

**Abschlussarbeit**  
**zur Erlangung des Magister Artium**

im Fachbereich  
Neuere Philologien  
der Johann Wolfgang Goethe-Universität

**Institut für**  
**Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft**

**Thema:**

**Die Handlung über *Nichts* als Darstellungsproblem**

–

**Samuel Becketts *En attendant Godot* und Franz Kafkas *Der Prozess***

Erstgutachter: Prof. Dr. Edgar Pankow

Zweitgutachterin: PD Dr. Anja Lemke

**vorgelegt von: Robert Klar**

**aus: Hanau**

Einreichungsdatum: 12. August 2009

*Das Schönste, was wir denken können,  
ist das Geheimnisvolle. Es ist das  
Grundgefühl, das an der Wiege von  
wahrer Kunst und Wissenschaft steht.*  
*Albert Einstein*

*für meine Eltern*  
*Reinhard und Ursula*

## **Danksagung**

Ich möchte mich recht herzlich bei allen bedanken, die mich in der Zeit dieser Arbeit auf unterschiedlichste Art unterstützt haben und sich auch in den etwas schwierigeren Phasen nicht von mir haben aus der Ruhe bringen lassen.

Professor Dr. Edgar Pankow danke ich für die anregenden fachlichen Hinweise und die Betreuung während der Arbeit.

Meinem Bruder Felix danke ich für das gewissenhafte Korrekturlesen der Arbeit und die konstruktiven Anmerkungen.

Den Mitgliedern der Wochenmitte AG für die langjährigen, inspirativen und kritischen Treffen ein herzliches Dankeschön.

Großer Dank geht an meine Freundin Svenja, die mich gegen Ende der Arbeit gar nicht mehr zu Gesicht bekommen hat und trotzdem immer hinter mir stand. Danke für dein Verständnis, deine Geduld und die aufbauenden Worte.

Zu guter Letzt danke ich meiner Familie, die nicht nur während der Arbeitsphase hinter mir stand. Meinen Eltern Ursula und Reinhard, sowie meinen drei Brüdern Tobias, Felix und Andreas gilt mein größter Dank. Ob anspornende, tröstende und scherzende Worte oder einen verbalen Tritt, wenn ich ihn am Meisten brauchte, ich weiß mit euch kann ich immer rechnen.

## Inhalt

1.	Einleitung .....	6
2.	Der Begriff der Leerstelle .....	10
3.	Samuel Beckett - En attendant Godot .....	11
3.1.	Fehlen konventioneller dramatischer Umstände .....	12
3.1.1.	Charaktere .....	14
3.1.2.	Ort .....	16
3.1.3.	Handlung .....	20
3.1.4.	Zeit .....	23
3.2.	Ungerichtetes Warten .....	26
3.2.1.	Treffen mit Godot: geplanter Zufall .....	27
3.2.1.1.	Die Verabredung .....	29
3.2.1.2.	Ort des Treffens .....	32
3.2.1.3.	Zeit des Treffens .....	35
3.3.	Nothingness .....	37
3.3.1.	Nichts zu tun .....	37
3.3.2.	Nichts zu sagen .....	40
3.3.2.1.	Desinteresse .....	41
3.3.2.2.	Sprechen ohne Mitteilung .....	42
3.3.2.3.	Sprechen damit die Zeit vergeht .....	44
3.3.3.	Gehen ohne zu gehen .....	46
3.3.4.	Erinnerungslücken: Fehlzeiten .....	53
3.3.5.	Das Nichts als Etwas .....	58
3.4.	Die Handlung über Nichts als Darstellungsproblem .....	61
4.	Franz Kafka - Der Prozess .....	63
4.1.	Verhaftung ohne Festnahme .....	63
4.1.1.	Etymologie <i>ver-haften</i> .....	64
4.1.2.	Fehlende Gründe .....	67
4.1.3.	Die Angeklagten warten .....	69
4.1.4.	Übliches Verhalten nach der Verhaftung .....	72
4.2.	Möglichkeiten der Befreiung nach Titorelli .....	74
4.2.1.	Wirkliche Freisprechung .....	75
4.2.2.	Scheinbare Freisprechung .....	77
4.2.3.	Verschleppung .....	78
4.2.4.	Unerreichbarkeit .....	80
4.3.	Unterlassungen .....	84
4.3.1.	Verteidigung .....	84
4.3.2.	Eingaben bei Gericht .....	87
4.3.3.	Schubladen (voller Gesetze) .....	89
4.4.	Wie ein Theaterstück .....	92
4.5.	Die Handlung über Nichts als Darstellungsproblem .....	94
5.	Zusammenfassung .....	97
6.	Schlussbemerkung .....	100
7.	Bibliographie .....	101
7.1.	Primärliteratur .....	101
7.2.	Sekundärliteratur (alphabetisch geordnet) .....	101
	Lebenslauf .....	105

# 1. Einleitung

Diese Arbeit stellt es sich zur Aufgabe die Leerstellen in der Handlung von Samuel Becketts *En attendant Godot* und Franz Kafkas *Der Prozess* zu analysieren. Hierfür ist es notwendig verschiedene Motive zu betrachten, die Lücken in ihren Definitionen aufweisen. Es sind diese Leerstellen auf denen gerade die Handlung aufbaut und sie nehmen einen großen Teil dabei ein, die Handlung zum Voranschreiten zu bewegen.

In seiner kurzen Abhandlung *Die Appellstruktur der Texte* [Iser1971] bemerkt Wolfgang Iser, dass der Leser literarischer Prosa immer in den Bedeutungsprozess eingebunden wird. Diese Einbindung des Rezipienten führt Iser auf die Unbestimmtheit der Texte zurück, da ihr Verhältnis umgekehrt proportional zueinander sei<sup>1</sup>. Die Unbestimmtheit, so Iser, nehme seit dem 18. Jahrhundert immer weiter zu. Durch das Auslassen einer eindeutigen Bewertung, etwa durch einen Kommentar, werden Leerstellen geschaffen, die eine Reihe von möglichen Deutungen zulassen. Diese Leerstellen dienen der Kommunikation zwischen Leser und Text. Es bleibt dem Leser überlassen mit welcher der angebotenen Bedeutungen er die Variablen füllt. Leerstellen seien also diejenigen Lücken im Informationsfluss eines Textes, die die Anschließbarkeit einzelner Textsegmente behindern. Um die Leerstellen zu beseitigen sei die Kombination verschiedener Textsegmente durch den Leser notwendig. Die Leerstellen können auf verschiedenen Textebenen liegen, etwa im Kommunikationsvorgang, der Erzählstrategie, der Handlung oder dem Zusammenspiel der Personen. Von den Leerstellen grenzt Iser in seiner späteren Arbeit *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung* [Iser1984] die Unbestimmtheitsstellen ab. Unter Unbestimmtheitsstellen versteht Iser Bestimmungslücken, die sich aus den Unbestimmtheitsbeträgen des intentionalen Gegenstandes oder der schematisierten Ansicht im Text, ergeben. Diese schließe der Leser durch Komplettierung in seiner eigenen Vorstellung, sie werden also willkürlich aufgefüllt.

Iser unterteilt den Mangel an Bestimmtheit in Leerstellen und Unbestimmtheitsstellen, von denen er lediglich die Leerstellen, vor dem Hintergrund der Kommunikation zwischen Leser und Text, weiter betrachtet. Die Leerstellen wiederum unterteilt er in Leerstellen ersten und zweiten Grades. Ersten Grades sind sie, wenn sie mit Hilfe des unmittelbar umgebenden Nahkontexts aufgefüllt werden können. Zweiten Grades sind sie,

---

<sup>1</sup> [Iser1971: 8]: „Je mehr die Texte an Determiniertheit verlieren, desto stärker ist der Leser in den Mitvollzug ihrer möglichen Intention eingeschaltet.“

wenn alle relevanten Textstellen explizit und systematisch berücksichtigt werden müssen. Iser definiert weiterhin *Negationspotentiale*. Diese zeichnen sich dadurch aus, dass sie Bekanntes oder Bestimmtes aufrufen, um es im Anschluss zu negieren, d.h. durchzustreichen.

Die Unterteilung Iser vollzieht eine Weiterführung des Ansatzes von Ingarden, dessen Darstellung der Ausfüllung von Leerstellen Iser als unzureichend und belanglos kritisiert<sup>2</sup>. In der Tat ist die *Ausfüllung* von der Ingarden schreibt verwirrend, da sowohl die Unbestimmtheitsstellen erster als auch zweiter Art letzten Endes in ihrer Ausfüllung der Willkür des Lesers unterworfen sind und kein Schema zur Ausfüllung angeboten wird. Ingarden selbst überlässt es dem Leser, ob er, im Fall der Unbestimmtheitsstellen erster Art, die vom Text angebotenen Möglichkeiten zur Ausfüllung annimmt oder verwirft. Verwirft der Leser sie, was legitim sei, denn prinzipiell ist auch das Unmögliche intentional entwerfbar, so spricht Ingarden von „einem grotesken Tanz von Unmöglichkeiten“<sup>3</sup>. Doch auch Iser Darstellung hinterlässt nicht nur in der Unbestimmtheitsstelle, sondern auch in der Leerstelle, eine Willkür des Lesers, denn diesem bleibt es überlassen wie er kombiniert, um die Informationslücken zu schließen.

Was Ingarden mit Leerstellentypen erster Art bezeichnete ist bei Iser die Leerstelle insgesamt, was Ingarden Leerstellentypen zweiter Art nennt wird bei Iser zur Unbestimmtheitsstelle. Der Nutzen dieser anderen Einteilung scheint jedoch lediglich die Eliminierung der Willkür zu sein, die nicht aufgeht. Bei der Komplettierung, deren Sachverhalte nicht vom Text vorgegeben werden, also Ingardens Leerstelle zweiter Art und Iser Unbestimmtheitsstelle, ergibt sich das Problem, dass sie vollkommen von der Willkür des Lesers abhängt. Um den systematischen Ansatz zu wahren und nicht der Willkür freien Raum zu geben, beschäftigt sich diese Arbeit mit der Darstellung der Leerstellen, ohne sie durch Komplettierung textfremder Fakten auszufüllen.

Die Bemühungen dieser Arbeit richten sich auf die Analyse der Leerstellen, durch Kombination verschiedener Textstellen. Dass sie, im Sinne Iser, vollständig geschlossen oder aufgefüllt werden können, ohne sie durch etwas Textfremdes zu ergänzen und sie ihrer Eigenheiten zu berauben scheint jedoch unmöglich. Dadurch, dass sie stets die Variabilität definitiver Sinngestalten gewährleisten<sup>4</sup>, stoßen sich die Leerstellen am Versuch aufgefüllt zu werden, sie wollen Leerstellen bleiben, um verschiedene

---

<sup>2</sup> [Iser1984:267-280.]

<sup>3</sup> [Ingarden1965:269]

<sup>4</sup> [Iser1984:291]: „Die Vorstellungerschwerung hingegen erlaubt die Variabilität definitiver Sinngestalten des identischen Textes.“

Möglichkeiten des Sinns zu erhalten. Die Vorstellungen, die durch die Leerstellen erzeugt werden, sind folglich der Willkür des Lesers unterworfen, wenngleich diese im Modell von Iser anders ausgeprägt ist als im Modell von Ingarden.

Auch wenn sich Iser in seinem ersten Text auf literarische Prosa bezieht, so ist die Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung nicht auf Prosa beschränkt. Der Rezipient wird im Theater ebenfalls in den Bedeutungsprozess eingebunden. Die Rezeption ist ein Bedeutung zuweisender Vorgang, sei sie in der Form des Lesens oder Zuschauens gegeben. Betrachtet man *En attendant Godot* als literarischen Text, so muss man sich folglich immer von Augen halten, dass sich das Warten auf einer Bühne abspielt. Im Hinblick auf die Bühnenpräsenz wachsen die in den Leerstellen dargebotenen Bedeutungsmöglichkeiten, denn die Bühne selbst kann Teil der Bedeutung werden. Iser hebt in beiden Texten die Wichtigkeit der Leerstellen für die Kommunikation zwischen Text und Leser hervor, doch geht sie im Falle Becketts sogar darüber hinaus. Die Leerstelle wird auch für die Kommunikation der Charaktere selbst wichtig.

Beginnend bei Beckett wird sich die Untersuchung zunächst auf die Abweichung der beckettschen Dramenform von den konventionellen klassischen, d.h. aristotelischen, Maßstäben richten. Sowohl die Charaktere als auch Ort, Zeit und Handlung des Stückes weichen auf den ersten Blick von der in der aristotelischen Regelpoetik ab. Bereits im Jahr 1896 wurde Alfred Jarrys Drama *Ubu Roi* [Jarry2003] uraufgeführt, das bereits absurde Züge trug und mit seiner Abwendung vom klassischen Drama für große Empörung sorgte. In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts verbreitete sich die Produktion von absurden Dramen immer mehr und Beckett war innerhalb des aufkommenden *Theaters des Absurden*<sup>5</sup> einer der Vorreiter. Da es sich bei *En attendant Godot* um Becketts erstes absurdes Drama handelt, gibt es noch deutlich mehr Schnittstellen mit den klassischen Traditionen, als in seinen späteren absurden Theaterstücken. Es gibt noch eine gemeinsame Basis von klassischem und absurdem Theater, auf der das Absurde dargeboten wird. Nach dieser dramenspezifischen Betrachtung führt die Untersuchung von der äußeren Struktur zur Haupthandlung des Stückes selbst: Warten. Das Warten wird im Bezug auf seine Intention betrachtet. Hierbei wird sowohl die Verabredung des Treffens selbst betrachtet werden, als auch der Ort und die Zeit des Treffens. Aufgrund der Auslassung im Erwarteten und der sich zeigenden Fragwürdigkeit des tatsächlichen Eintreffens führt die Untersuchung von der erwarteten

---

<sup>5</sup> Den Begriff ‚Theater des Absurden‘ prägte Martin Esslin in seinem gleichnamigen kommentierenden Werk *The Theater of the Absurd* [Esslin1961]



Handlung, dem Eintreffen Godots, zur tatsächlich stattfindenden Handlung während des Wartens auf Godot. Hierbei wird sowohl die Handlung durch Taten, als auch die im Vordergrund stehende Handlung durch Worte betrachtet, die die Charaktere vollziehen. In diese Handlung durch Worte spielen die Erinnerung und das Vergessen der Charaktere mit ein und tragen wiederum zum Voranschreiten der Handlung bei. Am Ende des *En attendant Godot*-Teils wird die sich durch Leerstellen füllende Handlung abschließend betrachtet, die in den zuvor dargestellten Motiven hervorgetreten sind.

Der zweite Teil dieser Arbeit befasst sich mit Franz Kafkas *Der Prozess* im Hinblick auf die Motive der Handlung in denen sich Leerstellen zeigen. Zunächst wird die Verhaftung des Protagonisten Josef K. genauer untersucht, gefolgt von einer Betrachtung des üblichen Verhaltens nach der Verhaftung. Hierbei spielt das Warten eine Große Rolle und wird vorab separat behandelt. Anschließend werden die drei Möglichkeiten der Befreiung, wie sie der Maler Titorelli darstellt analysiert. Dies schließt auch die Erreichbarkeit der einzelnen Möglichkeiten ein. Dem folgt eine Darstellung der Unterlassungen, die Josef K. in der Arbeit seines Advokaten sieht. Des Weiteren wird die Erzählung auf Parallelen zu einem Theaterstück untersucht, die Josef K. selbst in der Handlung sieht. Genau wie beim ersten Teil folgt eine abschließende Betrachtung im Hinblick auf die die Handlung füllenden Leerstellen.

In beiden Fällen zeigt sich im Text selbst eine Thematisierung der Auslassungen. Es wird nicht einfach eine Leerstelle gelassen, indem eine Bestimmung leer bleibt, sondern die Bestimmung der Leerstelle wird von den Charakteren im Text selbst gefordert, doch ohne Erfolg. Die Leerstelle wird nicht durch Bestimmung gefüllt, sondern als Leerstelle bestimmt. Teilweise wird auch, im Sinne von Isters Negationspotentialen, Bekanntes oder Bestimmtes aufgerufen, um es anschließend durchzustreichen. Dies bildet eine spezielle Art der Leerstelle, welche in der fehlenden Erinnerung der Beckettischen Charaktere zu Tage tritt.

Die Bedeutung bleibt offen, durch etwas nicht Gesagtes, nicht Geschriebenes. Doch genau an der Stelle dieses nicht Vorhandenen scheint eine Bedeutung notwendig. Die Leerstelle, die durch die Undeterminiertheit entsteht, öffnet den Text für die Interpretation. Die Auslassung lässt den Leser im leeren Raum stehen, indem sie ihm die Bedeutung versagt. Zugleich bietet die Leerstelle dem Leser an, den Raum zu füllen. Doch gibt es viele verschiedene Arten den Raum zu füllen, von denen keine als die richtige ausgezeichnet wird. Über die Richtigkeit der Auffüllung lässt sich keine Aussage treffen, denn die

Leerstelle bleibt vom Text unbewertet. Sie gibt nicht preis, was in ihr ausgestellt wird, sondern hinterlässt die Frage nach dem Grund ihrer Auslassung.

Die Leerstelle ist im eigentlichen Sinne eine Stelle, die nicht vorhanden ist, sie wird lediglich durch das sie Umgebende hervorgerufen. Das Äußere ist der Grund für die Wahrnehmung einer Leerstelle, denn etwas scheint in der Darstellung zu fehlen. Dieses Fehlende, das Ausgelassene, das was nicht ist, wird gesucht. Gerade diese Suche nach dem Ausgelassenen macht das Nichts zu etwas, da die Suche nach Nichts nicht Suche wäre. Gesucht wird etwas in der Leerstelle, dass sich durch sein Fehlen, durch sein Nichtsein äußert. Die Leerstelle stellt sich nicht nur leer, sie *versteht* sich, in dem Sinne, dass die Stelle an der sie steht unbestimmt ist. *Irgendwo* fehlt *Etwas*, dass nicht ist. *Irgendwo*, an einer Stelle die nicht auszumachen ist, fehlt *Nichts*.

Sowohl Ingarden<sup>6</sup>, als auch Iser<sup>7</sup> unterscheiden zwischen Leerstellen (bzw. Leerstellen und Unbestimmtheitsstellen) solche, die durch die Kombination mehrerer Textstellen zu beseitigen sind und solche, die nicht mit Hilfe des Textes selbst zu füllen sind. In dieser Arbeit werden lediglich jene behandelt, die der Text nicht füllt, denn nicht die Füllung der Leerstellen, sondern gerade die Darstellung und Erzeugung der Leerstellen ist bedeutungsvoll, denn sie werden unwillkürlich zu schließen versucht, auch wenn keine Lösung angeboten wird.

## 2. Der Begriff der Leerstelle

Um Unstimmigkeiten zu vermeiden wird in dieser Arbeit der Begriff der *Unbestimmtheitsstelle* nicht verwendet, da man ihm mit Blick auf Ingarden eine zu allgemeine Bedeutung beimessen könnte und im Bezug auf Iser eine zu Spezielle, die nur auf die Komplettierung durch den Leser abzielt. Stattdessen wird der Begriff *Leerstelle* gewählt, denn dieser weist, mit Blick auf Isers Modell, mehr Gemeinsamkeiten mit der Thematik dieser Arbeit auf. In ihm deutet Iser sowohl auf Informationslücken, eine notwendige Kombination einzelner Textsegmente durch den Leser, als auch eine Kommunikation zwischen Text und Leser hin. Synonym zu *Leerstelle* werden die Begriffe *Fehlstelle* und *Auslassung* benutzt, denn diese deuten ebenfalls auf eine scheinbare Leere hin. In den Leerstellen wird etwas aus- und leer gelassen, etwas fehlt,

---

<sup>6</sup> [Ingarden1965:261-270]

<sup>7</sup> [Iser1976:262-267] und [Iser1984]

doch gerade diese Leere füllt die Stellen auf. In der Leere werden die Stellen Träger von Etwas, sei es Handlung, Ort, Gerede oder Anderes. Die Leerstelle zeigt sich als Träger der Handlung, denn durch sie wird gehandelt, sie selbst wird zum Thema, wodurch sich das Darstellungsproblem äußert. Etwas nicht Beschriebenes, nicht Definiertes kennzeichnet die Handlung und wird gerade dadurch dargestellt. Die Leerstelle stellt sich leer, ohne es zu sein. Mit der *Handlung über Nichts* sind gerade die Leerstellen und ihre Darstellung, bzw. Thematisierung im Text gemeint. Durch die Leerstellen zeigt sich ein scheinbares Fehlen von Handlungsgegenständen, diese sind jedoch gerade die Auslassung. Die Fehlstelle wird zur Handlung, somit ist die Handlung *Handlung über Nichts*. Die Leerstellen, und die durch sie konstituierte Handlung, sollen also aufgezeigt werden. Die Leerstellen zeichnen sich dadurch aus, dass sie keine eindeutige Entsprechung haben. Doch gerade diese Undeterminiertheit ist es, die eine Bedeutung evoziert. Die Stelle, die nichts Bestimmtes über etwas aussagt, zeigt gerade darin, dass sie *Nichts* aussagt. Sie sagt nicht was sie besagt. Durch ihre Aussage stellt sich für den Rezipienten die Frage nach der Bedeutung des Ausgesagten. Doch die Frage wird nicht explizit beantwortet. Die Aussage bleibt Aussage über *Nichts*.

### **3. Samuel Beckett - En attendant Godot**

Seit dem Erscheinen von *En attendant Godot* [Beckett1971] im Jahr 1952 und seiner Uraufführung 1953 wurde in der Kritik vielfach erwähnt, dass sich Samuel Beckett bei diesem Stück von den konventionellen Maßstäben der europäischen Dramentradition abwendet. Es handle sich um ein Drama ohne Handlung, ohne Charaktere, ohne Anfang und ohne Ende ([Hinchliff1974], [Schoell1976]). Wie sich diese Abkehr genau zeigt wurde jedoch eher selten thematisiert. Zweifellos beschreitet Beckett mit seiner dramatischen Dichtung neue Wege, die für Verwirrung, Unverständnis und Langeweile, jedoch auch Faszination und Begeisterung gesorgt haben. Diese weit gefächerten Kritiken zeigen eindeutig die Offenheit des Dramas, die es dem Leser und dem Theaterpublikum ermöglicht es auf vielfältige Weise zu interpretieren. Zwar ist es keine Neuheit, dass die Interpretationen eines Textes bei unterschiedlichen Rezipienten völlig verschieden

ausfällt, doch zeigt sich das Spektrum der Bedeutungszuweisungen bei *En attendant Godot* erschreckend deutlich<sup>8</sup>.

### 3.1. Fehlen konventioneller dramatischer Umstände

Was das Stück *En attendant Godot* mit einem Antiken Drama gemeinsam hat ist sein Minimalismus in Zahl der Charaktere und Requisiten. Auch das nacheinander Auftreten der Charaktere auf der Bühne und die abwesende Göttlichkeit sind am antiken Theater orientiert. Wie Hugh Kenner [Kenner1961] bemerkt gibt es auch weitere Parallelen zu anderen klassischen Formen des Theaters. So sieht er beispielsweise das Noh-Theater<sup>9</sup> im symbolischen Baum, den Feinheiten und dem rituellen Tanz, die Commedia dell'arte in der Improvisation, das experimentelle und das Vaudeville-Theater in Abgegrenztheit, Gestolper, Torkeln, heiklen Obszönitäten, Akrobatik und der Sinnlosigkeit<sup>10</sup>.

Doch wenngleich all diese Gemeinsamkeiten mit den klassischen Formen des Theaters zutreffen, ergibt sich noch immer ein gewaltiger Unterschied zu den genannten Theaterformen. Keine vermag es das Genre zu treffen, das Beckett mit *En Attendant Godot* beschritt. Es ist absurdes Theater, wie Martin Esslin [Esslin1961] es nennt, indem sich die vom klassischen antiken Theater, das das europäische Theater maßgeblich prägte, geforderte Ganzheit und Einheit auflöst und auch die Rollen der Charaktere nicht in klassisch gewohnter Weise darstellt. Hans-Thies Lehmann bezeichnet Theater, das unter vielen anderen, diese Merkmale aufweist, in seinem gleichnamigen Buch, als *Postdramatisches Theater* [Lehmann1999]. Obwohl eine Auflösung der klassischen europäischen Theatertradition stattfindet, beinhaltet es doch noch in gewisser Weise das dramatische Theater, indem es sich in bestimmten Punkten von ihm abwendet. Da es sich also zugleich um ein Theaterstück handelt, das eine Handlung, Charaktere, eine Struktur und eine Größe hat, als auch um Literatur, die scheinbar keine Handlung, keine Charaktere, keine Struktur darstellt, stellt sich die Schwierigkeit seiner Beschreibung ebenso, wie die Frage, ob es sich um ein Drama handelt. Da *En attendant Godot* ein

---

<sup>8</sup> Man denke hierbei allein an die Vielzahl der Interpretationen zur Person Godot siehe Kapitel 2.1.3

<sup>9</sup> siehe hierzu auch: Takahashi, Yasunari – Qu'est-ce qui arrive? – Beckett and Noh

<sup>10</sup> [Kenner1961:138]: "Our play [Waiting for Godot] draws on Greek theater with its limited number of actors, its crises always offstage, and its absent divinity, on Noh theater with its symbolic tree, its nuances and its ritual dance; on commedia dell'arte, improvised before our eyes; on twentieth-century experimental theater, and on vaudeville with its castoff, downs, stumblings, shamblings, delicate bawdry, acrobatics, and astringent pointlessness."

Theaterstück ist, das eine Handlung darstellt, wenngleich diese sich als Nicht-Handlung charakterisiert, so wird es im Folgenden mit dem Begriff Drama bezeichnet werden.

Die Handlung besteht in der Darstellung einer *Nichthandlung*, die Charaktere in der Darstellung von *Nichtcharakteren*, die Struktur in einer *Zerstörung der klassischen Struktur*, die Größe in einer in die Unendlichkeit weisenden Abgeschlossenheit.

Das klassische Theater orientiert sich an der Poetik des Aristoteles [Aristoteles2008]. Dieser versteht jede Form der Dichtung als Nachahmung (*mimêsis*), so auch das Drama, dass Darstellung einer Handlung sei. Dass ein Drama immer die Darstellung einer Handlung ist, lässt sich auch aus der Ableitung des Wortes vom griechischen *δραω* (*tun*) erschließen.

Aristoteles teilt in seiner Poetik das Drama in die sechs Teile *mythos* (Handlung/Plot), *êthê* (Charaktere), *lexis* (sprachliche Form), *diánoia* (Erkenntnisfähigkeit), *opsis* (Inszenierung/ Aufführung) und *melopoiia* (Melodik), wobei der *mythos* den wichtigsten Platz in der Poetik einnimmt. Aus dieser Unterteilung folgt ein Ideal des Dramas, das nach außen hin von der Realität abgeschlossen ist und zugleich im Innern eine bestimmte Handlung aufweist, die Abbildung und Nachahmung der Realität ist. Um die Realität unverworren abbilden zu können, müsse mit Hilfe der Einhaltung von Einheit eine Ordnung eingeführt werden. Diese Einheit müsse in mehrfacher Weise eingehalten werden.

Gefordert wird in der Handlung eine Ganzheit und Einheit. Die Handlung müsse also in sich geschlossen sein, d. h. eine Auslassung der einzelnen Teile darf nicht möglich sein und sie müssen notwendig an der jeweiligen Stelle stehen. Auch müsse die Dauer eines Dramas immer überschaubar bleiben, um eine Ordnung des Zeitstroms zu gewährleisten<sup>11</sup>. Aristoteles gibt für diese Anordnung und Dauer des Dramas jedoch Alternativen, die die Güte nicht beeinträchtigen:

„Solche Handlungen [in denen die Episoden weder nach der Wahrscheinlichkeit noch nach der Notwendigkeit aufeinander folgen] werden von den schlechten Dichtern aus eigenem Unvermögen gedichtet, von den guten aber durch Anforderungen der Schauspieler. Denn wenn sie Deklamationen dichten und die Fabel über ihre Wirkungsmöglichkeiten hinaus

---

<sup>11</sup> zum Thema *Ideal der Übersichtlichkeit* siehe: [Lehmann1999:60 ff.]

in die Länge ziehen, dann sind sie oft gezwungen, den Zusammenhang zu zerreißen.“ [Aristoteles2008:33]

Das Drama diene der Darstellung von Handlung, Lebenswirklichkeit und menschlichem Verhalten, jedoch nicht der Darstellung von Personen, so Aristoteles. Die Personen handeln also nicht, um Charaktere nachzuahmen, sondern die Charaktere werden in die Handlung einbezogen, um eine Lebenswirklichkeit herzustellen. Durch die Nachahmung in der Tragödie wird ein allgemeiner Charakter erzeugt, der darstellt was sein könnte und keineswegs was wirklich war. Hierbei grenzt sich die Dichtung von der Geschichtsschreibung ab, die das Besondere und nicht das Allgemeine wiedergibt.

Weiterhin gibt Aristoteles zwei Möglichkeiten für die Handlung eines guten Dramas. Die Erste stellt dar, wie ein ethisch guter Charakter einen Umschlag vom Glück ins Unglück erlebt, und zwar nicht wegen seiner Schlechtigkeit oder Gemeinheit, sondern wegen eines Fehlers (*hamatia*), der in der Regel aus fehlendem Wissen über eine Situation hervorgeht. Die Zweite stellt dar, wie die sittlich Guten und die sittlich Schlechten ein entgegengesetztes Ende finden. Keinesfalls dürfe die Handlung einer Tragödie zeigen, wie makellose Männer einen Umschlag vom Glück ins Unglück erleben, wie Schufte einen Umschlag vom Unglück ins Glück erleben oder wie der ganz Schlechte einen Umschlag vom Glück ins Unglück erlebt.

### 3.1.1. Charaktere

„Wladimir und Estragon stehen auf der Bühne ohne eine Rolle zu haben, sie sind lediglich da und müssen sich darstellen, ohne einen Text für diese Nicht-Rolle zu haben. Es steht ihnen frei zu sagen was sie wollen, sie müssen etwas erfinden. Nur wegzugehen ist ihnen nicht gestattet, sie sind nicht frei fortzugehen. Sie müssen Dasein.“[Robbe-Grillet1969:71]

Die Charaktere Estragon und Vladimir treten auf die Bühne, doch sie scheinen sich nicht wirklich bewusst zu sein, dass sie nun eine Rolle spielen sollen, oder welche Rolle sie spielen sollen. Eine *Rolle spielen* heißt, sie hätten einen Text, der gesprochen und durch Verhalten gestaltet würde. Auch eine Interaktion mit dem Publikum und Kommentare über das Theater selbst verwischen die Grenzen zwischen Schauspielern und Zuschauern.

Vladimir und Estragon, die sich freundschaftlich Didi und Gogo nennen, werden nicht in Schranken einer Rolle gewiesen, sie müssen sich ihre Grenzen selber setzen.

Charaktere zeichnen sich durch ihre Neigungen und deren Beschaffenheit aus, weshalb diejenigen Reden keinen Charakter erkennen lassen, die nicht zeigen wozu der Redende neigt, oder was er ablehnt. Keineswegs sei die Darstellung von deutlich ausgeprägten Charakteren jedoch notwendig<sup>12</sup>.

Nicht durch ihre Neigungen, sondern durch ihr *Da-Sein*, sind die beiden Charaktere eines Dramas. Immer wieder kommt die Frage auf, was sie tun sollen und immer wieder finden sie neue Worte, um sich zu beschäftigen. Ihre Rollen erfinden sie in jedem Moment selbst, sie schaffen es immer wieder sich etwas einzureden:

*Estragon:* On trouve toujours quelque chose, hein, Didi, pour nous donner l'impression d'exister. [Beckett1971:170]

Vladimir und Estragon finden immer wieder etwas, um sich den Eindruck des Existierens zu geben. Sie reden sich in die Existenz hinein. Nur sprechend dürfen sie *da-sein*. Sie geben sich den Eindruck des Existierens durch ihren sprachlichen Ausdruck. Sie warten auf Godot, sie harren aus. Sie können nicht gehen, denn sie warten. Wieso auch immer, sie müssen auf Godot warten. Ihre Rolle ist die eines Bittstellers, weshalb sie gezwungen sind zu warten. Sie geben sich den Eindruck des Existierens, durch ihren sprachlichen Ausdruck, während ihres Ausharrens unter dem Druck des erwarteten Kommens Godots. Die Bittsteller warten auf das Erhören ihrer Bitte und im Warten zeigt sich die Leerstelle ihrer Rolle: Sie haben nichts zu tun.

Pozzo, einer der Beiden die auf ihrem Weg am Baum Halt machen, scheint zu wissen, wie man sich als Schauspieler verhält. Er wechselt seine Tonlage und gebärdet sich gelegentlich groß wie ein König im klassischen Theater. Sogar ein Schloss hat er gehabt, das er jedoch verlassen hat. Er kann einen Charakter spielen, doch ist er zu abgelenkt, nicht bei der Sache, um dies konsequent zu tun. Vielleicht hat er auch gerade Feierabend, oder Urlaub und spielt deswegen nur sporadisch eine Rolle. „Comment m'avez-vous trouvé?“[Beckett1971:100] fragt er nachdem er theatralisch gesprochen hat und wechselt so von einer Rolle zurück in die Person, die weiß, dass sie eine Rolle gespielt hat.

---

<sup>12</sup> [Aristoteles2008:21]: „Ferner könnte ohne Handlung keine Tragödie zustande kommen, wohl aber ohne Charaktere. Denn die Tragödien der Neueren sind größtenteils ohne Charaktere, und überhaupt ist dies bei vielen Dichtern der Fall.“

Lucky, Pozzos Begleiter, scheint genau zu wissen, wie er seine Rolle zu spielen hat. Er macht nur das, was ihm gesagt wird, wenngleich dies nicht immer bei der ersten Aufforderung geschieht. Selbst sein Denken vollzieht Lucky nur nach Aufforderung. Seine Rolle besteht fast ausschließlich aus Handlungen und nur bei seinem *Denken* spricht er. Er ist an ein Seil gebunden, das ihn in seine Rolle weist und dessen anderes Ende Pozzo, sein Herr, in der Hand hält<sup>13</sup>.

Sein *Denken*, einen monotonen Vortrag, führt Lucky dem Publikum zugewandt aus. Dieser wirkt wie ein auswendig gelernter Vortrag, ein Text für eine Rolle. Gelegentlich fängt Lucky an zu stottern, denn er muss an diesen Stellen über den Text, den er auswendig gelernt hatte, nachdenken, doch hat er als einziger seinen Text gelernt. Ein Text der sehr sprunghaft ist, vielleicht, weil er Lücken aufweist, da Lucky Teile vergessen hat. Ohne Punkt und Komma spricht Lucky seinen monotonen Monolog, als würde er diesen Teil seiner Rolle schnell hinter sich bringen wollen. Er denkt über den Text nach, um ihn aufsagen zu können. Sein *Denken* ist demnach mehr ein *Erinnern an*, ein *Nachdenken über*. Dieses Erinnern ist eine Eigenschaft die Vladimir, Estragon und auch Pozzo fehlen. Sie haben keinen auswendig gelernten Text an den sie sich erinnern könnten, ihnen bleibt nur die Improvisation. Sie können nicht auf die Weise denken, wie Lucky es kann und sind beeindruckt von seinem Können. Der Mangel an Erinnerung, bzw. an der Möglichkeit sich erinnern zu können, beschränkt sich jedoch nicht nur auf die nicht vorhandenen Texte der Rolle, sondern zieht sich in andere Bereiche weiter. Estragon kann sich beispielsweise im zweiten Akt nicht mehr an Pozzo erinnern und Pozzo nicht an Vladimir und Estragon. Sogar das sie auf Godot warten vergessen Vladimir und Estragon gelegentlich. Es ist ein Mangel an Wiedererkennung der demonstriert wird.

### 3.1.2.Ort

Die Charaktere des Stücks befinden sich auf der Bühne. „Es steht ihnen frei zu sagen was sie wollen, sie müssen etwas erfinden. Nur wegzugehen ist ihnen nicht gestattet, sie sind nicht frei fortzugehen. Sie müssen Dasein.“[Robbe-Grillet1971:71] Becketts Charaktere sind also *da*. Sie sind auf der Bühne, denn es handelt sich um ein Theaterstück. Sie

---

<sup>13</sup> zum Thema von Herr und Knecht in *En attendant Godot* siehe [Anders1976]. Anders nimmt Bezug auf Hegels *Herr-Knecht-Dialektik*



können nicht fortgehen, solange das Stück dauert, soviel steht fest, denn sonst käme es nicht zustande. Doch abgesehen davon, dass die Charaktere auf der Bühne stehen, befinden sie sich in einer Szenerie, die genauer beleuchtet werden muss. Der Ort der auf der Bühne dargestellt wird ist in den Regieanweisungen zu Beginn des ersten Akts beschrieben als:

Route à la campagne, avec arbre.

