

GLANZ UND ELEND DES ICHS.

Zur Darstellung des Subjektivismus in der französischen Literatur des 20. Jahrhunderts.

1.

Wenn ich mit einer verallgemeinernden literaturgeschichtlichen Betrachtung beginne, so bin ich mir - angesichts des Labyrinthes literaturgeschichtlicher Entwicklungsprozesse - der Unverschämtheit und der Fragwürdigkeit meines Unterfangens bewusst. Rechtfertigen ließe sich der Versuch, aus einem improvisiert gebastelten, schwankenden Flugapparat ein weites Panorama aufzunehmen, einzig mit einer dreist opportunistischen Behauptung, die auch nicht besser wird, indem ich sie didaktisch verbräme: Ohne die Skizze eines größeren Zusammenhanges wären die Interpretationen einzelner Werke oder Texte, die unterschiedlichen historischen Situationen angehören, ganz und gar unverständlich.

Die literarische Konfiguration, in der Kritik an der Gesellschaft und Empörung gegen sie zum Ausdruck gebracht werden, ist seit dem 18. Jh. unmittelbar mit der Selbstverwirklichung und dem Versagen oder Scheitern eines Individuums verbunden. Zunächst hat man die literarische Darstellung des Protestes als Auseinandersetzung des Helden mit der ihn umgebenden, ihn bestimmenden Gesellschaft gestaltet. Das Ziel dieser Auseinandersetzung ist die Durchsetzung der Wünsche, die Verwirklichung der Ideen des Helden; dazu setzt er List oder Gewalt, überragendes Können oder Wissen ein. Eine wesentliche Motivation oder Antriebskraft des subjektiven Protestes ist die große, das Glück gegen alle Widerstände herbeisehnende, aber tragisch endende Liebe. Dass die Literatur in ihren hohen und trivialen Formen gerne auf die Konstellation der großen Liebe zurückgreift, um den Widerspruch des Subjekts gegen die Gesellschaft anzumelden, und dass wir vielleicht besonders gern Liebesgeschichten lesen, mag mit dem grundsätzlichen "Gegensatz" zwischen Kultur und Sexualität", mit der "Ausschließlichkeit" der Liebe als Zweierbeziehung gegenüber Dritten zusammenhängen:

"... dass die sexuelle Liebe ein Verhältnis zwischen zwei Personen ist, bei dem ein Dritter nur überflüssig oder störend sein kann, während die Kultur auf Beziehungen unter einer größeren Menschenanzahl ruht. Auf der Höhe eines Liebesverhältnisses bleibt kein Interesse für die Umwelt übrig; das Liebespaar genügt sich selbst, braucht auch nicht das gemeinsame Kind, um glücklich zu sein." (Freud, 237, 232).

Aber die Konstellation der großen Liebe erfährt bereits in der Literatur des 19. Jhs eine entscheidende Wandlung: Der Wunsch des Subjekts, vor der Menge in ein nur ihm selbst zugedachtes Liebesverhältnis auszuweichen, findet auch als subjektive Vorstellung, als Wunschtraum dieses einen Helden, keine Erfüllung. Die "Erziehung des Herzens" endet mit der Erinnerung daran, dass das Ich zwar einmal den

Traum der Liebe geträumt hat, aber die große Liebe eine Illusion bleibt. Implizit führt das dazu, dass der egozentrische Umkreis der Wünsche und Erfahrungen des Subjekts mehr und mehr in den Mittelpunkt der Darstellung rückt; dass Protest und Empörung in der monologischen Darstellung subjektiver Wünsche und Willensanwandlungen zum Ausdruck kommen. Es werden weniger die Auseinandersetzung mit der Umwelt als physische und psychische Erfahrungen des Ichs registriert; das Ich durchdringt nicht mehr die Welt, gestaltet sie nicht mehr nach seinem Maß; sondern es stellt sich selbst als unvereinbar mit der Welt dar. Man könnte von einem kontemplativen Gegensatz zwischen dem Ich und der Welt sprechen. Die Selbstbeobachtung weist auf eine durch die Umstände determinierte Aktionsunfähigkeit des Ich zurück.

Seit dem 19. Jh. argumentieren die Schriftsteller aus einer sich verengende subjektiven Perspektive der Erfahrung. Sie sprechen aus einer Perspektive, mit der sie sich von der großen Zahl, insbesondere aber von der Schicht des Bürgertums, der sie häufig selbst durch Geburt angehören, bewusst abschließen. Sie beobachten und verspotten die Gesellschaft aus der ihrer Phantasie entsprungenen Perspektive einer so genannten Avantgarde. Ihr Erfahrungshorizont ist insofern eingeschränkt, als der wissenschaftliche und sozialgeschichtliche Fortschritt, nämlich die Entwicklung der Technik, Industrie und Naturbeherrschung, deren Umfang und Probleme bis dahin tatsächlich unbekannt gewesen sind, aus ihrem Erkenntnisinteresse entrücken und vorwiegend negativ beurteilt werden. Auf den Wissensgebieten, die für die moderne Gesellschaft entscheidend geworden sind - den Naturwissenschaften und den Sozialwissenschaften im weitesten Sinn -, bleibt die Mehrzahl von ihnen Dilettanten. Allerdings bestand noch im 19. Jahrhundert der universalistische Wissensanspruch und Wissenshorizont der berühmten *Encyclopédie*, des 18. Jahrhunderts. Zwei Romanciers haben jenen Wissensanspruch im 19. Jh. aufrechtzuerhalten oder wiederzuerwecken versucht: Balzac und Zola. Sie schwärmen vom Schriftsteller als einem Philosophen oder Wissenschaftler, er gilt ihnen als Normen setzende Instanz, als Vermittler und Kündler von Erkenntnissen über Ursprünge und Ziele der Gesellschaft. Aber für solche Allwissenheit haben die Romanciers des 20. Jh. - etwa Nathalie Sarraute - nur noch Spott übrig. Das Syndrom des Subjektivismus, das nicht zu Unrecht an der modernen Literatur abgelesen worden ist, ist auch von *linken* und *rechten*, von so genannten fortschrittlichen und traditionalistischen Literatur- oder Kulturkritikern beklagt worden. Den Grund für dieses Lamento sehe ich darin, dass beide Seiten die Verwertbarkeit der Literatur vermissen, die nämlich Leitbilder darstellen oder explizit indoktrinieren sollte. Im Folgenden soll der Subjektivismus, seine emphatische und seine kritische Gestaltung, als eine Orientierung für das Verständnis der Literatur des 20. Jh. dienen.

## 2.

Ein Text Paul Valéry's, *Monsieur Teste* (1896), signalisiert den Rückzug des Individuums aus der Wirklichkeit und führt die Bedeutung des genialen Individuums für die menschliche Zivilisation ad absurdum. Den genialen Geist hat man in der Literatur des 19. Jh. - etwa Saint-Simon oder Victor Hugo - gern als Wegweiser im politischen, wissenschaftlichen und moralischen Bereich verherrlicht. Monsieur Teste kehrt allerdings ohne mitteilbare Botschaft aus den unendlichen Räumen seiner Reflexion zurück. Die Ironisierung der überzogenen Erwartungen, die auf das Genie, den *poeta vates*, gerichtet sind, wird aus der Perspektive von Madame Teste vorgetragen: Ihr Gatte suche nach seinen ekstatischen Meditationen die Lust, die hemmungslose sinnliche Befriedigung.

