

Kritik der Theorie vom ‚Kunstwerk als Negation‘

Beobachtungen an Becketts „Endspiel“ und an Bildern von Vasarely und Fontana¹

Von ULF SCHRAMM (Berlin)

Verbreitet gilt Kunst als Indikator des geistigen Zustandes einer Zeit: sensibler als systematische Theorie scheint sie die Substrukturen der jeweiligen Bewußtseinslage, die wahren Bedürfnisse und die wahren Probleme, registrieren zu können. So müßte sie als Mittel der Orientierung vorzüglich dort sich bewähren, wo historische Übersicht und theoretischer Zugriff noch ausstehen – allgemein in der Moderne, besonders in der je gegenwärtigen Situation. Gerade hier treten indes einer solchen Erwartung Schwierigkeiten entgegen. Sie sind Manifestationen der allgemeinen hermeneutischen Problematik, wie sie sich mit der Annäherung an zeitgenössische Produktionen verschärft. Da erhalten auf der einen Seite Vormeinungen und Theorien verstärkt Bedeutung, weil erst sie, wie es scheint, die relevanten Werke, an die eine Orientierung sich zu halten habe, bestimmen können; und da scheint es auf der anderen Seite vor allem auf die Werke selbst ankommen zu müssen, weil gerade diejenigen die bedeutsamsten sein könnten, die allem Vorverständnis sich entziehen. So wird mit dem Anspruch, Kunst als Mittel der Erkenntnis zu betrachten, und mit der Absicht, mittels Kunst den gegenwärtigen Zustand zu diagnostizieren, das Verhältnis von Kunst und Theorie verstärkt zum Problem.

Diesen Fragen gelten die folgenden Überlegungen. Sie gehen von der Beschreibung zweier Bilder mit gegensätzlichen ästhetischen Strukturen aus. Die Frage, in welcher von beiden sich die Wahrheit des gegebenen Zustandes manifestiere, führt ins Feld der Theorie. Eine, der das eine der Werke entspricht, Theodor W. Adornos Konzeption vom ‚Kunstwerk als Negation‘, verspricht eine Antwort geben zu können. Aber sie gerät in Schwierigkeiten. Diese scheinen ihren Ort im Problem des Verhältnisses von Kunst und Theorie zu haben. Daher versuchen wir in einem zweiten Schritt näher zu bestimmen, wie Adornos Theorie dieses Verhältnis realisiert; wir untersuchen die Struktur seiner Interpretation des ‚Endspiels‘ von S. Beckett, und stellen dagegen eine eigene Deutung, der ein anderes Verhältnis von Kunst und Theorie zugrunde liegt. Ein dritter Teil sucht dieses an den eingangs erwachsenen Schwierigkeiten zu bewähren, und in Grundzügen das Gegenprinzip der Konzeption vom ‚Kunstwerk als Negation‘ darzustellen.

¹ Die Abhandlung ist die veränderte und erweiterte Fassung eines Vortrags, den ich im Frühjahr 1965 vor dem Arbeitskreis „Philosophie“ der Fritz-Thyssen-Stiftung zu halten Gelegenheit hatte. Im Zentrum jenes Referates stand Musils Roman „Der Mann ohne Eigenschaften“; die Ausführungen zu diesem Werk sind hier fortgelassen, da sie Gegenstand einer inzwischen erschienenen eigenen Arbeit sind (Ulf Schramm, Fiktion und Reflexion. Überlegungen zu Musil und Beckett. Frankfurt/M. 1967)

I.

Als Modell, das die Schwierigkeiten einer Diagnose des gegebenen Zustandes aus zeitgenössischer Kunst sichtbar macht, diene eine Ausstellung der von der „Guggenheim International Award“ in den Jahren 1960–64 prämierten Bilder: Es waren Werke als repräsentativ vorgestellt, die in ihrem Prinzip einander fundamental widersprachen.