Sehr spärlich ist die Anweisung, ebenso wie die Ausstattung der Bühne. So wenig Beckett selbst über den Ort schreibt, so viele Diskussionen gibt es in der Sekundärliteratur darüber. Hugh Kenner beispielsweise sieht die Landstraße als Zeichen dafür, dass es an dem Ort nichts zu sehen gibt und den Baum als Kennzeichen im Raum („»A country road« means that there is no set to look at. As for the tree, an apologetic thing tentatively identified as a leafless weeping willow, it serves chiefly to denote the spot, like the intersection (coordinates 0,0) of the Cartesian axes.” [Kenner1961:133]). Es bleibt also viel Spielraum für eine Auslegung und für die Bedeutung des Ortes an dem gespielt wird. Es ist eine unbestimmte Straße, irgendwo in der Landschaft, es ist ein unbestimmter Baum, keine Buche, Pappel oder Eiche. Es könnte eine Weide sein, doch auch Vladimir und Estragon sind sich da nicht sicher. Auch wo sie am Vortag waren wissen sie nicht mehr genau. So überlegen sie, ob sie an der gleichen Stelle waren, doch die Umgebung kommt ihnen scheinbar nicht bekannt vor, doch auch dabei will sich Estragon nicht festlegen:

Estragon: Pour moi, nous étions ici.

Vladimir *regard circulaire*: L’endroit te semble familière?

Estragon: Je ne dis pas ça. [Beckett1971:40].

Der Ort ist so verwechselbar, dass es nicht möglich scheint sich an ihn zu erinnern. Es gibt nichts besonderes, das ihn erinnerbar macht. Dort gibt es eine Straße und einen Baum, nichts weiter. Beide sind unbestimmt. Der Wiedererkennungswert des Ortes ist nicht gegeben, denn gerade durch seine Unbestimmtheit, das Nirgendwo, herrscht ein Überall.

„Geblichen ist nichts, außer einigen, wenigen Relikten. Becketts Bühnen-Welt ist öde, kahl und leer“, kommentiert W. Martin Lüdke [Lüdke1981:104] die Orte an denen Becketts Dramen spielen. Der Baum in *En attendant Godot*, als einziges Requisit auf der

Bühne, sei nur ein Überbleibsel, ein Restbestand und gleiche, ohne Blätter, mehr einem Mahnmal seiner selbst. Die Natur, von der zwar oft die Rede ist, ist nur noch sehr bruchstückhaft vorhanden. So sieht Lüdke die Stelle in der sich Pozzo und Vladimir über die Umgebung unterhalten als weisend für den Zusammenbruch der Natur:

Pozzo: Wie sieht es denn hier aus?

Vladimir (schaut in die Runde): Man kann es gar nicht beschreiben. Es sieht nach nichts aus. Das ist doch gar nichts<sup>14</sup>.

Einen wichtigen Teil der Bemerkung Vladimirs lässt Lüdke bei dem Zitat jedoch weg. Vollständig lautet die Stelle:

Pozzo: A quoi est-ce ça ressemble?

Vladimir (*regard circulaire*): On ne peut pas le décrire. Ça ne ressemble à rien. Il n'y a rien. Il y a un arbre. [Beckett1971:214]

Es ist also doch etwas da, was sich jedoch nur nicht beschreiben lässt. Was nach Nichts aussieht ist ein Baum, oder aber das Nichts sieht nach einem Baum aus. Es bleiben lediglich die Vermutungen, dass es sich um eine Weide, oder einen Strauch handelt [Beckett1971:40]. Im zweiten Akt lässt sich sicherer sagen, dass es sich um einen Baum handelt, denn es sind Blätter daran gewachsen. Die Natur ist also nicht vollkommen abgestorben, denn aus dem Baumstamm können noch immer Blätter sprießen. Im Gegensatz zu Lüdkes These die Natur habe sich ausgetrauert und „Selbst die Hoffnung, es könne irgendwann wieder einmal anders werden, wird entschieden dementiert“, [Lüdke1981:104] lässt sich also für *En attendant Godot* nicht halten. Die Natur wird nur nicht weiter beachtet (zumindest nicht von Estragon), wie sich zeigt:

Estragon: L'arbre?

Vladimir: Tu ne rappelles pas?

Estragon: Je suis fatigué.

Vladimir: Regarde-le.

*Estragon regarde l'arbre.*

Estragon: Je ne vois rien.

---

<sup>14</sup> zitiert bei [Lüdke1981:104]

[...]

Vladimir: Le soleil? La lune? Tu ne te rappelles pas?

Estragon: Ils devaient être là, comme d'habitude. [Beckett1971:162ff.]

Die Natur ist zur Gewohnheit geworden und wird nicht mehr wahrgenommen, sondern ausgeblendet, aus der Erinnerung gestrichen. Die Natur ist überflüssig geworden, sie spielt keine Rolle mehr. Wenngleich sie thematisiert wird, dient dies nur der Darstellung ihrer Belanglosigkeit und ihrer Nichtigkeit. Alle Äußerungen den Ort betreffend bleiben vage und ihre Richtigkeit oder Falschheit bleibt dahingestellt.

Der Ort lässt sich nicht mehr eindeutig von anderen Orten abheben, da alle Hinweise, die gegeben sind, selbst vor den Augen oder auch im Gedächtnis der Charaktere verblassen, wenn sie überhaupt wahrgenommen wurden. Die Stelle an der die Handlung stattfindet ist nicht genau zu verorten, es handelt sich vielmehr um einen beliebigen Ort innerhalb einer Menge von Orten, auf welche die genannten Umstände zutreffen. „Es herrscht ein Nirgendwo, kein bestimmter Ort“ [Schoell1976:10]. Mitten im Nirgendwo, auf einer verlassenem Landstraße, findet das Drama statt und doch ist der Ort Irgendwo. Gerade durch die Unmöglichkeit einer Verortung, die Unbestimmtheit des Ortes, das Vorherrschen eines Nirgendwo, herrscht auch ein Überall.

Auf die Frage Vladimirs, wo Estragon die Nacht verbracht habe nennt dieser zwar einen Ort, der sich ebenfalls nicht eindeutig als Platz zuweisen lässt. Vielmehr ist dieser Ort ein Platzhalter. So heißt es im ersten Akt zu Beginn:

Vladimir *froissé, froidement*: Peut-on savoir où monsieur a passé la nuit?

Estragon: Dans un fossé.

Vladimir *épaté*: Un fossé! Où ça?

Estragon *sans geste*: Par là. [Beckett1971:26f.]

*Dans un fosse*, in einem Graben, doch zugleich auch in einer Kluft, in einer Bruchstelle. Dort wo Estragon die Nacht verbracht hat, war eine Bruchstelle, eine Leerstelle, die nicht zum Drama *En attendant Godot* gehört. *Dans un fossé* der da ist, doch nicht gezeigt wird, vielleicht nicht innerhalb des Dramas gezeigt werden kann.

Zu Beginn des zweiten Aktes stellt Vladimir wieder die Frage nach dem Verbleib Estragons in der Nacht, doch diesmal antwortet er nicht. Estragon kommt von außerhalb der Bühne, hat also außerhalb der Bühne die Nacht verbracht. Er hat dort die Nacht

verbracht, wo das Drama seinen Bruch macht, denn die Nacht liegt zwischen dem Abend, der am Ende des ersten Aktes herrscht, und dem Zeitpunkt an dem sich die beiden zu Beginn des zweiten Aktes wieder treffen. Die Nacht bildet den Graben, die Kluft, die Bruchstelle des Dramas. Die Nacht verläuft in der Leerstelle, in einer Zeit und an einem Ort, der außerhalb der Bühne liegt. Dort, wo der Graben zwischen den Szenen liegt, vergeht die Nacht. Dort, wo man nicht mit einer Geste hinzeigen kann, ist *Dans un fossé*. Aus dieser Leerstelle, in der Ungereimtheit herrscht, von abseits der Bühne, bringt auch Lucky seinen Hut im zweiten Akt mit<sup>15</sup>. Die Einheit des Ortes, wie sie die aristotelische Poetik fordert bleibt gewahrt, wenngleich der Ort ein unbestimmter ist, so ist er dies jedoch durchweg. Der Graben zieht lediglich eine Grenze zwischen dem *in-play* und dem *off-play* zwischen dem die Charaktere keinen Bezug herstellen können.

### 3.1.3. Handlung

Der Plot von *En attendant Godot* lässt sich mit kurzen Worten beschreiben: Zwei Personen (Vladimir und Estragon) warten an einer Landstraße bei einem Baum auf das Eintreffen Godots, der nicht erscheint. Es ist also dieses Warten die *äußere Struktur*, die hier als *Plot* bezeichnet wird, wenngleich sie nicht wirklich als abgeschlossen bezeichnet werden kann, wie es die aristotelische Dramentheorie voraussetzt. Als abgeschlossen könnte er gelten, wenn am Schluss des Dramas Godot eintreffen würde und so das Warten ein Ende finden würde. Das Nichterscheinen ist Teil des Plots und weist auf zukünftiges warten hin. So wirkt der Plot als Ausschnitt einer endlosen Folge von Tagen des Wartens. Von diesem Plot ist die Handlung deutlich abzugrenzen. Handlung und Plot sind nicht vollständig deckungsgleich.

Mit *Handlung* wird hier die *innere Struktur* bezeichnet, d. h. das tatsächliche Geschehen, der Zeitvertreib, das, was während des Wartens stattfindet. Die Handlung kann als abgeschlossen gelten, denn mit dem ersten Auftreten von Estragon beginnt die Handlung und mit den letzten Worten, *Gehen wir*, endet sie. Doch auch wenn sie als geschlossen gilt, so weist sie, wie der Plot, ebenfalls auf zukünftiges warten hin. Die Geschlossenheit

---

<sup>15</sup> Wie Hugh Kenner, im Bezug auf Umkehrbarkeit und Unumkehrbarkeit, anmerkt bringt Lucky von außerhalb des Sichtbaren einen weiteren Gegenstand mit auf die Bühne: „And one further item comes from outside the visible economy of the play, viz. Lucky’s second hat, the hat he is wearing on his reappearance in Act II, after having left his first hat on the ground before his exit in Act I.“ [Kenner1961:152]

der Handlung, die hier angedeutet ist, bezieht sich also mehr auf tatsächlichen Anfang und tatsächliches Ende des Textes, bzw. des Theaterstücks, als auf einen Anfang und ein Ende des Geschehens während des Wartens. In der Handlung, im Gegensatz zum Plot, sind Wendungen zu beobachten. Diese sind das Auftreten von Pozzo, Lucky und dem (oder den) Jungen.

Das Handeln während des Wartens ist ein Handeln über eine Zeit hinweg, in der das Bewusstsein Vladimirs und Estragons über das Warten phasenweise aussetzt. Während sie sich die Zeit vertreiben, vergessen sie, dass sie warten und ihr Zeitvertreib wird zum Selbstzweck. Im Handeln hat das Warten Leerstellen und zugleich hat das Handeln im Warten als Plot Leerstellen.

*Estragon: „En attendant, il ne se passé rien.” [Beckett1971:100]*

*[Beim Warten passiert aber auch gar nichts.]*

Es passiert nichts, doch es wird darauf gewartet, dass etwas passiert. Die Leerstelle in der Handlung, das Warten, ist selbst Handlung von der Nicht-Handlung, sie ist Handlung von Nichts. Es passiert also das Warten, das Warten ist das Nichts das passiert. Dadurch, dass sie Handlung von Nichts ist, ist sie Handlung von etwas, denn das Konzept vom Nichts zerstört sich selbst, da es Etwas produziert<sup>16</sup>.

Am Ende der Stückes hat der Leser (oder Zuschauer) weder Auskunft darüber erhalten, weshalb Vladimir und Estragon auf Godot warten, noch wer Godot eigentlich ist. Er erfährt nur, *dass* die Beiden warten. Es kommen sogar Zweifel darüber auf, ob die Protagonisten selbst eine Antwort auf diese Fragen kennen, denn sie vergessen phasenweise, wieso sie überhaupt da sind und halten sogar Pozzo zunächst für Godot. Die Frage darüber, wer Godot sei, ist viel diskutiert worden, doch das Drama selbst lässt keine definitive Antwort zu, weshalb auch Robbe-Grillet den Versuch als nutzlos ansieht [Robbe-Grillet1976]. Die Deutungen reichen von Gott (god), über Charlot, Godeau, bis zum Schuh<sup>17</sup>. Was sich sagen lässt ist: Godot ist der Name für die Person, auf die Vladimir und Estragon warten. Doch nicht der Name, sondern das Warten selbst steht im Vordergrund. *En attendant, beim Warten auf, nicht nur warten auf.*

---

<sup>16</sup> [Hinchliffe1974:70]: “The concept of Nothing, therefore, wheather we think of it, speak of it, or write about it, destroys itself because it produces Something.”

<sup>17</sup> siehe beispielsweise: [Schoell1976]; Gott: aus dem Englischen *God* mit der französischen Deminutiv-Endung *-ot*; teilweise wird die Endung *-ot* dem französischen Namen von Charlie Chaplin zugeschrieben; Godeau: nach einer Person aus *Le Faiseur* von Honoré de Balzac, die eine wichtige Rolle spielt, jedoch nie auftaucht; Beckett selbst soll gegenüber Roger Blin geäußert haben er habe an *godasse* und *godillot* (vulgärsprachliche Formen für Stiefel, Schuh) gedacht.

Der Plot, der eine Zeit des Wartens beschreibt, ist nicht in sich geschlossen. Der Beginn des Dramas stellt nicht den Beginn des Wartens dar, denn Vladimir und Estragon treffen erneut aufeinander. Sie verweisen auf vorhergegangene Tage, nach denen es zu spät wäre aufzugeben. Lediglich die Nacht scheinen sie an unterschiedlichen Orten verbracht zu haben, die außerhalb des Stückes und der Bühne liegen.

Man kann nicht im klassischen Sinn von Anfang eines Plots sprechen, denn das Warten auf Godot setzt eine Verabredung für das Treffen voraus, die jedoch, wenn es sie gab, außerhalb des Dramas liegt.

Auch das Ende des Dramas ist nicht Ende des Wartens, denn Godot ist nicht eingetroffen und der Entschluss gefasst am nächsten Tag wieder auf ihn zu warten. Es folgt ein nächster Tag, im Warten auf Godot ähnlich den Tagen aus Akt eins und zwei. Der zweite Akt, der dem Ersten ähnelt, endet auch wie der Erste, mit der verzweifelten Hoffnung, dass am nächsten Tag das Warten ein Ende findet. Sollte jedoch auch dann Godot nicht eintreffen, so steht der Beschluss fest sich aufzuhängen, doch wäre der Entschluss, wie an den beiden Tagen zuvor, zum Scheitern verurteilt. Ein ewiger Kreislauf bahnt sich an<sup>18</sup>. Dieser Kreislauf und die Leere der Gespräche sorgen für eine Austauschbarkeit in der Anordnung der beiden Akte, oder einzelner Szenen. Nur in kurzen Teilen ist ein Ereignis die Folge des vorhergehenden, meist folgen sie nur unabhängig voneinander aufeinander. Einen Hauptteil, in dem das Drama seinen Höhepunkt erreicht und seine Wendung nimmt, wie im aristotelischen Ideal, sucht man vergeblich. Zwar scheint mit dem Auftreten des zweiten Paares im ersten Akt der Höhepunkt erreicht, doch schnell entpuppt sich der für Godot gehaltene, als Pozzo und sein Begleiter als Lucky. Eine Steigerung des monotonen Wartens tritt zwar ein, doch flacht der Enthusiasmus schnell wieder ab. Der Plot nimmt nicht die erhoffte Wendung, die zum Ende führt, nur die Handlung, die im Da-Sein auf der Bühne von Vladimir und Estragon besteht, zeigt eine Änderung. Das Auftreten des Jungen zum Ende des ersten Akts ist bereits kein Ereignis mehr, dass auf ein Ende des Wartens hoffen lässt. Die Wendung des Plots steht außer Frage, es gibt sie nicht, und die Wendung in der Handlung, das Auftreten eines neuen Charakters, scheint nur Routine zu sein. Die Begeisterungsfähigkeit von Vladimir und Estragon, die noch beim Auftreten von Pozzo und Lucky herrschte, ist dahin, als genüge ihnen eine Wendung in der Handlung nicht mehr, wenn sie nicht zugleich Hoffnung auf Wendung im Plot mit sich bringt.

---

<sup>18</sup> Dass man bei *En attendant Godot* weder von *Handlung*, noch von Anfang zu Beginn des ersten Akts und von Ende am Schluss des zweiten Akts sprechen kann haben bereits viele Kritiker angemerkt. Hier sind beispielsweise Konrad Schoell, Günther Anders und Hugh Kenner zu nennen.

„Pourquoi tu viens si tard?“ [Beckett1971:128], fragt Estragon, als hätte er den Jungen und die Nachricht, dass Godot nicht kommt, erwartet.

Im zweiten Akt ist das Auftreten von Pozzo und Lucky für die beiden Dauergäste auf der Bühne immer noch so sensationell mehr wie im ersten. Estragon fragt noch immer, ob es sich um Godot handelt und Vladimir sieht Pozzo hoffnungsvoll als Unterstützung im Kampf und macht den Lesern (bzw. Zuschauern) Mut, dass das Programm bald enden wird. Hierin suggeriert er Estragon das Erscheinen Godots, wenngleich er ihn schnell auf den Boden der Tatsachen zurückholt: „Ce n'est pas Godot“ [Beckett1971:192]. Wieder nimmt der Plot keine Wendung, nur in der Handlung findet sie statt. Die Wiederholung wird perfekt im Erscheinen des Jungen, dessen Auftreten erneut jede Hoffnung auf eine Wendung des Plots zerstört. Godot wird auch heute Abend nicht kommen, obwohl er nach Aussage des Jungen nichts anderes macht. („Il ne fait rien, monsieur.“ [Beckett1971:226])

### 3.1.4. Zeit

Für die Zeit gilt ähnliches, wie für den Ort: Sie verschwimmt. Aus Stunden werden Tage, aus Tagen werden Wochen und Jahrhunderte. Die nach klassischen Maßstäben geforderte Einheit der Zeit zum Fortschreiten der Handlung ist in Becketts Theaterstück nicht zu finden, denn jeder Tag ist dem anderen zum verwechseln ähnlich. Der erste und der zweite Akt sind zeitlich jedoch aufeinander folgend, wie es die Poetik des Aristoteles verlangt und auch die Dauer des Dramas übersteigt nicht die der Übersichtlichkeit.

Es gibt im zweiten Akt Anspielungen auf ein vorheriges Zusammentreffen mit Pozzo, Luckys Hut liegt noch auf der Bühne und einiges mehr. Jedoch gibt es auch im ersten Akt Anzeichen, dass es nicht das erste Zusammentreffen von Vladimir und Estragon ist und es nicht der erste Tag ist, an dem die beiden auf Godot warten. Somit stellt der erste Akt keinen notwendigen zeitlichen Anfang des darzustellenden *mythos* dar. Es ist ein scheinbar beliebiger Zeitpunkt in einem sich täglich wiederholenden Rhythmus. Da jedoch die Handlung dem aristotelischen Ideal nicht entspricht, ist die Notwendigkeit des als Anfang gewählten Zeitpunktes fraglich. Wo beginnt die Notwendigkeit für die Handlung die in *En attendant Godot* dargestellt wird? Welcher Zeitpunkt ist der Notwendige, um ein Drama zu beginnen, das im aristotelischen Sinn keine Handlung eingrenzt, also keinen Anfang und kein Ende aufweist?

Innerhalb der beiden Akte arbeitet Beckett nicht mit Vorgriffen, Rückblenden, Parallelsequenzen und Zeitsprüngen, die Zeit verläuft durchgängig, d. h. die Erzählzeit und die erzählte Zeit stimmen überein. Allein der Übergang zum zweiten Akt vollzieht eine Komprimierung der Zeit. Die Komprimierung findet jedoch in einer Lücke der Erzählung statt, so dass sie im doppelten Sinn eine *Zwischenzeit* ist. Dadurch, dass *sie nicht gespielte Zeit zwischen den Akten* ist und *vergehende Zeit zwischen den beiden Aufeinandertreffen* Vladimirs und Estragons. Diese Zwischenzeit zählt einen Tag, minus der Spieldauer des ersten Akts, denn der zweite Akt setzt zur gleichen Zeit ein, wie der Erste. Auch der zweite Akt kommt ohne Komprimierung aus, auch er findet ohne Unterbrechung von Abend bis zur Dunkelheit statt. Diese Zeitdauer variiert zwar, je nach Jahreszeit und Ort, doch ist sie hier, am Ort des Stücks, ausgewiesen, als eben jene Zeit, die das Stück dauert. Bis auf den Übergang zwischen Akt eins und zwei sind Erzählzeit und erzählte Zeit also deckungsgleich, ebenso wie die Dauer der beiden Akte es ist. Die Komprimierung die außerhalb des Stückes liegt wird jedoch selbst thematisiert und eben jene Raffung spiegelt sich im Zeitverständnis der beiden Hauptcharaktere wieder, für die die Zeit äußerst langsam vergeht.

„Qu’est-ce que nous avons fait hier“ [Beckett1971:40], fragt Estragon Vladimir. Beide sind sich zunächst nicht einig darüber, was sie gestern gemacht haben und wo sie waren, doch es wird immer deutlicher, dass sie am vorherigen Tag an der gleichen Stelle gewesen sind. An einem ebenso undefinierbaren Ort. Abgesehen von den Passagen an denen sich Vladimir und Estragon über die Zeit unterhalten, die noch zu besprechen sind, spricht auch die äußere Struktur des Theaterstücks für eine gleich bleibende Situation im Leben der beiden Charaktere. Nur geringfügige Abweichungen von einem Alltag zeigen sich zwischen dem ersten und dem zweiten Akt, die sich sonst zum verwechseln ähnlich sind. Von dieser Monotonie sind Vladimir und Estragon gelangweilt und versuchen ihr durch immer neue Unterhaltungen zu entfliehen, doch jeglicher Versuch ist zum Scheitern verurteilt. Der lang diskutierte Versuch sich zu erhängen scheitert an der Bereitwilligkeit von beiden als erster zu handeln, denn sie wollen nichts riskieren. So entschließen sie sich zu warten, was Godot zu ihrem Vorhaben sagen wird und die Monotonie kehrt zurück. Doch wozu gerade jetzt den Mut aufgeben („D’un autre côté, à quoi bon se décourager à présent, voilà ce que je me dis.“ [Beckett1971:28] sagt sich Vladimir. Es ist nicht der richtige Zeitpunkt, um den Mut aufzugeben und der richtige Zeitpunkt wird niemals mehr kommen, denn er ist lange vergangen, wie man weiter erfährt:



Vladimir: „[...] Il fallait y penser il y a une éternité, vers 1900.”

[Beckett1971:28]

In der Zeitspanne vor der man hätte daran denken sollen den Mut aufzugeben unterscheiden sich die französische und die englischen Fassung. Im Englischen heißt es nicht eine Ewigkeit, sondern eine Millionen Jahre („We should have thought of it a million years ago, in the nineties.“). Es kommt also nicht auf die exakte Zeit an, sondern vielmehr um den Effekt, der betont, dass es sehr lange her ist. Gleichzeitig betont der Zusatz *vers 1900* (bzw. *in the nineties*), eine Einschränkung des Zeitraums ohne sich jedoch genau festzulegen.

Ebenso unentschlossen zeigen sich Vladimir und Estragon bei Pozzos Frage nach der Tageszeit im zweiten Akt:

*Pozzo: Quelle heure est-il?*

*Estragon inspectant le ciel: Voyons...*

*Vladimir: Sept heures? ...Huit heures? ...*

*Estragon: Ça depend de la saison.*

*Pozzo: C'est le soir?*

*Silence. Vladimir et Estragon regardent le couchant.*

*Estragon: On dirait qu'il remonte.*

*Vladimir: Ce n'est pas possible.*

*Estragon: Si c'était l'aurore?*

*Vladimir: Ne dis pas de bêtises. C'est l'ouest, par là.*

*Estragon: Qu'est-ce que tu en sais?*

*Pozzo avec angoisse: Sommes-nous au soir?*

*Vladimir: D'ailleurs, il n'a pas bougé.*

*Estragon: Jet e dis qu'il remonte.*

*Pozzo: Pourquoi ne répondez-vous pas? [Beckett1971:210]*

Zunächst wollen Vladimir und Estragon sich nicht festlegen wie viel Uhr es genau ist, denn sie orientieren sich an der Sonne, der Stand der Sonne ist jedoch abhängig von der Jahreszeit, die sie scheinbar nicht kennen. Weiterhin zweifeln sie, daran, ob die Sonne steigt oder fällt und wo Westen ist. Wiedereinmal wollen sie sich nicht festlegen. Zwar wissen Vladimir und Estragon etwas mit dem Begriff der Zeit anzufangen, doch ist die

genaue Uhrzeit ebenso wie die Jahreszeit und das Jahr, ihnen völlig gleichgültig. Ein Tag ist wie der Nächste, nur die Nacht unterscheidet sich in ihren Augen durch die Dunkelheit. Pozzo hingegen ist nicht von der Zeit losgelöst. Im ersten Akt besitzt er sogar eine Uhr, die er jedoch im zweiten Akt nicht mehr hervorholt, er könnte sie wegen seiner Blindheit ohnehin nicht ablesen. Er fragt jedoch nach der Zeit, da sie für ihn ein Richtwert ist, um seine Termine einzuhalten.

*Pozzo regarde sa montre. Mais il est temps que je vous quitte, si je ne veux pas me mettre en retard. [Beckett1971:94f.]*

Wenn er sich nicht verspäten will muss Pozzo gehen, sagt ihm seine Uhr. Es gilt also für ihn zu einer bestimmten Zeit eine bestimmte Handlung auszuführen, bei der er sich verspäten könnte, wohingegen für Vladimir die Zeit stehengeblieben ist. Der Unterschied zwischen den Positionen der Wahrnehmung der Zeit macht gerade darauf aufmerksam, dass es zwar eine Einheit der Zeit gibt, diese jedoch für Vladimir und Estragon nicht von Belang ist.

### **3.2. Ungerichtetes Warten**

Wie bereits in Punkt 3.1.3 beschrieben zeigt sich die Handlung als eine Leerstelle in der Handlung. Ein Plot im aristotelischen Sinn ist nicht vorhanden. Dennoch muss man von einer Handlung sprechen, da es eine Bewegung der Charaktere auf der Bühne und eine Bewegung, ein Voranschreiten, im Sprechen gibt. Wenngleich die Bewegung als solche kein Voranschreiten eines Plots mit sich bringt, sondern dieser in sich zu zirkulieren scheint, so ist es gerade dieser Stillstand in der Bewegung von dem gehandelt wird.

Das Thema der stillstehenden Bewegung zeigt sich im Warten, dass weniger ein *Warten auf etwas* ist, als vielmehr ein *Warten des Wartens wegen*. *En attendant Godot*: Beim warten auf Godot. Die Zeit des Wartens, steht im Vordergrund (*En attendant*) und die Richtung des Wartens (*Godot*) steht hinten an. Die Richtung des Wartens ist nicht auszumachen, sondern nur zu vermuten, denn wer Godot ist wird nicht aufgeklärt. Im Verweisen auf die Richtung, im Zeigen auf Godot, auf den sich die Worte des Titels *En attendant* ausrichten, bleibt das Warten ungerichtet. *Godot* folgt den Worten des Wartens (*En attendant*). Während der Bewegung, das Aufeinanderfolgen der Worte, die mit dem

Lesen, oder Betrachten einhergeht, muss man auf das Wort, den Namen *Godot* warten. Die Worte *En attendant* halten *Godot* auf, sie stehen dem Leser im Weg und müssen überwunden werden, um zu *Godot* zu gelangen. Das Warten muss überwunden werden bevor *Godot* kommt, doch dies kann nur durch das Fortschreiten der Zeit, nicht durch eine Bestimmte Handlung geschehen. Ebenso wie das Warten nicht bestimmt und sein Ende nicht geplant werden kann, so ist *Godot* im Drama *En attendant Godot* beim Warten nicht bestimmbar.

In der Abwesenheit *Godots* bauen sich die Vermutungen über sein Aussehen, seine Herkunft und vieles mehr, immer weiter auf, sowohl beim Leser als auch bei den Charakteren des Stückes selbst. So fragt *Vladimir* den Jungen am Ende des zweiten Akts: „Il a une barbe, monsieur *Godot*? [...] Blonde ou...*il hésite*...ou noire?“, doch er erhält nur eine unbestimmte Antwort: „Je crois qu’elle est blanche, monsieur.“ [Beckett1971:226] Doch ihm scheint diese auszureichen. *Blonde ou noir?* scheint nur die Frage nach der Tendenz hell oder dunkel, nicht nach einer Farbe, wie es die deutsche Übersetzung nahe legt. In dieser fragt *Vladimir* zusätzlich, ob der Bart rot sei.

Da *Vladimir* und *Estragon* warten, stellt sich auch die Frage worauf ihre Annahme gründet, dass *Godot* kommen wird. *Godot* scheint zu wissen, dass die beiden auf ihn warten, also liegt es nahe von einer Verabredung auszugehen, die das Treffen an einem Ort, zu einer Zeit ansetzt.

### **3.2.1. Treffen mit *Godot*: geplanter Zufall**

*Vladimir* und *Estragon* warten auf das Eintreffen *Godots*, sie wollen sich mit ihm treffen. Damit ein solches Treffen stattfinden kann ist es notwendig sich auf einen Ort und eine Zeit zu einigen. Findet eine solche Einigung nicht statt, sondern bleiben die genauen Angaben offen, so wäre nur ein zufälliges Aufeinandertreffen möglich.

Das geplante Treffen setzt also Ort und Zeitpunkt des Erscheinens der Personen, die sich treffen wollen, fest. Die Personen sind gebunden an diese Übereinkunft (sofern sie das Treffen ernsthaft anstreben). Es wird gewartet auf das Eintreffen. Das Eintreffen und das folgende Beisammensein ist Ziel des Wartens und das Warten selbst nur Mittel zum Zweck.

Das zufällige Treffen hingegen ist geprägt durch eine ungeplante Gleichzeitigkeit des Einfindens von mindestens zwei Personen zur gleichen Zeit am gleichen Ort. Ein solches

Treffen wird jedoch nicht erwartet, sondern tritt ein oder bleibt aus. Es hat nicht das Ziel des Aufeinandertreffens, sondern ein beliebiges anderes und das Treffen ist Nebenerscheinung.

Zwar sprechen Vladimir und Estragon ausdrücklich davon, dass sie auf Godot warten, doch schwankt die Sicherheit der verabredeten Zeit und des Ortes, sowie der einvernehmlichen Zusage zum Treffen:

*Vladimir*: Il n'a pas dit ferme qu'il viendrait. [Beckett1971:40]

[Er hat nicht fest zugesagt, dass er käme.]

Eine vorausgegangene Verabredung scheint stattgefunden zu haben, wenngleich sie nicht mit einer Zusage zum Erscheinen Godots abgeschlossen wurde. Fragwürdig bleibt also von vorn herein das Eintreffen des von Vladimir und Estragon erwarteten Zustands. Auch durch diese Unabgeschlossenheit rückt das Treffen in den Hintergrund der Handlung und das Warten selbst schiebt sich nach vorne. In Hinsicht auf das Treffen ist die mangelnde Erinnerungsfähigkeit von Vladimir und Estragon problematisch, denn letztendlich lässt sich nicht erschließen, was tatsächlich verabredet wurde und was nicht. Es bleiben nur Hinweise, die auf eine Verabredung zeigen, die Verabredung selbst ist nur Thema im Drama, jedoch nicht Teil der Handlung. Falls es sie gab, steht sie außerhalb des Dramas, denn von ihr wird nicht gehandelt, sondern nur von ihrer Konsequenz, dem Warten.

Es ist eine Unentschlossenheit, die das Treffen zwischen geplant und zufällig schwanken lässt, denn die Verabredung, die getroffen wurde, wird durch die sofortige Unsicherheit in der Zusage Godots relativiert. Die Planung macht der Zufälligkeit Platz, ohne ganz zu verschwinden. Das Treffen trägt die Kennzeichen des Geplanten, denn es waren Ort und Zeit verabredet und es findet ein Warten statt. Zugleich trägt es die Kennzeichen des Zufälligen, denn weder Zusammenkunft, Ort und Zeit sind gesichert, noch ist diese Sicherheit entscheidend für die Wartenden. Sie warten wegen der Möglichkeit, dass der Zufall eintreffen könnte, auch ohne genau zu wissen was es heißt, dass der Zufall eingetreten ist, denn sie wissen nicht einmal wie Godot aussieht. Sie müssen sich darauf verlassen, dass Godot, wenn er da ist, ihnen sagt, dass er es ist.

So ist das Warten nicht Mittel zum Zweck des Treffens, sondern das Treffen wird Nebenerscheinung. Da jedoch kein neuer Zweck an die Stelle des Treffens tritt, bleibt das Warten selbst Zweck des Wartens. Wenngleich es *Warten auf Godot* ist, ist es kein ...*warten auf*..., sondern ein ungerichtetes Warten, denn der Name Godot ist Platzhalter,

Unbekannte, Variable, der nicht besetzt ist. Dem zweistelligen Prädikat wird dadurch, dass es nicht auf etwas gerichtet ist, die zweite Stelle strittig gemacht, ohne sie ihm tatsächlich entziehen zu können.

### 3.2.1.1. Die Verabredung

Da Vladimir und Estragon auf das Eintreffen Godots warten, scheint eine Verabredung zu einem solchen Treffen stattgefunden zu haben.

*Estragon:* Qu'est-ce qu'on lui a demandé au juste?

*Vladimir:* Tu n'étais pas là?

*Estragon:* Je n'ai pas fait attention. [Beckett1971:50]

Die Erinnerung von Vladimir und Estragon an die Verabredung ist jedoch sehr dürftig und die Position Godots zu dieser bleibt weitestgehend offen. Die Leser erfährt von den Aussagen Godots nur aus zweiter Hand, nämlich von Vladimir und Estragon und alle werden im Konjunktiv getroffen (*...il n'a pas dit ferme qu'il viendrait..., ...il verrait..., ...il ne pouvait rien promettre..., ...il lui fallait réfléchir...*). Aufgrund dieser ständigen Relativierung der Aussagen Godots wird die Aussicht auf das Erscheinen immer geringer. Doch bleibt die Hoffnung der zwei Wartenden erhalten, denn ihnen macht die fehlende Erinnerung an Ort, Zeit und Grund für das Treffen nichts aus. Vladimir muss Estragon sogar stets daran erinnern, dass sie auf Godot warten. Nur in der Zeit, in der sie sich bewusst sind, dass sie warten und worauf sie warten sind sie Wartende, ihre Ausrichtung auf ein Ziel macht sie zu Wartenden. Vergessen sie ihr Ziel, was Estragon des Öfteren geschieht („Allons-nous-en. - On ne peut pas. - Pourquoi? - On attend Godot.- C'est vrai.“ [Beckett1971:38], so tritt auch das Warten in den Hintergrund. Nur Estragon ist in der Lage zu vergessen, dass sie warten, ebenso wie er im zweiten Akt vergessen hat, dass er Pozzo bereits zuvor gesehen hat. Die fehlende Aufmerksamkeit und Erinnerungsfähigkeit Estragons erlaubt es ihm zwar die Aussichtslosigkeit und Monotonie zu vergessen, doch bewirkt sie durch die Ziellosigkeit der Situation zugleich eine Resignation.

Vladimir hingegen ist nicht in der Lage das Ziel des Daseins zu vergessen, wengleich sein Erinnerungsvermögen ihn zum Beispiel der Zeit, die sie schon warten im Stich lässt. Er erinnert sich, doch bleibt ihm bei den Sachen, die über die Zeitspanne der beiden Akte

hinausgehen, stets ein Zweifel darüber, ob er sich richtig erinnert. Durch die Aussichtslosigkeit der Situation verfällt Vladimir teilweise in eine Resignation, doch hilft ihm das Ziel des Wartens, dass er nicht vergisst, die Hoffnung nicht zu verlieren. Bei Vladimir sind also, im Vergleich zu Estragon, die Ursachen von Hoffnung und Resignation vertauscht, wie beim Geschmack der Rübe (*Vladimir: Pour moi c'est le contraire*. [Beckett1971:56]).