"Il me saisit aveuglément dans ses bras, comme si j'étais un rocher de vie et de présence réelle, où ce grand génie incommunicable se heurterait, toucherait, tout à coup s'accrocherait, après tant d'inhumains silences monstrueux ! Il retombe sur moi comme si j'étais la terre même. Il se réveille en moi, il se retrouve en moi, quel bonheur!" (*Monsieur Teste*, 44)

Die Ironisierung oder Relativierung des außergewöhnlichen Menschen geschieht auch mit Hilfe der formalen Gestaltung des Textes: Ein Ich-Erzähler berichtet von einem gemeinsamen Abend mit Monsieur Teste; Madame Emilie Teste beschreibt ihn in einem Brief; er selbst spricht aus seinem Notizbuch, seinem "Log-Book"; ein anderer Freund beschreibt in einem Brief an Teste die Welt der Pariser Intellektuellen. Nach der Schilderung des Erzählers der "Soirée avec Monsieur Teste" zählt dieser zu den einsamen, verkannten Erfindern, als Lehnstuhl-Philosoph habe er sich an die Erforschung der Zustände des Halbbewussten, des Vorbewussten gemacht. Teste habe das Konventionalisierte, Marionettenhafte des Denkens und Verhaltens abgestreift. Er entsagte dem engstirnigen Rationalismus und gehe von einem durch Vorurteile nicht eingeschränkten Erfahrungsvermögen des Menschen, von der "plasticité humaine" aus. Die Wendung gegen zweckrationalistisches Handeln und gegen die utilitaristische Einengung der Wege der Erkenntnis, der Abstieg in die Bereiche des "souvenir spontané" (Bergson), der körperlichen Erinnerung an Vergangenes, erscheinen als die Grundzüge seiner Forschungen. (*Monsieur Teste*, 20f., 31/4)

Das einsame Genie erscheint als Weltumstürzler: "Si cet homme avait changé l'objet de ses méditations fermées, s'il eût tourné contre le monde la puissance régulière de son esprit, rien de lui eût résisté." (*Monsieur Teste*, 22) Teste beobachtet die Massen mit den Augen eines Dramaturgen, der weiß, dass die ästhetische Faszination das Verhalten der Individuen koordiniert ("les simplifie") und auf ein Ziel lenkt; dass der Zauber des Ästhetischen, der Genuss sie diszipliniert: "L'éclairage les tient." "Qu' ils jouissent et obéissent!" (*Monsieur Teste*, 26f.) Der Große Geist äußert diese Einsichten während einer Opernaufführung. Er argumentiert aus der Perspektive eines charismatischen Führers, der Le Bons Massenpsychologie anwendet. Illusionen haben hier eine unersetzbare Bedeutung für den Fortschritt der Zivilisation und sind notwendig für die Lenkung der Massen:

"Les illusions leur étant indispensables, elles [les foules] se dirigent d'instinct, comme l'insecte allant à la lumière, vers les rhéteurs qui leur en présentent. Les foules n'ont jamais eu soif de vérités. [...] Qui sait les illusionner est aisément leur maître; qui tente de les désillusionner est toujours leur victime." (Le Bon, 91)

Aus der Perspektive eines Ichs, das einen hohen Stand der Selbstreflexion erreicht und vor allem die "Fähigkeit [...] sich selbst zuschauen zu können, bei sich ausgebildet hat" (Laitenberger, 96), aus der Perspektive eines der "solitaires, qui savaient avant tout le monde" (*Monsieur Teste*, 17), wird auch das Rollenverständnis der Intellektuellen analysiert. In diesem "Lettre d' un ami" betitelten Abschnitt des Werke (*Monsieur Teste*, 81ff.) entdecken wir nicht allein eine beißende Satire auf den Pariser Kulturbetrieb der Jahrhundertwende, sondern auch und vor allem die sarkastische Destruktion des Persönlichkeitswahns. Paris erscheint in der Vorstellung des Sprechers als eine "Wolke aus Worten" eine Stadt erfüllt von einer sinnlosen Turbulenz, einer "agitation insensee"; Texte gebärden sich wie Menschen, Menschen werden zu Namen. Dem Wirrwarr der Worte entspricht ein chaotisches Neben-Nach- und Gegeneinander der von der Eigenliebe angetriebenen Geister. Diese professionellen Meinungsmacher - die Meinungen über sich selbst produzieren und gleichzeitig Meinungsobjekte der anderen sind - erliegen sowohl dem Größenwahn als auch dem Verfolgungswahn. Jeder dieser Einzigen muss sich und den anderen seine Einzigartigkeit mit der Produktion und dem Verkauf beständig neuer Schöpfungen beweisen. Die Einzigartigen sind es weniger als sie glauben, weil sie Grundlage und Glanz ihrer Existenz der Anerkennung ihrer Konkurrenten abringen müssen, weil sie einem Marktgeschehen ausgeliefert sind.

"Ils ne vivent que pour obtenir et rendre durable l'illusion d'être seuls, -car la supériorité n'est qu'une solitude située sur les limites actuelles d'une espèce. Ils fondent chacun son existence sur l'inexistence des autres, mais auxquels il faut arracher leur consentement qu'ils n'existent pas[...]" (*Monsieur Teste*, 83)

Gefährlich rasch schwankt der Zeiger der Selbstachtung zwischen Null - "d'être une bête" - und dem Maximum - "d'être un dieu"! Die nach den Grundsätzen der Selbsterhaltung, der Selbstgefälligkeit und der Verdrängung der Rivalen agierenden Subjekte vermitteln die "apokalyptische" Vision einer pervertierten Literatenrepublik: "toute une société de démons" (*Monsieur Teste*, 91). Der Berichterstatter verwendet listigerweise einen eingeschränkten Begriff der "Intellektuellen": Er betrachtet ausschließlich den 'homme de lettres' den Humanisten, der Bücher liest und neue schreibt. Er übergeht die technologische Intelligenz, ohne die die rapide Industrialisierung der vergangenen hundert Jahre wohl kaum realisiert worden wäre; er übergeht die Tatsache, dass der größere Teil der Intellektuellen (Ingenieure, Lehrer, Richter) von der Gesellschaft in Lohn genommen sind, um in ihr und für sie zu arbeiten. Der Berichterstatter schildert die Intellektuellen als Einzelkämpfer, als Einzelhändler, die - Max Stirners Vorstellung vom 'Einzigem und seinem Eigentum' folgend - meinen, sich als selbständige Wirtschaftssubjekte gebärden zu können. Die Kulturkritik wird deutlich formuliert: Die Autonomie der Individuen - wie sie das liberale Wirtschaftsmodell der Aufklärung vorausgesetzt hat - steht nur noch

auf dem Papier; dem hohen Selbstverständnis der Subjekte entspricht keine Wirklichkeit: "Chacun de ces démons se regardait assez souvent dans un miroir de papier." (*Monsieur Teste*, 92) Diese Betrachtung der illusionären Selbständigkeit des Ichs in der Sphäre des praktischen Handelns ist zu ergänzen mit den selbstzerstörerischen Reflexionen von Teste, der sich angeschickt hat, die Bereiche einer authentischen Ich-Erfahrung zu ergründen.

