn was ist das im doppelten Wortsinn besprochene Tonband anderes als ein Supplement, das nachträglich das Sich-Entgleiten und das Entgleiten des Anderen bespricht? Mit Blick auf die Aufführung von *Das letzte Band* fordert Sebastian Blasius in diesem Sinne, dass angesichts der Brüchigkeit Beckett'scher Regieangaben in der Inszenierung die Präsenz von etwas Abwesendem zum Ausdruck kommen muss. Man mag im vorliegenden Kontext hinzusetzen, dass dieses Erfordernis nicht bloß formal abzuleiten ist. Es ist unmittelbarer Gehalt des Stückes.

Raumgeprägt ist nicht zuletzt Becketts Schreiben. Es leitet sich, wie Mark Nixon darlegt, aus früher Bilderfahrung her, die ihr besonderes Augenmerk auf die Zwischenräume lenkt. Von solchen ›room-spaces‹, von Unterbrechungen und Leerstellen, die er mit Zeichnungen auffüllt, sind Becketts Manuskripte geprägt, sie finden sich aber auch in seiner Poetik, die Beckett als Kunst der Pause versteht. Nicht zuletzt verweist Gerd Rohmann anhand von *Dream of Fair to middling Women* auf autobiographische Bedingungen Beckett'scher Zwischenräumlichkeit. Beckett bewegt sich zwischen

den drei Städten Wien, Kassel und Dublin, aber auch zwischen drei Frauen: Smeraldina-Rima, Syra-Cusa und Frica. Er löst sich in seiner nüchternen Darstellung Dublins von seinem Übervater Joyce – und dennoch: Während später der Mund in *Not I* Identität leugnet und, insofern er spricht, in einem Wortschwall herausschleudert, ist die poetische Namensgebung bei aller sich abzeichnenden Nüchternheit und Schonungslosigkeit im Frühwerk noch liebevoll und poetisch gehalten. Der frühe Text ist ›Saatbeet‹ für ein Werk, das später beträchtlich karger sein wird.

Die Beiträge des vorliegenden Bandes sind hervorgegangen aus einer Tagung, die anlässlich des 20. Todestages von Samuel Beckett von Universität und Samuel Beckett Gesellschaft Kassel organisiert wurde und am 22./23. Januar 2010 an der Universität Kassel stattfand. Für großzügige finanzielle Unterstützung der Tagung und Zuschüsse zu den Druckkosten geht Dank an den Förderverein Rainer Dierichs e.V., das Kulturamt der Stadt Kassel, die Kasseler Sparkasse, die Sparda Bank Hessen, die K+S Kali GmbH, das Hotel Palmenbad sowie den Kasseler Hochschulbund und die Universität Kassel. Wertvolle praktische Hilfe bei der Organisation der Tagung, der Korrekturlektüre der Manuskripte und der Erstellung der Druckvorlage kam von Henrike Taupitz, Annelie Krebs, Marie-Therese Mävers und Katherina Keller-Grein. Auch ihnen sei an dieser Stelle herzlich gedankt.