Sowohl Estragon als auch Vladimir haben, jeder auf seine Weise, eine Methode die Situation des Wartens zu meistern und nicht aufzugeben. Gemeinsam schaffen sie es ihr erklärtes Ziel einzuhalten und auf das Eintreffen Godots zu warten, jeder trägt durch seine Art dazu bei. Nur mit Vladimir ist es Estragon möglich auf Godot zu warten, denn dieser erinnert ihn überhaupt erst an die Verabredung und dass er nicht gehen kann. Er benötigt die Hilfe Vladimirs zum Warten, wie er sie braucht, um seinen Schuh ausziehen zu können.

Estragon: Il y a des moments où je me demande si on ne ferait pas mieux de se quitter.

Vladimir: Tu n'irais pas loin.

Estragon: Ce serait là, en effet, un grave inconvénient. *Un temps*. N'est-ce pas, Didi, que ce serait là un grave inconvénient? *Un temps*. Etant donné la beauté du chemin. *Un temps*. Et la bonté des voyageurs. [Beckett1971:44]

Ohne Vladimir würde Estragon nicht weit kommen so heißt es, denn seine Bindung an ihn ist notwendig für das Warten.

Zwar wäre es für Vladimir möglich sich auch ohne Estragon zu beschäftigen, doch würde sich sein Sprechen, ebenso wie der Aufbau des gesamten Stückes, im Kreis drehen, wie es am Anfang des zweiten Aktes der Fall ist. Er benötigt jemanden, der ihm, wenigstens hin und wieder, den Ball zuspielt, damit sein Sprechen in Bewegung bleibt. („Voyons, Gogo, il faut me renvoyer la balle de temps en temps.“ [Beckett1971:36]) Auch Vladimir ist also in gewisser Weise abhängig von Estragon, obwohl diese ungleich der Abhängigkeit Estragons ist.

Weiter stellt sich die Frage nach der Abhängigkeit Vladimirs und Estragons von Godot. Als sie selbst über ihr Verhältnis zu Godot sprechen heißt es:

Estragon mâche, avale: Je demande si on est liés?

Vladimir: Liés?

Estragon: Li-és.

Vladimir: Comment, liés?

Estragon: Pieds et poings.

Vladimir: Mais à qui? Par qui?

Estragon: A ton bonhomme.

Vladimir: A Godot? Liés à Godot? Quelle idée? Jamais de la vie! *Un temps.*

Pas encore. *Il ne fait pas la liaison.* [Beckett1971:56]

Vladimir streitet eine Bindung an Godot ab. Selbst die Idee sie könnten an Godot gebunden sein, findet er verwunderlich. *Niemals im Leben!* lautet seine energisch ablehnende Antwort, die er noch einmal bekräftigt. *Il ne fait pas la liaison*, er hat keine Verbindung, keine Beziehung, keine Schnittstelle. Das Wortspiel zwischen *lié* und *liaison* geht vom Festbinden, über die Verbindung, zur Beziehung und die Schnittstelle. Nicht nur eine Bindung an Godot, sondern ebenfalls eine Verbindung, eine Beziehung, eine Schnittstelle streitet Vladimir ab und deutet, ohne es selbst zu wissen, so auf die fehlende Überschneidung im Raum zu einer Zeit mit Godot hin.

Graphisch mathematisch betrachtet könnte man dies darstellen, durch ein Ort-Zeit-Diagramm in dem zwei Funktionen verlaufen. Die Zeit, sei sie auf der x-Achse aufgetragen, reicht von Beginn des ersten Akts bis zum Ende des zweiten Akts, über Ereignisse außerhalb lassen sich die Funktionen nicht beschreiben. Auf der y-Achse wird der Ort aufgetragen an dem sich eine Person befindet. Die Funktion  $f(x)$  beschreibt Vladimir und Estragon und verläuft als Gerade parallel zur x-Achse, denn der Ort an dem sie sich befinden bleibt konstant. Am Ort, der den Übergang zwischen erstem und zweitem Akt bildet, weist die Funktion  $f(x)$  jedoch eine Definitionslücke auf. Die Funktion  $g(x)$  beschreibt Godot. Für sie lässt sich lediglich aussagen, dass sie sich an keiner Stelle des Graphen mit  $f(x)$  überschneidet.

Obgleich sich ein räumlich-zeitlicher Schnittpunkt zwischen Vladimir, Estragon und Godot verneinen lässt, lässt sich eine Bindung anderer Art zwischen ihnen nicht verleugnen. Vladimir und Estragon können nicht gehen, denn sie warten auf Godot. Dadurch sind sie eindeutig an Godot und sein Erscheinen gebunden. Zwar sind sie nicht durch Godot gebunden, denn nichts weißt darauf hin, dass ein Zwang auf sie ausgeübt wird zu bleiben. Nur am Ende des zweiten Akts steht die Vermutung über eine Bestrafung

durch Godot, falls sie gingen. Allein durch sich selbst sind sie an Godot gebunden, durch ihren Wunsch sich mit ihm zu treffen, durch die Hoffnung bei ihm im Warmen schlafen zu können, durch die Angst vor einer Bestrafung.

### 3.2.1.2. Ort des Treffens

*Estragon: C'est vrai. Un temps. Tu es sûr que c'est ici?*

*Vladimir: Quoi?*

*Estragon: Qu'il faut attendre.*

*Vladimir: Il a dit devant l'arbre. Ils regardent l'arbre. Tu en vois d'autres?*

*Estragon: Qu'est-ce que c'est?*

...

*Vladimir: Un – Il se reprend. Qu'est-ce que tu veux insinuer? Qu'on s'est trompé d'endroit?*

*Estragon: Il devrait être là. [Beckett1971:38f.]*

Nicht nur für die beiden Wartenden, sondern auch für die Leser und Zuschauer, stellt sich die Frage nach der Übereinstimmung des Ortes an dem Vladimir und Estragon warten und dem Ort an dem sie sich mit Godot treffen wollten. *Devant l'arbre*, vor dem Baum, wollten sie sich treffen. Ebenso wie der Ort an dem sich Vladimir und Estragon befinden, so ist auch der Ort des Treffens sehr spärlich beschrieben und seine Lokalisierung nur begrenzt möglich. Auch *devant l'arbre*, der verabredete Ort, ist ein Ort, dessen Position im Raum offen bleibt.

Nur mit einer eindeutigen Zuweisung des räumlichen Bezugspunkts, dem Baum, ist eine genaue Verortung des *vor* möglich, doch diese bleibt aus. Zwar ist der Baum selbst als Kennzeichen, Koordinate im Raum, zu sehen<sup>19</sup>, doch zeigt diese Koordinate sich unabhängig von anderen Punkten. Sie kann etwa als Koordinate 0,0 bezeichnet werden, doch ebenso als Koordinate 1,1, denn die Wahl des Nullpunktes ist beliebig. Der Baum ist lediglich Koordinate dadurch, dass er im Raum des Stücks ist, sich irgendwo innerhalb des Koordinatensystems befindet, das den Raum begrenzt. Er ist nicht Koordinate durch eine Zuweisung zu anderen Punkten (beispielsweise in der Mitte der Verbindungsgeraden

---

<sup>19</sup> siehe Punkt 3.1.2



zwischen Punkt A und B liegend.) Der Baum zeigt sich im Raum des Stücks, der sich vom realen Raum unterscheidet. Die Verbindung der beiden Räume bleibt fragwürdig.

Vor *dem* Baum heißt zwar vor einem bestimmten Baum, doch fehlt eine genauere Bestimmung des gemeinten Baums, etwa durch Bezeigen, wie bei Estragons Verweis auf den Graben im ersten Akt, der ohne Geste stattfindet. *Der* Baum (*l'arbre*) wird durch die fehlende Bezeugung (sei sie gegeben durch Worte, oder durch Gesten) zu *einem* Baum (*un arbre*), es sei denn es gäbe nur einen einzigen Baum (was zu beweisen wäre).

Auch in den Regieanweisungen, zu Beginn des ersten Akts, kann man die Differenz zwischen *dem* Baum und *einem* Baum sehen. Es handelt sich sowohl im Französischen, als auch in der englischen und deutschen Übersetzung um einen beliebigen Baum, wobei die französische Fassung den Artikel ganz weglässt und die Übersetzungen einen unbestimmten Artikel setzen.

Allein die nicht Sichtbarkeit anderer Bäume wirkt bestätigend auf die Frage der Übereinstimmung, doch im gleichen Zug merkt man, dass die Wartenden lediglich den Baum, vor dem sie stehen betrachten. Sie schauen sich nicht in der Gegend um, ob sie einen anderen Baum entdecken, sondern sind fixiert auf *den* Baum, den sie sich zum Warten ausgesucht haben. Ob es nun andere Bäume gibt oder nicht, davon ist nicht die Rede. Ob sie andere Bäume sehen oder nicht, auch hiervon ist nicht die Rede. Sie betrachten lediglich *den* Baum und reden von ihm. Sie reden von keinem anderen Baum, denn sie machen sich nicht einmal die Mühe zu schauen, ob einer da ist.

Das Spiel zwischen *einem* und *dem* Baum, das sich vollzieht, spiegelt sich im Verhältnis von Rezipienten und Rollen wieder. In diesem Verhältnis wird die Unbestimmtheit gedoppelt. Für Vladimir und Estragon handelt es sich um einen bestimmten Baum, nämlich um den, der ihnen von Beckett als zum Warten bestimmter Baum zugewiesen wurde. Als dieser bestimmte Baum ist er Realität des Stücks. In dem Moment des Zweifels schwindet der Bestimmtheitsgrad des Baums und ob es sich tatsächlich um einen Baum handelt wird in Frage gestellt. Diese Zweifel bilden den Übergang zwischen Rolle und Betrachter. Der Baum ist im Stück ein Baum und die Frage danach ist hinfällig, denn Beckett bezeichnet ihn als Baum. Sein *Baum-Sein* ist gegeben durch die Konstatierung durch den Autor. Im Moment des Zweifels befinden sich Vladimir und Estragon außerhalb der Realität des Dramas, denn sie zweifeln an ihr. Sie scheinen ein Außerhalb des Dramas zu kennen. Dieses *Außerhalb des Dramas*, soll hier *Wirklichkeit* genannt werden, und das *Innerhalb des Dramas* wird mit *Realität des Dramas* bezeichnet. Beide sind nicht bloß Charaktere des Dramas, sondern zugleich Rezipienten, denen die

Realität des Dramas nicht als Wirklichkeit erscheint. Die Richtigkeit der Bezeichnung des Gegenstands vor dem sich das Warten abspielt wird bezweifelt und mit ihr die Autorität des Autors. Trotz der Kenntnis des Unterschieds zwischen Realität des Dramas und Wirklichkeit, ist es ihnen nicht möglich aus der Realität des Dramas auszubrechen, denn im Moment in dem sie auf der Bühne stehen sind sie in ihr gefangen. Durch die Verschachtelung, die sich auch in Wladimirs Hundegeschichte zu Beginn des zweiten Akts wieder findet, ändert sich die Position des Lesers. Der Leser muss Vladimir und Estragon als Charaktere betrachten, die ihrer Rollenhaftigkeit bewusst sind und denken, dass sie durch dieses Bewusstsein ihre Rollen ablegen. Da sie sich jedoch stets innerhalb der Realität des Dramas befinden, wird ihre Rollenhaftigkeit nur verändert, nicht aufgehoben. Der Übergang vom Drama in die Wirklichkeit ist für die Charaktere Vladimir und Estragon nicht möglich, wenngleich sie wissen, dass es ein Innerhalb und ein Außerhalb des Dramas gibt. Sie spielen eben diese Rolle, ob sie wollen oder nicht.

Vladimir und Estragon fragen nach anderen Bäumen, doch wie so oft bleibt die Antwort auf wichtige Fragen aus, den Teil hinter der Frage bleiben sie schuldig. Statt der erwarteten Antwort kommt eine *Hinter-Frage*, die die Vorherige vorläufig vergessen lässt. Das Warten *vor* dem Baum wird zu einem Warten auf die Antwort der *vorangegangenen* Frage. Die Ortsangabe *vor dem Baum* wird auf Grund der Frage *nach* anderen Bäumen und der *Hinter-Frage* zur Angabe eines unbestimmten Ortes. Es ist kein Wechselspiel von Frage und Antwort, sondern ein Nebeneinander von mehreren Fragen, von Realität des Dramas und Wirklichkeit, von Bestimmtheit und Unbestimmtheit.

Die Frage nach der Übereinstimmung vom Ort des Treffens und Ort des Wartens wird selbst nach dem kurzen Abschweifen nicht geklärt, denn auch die abschweifenden Fragen bleiben unbeantwortet. Estragon, der die Frage nach dem Treffpunkt aufgeworfen hatte, ist jedoch nachher von seinen Zweifeln befreit und gibt sich selbst die Antwort auf seine Frage (*Il devrait être là.*), die von Vladimir erneut gestellt wurde. Das Sprechen und das *Gefragt-werden* reichen aus, um seine Zweifel zu zerstreuen. D. h. zwar nicht, dass die Übereinstimmung von Ort des Wartens und Ort des Treffens gesichert wäre, denn der Konjunktiv in der Antwort bleibt bestehen, doch reicht es Estragon aus, um das Warten unverändert fortzusetzen. Eine gesicherte Übereinstimmung zwischen Ort des Wartens und Ort des Treffens besteht lediglich darin, dass beide *vor einem Baum* liegen und sich, im Rahmen der gegebenen Informationen, als Unbestimmte zeigen.

### 3.2.1.3. Zeit des Treffens

Die Frage nach dem Ort des Treffens wird, über den Zweifel des Wartens am gleichen Ort am vorherigen Abend, zur Frage nach der Zeit des Treffens.

*Estragon:* Tu est sûr que c'était ce soir?

*Vladimir:* Quoi?

*Estragon:* Qu'il fallait attendre?

*Vladimir:* Il a dit samedi. *Un temps.* Il me semble.

*Estragon:* Après le turbin.

*Vladimir:* J'ai dû le noter. *Il fouille dans ses poches, archibondées de saletés de toutes sortes.*

*Estragon:* Mais quel samedi? Et sommes-nous samedi? Ne serait-on pas plutôt dimanche? Ou lundi? Ou vendredi?

*Vladimir regardant avec affolement autour de lui, comme si la date était inscrite dans le paysage:* Ce n'est pas possible.

*Estragon:* Ou jeudi.

*Vladimir:* Comment faire? [Beckett1971:42]

Wieder ist es Estragon, der die Frage aufwirft, doch diesmal (nicht wie beim Ort) lässt er sich nicht so einfach von der Richtigkeit des Abends überzeugen.

*Il a dit samedi...Il me semble.* Es scheint Vladimir, dass das Treffen Samstag stattfinden sollte und Estragon widerspricht ihm nicht, sondern setzt *après le turbin* hinzu. Doch Estragons Zweifel beziehen sich weniger auf den verabredeten Wochentag, als vielmehr auf die Unsicherheit, welcher Wochentag gerade ist und welcher Samstag gemeint war. Er will das genaue Datum wissen, den Tag, den Monat und das Jahr. Estragon weiß weder über Wochentag, noch über das momentane Datum bescheid. Er lebt, ohne ein zeitliches Bewusstsein, ohne zeitliche Orientierung. Wenngleich er die Wochentage mit Namen kennt, sind sie ihm doch einer wie der andere. Ein zeitlicher Referenzpunkt, beispielsweise durch besondere Ereignisse, fehlt ihm. Er lebt außerhalb der normalen

Zeitwahrnehmung<sup>20</sup>, lediglich die Dunkelheit der hereinbrechenden Nacht ist ein Zeitzeichen, dass das Warten vorläufig aussetzt.

Termine, wie bei Pozzo gibt es für Vladimir und Estragon nicht, denn das Warten auf Godot ist alleiniges, erklärtes Ziel und dieses ist zeitlich weder begrenzt, noch festgesetzt, noch scheint das Treffen jemals erreicht werden zu können. Kein Grenzstein ist gesetzt für die Zeit des Treffens, ebenso wenig wie zur Markierung des Treffpunktes.

Wie für den Treffpunkt die Frage bleibt, welcher Baum nun der *richtige* ist, so bleibt auch bei der Zeit des Treffens die Frage nach dem *richtigen* Samstag. Ohne Orientierung, ohne zu wissen welcher Tag gerade ist und welcher Samstag bei der vermeintlichen Verabredung gemeint war (der nächste Samstag nach der Verabredung, der Übernächste, usw.), ist die Information *samedi* nutzlos, selbst für den Fall, dass sie gesichert wäre.

Auch die Information *après le turbin*, die Estragon ergänzend hinzusetzt, bleibt ohne Auswirkung auf der Suche nach dem verabredeten Zeitpunkt des Treffens. *Après le turbin*, doch wann hat Godot Feierabend, wann ist er fertig mit seiner Arbeit, meinte er überhaupt seinen eigenen Feierabend? Die Richtigkeit der Annahme Vladimirs und Estragons, dass der Feierabend abends ist bleibt ungewiss, vielleicht ist er von der Nachtschicht ausgegangen. *Après le turbin*, nach Feierabend, kann auch verstanden werden als der Zeitpunkt, an dem der Feierabend endet, also die Arbeitszeit wieder beginnt.

*Après le turbin* kann zugleich als selbstreflexive Anspielung auf das Theaterstück angesehen werden. Die Zuschauer haben Feierabend und schauen sich während diesem die Vorstellung an, sie kamen nach Feierabend ins Theater. Die Schauspieler, die Vladimir und Estragon spielen, haben zu diesem Zeitpunkt keineswegs Feierabend, sie sind auf der Bühne und führen das Stück auf. Sie haben Feierabend, wenn das Stück zu ende ist. Eine Gleichzeitigkeit im Begriff *Feierabend* kann also nicht gewährleistet werden.

Fest steht: Godot kommt während des Theaterstücks nicht. Im Bezug auf die Bedeutung von *Après le turbin* gibt es also zwei Möglichkeiten, d. h. angenommen es gibt einen Zeitpunkt an dem Godot, dort wo sich Vladimir und Estragon befinden, auftaucht. Die Unsicherheit, die durch diese beiden Möglichkeiten hervorgerufen wird vervielfältigt sich,

---

<sup>20</sup> Ross Chambers schreibt, dass für Vladimir und Estragon die Zeit sehr langsam vergeht, sogar nahe dem Stillstand ist, während sie für Pozzo und Lucky ungleich schneller vergeht. Dies sieht er im Zusammenhang mit der Veränderung der Pozzo und Lucky unterworfen sind, Vladimir und Estragon jedoch nicht: „*On the one hand, then, time crawls endlessly by for Didi and Gogo so that they remain desperately unchanged throughout the play, while on the other for Pozzo and Lucky, who undergo breathtaking developments in the same period, it is speeding up.*“ [Chambers1965:163]

zieht man in betracht, dass sich die Arbeitszeiten von Godot, Vladimir und Estragon überschneiden oder voneinander abweichen können. Auch die Möglichkeit Vladimir und Estragon, während des Wartens, als arbeitende Schauspieler zu betrachten, sowie wessen Feierabend gemeint ist, steigern die Unsicherheit erheblich. Dabei war *après le turbin* nur ein Einwurf, der die bereits herrschende Unsicherheit verringern sollte, stattdessen treibt er sie voran.

### 3.3. Nothingness

Der englische Begriff *Nothingness* innerhalb dieser deutschsprachigen Arbeit ist bewusst gewählt, da er eine Doppeldeutigkeit widerspiegelt, die nach Meinung des Autors im Text *En attendant Godot* zu finden ist. *Nothingness* deutet zugleich auf die Nichtigkeit des Gesprochenen, als auch auf die nicht vorhandenen konventionellen dramatischen Strukturen, sowie das dargestellte Warten hin. Der Begriff lässt jedoch zugleich die Lücke zwischen *Nichts* und *Etwas*. *Nothingness* deutet an, dass das Nichts immer durch Etwas repräsentiert wird, sobald von ihm gesprochen, geschrieben oder gehandelt wird.

Die deutsche Bedeutung *Nichts* hingegen würde die Repräsentation des Nichts durch Etwas nicht deutlich machen und der Begriff *Nichtigkeit* würde die Bedeutung zu stark auf eine Unerheblichkeit einschränken. *Nothingness* beschreibt also die Handlung, das Gesprochene und die Struktur, die sich um das nicht Vorhandene dreht.

#### 3.3.1. Nichts zu tun

Estragon *renonçant à nouveau*: Rien à faire.

Vladimir *s'approchant à petis pas raide, les jambes écartées*: Je commence à le croire. *Il s'immobilise*. J'ai longtemps résisté à cette pensée, en me disant, Vladimir, sois raisonnable, tu n'as pas encore tout essayé. Et je reprenais le combat. *A Estragon*. Alors, te revoilà, toi. [Beckett1971:26]

Mit *Rien à faire*, eröffnet Estragon das Sprechen in *En attendant Godot*. *Rien à faire*, denn er bekommt seinen Schuh nicht ausgezogen und die Möglichkeit es zu schaffen

scheint ihm nicht gegeben. Er will vor dem Gegenstand resignieren, der ihn (seinen Fuß) einengt. Da er keine andere Chance sieht, will er sich mit dem eingeengten Zustand abfinden. *Rien à faire*, nichts zu machen. Es scheint keinen Ausweg zu geben. Zugleich eröffnet die Aussichtslosigkeit den Schuh auszuziehen die Möglichkeit über etwas zu sprechen. Ebenso spiegelt sich im vergeblich erscheinenden Versuch sich aus dem Schuh zu befreien der Charakter des Wartens wider. Es ist nichts zu machen, Vladimir und Estragon müssen warten. Doch das Warten ist selbst nicht Handlung es ist warten auf eine Handlung. Doch bis auf das Warten gibt es keinen Plot, wodurch im Handeln eine Leerstelle bleibt. *Rien à faire*, es gibt nichts zu tun, bis das Warten ein Ende findet. *Rien à faire*, außer dem Warten auf die Änderung ihres derzeitigen Zustandes, die sie selbst nicht beeinflussen können, sondern nur der erscheinende Godot.

*Rien à faire* und auch Vladimir glaubt es fast, doch spricht er scheinbar nicht von Estragons Schuh. Er redet von einem Kampf, den es zu gewinnen gilt. Doch hatte er noch nicht alle Möglichkeiten ausprobiert und wollte nichts unversucht lassen. Er wehrte sich gegen den Gedanken, dass nichts zu machen sei, und nahm den Kampf wieder auf. Er machte etwas. Er wehrte sich gegen den Gedanken, dass nichts zu machen sei. Der Kampf begann mit dem Gedanken an den Kampf, der einen Ausweg offenbart. Der Gedanke daran, dass nichts ausgerichtet werden kann, überwand eben diese Unmöglichkeit. ... *en me disant*, als ich mir sagte. Der Widerstand begann also nicht erst als Folge der Umsetzung des Gedankens, sondern schon während des Gedankens. Der Gedanke selbst ist bereits Widerstand gegen die Unmöglichkeit etwas zu tun, denn das Denken ist Handlung, ist Etwas und nicht Nichts. Der Gedanke *Rien à faire*, bildet den Beginn des Widerstands, denn durch das Äußern des Gedankens, findet Handlung statt, wenngleich diese Handlung sich auf etwas bezieht, das unmöglich erscheint. Die Worte brechen die Handlung durch Taten ab und starten die Handlung durch Worte. Worte scheinen das einzige Mittel des Handelns zu sein, da alle Taten als nutzlos erscheinen.

Vivian Mercier beschreibt die Handlung des Dramas mit: „Beckett has written a play in which nothing happens, twice.“[Mercier1956] Es passiert also nicht nichts, sondern Etwas, etwas das nichtig scheint. Es ist lediglich keine Handlung durch Taten, die zum Fortschreiten eines Plots beiträgt, sondern ein handeln durch Worte, das aus Sicht Vladimirs und Estragons nur den Zweck erfüllt die Zeit totzuschlagen, bis der erwartete Godot kommt. Diese Handlung durch Worte bringt jedoch keine Veränderung der

Situation mit sich. Am Ende des Dramas herrscht die gleiche Situation wie zu Beginn: Das Warten auf Godot.

Es macht den Anschein, dass nur Godot den Teufelskreis brechen, Vladimir und Estragon erlösen, und den Plot in Gang setzen könnte, doch er kommt nicht, zweimal<sup>21</sup>. Daran gibt es nichts zu machen.

Die Worte *Rien à faire*, durch die gehandelt wird, bewegen sich also zwischen den Bedeutungen *Nichts zu tun* und *Nichts zu machen*. *Tun* beschreibt hierbei eine Tat, Werke, eine körperliche Betätigung und *machen* eine Handlung allgemein, die Handlung durch Worte einschließt.

Die Handlung findet im Sprechen statt, da die Handlung durch körperliche Betätigung aussetzt. Betrachtet man in Vladimirs Aussage, nach Hinchliffe<sup>22</sup>, das Nichts als Etwas, so erschließt sich, dass es Etwas zu machen gibt, nämlich das Nichts. Der Plot besteht aus dem Warten auf Godot, ohne dass die Ankunft näher rücken würde. Es tut sich nichts, doch zugleich geschieht Etwas.

*En attendant Godot* beschreibt das Nichts als Handlung. Es *ist*, als Schrift- oder Theaterstück, und besitzt das Warten als Plot. Dieses Warten zeigt jedoch keine Auswirkung, sein Ziel bleibt unerfüllt. Auf Grund des fehlenden Erscheinens von Godot ist das Warten nicht Plot, im Sinn des aristotelischen Mythos, denn wie oben ausgeführt, ist dieser immer abgeschlossen.

Das Treffen mit Godot dient lediglich als Gesprächsthema und Grund, dass Vladimir und Estragon nicht fortgehen. Der besagte Plot unterscheidet sich also von der Handlung. Die Handlung besteht darin, die Zeit auf irgendeine Weise vergehen zu lassen, die Zeit der Leere mit etwas zu füllen. Hierbei wird die Erinnerung zum Hindernis, denn sie verhindert die Möglichkeit des Vergessens und so erinnert sie immer wieder an die Leere. Nur dadurch, dass sie ihr Warten vergessen, können Vladimir und Estragon ihm entgehen, stellen aber zugleich den Sinn ihres Daseins und Redens in Frage. Die Erinnerung ist in ihrer Situation also zugleich notwendig, als auch hinderlich. Sie zeigt ihnen den Weg, verstellt ihn jedoch gleich wieder.

---

<sup>21</sup> Auf Grund des Nichterscheinens und der Unkenntnis über Godots Verhalten ist es sinnlos sich darüber auszulassen, was wäre, wenn er kommen würde. Godot ist nur Name, unbestimmte Variable, nicht Person, nicht Protagonist des Dramas.

<sup>22</sup> siehe Fußnote 16: [Hinchliffe 1974:70]: "The concept of Nothing, therefore, wheather we think of it, speak of it, or write about it, destroys itself because it produces Something."

An dem Ort, an dem sich Vladimir und Estragon befinden, an dem es nichts gibt bis auf den Baum, ist die Beschäftigung durch Taten sehr eingeschränkt. Zwar erwägen sie viele Male durch Taten zu handeln, doch hält sich die Realisierung ihrer Bemühungen sehr in Grenzen. Sie hängen sich nicht auf, denn sie haben kein Vertrauen in den Ast und keinen Strick, sie essen Rüben, doch diese schmecken nicht und gehen langsam aus. Ihre Versuche sind auf ein Minimum beschränkt, denn meist fehlen die nötigen Requisiten. Vladimir und Estragon müssen sich mit dem Wenigen begnügen, dass ihnen zur Verfügung steht, Schuhe, Hüte, Rüben, der Baum, kurz gesagt nichts Außergewöhnliches. Worte sind es, die ihnen endlos gegeben sind, um die Zeit des Wartens zu überbrücken. Ganz anders ist dies bei Pozzo und Lucky, denn Lucky trägt ein Sammelsurium an Gegenständen mit sich, die Pozzo nutzt, um sich die Zeit zu vertreiben und die als Themen in die Unterhaltung einfließen. Innerhalb kürzester Zeit werden Seil, Brille, Mantel, Koffer, Peitsche, Korb, Klappstuhl, Hühnerbein, Brot, Wein, Zündhölzer, Zerstäuber, Taschentuch, Uhr, Pfeife aufgeboden.

### 3.3.2. Nichts zu sagen

Estragon: Ne me touche pas! Ne me demande rien! Ne me dis rien! Reste avec moi! [Beckett1971:146]

Estragon fordert Vladimir auf ihn nicht zu berühren, nichts zu fragen und nichts zu sagen. Doch will er, dass Vladimir bei ihm bleibt. Wenngleich Vladimir bleibt ist dies jedoch nicht Folge der Aufforderung, sondern ohnehin die einzige Möglichkeit, denn sie warten auf Godot. Die Aufforderungen zur Unterlassung werden jedoch nicht erfüllt. Sofort im Anschluss fragt und redet Vladimir weiter und beide umarmen sich. In kürzester Zeit wird den Aufforderungen zuwidergehandelt, als wären sie nicht ausgesprochen worden. Wie schon zuvor scheitert der Versuch nicht miteinander zu reden, sondern zu schweigen. Vladimir und Estragon, die beiden Wartenden, reden aneinander vorbei, beachten nicht das Desinteresse des Gegenüber, reden ohne sich etwas mitzuteilen, nur um die Zeit zu vertreiben.

Einzig und allein Lucky, der noch im ersten Akt *dachte*, vermag es zu schweigen. Pozzo erklärt dieses Schweigen mit Stummheit, doch bleibt die Frage, welcher Art die Stummheit ist, denn er wundert sich darüber, dass Lucky nicht antwortet, wenn er ihn ruft



[Beckett1971:214]. Ist sie in einem *Nicht-sprechen-wollen*, in einem *Nicht-sprechen-können* oder gar in einem *Nicht-sprechen-dürfen* begründet, d.h. ist es eine freiwillige Weigerung Luckys, eine unfreiwillige, psychopathologische oder physische Hemmung, oder ein Verbot? Fest steht, dass Lucky im zweiten Akt nicht spricht, wenngleich die Ursache seines Schweigens offen bleibt. Und auch im ersten Akt hat er nur gesprochen, als Pozzo ihm befahl zu denken. Luckys Sprechen besteht zwar aus artikulierten Worten, doch unterscheidet es sich stark vom Sprechen der anderen drei Charaktere. Es ist ein Monolog, der unverständlich wirkt. Der Monolog, das sprechende Denken Luckys soll in dieser Arbeit jedoch nicht weiter ausgeführt werden, da es zu weit vom eigentlichen Thema wegführen würde<sup>23</sup>. Es sei hier nur das *Nicht-sprechen* im zweiten Akt festgehalten, dass sich an den Monolog des ersten Akts anschließt, denn auch hier war das Sprechen nicht als solches ausgewiesen, sondern als denken (<frz.> pense). Lucky spricht nicht, er denkt, während Vladimir und Estragon sprechen, ohne zu denken.

### 3.3.2.1. Desinteresse

Estragon *avec douceur*: Tu voulais me parler? Vladimir *ne répond pas*.  
Estragon *fait un pas en avant*. Tu avais quelque chose à me dire? *Silence*.  
*Autre pas en avant*. Dis, Didi

Vladimir *sans se retourner*: Je n'ai rien à te dire. [Beckett1971:46]

Vladimir hat Estragon nichts zu sagen. Das ist nicht nur an dieser Stelle des Stücks der Fall, sondern des Öfteren wird die Bereitschaft zur Unterhaltung verweigert. Das Desinteresse bezieht sich auf die als Geschichten ausgewiesenen Erzählungen. Vladimir will zum Beispiel den Traum Estragons ebenso wenig hören, wie Estragon zuvor die Geschichte von den beiden Schächern, die mit Jesus gekreuzigt wurden, hören wollte. Worte sind für Vladimir und Estragon weitestgehend die einzige Möglichkeit sich die Zeit des Wartens zu vertreiben und jedes Mal findet trotz des Desinteresses wieder eine Unterhaltung statt. Die Bereitschaft des Gegenübers der Erzählung zuzuhören ist nicht notwendige Bedingung für das Erzählen eben dieser. Die Frage, ob der Mitwartende zuhören will, dient vielmehr als Ankündigung der Erzählung und stellt den Zeitpunkt zur

---

<sup>23</sup> Untersuchungen zu Luckys *denken* siehe z.B.: [Breuer1976] oder [Atkins1967]

Äußerung eines Einwands dar. Beide versuchen stets die Erzählungen des Anderen nicht zuzulassen, doch haben sie hierin beide nur mäßigen Erfolg. Sowohl die Geschichte der zwei Schächer, als auch der Traum Estragons und die Geschichte des Engländers im Puff werden zum Thema, wenngleich das Ausmaß ihrer Dauer unterschiedlich ist. Keiner von beiden kann vollständig darauf verzichten darzustellen was er sagen wollte. Das quälende Warten treibt sie immer wieder aufs Neue an sich zu unterhalten, denn für die Zeit des Erzählens kann die Langeweile vertrieben werden. Der Gegenüber soll jedoch ebenfalls von seiner Langeweile befreit werden, und nicht gelangweilt herumstehen, ohne zuzuhören. Bemerkt der Erzählende, dass mit dem anderen kein Gespräch möglich ist, so wird das Thema unterbrochen oder abgebrochen.

Nur wenn es zum Stocken der Unterhaltung führt ist das Desinteresse von Belang. Ob das Gespräch durch das Desinteresse tatsächlich abbricht, zeigt sich jedoch erst nach anschneiden des Themas und nicht bereits durch die Bekanntmachung des Desinteresses, so dass, wie erwähnt, jedes Thema seinen Platz in der Unterhaltung findet, auch wenn ein Desinteresse vom Gegenüber bekundet wird.

### **3.3.2.2. Sprechen ohne Mitteilung**

Auf Grund des Desinteresses kommt es dazu, dass Vladimir und Estragon nicht auf die Fragen des jeweils anderen antworten, sondern aneinander vorbei reden. Sie wollen einander nicht zuhören und so setzt ihr Erinnerungsvermögen an das Gesagte aus, oder wird auf unbestimmte Zeit ausgesetzt. Sie tun als könnten sie sich nicht erinnern, sie wollen sich nicht erinnern.

Das Sprechen ist zwar fast der einzige Zeitvertreib, doch setzt die Mitteilung, im Sinne eines Informationstransports, im Sprechen aus. Sie haben sich nichts zu sagen. Der Zweck des Sprechens ist eben der Zeitvertreib und nicht die Mitteilung an jemand anderen. Das Sprechen wird zum Selbstzweck, Mittel zum füllen der Leere, die bei der Aktion des Wartens herrscht und die Bereitschaft, oder Weigerung, dem anderen zuzuhören wird belanglos. Sie haben sich nichts Neues zu sagen, denn alles scheint an einem vorangegangenen Tag gesagt worden zu sein. Doch sprechen müssen sie, ebenso, wie sie Da-Sein müssen und nicht gehen können. Das Da-Sein, ohne zu wissen was sie tun sollen, bedingt das Sprechen, ohne zu wissen was sie sich mitteilen sollen.

Wolfgang Iser bemerkt in der Sprache von *Warten auf Godot* eine Intentionslosigkeit, sowie eine Verselbständigung der Sprache:

„Die Verselbständigung der Sprache verweist darauf, daß die Figuren weder auf Ausdruck noch auf Mitteilung bedacht sind. Da ihrem Verhalten jegliche Intention mangelt, brauchen sie eigentlich keine Sprache, die sich deshalb von ihnen zu emanzipieren beginnt. Wenn sie dennoch sprechen, so geschieht es, um sich ihrer Lebendigkeit zu versichern. Da sich aber die Personen nichts mitzuteilen haben, werden ihre Handlungen abhängig von dem, was sie gerade sagen; die Sprache trifft sie von außen.“[Iser1976:140]

Das Verhalten von Vladimir und Estragon zeigt jedoch Intention, nämlich jene die Zeit des Wartens auf Godot zu überbrücken. Das Warten selbst ist es, das keine Intention zeigt, denn es hat, zumindest zu Beginn, keinen im Text dargestellten Grund, noch hat es die Aussicht jemals zu enden. Dem Warten, das Intention des Da-Seins, im Sinne Robbe-Grilletts, ist, selbst fehlt die Intention. Zwar ist das Treffen mit Godot erklärtes Ziel des Wartens, doch gibt es keine Notwendigkeit sich mit Godot zu treffen. Wenngleich Vladimir und Estragon von ihrer Rolle als Bittsteller sprechen, haben sie kein bestimmtes Anliegen. Sie bitten im Warten um das Erscheinen Godots. Erst während sie warten und sprechen, ergeben sich Fragen, auf die sie sich von Godot Antworten erhoffen. Die Intentionslosigkeit des Handelns, von der Wolfgang Iser spricht, ist also zu Beginn gegeben, doch durch das Sprechen wird in das, zunächst intentionslose Warten, Intention hineingelegt. Das nicht notwendige Sprechen konstituiert also Intention, da es Leerstellen lässt, die durch Godot gefüllt werden könnten.