Die Auslotung des Ichs beginnt damit, dass die Klischees, die traditionellen Vorstellungen, die über seine Substanz in Umlauf sind, als Unsinn bezeichnet werden:

"Je ne suis pas fait pour les romans ni pour les drames. Leurs grandes scènes, colères, passions, moments tragiques, loin de m'exalter me parviennent comme de misérables éclats, des états rudimentaires où toutes les bêtises se lâchent, où l'être se simplifie jusqu'à la sottise; et il se noie au lieu de nager dans les circonstances de l'eau." (*Monsieur Teste*, 61)

Das Unbekannte, Ungewisse, die Lücke und die Schwäche, auf die das Ich bei der Selbstanalyse stößt, wird zu einer Kraft der Selbstaufhebung: "Mon dénuement réel engendre une richesse imaginaire; et je suis cette symétrie; je suis l'acte qui annule mes désirs ." (*Monsieur Teste*, 64)

In diesem Zustand der Abwesenheit von dem nach außen gewandten, auf Zwecke und Handeln orientierten Ich, in dem die bewussten Züge der Persönlichkeit, ihre Neigungen und Abneigungen, als zufällige erscheinen, äußert sich eine Notwendigkeit, ein Zwang, der nicht mehr Ich ist.

"Si j'en savais plus, peut-être verrais-je une nécessité – au lieu de ce hasard.- Mais voir cette nécessité, cela est encore distinct... Ce qui me contraint n'est pas moi." (*Monsieur Teste*, 64)

Der Versuch, die authentische Autonomie zu erkennen oder auszuloten, führt zur Entdeckung der heteronomen Konstituenten, aus denen das Unbekannte des Ichs besteht. Die vielfältigen Möglichkeiten unseres Bewusstseins, die "*probabilités mentales*", die außerhalb unseres alltäglichen zweckgerichteten Denkens und Handelns liegen, sind die gespeicherte Erinnerungen unserer Sinneseindrücke. Diese Erinnerungen werden durch die Umgebung, aus der sie stammen, wieder geweckt. So kehren die "*esprits parisiens*" des Freundes bei seiner Rückkehr nach Paris wieder als handlungsbestimmende Motivationen, als "*des valeurs vivantes et des sources que l'on doit utiliser à chaque instant*" (*Monsieur Teste*, 80). Das Ich setzt sich aus Elementen zusammen, die ihm fremd sind, die unbewusst gespeichert werden und durch die gleiche Umgebung, aus der sie stammen, wieder wachgerufen werden und das Handeln bestimmen.

"Telle réponse, tel mouvement, telle action de notre visage; qui sont à Paris les effets instantanés de nos impressions, ne nous sont plus si naturels quand nous sommes retirés à la campagne, ou plongés dans un milieu suffisamment écarté. Le spontané n'est plus le même. Nous ne sommes plus le même. Nous ne sommes prêts à répondre qu'à ce qui est *probablement voisin*. "

"J'ai grande peur, mon vieil ami, que nous ne soyons faits de bien des choses qui nous ignorent. Et c'est en quoi nous nous ignorons. S'il y en a une infinité, toute méditation est vaine." (*Monsieur Teste*, 80f. ,81)

Das Ich erscheint als Reflektor, Sprachrohr oder Maske seiner Umwelt. Diese Erfahrung der Inkonsistenz des Ichs - insofern es nicht mit moralischen oder metaphysischen Kategorien als Einheit verstanden wird - spielt für das Erzählen im 20. Jh. eine bedeutsame Rolle.

Die Erfahrung der Unfassbarkeit des Ichs und der Fremdbestimmung seiner Reaktionen geht Hand in Hand mit der Beobachtung, dass unser alltägliches Verhalten und Zusammenleben gerade auf der Einschränkung des Erinnerungsvermögens zugunsten des zielgerichteten Handelns, auf einer Konventionalisierung des Verhaltens beruhen (vgl. Bergson, 35,170). Diese Ideen bestimmen die Darstellung des Miteinanders der Subjekte in der modernen Literatur. Valéry hat sie mit einer Vision dargestellt: Die Monaden unterscheiden sich durch die Verschiedenartigkeit ihrer Erinnerungen, und finden sich in der Suche nach der Befreiung vom normalen alltäglichen Denken, dem Zustand der "absence":

"Nous allons, à la fin, où vous aimeriez d'aller si vous étiez ici, à cet antique jardin où tous les gens à pensées, à soucis et à monologues descendent vers le soir, comme l'eau va à la rivière, et se retrouvent nécessairement. Ce sont des savants, des amants, des vieillards, des désabusés et des prêtres; tous les *absents* possibles, et de tous les genres. On dirait qu'ils recherchent leurs éloignements mutuels. Ils doivent aimer de se voir sans se connaître, et leurs amertumes séparées sont accoutumées à se rencontrer. L'un traîne sa maladie, l'autre est pressé par son angoisse; ce sont des ombres qui se fuient; mais il n'y a pas d'autre lieu pour y fuir les autres que celui-ci, ou la même idée de la solitude attire invinciblement chacun de tous ces êtres absorbés." (*Monsieur Teste*, 53)

### 3.

Valéry's zersetzende Analysen weisen über manche literarische Manifestationen des Subjektivismus hinaus. Andere Schriftsteller halten an der praktischen Handlungsfähigkeit des Ichs fest; sie belassen dem Individuum die Möglichkeit, sich voll auszuleben; gerade der Protest gegen die Gesellschaft bedeutet dem Einzelnen uneingeschränkte Verwirklichung seiner Bedürfnisse und Fähigkeiten.

Eine frühe Manifestation dieser begeisterten Selbstdarstellung - die nicht zuletzt von Nietzsches *Also sprach Zarathustra*, inspiriert worden ist (vgl. R. Lang) - sind André Gides *Les Nourritures terrestres* (1897). Der Text wendet sich mit einer konsequent appellativen Struktur an den einzelnen Leser, um ihn für eine neue Lebensgestaltung zu gewinnen. Er wird vor die Entscheidung gestellt, die Wertmassstäbe der religiös-christlichen Tradition ("Nathanaël") zugunsten einer restaurierten heidnisch antiken Lebensweise ("Ménalque") aufzugeben. Der erste Satz verkündet bereits die Umwertung der Werte: An die Stelle des persönlichen Gottes wird der Pantheismus gesetzt; der Blick richtet sich nicht mehr auf die Offenbarung, sondern auf die Wahrnehmung des Irdischen: "Ne souhaite pas, Nathanaël, trouver Dieu ailleurs que partout.- Chaque créature indique Dieu, aucune ne le révèle." (*Nourritures*,19) Gegen die Ausbildung im Sinn der Gesellschaft, gegen den Leistungsnachweis wird das Reisen gestellt; gegen das Lernen das leidenschaftliche Erleben; gegen Belehrung und Wissen der Verzicht auf Wissen, die "desinstruction" (*Nourritures*, 19).