Da gab es z. B. ein Bild von Lucio Fontana²: In eine Platte aus weichem Material waren Löcher gehackt, und zwar derart, daß deren zerfetzten und aufgeworfenen Ränder das Hineinhacken ausdrücklich machten. Fontana hatte zuerst dadurch von sich reden gemacht, daß er Schnitte in die Leinwand zog; die Steigerung solchen Zerschneidens in ein Zerhacken kompakten Materials führte nun noch nachdrücklicher vor: Hier wird gegen das Objekt, die Mittel, ja gegen Vermittlung überhaupt vorgegangen. In einem sehr konkreten Sinn geschieht eine Reflexion auf das Werk selbst. Der Produktionsprozeß, der es hervorbrachte, wendet sich gegen es und verneint seine Gültigkeit. So scheint dies Werk sein ästhetisches Prinzip darin zu haben, Kunst im traditionellen Sinn überhaupt zu dementieren. Das Wahre, so bedeutet es, liegt jenseits der fixierten Form, hinter der dinglichen Erscheinung, außerhalb der begrenzten Fläche; diese faßt es nicht nur nicht, sondern sie verstellt es; sie muß zerschlagen werden. – Dies Werk ist also in einem fundamentalen Sinn ein „Kunstwerk der Negation“. Adornos Satz, es seien heute die bedeutenden Werke diejenigen, die ihre Strukturen zerbrechend über sich hinausweisen, scheint von diesem beim Wort genommen.

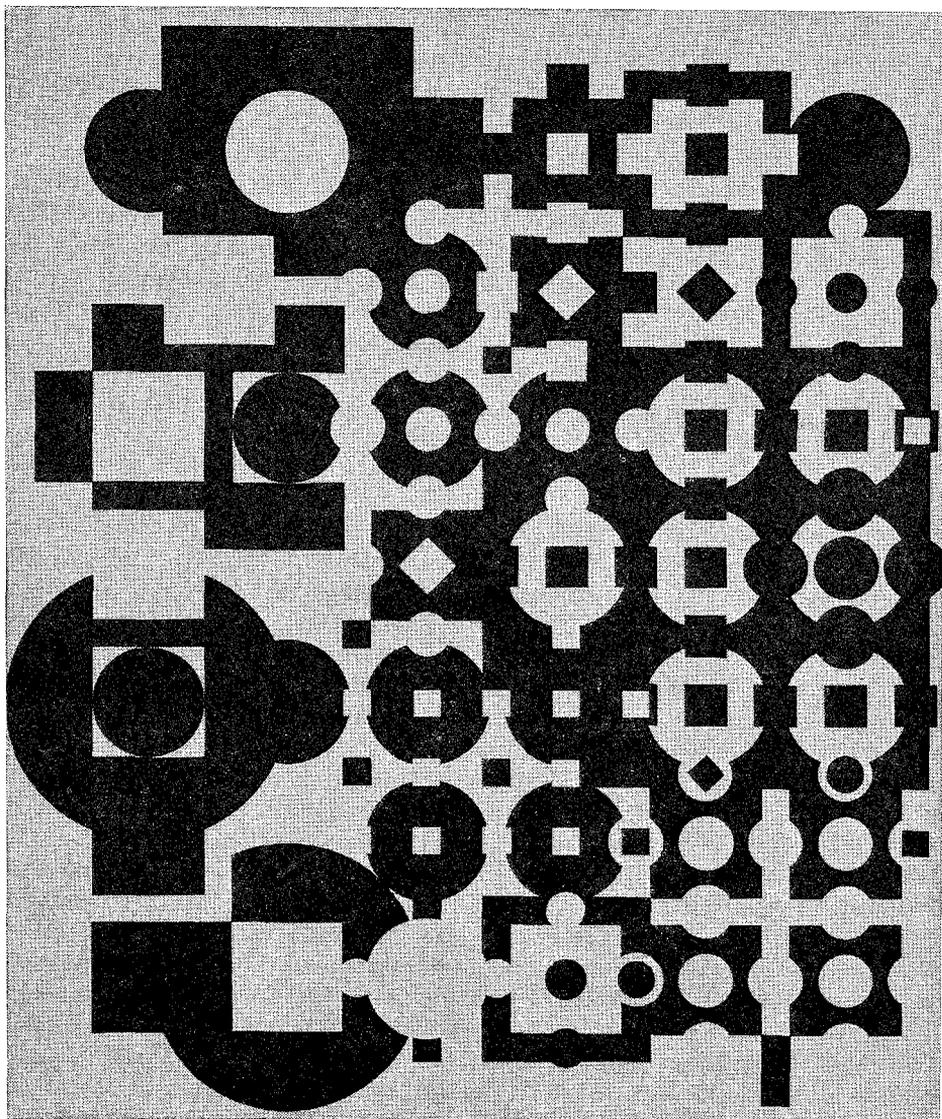
Das gleiche ästhetische Prinzip erschien in einer Arbeit von Enrico Castellani³ komplementär: Man sah eine unbemalte Leinwand, die, über herausragende Nägel gespannt, von einem Untergrund abgehoben und damit dem Betrachter gleichsam entgegengestreckt wurde. Eine Naht von oben bis unten, ein Ausspannen der Ecken machten vollends deutlich, daß das Tuch als solches – nähbar, dehnbar – bedeutet war. Auch dieses Werk bestreitet Kunst als Vermittlung. Konkretes in einen Bedeutungszusammenhang aufzuheben verdächtigt es als Ideologie. Auf die positivistisch greifbare blanke Dinglichkeit als ein Letztgegebenes verweisend wendet es sich gegen Illusion, Fiktion, Schein.