Die Verselbstständigung der Sprache zeigt sich durch die anfängliche Intentionslosigkeit. Das Sprechen ist ohne Mitteilung, denn es dient nur dazu die Zeit des Wartens erträglicher zu gestalten. Ein Wort weckt die Erinnerung an andere Kontexte in denen dieses Wort stehen kann und bewirkt somit ein Voranschreiten der Unterhaltung. Die Möglichkeit zur Verselbstständigung der Sprache entsteht dadurch, dass die Sprecher der Worte auf keine Mitteilung aus sind. Der Übertrag der Worte in andere Kontexte wird zugelassen und es wird nicht auf ihrer ursprünglichen Einbettung beharrt. Gerade durch diese Verselbstständigung stellen sich jedoch immer wieder neue Fragen, zu deren Beantwortung weder Vladimir noch Estragon in der Lage sind. An die Stelle des Antwortenden soll Godot, im Falle seines Eintreffens, treten. So schließt sich der Kreis

der Intentionlosigkeit der Sprache, denn gerade sie führt, über die Verselbstständigung, zur Intention. Das Reden von Vladimir und Estragon ist weniger der Versuch einander etwas mitteilen zu wollen, als vielmehr die Suche nach einem Grund ihres Redens und somit Suche nach einem Grund ihres Wartens. Während des Redens, und auf Grund des Selben, finden sie Gründe für das Warten.

Einerseits ist die Sprache nicht notwendig, denn sie ist nur Selbstzweck, andererseits liefert die Leerstelle ihrer Mitteilung eine Intention für das Warten. Die Sprache wirkt in ihrer Sinnlosigkeit sinngebend auf das zuvor sinnlose Warten.

Das Erscheinen von Pozzo und Lucky gibt Vladimir und Estragon neue Themen für ihre Gespräche, denn es bringt, sowohl durch die Charaktere, als auch durch die Gegenstände mit denen Pozzo hantiert, neues mit sich. Estragon fällt es schwer sich an die zwei Wanderer zu erinnern. Durch den Verlust an Estragons Erinnerungen ist Vladimir dazu angehalten die Geschehnisse erneut zu erzählen, um sie Estragon ins Gedächtnis zu rufen. Doch wie sich herausstellt erinnert er sich daran, dass zwei Leute da waren, von denen ihm einer Tritte und der andere Knochen gegeben hat, doch nicht an die Namen, den Zeitpunkt und den Ort. Dies seien Nuancen, ähnlich dem Unterscheiden von zwei Orten in einer Sandwüste [Beckett1971:152] und dies sei für ihn unmöglich. Estragons schlechtes Gedächtnis bezieht sich also nur auf Feinheiten und keineswegs auf die Geschehnisse im Allgemeinen. Durch die Nuancen, die in Estragons Gedächtnis verloren gegangen sind, entsteht wiederum neues Gesprächsmaterial, wobei es für den Leser nur eine Wiederholung darstellt. Auf diese Weise werden die begrenzten Möglichkeiten des Zeitvertreibs ausgenutzt. Die wenigen Wendungen in der Handlung führt Beckett nochmals an, anstatt Neue eintreten zu lassen, so dass das Sprechen Haupthandlung bleibt.

### **3.3.2.3. Sprechen damit die Zeit vergeht**

Die Unterhaltungen dienen dazu die Zeit des Wartens erträglicher zu gestalten und nicht bloß schweigend miteinander auf das Eintreffen Godots zu hoffen. Das bloße *Nein*, wie Estragon es auf die Frage erwidert, ob Vladimir ihm die Geschichte von den zwei Schächern erzählen soll, erfüllt nicht den Zweck Vladimir vom Sprechen abzuhalten. Vladimir erzählt die Geschichte trotzdem, wenn auch in zwei kurzen Sätzen. Doch die

Diskussion über die Geschichte nimmt längere Zeit in Anspruch. Schnell wird deutlich, dass es Vladimir nicht um das Erzählen der Geschichte selbst geht, sondern um eine Frage, die sie seiner Meinung nach aufwirft, nämlich den Unterschied zwischen den vier Evangelien. Vladimir will über diese Frage reden, doch dies ist nur möglich, wenn Estragon an der Diskussion über sie teilnimmt, doch dieser hört zunächst gar nicht zu. Vladimir muss Estragon erst darauf aufmerksam machen, dass dieser sich in die Unterhaltung einbringen muss. *Voyons, Gogo, il faut me renvoyer la balle de temps en temps* [Beckett1971:36]. Erst daraufhin kann der Dialog beginnen, der jedoch mehr in einer Darlegung der Tatsachen besteht und abrupt durch die Meinung Estragons, dass die Leute blöd sind, endet. Schnell sind die beiden wieder auf dem Boden der Tatsachen, bemerken ihre einsame Lage an dem trostlosen Ort und wollen gehen. Doch bevor es dazu kommt wird ihnen bewusst, dass sie nicht gehen können, da sie auf Godot warten. Die Ablenkung durch das Gespräch, war nur von kurzer Dauer und konnte die Erinnerung an das Warten nicht auslöschen, jedenfalls nicht bei Vladimir. Doch immerhin haben sie durch ihr Geschwätz kurze Zeit des Wartens überbrückt. Jeder Einfall, ganz gleich wie sinnvoll oder sinnlos er erscheint, nimmt einen Platz in der Unterhaltung ein und dient zur Überbrückung der Zeit des Wartens.

Der Überbrückungscharakter der Worte zeigt sich deutlich, als Vladimir zu Beginn des zweiten Akts allein auf der Bühne steht. Er singt die Geschichte von einem Hund:

Un chien vint dans l'office  
Et prit une andouillette.  
Alors à coups de louche  
Le chef le mit en miettes.  
Les autres chiens ce voyant  
Vite vite l'ensevelirent  
Au pied d'une croix en bois blanc  
Où le passant pouvait lire:  
Un chien vint dans l'office  
...  
[Beckett1971:142]

Die Geschichte könnte ewig fortgesetzt werden, so dass der Zeitvertreib gesichert wäre. Vladimir hat jedoch Mühe sie zusammenzubringen, er stockt immer wieder, überlegt, fährt fort und lässt sich von der Umgebung ablenken. Er sieht den Baum, die Schuhe und die Kulisse. Alles gleicht dem Ersten Akt und eine Wiederholung bahnt sich an, eine Wiederholung, wie sie sich in den Zeilen des Liedes findet. Und schon taucht auch Estragon auf und der Zeitvertreib durch Unterhaltung kann von neuem beginnen.

### 3.3.3. Gehen ohne zu gehen

Das Vorhaben Vladimirs und Estragons von der Bühne zu gehen ist in zwei Formen zu unterscheiden. Zum einen als Folge des Bewusstseins der Langeweile, diese Art ist immer gefolgt von der Erinnerung daran, dass es auf Grund des Wartens auf Godot nicht möglich ist zu gehen, sie können nicht. Das Scheitern äußert sich hier also immer durch die Unmöglichkeit des Vorhabens. Zum anderen ist das Vorhaben zu gehen, Folge einer sinnlosen Unterhaltung zwischen den auf der Bühne befindlichen Charakteren. Das Vorhaben scheitert in diesem Fall an der Bereitschaft des zweiten Wartenden.

Die erste Form der Erwähnung geht immer von Estragon aus und Vladimir ist es, der ihn daran erinnert, dass sie nicht gehen können, da sie auf Godot warten. Der Wortlaut ist immer der Gleiche:

*Estragon:* Allons-nous-on.

*Vladimir:* On ne peut pas.

*Estragon:* Pourquoi?

*Vladimir:* On attend Godot.

*Estragon:* C'est vrai.

Im gesamten Stück kommt dieser gleich bleibende Wortwechsel sechsmal vor. Im ersten Akt zweimal und im zweiten Akt viermal.

Das erste Mal taucht diese Passage auf, nachdem die Unterhaltung über die Geschichte der beiden Schächer abrupt beendet wird<sup>24</sup>. Estragon äußert ironisch seinen Unmut über den Ort, an dem sie sich befinden, und ins Publikum blickend scheint er seine Meinung *Les gens sont des cons* zu bestätigen. Er will gehen, den Ort und das Publikum verlassen.

---

<sup>24</sup> [Beckett1971:38]

Beim zweiten Erscheinen der Passage haben Pozzo und Lucky, die geholfen haben die Zeit herzubringen, gerade die Bühne verlassen<sup>25</sup>. Nun stehen die beiden Wartenden vor der Frage, was sie weiter tun sollen, um die Zeit herzubringen. Keiner hat eine Lösung und so schlägt Estragon vor zu gehen. Doch dies ist keine Option, sie müssen bleiben und auf Godot warten. Sie suchen erneut Gesprächsthemen, um ihre Aufgabe zu erfüllen. Die Lösung bleibt die Selbe wie so oft:

*Estragon: C'est ça, faisons un peu de conversation. [Beckett1971:124]*

Beim dritten Mal kündigt Estragon gehen, da er müde ist<sup>26</sup>. Doch er muss weiter mit Vladimir warten, ohne zu wissen, was sie während dieser Zeit machen sollen. Das Warten allein erfüllt Estragon nicht und es muss eine zusätzliche Beschäftigung her, die durch die Rüben, Radieschen und Karotten gefunden wird. Die wenigen Requisiten, die ihnen zur Verfügung stehen, helfen ihnen beim Zeitvertreib. Sie finden immer etwas, um sich einzureden, dass sie existieren. Durch ihren Zeitvertreib und das Warten auf Godot, existieren sie als Charaktere auf der Bühne.

Das vierte Auftauchen der Passage wird erneut durch die Müdigkeit Estragons eingeleitet<sup>27</sup>. Er will sich nicht mehr auf der Bühne auf und ab bewegen, sondern lieber nichts machen und verlangt auch von Vladimir, dass er sich ruhig verhält. Doch seine Aufforderung an Vladimir zu gehen äußert keine Willensbekundung. Er fordert oder schlägt vor zu gehen. Wenngleich das Warten auf Godot, wie oben dargestellt, keine Aussicht auf ein Ende hat und die Verabredung in Frage steht, so ist es jedoch der Plot, der Handlung konstatiert. Das Warten ist warten auf etwas von dem unklar ist, was es ist, es ist gewissermaßen warten auf Nichts, denn das Nichts trägt immer das Charakteristikum von Etwas, um vorstellbar zu sein. Vladimir und Estragon benötigen einen Grund, um ihrem Da-Sein auf der Bühne einen Sinn zu geben. Diesen Grund finden sie im Warten, dass ihnen viel Freiraum gibt. Es dient als Grund, der nicht anzweifelbar, aber auch nicht belegbar ist. Das Warten macht einen Sinn ihres Da-Seins vorstellbar, ohne die Leerstelle im Sinn ihres Handelns zu füllen.

Beim fünften und sechsten Mal als die Passage auftaucht sind die beiden Wartenden nicht allein auf der Bühne, sondern auch Pozzo und Lucky sind zu gegen<sup>28</sup>. Pozzo liegt auf der

---

<sup>25</sup> [Beckett1971:124]

<sup>26</sup> [Beckett1971:168]

<sup>27</sup> [Beckett1971:174]

<sup>28</sup> [Beckett1971:192] und [Beckett1971:206]

Erde und ruft Vladimir und Estragon um Hilfe an. Sie sollen ihm helfen aufzustehen, doch statt dies zu tun fangen sie an zu diskutieren.

Estragon: Il ne peut se relèver?

Vladimir: Il veut se relèver.

Estragon: Alors, qu'il se relèver.

Vladimir: Il ne peut pas. [Beckett1971:192]

An dieser Stelle der Diskussion wird der Unterschied, bzw. die Äquivalenz, der Bedeutungen von aufstehen *können* (pouvoir) und aufstehen *wollen* (vouloir) verdeutlicht. Statt Pozzo zu helfen werfen sich Vladimir und Estragon selbst auf den Boden, und helfen sich dann gegenseitig wieder auf. Zusammen mit der Diskussion, die parallel stattfindet werden die Bedeutungen von *wollen* und *können* veranschaulicht. Für sie ist es ein Spiel, das die Zeit vertreibt. Ihr Fazit dafür, dass sie es geschafft haben aufzustehen, ist *Vouloir, tout est là*<sup>29</sup>, wollen ist alles. *Wollen* ist die Voraussetzung für das *Können*. Für Estragon scheint *wollen* nicht nur notwendige, sondern hinreichende Bedingung für *können* zu sein. *Wollen* und *können* haben für ihn die gleiche Bedeutung, denn Vladimirs Antwort, dass Pozzo aufstehen wolle, ruft Verwunderung hervor, wieso er es dann nicht tue. *Wollen* scheint das *Können* nicht bloß logisch zu implizieren, sondern beide scheinen äquivalent. *Wollen* ist äquivalent zu *können*, *nicht wollen* also äquivalent zu *nicht können*. Doch sofort scheitert das, so oft bekundete, *Komm, wir gehen*, am Warten auf Godot. Sie können nicht gehen und wegen der Äquivalenz bedeutet dies, dass sie nicht gehen wollen. Die Forderung *Komm wir gehen* äußert keinen Willensakt. Sie können nicht gehen, denn sie wollen nicht.

Die erste Form des Gehens ohne zu gehen, d.h. der Ankündigung des Gehens, ist immer geprägt von Estragons Langeweile und Erschöpfung während dem Da-sein auf der Bühne. Im ersten Akt beschränkt sich diese Langeweile auf das Zusammensein mit Vladimir. Einmal taucht die Wendung vor dem Auftreten von Pozzo und Lucky auf, und einmal danach. Pozzo und Lucky bringen Abwechslung in die langweiligen, monotonen Unterhaltungen, zumindest im ersten Akt.

Im zweiten Akt will Estragon schon gehen, während die beiden Reisenden noch auf der Bühne sind, denn auch ihr Erscheinen bildet einen sich immer wiederholenden Trott, der

---

<sup>29</sup> [Beckett1971:206]



für Estragon langweilig wird. Zwar haben sich Pozzo und Lucky, im Gegensatz zu Estragon und Vladimir, verändert, doch ist diese Veränderung nur eine Nuance, die für Estragon nicht von Belang ist. Estragon sagt, dass er gehen werde („Je m'en vais.“ [Beckett1971: 200]), doch er geht nicht. Er kann nicht, denn er sagt nicht, dass er es will.

Die zweite Form der Erwähnung, dass einer der beiden Wartenden gehe, birgt immer einen anderen Grund des Scheiterns, als die erste Form. Entweder findet die Aussage keinerlei Beachtung, oder der Gegenüber äußert seinen Unmut über das vorzeitige Gehen. Erstmals will Estragon gehen, als Vladimir von den zwei Schächern spricht<sup>30</sup>. Einer von beiden sei, so einer der Evangelisten<sup>31</sup>, erlöst und der andere verdammt worden. Auf die Nachfrage Estragons, wovon er erlöst worden sei, antwortet Vladimir *De l'enfer*. Von der Hölle sei er erlöst worden. Diese Antwort veranlasst Estragon zur Aussage, dass er gehe, als wäre dies die Erlösung vom ewigen Warten auf Godot und die beiden Wartenden seien die Schächer, von denen nur einer erlöst werde. Doch Estragon rührt sich nicht, er bleibt und wartet weiter auf seine Erlösung durch das Erscheinen Godots.

Angeregt von Pozzos Äußerung *Je vais vous quitter*<sup>32</sup>, ist es beim zweiten Mal Vladimir, der sagt, dass er gehe. Gleich dreifach äußert Vladimir seinen Wunsch zu gehen, wobei er zunächst Estragon mit einbezieht. *Partons*, fordert er Estragon auf, der jedoch keinen Grund sieht schon zu gehen. Erst beim dritten Mal lässt er Estragon außen vor. *Je m'en vais*. Er gehe alleine, verkündet er, doch er bleibt. Pozzo will ihn von der Richtigkeit des Bleibens überzeugen, denn jedes Treffen mit anderen Leuten mache auf die eine oder andere Weise glücklich.

Kurz darauf ist es wieder Estragon, der sein Gehen ankündigt, doch bleibt diese Äußerung unbeachtet<sup>33</sup>. Sofort nimmt er wieder am Gespräch, um das von Lucky nicht abgestellte Gepäck, teil. Pozzo erklärt, dass Lucky das Gepäck durchaus abstellen dürfe, doch nicht wolle. Durch das fortwährende Tragen wolle Lucky Pozzo beeindrucken. Ebenso wie Lucky das Gepäck zunächst nicht abstellen will, wollen Estragon und Vladimir nicht

---

<sup>30</sup> [Beckett1971:36]

<sup>31</sup> Der Evangelist Lukas schreibt, dass einer der Schächer Jesus verhöhnt, der andere jedoch bittet darum, dass Jesus an ihn denke, wenn er in sein Reich komme. Jesus versichert diesem, er werde ins Paradies kommen, er werde also erlöst [Deissler1986:Lk 23, 39ff.]. Matthäus und Markus hingegen schreiben, dass beide Räuber Jesus beschimpften [Deissler1986:Mt 27,44] und [Deissler1986:Mk 15,32]. Johannes wiederum schreibt lediglich, dass zusammen mit Jesus zwei andere gekreuzigt wurden, nichts von der Beschimpfung [Deissler1986:Joh 19,16b].

Vladimir gibt die Varianten der Kreuzigungsszene also nicht richtig wieder, wenn er davon spricht, dass ein Evangelist von der Erlösung eines Schächers schreibt, einer, dass beide Schächer Jesus beschimpften und zwei gar nichts dazu sagen.

<sup>32</sup> [Beckett1971:76]

<sup>33</sup> [Beckett1971:80]

gehen, trotz ihrer Ankündigungen der zweiten Form, die nicht durch eine Unmöglichkeit gekennzeichnet ist. Kein Wort darüber, das sie nicht gehen können, als wollten sie durch ihre Anwesenheit beeindrucken.

Im Wechselspiel der Ankündigung zu gehen ist nun wieder Vladimir an der Reihe, doch auch seine Äußerung bleibt unbeachtet<sup>34</sup> und er nimmt wieder an der Unterhaltung teil.

Am Ende des ersten Akts verständigen sich Vladimir und Estragon darauf gemeinsam zu gehen, nachdem sie sich einig waren, dass es sich zum derzeitigen Punkt nicht mehr lohnt auseinander zu gehen. „*Alors, on y va?*“<sup>35</sup> fragt Estragon allgemein, wie die Formulierung *on attendant Godot* allgemeinen Charakter hat. *Also, soll man gehen*, als meinte er auch das Publikum. Und Vladimir antwortet *Allons-y*, die Allgemeinheit der Frage vergessend. Doch rühren die beiden Wartenden sich nicht von der Stelle, bis der Vorhang fällt. Das Ende des ersten Akts beendet nicht das Warten allgemein, sondern nur einen Tag des Wartens. Wie die Zuschauer, die an dieser Stelle des Stücks nicht auseinander gehen, denn sie warten auf das noch ausstehende Ende des Stücks. Auch für die Zuschauer lohnt es sich nicht an dieser Stelle nach Hause zu gehen, denn schon den gesamten ersten Akt haben sie überstanden. Sie gehen nur in die Pause und kommen wieder.

Im zweiten Akt tauchen die Ankündigungen zu gehen erneut auf. Als sich die beiden Wartenden über den richtigen Zeitpunkt ihres Kommens, bei Einbruch der Nacht, unterhalten, ist es Vladimir, der die Möglichkeit des Gehens anschneidet<sup>36</sup>. Bei Einbruch der Nacht beginnen sie ihr tägliches Warten und beenden es bei Nacht, sie dürfen gehen. Doch Estragon, der über diesen Rhythmus klagt, kündigt sein vorzeitiges gehen an und verabschiedet sich, gleich zwei Mal, ohne zu gehen. Eine neue Unterhaltung beginnt, gefolgt vom Tausch der Hüte. Doch kurz darauf sagt Estragon wieder: „*Je m'en vais*“<sup>37</sup>, ohne zu gehen. Vladimir schlägt vor Pozzo und Lucky zu spielen, aber auch dies kann Estragon nur kurz von seinem Plan zu gehen abbringen. Erneut sagt er *Je m'en vais*<sup>38</sup> und verschwindet tatsächlich für kurze Zeit.

Nachdem Vladimir vergeblich versucht hat dem am Boden liegenden Pozzo aufzuhelfen und selbst hingefallen ist, kündigt Estragon erneut sein Gehen an<sup>39</sup>, statt Vladimir zu

---

<sup>34</sup> [Beckett1971:96]

<sup>35</sup> [Beckett1971:138]

<sup>36</sup> [Beckett1971:176]

<sup>37</sup> [Beckett1971:178]

<sup>38</sup> [Beckett1971:181]

<sup>39</sup> [Beckett1971:200]

helfen. Gleich viermal heißt es *Je m'en vais*<sup>40</sup>, doch Estragon bleibt und hilft letzten Endes Vladimir auf die Beine.

Noch ein letztes Mal wiederholt Estragon, dass er gehen werde, als sich Vladimir mit Pozzo unterhält<sup>41</sup>. Noch einmal wird seinen Worten keine Beachtung geschenkt.

Beiden Formen, des Gehens ohne zu gehen, ist es gemeinsam, dass es lediglich Ankündigungen, Vorhaben oder Drohungen sind. Sie dienen dem Zeitvertreib und werden meist nicht in die Tat umgesetzt.

Einmal gelingt es Vladimir und zweimal Estragon tatsächlich von der Bühne zu gehen. Vladimir sagt, dass er gleich wieder da ist und verschwindet mit den Worten *Garde ma place* [Beckett1971:92] hinter den Kulissen. Estragon verschwindet zweimal, als Vladimir Pozzo und Lucky spielen will<sup>42</sup>. Doch kurze Zeit später rennt er wieder auf die Bühne. Das erste Mal mit den Worten *Je suis maudit* und das zweite mal mit den Worten *Je suis damné*, als wäre er von den Leuten hinter der Kulisse mit Gewalt zurück auf die Bühne geschubst worden. Er ist verflucht, verdammt, verwünscht. Die Erfüllung seiner Ankündigung zu gehen bleibt ihm versagt. Er muss auf der Bühne sein, er muss Worte sprechen, ganz gleich ob Sinnlose oder Sinnvolle. Estragon erkennt: *Je suis maudit*.

Hier wird deutlich, dass die beiden Wartenden noch ein Außerhalb der Bühne kennen, Estragon kennt sogar den Weg nach dort wo Vladimir hin will: *Au font du couloir, à gauche* [Beckett1971:92]<sup>43</sup>. Lediglich innerhalb des Plots, dem Warten auf Godot, kennen sie nur den Ort, der auf der Bühne dargestellt wird. Nur von der Dämmerung bis zum Eintritt der Nacht können, oder wollen sie nicht für längere Zeit gehen. Dass sie von der Bühne gehen dürfen zeigt sich eindeutig, denn sie tun es, jeder einmal. Bei jedem Verlassen der Bühne äußert sich der Wille zu gehen, oder zumindest nicht mehr auf der Bühne sein zu wollen explizit.

Auch in der Nacht, die zwischen den Akten liegt, können sie von der Bühne gehen. Doch dürfen sie nicht weit weg gehen, da sie am nächsten Tag erneut auf der Bühne auf Godot warten müssen. Sie dürfen gehen, doch tun dies niemals endgültig, sondern nur kurzzeitig, ebenso wie das Entfernen von der Bühne während des Stücks nur von kurzer Dauer ist. Sie kommen wieder zurück, um weiter auf Godot zu warten. Dieser Unwille sich dauerhaft von der Bühne zu entfernen spiegelt sich am Schluss jedes Aktes wieder.

---

<sup>40</sup> Diese Wiederholung erinnert an Vladimirs dreimalige Wiederholung des selben Satzes aus dem ersten Akt [Beckett1971:76]

<sup>41</sup> [Beckett1971:212]

<sup>42</sup> [Beckett1971:180]

<sup>43</sup> Übersetzung: „am Ende des Gangs links“

Obwohl Vladimir und Estragon gehen könnten, wenn es Nacht ist, gehen sie nicht von der Bühne, solange der Vorhang offen ist, die Nacht beginnt erst mit der Dunkelheit auf der Bühne, mit dem Fallen des Vorhangs. Sie sind verflucht.

Im ersten Fall des Vorhabens zu gehen stellen die beiden Wartenden fest, dass sie nicht gehen können. Im zweiten Fall fällt kein Wort darüber, ob sie nun gehen können oder gehen wollen, fest steht nur, dass sie nicht gehen, wenngleich sie die Bühne verlassen dürfen. Da Vladimir und Estragon nicht gehen, obwohl sie dürfen, und sich *wollen* und *können* gleichen, wollen und können sie in beiden Fällen nicht gehen. Können Vladimir und Estragon nicht gehen, da sie auf Godot warten, so wollen sie nicht gehen. Gehen sie nicht, trotz ihrer Ankündigung, so wollen sie nicht gehen.

Auch Pozzo ordnet sich im ersten Akt in dieses Schema von wollen und können ein. Kommt er einfach nicht vom Ort auf der Bühne weg<sup>44</sup>, so will er noch nicht gehen. Kann er im zweiten Akt nicht aufstehen, so will er nicht aufstehen. Das Wollen ist nicht nur die Möglichkeit etwas zu tun, sondern zieht zwangsläufig die Handlung nach sich. Das Können tritt in den Hintergrund, als hätten sie jegliche Freiheit und unterlägen keinem Zwang. Tun die Charaktere in *En attendant Godot* etwas nicht, so fehlt ihnen der Wille es zu tun, sie sind ohnmächtig, unwillig eine Entscheidung zu treffen.

Die Äußerungen des Gehens sind nie gefolgt vom Ausdruck des Wollens, sondern höchstens (in der zweiten Art) vom Ausdruck des Könnens. Es liegt also nahe, dass die beiden Wartenden nicht gehen wollen, sondern lediglich die Möglichkeit diskutieren wollen.

*Estragon:* Allons-nous-on.

*Vladimir:* On ne peut pas.

*Estragon:* Pourquoi?

*Vladimir:* On attend Godot.

*Estragon:* C'est vrai.

Sie können nicht, doch kein Wort darüber, ob sie wollen. Sie hegen nur den Gedanken zu gehen, doch gehen nicht, obwohl sie gehen dürften, wie sich daran demonstriert wird, dass Vladimir einmal und Estragon zweimal die Bühne verlässt.

Auch die Erinnerung an bestimmte Ereignisse, seien sie unmittelbar vorausgegangen oder bereits längere Zeit her, unterliegt dem Bikonditional von wollen und können, wie sie oben dargestellt ist.

---

<sup>44</sup> [Beckett1971:122]

### 3.3.4. Erinnerungslücken: Fehlzeiten

En attendant Godot zeichnet sich in weiten Teilen durch Lücken in der Erinnerung der Charaktere aus. Am stärksten ausgeprägt ist der Verlust an Erinnerung, also das Vergessen, bei Estragon, der von sich selbst sagt:

Je suis comme ça. Ou j'oublie tout de suite ou je n'oublie jamais.

[Beckett1971:152]

Das heißt er vergisst nicht alles, sondern es gibt sowohl Dinge an die er sich erinnert, als auch Dinge die er vergisst. Nur an Nuancen, wie er sie bezeichnet, kann er sich nicht erinnern. Es muss also Merkmale, sowohl für das Vergessen, als auch für das Erinnern, geben. Um diesen Gründen näher zu kommen gilt es zunächst darzustellen was Estragon in Erinnerung bleibt und was er vergisst. Weiterhin soll untersucht werden, wie er auf sein Vergessen reagiert, wenn Vladimir ihn damit konfrontiert. Bei Vladimir hingegen ist die Erinnerung stärker ausgeprägt. Weiß er etwas nicht, so liegt es daran, dass er es noch nie wusste. Durch seine Erinnerungen und das Fehlen eben dieser bei Estragon kommt es zu Konfrontationen, die nach der Wirklichkeit der Erinnerungen fragen. Pozzo hingegen bildet ein Zwischenglied, denn er hat viele Erinnerungen aus der Vergangenheit, kann sich aber bei Weitem nicht an alles erinnern, er weigert sich regelrecht seine Erinnerungen bestimmten Zeiten zuzuordnen. Für ihn genügen ungefähre Zeitangaben, denn die Geschehnisse selbst stehen im Vordergrund.

Das Erinnerungsvermögen ist also in unterschiedlicher Weise ausgeprägt, was den Vergleich mit den beiden Arten der Erinnerung, *voluntary memory* und *unvoluntary memory*, wie Beckett sie im Aufsatz über Proust darstellt, nahe legt<sup>45</sup>. Die *voluntary memory* ist eigentlich keine Erinnerung, da sie eine Funktion der Gewohnheit ist. Die Neugier ist ein Schutz vor der Realität und durch sie bestimmt die Gewohnheit, welche Informationen als wichtig und welche als unwichtig angesehen werden. Die Neugier wird auf jene Informationen gelenkt, welche mit der alten Wahrnehmung übereinstimmen. Anschließend lichtet die *voluntary memory* die von der Neugier bestimmten, als wichtig erachteten Informationen ab, um sie später wieder abrufen zu können. Neugier und *voluntary memory* sind also beide Hilfsmittel zur Bewahrung der Gewohnheit. Die *unvoluntary memory* hingegen lässt das Nützliche, das Opportune, das Zufällige weg und

---

<sup>45</sup> [Beckett1970:32ff.]

ist nicht den Prinzipien der Gewohnheit unterworfen. Sie gibt eine vollständigere, wahrere Darstellung der Realität wieder, als sie erlebt wurde<sup>46</sup>.

Estragon erinnert sich zu Beginn beider Akte daran, dass er in der Nacht geschlagen wurde, während er im Graben gelegen hat. Doch weiß er nicht, ob es immer die Gleichen waren, die ihn schlugen<sup>47</sup>. Vladimirs Gesang zu Beginn des zweiten Aktes zeige dessen Sorglosigkeit, so Estragon, Vladimir fühle sich viel wohler ohne seinen Gefährten, deswegen habe er ihn auch des Nachts gehen lassen. Im zweiten Akt wird Estragon, im Bezug auf die Schläge, präziser und sagt, dass es zehn waren, die ihn geschlagen hätten. Auch die Karten des heiligen Landes aus der Bibel sind ihm in Erinnerung geblieben, wiewohl er die Geschichten vergessen hat. Dass er früher Dichter gewesen ist, weiß Estragon ebenfalls noch. Von den Begegnungen mit Pozzo und Lucky hat Estragon das meiste vergessen, so auch die Namen und das Aussehen der beiden, sowie im zweiten Akt die Blindheit Pozzos<sup>48</sup>. Seine Erinnerungen an Pozzo und Lucky, den ersten Akt betreffend, beschränken sich auf die Freundlichkeit des einen, denn von diesem hat er Hühnerknochen bekommen, und auf die Schlechtigkeit des Anderen, denn jener hat ihn getreten. Auch vergisst Estragon, sofort nachdem Pozzo es erklärt hatte, warum Lucky sein Gepäck nicht abstellt. Ebenso schnell hat er am Ende des ersten Aktes vergessen, was der Junge gesagt hat. Wie bereits oben dargestellt, vergisst Estragon immer wieder, dass er und Vladimir nicht gehen können, da sie auf Godot warten und auch an den Sinn des Treffens kann er sich nicht mehr erinnern. Lediglich einmal<sup>49</sup> erinnert er sich, bei der Frage worauf er wartet, daran, dass er auf Godot wartet. Seine Träume vergisst Estragon nicht, wiewohl er auf Grund des Desinteresses von Vladimir nicht dazu kommt sie zu erzählen. Als Estragon nach kurzer Abwesenheit wieder auf die Bühne kommt und Vladimir ihn fragt, wo er gewesen sei, erinnert er sich bis zum Rande des Abhangs gewesen zu sein. Auch als Vladimir kurz von der Bühne verschwindet erinnert er sich an einen Ort hinter der Bühne, der wohl die Toilette ist. An einen Tag, an dem Estragon in die Durance<sup>50</sup> gesprungen ist, Vladimir ihn herausgezogen hat und die Kleider in der Sonne getrocknet haben, erinnert sich Estragon ebenfalls [Beckett1971:136]. Was er hingegen von diesem Tag vergessen hat ist, dass sie zur Weinlese im Département

---

<sup>46</sup> für eine ausführlichere Darstellung der zwei Arten der Erinnerung siehe [Pothast1982:151ff.]

<sup>47</sup> Auch in den Nächten zuvor scheint Estragon geschlagen worden zu sein, denn schon im ersten Akt fragt Vladimir, ob es wieder die gleichen waren.

<sup>48</sup> In Anlehnung an Becketts Text über Proust lässt sich vermuten, dass Estragon Pozzo nicht als Pozzo wahrnimmt, da er fest mit dem Erscheinen Godots rechnet. Dort heißt es über ein Telefonat des Erzählers mit seiner Großmutter: „...so different from the voice that he had been accustomed to follow on the open score of her face that he does not recognise it as hers.“ [Beckett1970:26]

<sup>49</sup> [Beckett1971:214]

<sup>50</sup> in der deutschen Übersetzung ist es der Rhein

Vaucluse bei Bonnelly in Roussillon<sup>51</sup> waren, wie Vladimir sich erinnert [Beckett1971:154].

Bei all seinen Erinnerungen hat Estragon jedoch keine Vorstellung davon, wann diese Ereignisse stattgefunden haben. Ebenso fehlt ihm die Erinnerung daran, wie lange er und Vladimir bereits zusammen sind. Die Zeit spielt für ihn keine Rolle, sowohl beim Erinnerten als auch beim Vergessenen. Entweder er vergisst sofort, oder niemals. Entweder er erinnert sich niemals, oder sofort. Wenn er sich erinnert, dann nur an Ereignisse und niemals an Zeiten.

Spricht Vladimir Estragon auf unmittelbar vorausgegangene Begebenheiten<sup>52</sup> an, so ist er jedes Mal überrascht, wenn sich Estragon nicht erinnert. Vor allem ist es ihm unbegreiflich, wie die Erinnerung an Pozzo und Lucky so schnell verblassen kann. *Nous les connaissons, je te dis* [Beckett1971:124], sagt Vladimir, als Pozzo und Lucky im ersten Akt verschwunden sind, doch Estragon verneint dies. Er kenne sie nicht und deswegen wisse er nicht, ob sich die beiden verändert haben. Auf Grund dieser Veränderung, die Vladimir wahrgenommen haben will, und Estragons fehlender Kenntnis, zweifelt Vladimir an sich selbst. Waren sie wirklich die Selben? Den von Estragon angebrachten Beweis, dass die beiden Reisenden die beiden Wartenden auch nicht erkannt haben, lässt Vladimir nicht gelten. Es wäre ja möglich, dass sie nur so getan haben, als würden sie sie nicht erkennen, ebenso wie es Vladimir getan hat. Außerdem erkenne man die beiden Wartenden sowieso nie<sup>53</sup>. Der Gedanke daran, dass die beiden Reisenden nicht dieselben sind, lässt Vladimir trotz alledem nicht los. Er zweifelt und scheint in Betracht zu ziehen, dass seine Erinnerung ihm einen Streich gespielt hat. Vladimirs sonst so gutes Gedächtnis wird durch das schlechte Gedächtnis Estragons aus der Bahn geworfen. Das Vergessen siegt über die Erinnerung, denn die fehlende Erinnerung kann nicht zurückgeholt werden, doch die bestehende Erinnerung kann durch den Zweifel ausgelöscht werden.

Pozzo erinnert sich, ebenso wie Estragon, auch nicht an alles. Sein Vergessen bezieht sich jedoch stets auf zeitliche Strukturen. Im ersten Akt trägt Pozzo zwar eine Uhr mit sich, die er immer wieder betrachtet und die verdeutlicht, dass die Zeit nicht stehen geblieben ist. Als er sie nicht mehr auffinden kann vermutet er, dass er sie im Schloss hat liegen lassen. Er vergisst also, dass er sie überhaupt dabei gehabt hat. Ohne zu vergessen, dass die Zeit nicht stehen geblieben ist, vergisst er die genaue Zeit, die ihm die Uhr anzeigte. Im

---

<sup>51</sup> in der deutschen Übersetzung ist es die Weinlese im Breisgau bei Guttman in Dürkweiler

<sup>52</sup> Mit *unmittelbar vorausgegangenen Begebenheiten* sind jene innerhalb des Dramas gemeint.