Dies ist eine negative Antwort auf die dynamische Entwicklung der Wissenschaften und ihre technologische Anwendung. Die Aufklärer und ihre Nachfolger im 19. Jh. hatten ihr Vertrauen noch darin gesetzt, dass Wissensmehrung und Wissensvermittlung sowohl den Fortschritt der Gesellschaft als auch die Entfaltung und Verwirklichung der Bedürfnisse und Fähigkeiten des Individuums mit sich brächten. Der humanistisch gebildete Literat des Fin de siècle wendet sich von der mehr oder weniger fachspezifischen, berufsbezogenen Wissensvermittlung ab. Er bewegt sich hiermit, wenn man die Bildungsdiskussion seiner Zeit berücksichtigt, auf der Linie der Konservativen. Diese stellten sich damals gegen alle Reformtendenzen und gegen die Pläne, das berufliche und technische Bildungssystem Frankreichs den benachbarten, konkurrierenden Industrienationen anzupassen (Vincent, 102). Gegen Ausbildung und Belehrung verkündet Gide also die Bildung, die "éducation", als Einübung des intensiven sinnlichen Erlebens. Der Ruf, die Güter dieser Welt zu genießen oder die individuellen Gelüste zu stillen, klingt tatsächlich weniger verführerisch und eher traditionell christlich, wenn man die Ermahnung liest, den Genuss in der Askese zu suchen: "Je châtiais allégrement ma chair, éprouvant plus de volupté dans le châtement que dans la faute - tant je me grisais d'orgueil à ne pas pécher simplement." (*Nourritures*, 9f.) Mit dieser Ermahnung errichtete Gide einen Schutzwall gegen einen allzu vulgären Hedonismus oder den Genuss der großen Zahl; die Ermahnung ist in das kulturkritische Klischee vom 'Konsumterror' eingeflossen. Der vulgäre Hedonismus führte zurück in die Gesellschaft der Zufriedenen und Satten, der etablierten Bourgeoisie, aus der Nathanaël gerade ausbrechen sollte. Das Außergewöhnliche des sich befreienden Subjektes, die Einzigartigkeit seines Protestes, seine "existence pathétique", werden abgesichert. Nicht mehr "Pflicht" und "Verdienst", also überindividuelle Maßstäbe lenken Denken und Handeln des Einzelnen. Werte setzt allein das Ich: "Que l'importance soit dans ton regard, non dans la chose regardée." (*Nourritures*, 21)

Gegenüber dem Genuss des Einzelnen, gegenüber seiner momentanen Befriedigung verliert das Objekt seines Begehrens und mit ihm die formale und inhaltliche Struktur oder Erkenntnis der Wirklichkeit - die Gide cartesianisch "connaissances distinctes" nennt - ihre Bedeutung: "chaque désir m'a plus enrichi que la possession toujours fausse de l'objet même de mon désir" (*Nourritures*, 21). Die Verkündung der unmittelbaren sinnlichen Erfahrung setzt Descartes' Trennung von Geist- und Körperwelt fort. Die Erlebnisse, die dem Einzelnen außerhalb der Alltäglichkeit versprochen werden, liegen vornehmlich im Bereich der individuellen Empfindungen und des individuellen Bewusstseins; sie sind - so wird man eine Passage der *Nourritures terrestres* (20) auslegen dürfen - weniger auf das Erfassen und die Beherrschung der Außenwelt gerichtet. Die "actes gratuits", die aus der Verantwortung gelöst, amoralischen Handlungen finden in einer Welt des Scheines, des Traumes statt: "Des bocages ombreux nous attirent; des mirages de sources pas encore tarées...". Jedes unserer Erlebnisse, jede unserer Erfahrungen bringt einen neuen subjektiven Sinn hervor. Die Welt, die den Einzelnen umgibt, ist das Produkt

seiner Art der Annäherung oder existenzialistisch gesprochen: seiner Entscheidung. Die Sinnlosigkeit dieser aneinander gereihten individuellen Erfahrungen, die nicht zu einem vorausschaubaren oder erinnerten Ganzen verknüpft werden können, die Unerkennbarkeit des Ganzen werden vor dem Existenzialismus von Gide formuliert: "et nous ne voyons pas au bout de l'horizon".

Man möchte den Hedonismus als Ausdruck des Protestes, die Suche nach dem Authentischen im unmittelbaren sinnlichen Erlebnis mit der großbürgerlichen Herkunft des Autors erklären und den Müßiggang, die Befreiung vom Arbeitsprozess als unbedingte Voraussetzung dieser literarischen Gestaltung des Subjektivismus unterstellen. Aber der großbürgerliche Flaneur trifft sich, was einen Aspekt des Subjektivismus anbelangt, mit dem Proletarier Georges Navel, der als dreizehntes Kind in einem lothringischen Dorf zu Beginn des 20. Jh. aufgewachsen ist und die mannigfachen Stationen der Lohnarbeit geschildert hat. War es bei Gide die Flucht aus der ideellen Enge eines puritanischen Bürgerhauses, so ist Navels Ausbruch anders motiviert: Flucht vor dem Eingeschlossensein, dem Stillsitzen in der Schule, dem Zwang des Kasernenlebens, dem Stillhalten am Fließband. Das Leben des fahrenden Gesellen, des Einzelgängers, der gerade soviel lernt, um sich durchschlagen zu können, ist unvereinbar mit dem Typus des aufstiegswilligen, lernbegierigen und gewerkschaftlich organisierten Arbeiters. Dieser setzt auf die Ausbildung; dem Erzähler selbst dünkt das eine "nourriture froide". Sein wiederholter Ausbruch aus der Fabrikarbeit scheint also durch das emotionale Bedürfnis der Selbstverwirklichung motiviert zu sein, die nicht in irgendeiner beruflichen Karriere zu suchen ist. Der anti-zivilisatorische Affekt kommt in der romantisch gefärbten Ablehnung des technischen Fortschritts seit dem Mittelalter und implizit in der Schilderung des glücklichen Hirtendaseins zum Ausdruck - der typischen Metapher für Gesellschaftsflucht: "Je me laissais vivre, mordant mon pain à pleines dents, m'abandonnant au bonheur de l'air tiède, heureux quand le soleil me grillait." (*Travaux*; 74)

Dem kontemplativen Hedonismus Gides kann Navels Hedonismus zur Seite gestellt werden, in dem körperliche Tätigkeit und Selbstwertgefühl zusammenfallen. So berichtet er von der Arbeit bei der Kirschenernte:

"C'est une fête que le saisonnier se donne. Il recueille le printemps un bon mois.- On ne le sent nulle part si bien que perché sur un cerisier, pieds nus sur les branches et dos nu au vent, une épaule à l'ombre et l'autre au soleil, du vrai de Provence. Les grimpées donnent au cueilleur une souplesse de gymnaste. A terre, en cueillant les branches basses, il sent l'herbe sous ses pieds nus. L'hiver, dans de gros souliers, on a promené un cadavre, un homme blanc qui marche sans plaisir. Aux cerises, on redevient nègre, gitano, les reins heureux en marchant. Pas seulement les reins, chaque fibre, les muscles se jouent soie par soie. Il avait longtemps qu'on ne respirait plus ou qu'on respirait neutre comme en dormant. De nouveau on respire comme avec un nez de chien. On ne respire pas, on boit l'air par petits coups et grandes gorgées avec les narines. Les moments sont nombreux où l'on se sent vivant, réveillé au monde." (*Travaux*, 215)

Das Erwachen für die Welt, das heißt für die unmittelbare sinnliche Erfahrung entspricht Gides Bekenntnis: "Être me devenait énormément voluptueux". Allerdings bekümmern Navel nicht die polemischen Angriffe gegen bürgerliche Wertvorstellungen, die anscheinend bei seiner Sozialisation keine Rolle gespielt haben. Symptomatisch erscheint es, dass der subjektive Protest nicht mit erotischen Erlebnissen oder Vorstellungen, die durch einen Ausbruch etwa erst ermöglicht oder verwirklicht würden, verbunden worden ist.

Der Protest des Subjekts manifestiert sich also bei Gide und Navel in Empfindungen, in der Ausschweifung der Wahrnehmungen und Glücksvorstellungen, mit der Kündigung der organisierten Arbeitsleistung oder der Nichteinfügung in den Arbeitsprozess, als authentisches *Lebensgefühl*. Ein berühmtes Theaterstück der Moderne, eine Parodie auf Shakespeares Tragödie *Macbeth*, hat diese Tendenzen der literarischen Gestaltung des subjektiven Protestes satirisch zusammengefasst: Alfred Jarrys *Ubu Roi* (1896). Père Ubu, in dem man den Archetyp eines wild gewordenen Kleinbürgers hat erkennen wollen, bringt seinen Wohltäter, den König Venceslas mit der lächerlichen, aber für ihn selbst ausreichenden Motivation um, einen Hut, einen Schirm und einen Mantel zu gewinnen. Nach der Untat lässt er seiner Blutrünstigkeit freien Lauf, massakriert Bankiers, Adlige und Beamte ohne Gewissensbisse und mit dem Ziel, alle Untertanen zu schröpfen und sich mit dem Geld aus dem Staube zu machen. Er verliert eine Schlacht gegen den Zaren und den polnischen Kronprinzen und entkommt schließlich nach Frankreich; er hat die Hoffnung, dort "maître des finances" zu werden. Seine Antriebskräfte sind das Fressen und das Geld; seine erfolgreichen Unternehmungen - er selbst kommt immer mit heiler Haut davon - illustrieren den anarchistischen Wunschtraum, dass das Individuum die Kraft besitzt, hier und jetzt gründlich reinen Tisch zu machen. Der Anarchismus setzt sein Vertrauen in die Spontaneität der Massen und in die Selbstbehauptung des Individuums (Guérin, 27). Max Stirner, aus dessen Werk seit 1894 Auszüge im "Mercure de France" erschienen sind, hat den Allmächtigkeitstraum wortreich ausgemalt:

"Suchet nicht die Freiheit, die Euch gerade um Euch selbst bringt, in der 'Selbstverleugnung', sondern suchet *Euch Selbst*, werdet Egoisten, werde jeder von Euch ein *allmächtiges Ich*."

"[...]was Du zu sein die *Macht* hast, dazu hast Du das *Recht*. Ich leite alles Recht und alle Berechtigung aus *Mir* her; Ich bin zu allem *berechtigt* dessen Ich mächtig bin."

"Ich aber bin durch mich berechtigt zu morden, wenn Ich Mir's selbst nicht verbiete, wenn Ich selbst Mich nicht vorm Morde als vor einem 'Unrecht' fürchte. [...] Ich bin nur zu Dem nicht berechtigt, was Ich nicht mit freiem Mute tue, d.h. wozu *Ich* mich nicht berechtige. [...] denn Gewalt geht vor Recht, und zwar - mit vollem Rechte." (Stirner, 181, 207, 208)

Jarry hat dem Allmächtigkeitstraum einen grotesken Aspekt verliehen, insofern die Großartigkeit der Taten und der Popanz Ubu unvereinbar sind. Andererseits kann man die Vitalität dieses Stehauf-Ichs, das immer wieder davonkommt, auch bewundern. Jarrys melancholische Clownerie auf den

Anarchismus hat, so glaube ich, einen lebhafteren Eindruck in der französischen Literatur der Moderne hinterlassen als ein Theaterstück von Albert Camus, *Caligula*, das bereits mit dem Titel die absolute Freiheit des Einzelnen anspricht; die Erstaufführung 1945 zeigt die politische Aktualität und die ästhetische Attraktivität des Themas der hemmungslosen Machtausübung.

Camus hat seine Überlegungen über die Grenzen und die Aktions-Möglichkeiten des Ichs in dem Essay *Le Mythe de Sisyphe* (1942) niedergelegt. Mit diesen Überlegungen wendet er sich einerseits gegen die metaphysische Rechtfertigung menschlichen Handelns; andererseits beharrt er auf der moralischen Autonomie des Individuums. Sein Ausgangspunkt ist die Verzweiflung über das angebliche Versagen des Rationalismus: Die dynamische Entwicklung einer Vielzahl spezialisierter Wissenschaften oder einer Vielzahl erkenntnistheoretischer Fragestellungen, die sich gegenseitig relativieren, bewiese, dass die Wissenschaft die eine Wahrheit, die "vraie connaissance", nicht zu finden vermöge. So ruft Camus den Fachgelehrten, insbesondere den Naturwissenschaftlern zu: "Vous avez déjà changé de théorie. Ainsi cette science qui devait tout m'apprendre finit dans l'hypothèse, cette lucidité sombre dans la métaphore, cette incertitude se résout en œuvre d'art." (*Mythe*, 35) Als Moralphilosoph möchte Camus allerdings die Frage nach dem Sinn des Lebens beantworten: "Juger que la vie vaut ou ne vaut pas la peine d'être vécue" (*Mythe*, 15). Angesichts der hilflosen oder vorläufigen Antwort der rationalen Wissenschaften, greift er auf die scheinbar authentische Erfahrung der Ich-Identität zurück; er ersetzt das 'cogito ergo sum' durch ein 'Ich fühle mich selbst, also bin ich'.