Ist es die Wahrheit dieser Werke, daß sie im Mittel der Kunst Hegels Satz bestätigen, es könne in der Moderne Kunst nicht mehr als die eigentümliche Erscheinung der Wahrheit gelten? Oder bringen sie diese noch einmal, wenn auch e negativo, zur Geltung, protestierend den gegebenen Zustand darstellend, die Zerrissenheit und Entfremdung, das Ausstehen von Versöhnung?

Solche Deutungen begegnen der Schwierigkeit, daß andere Werke jener Ausstellung dementierten, was die beiden beschriebenen vorbrachten. Da war z. B.

² Guggenheim International Award 1964, The Solomon R. Guggenheim Museum, New York, Library of Congress Card Catalog Number: 63-14482, Nr. 41: Lucio Fontana, Green Oval Concept, 1963, 70×48½". Lent by Galleria dell'Ariete, Milan. Abbildung im Katalog S. 45.

³ Ibid. Nr. 40: Enrico Castellani, White Surface, 2. 1962. 71×55". Lent by Galleria dell'Ariete, Milan. Abbildung im Katalog S. 44.



Victor
de Vasarely
„Helios“ 1960.

„Helios“ von Vasarely⁴. Es ist von einer prinzipiell anderen Struktur. Das zeigt sich u. a. in einem ganz anderen Verhältnis von Grund und Figur. Der Kontrast zu Fontanas Bild macht das deutlich. Bei Fontana ist die grell lackierte Schaumstoffolie nur vorläufig, bloßer Hintergrund, der ein eigentlich Gemeintes – Spuren wie von petrifizierten Skeletten, oder Rätselformen eines Rorschach-Testes – zur Erscheinung bringt. Aber so vorläufig wie diese Fläche bleibt das auf ihr Vorgebrachte. Es nimmt sich, ohne dem Grund zu eigenem Leben zu verhelfen, zurück: das eigentlich Gemeinte besteht zuletzt in den Löchern, in negativen Leerstellen, die auf ein dunkles Dahinter und Darüberhinaus verweisen. Was Fontana so in der Negation sowohl von Grund wie Figur zur Geltung bringt, ist die Vorstellung irgendeiner überwirklichen Totalität. Sie bleibt abstrakt.

Anders bei Vasarely. Hier ist alles immanent und konkret. Es herrscht intensive Totalität. Grund und Figur werden nicht negiert, sondern beide bestätigen einander. Beide haben gleiches Gewicht; sie schlagen ineinander um. Hier wird nicht ein vorgängig Nichtiges vernichtet; Vasarely baut umgekehrt aus für sich selbst Nichtigem, aus uniformem Schwarz und blankem Weiß, positiv ein Gefüge auf; in ihm hat jede Komponente gleichen Wert. Eine konturiert die andere; so wird jede das Mittel, das die andere zur Erscheinung bringt.