<sup>53</sup> Vielleicht ist dies eine Anspielung darauf, dass der Junge die beiden ebenfalls nicht wiedererkennt.

zweiten Akt behauptet er, er habe keinen Zeitsinn, wenngleich er sich bewusst ist, dass die Zeit voranschreitet. Er kann sich nicht mehr daran erinnern, dass er Vladimir und Estragon bereits am Tag zuvor getroffen hat. Auch am nächsten Tag könne er sich nicht mehr daran erinnern, dass er die beiden heute getroffen habe. Für Pozzo scheinen Gestern, Heute und Morgen belanglos, kein Ereignis, keine Erinnerung, ordnet er einem bestimmten Zeitpunkt zu. Die Zeitpunkte von Erinnerungen sind aus seinem Gedächtnis gelöscht, denn wie er selbst sagt sei die Zeit nicht von großer Bedeutung. Nicht der Tag an dem etwas passierte, sondern nur, dass es passierte, ist für ihn von belang. Er wachte *eines schönen Tages* auf und war blind wie das Schicksal<sup>54</sup>.

Das Vergessen, sowohl Estragons, als auch Pozzos, stellt Auslassungen, Lücken in der Erinnerung der Charaktere dar. Welchen Grund diese Auslassungen haben bleibt jedoch fraglich. Die fehlende Erinnerung kann man mit der Sprachhandlung des Schweigens vergleichen, das verschiedene Ursachen haben kann. „Stedje macht in diesem Zusammenhang einen grundsätzlichen Unterschied zwischen Nicht-Sprechen-Können aus Gründen affektiver oder gar psychopathologischer Störungen und Hemmungen und einem Nicht-Sprechen-Wollen, dass das Schweigen als intentionale und strategisch motivierte kommunikative Handlung charakterisiert“<sup>55</sup>. Das Schweigen, ebenso wie die fehlende Erinnerung, bleibt unbestimmt und ist lediglich als Schweigen, bzw. Fehlen der Erinnerung, lokalisierbar. In beiden Fällen ist das Thema (Schweigen, fehlen der Erinnerung) gerade in der Leerstelle thematisiert. Die Handlung (begreifen wir Schweigen und Nicht-Erinnern als solche) besteht gerade in der Auslassung einer Handlung, dem Sprechen, bzw. dem Erinnern. Nur im Denken an die *Gegenhandlung*, wie sprechen zu schweigen und erinnern zu nicht-erinnern ist, wird die Handlung als Handlung gegenwärtig. Nur durch die ausdrückliche Erwähnung der Auslassung wird auf sie aufmerksam gemacht. Würde sich beispielsweise Vladimir, ebenso wie Estragon, nicht an das Zusammentreffen mit Pozzo und Lucky am Vortag des ersten Aktes erinnern, so gäbe es keine Möglichkeit über das vergangene Treffen und die verlorene Erinnerung zu diskutieren. Es wäre als hätte es niemals stattgefunden, denn die Erinnerung daran wäre verloren. Niemals würde man erahnen können, dass es ein vorheriges Treffen gegeben haben könnte<sup>56</sup>.

---

<sup>54</sup> aveugle comme le destin [Beckett1971:212]

<sup>55</sup> [Källström2002:74], bezieht sich auf [Stedje1983:20f.]

<sup>56</sup> Natürlich wird dieses Problem der Nicht-Erinnerbarkeit im zweiten Akt komplexer, denn der Leser weiß, dass am Vortag ein Treffen stattgefunden hat, er hat davon gelesen. Hier bliebe nur der Ausweg, dass Pozzo und Lucky nicht die Selben sind, wie am Vortag.



Die unterschiedlichen Arten der Erinnerungskompetenz der Charaktere, sei sie bewusste Verstellung oder natürlicher Art, ermöglicht eine weitere Art des Zeitvertreibs, denn durch sie entstehen neue Kommunikationsmöglichkeiten. Die Frage, ob es sich im Falle der fehlenden Erinnerungen um eine bewusste Verstellung (d.h. Nicht-Erinnern-Wollen) oder um eine tatsächliche Erinnerungsschwäche (Nicht-Erinnern-Können) handelt, bleibt offen. Vladimir spricht beispielsweise an einer Stelle davon, dass er seine fehlende Erinnerung nur vorgetäuscht hat<sup>57</sup> und vielleicht tut dies auch Estragon.

Gewissermaßen fallen Nicht-Erinnern-Wollen und Nicht-Erinnern-Können Estragons und Pozzos auf Grund der Gleichsetzung von *wollen* und *können* (siehe Abschnitt 3.3.3) und auf der Ebene von *voluntary* und *unvoluntary memory* zusammen. Die *voluntary memory* ermöglicht auf Grund der Gewohnheit nur die Erinnerung an bestimmte Informationen. Da die gewohnheitsmäßige Wahrnehmung nicht alle Informationen als wichtig erachtet hat, also kein Wille bestand alles zu erinnern, fehlt weiterhin die Möglichkeit des Abrufens der nicht gespeicherten Informationen. Die Art des Nicht-Erinnerns bleibt unbestimmt, weil ihre Differenzierung folgenlos wäre.

Vladimir hingegen scheint die zweite Art der Erinnerung zu besitzen, die *unvoluntary memory*. Er kann sich an alles erinnern. Bei ihm gibt es keine Unterscheidung zwischen wichtig und unwichtig.

Spricht man also den Charakteren eine Art der Erinnerungsfähigkeit zu, was durchaus sinnig ist, folgt jedoch daraus nicht, ob der *unvoluntary memory* Vladimirs eine Realität zu Grunde liegt. Konsequenter Weise, deutet man *En attendant Godot* in dieser Hinsicht mit Becketts Proust Text, muss man nämlich beachten, dass Beckett darauf aufmerksam macht, dass es, nach Proust, keinen großen Unterschied zwischen den Erinnerungen an einen Traum und denen an die Realität gibt<sup>58</sup>. Estragon glaubt nicht an die Abbildung der Realität durch Vladimirs Erinnerungen und auch er selbst ist sich am Ende nicht sicher, ob seine Erinnerungen nicht einem Traum entsprungen sind. Doch eine Auflösung der Zweifel gibt es nicht.

---

<sup>57</sup> Vladimir: Ça ne veut rien dire. Moi aussi j'ai fait semblant de ne pas les reconnoitre. Et puis, nous, on ne nous reconnaît jamais. [Beckett1971:126]

<sup>58</sup> [Beckett1970:33]: „There is no great difference, says Proust, between the memory of a dream and the memory of reality.”

### 3.3.5. Das Nichts als Etwas

Sowohl der Ort, als auch die Zeit, das Nicht-Erinnern und das Gehen-Ohne-Zu-Gehen zeichnen sich dadurch aus, dass sie unbestimmt sind. Im Ort und der Zeit zeigen sich Leerstellen, die einerseits eine genaue Zuordnung offen lassen und andererseits gerade durch diese Leerstellen eine Zuordnung vollziehen. Dies ist sowohl bei Ort und Zeit, die während des Wartens herrschen, der Fall, als auch bei dem für das Treffen verabredeten Ort und der Zeit.

Der Ort des Geschehens ist ein Baum bei einer Landstraße. Es werden keine genaueren Angaben zur Spezifizierung der Gegend gemacht. Wo genau sich der Baum und die Landstraße befinden, darüber bleibt der Leser im Ungewissen. Der Platz wird leer gelassen, ebenso wie die Bühne, auf der sich nur eben jener Baum befindet. Die Auslassung im Bezug auf den Ort, in Zusammenhang mit der Diskussion der beiden Hauptcharaktere über den Ort an dem sie sich befinden, provoziert eine Zuweisung der Position im Raum, ohne dass diese mit Hilfe textinterner Daten eindeutig zu lösen ist. Fest steht nur, dass es sich um einen Ort handelt, nämlich eben jenen an dem das Stück spielt. Ein Ort, der bestimmt wird durch die Leerstelle seiner Bestimmtheit. In dieser Art der Bestimmtheit will der Ort in seiner Darstellung realer Ort sein. Ein Ort, den es irgendwo gibt.

Die Tageszeit zu der sich Vladimir und Estragon bei eben diesem Baum befinden ist in beiden Akten die Gleiche. Bei Einbruch des Abends beginnen sie ihr Warten und beenden es bei Einbruch der Dunkelheit. Nur wenige ungesicherte Vermutungen gibt es im Bezug auf Wochentag, Monat und Jahr. Diese Unbestimmtheit der Zeit relativiert sich jedoch dadurch, dass der Prozess des Wartens an einer fortlaufenden Folge von Tagen stattfindet. Vor dem im ersten Akt beschriebenen Abend gab es bereits einen Abend des Wartens, wie sich vermuten lässt und nach dem im zweiten Akt dargestellten Abend wird es aller Wahrscheinlichkeit nach weitere Abende des Wartens geben<sup>59</sup>. Die beiden Abende, die das Stück zeigt, wirken wie beliebig herausgegriffen, in einer ewigen Abfolge ähnlicher Abende. Durch die immer wiederkehrende Monotonie wird eine bestimmte Zuweisung eines Datums belanglos. Die Leerstelle, die sich in der Zeit darstellt, wird durch die Monotonie des dargestellten Wartens belanglos, doch zugleich stellt sich, durch die von Vladimir geforderten Zeitzuweisungen, die Frage nach ihr. Gerade durch die Thematisierung dessen, was nach außen hin in der Struktur des Stückes zu fehlen scheint,

---

<sup>59</sup> Im Stück gibt es bereits dargestellte Anzeichen für vorangegangene und folgende Abende des Wartens.

entsteht eine Zuweisungsnotwendigkeit, die jedoch nicht erfüllt wird. Die Notwendigkeit einer zeitlichen Zuweisung wird negiert.

Von der Zeit die das Stück darstellt ist die Zeitauffassung der Charaktere zu unterscheiden. Ihr Zeitempfinden ist subjektiv und heterogen, was sich in den unterschiedlichen Arten des Erinnerungsvermögens zeigt. Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft sind in ihrer Bedeutung für die Charaktere unterschiedlich. Gegenwart<sup>60</sup> wird, nachdem sie vergangen ist, nicht unbedingt zu einer erinnerten Vergangenheit, sondern verschwindet teilweise aus der Erinnerung. Sowohl Pozzo, als auch Vladimir und Estragon haben jeweils eine eigene Art vergangene Jetztphasen wahrzunehmen. In ihrer Kontrastierung werden diese unterschiedlichen Arten der Wahrnehmung deutlich. Die auftretenden Fehlstellen in der Wahrnehmung vergangener Jetztphasen, lassen an der Ansicht von demjenigen, dessen Erinnerungsvermögen diese Leerstellen nicht aufweist<sup>61</sup>, zweifeln. Die Ausfüllung der Leerstelle, durch einen der Charaktere, hinterlässt die Frage nach ihrer Richtigkeit und Angemessenheit, d.h. ob die Erinnerung tatsächlich auf ehemaligen Jetztphasen beruht. Die Möglichkeit der falschen, unangemessenen Ausfüllung kann nicht ausgeschlossen werden, wenn die erinnerte Jetztphase außerhalb der dargestellten Ereignisse liegt. Dann bleibt die Leerstelle, trotz, oder gerade wegen, des Versuchs sie zu füllen, leer. Der Text verweigert eine Aussage über die Aussage wie die Leerstelle zu füllen sei.

Wie bereits angedeutet steht das Nicht-Erinnern in Zusammenhang mit der Zeit, denn die Erinnerung bezieht sich immer auf Ereignisse, die in der Vergangenheit liegen und in der Jetztphase als ehemalige Jetztphase aktualisiert werden sollen. Beim Erinnern findet in *En attendant Godot* ein Spiel zwischen Weigerung und Unvermögen statt, das unbestimmt bleibt. Die fehlende Erinnerung hat größere Bedeutung, als die Erinnerung selbst, denn erst wegen der Leerstelle wird die Erinnerung konkret. Welcher Art, ob Weigerung oder Unvermögen, die fehlende Erinnerung ist, bleibt offen. Die Präzisierung ist nicht vorhanden. Stattdessen werden miteinander unvereinbare Positionen angeboten. Auch welcher Art die Erinnerung ist bleibt in manchen Situationen fraglich. Ist sie Resultat einer vergangenen Gegenwart, d.h. objektiv, oder Resultat einer geträumten Zukunft, d.h. subjektiver Wahrnehmung<sup>62</sup>? Auch hier werden die Probleme der Entscheidbarkeit angeführt, ohne sie zu lösen. Die Erinnerung hinterlässt gerade durch ihr Aussetzen etwas,

---

<sup>60</sup> *Jetztphase*, im Sinne Ingardens [Ingarden1965:§36]

<sup>61</sup> meistens ist dies Vladimir

<sup>62</sup> Unter die subjektive Wahrnehmung fallen sowohl Einbildung, als auch Träume.

nämlich die Möglichkeit eines neuen Zeitvertreibs, durch die Diskussion des Vergessenen.

In Zusammenhang mit dem Ort, als auch mit der Zeit, steht das Gehen-ohne-zu-gehen, denn zu gehen bedeutet immer einen Ort zu verlassen und einen anderen Ort aufzusuchen. Das heißt der Ort, an dem man sich gegenwärtig befindet, soll verlassen werden, um sich zu einem späteren Zeitpunkt an einem anderen Ort zu befinden. Wie bereits oben erläutert besteht für Vladimir und Estragon die Möglichkeit von der Bühne zu gehen, dennoch bleibt die Ankündigung zu gehen meist unverwirklicht.

Das Entfernen vom Ort des Geschehens setzt aus und hinterlässt durch die Ankündigung des Gehens etwas, wenngleich die angekündigte Handlung ausbleibt, nämlich die Möglichkeit der Diskussion über die ausgelassene Handlung. Die Handlung besteht gerade in der Darstellung der Unbestimmtheit. Das Bestimmte, die Handlung, ist also gerade die Unbestimmtheit, die Auslassung. Doch ihre Unbestimmtheit wird nur im Kontrast zur Bestimmtheit sichtbar, wie das Nichts sich erst in einer Gegenüberstellung mit Etwas zeigt. Es wird definiert, was es heißt, dass *Etwas* ist, und anschließend zeigt man das *Nichts*, als das nicht vorhandene *Etwas*.

Ebenso unbestimmt, wie der auf der Bühne dargestellte Ort ist jener, den es durch das Gehen zu erreichen gilt. Kein Wort darüber, wohin gegangen werden soll. Von Bedeutung scheint nur das Verlassen des Ortes an dem gerade gewartet wird. Es ist ein Gehen, um nicht mehr Da-zu-sein, das wegen seiner Intentionslosigkeit zum Scheitern verurteilt ist. Intentionslos ist es, denn die Intention ist nicht auf etwas zu erreichendes *hin* gerichtet, sondern nur *weg* von dem was ist. Gelingt es doch einmal von der Bühne zu gehen, so wechselt die Perspektive. Vladimirs Verlassen der Bühne wird von Estragon dargestellt, als müsse Vladimir an einen bestimmten Ort, der am Ende des Ganges links liegt. Der Ort an der Vladimir geht wird gekennzeichnet als außerhalb des auf der Bühne dargestellten Ortes. Es findet eine Unterbrechung des dargestellten Raums durch den realen Raum, das Theater, statt. Zugleich wird ein Grund angedeutet, wieso Vladimir die Bühne verlässt. Das Gehen wird gerechtfertigt mit einer Intention. Als Estragon die Bühne verlässt ist keine Richtung des Gehens ersichtlich. Auf Grund dieser Intentionslosigkeit scheint der Perspektivenwechsel anders zu verlaufen als bei Vladimir. Anders als dort scheint hier die dargestellte Szenerie außerhalb der sichtbaren Bühne weiterzugehen. Estragon verschwindet nicht auf die gleiche Weise wie es Vladimir tat. Durch seine Abwesenheit wird nur der auf der Bühne dargestellte Ort, als auf einer Seite durch einen Abhang begrenzt, charakterisiert. Wie auf einem Präsentierteller sei der Ort gelegen, wodurch die

Grenze zwischen dargestelltem und realem Raum erneut berührt wird, doch diesmal wird sie nicht überschritten<sup>63</sup>.

### 3.4. Die Handlung über Nichts als Darstellungsproblem

Die Darstellung des Nichts, also der dargestellten und thematisierten Leerstellen, zeigt sich als Darstellungsproblem, denn es benötigt einen Rahmen, da es sonst nicht dargestellt werden könnte. Dieser Rahmen ist immer Etwas. Zugleich darf dieser Rahmen jedoch nicht zu determiniert sein, d.h. sein Inneres weist Leerstellen auf, die vom Etwas weg zeigen.

Bei Becketts *En attendant Godot* zeigen sich die Leerstellen sowohl in der äußeren Struktur, d.h. dem äußeren dramatischen Rahmen des Stücks, dem Wechsel zwischen innerem und äußerem Blickwinkel des Bühnengeschehens, als auch der inneren Struktur, d.h. den Gesprächen, dem Erinnerungsvermögen und dem *Auftrag*<sup>64</sup> der Charaktere. Eine deutliche Abgrenzung zwischen innerer und äußerer Struktur ist nicht möglich, da sie fließend ineinander übergehen, der Blickwinkel von äußerem und innerem Blickwinkel schwimmt. Durch die zwischen Schauspielenden und Schauspieler wechselnden Perspektiven der Charaktere ist auch der Rezipient genötigt seine Perspektive zu wechseln. Er bleibt zwar Rezipient, doch findet die Rezeption auf einer anderen Ebene statt. Das Bewusstsein der Charaktere über ihr *Auf-der-Bühne-sein* muss einbezogen werden. Der Rezipient wird also zum Betrachter der Charaktere, die sich ihrer bloßen Schauspielerei bewusst sind und dies nur phasenweise ausblenden können. Die Leerstelle in der Erinnerung führt einerseits zum Vergessen des Faktums, dass sie Schauspieler sind, sie *sind* also diejenigen die sie spielen. Andererseits führt es dazu, dass sie vergessen, dass sie Charaktere auf der Bühne sein sollen. Sie sind die Schauspieler, die gerade ein Stück aufführen sollen, sie weigern sich jedoch dies zu tun, oder sie vergessen es. Jedoch bleibt unklar, wann welche Perspektive eingenommen wird.

Die Wechsel zwischen einzelnen Themenbereichen lassen zwar kurzzeitig immer die Vorangegangenen verblassen. Bei anschließender Kombination beider Bereiche werden

---

<sup>63</sup> zur genaueren Unterscheidung zwischen realem Raum und dargestelltem Raum siehe beispielsweise [Ingarden 1965:235-243]

<sup>64</sup> Der *Auftrag* der beiden Charaktere Vladimir und Estragon bezieht sich hier auf das Warten auf Godot, wengleich ein weiterer Auftrag das Da-Sein auf der Bühne selbst, im Sinne Robbe-Grilletts ist [Robbe-Grillet 1976].

die Gemeinsamkeiten, die die Leerstellen sind, deutlich und eröffnen neue Perspektiven auf die Themen, ohne jedoch eine definitive Lösung zu geben<sup>65</sup>.

In der Handlung zeigt sich das Problem der Darstellung der Handlung. Die Handlung, die sich in der Auslassung ihrer Bestimmung zeigt, ist darin, dass sie unbestimmt bleibt, zugleich Nichts, als auch Etwas. Auf die leer gelassenen Stellen wird jedoch die Betrachtung gelenkt, indem das Ausgelassene in anderem Kontext zum Thema wird. In diesem Zusammenhang wird die Leerstelle jedoch nicht gefüllt, sondern sie wird leer gelassen. Die Auslassung bleibt auch nach ihrer Thematisierung unbestimmt. In den Leerstellen, die sich innerhalb der Handlung befinden, zeigen sich die fehlenden Präzisierungen des explizit Genannten. Das Eintreffen Godots und die Verabredung sind beispielsweise auf Grund ihrer zweifelhaften Darstellung nicht mit Sicherheit zu gewährleisten. Die Handlung wird durch das scheinbare Fehlen von Handlungsgegenständen zur Handlung über Nichts.

---

<sup>65</sup> vgl. [Iser1984:314]: „Im zeitlichen Fluß der Lektüre kann es nicht ausbleiben, dass im erneuten Perspektivwechsel ein Rückkopplungseffekt entsteht, wodurch das erfasste Thema das leer gebliebene auslegbar macht.“

## 4. Franz Kafka - Der Prozess

Am Morgen seines dreißigsten Geburtstags wird Josef K., die Hauptperson der Erzählung, in seinem Zimmer verhaftet, ohne, dass er sich einer Schuld bewusst ist. Es handelt sich jedoch nicht um eine gewöhnliche Verhaftung durch die Polizei, sondern durch niedrige Organe eines K. unbekanntes Gerichts. Die Verhaftung reißt Josef K. jedoch nicht durch eine Festnahme aus seinem alltäglichen Leben, sondern vollzieht sich lediglich durch die Aussprache. Josef K. versucht im Laufe der Erzählung die Verfahrensweisen des Gerichts kennen zu lernen. Von zahlreichen Personen, die auf unterschiedliche Weise Kontakt zum Gericht haben, bekommt er Informationen zugetragen, doch die wirklichen Strukturen des Gerichts bleiben rätselhaft. Allen Ratschlägen zum Trotz kündigt K. seinem Advokaten, da ihm dessen Unternehmungen unzureichend erscheinen, und beschließt sich selbst zu verteidigen. Am Ende wird Josef K., ohne je einen Urteilsspruch des Gerichts gehört zu haben, von zwei Herren hingerichtet, die ihn in seiner Wohnung abholen und zu einem Steinbruch geleiten. Es ist der Vorabend seines einunddreißigsten Geburtstags.

### 4.1. Verhaftung ohne Festnahme

Da die Verhaftung von Josef K. keine Auswirkungen auf seine gewöhnliche Lebensweise hat, stellt sich die Frage nach der Bedeutung der Verhaftung. Da eine Verhaftung normalerweise eben mit einer Einschränkung des alltäglichen Lebens einhergeht, muss dem Ursprung des Wortes nachgegangen werden. Hierbei ist zu klären, wie Verhaftung und Festnahme in Zusammenhang stehen.

Nach der Verhaftung sei es üblich, dass der Verhaftete weiter seiner Arbeit nachkommt, sofern er das wünscht. Es ist die freie Entscheidung des Angeklagten Josef K., ob er weiter zum Arbeiten in die Bank geht, er wird weder gezwungen noch gehindert, seiner Tätigkeit nachzukommen. „ich zwinge Sie nicht, in die Bank zu gehen, ich hatte nur angenommen, dass Sie es wollen“ [Kafka2000:16], erklärt der Aufseher. Doch auch wenn im *Wollen* der Wille des Angeklagten betont und auf die Möglichkeit der Fortführung der gewöhnlichen Lebensweise verwiesen wird, so ist doch der Einfluss der Verhaftung und des Prozesses im Denken der Angeklagten sehr groß. Die gewöhnliche Lebensweise wird

mehr und mehr beeinträchtigt<sup>66</sup>. Die Möglichkeit, dass der Prozess die gewöhnliche Lebensweise nicht beeinflusst, verschwindet hinter dem Willen der Angeklagten den Prozess nicht zu verlieren. Die Schuldvermutung, die dem Prozess zugrunde liegt, fordert eine Verteidigung des Angeklagten.

Bei der Verhaftung Josef K.s werden auch keine Gründe für eben diese genannt. Sowohl K. selbst, als auch der Leser bleiben über die Gründe im ungewissen. Die Ansicht K.s, dass er unschuldig sei, steht der Verhaftung gegenüber, denn erst durch die Schuld werde die Behörde angezogen. Worin die Schuld K.s besteht bleibt jedoch offen. Statt einer konkreten Beschuldigung wird K., ebenso wie alle anderen Angeklagten, bereits durch die Verhaftung verurteilt, denn der Verhaftung folgt eine Phase des Wartens auf den Prozess. Der Prozess, in den K. nach seiner Verhaftung eintritt, ist durch seine Leerstellen gekennzeichnet. Die Leerstellen finden sich sowohl im Grund der Verhaftung, der Anklage, der Verteidigung und den Möglichkeiten der Befreiung. Eine Gewissheit gibt es nur bei der wirklichen Freisprechung, die jedoch unerreichbar scheint, und der endgültigen Verurteilung. Beiden würde ein Außerhalb des Prozesses folgen. Innerhalb des Prozesses hingegen steht die Ungewissheit und Unbestimmtheit im Vordergrund. Diese Unbestimmtheit entsteht durch Leerstellen, durch fehlende Informationen in Gerichtssachen. Diese fehlenden Informationen haben Leser und Josef K. gemeinsam.

#### 4.1.1. Etymologie *ver-haften*

Wie Ralf R. Nicolai anmerkt ist die Bedeutung der Verhaftung nicht allein auf das *Haften für etwas* beschränkt, sondern in ihr klingt auch das *Haften an etwas* mit<sup>67</sup>. Ob die Bedeutung jedoch noch über diese beiden Ansätze hinausgeht lässt er offen. Um die möglichen Bedeutungen des Wortes *verhaften* zu erfassen ist seiner Etymologie nachzugehen. Es sind das Substantiv *Haft*, das Halbsuffix *-haft*, das Präfix *ver-* und das schwache Verb *-haften* zu betrachten<sup>68</sup>.

Bei dem Substantiv *Haft* ist zwischen zwei Bildungen im Mittelhochdeutschen zu unterscheiden. Zum einen dem Femininum mit der Bedeutung „Gefangenschaft“, das eine

---

<sup>66</sup> So beispielsweise beim Kaufmann Block, der mehr und mehr Zeit auf seinen Prozess verwendete [Kafka2000], S.146f.

<sup>67</sup> Ralf R. Nicolai – Kafkas „Prozess“, Motive und Gestalten, S.35, Nicolai bezieht sich hierbei auf: Susanne Kessler – Kafka, Poetik der sinnlichen Welt, S.61

<sup>68</sup> Grundlage der etymologischen Untersuchung ist immer das etymologische Wörterbuch der deutschen Sprache von Kluge [Kluge2002]



junge Anpassung an die *ti*-Abstrakta ist, und zum anderen dem Maskulinum mit der Bedeutung „Gefangener, Haft, Fessel“, das eine Substantivierung des Adjektivs aus dem Germanischen *\*hafta-* darstellt. Das Adjektiv *\*hafta-*, dem eine partizipiale *to*-Bildung des indogermanischen *\*kap-* „packen, ergreifen“ zugrunde liegt, trägt die Bedeutungen „behaftet“ und „gefangen“. Eine Präfixableitung bildet das Wort verhaften „gefangen nehmen“, wohingegen die ältere Bedeutung „befestigen“ zu einer Präfigierung von *-haften* gehört.

Das Halbsuffix *-haft* von dem Gotischen *\*hafta-* hat zwei Zweige. Der eine besagt, „das was im Vorderglied ausgedrückt ist, habend“. Diesem Zweig entspricht das Wort *stedihaft* aus dem Gleichnis vom Sämann, dessen Korn zum Teil auf Steine fiel und dort nicht *stedihaft* werden konnte, also „den Platz haltend“. Der andere Zweig spezialisiert sich auf „den Vertrag (usw.) haltend“ und hat im Vorderglied Ausdrücke wie Gesetz, Sitte oder Vertrag. Dieser Typ liefert vor allem moralisch wertende Adjektive. Er wurde - auf Personen angewandt – allmählich immer stärker ausgeweitet, bis er zu der allgemeinen Funktion des Typs *mädchenhaft* wird („wie es für Mädchen angemessen ist, in der Art der Mädchen“). Häufig findet eine Erweiterung mit *-ig* statt, woraus die regelmäßige Abstraktbildung auf *-(haft)igkeit* entsteht.

Für das Präfix *ver-* gibt es im mittelhochdeutschen, althochdeutschen, altenglischen sowie im altfriesischen je eine einheitliche Form, wohingegen in den außergermanischen Sprachen zwischen drei oder zwei Formen unterschieden wird. Im Gotischen z.B. wird zwischen *faur*, *fra-* und *fair-* unterschieden. Auch das Altindische, das Griechische und das Lateinische machen eine solche Unterscheidung in drei Fälle. Stärker vereinheitlicht sind die dem deutschen *ver-* entsprechenden Präfixe im Altirischen, Litauischen, Altkirchenslavischen und Hethitischen. Die Präfixe gehören vermutlich zusammen und hängen vom indogermanischen *\*per-* „hinübergehen“ (fahren) ab. Außerhalb des Gotischen ist die alte Funktion der Dreiheit kaum noch zu erkennen und besonders für das gotische *fair-* zeigt sich keine funktionelle Entsprechung. Zu *faur* gehören die stärker räumlich geprägten Funktionen, wie z.B. verschlafen, versetzen. Zu *fra-* gehören Wörter für „verarbeiten, verbrauchen, verschwinden“ und zum Ausdruck des Gegenteils, wie z.B. verspielen, vergehen, verlernen.

Auch das schwache Verb *haften*, vom Mittelhochdeutschen *haften*, Althochdeutschen *haftēn* und Altsächsischen *hafton*, ist zu betrachten. Die Bedeutung ist „hängen bleiben, festhalten“ und danach entwickelte sich die rechtliche Bedeutung „für etwas einstehen“ (d.h. „an der umstrittenen Sache hängen bleiben“)

Da es sich in Kafkas Prozess um eine rechtliche Angelegenheit handelt liegt es nahe, die Bedeutung des schwachen Verbs *haften* „für etwas einstehen“, aber auch „an etwas hängen bleiben“ anzunehmen. Im Sinne des schwachen Verbs klingt jedoch gleichzeitig die Bedeutung der Befestigung mit, wie die Präfixableitung zeigt. Die Verhaftung wird zur Befestigung und zum *hängen bleiben an etwas*. Auch der Ursprung aus *Haft* ist denkbar, wenngleich die Verhaftung kein gefangen nehmen im körperlichen Sinne ist, so nimmt sie Josef K. doch geistig in Anspruch. Seine Gedanken drehen sich in zunehmender Weise um den Prozess, der durch die Verhaftung eröffnet wird. Er ist gefangen genommen, ergriffen, vereinnahmt von den Gedanken an seinen Prozess. Seine Gedanken haften an seiner Verhaftung und der Prozess beginnt. Durch die Vereinnahmung durch die Verhaftung beginnt Josef K. jedoch auf anderer Ebene auch genau mit dem Gegenteil des Haftenbleibens. Er löst sich, durch den ihn vereinnahmenden Prozess, von seinem bisherigen Lebenswandel.

Jede der Bedeutungen liefert einen Ansatz zur Deutung der Verhaftung, doch lässt der Text selbst eine Leerstelle bei der Suche nach dem Grund des Wortes, da er den Grund für die Verhaftung selbst auslässt. Josef K., der den Grund für die Verhaftung ebenso wenig kennt wie der Leser, sucht stets nach der Ursache, ohne zu einem Ergebnis zu kommen. In seinem Zweifeln, ob der Rechtmäßigkeit seiner Verhaftung, auf seiner Suche nach ihrem Grund, erkennt er die Verhaftung an, denn er sieht sie als vollzogen an. In der Beschäftigung mit seiner Verhaftung, im Reflektieren über seine Verhaftung äußert sich jedoch gerade erst die Verhaftung im Sinne des schwachen Verbs.

Doch wo liegt in der Erzählung der Ursprung der Verhaftung? „Jemand musste Josef K. verleumdet haben, denn ohne daß er etwas Böses getan hätte, wurde er eines Morgens verhaftet.“ [Kafka2000:5] Kein weiteres Wort von einem bestimmten Jemand, der K. verleumdete. So bleibt nur die Vermutung, wo die Verhaftung ihren Ursprung nimmt, wie die Herkunft des Wortes *verhaftet* unsicher bleibt. Der genannte Satz eröffnet die Erzählung mit einer Reflektion über den Ursprung der Verhaftung, noch bevor diese selbst genannt wird.

Verhaften als *gefangen nehmen*, *hängen bleiben*, *haften bleiben*, *befestigen*, oder auch als das Gegenteil des Festhaltens, des Hängen-bleibens, also ein Loslassen. All diese Bedeutungen kann das Wort tragen, doch ist die Bedeutung der Verhaftung in der Erzählung nicht explizit definieren. Es bleibt eine Leerstelle, die nicht geschlossen wird, auch nicht als Josef K. nach der Bedeutung seiner Verhaftung fragt. Er ist verwundert über die Verhaftung, die sich durch bloße Aussprache vollzieht.

### 4.1.2. Fehlende Gründe

Die Gründe für die Verhaftung Josef K.s bleiben unerwähnt. Wie bereits angesprochen heißt es zu Beginn der Erzählung: „Jemand musste Josef K. verleumdet haben, denn ohne dass er etwas Böses getan hätte, wurde er eines Morgens verhaftet.“ Der Grund für die Verhaftung, eine Verleumdung, wird also nur vermutet und ist keineswegs gewiss. Aus einer Perspektive, die sich mit der Josef K.s deckt, wird der erste Satz der Erzählung dargestellt und in ihm K.s Schuldlosigkeit impliziert, denn eine Verleumdung ist Verbreitung unwahrer Tatsachen. *Jemand musste Josef K. verleumdet haben*, doch selbst in der ungewissen Vermutung, ob er verleumdet wurde, bleibt eine Leerstelle in Bezug auf die verleumdende Person und die Art der Verleumdung.

Nachdem Josef K. aus seinem Zimmer hinausgegangen ist und mit dem zweiten Mann redet, der beim Fenster sitzt, ergibt sich keine Antwort auf den Grund der Verhaftung. „Wir sind nicht dazu bestellt, Ihnen das zu sagen. Gehen Sie in ihr Zimmer und warten Sie“ [Kafka2000:6] wird auf K.s Frage erwidert<sup>69</sup>. K. erfährt weder den Grund seiner Verhaftung, noch von welcher Behörde die Verhaftung angeordnet ist. Auch zeigen die Wächter ihm nicht den Verhaftbefehl, falls es einen solchen gibt. Die Wächter sind nicht dazu bestellt ihm solche Fragen zu beantworten, denn sie sind niedrige Angestellte. Was K. über die Behörden und die Verhaftungen erfährt ist, dass nicht die Behörde die Schuld in der Bevölkerung sucht, sondern die Behörde von der Schuld angezogen wird [Kafka2000:9]. Auf seine Forderung mit dem Vorgesetzten der Wächter zu sprechen muss K. erfahren, dass dies ebenso wenig möglich ist, wie Einzelheiten über die Verhaftung zu erfahren. Erst auf den Wunsch des Vorgesetzten und nicht auf Wunsch K.s kann ein Treffen mit diesem stattfinden, doch auch beim Treffen mit dem Aufseher ergibt sich keine Klarheit über die Gründe der Verhaftung. Auch der Aufseher kann die Fragen K.s nicht beantworten, denn er ist ebenfalls nur ein niedriger Angestellter. Er weiß nichts darüber, ob K. angeklagt ist oder nicht, er weiß lediglich, dass K. verhaftet ist, denn es war nur seine Aufgabe ihm dies mitzuteilen.

Im Gespräch mit Frau Grubach erscheint die Verhaftung als etwas nicht besonders Schlimmes. Vielmehr stellt K.s Vermieterin die Verhaftung als etwas Gelehrtes da, dass sie zwar nicht versteht, dass man aber auch nicht verstehen müsse [Kafka2000:20]. Die Verhaftung erscheint in ihrer Darstellung lediglich als Fakt, den es hinzunehmen gilt. Josef K. hingegen spricht zu diesem Zeitpunkt ein anderes Urteil über die Verhaftung. Er

---

<sup>69</sup> Zur Thematik des Wartens siehe Abschnitt 4.1.3

„halte es einfach nicht einmal für etwas Gelehrtes, sondern überhaupt für nichts.“ [Kafka2000:20] Trotz der Tatsache, dass die Verhaftung am Morgen stattfand, geht K. davon aus, dass sie *nichts* ist. Was K. für *nichts* ausgibt ist jedoch etwas, aber die noch fehlenden Konsequenzen der Verhaftung lassen sie für ihn nichtig erscheinen. Er ist sich seiner Unschuld sicher und rechnet mit einem baldigen Ausgang des Prozesses zu seinen Gunsten. K. verneint seine Schuld, obwohl er nicht weiß wessen er sich schuldig gemacht haben soll. Die Beschuldigung, wegen der K. sich vor Gericht verantworten muss, bleibt während des gesamten Prozesses gegenstandslos. Wie die Verhaftung, ist auch der Prozess ein hinzunehmender Fakt, der nicht begründet werden muss. Da die Behörde von der Schuld angezogen wird, gibt es keine Unschuldsvermutung, sondern im Gegenteil eine Schuldvermutung. Deshalb muss nicht das Gericht die Schuld des Angeklagten beweisen und begründen, sondern der Angeklagte seine Unschuld. Gerade die Auslassung des Grundes führt (sowohl für K. selbst, als auch für den Leser<sup>70</sup>) zur Suche nach diesem, wenngleich sich die Suche lediglich auf die Zeit nach der Verhaftung beschränken kann, ist die Schuld jedoch vorher anzusiedeln<sup>71</sup>. Hier steht jedoch Aussage gegen Aussage, denn Josef K. beteuert, dass er unschuldig sei und nichts Böses getan habe. Auf der anderen Seite steht die Darstellung des Wächters Wilhelm, dass das Gericht von der Schuld angezogen werde und nicht die Schuld in der Bevölkerung suche. Die Beweislast liegt jedoch beim Angeklagten.