"De qui et de quoi en effet puis-je dire: 'Je connais cela!' Ce cœur en moi, je puis l'éprouver et je juge qu'il existe. Ce monde, je puis le toucher et je juge encore qu'il existe. Là s'arrête toute ma science, le reste est construction." (*Mythe*, 34)

Gegen den Optimismus, alles erklären zu können, sowie gegen den Anspruch der Naturwissenschaften, mit Hilfe der Entdeckung von Naturgesetzen auch die Natur zu beherrschen, hält Camus an der Unerkennbarkeit, an der Verslossenheit der Natur gegenüber dem forschenden Verstand fest. Damit verbindet er die Empörung gegen den Hegelschen Weltgeist, gegen "Cette raison universelle pratique ou morale, ce déterminisme, ces catégories qui expliquent tout" (*Mythe*, 36f.). Das Unterfangen, die Natur rational zu erklären, erscheint als eingeborenes Bedürfnis des Menschen - und hierin liegt das heroische Selbstbewusstsein des Individuums begründet. Aber die Erkennbarkeit und die Vernünftigkeit der Naturgesetze und des Ablaufs der menschlichen Geschichte werden verneint: "L'absurde naît de cette confrontation entre l'appel humain et le silence déraisonnable du monde." (*Mythe*, 45) Dem Einzelnen wird auferlegt, diese Konfrontation immer aufs Neue durchzustehen - Selbstmord ist wie in der Kantschen Morallehre verboten. Der Erwartungshorizont des Einzelnen wird auf das Hier und Jetzt eingeschränkt; er hat seine Hoffnungen auf eine diesseitige oder jenseitige Zukunft zu begraben. Der Lebenssinn erfüllt sich in dem intensiv erlebten Augenblick, oder in einer seriellen Abfolge gleich-

wertiger Augenblicke: "Rien d'autre pour le moment que l'indifférence à l'avenir et la passion d'épuiser tout ce qui est donné [...] ce qui compte n'est pas vivre le mieux mais de vivre le plus" (*Mythe*, 84).

Die nietzscheanische Amoralität sowie der Anarchismus des absurden Menschen sollen hier hervorgehoben werden; sie bestimmen die Gestaltung der Figur des Caligula.

"Je ne puis éprouver que ma propre liberté. [...] Je ne puis comprendre ce que peut être une liberté qui me serait donné par un être supérieur. J'ai perdu le sens de la hiérarchie. Je ne puis avoir de la liberté que la conception du prisonnier ou de l'individu moderne au sein de l'Etat. La seule que je connaisse, c'est la liberté d'esprit et d'action. Or si l'absurde annihile toutes mes chances de liberté éternelle, il me rend et exalte au contraire ma liberté d'action. Cette privation d'espoir et d'avenir signifie un accroissement dans la disponibilité de l'homme." (*Mythe*, 79 f.)

Für Caligula ebenso wie für den absurden Menschen ist die wesentliche Erfahrung das Erstaunen über sein bisheriges Leben. Mit entfremdetem und entfremdendem Blick stellt er fest, dass die Welt, so wie sie ist, ihn nicht befriedigt; er spürt "un besoin d'impossible" (*Caligula*, 110). Der Unerträglichkeit der Welt stellt er das Streben nach dem unmöglichen Glück, nach dem Mond, nach der Unsterblichkeit entgegen. Statt den Widerspruch zwischen dem Bedürfnis nach dem Authentischen, Wahren und dem "Schweigen der Welt" auszuhalten, sucht er Wahrheit und Glück mit Hilfe der Macht und der konsequenten Durchsetzung seiner "liberté d'esprit et d'action". Er verwandelt - um mit den Kategorien des "*Homme revolté*" zu sprechen - die authentische, spontane Revolte in die organisierte Revolution. Der zeitgenössische politische Aspekt der Figur lag darin, dass sie den Nihilismus, die Menschen vernichtende Logik der Diktaturen des Faschismus wie des Stalinismus repräsentierte. Diese Abrechnung mit ideologisch begründetem politischen Handeln ist auch als Kritik apriorischer Wahrheiten zu verstehen: Der Idealismus wird als Hirngespinnst entlarvt. Die uneingeschränkte Befriedigung seiner Bedürfnisse und die komödiantischen Ausbrüche lassen Caligula als einen vornehm drapierten Père Ubu erscheinen: Er saniert die Finanzen, indem er die Reichen umbringen lässt, nachdem sie ihm ihr Vermögen vermacht haben. Er ist ein allmächtiges Ich – die lächerlichen Figuren der Patrizier, die ihn umgeben, lassen ihn nur noch attraktiver erscheinen; er allein entscheidet über Recht und Unrecht, Schuld und Unschuld.

"Je vis, je tue, j'exerce le pouvoir délirant du destructeur auprès de quoi celui du créateur paraît une singerie. C'est cela le bonheur, cette insupportable délivrance, cet universel mépris, le sang, la haine autour de moi". (*Caligula*, 209)

#### 4.

Camus hat die Idee der Freiheit an die des Gefangenen oder an die Vorstellung eines fremden Sachzwängen ausgelieferten Individuums gebunden - "l'individu moderne au sein de l'Etat". Das Paradox der Freiheit in Ketten hat er in *L'Étranger* gestaltet. Das existenzialistische Drama gewinnt aus dem Konflikt zwischen der individuellen Freiheit des Bewusstseins und einer äußeren Zwangssituation einen großen Teil seines Pathos. Dieser heroische Individualismus weist wohl auch auf die Erfahrung der Französischen "Résistance" zurück; er hat eine weltweite Resonanz nach dem zweiten Weltkrieg gefunden. Allerdings hat die Schilderung eines Individuums, dessen Ruf nach Wahrheit von dem Schweigen der Welt nicht beantwortet wird, auch eine wesentlich pessimistische Variante: die Darstellung des enteigneten Subjekts. Mit dem Begriff der Enteignung des Subjekts hat auch die Kulturkritik der vierziger Jahre versucht, die Erfahrung zu erfassen, dass die Organisation moderner Industriegesellschaften individuelle Autonomie fragwürdig erscheinen lässt.

"[Das Individuum] war entstanden als Kraftzelle ökonomischer Aktivität. Von der Bevormundung auf früheren Wirtschaftsstufen emanzipiert, sorgte es für sich allein: als Proletarier durch Verdingung über den Arbeitsmarkt und fortwährende Anpassung an neue technische Bedingungen, als Unternehmer durch unermüdliche Verwirklichung des Idealtyps homo oeconomicus. Die Psychoanalyse hat den inneren Kleinbetrieb, der so zustande kam, als komplizierte Dynamik von Unbewußtem und Bewußtem, von Es, Ich und Über-Ich dargestellt. [...] In der Ära der großen Konzerne und Weltkriege aber erweist sich die Vermittlung des Gesellschaftsprozesses durch die zahllosen Monaden hindurch als rückständig. Die Subjekte der Triebökonomie werden psychologisch expropriert und dies rationeller von der Gesellschaft selbst betrieben. Was der Einzelne jeweils tun soll, braucht er sich nicht erst mehr in einer schmerzhaften inneren Dialektik von Gewissen, Selbsterhaltung und Trieben abzurufen. Für den Menschen als Erwerbstätigen wird durch die Hierarchie der Verbände bis hinauf zur nationalen Verwaltung entschieden, in der Privatsphäre durchs Schema der Massenkultur, das noch die letzten inwendigen Regungen ihrer Zwangskonsumenten in Beschlag nimmt." (Horkheimer/Adorno, 238f.)