Das prinzipiell Verschiedene bestätigt sich im Konkretesten, im Umgang mit den Mitteln. Vasarely reflektiert sie nicht unmittelbar; er legt sie nicht in ihrer Materialität bloß⁵, sondern er gebraucht sie. So hebt er sie positiv auf – nicht negativ wie Fontana, der, die Oberfläche aufreißend und die Platte zerstörend, hinters Bild ins Leere führt. Vasarely vermittelt einen Bedeutungsraum, den die Mittel, sich in der Vermittlung erfüllend, konstituieren. Wenn Vasarely Vordergründiges – die schwarze Folie – durchbringt, endet er nicht blind in ungestaltetem Dunkel, sondern er wirft ins Hintergründige Licht; er gibt ihm eine präzise Gestalt; durch die Kontrastformen intensiviert bricht es nach vorne. Nicht auf abstrakte Totalität, die unbestimmt hinter aller konkreten Erscheinung bleibt deutet Vasarely, und auch nicht auf die vordergründige Faktizität der greifbaren Dinglichkeit. Vielmehr vermittelt er in der Pulsation jeder Stelle einen fiktiven Spielraum, in dem Tiefe gegenwärtige, Oberflächliches fern, Faktisches zweideutig ist. In ihm entzieht sich das Vorhandene ebenso dem Verfügen des Subjekts wie es dieses ins Spiel bringt, da es beim Betrachten sich zu bewegen, entgegenzukommen, fortzuziehen beginnt⁶. Vasarely macht Wirklichkeit als bedeutende

⁴ Ibid. Nr. 29: Victor de Vasarely, Helios. 1960. 72¼×48⅞". Lent by Galerie Denise René, Paris. Im Katalog abgebildet S. 49. – Die beigegefügte Abbildung geschieht mit der freundlichen Genehmigung der Galerie Denise René, 196 Blvd. St.-Germain, Paris 7.

⁵ Ein Detail macht das augenfällig. An Vasarelys Bild ist erst bei genauestem Zusehen, das den vom Bild nahegelegten point de vue unterläuft, zu erkennen, daß stellenweise die zumeist gemalten scharfkantigen Formen durch aufgeklebte Pappflächen zustande kommen: Wichtig ist hier allein das Vermittelte – die bedeutenden Formen –, nicht die Materialität des Mittels.

⁶ Was sich optisch als Vor- und Zurückspringen der positiven und negativen Kontrastformen manifestiert, wiederholt sich in der Beziehung der Formen untereinander: jede tritt einmal als selbständige hervor, und fügt sich in anderem Aspekt wieder als konstituierendes Glied in übergeordnete Figurationen – in denen abermals Schwarz und Weiß, Rund und Eckig sowohl mit- wie gegeneinander wirken.

präsent: in ihrem Charakter einer Ungreifbarkeit, die indes nicht chaotisch, sondern strukturiert ist – auf menschliche Erfahrung hin angelegt, subjektives Deuten aufrufend. So dementiert Vasarely nicht Vermittlung und ihre Implikationen: Form, Einheit, Schein, sondern er bekräftigt und erfüllt sie.

Wird Kunst, wie es oft geschieht, als Indikator des Verhältnisses von Mensch und Welt, des Standes der Entfremdung und der Möglichkeit von Versöhnung genommen, so ist der Befund zweier prinzipiell verschiedener ästhetischer Strukturen ein Problem. Sie bezeugen Gegensätzliches. Wenn Vasarelys Bild – zumindest in der Relation zu den beiden anderen – den überkommenen Begriffen von Kunst entspricht, so muß das für jene allgemeine Frage bedeuten: mit Entfremdung und der Möglichkeit von Versöhnung steht es heute wie zu allen Zeiten; nie ist sie gegeben, stets aufgegeben; immer wieder kann sie gelingen, wenn subjektives Wollen auf widerständige Realität eingeht, und z. B. im Medium der Kunst das Bild vermittelt, das in solcher Auseinandersetzung sich konfiguriert. – Grundsätzlich anders die Werke von Fontana und Castellani. Sie dementieren die Möglichkeit dessen, was Vasarely ausführt. Sie erklären für unwahr, was dort gelingt. Sie scheinen Dokumente eines fundamentalen Bruchs zu allem Früheren zu sein.