„..., denn ohne daß er etwas Böses getan hätte, wurde er eines Morgens verhaftet.“ Nicht K., sondern der Erzähler ist es, der hier eine böse Tat K.s in Abrede stellt. Somit ist es nicht nur die fehlende Erinnerung, oder die Auffassung K.s, dass er nichts Böses getan hat, sondern es wird als Tatsache hingestellt.

Die Diskrepanz zwischen Schuld und böser Tat verweist auf die subjektive Gestalt von *gut* und *böse* und somit von *Schuld* und *Unschuld*. Das unbekannte Gesetz, nach dem das

---

<sup>70</sup> Dies hat sich in den umfassenden Interpretationen zu Kafkas Prozess gezeigt, die die Schuldfrage von Josef K. behandeln. Nicolai beispielsweise sieht die Schuld Josef K.s in der Reflexion, die erst die Kategorien von Gut und Böse geschaffen hat und bezieht sich dabei auf Kleist und Nietzsche [Nicolai1986:10f.]

Die Schuldfrage Josef K.s soll hier nicht weiter vertieft werden, denn dies wäre ein, für diese Arbeit, zu umfangreiches Thema. Angemerkt sei lediglich, dass sich K. keineswegs sicher ist in jeglicher Hinsicht unschuldig zu sein. Im Gespräch mit Fräulein Bürstner gibt K. beispielsweise seine Schuld zu, wenn er vom Morgen der Verhaftung spricht: „es geschah durch fremde Leute gegen meinen Willen und doch, wie gesagt, durch meine Schuld“ [Kafka2000:24]. Später bei der ersten Untersuchung sagt er jedoch über den gleichen Umstand: „...ich musste zusehen, wie dieses Zimmer meinerwegen, aber ohne meine Schuld, durch die Anwesenheit der Wächter und des Aufsehers gewissermaßen verunreinigt wurde.“ [Kafka2000, S.40]. Eine Schuld, die Grund zur Verhaftung wäre weist er jedoch von sich.

<sup>71</sup> Nicolai [Nicolai1986:75] zitiert Sokel, der die Schuld Josef K.s erst im Prozess sieht und ihn als unschuldig verhaftet darstellt: „Jetzt erst, und nicht vor seiner Verhaftung, hat sich Josef K. etwas zuschulden kommen lassen ... Der Prozeß läßt den potentiell Schuldigen tatsächlich schuldig werden ...“ [Sockel1964:154]

Gericht verfährt ist im Prozess Definitionsgrundlage für die Schuldigkeit. Zugleich ist jedoch das Josef K. (und dem Leser) bekannte Gesetz Grundlage für seine Unschuldigsbehauptung. Hier prallen zwei unterschiedliche Definitionen aufeinander, ohne dass sich die Unterschiede genau bezeichnen ließen. Das kafkasche Gesetz bleibt verborgen, denn Josef K. (und auch dem Leser) wird kein Einblick in die Gesetzestexte gewährt. Die Schuldigkeit K.s im kafkaschen Prozess konstituiert sich auf unbekannte Weise.

### **4.1.3. Die Angeklagten warten**

Ebenso wie bei Beckett ist bei Kafka das Warten ein sehr wichtiges Element. Auch bei Kafka bleibt das Warten in vielfacher Hinsicht etwas Unbestimmtes. Das Warten findet auf Grund fehlender Angaben statt, die sich zwischen der Zeit und dem Erwarteten bewegen. Fehlende Termine verursachen eine Wartezeit. Auch bleibt des Öfteren das Erwartete selbst unbestimmt. Die Richtung des Wartens verliert sich in den fehlenden Angaben und es wird zum Selbstzweck. Das Warten ist nicht länger auf Etwas gerichtet, sondern ist selbst das zu Erreichende, denn das Ende des Wartens wird in Abrede gestellt. Als Josef K. bei seiner ersten Untersuchung den Raum betritt holt der Richter seine Uhr hervor und sagt, dass er schon vor einer Stunde und fünf Minuten hätte erscheinen sollen. Eben so lange haben Richter und Publikum also schon auf das Eintreffen K.s gewartet, doch war dies für Josef keineswegs abzusehen. Bei der telefonischen Verständigung, dass die Gerichtsverhandlung am Sonntag stattfinden wird, bekam er keine Uhrzeit für sein Erscheinen genannt. Aus eigenem Antrieb setzt er sich selbst den Termin auf neun Uhr vormittags, „da zu dieser Stunde an Werktagen alle Gerichte zu arbeiten anfangen.“ [Kafka2000:31]. Doch bleibt der tatsächliche Untersuchungsbeginn offen, bis zur Äußerung von K.s Verspätung. K. kann die eigens angesetzte Uhrzeit nicht einhalten, da ihm weder das Haus, noch der Raum genauer benannt wurden. Der einzige Hinweis den er erhielt war der Straßename. Als nun K. endlich das Untersuchungszimmer betritt, und auf seine Verspätung hingewiesen wird, entschuldigt er sich nicht für die Unpünktlichkeit. Da er mehr beobachten will als zu reden verzichtet „er auf die Verteidigung wegen seines angeblichen Zuspätkommens“ [Kafka2000:36]. Mit seiner unterlassenen Verteidigung weigert er sich eine Schuld seinerseits für die Verspätung einzuräumen. Er räumt lediglich

die Möglichkeit der Verspätung ein, jedoch nicht seine Schuld daran, noch die Schuld eines anderen. („»Mag ich zu spät gekommen sein, jetzt bin ich hier.«“ ([Kafka2000:36])<sup>72</sup> Josef K.s Entschluss mehr zu beobachten als zu reden setzt ihn in die Position eines Wartenden. Er will beobachten und abwarten was geschieht, wenngleich dieses Vorhaben doch scheitert.

Erst in den Gerichtskanzleien auf dem Dachboden beginnt Josef K. zu sehen, dass das Warten Teil des Prozesses ist, er lehnt es jedoch bis zum Schluss ab<sup>73</sup>. Im Wartezimmer der Kanzleien sieht K. als er mit dem Gerichtsdienner eintritt einige Angeklagte, die warten. Als K. einen von diesen fragt worauf er warte bekommt er zunächst keine Antwort. Erst als der Gerichtsdienner dem Mann beruhigend zuspricht beginnt er zu antworten. Doch die Antwort fällt sehr spärlich aus, denn sofort stockt der Mann wieder. „Ich warte“ [Kafka2000:57] ist zunächst alles, was der Angeklagte antwortet, als gäbe es nichts auf das er wartet, als sei das Warten zugleich Ziel des Wartens. Die Richtung des Wartens bleibt leer, als wäre es kein *warten auf etwas*. Erst nach einiger Zeit hat sich der wartende Mann wieder gesammelt und beginnt erneut mit einer Antwort: „Ich habe vor einem Monat einige Beweisanträge in meiner Sache gemacht und warte auf die Erledigung.“ [Kafka2000:57] Doch auch bei dieser Antwort des Wartenden bleibt die Frage offen, welchen Erfolg er sich vom Warten in den Kanzleien verspricht. Er wartet lediglich *auf die Erledigung*, doch bleibt die Konsequenz der Erledigung offen. Die Notwendigkeit des Wartens in den Gerichtskanzleien bleibt fraglich und er könnte ebenso gut an einem anderen Ort warten. Doch nicht nur die Notwendigkeit des Wartens bleibt offen, sondern auch die Notwendigkeit der Beweisanträge selbst („»Halten sie denn das für nötig?« »Ich weiß nicht genau«“ [Kafka2000:57]). Es gibt keinen Hinweis darauf, dass der Mann eine Reaktion auf seine Beweisanträge erhält, selbst wenn sie bearbeitet sind, wodurch sein Warten sinnlos, weil richtungslos, erscheint. Diese Richtungslosigkeit bestätigt sich später durch die Worte „Ich weiß, ... daß die Erledigung meiner Anträge heute noch nicht gegeben werden kann [Kafka2000:63]<sup>74</sup>.

Wie der Leser zu einem späteren Zeitpunkt durch Block erfährt, unterhalten sich die Angeklagten, während sie nebeneinander warten kaum miteinander, so dass das Warten in

---

<sup>72</sup> Im Anschluss an die Eröffnung des Verfahrens beginnt Josef K. in seiner Rede mit der Zuweisung von Schuld. Insbesondere verweist er auf die bestechlichen Wächter, die ihn überfallen haben und versuchten ihm die Kleider zu stehlen.

<sup>73</sup> Die ablehnende Haltung gegenüber dem Warten zeigt sich am Ende darin, dass er es als seine Pflicht sieht sich das Messer selbst einzuboren, um die gegenseitigen Höflichkeiten der beiden Herren zu beenden.

<sup>74</sup> Zugleich stellt sich in diesen Worten die Frage, was es heißt, dass die Erledigung noch nicht gegeben werden kann. Wie kann eine Erledigung gegeben werden? Dies verweist erneut auf die Frage nach dem Ziel des Wartens.

den Kanzleien auch keinen kommunikativen Nutzen hat. Das Warten beschränkt sich also auf eine Aussparung in der Handlung der Angeklagten. Das Warten ist ein verharren, innehalten, ruhen einer Handlung. Im Warten geschieht hier nichts, als das die Zeit voranschreitet. Auf Grund der fehlenden Richtung ist es nicht *warten auf etwas*, sondern vielmehr *warten wegen etwas*. Das Warten ist nicht Grund für erwartete zukünftige Ereignisse, sondern zieht seinen Ursprung aus vergangenen Ereignissen. Die Inversion des Grundes des Wartens stellt also eine Reflexion dar und in ihr setzt das aktive Eingreifen in den Prozess aus.

Josef K. will vom Gerichtsdienstler zum Ausgang geführt werden, doch dieser habe noch eine Meldung vorzubringen und bietet an, dass K. auf ihn warten solle. Josef K. weigert sich jedoch einer von den wartenden Angeklagten im Wartezimmer der Kanzleien zu werden (»Nein, nein«, sagte K., »ich werde nicht warten, und sie müssen mit mir kommen.« [Kafka2000:59]), denn das Warten erscheint ihm sinnlos.

Im Gespräch mit Block erfährt K., dass das Warten jedoch keineswegs sinnlos ist, zumindest nach dessen Meinung. Block selbst verbringt fast jeden Tag Zeit im Wartezimmer der Kanzleien, obwohl er sagt er arbeite nicht bei Gericht. Er geht lediglich dorthin um zu warten, denn „es ist ja dort schon das bloße sitzen und warten eine große Anstrengung.“ [Kafka2000:147] Über das Erwartete erfährt der Leser auch von Block nicht viel, doch erscheint es als ein Zeichen der Sorgsamkeit in Gerichtssachen, die Notwendig ist, um den Prozess zu verschleppen. „Das Warten ist nicht nutzlos ... nutzlos ist nur das selbständige Eingreifen“ [Kafka2000:148] Warten scheint eine grundlegende Sache des Prozesses zu sein, obwohl es eigentlich nichts ist. Es ist Leerstelle, Auslassung der körperlichen Tätigkeit und ist somit dem Eingreifen entgegengesetzt. Doch gerade in dieser Auslassung besteht die größte, dem Verfahren zuträgliche Arbeit. Die Leerstelle nicht zu füllen, sondern sie durch ihre Leere zu etwas zu machen, darin besteht die Schwierigkeit. Die Durchführung dieser *Leer-Handlung* ist es also, die der Auskunftgeber als Sorgsamkeit achtet. Diese Leerstelle scheint mit zunehmendem Eingreifen in den Prozess immer nötiger zu werden, denn Block kann gerade dadurch, dass er sechs Advokaten hat, diesen den Prozess weniger überlassen als wenn er nur einen hätte.

Im Gegensatz zu Block, der selbst beim Advokaten Huld Tag und Nacht darauf warten muss vorgelassen zu werden, ist es K. jederzeit möglich mit dem Advokaten zu sprechen, wenn er es wünscht. Bei K.s zweitem Besuch beim Advokaten ist es sogar Huld, der warten muss. „»Ich warte schon sehr lange auf Sie«, sagte der Advokat vom Bett aus, legte das Schriftstück, das er beim Licht einer Kerze gelesen hatte, auf das

Nachttischchen“ [Kafka2000:155] Das Warten Hulds entspricht jedoch nicht dem Warten der Angeklagten, sondern vielmehr dem des Untersuchungsrichters. Es ist Zielgerichtet auf das Erscheinen K.s. Ebenso wie der Richter weist der Advokat auf eine Verspätung hin und auch hier bleibt eine Entschuldigung aus. Josef K. unterwirft sich nicht der impliziten Forderung einer Entschuldigung und weist dadurch jegliche Schuld von sich. Es ist also zwischen den zwei verschiedenen Verwendungsweisen, die in der Erzählung benutzt werden, zu unterscheiden. Zum einen das zielgerichtete Warten und zum anderen das ziellose Warten der Angeklagten in das sich Josef K. nicht einordnet.

#### 4.1.4. Übliches Verhalten nach der Verhaftung

Sowohl bei der Verhaftung selbst, als auch während des Prozesses gibt es Verhaltensweisen, die es für den Angeklagten einzuhalten gilt. Es handelt sich jedoch um Regeln, die nur Eingeweihten bekannt sind. Scheinbar gibt es für Neulinge keine Möglichkeiten diese Richtlinien, Geflogenheiten, üblichen Verhaltensweisen nachzulesen. Sie müssen durch allmähliche Beschäftigung mit Gerichtssachen und mündlichen Überlieferungen erlernt werden. Die Konsequenzen bei Nichteinhaltung sind unklar, denn niemals wird eine Überschreitung, oder Nichteinhaltung der üblichen Verhaltensweisen als Ursache für eintretende Ereignisse genannt. Es wird lediglich auf die üblichen Verhaltensweisen in Gerichtssachen hingewiesen<sup>75</sup>.

Zu Beginn der Erzählung wird Josef K., als er in Fräulein Bürstners Zimmer, zum Aufseher gehen will, von den Wächtern auf eine bestimmte Kleiderordnung hingewiesen. Er darf nicht in seinem Hemd vor den Aufseher treten und auch nicht in einem beliebigen Rock. „Es muß ein schwarzer Rock sein“ [Kafka2000:12], denn sonst lasse der Aufseher K. und die Wächter durchprügeln. K. ahnt nicht, dass solche Formalitäten einzuhalten sind, denn auch die Verhaftung selbst erscheint ihm ohne die Einhaltung jeglicher Regeln vorgegangen zu sein. Im Bett überfallen, sagt er, „kann man nicht erwarten, mich im Festanzug zu finden.“ [Kafka2000:12], doch er beugt sich den Anordnungen und lässt die *lächerliche Zeremonie* über sich ergehen, denn er hofft auf diese Weise die Sache zu

---

<sup>75</sup> Die üblichen Verhaltensweisen K.s werden durch die Verhaftung und den Prozess beeinflusst. Zwar wird er darauf hingewiesen, dass er sie nicht ändern muss, doch die Gedanken an seinen Prozess bringen es mit sich. Am Tag seiner Verhaftung beispielsweise geht er sofort nach der Arbeit nach Hause [Kafka2000:18f.]; die Abweichung von K.s üblichem Verhalten nach seiner Verhaftung wären genauer zu betrachten, was den Umfang dieser Arbeit überschreiten würde.



beschleunigen. K. lernt, dass es bestimmte Verhaltensweisen gibt, die er als Angeklagter einzuhalten hat. Die Möglichkeit diese im Vorhinein zu kennen hat er jedoch nicht.

Vor dem Aufseher geht die Belehrung Josef K.s weiter. Als K. fragt, ob er sich setzen könne antwortet ihm der Aufseher mit „Es ist nicht üblich“ [Kafka2000:13]. K. bleibt auch hier folgsam und setzt sich nicht. Noch immer scheint er zu hoffen die Sache durch Einhaltung der üblichen Verhaltensweisen beschleunigen zu können. Erst als der Aufseher Ihm nahe legt mehr an sich zu denken und keinen großen Lärm mit dem Gefühl seiner Unschuld zu machen beginnt K. nervös zu werden. Es fällt ihm schwerer als zuvor diese Verhaltensweisen einzuhalten. K. missachtet verunsichert die Ratschläge und will seinen guten Freund, den Staatsanwalt, anrufen, doch entschließt sich in einer Trotzreaktion doch darauf zu verzichten.

Auch im Weiteren setzt K. die Ratschläge des Aufsehers nicht um. Er beharrt auf seiner Unschuld, denkt mehr und mehr an seine Verhaftung und den Prozess. Als er zum leeren Sitzungssaal kommt, nur die Frau des Gerichtsdieners antrifft und die Bücher des Untersuchungsrichters auf dem Tisch liegen, sieht missachtet er sogar bewusst eine übliche Verhaltensweise. „»Kann ich mir die Bücher anschauen?« fragte K., nicht aus besonderer Neugierde, sondern nur, um nicht vollständig nutzlos hier gewesen zu sein. »Nein«, sagte die Frau und schloß wieder die Tür, »das ist nicht erlaubt...«“ [Kafka2000:45] Trotz des *Nicht-erlaubt-seins* überredet K. die Frau, ihn in die Bücher schauen zu lassen, da er vermutet es seien Gesetzbücher, die ihm Einblick in das Gerichtswesen ermöglichen. Wie sich herausstellt sind sie aber vollkommen nutzlos. Auch sie helfen ihm nicht die Gesetze, nach denen das Gericht verfährt zu entschlüsseln und er muss sich mit den mündlichen Angaben zufrieden geben, die ihm nach und nach zukommen.

Aus den Informationen, die Josef K. durch die verschiedensten Personen zukommen, und seinen eigenen Erfahrungen, schließt er auf Regeln für das Verhalten eines Angeklagten. Der Nutzen dieser selbst aufgestellten Regeln für den Ausgang des Prozesses ist jedoch nicht gesichert, sondern dient vielmehr als Beruhigung für K. selbst. „Als eine Grundregel für das Verhalten eines Angeklagten erschien es ihm, immer vorbereitet zu sein, sich niemals überraschen zu lassen, nicht ahnungslos nach rechts zu schauen, wenn links der Richter neben ihm stand – und gerade gegen diese Grundregel verstieß er immer wieder.“ [Kafka2000:139] Neben der Beruhigung, die das ständige Vorbereitetsein für K. bietet, gesteht er sich selbst ein, dass er gerade diese Regel immer wieder missachtet.

Diese Missachtung seiner Regel und der üblichen Verhaltensweisen ist darauf zurückzuführen, dass er immer erst im Nachhinein ihre Regelmäßigkeit bemerkt oder auf sie hingewiesen wird. Josef K. fehlt das Gesetz an dem er sich orientieren kann und so bleibt ihm nichts anderes übrig, als zu warten bis er von den üblichen Verhaltensweisen erfährt. Immer äußert sich für K. die Kenntnisnahme einer Regel durch einen Hinweis auf den Verstoß gegen sie.

Auch als K. beim Advokaten Huld sitzt und mit Block abfällig spricht, erfährt er erst nachher, dass es untersagt ist. „Sie dürfen nicht so mit mir reden, daß ist nicht erlaubt. Warum beleidigen sie mich? Und überdies noch hier, vor dem Herrn Advokaten, wo wir beide, Sie und ich, nur aus Barmherzigkeit geduldet sind?“ [Kafka2000:162] entgegnet Block auf die Äußerungen K.s. Auch hier muss K. erfahren, dass es eine ihm unbekanntere Regel gibt, die ihm dieses Verhalten verbietet.

## **4.2. Möglichkeiten der Befreiung nach Titorelli**

Wie Josef K. im Laufe seines Prozesses vom Maler Titorelli, dem Kaufmann Block und dem Advokaten Huld erfährt, gibt es neben dem Endurteil drei verschiedene Arten der Befreiung vom Prozess. Dies sind die wirkliche Freisprechung, die scheinbare Freisprechung und die Verschleppung. Von jenen Dreien ist lediglich die wirkliche Freisprechung im rechtlichen Sinn mit einem positiven Urteil für den Angeklagten zu vergleichen, doch scheint diese Variante unerreichbar zu sein. Sehr viel wahrscheinlicher sind, in Sachen des kafkaschen Gerichts, die scheinbare Freisprechung, die Verschleppung und das (für den Angeklagten offenbar negative) Endurteil. Dem Angeklagten bleibt es überlassen, für welche der möglichen Befreiungen vom Prozess er sich entscheidet. Nach der Wahl des Angeklagten richtet sich dann die Art der Verteidigung.

Für alle drei Möglichkeiten der Befreiung gilt, dass sie sich in ihrer Erreichbarkeit und ihrem Verlauf nicht genau bestimmen lassen. Wie auch die Möglichkeiten der Beeinflussung des Gerichtsverfahrens durch die Verteidigung, die später noch darzustellen ist, zeigt sich scheinbar eine Willkür des Gerichtes, die durch seine Undurchsichtigkeit hervorgerufen wird, denn das Gesetz, auf das sich das Gericht beruft,

ist für Josef K. nicht einsehbar. Nur langsam lernt Josef K. die Verfahrensweisen des Gerichts kennen, die für ihn voller Widersprüche stecken.

Seine anfänglichen Zweifel, „daß es überhaupt zu einem wirklichen Abschluss des Prozesses kommt“, sondern das Verfahren infolge Faulheit oder Vergesslichkeit oder vielleicht sogar infolge Angst der Beamtenschaft“ abgebrochen wird [Kafka2000:48], sieht Josef K. nur teilweise bestätigt, denn er weiß noch nichts von den Möglichkeiten der Befreiung vom Prozess. Er geht davon aus, dass es lediglich Verurteilung oder Freispruch gibt, wie in gewöhnlichen Prozessen.

Auf Grund ihrer Eigentümlichkeiten sind die drei Arten der Befreiung hier genauer zu beleuchten, denn sie weisen in ihrer Darstellung Leerstellen auf, auch wenn sie K. wie eine *geordnete Darstellung* [Kafka2000:130] erscheinen.

#### **4.2.1. Wirkliche Freisprechung**

Die wirkliche Freisprechung sei, so Titorelli, natürlich das Beste, was dem Angeklagten passieren kann [Kafka2000:130ff.], doch habe es erhebliche Nachteile, wenn man sich für diese Art der Befreiung vom Prozess entscheide. Keine einzelne Person hat Einfluss auf die wahre Freisprechung und wahrscheinlich entscheidet nur die Unschuld des Angeklagten. Titorelli kann dies jedoch nicht mit absoluter Sicherheit sagen, denn er hat persönlich keine Kenntnis über eine wirkliche Freisprechung, sondern kennt sie lediglich aus Legenden und weiß aus Erzählungen, dass nach dem Gesetz der Unschuldige wirklich freigesprochen wird. Trotz des Gesetzes, das eine Freisprechung für Unschuldige vorsieht, ist Titorelli jedoch skeptisch, ob es auch in Prozessen Anwendung findet, denn in den unzähligen Prozessen, die er von Kindesalter an mitbekommen hat, gab es keinen einzigen wirklichen Freispruch. Zwar schließt er es nicht aus, doch findet er es sehr unwahrscheinlich, dass in solch einer Masse an Prozessen kein einziger Fall von Unschuld vorgelegen hat.

Daraus, dass die Beeinflussung, die nicht im Gesetz steht, die er jedoch in vielen Prozessen mitbekommen hat, schließt er zurück auf die wirkliche Freisprechung. Die Beeinflussungen bei Gericht sei das genaue Gegenteil dessen was über die Beeinflussungen im Gesetz stehe, nämlich nichts. Ebenso gegenteilig verhalte es sich bei den wirklichen Freisprüchen, die zwar im Gesetz stehen, doch nach Ansicht des Malers nicht Eingang in den Prozessalltag finden. Dieser Vergleich des Gerichtsmalers bezieht

sich also auf einen Zusammenhang (eine Gesetzmäßigkeit) zwischen seiner persönlichen Erfahrung und den Dingen, die im Gesetz stehen, obwohl er noch kurz zuvor Josef K. gesagt hatte, dass man diese beiden Sachen deutlich voneinander trennen müsse.

Die Gegensätzlichkeit zwischen Praxis (Erfahrung bei Gericht) und Theorie (Gesetz) scheint Titorelli wie eine Abhängigkeit zu sein, sie scheint einer Gesetzmäßigkeit zu folgen, die jedoch nicht erklärt wird. Aus diesem Zusammenhang der drei Fakten (Beeinflussung des Gerichts, fehlendes Gesetz über die Beeinflussung, Gesetz zur wirklichen Freisprechung) folgert Titorelli, dass es die wirkliche Freisprechung im Prozessalltag nicht gebe.

Da bei einer wirklichen Freisprechung alle Prozessakten vollständig abgelegt werden und komplett aus dem Verfahren verschwinden besteht gar keine Möglichkeit zum Nachweis einer solchen Freisprechung. Sowohl die Anklage, als auch der Prozess und der Freispruch werden vernichtet. Jeglicher Anhaltspunkt für eine wirkliche Freisprechung ist dahin und es ist, als hätte es den Prozess, der mit einer wirklichen Freisprechung geendet hat, niemals gegeben. Auf Grund dieser fehlenden Nachweisbarkeit spricht Titorelli auch davon, dass sich lediglich Legenden erhalten haben, die man „nur glauben“ kann [Kafka2000:131]. Diese Legenden seien sehr schön, enthalten in den meisten Fällen wirkliche Freisprüche und Titorelli ist davon überzeugt, dass sie *wohl gewiss* eine *gewisse Wahrheit* enthalten. Doch da sie nicht nachweisbar sind haben sie auch keine Beweiskraft vor Gericht. Die Entscheidungen des Gerichts seien, ganz gleich wie der Prozess ausgeht, ohnehin nur schwer festzustellen, da sie nicht veröffentlicht werden. Sogar den Richtern seien sie unzugänglich.

Die abschließende Folgerung, die Josef K. für sich und seinen Prozess aus den Worten Titorellis zieht ist, dass er sich keine Hoffnungen auf einen wirklichen Freispruch machen sollte<sup>76</sup>. Dennoch kann er sich nicht vollständig von dem Gedanken an einen wirklichen Freispruch lösen, sondern nimmt die Erklärung des Malers hin, ohne ihr viel Glauben beizumessen<sup>77</sup>. Die Erklärungen des Malers zur wirklichen Freisprechung werden von K. nur wenig beachtet, da sie ihm unwahrscheinlich vorkommen und zudem seinen Hoffnungen diese zu erreichen im Weg stehen.

Es bleibt ungeklärt, ob die wirkliche Freisprechung im Prozessalltag Eingang findet oder nicht, da alle Informationen die Titorelli hierzu gibt aus Erzählungen, Mutmaßungen und

---

<sup>76</sup> [Kafka2000:131]: „»Keinen einzigen Freispruch also«, sagte K., als redete er zu sich selbst und seinen Hoffnungen.“

<sup>77</sup> „»Dann ist es nutzlos darüber zu reden«, sagte K., er wollte vorläufig alle Meinungen des Malers hinnehmen, selbst wenn er sie für unwahrscheinlich hielt und sie anderen Berichten widersprachen.“[Kafka2000:131]

Verallgemeinerungen bestehen. Die tatsächliche Erreichbarkeit der wirklichen Freisprechung weist eine Leerstelle auf, die nicht durch Fakten zu füllen ist. Titorelli versucht diese Leerstelle durch die persönliche *Nicht-Erfahrung* zu schließen. Lediglich von der Beeinflussung kann er mit Sicherheit sagen, dass es sie gibt.

#### 4.2.2. Scheinbare Freisprechung

Die scheinbare Freisprechung ist die zweite der Wahlmöglichkeiten, die Josef K. in Bezug auf den Ausgang seines Prozesses hat. Im Gegensatz zur wirklichen Freisprechung besteht hierbei die Möglichkeit der Beeinflussung der Richter. Durch die Beeinflussung ist die Wahrscheinlichkeit eine solche Freisprechung zu erreichen deutlich größer, als der wirkliche Freispruch, so Titorelli. Die Beeinflussung der Richter, gewissermaßen eine Lenkung der Richter, durch Eingaben bei Gericht und Gespräche mit den Gerichtsorganen bietet die Möglichkeit sich nicht bloß auf die eigene Unschuld zu verlassen<sup>78</sup>, sondern in den Prozess tätig einzugreifen<sup>79</sup>.

Der Maler Titorelli und K.s *Helfer*, wie K. sie gelegentlich nennt, haben die Möglichkeit ihren Einfluss auf das Gericht zu nehmen, falls sich K. für die scheinbare Freisprechung entscheidet.

Titorelli erklärt, dass er die Bestätigung der Unschuld auf einen Papierbogen schreiben würde. Der genaue Text hierfür sei ihm von seinem Vater überliefert worden und sei „ganz unangreifbar“ [Kafka2000:133]. Mit diesem Schreiben mache er dann einen Rundgang bei den ihm bekannten Richtern und verbürge sich für die Unschuld K.s. Entweder die Richter glauben der Verbürgung und unterschreiben den Papierbogen oder sie weisen Titorelli ohne eine Unterschrift ab, eventuell verlangt ein Richter auch, dass K. selbst bei ihm vorstellig werde bevor er sich für das eine oder das andere entscheidet. Nachdem der Vorgang des Herumgehens abgeschlossen ist gehe Titorelli mit den Unterschriften zum leitenden Richter und dieser spreche K. dann, nach einigen Formalitäten, wegen der Bürgschaft und um den Bekannten einen Gefallen zu tun, frei.

---

<sup>78</sup> Wie Josef K. selbst bemerkt ist es sehr gewagt dem Prozess gegenüber untätig zu sein, denn „zum Schluß aber zieht es von irgendwoher, wo ursprünglich gar nichts gewesen ist, eine große Schuld hervor.“ [Kafka2000:127]

<sup>79</sup> Über die Ansicht, ob es besser ist in den Prozess tätig einzugreifen, oder nicht gibt es verschiedene Meinungen. Titorelli ist beispielsweise dem Eingreifen zugeneigt, wohingegen Block der Ansicht ist: „nutzlos ist nur das selbständige Eingreifen“ [Kafka2000:148].

Wie der Name schon sagt ist die Freisprechung jedoch keine wirkliche, sie setzt nur den Prozess vorübergehend aus, ist also eine zeitweilige Freisprechung, jedoch kein Endurteil. Sie ist ein vorläufiges Urteil, ein Vor-Urteil<sup>80</sup>. Die untersten Richter, wie jener, der K.s Prozess leitet, haben nicht das Recht endgültig freizusprechen. Die endgültige Freisprechung ist dem obersten Gericht vorbehalten, von dem Titorelli sagt es sei unerreichbar und „wie es dort aussieht weiß niemand“ [Kafka2000:134]. Die Richter haben mit der scheinbaren Freisprechung nur das Recht „von der Anklage loszulösen“ [Kafka2000:134], sie schwebt also immer noch über dem Angeklagten und kann jederzeit erneut aufgerollt werden. Der Prozessakt bleibt nach einem scheinbaren Freispruch weiterhin im Verfahren, wird an ein höheres Gericht weitergeleitet, kommt erneut zu den niedrigen zurück und pendelt sich schließlich so ein. Die Wege sind unberechenbar, denn niemand weiß wann die Anklage wieder einem Richter in die Hand fällt und eine erneute Verhaftung durchgeführt wird. Scheinbare Freisprechung und erneute Verhaftung können innerhalb kürzester Zeit aufeinander folgen, oder durch die lange Wartezeit den Anschein erwecken, dass die Akte verloren gegangen und in Vergessenheit geraten ist. Titorelli hebt jedoch hervor, dass dies niemals der Fall ist, denn „es gibt bei Gericht kein Vergessen“ [Kafka2000:135]. Nach der zweiten Verhaftung beginnt der Prozess von neuem und an dieser Stelle besteht wieder die Möglichkeit zur Auswahl der Verteidigungsstrategie. Fällt die Entscheidung erneut auf die scheinbare Freisprechung ist jedoch nicht abzusehen, ob der zweite Freispruch nicht ungleich schwerer zu erreichen ist als der Erste, „Man kann [...] in dieser Hinsicht nichts Bestimmtes sagen.“ [Kafka2000:135]

Auf Grund der Ungewissheit über den weiteren Verlauf des Prozesses erscheint die scheinbare Freisprechung als nachteilig für den Angeklagten, zudem verhindert sie die wahre Freisprechung. Vorteile sind jedoch die Möglichkeit der Beeinflussung und die Abwendung einer Verurteilung.

### **4.2.3. Verschleppung**

Eine weitere Richtung in die der Prozess von Josef K. gelenkt werden kann ist die Verschleppung, wie sie der Kaufmann Block gewählt hat. Aus den Gesprächen mit Block und seinem Anwalt Huld lassen sich also, zusätzlich zu den Aussagen Titorellis, Informationen zur Verschleppung entnehmen. Wenngleich Block selbst niemals von

---

<sup>80</sup> Zum Thema des Vorurteils siehe: [Derrida1999]

*Verschleppung* redet, sondern davon, dass der Prozess *fortgewälzt* [Kafka2000:149] wurde, spricht Huld jedoch davon, dass Block sich darauf versteht „den Prozess zu verschleppen“ [Kafka2000:165] Die Verschleppung ist also ein aktiver Vorgang bei dem der Angeklagte selbst Einfluss nehmen kann. Block beispielsweise nimmt Einfluss auf seine Verschleppung indem er fast täglich Zeit im Wartezimmer des Gerichts verbringt, ständig bei Huld darauf wartet vorgelassen zu werden und während des Wartens die Schriften liest, die im der Advokat gegeben hat.

Bei der Verschleppung wird der Prozess dauerhaft im niedrigsten Stadium erhalten. Sowohl der Angeklagte, als auch sein(e) Helfer<sup>81</sup> müssen bei dieser Art der Prozesslenkung ununterbrochen persönlich mit dem Gericht in Fühlung bleiben. Nach außen darf der Prozess niemals still stehen, sondern muss durch Verhöre und Untersuchungen immer weiter vorangetrieben werden. Auf Grund der kontinuierlich zu leistenden Arbeit benötigt die Verschleppung größere Aufmerksamkeit, jedoch nicht so großen Kraftaufwand, wie die scheinbare Freisprechung, bei nur punktuell Arbeit zu leisten ist. Durch regelmäßige Besuche bei den Richtern müssen diese bei Laune gehalten werden und es findet ein dauerhafter Prozess statt, der jedoch niemals zu einer Verurteilung führt. Durch die Kontinuität des Prozesses ist die Zukunft weniger unbestimmt als bei einer scheinbaren Freisprechung. Es gibt keine erneuten, plötzlichen Verhaftungen durch Gerichtsbedienstete, sondern hin und wieder Untersuchungen und Verhandlungen, über die man telefonisch verständigt wird, was lange nicht so störend ist, wie die Benachrichtigungen durch Gerichtsboten („der telefonische Anruf stört viel weniger“ [Kafka2000:150]). Ebenso wie die scheinbare Freisprechung verhindert die Verschleppung sowohl die wirkliche Freisprechung als auch eine Verurteilung.

---

<sup>81</sup> Der Unterschied zwischen Advokat und Helfer müsste genauer untersucht werden. Titorelli redet nämlich von Helfern, wohingegen Huld von Advokaten spricht. Gleichzeitig sagt Huld, dass vom Gericht keine Anwälte zugelassen sind, sondern alle Advokaten, die vor Gericht auftreten eigentlich Winkeladvokaten sind [Kafka2000:99]. Block hingegen macht eine Unterscheidung zwischen großen und kleinen Advokaten und den verachteten Winkeladvokaten. Josef K. selbst nennt die Personen, die ihm bei seinem Prozess hilfreich sein könnten seine *Helfer*. Es steht also zu vermuten, dass der Unterschied zwischen Advokaten, Winkeladvokaten und Helfern nur klein ist. Selbst K. scheint Winkeladvokat zu sein und zwar jener, mit dem Block gerade verhandelt [Kafka2000:146]. Lediglich die großen Advokaten, über die sich nichts Definitives sagen lässt, fallen aus der Reihe.