Adamov und Ionesco haben schon zu Beginn der 50er Jahre die Ohnmacht des Individuums, das Ausgeliefertsein des Einzelnen an anonyme Mächte und - vor allem Ionesco- die leere Stereotypie, das Hülsenhafte des individuellen Ausdrucks auf die gebracht. Insgesamt spiegelt sich in ihrem Theater die Verzweiflung über die unüberwindbar erscheinenden Widersprüche zwischen individuellen Fähigkeiten oder Bedürfnissen und gesellschaftlichen Zwängen. In diesen Stücken treten Individuen selbst aber noch als identifizierbare, sozial determinierte Rollen- oder Handlungsträger auf, obwohl sie ihrem sprachlichen Ausdruck nach nur Hülsen oder Masken sind. Misst man die Figuren an dem stereotypisierten Sprachgebrauch, an ihrer Ohnmacht äußeren Umständen gegenüber, so schenkt der Schauspieler ihnen ein Leben, das sie gar nicht besitzen dürften. Ich sehe hier eine grundsätzliche Diskrepanz zwischen dem imitierenden, Identifizierbarkeit der Umwelt und der Personen vorspiegelnden Apparat der Aufführung und dem ideellen Gehalt der Stücke: Desindividualisierung, Egalisierung der Unterschiede zwischen Menschen, Reduktion des Erfahrungs- und Erinnerungsvermögens, Lächerlichkeit des Subjekts.

Beckett hat in seinem Stück *En attendant Godot* einen Schritt getan, um die Figuren mit dem, was sie repräsentieren sollen in Übereinstimmung zu bringen: Die Clochards können wohl als Archetypen des herabgesunkenen Individuums, als Parodie der Vorstellungen angesehen werden, die man in der europäischen Tradition mit dem Begriff der Persönlichkeit verbunden hat. Vladimir und Estragon sind sich dieser ihrer Bedeutung bewusst:

"Vladimir: La main dans la main on se serait jeté en bas de la Tour Eiffel [vers 1900], parmi les premiers. On porta beau alors. Maintenant il est trop tard. On ne nous laisserait même pas monter. "

"Estragon: On n'a plus de droits ? – Vladimir[...] : Tu me ferais rire, si cela m'était permis. – Estragon : Nous les avons perdus ? – Vladimir (avec netteté) : Nous les avons bazarés." (*En attendant Godot*, 13, 29)

Um den weiteren dramaturgischen Schritt der Darstellung der Enteignung des Subjekts zu verstehen, müssen wir uns ein wesentliches Prinzip des Dramas in Erinnerung rufen:

"Wir haben ein Drama vor uns, wenn auf einem besonderen Raum von Rollenträgern ein Geschehen agiert wird. " (Kayser, 368)

Die Fixierung der Figuren auf einen Rollstuhl (*Fin de partie*) oder die Einpflanzung in einen Erdhügel (*Oh les beaux jours*) nimmt ihnen die Möglichkeit zu agieren und verdammt das Geschehen zur Bewegungslosigkeit. Die Bewegung, besser: Bewegtheit, Sprunghaftigkeit, Polyvalenz des Monologs oder Dialogs übernimmt die Funktion der dramatischen Handlung. Den Stillstand der Aktion und die Entfaltung einer von der Aktion befreiten verbalen oder gestischen Kommunikation hat Beckett in *Comédie* weiter entwickelt. Er fixiert die Figuren, entzieht ihnen die Gestik; und die Worte werden nicht mehr als Kommunikationsmittel eingesetzt, wie sie Estragon und Vladimir noch aufrechtzuerhalten versuchten. Die Aussagen der Sprechenden werden als Fragmente eines Monologs nacheinander gesetzt. Es obliegt dem Leser oder Zuschauer, diese Fragmente aufgrund semantischer Äquivalenzen oder zufälliger syntaktischer Kongruenz aufeinander zu beziehen, miteinander zu verknüpfen. Die Figuren sprechen für sich und vor sich hin; der Dialog findet nur scheinbar statt; der Rezipient kann ihn auf den Text projizieren oder nicht. Wir erkennen eine ästhetische Verwirklichung der Beziehungslosigkeit zwischen den Menschen, des monadologischen Nebeneinanders. Die erste Szenenanweisung (*Comédie*, 9f.) dieses von F1, F2 und H gesprochenen Stückes zeigt, dass hier eine Enteignung der dramatischen Personen durchgeführt worden ist, insofern das technische Instrumentarium, der Schweinwerfer, die sprachliche Manifestation der fast abgestorbenen Individuen determiniert. Nicht die Figuren bestimmen selbständig den Ablauf des Geschehens, sondern das Aufleuchten des Scheinwerfers weckt die Stimmen und strukturiert den Rhythmus ihres Ablaufs. Die szenische Konstellation, die Entleibung der Personen und die Auslöschung fast aller Elemente, die eine Identifikation von F1, F2 und H mit lebendigen Menschen suggerieren könnten, greift die existenzialistische Situation 'Menschen nach dem Tod' (*Huis clos*) oder 'Menschen im Angesicht des Todes' (*Morts sans sépulture*) auf. Allerdings wird diese Situation ihres wichtigsten Elementes beraubt - eines Individuums, das sich der Einmaligkeit seines

vergangenen Lebens, der eigentlichen Motivation seines Handelns bewusst werden und das die moralische Beurteilung der Authentizität einer zukünftigen Entscheidung tragen könnte.

