

Warten auf den kleinen Gott

50 Jahre «Warten auf Godot» von Samuel Beckett

Vor rund 50 Jahren, am 5. Januar 1953, wurde Samuel Becketts «Warten auf Godot» in Paris im Théâtre Babylone uraufgeführt, einem kleinen, selten ausverkauften Haus. Aus der Peripherie gelangte das von vielen – irrtümlich – als Hauptwerk des absurden Theaters verstandene Stück umgehend auf alle grossen Bühnen.

An einer Landstrasse warten zwei Männer (Wladimir, Estragon) auf Godot. Statt seiner kommt ein Herr-Knecht-Paar (Pozzo, Lucky); der Herr demütigt, der Knecht kriecht und denkt in einem monotonen Monolog Wissenschaftliches und Religiöses durcheinander. Beide gehen ab. Godot lässt durch einen Jungen bestellen, dass er «morgen» komme. So viel passiert, seit der Uraufführung vor gut 50 Jahren, im ersten Akt von Samuel Becketts «Warten auf Godot». Im zweiten Akt wiederholt sich der Vorgang. Diesmal ist der Herr blind und der Knecht taub. Keiner erinnert sich an das, was vorher war; ausser Wladimir. Die schlichte, surreal ausgespielte Geschichte birgt eine Welt. Sie lässt sich christlich, existenzialistisch und künstlerisch verstehen.

Natürlich ist mit «Godot» Gott benannt, der kleine Gott. Beckett hatte sich, nach seiner Flucht vor der gehasst-geliebten Mutter aus Dublin, wo er am Trinity College französische Literatur lehrte, nach einer Reise durch Nazideutschland (1936/37) in Paris niedergelassen und seiner Muttersprache Englisch abgesagt. Sein künstlerisches Programm war der Verzicht auf die natürliche Beschreibung der Realität, die Konzentration auf die Innenwelt. Von nun an schrieb er auf Französisch. «Godot» kombiniert die französische Verkleinerungsform (Pierre/Pierrot) mit dem englischen «god». Beckett spielt mit den christlichen Metaphern, die ihm seine protestantischen Eltern, vor allem die Mutter, einprägten: Wladimir und Estragon als die beiden Verbrecher, die mit Jesus gekreuzigt wurden; der dürre Baum (das einzige Element des Bühnenbildes) als das Holz des Kreuzes. Manche Exegeten lasen in Lucky den (in der wissenschaftlichen Moderne) gefallenen Christus, in Pozzo den alttestamentlichen Vatergott. Einerseits wies Beckett eine christliche Interpretation seines Werks zurück, andererseits zitierte er (1956) einen Satz des Kirchenlehrers Augustinus («Verzweifle nicht; einer der Diebe wurde gerettet. Freu dich nicht zu früh: einer der Diebe wurde verdammt»), der eine «wonderful shape» habe. Zwar fanden die Forscher diesen Satz nie in Augustinus' Werk. Aber er hätte von ihm stammen können.

Beckett ging es um die Existenz des Menschen in der Epoche ohne Gewissheiten. In einer frühen Fassung von «Warten auf Godot» nannte er Estragon Levi. Er schrieb das Stück (und alle Texte, die ihn gross machten) im unmittelbaren Nachhall des Holocaust, der Barbarei des Zweiten Weltkriegs, den er, selbst in der Résistance und später für das Rote Kreuz aktiv, als Landwirtschaftshelfer in einem abgelegenen Hotel des nichtbesetzten Südfrankreich überlebte. Dort wartete er, gemeinsam mit jüdischen Flüchtlingen, jahrelang auf die Erlösung. Man erzählte sich Geschichten. Das wichtigste Wort in seinem Werk war ihm: «vielleicht», die Offenheit des «Ich». Ihm genügte die Zwei als Eintritt in die Unendlichkeit. Zwei Personen. Zwei Akte. Keine (deutsch-dialektische) Auflösung, keine Synthese in dieser Welt. Noch in den fünfziger Jahren waren er und seine (spätere) Frau Suzanne, eine

Französin, die er – mitten in der letzten europäischen Zeitenwende – nur um fünf Monate überlebte, hin und her gerissen zwischen Zusammenwollen und Trennung, wie er selbst berichtete. Sein Leben suchte und fand die andere Hälfte, wie sie in der irdischen Existenz eben möglich ist. Noch in seinen letzten Monaten litt er an Trauer und Schuldgefühlen gegenüber seiner Mutter. In «Warten auf Godot» kommt keine Frau vor. Zwei Männerpaare genügen. Der Junge ist ein Bote, kein Kind.

Künstlerisch hat Beckett mit seinem Stück das europäisch-westliche Drama neu gesetzt. 1969 erhielt er den Nobelpreis, auch dafür. Eine Jury des British Royal National Theatre nannte es das wichtigste Drama des 20. Jahrhunderts. Beckett, der in den frühen dreissiger Jahren in Paris als Sekretär von James Joyce diente, prägte die Dramatiker nach ihm, ob Harold Pinter oder Athol Fugard. Becketts «Tragikomödie» (so untertitelte er die englische Übersetzung) beeinflusste auch die heutige Sicht auf Shakespeare und selbst Aischylos: Die Sprache selbst wird Problem, die Wiederholung zur Rettung. Es ist die Entscheidung für das Schweben, das Absurde als sein spielerischer Ausdruck. Wie Shakespeare wertet Beckett nicht. Er vertraut einem musikalischen Text, der bannt, der Realität erzeugt. Wohl um sich gegen willkürliche Regie-Ideen zu wehren, inszenierte Beckett seine späteren Stücke meist erstmals selbst, in Berlin am Schiller-Theater. Becketts Theater verschliesst sich meist hermetisch dem Publikum – um den Zuschauer auf seine Innenwelt zu verweisen. Den Konstruktivismus des 20. Jahrhunderts setzte Beckett künstlerisch um. In einem späten Gedicht Anfang der achtziger Jahre schrieb er: «feiner abgrund des Nnichts / am Eende welcher Wwachsamkeit / glaubte das auge / undeutlich leichte Bbewegung zu sehn / der Kkopf beruhigte es, sagte / es war nur im kopf so». Inspiriert von William Butler Yeats – Dubliner wie er und Joyce – und dessen Begeisterung für das japanische Nō-Theater, vertraute der Welttheater-Mann Beckett auf den fernöstlichen Ansatz des Nicht-Realismus: «It's all poetic.»

Die Aufführungsgeschichte von «Warten auf Godot», einem der bis heute meistgespielten Werke der Weltbühnen, wirkt erstaunlich monochrom. Beckett, der aller Regie- und Schauspieler-Willkür abhold war, wollte es so («the best possible play is one in which there are no actors, only the text»). George Tabori wagte erstmals (Münchener Kammerspiele, 1985), die durch Regieanweisung vorgegebene Ikonographie – «Landstrasse. Ein Baum» – zu durchbrechen, und zeigte Flüchtlinge bei einer Theaterprobe. Im Allgemeinen aber scheint dieses Stück Respekt einzufliessen – nicht nur Regisseuren. Heiner Müller in Hochachtung: «Die Pozzo-Lucky-Szene in «Godot», der Herr und der Knecht, das ist in nuce der ganze Brecht. Und Brecht hat sich abgearbeitet, jahrzehntelang, um aus dieser Szene acht bis zwölf Stücke zu machen. Das ist das beängstigende Problem mit Beckett.» Michael Opielka