#### 4.2.4. Unerreichbarkeit

Jede Wahl, ganz gleich welcher Prozessverlauf angestrebt werden soll, bringt Unbestimmtheit und Ungewissheit mit sich. Die Wahl der wirklichen Freisprechung bewirkt, dass man den Prozess nicht beeinflussen kann, sondern darauf vertrauen muss, dass die Unschuld des Angeklagten vom Gericht erkannt wird. Die Wahrscheinlichkeit für eine wirkliche Freisprechung ist jedoch sehr gering und die Hoffnung K.s auf ihre tatsächliche Existenz wird durch die Ausführungen Titorellis drastisch geschmälert. Auch, dass der Anwalt Huld mit keinem Wort die wirkliche Freisprechung vorschlägt<sup>82</sup> spricht gegen die Wahrscheinlichkeit ihrer Erreichung. Hinzu kommt die Aussage des Wächters, dass das Gericht durch die Schuld angezogen werde und somit eigentlich kein Angeklagter unschuldig sein kann.

Die Anmerkung Blocks, dass man sich die Hoffnung von einem *großen Advokaten* vertreten zu werden aus dem Kopf schlagen solle [Kafka2000:151] geht in die Richtung der wirklichen Freisprechung. Die großen Advokaten sind ebenso unerreichbar, wie der wirkliche Freispruch. Der eigene Wille, nach dem sie wählen wen sie vertreten, ist ebenso wenig beeinflussbar<sup>83</sup>, wie die Beeinflussung des obersten Gerichts hin zum wirklichen Freispruch. Da die unteren Richter, die sich momentan mit K.s Prozess befassen, nicht das Recht haben endgültig freizusprechen erscheint die Möglichkeit auf eine wirkliche Freisprechung umso unerreichbarer und unwahrscheinlicher. K.s Prozess müsste erst zu einer höheren Instanz gelangen, bevor die wirkliche Freisprechung ausgesprochen werden kann.

Die Erwähnung der Abstufungen zwischen den Gerichtsinstanzen, den Richtern und den Advokaten verleitet zu einer Vorstellung der oberen Instanzen, wenngleich sie unerreichbar sind<sup>84</sup>. Nicht nur für die Charaktere im Text selbst sind sie unerreichbar, sondern auch für den Leser, der keine gesicherten Informationen über sie erhält. Die widersprüchliche Auffassung, die man aus Titorellis Reden schließen kann, dass die wirkliche Freisprechung das Beste ist, sie aber nur durch das oberste Gericht getätigt

---

<sup>82</sup> Huld stellt Josef K. gar nicht vor eine Wahl der Verteidigungsstrategie. Siehe auch Punkt 3.3.1

<sup>83</sup> Auch K.s freier Wille, nach außen hin auf seine Unschuld zu bestehen und „jeden Gedanken an eine Schuld von vornherein abzulehnen“ kann nicht beeinflusst werden, wenngleich er sich gelegentlich über eine Schuld seinerseits Gedanken macht.

<sup>84</sup> Eine Untersuchung über die verschiedenen Grade des Gerichts, der Richter und der Advokaten würde über das Thema dieser Arbeit hinausführen und bleibt deshalb offen.

Angemerkt sei, dass durch die Aussage Blocks bei der Definition eines großen Advokaten Zweifel aufkommen ob es sie gibt. Die Darstellung Huldts, dass er und seine Kollegen im Vergleich zu den Winkeladvokaten große Advokaten sind, sei falsch, so Block, doch „kann sich natürlich jeder »groß« nennen, wenn es ihm beliebt.“ [Kafka2000:151] Die Bezeichnung *groß* stellt also nur eine subjektive Einschätzung dar.



werden kann, sowie die Aussage „Wie es dort aussieht, wissen wir nicht und wollen wir nebenbei gesagt, auch nicht wissen.“ [Kafka2000:134], erklärt sich gerade aus dieser Unerreichbarkeit der oberen Instanzen. Ist die wirkliche Freisprechung das Beste für den Angeklagten, so will jeder diese erreichen und da sie nur über das oberste Gericht zu erreichen ist, so sollte jeder bestrebt sein zum obersten Gericht zu kommen<sup>85</sup>. Das Nichtwollen, von dem Titorelli spricht, scheint erst eine Folge des fehlenden Glaubens an die Legenden der wirklichen Freisprechung zu sein. Der Wille zu erfahren, wie es vor dem obersten Gericht aussieht, versiegt, oder wird unterdrückt<sup>86</sup> durch die fehlende Hoffnung, dass es erreichbar ist<sup>87</sup>.

Huld spricht von Fällen, die den Advokaten durch das Gericht entzogen werden, da der Prozess „in ein Stadium getreten“ sei, „wo keine Hilfe mehr geleistet werden darf, wo ihn unzugängliche Gerichtshöfe bearbeiten“ [Kafka2000:105]. In diesen Fällen können auch die gemachten Eingaben nicht übertragen werden, so dass der Advokat sie zurückerhält. Die bisherige Akte des Prozesses wird also aufgelöst. Vergleicht man diese Aussage Hulds mit den Angaben Titorellis zur wirklichen Freisprechung, so werden Gemeinsamkeiten deutlich. Erstens die Unbeeinflussbarkeit des Richters, zweitens die höhere Stufe des Gerichts, drittens die Vernichtung (oder Auflösung) der Akte und viertens das Unwissen der niedrigen Beamten. Wie bei der unterschiedlichen Auffassung von *großen Advokaten* scheint auch der Prozessverlauf subjektiv bewertet zu werden. Was für Titorelli der wirkliche Freispruch, ist für Huld ein anderes Stadium des Prozesses. Was bei Titorelli scheinbare Freisprechung und Verschleppung ist, fällt bei Huld zusammen, wird jedoch auch mit Verschleppung bezeichnet<sup>88</sup>. Es liegt im Auge des Betrachters, welche Folgerungen er aus den nicht vorhandenen Informationen zieht. Der Advokat folgert, seinem Beruf gemäß, dass der Prozess weitergeführt wird, wohingegen der Maler sich auf die, in seinen Augen, schönen *Freispruch-Legenden* bezieht, ihnen jedoch keinen Glauben schenkt<sup>89</sup>.

---

<sup>85</sup> Josef K. ist bestrebt einen wirklichen Freispruch zu erwirken, denn er besteht auf seiner Unschuld. Auch wenn er im Gespräch mit Titorelli sagt, dass es sich nicht lohne darüber zu sprechen, so lässt ihn der Gedanke nicht los. Ebenso wie es am Anfang der Erzählung heißt, dass die Gespräche mit den Wächtern nutzlos sind und er mit ihrem Vorgesetzten sprechen will, so ist der stetige Blick zur höheren Gerichtsinstanz vorhanden.

<sup>86</sup> Der Gedanke existiert noch wie Kaufmann Block in Bezug auf die großen Advokaten anmerkt: „vollständig vergessen kann man sie leider nicht, besonders die Nacht ist solchen Gedanken günstig.“ [Kafka2000:152]

<sup>87</sup> Wie der Kaufmann Block erzählt führt das Nachdenken über die unerreichbaren großen Advokaten zur Resignation. [Kafka2000:151]

<sup>88</sup> Martin Walser sieht die Vorteile und Nachteile der drei Möglichkeiten als „so haarfein, daß sie sich praktisch aufheben“ an [Walser1978:60f.]

<sup>89</sup> Auch der Maler handelt seinem Beruf gemäß, sieht man ihn als Maler des Realismus. „Der Realismus des 19. Jahrhunderts kann als Reaktion auf die idealisierte Darstellung der Romantik gesehen werden“

In ihrer Art ist die wirkliche Freisprechung, wegen der Instanz, die über sie entscheidet, als auch durch die mit ihr verbundene Endgültigkeit, grundverschieden von den anderen beiden Möglichkeiten. In ihr sind die Gegensätze, vom besten, jedoch unwahrscheinlichsten Ausgang für den Angeklagten. Was zwischen diesen Polen liegt, der Gerichtsalltag und die tatsächliche Anwendung, bleibt leer, unbestimmt und unwirklich.

Die scheinbare Freisprechung führt zu einer lebenslangen Beschäftigung mit dem Prozess, unterbrochen durch kurze oder längere Phasen in denen der Prozess ruht. Eine endgültige Urteilsverkündung bleibt jedoch ausgeschlossen. Der Verlauf der scheinbaren Freisprechung benötigt, durch die ständigen Wechsel zwischen Verhaftung, Prozess, Freisprechung und Ruhephase, einen großen Kraftaufwand. Zwar besteht bei der scheinbaren Freisprechung für den Angeklagten und seine Helfer die Möglichkeit den Prozess zu beeinflussen, dennoch bleibt der genaue Verlauf dieser Beeinflussung für Josef K. und den Leser fraglich. Titorelli gibt nicht preis, wie der genaue Text für die Bürgschaft lautet und auch wie die Gespräche, bei denen er den Richtern die Bürgschaft vorlegt, im Detail verlaufen bleibt ungewiss.

Da jedoch die untersten Richter die Möglichkeit haben die scheinbare Freisprechung zu verkünden, und den Angeklagten so von der Anklage loslösen können, bleibt sie erreichbar, mit ihr geht jedoch die Abschließbarkeit des Prozesses verloren. Allein die Ungewissheit, wann die erneute Verhaftung auf den Angeklagten zukommt, eröffnet die Möglichkeit, dass die Auswirkungen der scheinbaren und die der wirklichen Freisprechung identisch sind, denn im Idealfall bleibt die zweite Verhaftung aus<sup>90</sup>. Zugleich muss der Angeklagte immer damit rechnen, dass er verhaftet wird und ist so niemals wirklich frei, wenn er nicht die Beschäftigung mit dem Prozess und die eventuelle, zukünftige Verhaftung aus seinen Gedanken streichen kann.

Auch die Verschleppung läuft auf eine lebenslange Beschäftigung mit den Gerichtssachen hinaus. Es wird weder ein endgültiges, noch ein vorläufiges Urteil gesprochen. Der Angeklagte muss also die Hoffnung aufgeben jemals vom Prozess losgelöst zu werden.

---

[Bertelsmann2001] und Titorelli reagiert auf die idealisierten Darstellungen in den Legenden und hält ihnen seine Deutung der sichtbaren Wirklichkeit entgegen.

<sup>90</sup> Von welchen Kriterien sich die Zeit erneuten Verhaftung richtet bleibt ungewiss, es scheint der Zufälligkeit unterworfen zu sein, ob ein Richter die Akte erneut zur Hand nimmt.

Das Urteil, das scheinbar immer als ein Schuldspruch aufgefasst wird, steht niemals zur Debatte und auch die Konsequenzen, die ein solches Endurteil mit sich bringt bleiben unerwähnt. Es gibt lediglich den Hinweis, dass „das Endurteil in manchen Fällen unversehens komme, aus beliebigem Munde, zu beliebiger Zeit.“ [Kafka2000:166], was jedoch von Huld nur mit vielen Vorbehalten als *wahr* bezeichnet wird.

Für Huld scheint ein Prozess nicht zu gewinnen zu sein. Es bestehen lediglich die Möglichkeiten ihn zu verlieren oder noch nicht verloren zu haben. Dies spricht für eine *Verzögerungsstrategie* von Huld. Wie er für seinen Klienten Block zur Verzögerung beiträgt, so will er auch Josef K. dazu bewegen, den Prozess zu verschleppen. Huld bietet ihm keine verschiedenen Möglichkeiten der Verteidigungsstrategie an. Doch K. will die Verzögerungsstrategie nicht annehmen, da er sich als unschuldig sieht. Er will auch den Rat Lenis nicht annehmen und „bei nächster Gelegenheit das Geständnis“ machen, auch wenn erst nach diesem „die Möglichkeit zu entschlüpfen gegeben“ ist [Kafka2000:93].

Selbst als K. im Dom mit dem Kaplan spricht besteht er noch immer darauf unschuldig zu sein („»Ich bin aber nicht schuldig«, sagte K., »es ist ein Irrtum.«“ [Kafka2000:178]), wenngleich er keine großen Hoffnungen mehr hat, dass das Gericht seine Unschuld erkennt und ihn freispricht. „»Früher dachte ich, es müsse gut enden«, sagte K., »jetzt zweifle ich daran manchmal selbst. Ich weiß nicht, wie es enden wird.«“ [Kafka2000:177f.] Seine Sicherheit, dass es gut enden muss ist dahin, doch der Zweifel bezieht sich lediglich auf den Ausgang des Prozesses und nicht auf seine Unschuld. K. zweifelt am guten Ende seines Prozesses, doch gibt er nicht auf und sieht ihn als verloren an. Er entscheidet sich nicht dafür, wie er sich das Ende denkt, er fällt kein Urteil darüber, sondern will noch Hilfe suchen, Hilfe, die es ihm ermöglicht aus dem Prozess auszubrechen, ihn zu umgehen.

Der Kaplan eröffnet K., dass er „fürchte, es wird schlecht enden.“, da man „wenigstens vorläufig“ seine „Schuld für erwiesen“ hält [Kafka2000:178]. Doch bleiben die Konsequenzen die das *schlechte Ende* mit sich bringt unausgesprochen. Da das Urteil des Prozesses von Josef K. nicht offiziell verkündet wird, sondern, wie es heißt, solche Verfahren allmählich ins Urteil übergehen [Kafka2000:178] bleibt auch fraglich, ob der Prozess mit einem Schuldspruch geendet hat, oder mit einem Freispruch. „Alte, untergeordnete Schauspieler schickt man um mich“ [Kafka2000:188], hier bricht K. seinen Satz ab, ohne ihn zu beenden und geht zusammen mit den zwei Herren in schwarzen Anzügen zum Steinbruch. Dort endet der Prozess mit dem Tod Josef K.s.

## 4.3. Unterlassungen

### 4.3.1. Verteidigung

Auf Grund der fehlenden Anklagepunkte, deren Begründung und der Unkenntnis über die Verfahrensweise des Gerichts stellt sich die Frage nach der zu wählenden Verteidigungsstrategie. Bei der ersten Untersuchung muss Josef K. seine Verteidigung selbst übernehmen. Der Versuch sich selbst zu verteidigen erweist sich jedoch als unmöglich, da er nicht weiß wessen er angeklagt ist. Die noch ausstehende Anklage des Gerichts verhindert die Möglichkeit, dass sich K. über die Vorwürfe äußert. Der Prozess, der normalerweise mit der Anklage beginnt, scheint noch nicht eröffnet zu sein, denn sie ist noch nicht vorgetragen, lediglich die Verhaftung ist ausgesprochen worden.

Statt irgendeine Schuld einzugestehen und sich für diese zu *entschuldigen*, betont K. erneut seine Unschuld und verweist stattdessen auf einen *öffentlichen Mißstand* [Kafka2000:39], der in seinem Prozess zutage tritt. Es folgt die Beschuldigung von Wächtern, Aufseher, den niedrigen Angestellten der Bank und sogar des Untersuchungsrichters. Diese Rede K.s ist keine Verteidigung, da sie sich nicht gegen eine Anklage des Gerichts wendet. Sie ist vielmehr ein Angriff gegen die Verfahrensweise des Gerichts und seiner Beauftragten, ein Urteil K.s über die Verhaftung, sie ist selbst Anklage<sup>91</sup>. Die Unmöglichkeit sich zu verteidigen führt K. dazu seinerseits anzuklagen. Statt der Rolle des Angeklagten übernimmt Josef K., durch sein eigenständiges Eingreifen, nun die Rolle des Klägers. Zugleich ist er Richter, denn er fällt in seiner Anklage ein Urteil über die bisherigen Geschehnisse. Die Anklage von Seiten des Gerichts bleibt bis zum Ende unausgesprochen, sie ist weder dem Angeklagten noch seinem Advokaten zugänglich. Dadurch bleibt auch die Verteidigung trotz vieler Bemühungen ohne greifbaren Fortschritt. Auch die Überlegung K.s eine Verteidigungsschrift in Form einer kurzen Lebensbeschreibung bei Gericht einzureichen wird durch die fehlenden Anklagepunkte vereitelt, da es ein endloses Unterfangen wäre.

Nachdem Josef K.s Onkel, Albert, Josef mit dem Advokaten Huld bekannt gemacht und auch sich noch Titorelli als Helfer angeboten hat, erscheint es zunächst als würde K.s eigener Aufwand immer geringer zu werden. Wie Block mitteilt, steigt jedoch der Aufwand proportional zu der Anzahl der Helfer. („Ich sagte schon, daß ich jetzt außer

---

<sup>91</sup> Martin Walser sieht in der Rede K.s eine Anklage, die sich gegen die Gegenordnung (das Gericht) wendet, denn sie sei keine urteilsfähige Instanz. [Walser1978:57]

diesem noch fünf Advokaten habe. Man sollte doch glauben – ich selbst glaubte es zuerst - jetzt könnte ich ihnen die Sache vollständig überlassen. Das wäre aber ganz falsch. Ich kann sie ihnen weniger überlassen, als wenn ich nur einen hätte.“ [Kafka2000:149]) Und tatsächlich führt die Übergabe der Verteidigung an Huld dazu, dass K. sich mehr und mehr mit seinem Prozess beschäftigt. Dies zeigt K.s Bemerkung „Und nun hätte man doch erwarten sollen, daß mir der Prozeß noch leichter fallen würde als bis dahin, denn man übergibt doch dem Advokaten die Vertretung, um die Last des Prozesses ein wenig von sich abzuwälzen. Es geschah aber das Gegenteil [Kafka2000:157f.]. Die Unternehmungen des Advokaten gehen K. nicht weit genug. Die Eingabe, die Huld bei Gericht für den Prozess K.s machen will, sei zwar schon fast fertig, doch rückt ihre Einreichung in weite Ferne.

Glaubt man Titorelli, der als Winkeladvokat gelten kann, da er die Verteidigung nur neben seiner Malerei übernimmt, so ist die Verteidigung abhängig von den in Punkt 4.2 beschriebenen Möglichkeiten des Prozessausgangs. Je nach Art der Lenkung des Prozesses müsse die Verteidigungsstrategie angepasst werden. Für Huld, den *richtigen* Advokaten<sup>92</sup>, gibt es jedoch nur eine Art der Verteidigung, die *Verzögerung*<sup>93</sup>. Die Möglichkeiten des Prozessausgangs, die Titorelli *scheinbare Freisprechung* und *Verschleppung* nennt, fallen bei Huld beide zusammen, denn beide weisen in Folge der Unabgeschlossenheit des Prozesses auf eine Ausdehnung und Verzögerung hin<sup>94</sup>. Um Verwechslungen zu vermeiden, wird diese bei Huld vorherrschende Kombination in dieser Arbeit mit *Verzögerung* bezeichnet. K. wird von Huld nicht vor die Auswahl der Strategie gestellt. Für den Advokaten zählt nur, dass der Prozess nicht verloren wird, ganz gleich auf welche Weise.

Sowohl die Unternehmungen Titorellis, als auch die vom Advokaten Huld im Bezug auf die Verteidigung führen nicht zu dem von K. gewünschten Ergebnis, einem schnellen Abschluss des Verfahrens mit einer Freisprechung. Doch dieses Ergebnis ist, wie man durch den Kaufmann Block erfährt, nicht möglich, denn „man kann in solchen Verfahren nur selten Fortschritte sehen.“ [Kafka2000:150] Die Verteidigung kann nur „hinter dem öffentlichen Gericht“ stattfinden, da das Gericht „für Beweisgründe, die man vor dem Gericht vorbringt“ unzugänglich ist [Kafka2000:128] Mit dieser Art und Weise der

---

<sup>92</sup> Huld wird als *richtiger* Advokat bezeichnet, denn neben der Arbeit am Gericht auf dem Dachboden arbeitet er auch beim Gericht im Justizpalast [Kafka2000:89]

<sup>93</sup> siehe hierzu auch: [Nicolai1986] Kapitel I.2.b.: Huld als ‚Verschlepper‘

<sup>94</sup> Block scheint bereits die Verteidigungsphase der scheinbaren Freisprechung hinter sich zu haben und nun in der *Verschleppungsphase* angelangt zu sein. „Mehrere Male in der Woche kamen Gerichtsboten in mein Geschäft, in meine Wohnung oder wo sie mich sonst antreffen konnten; das war natürlich störend (heute ist es wenigstens in dieser Hinsicht viel besser, der telefonische Anruf stört viel weniger)“ [Kafka2000:150]

Verortung der Verteidigung hängt auch die vorher genannte Unmöglichkeit der Verteidigung Josef K.s bei der ersten Untersuchung zusammen. K. kann dem Untersuchungsrichter nicht die Beweisgründe für seine Unschuld aufführen, da er nicht weiß wessen er sich schuldig gemacht haben soll. Als K. vor dem Untersuchungsrichter steht gibt es noch keine richtende Instanz, niemanden, der über ihn gerichtet hat. Die Anklage war noch nicht gesprochen, es hatte noch niemand ein Urteil über seine Schuld gefällt. Das Gericht war nur von seiner Schuld angezogen worden. Bevor die Anklage gesprochen wird (über K. gerichtet wird) ist die Verteidigung nicht möglich, sondern erst nachdem (zeitlich hinter) die Anklage öffentlich gemacht wurde<sup>95</sup>.

Hinzu kommt, dass die Verteidigung „durch das Gesetz nicht eigentlich gestattet, sondern nur geduldet“ ist, „und selbst darüber, ob aus der betreffenden Gesetzesstelle wenigstens die Duldung herausgelesen werden soll, besteht Streit.“ [Kafka2000:99] Die Verteidigung und die Beeinflussung der Richter, wie Titorelli sie nennt, scheinen das gleiche zu bezeichnen. Durch beide wird nicht im eigentlichen Sinn verteidigt, sondern sie verlangsamen, verschleppen, verzögern den Prozess, bzw. das Endurteil. Die Vertreter können den Prozess also nur in Hinsicht auf die Dauer des Prozesses beeinflussen. Sie haben keinen Einfluss auf die Art des Prozessabschlusses. Wirklicher Freispruch und Schuldspruch liegen außerhalb ihres Einflussbereichs.

Da die Verteidigung bei den Verhören nicht anwesend sein darf und vom Gericht keine Informationen über die Anklagepunkte bekommt kann sie sich nur auf zwei Dinge beschränken. Zum einen die brauchbaren Informationen die der Angeklagte nach dem Verhör gibt und zum anderen die persönlichen Beziehungen des Advokaten zu Beamten. Von diesen beiden Möglichkeiten ist die persönliche Beziehung zu den Beamten die weitaus Wichtigere, denn „nur dadurch kann der Fortgang des Prozesses, wenn auch zunächst nur unmerklich, später aber immer deutlicher beeinflusst werden.“ [Kafka2000:100]

Gerade diese nur unmerkliche Beeinflussungsmöglichkeit der Verteidigung führt Josef K. dazu dem Advokaten seine Vertretung zu entziehen. Auch die Warnungen, die Huld gegenüber Josef K. äußert, können diesen nicht davon abbringen seine Verteidigung selbst zu übernehmen. Die Kündigung des Advokaten und die anschließende selbständige Verteidigung scheint jedoch schwieriger zu sein, als K. es sich vorstellt, denn „ein Angeklagter, der einmal einen bestimmten Advokaten genommen hat, muß bei ihm bleiben, geschehe was immer. Wie könnte er sich überhaupt, wenn er einmal Hilfe in

---

<sup>95</sup> Zur Problematik des *vor-* in vielfacher Hinsicht siehe: [Derrida1999]

Anspruch genommen hat, allein noch erhalten?“ [Kafka2000:104] In dieser Erklärung Hulds äußert sich die, auch von Titorelli genannte, Unmöglichkeit der Umstellung der Beeinflussung von der scheinbaren Freisprechung oder der Verschleppung auf die wirkliche Freisprechung. Bei einmal begonnener Lenkung des Prozesses durch einen Verteidiger ist der Angeklagte gezwungen diese Richtung beizubehalten. Diese Beeinflussung kann nicht durch den Angeklagten selbst stattfinden, da dieser *vor* Gericht ist. Dem Advokaten die Vertretung zu entziehen bedeutet also auf Verteidigung zu verzichten und ohne diese kann der Angeklagte sich nicht erhalten. Die Verzögerung des Prozesses kann nicht mehr stattfinden und der Prozess geht in das Endurteil über.

Die Verteidigung ist also, obwohl sie lediglich geduldet wird und keinen Einfluss *vor*, sondern nur *hinter* dem Gericht hat, eine Instanz, auf die der Angeklagte nicht verzichten kann, sofern er nicht von Beginn an die wirkliche Freisprechung anstrebt. Sie dient der Beeinflussung von Beamten, die dem Angeklagten selbst nicht möglich ist, da er keine persönliche Beziehung zu den Beamten hat. Der Angeklagte steht *vor* Gericht und von dort aus ist die Verteidigung unmöglich. Nur *hinter* dem Gericht, wo sich der Advokat befindet ist die Verteidigung möglich. *Hinter* dem öffentlichen Gericht, also auf der dem öffentlichen Gericht abgewandten Seite, befindet sich der Advokat. *Hinter* dem öffentlichen Gericht, also sowohl zeitlich als auch räumlich von diesem getrennt. Diese Abseitsposition verbietet es ihm zwar an den Verhandlungen teilzunehmen, doch gleichzeitig ermöglicht sie erst die Verteidigung.

#### **4.3.2. Eingaben bei Gericht**

Die Eingaben bei Gericht können nur als scheinbare Möglichkeit der Verteidigung gelten, denn sie haben keinen Nutzen für die Einflussnahme auf die Beamten. Sie sind neben der Beeinflussung der Beamten nur ein äußerst geringer Teil der eigentlichen Verteidigung, der jedoch, unter bestimmten Umständen, sehr wichtig sein kann. Die erste Eingabe hinterlasse den ersten, wichtigen Eindruck und kann die Richtung des Verfahrens bestimmen. Von dieser Wichtigkeit der Eingabe geht auch Josef K. aus, als er beschließt eine Verteidigungsschrift zu verfassen.

Diese Verteidigungsschrift, die K. selbst versucht auszuarbeiten ist deutlich abzuheben von den Eingaben des Advokaten. Der Unterschied besteht darin, dass K. durch seine Verteidigungsschrift bewusst versucht sein vergangenes Verhalten bei *jedem irgendwie*

*wichtigen Ereignis* [Kafka2000:97] zu verteidigen, die Eingabe des Advokaten hingegen stellt eine Bitte an das Gericht dar und ist nicht auf eine direkte Verteidigung des Angeklagten ausgelegt. Die Eingabe ist also eine Bitte etwas zu beschließen. Sie verteidigt nicht einen bestimmten vergangenen Sachverhalt, sondern hat nur das zu erreichende Ziel vor Augen und führt Gründe an wieso das Gericht dem benannten Ziel zustreben sollte. Im Gegensatz zur Verteidigungsschrift benötigt die Eingabe keine Anklage auf die sie sich beziehen und zu ihr Stellung nehmen kann.

Die Umsetzung der Überlegung eine Verteidigungsschrift auszuarbeiten ist von Beginn an dazu verurteilt zu scheitern. Die Unkenntnis über die Anklagepunkte würden ihn dazu zwingen jedes auch nur *irgendwie wichtige Ereignis* seines Lebens zu beschreiben und zu erklären „aus welchen Gründen er so gehandelt hatte, ob diese Handlungsweise nach seinem gegenwärtigen Urteil zu verwerfen oder zu billigen war und welche Gründe er für dieses oder jenes anführen könnte.“ [Kafka2000:97] Josef K. erkennt, dass er vor einer fast endlosen Arbeit steht, die nicht für einen dreißigjährigen Mann geeignet sei, sondern vielleicht dazu „einmal nach der Pensionierung den kindisch gewordenen Geist zu beschäftigen und ihm zu helfen, die langen Tage hinzubringen“ [Kafka2000:109], dennoch will er mit dem Verfassen der Verteidigungsschrift beginnen. Kein sehr erwachsenes Verhalten. Während K. sich selbst zugesteht, dass er die Verteidigungsschrift auf Grund der ihm unbekanntes Anklage nicht fertig stellen könne, nennt er als Grund dafür, dass der Advokat die Eingabe nicht fertig stelle, dessen Faulheit oder Hinterlist, als ahne er den Unterschied zwischen Verteidigungsschrift und Eingabe bei Gericht.

Wie sich zeigt ist die Fertigstellung einer Eingabe tatsächlich möglich, denn der Kaufmann Block erzählt, dass er „sogar eine durch das Entgegenkommen eines Gerichtsbeamten selbst gelesen“ habe [Kafka2000:150].

Nach den anfänglichen Ausführungen, wie wichtig die ersten Eingaben bei Gericht sind schmälert Huld jedoch deren Bedeutung. Manchmal geschehe es „daß die ersten Eingaben bei Gericht gar nicht gelesen würden“ [Kafka2000:98], ja sie werden „gewöhnlich verlegt“ oder gehen „gänzlich verloren“. Die Eingaben werden sogar als nahezu belanglos dargestellt, denn „die Anklageschrift [ist] dem Angeklagten und seiner Verteidigung unzugänglich, man weiß daher im allgemeinen nicht oder wenigstens nicht genau, wogegen sich die erste Eingabe zu richten hat, sie kann daher eigentlich nur



zufälligerweise etwas enthalten, was für die Sache von Bedeutung ist. Wirklich zutreffende und beweisführende Eingaben kann man erst später ausarbeiten, wenn im Laufe der Einvernahmen des Angeklagten die einzelnen Anklagepunkte und ihre Begründung deutlicher hervortreten oder erraten werden können.“ [Kafka2000:98] Und auch Block stellt die von ihm gelesene Eingabe als „zwar gelehrt, aber eigentlich inhaltlos“ dar. „Vor allem sehr viel Latein, das ich nicht verstehe, dann seitenlange allgemeine Anrufungen des Gerichtes, dann Schmeicheleien für einzelne bestimmte Beamte, die zwar nicht genannt waren, die aber ein Eingeweihter jedenfalls erraten musste, dann Selbstlob des Advokaten, wobei er sich auf gerade hündische Weise vor Gericht demütigte, und endlich Untersuchungen von Rechtsfällen aus alter Zeit, die dem meinigen ähnlich sein sollten.“ [Kafka2000:150]

Die erste Eingabe ist also, zumindest ihrem Inhalt nach unwichtig und ihre Wichtigkeit kann sich lediglich auf die Einreichung der Eingabe beziehen. Die Einreichung der Eingabe bleibt jedoch im Falle Josef K.s aus. Ebenso wie die Bedeutung der Eingabe für den Prozess, bleibt auch der genaue Inhalt einer Eingabe für Josef K. und den Leser unbestimmt. Wie im Falle der Gesetze beschränkt sich die Kenntnis nur auf Erzählungen.

### **4.3.3. Schubladen (voller Gesetze)**

Im Laufe der Erzählung taucht dreimal das Motiv der Schublade auf. Alle drei Mal steht es in Verbindung mit äußerst wichtigen Dokumenten, doch nur einmal erhält der Leser Einblick, denn hier handelt es sich um die Schublade von Josef K.s Schreibtisch. Die Schublade in Titorellis Zimmer und die Schublade im Tisch des Advokaten Huld bleiben jedoch geschlossen, denn die Dokumente, die sie enthalten sind nur für bestimmte Personen gedacht, zu denen weder Josef K. noch der Leser gehören. In allen drei Fällen wird das Bestehen der Dokumente zwar bekundet, doch der Beweis hierfür wird unterschlagen. Ebenso verhält es sich mit den Gesetzestexten und den Schriften des Gerichts. Sie werden erwähnt, zitiert, diskutiert und befolgt, doch bleibt das Gesetzbuch selbst ungreifbar. Das Gesetzbuch bleibt unangreifbare Leerstelle, der Beweis seines Bestehens wird ausgelassen, er fehlt.

Auf der Suche nach seinen Legitimationspapieren durchwühlt Josef K. in der Verhaftungsszene die Schublade seines Schreibtischs. Obwohl „dort alles in großer Ordnung“ liegt, kann er „gerade die Legitimationspapiere, die er suchte“ nicht gleich

finden [Kafka2000:8]. K. sucht folglich nach bestimmten Legitimationspapieren, doch diese Bestimmtheit beschränkt sich darauf, dass sie *wichtig* sein müssen. Er sucht nach einem Legitimationsdokument, das wichtig genug ist, um von den Wächtern den Verhaftbefehl und ihre Legitimationspapiere fordern zu können. Bei der Suche findet K. zunächst seine Radfahrlegitimation<sup>96</sup>, „dann aber schien ihm das Papier zu geringfügig“ und er sucht weiter, bis er seinen Geburtsschein findet. Die Geburtsurkunde, die den Anfang von K.s *Mensch-sein* begründet, empfindet er als wichtig genug und geht mit ihr zu den Wächtern. K. zeigt ihnen seine amtliche Bescheinigung, die ihn zweifelfrei identifiziert, doch erfüllt dieses Dokument nicht den von K. erhofften Zweck. Die Wichtigkeit des Geburtsscheins besteht bei der Verhaftung nicht. Die Wächter, Wilhelm und Franz, interessieren sich nicht für seine Legitimationspapiere, denn der Auftrag des Gerichts, der sie zu K. geführt hat, unterliege keinesfalls einem Irrtum. Das Gesetz selbst schließe einen solchen Irrtum aus, denn „Unsere Behörde [...] sucht doch nicht etwa die Schuld in der Bevölkerung, sondern wird, wie es im Gesetz heißt, von der Schuld angezogen“, so Wilhelm [Kafka2000:9]. Der Fakt der Verhaftung und die Behauptung vom Bestehen des Gesetzes erübrigt jegliche weitere Rechtfertigung der Verhaftung, Begründung der Anklagepunkte und des Urteils. Das Gesetz begründet den gesamten weiteren Verlauf, ohne sich selbst begründen zu müssen. Es zeigt sich *durch* die Geschehnisse und *in* den Geschehnissen, ohne sich selbst in Form eines Gesetzestextes zu zeigen. Es wird in Handlungen offenbar, ohne sich selbst zu offenbaren. Kein aus einer Schublade hervorgezogenes Dokument kann die durch das sich selbst legitimierende Gesetz legitimierte Verhaftung außer Kraft setzen, oder zwingen sich durch eine Schrift zu legitimieren. Die Art und Weise des Gesetzes, das nicht Schuld sucht, sondern von der Schuld gefunden wird, macht jede Legitimation unwichtig. Ganz gleich ob es jene ist, die die Verhaftung, die Wächter oder den Prozess legitimiert. Auch ist jede Legitimation, die der Verhaftete für sich vorbringt unwichtig, denn vor der Verhaftung steht die Schuld. Titorelli erwähnt seine Schublade in Zusammenhang mit seiner Stellung als Gerichtsmaler. Er habe die Verbindung zu den Richtern von seinem Vater geerbt, wie es immer der Fall ist. Für das Malen der verschiedenen Beamtengrade seien „so verschiedene, vielfache und vor allem geheime Regeln aufgestellt, daß sie überhaupt nicht außerhalb bestimmter Familien bekannt werden.“ [Kafka2000:129] „Dort in der

---

<sup>96</sup> Damals versuchten die Ordnungshüter Fahrradfahrer mit allen Mitteln zu schikanieren: Polizeiverordnungen sahen vor, daß jeder Radfahrer eine Radfahrkarte mit sich führen und auf Verlangen vorzeigen mußte. Wurde ein Radfahrer ohne Karte angetroffen, dann wurde er strafrechtlich belangt [Lühns1987].

Schublade zum Beispiel habe ich die Aufzeichnungen meines Vaters, die ich niemandem zeige“ hebt Titorelli das Bestehen der Regeln und auch ihre Geheimhaltung hervor. Die geheimen Regeln müssen zwar geheim bleiben, um ihren Wert zu erhalten, dennoch ist es notwendig auf sie zu verweisen, denn erst mit der Kenntnis, dass sie bestehen werden sie wertvoll. Nur mit Hilfe der geheimen Regeln wird die Stellung Titorellis als Gerichtsmaler unerschütterlich. Doch nicht genug hat Titorelli, selbst wenn er die Aufzeichnungen verlöre, noch genug Regeln in seinem Kopf, die ihm zur Sicherung seiner Stellung ausreichen. Die Aufzeichnungen sind also für ihn keineswegs so wichtig, wie Titorelli anfangs darstellt. Dadurch, dass die Schublade verschlossen bleibt lässt sich nicht bestimmen, ob die Aufzeichnungen wirklich vorhanden sind. Sie sind nicht notwendig und könnten bereits verloren gegangen sein, ohne, dass dies Auswirkungen hätte. Wichtig ist nicht einmal, dass es die Regeln tatsächlich gibt, sondern lediglich die Bekundung solcher Regeln. Die Schriftlichkeit, die durch den Verweis auf die Schubladen hervorgehoben wird, unterstützt lediglich die Bestehensbehauptung, denn wie sollte man Regeln aufschreiben, die es gar nicht gibt? Die Dokumente sind folglich nur beweisende Urkunden, da sie als Beweismittel herangezogen werden, doch die Vorlage dieser Beweise bleibt aus, mit der Begründung sie seien geheim. Sie dienen als Beweismittel, ohne jedoch selbst nachgewiesen zu werden.