Was die Figuren von *Comédie* miteinander verbindet und wovon sie in einem ersten längeren Abschnitt des Stückes fragmentarisch berichten, ist der Kanevas einer Boulevard-Komödie: ein Mann zwischen Ehefrau und Geliebter, die Rivalität der beiden Frauen. Aber auch diesem Kanevas, diesem von den Sprechenden erzählten Geschehen fehlen Anfang und Ende. Der Eigenname ("Frontin") und die beiden Ortsnamen ("Sept-Sorts et Signy-Signet"), die im Stück auftauchen, warnen den Zuschauer oder Leser davor, das nur mehr erzählte dramatische Geschehen als Abbild eines wirklichen und nicht als pure Fiktion zu verstehen. Lassen die Köpfe der Figuren keine individuellen Merkmale erkennen - alterslos, wie verwischt, kaum vom anorganischen Material der Urnen zu unterscheiden -, so löschen auch ihre im Chor mit schwacher Stimme gesprochenen Worte jeden Hinweis darauf, dass es einzigartige Charaktere sein könnten. (*Comédie*, 10f.) Gemeinsam sind den drei Strophen des Chors die Distanz und die Unsicherheit der Sprecher gegenüber dem, was sie von sich selbst und von ihrem Erleben berichten wollen. Der Ausdruck ihrer Empfindungen und ihre Selbstreflexion stehen unter den Zeichen der Andeutung und der Undeutlichkeit des Als-ob - "plus ça va mal", "un peu[...] à peine un rien", "moi ça va", "tout comme si". Mit ihren Worten teilen sie uns nicht Vorgänge oder Inhalte ihres Bewusstseins mit. Sie sprechen von Enttäuschung, Resignation, Verstummen, Verstörung und Irresein; aber diese psychischen Vorgänge spielen sich außerhalb ihrer selbst ab: "noir l' idéal", "la chose est là"; "un peu dérangée dans la tête"; "man" rechnet mit dem "Verlöschen", dem "Frieden" - und nicht 'ich'. Die Sprecher sind nicht allein ihrer Handlungsfähigkeit, sondern auch der Fähigkeit zur Selbstdarstellung beraubt; sie sind nicht mit besonderen Erinnerungen, Willensäußerungen oder Ansprüchen ausgestattet worden. Eine Art Epilog thematisiert den Verzicht auf die charakteristische Darstellung und Selbstdarstellung der Figuren. Sie sprechen weiter - wie unter dem Zwang eines Verhörs - und beschwören das Zur-Ruhe-Kommen, die Stille, das Dunkel, den Tod. (*Comédie*, 20f., 31) Jede der Stimmen führt einen Dialog mit dem Scheinwerfer, der sie abwechselnd mit quälendem, infernalischem Licht beunruhigt und zum Reden bringt. Sie führen einen Dialog mit sich selbst, mit ihrem Bewusstsein; aber dieses Selbst - metaphorisch ein "Auge, weiter nichts. Ohne Gehirn." (*Comédie*, 33) - ist ein und dasselbe für drei Sprecher. Es ist ein nicht individualisierbares Bewusstsein, ein Licht, das intermittierend die Stimmen weckt. Nicht ohne Ironie erinnert diese Auflösung der dramatischen Charaktere an die Idee der Dreifaltigkeit. Jede der drei Stimmen spricht für sich; mit Worten, die zueinander passen wie Teile eines Puzzles, reden sie ahnungslos über dasselbe. Alle drei folgen den Fragen eines Bewusstseins, das ihnen ihren Part zuteilt. Diese dramatische Konstellation ließe sich wohl auch als Weiterführung der idealistischen Ästhetik begreifen. Ihr zufolge beruhte die Handlung des Dramas einerseits "auf der Selbstbestimmung des Charakters" (Hegel, II, 516); andererseits erschien das Individuum nur als

"lebendiges Organ und belebender Träger" (ebd.) überindividueller Zwecke, religiöser oder sittlicher Rechtsnormen. Diese "Sache" machte sich der Held zu eigen und kämpfte für sie. Er vertrat bewusst das Allgemeine. Mit der Lösung des Dramas teilten die normativ "waltenden Mächte" der Weltgeschichte "dem Menschen das gerechte Los für seine Vollbringungen" zu (Hegel, II, 517). Becketts *Comédie* zeigt das Subjekt als Rollenträger, das einer "Sache" die Stimme leiht, ohne dass es in ihr den Sinn seines Lebens, "die Frucht seiner eigenen Taten" (Hegel, II, 516) erblicken könnte. Dies wäre mit dem Aussagen zu belegen: "Nous ne savions pas vivre." "Et si je faisais la même erreur que lorsque c'était le soleil qui brillait, celle de vouloir un sens là où il peut n'y en avoir aucun." (*Comédie*, 31, 24) Der "wahrhafte Inhalt, das eigentliche Hindurchwirkende" (Hegel, II, 517) des Beckettschen Dramas ist nicht die ewige Macht des Sittlichen, sondern die Repetition des immergleichen Redeflusses, sprachlich objektiviertes und als Klischee verfügbares allgemeines Bewusstsein; nur zufällig lassen die Bruchstellen der Rede ein Gemeintes, eine individualisierbare Aussage aufleuchten. Die Lösung des klassischen Dramas, die eine überindividuelle göttliche Wahrheit und die "jeden Kampf und Widerspruch lösende Notwendigkeit" der Weltgeschichte (Hegel, II, 517) offenbaren sollte, wird von Beckett auf ihren Sinn gebracht: Das Individuum wünscht den Tod als Erlösung vom Weltgeist:

"Serait-ce que je ne dis pas la vérité, serait-ce cela, qu'un jour enfin tant bien que mal je dirai la vérité et alors plus de lumière enfin, contre la vérité?" (*Comédie*, 23)

Das Verstummen bringt demnach die Wahrheit gegen die Unwahrheit des Scheins an den Tag; die Negation des Subjekts ist als Widerspruch gegen die überindividuelle Sache, gegen die Macht des Allgemeinen, des Geschichtsprozesses oder des ideologischen Diskurses zu verstehen.

## BIBLIOGRAPHIE

S. Beckett, *En attendant Godot*, Paris 1952

S. Beckett, *Comédie et actes divers*, Paris 1966

H. Bergson, *Matière et mémoire*, Paris 1965

A. Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, Paris 1956

A. Camus, *Le Malentendu suivi de Caligula*, Paris 1957

S. Freud, *Das Unbehagen in der Kultur*; Studienausgabe, hg. v. A. Mitscherlich, A. Richards, J. Strachey; Bd. IX, Frankfurt a. M. 1974

A. Gide, *Les Nourritures terrestres et Les Nouvelles nourritures*, Paris 1947

D. Guérin, *Anarchismus. Begriff und Praxis*; aus d. Frz. v. H. H. Hildebrandt; Frankfurt a. M. 1967

G. W. F. Hegel, *Ästhetik*, hg. v. F. Bassenge, 2 Bde, Frankfurt a. M. o. J.

H. G Helms, Die Ideologie der anonymen Gesellschaft. Max Stirners 'Einzigler' und der Fortschritt des demokratischen Selbstbewusstseins vom Vormärz bis zur Bundesrepublik, Köln 1966 (vgl. S. 510f.: Bibliographie der frühen Auszüge und Übersetzungen in französischer Sprache)

M. Horkheimer, Th. W. Adorno, Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente, Amsterdam 1947

A. Jarry, Ubu Roi. Ubu Enchaîné, Lausanne 1948

W. Kayser, Das sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft, Bern 1951

H. Laitenberger, Der Begriff der 'absence' bei Paul Valéry, Wiesbaden 1960

R. Lang, A. Gide et la pensée allemande, Paris 1949

G. Le Bon, Psychologie des foules (1895), Paris 1930

G. Navel, Travaux, Paris (1945) 1969

M. Stirner, Der Einzige und sein Eigentum; hg. v. A. Meyer, Stuttgart 1972

P. Valéry, Monsieur Teste. Nouvelle édition augmentée de fragments inédits, Paris 1946

G. Vincent, Der Gymnasiallehrer in der Gesellschaft der "Belle époque"; in: Wirtschaft und Gesellschaft in Frankreich seit 1789, hg. v. G. Ziebura und H.-G. Haupt, Gütersloh 1975, S.187-201

- 
- Überarbeitete Fassung aus: Festschrift für Rupprecht Rohr zum 60. Geburtstag; hg. v. W. Bergerfurth, E. Diekmann, O. Winkelmann, Heidelberg (J. Groos) 1979, S. 75-97. ISBN 3-87276-217-6