Die Schublade auf die der Advokat verweist beinhaltet ein Verzeichnis der Prozesse, die ähnlich dem von K. gewesen seien und die Huld „ganz oder teilweise gewonnen“ hat [Kafka2000:98]. Während dieser Behauptung, dass er ein solches Verzeichnis habe „klopfte er an irgendeine Lade des Tisches“, doch könne er sie nicht zeigen, da es sich um Amtsgeheimnisse handelt.

Wie bei Titorelli dient der Verweis auf die Dokumente als Beweis, ohne diesen Beweis darzulegen. Wieder ist es ein geheimer Beweis, der allein dadurch beweist, dass auf ihn verwiesen wird. Sowohl Huld als auch Titorelli *be-weisen* indem sie *ver-weisen*. Das bestimmte, wichtige und ausschlaggebende Dokument, dass K. in seinem Schreibtisch sucht, aber nicht findet, scheint bei Titorelli und Huld gerade deshalb in den Schubladen zu bleiben, weil seine Wichtigkeit im Hinweis auf das Bestehen liegt. Allein die Verborgenheit der Dokumente führt dazu, dass ihnen die Beweiskraft nicht entzogen werden kann. Das unterlassene Hervorholen der Dokumente wird immer mit einer Gesetzlichkeit begründet, sei es bei Titorelli durch die Darstellung als Familiengeheimnis, oder bei Huld als Amtsgeheimnis. Das Bestehen der Papiere wird nicht hinterfragt, denn seine Behauptung, sowie die Geheimhaltung scheinen ausreichend legitimiert zu sein.

#### 4.4. Wie ein Theaterstück

Besonders im ersten und im letzten Kapitel der Erzählung tauchen Anspielungen des Prozesshergangs auf ein Theaterstück auf<sup>97</sup>. Die Bekundung der Verhaftung als *Spaß* oder Komödie wird während der gesamten Erzählung nicht widerrufen, jedoch auch nicht explizit auf den Prozess übertragen. Die Anspielungen werden im Prozessverlauf seltener und erst im Endkapitel wieder explizit aufgegriffen. Wie ein Theaterstück erscheint Josef K. phasenweise der Hergang des Prozesses.

Josef K. kann nicht glauben, was am Morgen seines dreißigsten Geburtstags geschieht. Seine Verhaftung kommt ihm so unwirklich vor, dass er sie zunächst offenkundig für einen Scherz hält. K. beschließt, da er sich in anderen, an sich unbedeutenden Fällen unvorsichtig benommen hatte und dafür durch das Ergebnis bestraft worden war „Es sollte nicht wieder geschehen, zumindest nicht diesmal; war es eine Komödie, so wollte er mitspielen“ [Kafka2000:8] Dieses Vorhaben mitzuspielen, falls es sich um eine Komödie handle, lässt zunächst offen, ob K. die Situation tatsächlich als Komödie einschätzt. Auch kurz darauf, als K. vor dem Aufseher in Fräulein Bürstners Zimmer steht, scheint er noch abzuwägen wie die Situation zu deuten sei, denn einerseits scheinen „die Veranstaltungen, die gemacht wurden, doch zu umfangreich.“ für einen Spaß zu sein, „andererseits aber kann die Sache auch nicht viel Wichtigkeit haben“ [Kafka2000:13]. Auch der Aufseher kann K. nicht endgültig davon überzeugen, dass es sich bei der Verhaftung nicht um einen Spaß handelt und so spielt Josef K. die Komödie, um die es sich nach K. handelt, mit. „Er spielte mit ihnen. Er hatte die Absicht, falls sie weggehen sollten, bis zum Haustor nachzulaufen und ihnen seine Verhaftung anzubieten.“ [Kafka2000:16] Doch diese theatralische Szene, die K. spielen will, kommt nicht zu ihrer Aufführung, denn die Beamten verlassen nicht ohne weiteres das Haus. Stattdessen verlässt K. als erster seine Wohnung, begleitet von den anderen drei Bankangestellten. Die Wächter und der Aufseher verschwinden jedoch von K. unbemerkt. Die mitgespielte Komödie bricht nicht ab, sie setzt sich nur anders fort als es K.s Absicht gewesen war, im Automobil. Zwar schauen zwei der Bankangestellten aus dem Fenster „nur Kaminer stand mit seinem Grinsen zur Verfügung, über das einen Spaß zu machen leider die Menschlichkeit verbot.“ [Kafka2000:18]. *Leider* verbot es jedoch die Menschlichkeit über das Grinsen

---

<sup>97</sup> Die Darstellung der Theaterthematik widmet sich lediglich diesen beiden Kapiteln, wenngleich sie häufiger festzustellen ist.

Kaminers einen Spaß zu machen und die Komödie wird aus humanitären Gründen unterdrückt.

Als K. dem Fräulein Bürstner die Vorgänge der Verhaftung darstellen und nicht bloß erzählen will zeigt sich erneut deren komischer Charakter. Zunächst arrangiert K. die zur Vorführung nötigen Gegenstände, um anschließend die Verteilung der Personen im Raum, wie in einer Regieanweisung, komödiantisch zu beschreiben. Nun beginnt die Vorstellung mit dem Schrei des Aufsehers. Fräulein Bürstner, „die lachend zuhörte“, kann K. nicht vom Schreien abhalten, denn „K. war zu sehr in seiner Rolle“ [Kafka2000:27]. Als handle es sich um eine Komödie, gibt K. die Beschreibung der Szene, die auf Grund der späten Uhrzeit nicht nur mit dem Schrei beginnt, sondern auch mit diesem endet. Nicht die Aufführung selbst, sondern allein die Darstellung der Aufführung ruft bei Fräulein Bürstner Lachen hervor, wohingegen die Aufführung und seine Folgen (der Schrei und das Klopfen an der Tür des Nebenzimmers) Schrecken auslösen.

Wie K., der die Situation der Verhaftung als komisch empfand, über die Durchführung jedoch eher misstrauisch wirkte, zeigt sich auch bei Fräulein Bürstner die Kontroverse.

Bei der ersten Untersuchung erhebt sich das Podium am „Ende des Saals“ [Kafka2000:35], das dem Eingang gegenüberliegt, wie eine Bühne. Auch sonst ist der Aufbau des Zimmers, „das knapp an der Decke von einer Galerie umgeben“ [Kafka2000:35] ist, einem Theater sehr ähnlich. Die anfängliche Beschreibung als „mittelgroßes, zweifenstriges Zimmer“ passt sich im Laufe der Untersuchung ebenfalls an die Theaterthematik an und wird beschrieben als Saal. Doch nicht nur die Kulisse, sondern ebenfalls das Publikum, zeigt Parallelen zum Theater. Beifallklatschen, Gelächter und Rufe unterbrechen die Untersuchung, als handle es sich nicht um eine Gerichtssache, sondern um ein Schauspiel. K. der scheinbar immer noch (oder wieder) mitspielt steigt sogar auf die Reaktionen des Publikums ein und unterbricht sich selbst, um Zeit für Beifall zu lassen. Die Zuschauer steigen darauf jedoch, „offenbar gespannt auf das Folgende“ [Kafka2000:38], nicht ein. K. lässt sich von der Auslassung der Reaktion und auch von der Waschfrau in seiner Rede nicht beirren, sondern fährt in seiner Rede fort. Scheinbar beherrscht er die Versammlung, denn das Klatschen und Durcheinanderschreien im Saal hört im Laufe seiner Rede auf. Als plötzlich ein Kreischen ertönt bricht K. seine Rede ab und er entdeckt kurz darauf, dass alle Leute im Saal Abzeichen tragen. Hier wendet sich die vorher optimistische Art Josef K.s in das genaue Gegenteil. Das vorher noch positiv ausgelegte Beifallklatschen wird nun als Verführung

gedeutet und die Untersuchung als Prüfung. Die scheinbare Komödie wandelt sich abrupt in bedrohliche Ernsthaftigkeit und K. verlässt den Saal.

Als am Vorabend seines einunddreißigsten Geburtstags zwei Herren in K.s Wohnung kommen wird die Theaterthematik erneut offensichtlich. „»Alte, untergeordnete Schauspieler schickt man um mich«, sagte sich K. und sah sich um, um sich nochmals davon zu überzeugen“ [Kafka2000:188]. Er scheint überzeugt zu sein, dass es sich um eben solche handelt, denn er wendet sich zu ihnen und fragt „An welchem Theater spielen Sie?“, doch er erhält keine Antwort. Stattdessen schauen sich die zwei Herren verwundert an. Sie seien nicht darauf vorbereitet gefragt zu werden erklärt sich K. selbst die Reaktion. Ob sie nun Schauspieler sind oder nicht bleibt ungeklärt. „Vielleicht sind es Tenöre“ [Kafka2000:189] überlegt sich K., weiter über den Beruf seiner beiden Begleiter nachdenkend, doch er wird nichts über die beiden in Erfahrung bringen. Bis auf das fragende „Theater?“ des einen sprechen sie nicht. Ihre Wortlosigkeit scheint ihre untergeordnete Position zu unterstreichen. Sie haben keine Sprechrollen, sie sind Statisten, deren Rolle lediglich in einem kurzen fest definierten Auftrag besteht. Nicht sie bestimmen die Richtung, sondern K., der Hauptdarsteller. Lediglich die Positionierung am Stein und der Messerstoß in K.s Herz ist ihre Aufgabe. Obwohl K. „genau wußte, daß es seine Pflicht gewesen wäre, das Messer, als es von Hand zu Hand über ihm schwebte, selbst zu nehmen und sich einzubohren“ [Kafka2000:192] tut er es nicht. Die Verantwortung dafür will K. nicht übernehmen, dies gehört ebenso wenig zu seiner Rolle, wie das Eingeständnis der Schuld vor Gericht.

#### **4.5. Die Handlung über Nichts als Darstellungsproblem**

Wie in Kapitel 4 bisher dargestellt wurde, ist auch bei Kafka eine große Anzahl an Motiven von Leerstellen durchzogen. Diese Leerstellen in den Motiven bewirken einerseits das Fehlen eines bestimmten Handlungsgegenstandes und andererseits entsteht gerade in ihnen die dargestellte Handlung. Die Verhaftung wird nur mit einem an sich nichts beweisenden Verweis auf das Gesetz begründet. Die Verhaftung wiederum äußert sich nicht in einer Gefangensetzung, sondern soll den verhafteten Josef K. nicht in seinem alltäglichen Leben beeinflussen. Die Verhaftung vollzieht sich durch bloßes Mitteilen eben dieser. Die Frage nach der Bedeutung der Verhaftung, wird mehrfach explizit durch

Josef K. gestellt. Für Josef K. hängt die Bedeutung von *Verhaftung* mit einer Einschränkung in der gewöhnlichen Lebensweise zusammen, weshalb ihm die Antwort des Aufsehers [Kafka2000:16] als seltsam erscheint. Die Bedeutung der Verhaftung wird nur durch die Eigenschaften charakterisiert die ihr gerade nicht zukommen. Die Leerstelle in der Bedeutung der Verhaftung wird nur eingeschränkt, jedoch nicht gefüllt. Die Verhaftung scheint nichts zu bedeuten, denn sie bleibt ohne Auswirkungen, doch das Aussprechen der Verhaftung macht sie zur Tatsache des Textes. „Jemand musste Josef K. verleumdet haben, denn ohne daß er etwas Böses getan hatte, wurde er eines Morgens verhaftet.“ [Kafka2000:5] Die Verhaftung selbst ist nicht anzuzweifeln, denn von ihr heißt es ausdrücklich im Text. Ihre Bedeutung ist es, die in Frage zu stellen ist.

Josef K.s Gedanken drehen sich jedoch mehr und mehr um den Prozess, so dass er schließlich doch in seinem alltäglichen Leben beeinflusst wird. Gerade auf den Leerstellen baut sich der Prozess auf, denn sie machen eine Beschäftigung mit dem Prozess notwendig. Die Unwissenheit des Hauptcharakters, die der Leser durch die gewählte episch-dialogische Erzählperspektive meist teilt, führt zu seinen Nachforschungen in Gerichtssachen. Begriffe wie Verhaftung, Anklage, Gericht, Freispruch oder Verteidigung werden aus ihrem herkömmlichen Gebrauch herausgenommen, sie werden entfremdet und wieder eingesetzt, ohne dass ihre neue Bedeutung definiert wird. Sie zeigen sich in einer Umgebung in der der Leser, genauso wie Josef K., in die Orientierungslosigkeit gedrängt ist.

Die Unkenntnis der Gesetze nach denen über K. geurteilt werden soll läuft ihm zuwider und er ist, wenn auch ohne Erfolg, bestrebt diese Leerstelle zu füllen. Auf dieser, Josef K. unbekannt, Gesetzesgrundlage baut der gesamte Gerichtsapparat auf. Verhaftung, Möglichkeiten des Prozessausgangs und die Verteidigung müssen sich alle nach den Gesetzen des *Dachbodengerichts* richten. Da K. jedoch selbst nur aus Erzählungen von diesen Gesetzen weiß und nur durch allmähliche Beschäftigung mit dem Prozess mehr über sie in Erfahrung bringen kann, droht K. von seinen Helfern abhängig zu werden. Ähnlich dem gänzlich unterwürfigen Kaufmann Block, der mit Bravour während seines mehr als fünfjährigen Prozesses die Verhaltensweisen eines Angeklagten gelernt zu haben glaubt, müsste K. sich verhalten. Von Beginn an verweigert er jedoch das Eingeständnis jeglicher Schuld dem Gericht gegenüber, denn er fühlt sich nicht mit solcher Schuld beladen, die den Prozess rechtfertigen würde. Die Maßstäbe nach denen eine Schuld vorliegt kennt Josef K. jedoch nicht und er scheint nicht der einzige zu sein, denn die Erklärung des Wächters Wilhelm, dass das Gericht nicht die Schuld in der Bevölkerung

sucht, sondern von der Schuld angezogen wird, macht jegliche Maßeinheiten überflüssig. Schuldig ist man, wenn das Gericht angezogen wurde. Die Ermittlung des Tatbestandes vor der Verhaftung wird überflüssig und unmöglich, da er durch das Gesetz vorausgesetzt wird. Nicht das Gericht, sondern die Verteidigung ist also auf Grund der Schuldvermutung zur Ermittlung des Tatbestandes angehalten, doch dies kann erst im Laufe der Einvernahmen geschehen, wenn „die einzelnen Anklagepunkte und ihre Begründung deutlicher hervortreten oder erraten werden können“ [Kafka2000:98]. Auf welche Weise die Anklagepunkte und ihre Begründung hervortreten bleibt jedoch offen. Sie werden nicht einfach in einer Anklageschrift vorgetragen, sondern können erraten werden oder hervortreten, als handle es sich um einen Gegenstand, dessen Umrisse im Schatten erahnbar würden, oder der aus seinem Schattenversteck heraustrete. Die Verhaftung findet auf einer Basis statt, die sich selbst begründet, sie benötigt keine vorausgegangene Anklage. Alles läuft auf eine immer fortlaufende Verschleppung des Prozesses hinaus, in der sich weder Verteidigung noch Gericht auf etwas bestimmtes Festlegen wollen.

Der Verhaftung folgt bei Kafka die Untersuchung des Gerichts, bei der jedoch K. seinerseits Anklage gegen das Gericht erhebt, was sich sehr nachteilig für seinen Prozess auswirkt. Daraufhin beginnt K. seine Ermittlungen, die sich sowohl auf seine eigene Verteidigung, als auch auf seine Anklage richten. Da die Verteidigungsbemühungen des Advokaten K. nicht genügend Fortschritte machen kündigt er diesem und versucht sich selbst zu verteidigen. Doch auch seine eigenen Bemühungen zeigen keinen Fortschritt. Auf Grund der Leerstelle in der Anklage, die das Gericht gegen Josef K. erhebt, ist die Verteidigung ein ewiges Unterfangen, eine Verschleppung. Die Verteidigung muss in Lauerstellung bleiben und darauf warten, dass die Anklage ersichtlich wird, solange bleibt sie ausgeschaltet. Sie verteidigt nicht, sie handelt nicht, doch genau in dieser Fehlstelle besteht die huldtsche Verteidigung. Huld verteidigt, indem er die Verteidigung aufschiebt, denn aus der Verteidigung eines Sachverhalts könnte die Möglichkeit einer Schuld gezogen werden. Der Beweis der Unschuld findet also außerhalb der Beweisführung statt. Wie die Dokumente in den Schubladen Titorellis und Hulds als Beweis wirken ohne gezeigt zu werden, besteht der Unschuldsbeweis der Verteidigung darin die Notwendigkeit der Verteidigung zu negieren. Wieder eine Leerstelle, die gerade in ihrer Auslassung die Handlung darstellt, sich also lediglich leer stellt.



## 5. Zusammenfassung

Die Leerstellen täuschen indem sie die Orientierung nimmt und sich labyrinthisch durch die Erzählung windet. Sie verzerren Bedeutungen und gewohnte Handlungsabläufe, verlangen eine Auflösung durch Füllung der Leere und treiben die Handlung auf diese Weise immer weiter voran. Am Ende steht jedoch nicht die Auflösung, sondern Unabgeschlossenheit.

Bei Kafkas *Der Prozess* zeigt sich die Unabgeschlossenheit in der Fragwürdigkeit der Schuld Josef K.s, die bis zum Ende vorherrscht. „es war als sollte die Scham ihn überleben“ [Kafka2000:192], schließt die Erzählung und legt eine erfolglose Handlung nahe. Welche Schuld K. auf sich geladen haben soll konnte er nicht herausfinden und ob der Stich durchs Herz das Endurteil ist bleibt ebenfalls offen. K. hat niemals einen Richter gesehen, der ein Urteil über ihn gesprochen hat, doch ist dies kein Beweis dafür, dass es nicht gesprochen wurde, denn „das Urteil kommt nicht mit einmal, das Verfahren geht langsam ins Urteil über“ [Kafka2000:178]. Ebenso wenig ist die Hinrichtung K.s durch die zwei Herren ein Beweis für seine Verurteilung. Mit keinem Wort wird eine Zugehörigkeit der Herren zum Gericht erwähnt. Die Verhaftung K.s an seinem dreißigsten Geburtstag und sein Tod am Vorabend seines einunddreißigsten Geburtstags dienen zwar als Rahmen der Erzählung, sie schließen jedoch nicht den Prozess um Josef K. ab. Der Beginn liegt bei der Schuld, die das Gericht zu ihm geführt hat, also vor der Verhaftung, und das Ende liegt beim Urteil oder einem Vergleich der zwischen Ankläger und Angeklagtem geschlossen wird.

Bei Becketts *En attendant Godot* tritt die Unabgeschlossenheit erheblich offensichtlicher zu Tage. Auch bei Beckett gibt es zwar einen Rahmen, dieser weist jedoch schon in sich Fehlstellen auf. Beginn ist nicht der Tagesbeginn, sondern der Abend, der keinen genauen Zeitpunkt festlegt. Auch das Ende des Stückes ist nicht das Ende des Tages, sondern der Beginn der Nacht, der ebenfalls keinen präzisen Zeitpunkt festlegt.

Damit jedoch nicht genug gibt Beckett in der Handlung zahlreiche Hinweise darauf, dass Vladimir und Estragon im ersten Akt nicht den ersten Abend damit verbringen auf Godot zu warten. Ebenso gibt es im zweiten Akt Hinweise darauf, dass mit Einbruch der Nacht das Warten nicht endet. Das Stück *En attendant Godot* bricht ab ohne das Vladimir und Estragon ihr angegebenes Ziel erreicht haben. Sie werden warten bis Godot kommt, egal wie lange es dauert. Die beiden Tage scheinen willkürlich in einer endlosen Reihe von Tagen des Wartens herausgegriffen. Beckett beschränkt sich jedoch nicht darauf den

Rahmen des Stücks offen zu gestalten, sondern lässt auch Leerstellen in Bezug auf den Ort an dem Vladimir und Estragon warten und der tatsächliche Erreichbarkeit des Treffens mit Godot. Die gesamte Handlung der beiden Wartenden wird auf diese Weise in Frage gestellt, ohne die Leerstellen zu schließen. Wer ist Godot? Wann und wohin wird er kommen? Die Antworten auf diese Fragen bleiben aus. In der Handlung Estragons und Vladimirs während des Wartens auf Godot spiegelt sich diese Unbestimmtheit wieder. Ihre Worte reden aneinander vorbei, ihre Taten laufen ins Leere und sind dadurch der Situation des ungerichteten Wartens angepasst.

Sowohl bei *En attendant Godot* als auch bei *Der Prozess* spielt das Warten eine große Rolle<sup>98</sup>. Beide Male prägt es den Verlauf der Handlung, beide Male steht am Ende nicht das Eintreten des Erwarteten, sondern die Frage nach der Erreichbarkeit des Erwarteten. Der Abschluss der dargestellten Handlung bleibt den Hauptcharakteren versagt. Wenngleich bei Beckett das Warten an den folgenden Tagen weitergeführt zu werden scheint und bei Kafka das Warten Josef K.s mit seinem Tod einen Abschluss findet, so ist doch beiden gemeinsam, dass das Warten niemals einen Abschluss im Erwarteten findet. Das Warten ist zwar bei Beckett, sowie bei Kafka vordergründig auf etwas Bestimmtes gerichtet, doch versagen die Begebenheiten die genaue Bestimmung dessen auf das sich das Warten richtet. In der vorgegebenen Richtung bleibt also eine Leerstelle, die der Richtung das Ziel verwehrt. Wie der Kaufmann Block bei Kafka seinen Prozess verschleppt, indem er nicht selbständig eingreift, sondern wartend seine Zeit verbringt, so schleppen auch Vladimir und Estragon durch den sich nicht ändernden Trott ihr Warten voran. Sie greifen nicht ein, indem sie beispielsweise Godot aufsuchen. Pozzo und Lucky hingegen sind nicht bloß Wartende, sie sind Durchreisende. Sie verändern sich vom einen auf den anderen Tag und bringen neue Aspekte in den tristen Alltag der Wartenden, wie Josef K., der nicht gewillt ist untätig seinem Prozess gegenüberzustehen, sondern ihn voranzutreiben sucht. Sowohl für Pozzo und Lucky, als auch für Josef K. ist kein Tag wie der Nächste. Für sie gibt es im Unterschied zu den Wartenden keinen gewöhnlichen Alltag. Der Alltag erscheint ihnen, wie ein verlorener Tag, wenngleich auch ihr Eingreifen keinen positiven Einfluss auf ihr Leben hat.

Die Leerstellen zeigen eine Sinnlosigkeit im scheinbaren Sinn der Handlung auf. Durch die Gegenüberstellung dieser Gegensätzlichkeiten, stellt sich die Frage nach der Lösung des mit ihnen verbundenen Problems. Die Texte bieten jedoch keine eindeutige Lösung

---

<sup>98</sup> Eine Darstellung des Wartens in der modernen Literatur gibt Robert McAfee Brown [Brown1964]. Sein Aufsatz betrachtet das Warten jedoch fast ausschließlich von religiösem Standpunkt.

an, sondern überlassen es dem Leser seine eigene Lösung, durch Auffüllen der Leerstellen, zu finden. Lediglich das Voranschreiten der Zeit vereint die Wartenden und die Vorantreibenden<sup>99</sup>. Die Zeit schreitet unaufhörlich voran, wenn auch die Zeitwahrnehmung unterschiedlich ausfällt. Pozzo beispielsweise ist im ersten Akt darauf bedacht die Zeit, in Form seiner Uhr, im Auge zu behalten, damit er keinen Termin verpasst. Im zweiten Akt hingegen legt er, im Bezug auf die Erinnerung, keinen Wert auf genaue zeitliche Angaben. Die tägliche Zeiteinteilung von Vladimir und Estragon begrenzt sich nur auf Tageszeiten, nicht auf Stunden. Anders verhält es sich bei ihrem zeitlichen Erinnerungsvermögen. Vladimir unterscheidet zwischen Tagen, wohingegen Estragon, genau wie Pozzo, vergangenen Ereignissen keine genauen Zeitangaben beimisst, wenn er sich überhaupt erinnert. Josef K. wiederum ist nur auf die Einhaltung von festgesetzten Terminen bedacht. Bei der ersten Verhandlung setzt K. alles daran pünktlich zu erscheinen, obwohl nicht einmal ein Zeitpunkt genannt war. Auch der Termin mit dem italienischen Geschäftsfreund der Bank ist K. sehr wichtig, so dass er sich um Pünktlichkeit bemüht. Wichtige Kunden der Bank, die ohne Termin im Wartezimmer sitzen, lässt er jedoch warten und geht, statt sie zu empfangen, Angelegenheiten seines Prozesses nach, nicht jedoch ohne vorzugeben er habe einen wichtigen Termin. Die unterschiedlichen zeitlichen Wahrnehmungen, mit denen die Setzung von Prioritäten einhergeht, lassen durch die Kommunikation über die Zeit wiederum Leerstellen hervortreten. Die unterschiedlichen, unvereinbaren Wahrnehmungen stellen sich gegenseitig in Frage und produzieren so Leerstellen. Hierbei stellt sich das Problem heraus, welche Darstellung der Wirklichkeit entspricht, doch auch hier wird nicht *eine* Lösung angeboten. Es werden nur die verschiedenen Möglichkeiten aufgezeigt.

Die Leerstellen führen dazu, dass der Leser angehalten wird zunächst durch einen Vergleich mehrerer Textstellen die Lücke zu füllen, doch dabei lässt sich keine eindeutige Lösung herausarbeiten. In den Leerstellen werden dem Leser verschiedene Möglichkeiten aufgezeigt, ohne eine davon als richtig oder falsch zu kennzeichnen. Es findet ein Vorgang zwischen Text und Leser statt, der dem Leser eine Entscheidung abverlangt, falls dieser einen eindeutigen Sinn zuordnen will. Findet jedoch eine eindeutige Zuweisung statt, so werden andere Möglichkeiten ausgegrenzt, die der Text selbst offen lässt. Die Leerstellen tragen somit zur vielfältigen Rezeption bei und erzeugen rätselhafte

---

<sup>99</sup> oder im Falle Luckys den Vorangetriebenen

Umstände, die zwischen Komik und Tragik schwanken können, je nachdem welche Zuweisungen der Leser macht.

## 6. Schlussbemerkung

Das Aufzeigen der Leerstellen in der Handlung führt weit hin zum Thema der Interaktion zwischen Text und Leser, denn gerade durch die Leerstellen wird der Leser angeregt die Lücken zu schließen, um einen Sinn offensichtlich zu machen. Der Aspekt der Text-Leser-Kommunikation wäre weiterführend genauer zu betrachten und die Leerstellen in diesen Kontext einzuordnen. Den Schluss von der Leerstelle zur Interpretation dieser Leerstelle lässt diese Arbeit jedoch bewusst aus, da er einer Willkür des Lesers unterworfen ist und versucht eine *wahre* Bedeutung zuzuordnen. Die Texte selbst verweigern sich jedoch *einer* wahren Bedeutung indem sie etwas zeigen, das nicht endgültig zu lösen ist. Die Leerstellen, in denen sich scheinbar nichts befindet, eröffnen gerade die Vielfältigkeit indem sie sich leer stellen. Gerade dadurch, dass die Leerstellen verschiedene Deutungsmöglichkeiten eröffnen, ihm aber keine definitive Lösung gestatten, sperren sie den Leser zugleich aus dem Text aus.

## 7. Bibliographie

### 7.1. Primärliteratur

- [Beckett1971] Samuel Beckett – Warten auf Godot/ En attendant Godot/ Waiting for Godot, dreisprachige Ausgabe, 1. Auflage, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1971
- [Kafka2000] Franz Kafka – Werke in drei Bänden, Band I: Der Prozess und andere Erzählungen, Komet Verlag, Köln, 2000

### 7.2. Sekundärliteratur (alphabetisch geordnet)

- [Anders1976] Anders, Günther – Sein ohne Zeit. Zu Becketts Stück *En attendant Godot*, in: Materialien zu Samuel Becketts *Warten auf Godot*, 2. Auflage, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1976, aus: Neue Schweizer Rundschau, Januar 1954, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1954
- [Aristoteles2008] Aristoteles – Poetik <dt.>, Bibliographisch ergänzte Auflage, Reclam Verlag, Stuttgart, 2008
- [Atkins1967] Atkins, Anselm – Lucky's speech in Beckett's "Waiting for Godot", in: Educational Theatre Journal 19, Dec. 1967, S. 426-432
- [Beckett1970] Beckett, Samuel – Proust and Three Dialogues, 2. Auflage, Calder & Boyars, London, 1970
- [Bertelsmann2001] Das große Bertelsmann Lexikon 2001, Bertelsmann Lexikon Verlag, Bertelsmann Electronic Publishing, Gütersloh und München, 2000
- [Breuer1976] Breuer, Horst – Ordnung und Chaos in Luckys „Think“, in: Materialien zu Samuel Becketts *Warten auf Godot*, S. 117f., 2. Auflage, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1976, aus: Germanisch-romanische Monatsschrift, Bd. XXI, H. 3/1971, S. 344-349
- [Brown1964] Brown, Robert McAfee – The theme of waiting in Modern Literature, in: Ramparts 3, Summer 1964, S.68-75

- [Chambers1965] Chambers, Ross – Beckett's Brinkmanship, in: Samuel Beckett, A collection of critical essays, Ed.: Martin Esslin, 2. Auflage, Spectrum Books, Prentice-Hall Inc., Englewood Cliffs, New Jersey, 1965, aus: AUMLA, Journal of the Australasian Language and Literature Association, No.19 (May 1963)
- [Deissler1986] Neue Jerusalem Bibel, Hrsg. Deissler und Vögtle, St. Benno-Verlag, Leipzig, 1986
- [Derrida1999] Derrida, Jacques – Préjugés. Devant la loi <dt.>, Edition Passagen, 2. unveränderte Auflage, Übersetzung: Detlef Otto und Axel Witte, Passagen-Verlag, Wien, 1999
- [Esslin1961] Esslin, Martin - The theatre of the absurd, Eyre & Spottiswoode, London, 1961
- [Ingarden1965] Ingarden, Roman – Das Literarische Kunstwerk, 3. Auflage, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 1965
- [Iser1971] Iser, Wolfgang – Die Appellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa, 2. Auflage, Universitätsverlag Konstanz, 1971
- [Iser1976] Iser, Wolfgang – Samuel Becketts dramatische Sprache, in: Materialien zu Samuel Becketts *Warten auf Godot*, 2. Auflage, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1976
- [Iser1984] Iser, Wolfgang – Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung, 2. Auflage, Wilhelm Fink Verlag, München, 1984
- [Jarry2003] Jarry, Alfred – Ubu Roi, Hrsg. Noël Arnaud, Gallimard, Paris, 2003
- [Källström2002] Källström, Sofia – „Das Eigentliche bleibt doch zurück“, Zum Problem der semantischen Unbestimmtheit am Beispiel von Theodor Fontanes Effi Briest, Acta Universitatis Upsaliensis, Studia Germanistica Upsaliensia 41, 2002
- [Kenner 1961] Kenner, Hugh – Samuel Beckett, A critical Study, 1. Auflage, Grove Press, New York, 1961
- [Kessler1983] Susanne Kessler – Kafka, Poetik der sinnlichen Welt, J.B. Metzler, Stuttgart, 1983
- [Kluge2002] Kluge, Friedrich - Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache, 24. durchges. und erw. Auflage, Bearb. von Elmar Seebold, de Gruyter, Berlin und New York, 2002

- [Lehmann1999] Lehmann, Hans-Thies – Postdramatisches Theater, 1. Auflage, Verlag der Autoren, Frankfurt, 1999
- [Lüdke1981] Lüdke, W. Martin – Anmerkungen zu einer „Logik des Zerfalls“: Adorno-Beckett, 1. Auflage, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1981
- [Lührs1987] S. Otto Lührs - Fahrradverkehr, in: Jutta Franke (Hg.), Illustrierte Fahrradgeschichte, Berlin, 1987, S.66 zitiert bei: Lovis Maxim Wambach – Wer ein Verbot verletzt, erwirbt sich einen Ankläger, in: Aschkenas – Zeitschrift für Geschichte und Kultur der Juden, S.219-236, 1/1993
- [Mayer1987] Mayer, Hans – Brecht's Drums, A Dog and Godot, in: Beckett: Waiting for Godot – A Casebook, ed.: Ruby Cohn, The Macmillan Press LTD, Houndmills, Basingstoke, Hampshire and London, 1987
- [Mercier1956] Mercier, Vivian - The Uneventful Event, in: The Irish Times, 18th February 1956
- [Nicolai1986] Ralf R. Nicolai – Kafkas „Prozess“: Motive und Gestalten, Königshausen und Neumann, Würzburg, 1986
- [Pothast1982] Pothast, Ulrich – Die eigentlich metaphysische Tätigkeit: Über Schopenhauers Ästhetik und ihre Anwendung durch Samuel Beckett, 1. Auflage, Suhrkamp, Frankfurt, 1982
- [Robbe-Grillet1976] Robbe-Grillet, Alain – Samuel Beckett ou la Presence sur la Scene <dt.>, in: Materialien zu Samuel Becketts *Warten auf Godot*, 2. Auflage, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1976, aus: Pour un Nouveau Roman, S. 121-131, Edition de Minuit, Paris, 1969
- [Schoell1976] Schoell, Konrad – Beckett. En attendant Godot, in: Materialien zu Samuel Becketts *Warten auf Godot*, 2. Auflage, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1976, aus: Das französische Theater vom Barock bis zur Gegenwart Bd. 2, S. 322-340, Hrsg: Jürgen von Stackelberg, Düsseldorf, 1968
- [Sokel1964] Sokel, Walter H. – Franz Kafka, Tragik und Ironie: Zur Struktur seiner Kunst, Langen Müller Verlag, München und Wien, 1964
- [Stedje1983] Stedje, Astrid – Brechen Sie dies rätselhafte Schweigen, Über kulturbedingtes, kommunikatives und strategisches Schweigen, in: Sprache und Pragmatik, Lunder Symposium 1982, Hrsg. v. Inger Rosengren, Malmö, 1983, S. 8-35
- [Takahashi1987] Takahashi, Yasunari – Qu'est-ce qui arrive?: Beckett and Noh, <engl.> in: Beckett: Waiting for Godot – A Casebook, ed.: Ruby Cohn, The

Macmillian Press LTD, Houndmills, Basingstoke, Hampshire and London, 1987,  
aus: Samuel Beckett: Humanistic Perspectives, S.98-102, Eds: Beja, Gontarski,  
Astier, Columbus, 1983

- [Walser1978] Walser, Martin – Beschreibung einer Form: Versuch über Franz Kafka, Ullstein Verlag, Frankfurt – Berlin – Wien, 1978



## Lebenslauf

**Name:**

Robert Klar

**e-mail:**

RobertKlar@gmx.de

**Geburtstag:**

20.09.1982

**Geburtsort:**

Hanau

**Schulbildung:**

September 1989 - Juli 1993

Grundschule Süd, Bruchköbel

September 1993 - Juni 2002

Gymnasium Hohe Landesschule Hanau

am 05.06.2002 Abschluss mit dem Abitur

**Studium:**

Oktober 2002 – September 2003

Beginn des Studiums Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft  
an der Universität des Saarlandes in Saarbrücken

Oktober 2003 - heute

Weiterführung des Studiums der Allgemeinen und Vergleichenden  
Literaturwissenschaft an der J.W. Goethe Universität Frankfurt am Main  
mit den Nebenfächern Philosophie und Physik

## **Erklärung**

Hiermit erkläre ich, dass die vorliegende Arbeit selbstständig verfasst und keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel benutzt sowie die Stellen der Arbeit, die anderen Werken dem Wortlaut oder dem Sinn nach entnommen sind, durch Angabe der Quellen kenntlich gemacht wurden.

---

Robert Klar