Welche der gegensätzlichen Strukturen hat recht?⁷ Den Wahrheitsgehalt von Fontanas Bild verspricht eine Theorie zu begründen, der dieses Werk entspricht, Adornos Konzeption vom ‚Kunstwerk als Negation‘. O. K. Werckmeister hat sie in einer Abhandlung kritisch dargestellt⁸. Aus ihr seien einige Zitate und Passagen wiedergegeben; sie machen die Korrespondenz jenes Bildes zu dieser Theorie deutlich.

O. K. Werckmeister referiert, wie „der von Adorno postulierte Wahrheitsgehalt moderner Kunst die Idee des Kunstwerks selbst in Frage (stellt). *Durch Kunstfeindschaft nähert das Kunstwerk sich der Erkenntnis . . .*“ Solche Feindschaft wendet sich gegen das traditionelle Werk; es erscheint „als Abbild der Ideologie. Unter seinen absoluten Begriff der Ideologie subsumiert Adorno alle Manifestationen der technisierten Rationalität als Instrument sozialer Funktionierung . . . Sie gibt vor, alles Seiende in logischen und damit metaphysisch sinnvollen Zusammenhängen zu harmonisieren. Den gesellschaftlichen Schein solcher Harmonie produziert die Kulturindustrie, und zu dieser gehören, freiwillig oder nicht, die harmonischen Werke. Die progressive Kunst steht negativ zu jenem Schein. Sie setzt ihm *Konfigurationen des verdrängten Dunklen* entgegen“⁹.

Es ist deutlich: Fontanas Durchlöchern der grasgrünen Bildfläche wirkt wie eine Illustration solcher Vorstellungen. – Der Gegenbegriff nun gegen Harmonie, Schein und Ideologie ist ‚Erkenntnis‘: „die Denunziation der falschen Harmonie durchs fragmentierte Werk wird zur Enthüllung der wahren Disharmonie. Es

⁷ Angesichts der widersprüchlichen Phänomene ist die Auskunft, beide seien wahr, eskapistisch. Die Aufgabe zu werten erweist sich als unabweisbar, wenn Kunst ein Mittel der Orientierung und nicht nur unverbindliches Spiel sein soll.

⁸ O. K. Werckmeister, *Das Kunstwerk als Negation*. Zur Kunsttheorie Theodor W. Adornos, in: *Die Neue Rundschau* 73, 1962, H. 1, S. 111–130.

⁹ a.a.O. S. 121.

kommt zur dialektischen Opposition zwischen Kunst und Erkenntnis. *Das geschlossene Kunstwerk erkannte nicht, sondern ließ in sich Erkenntnis verschwinden. Es machte sich zum Gegenstand bloßer ‚Anschauung‘ und verhüllte alle die Brüche, durch welche Denken der unmittelbaren Gegebenheit des ästhetischen Objekts entweichen könnte. – Erst das zerrüttete Kunstwerk gibt mit seiner Geschlossenheit die Anschaulichkeit preis und den Schein mit dieser. – Das geschlossene Kunstwerk nimmt den Standpunkt der Identität von Subjekt und Objekt ein. In seinem Zerfall erweist sich die Identität als Schein und das Recht der Erkenntnis, die Subjekt und Objekt einander kontrastiert, als das größere, als das moralische.“*

Werckmeister stellt dazu fest:

„Hier erreicht der Gedankengang sein Extrem . . . Adorno reduziert die Diskontinuität der Welt auf den Bruch zwischen Subjekt und Objekt und identifiziert diesen Bruch, im Extrem der Abstraktion, mit dem offenen Grundverhältnis von Erkenntnis, das in der Ideologie zu Unrecht Harmonie zwischen dem Individuum und dem Ganzen der Gesellschaft behauptet. Das Kunstwerk aber, das statt Harmonie den Bruch bezeichnet, widerspricht dem traditionellen Begriff des Kunstwerks so sehr, daß es sich *seiner selbst entäußert*¹⁰.“

Eben solche Selbstzerstörung, eben solchen Bruch statt Harmonie gibt Fontanas Bild. Adorno erkennt darin auch die Wahrheit der gesellschaftlichen Situation dargestellt. Werckmeister referiert:

„In der Kunst lassen die Antagonismen nicht ebenso bündig sich verschleichen . . . wie in einer Gesellschaft, die von der neuen Kunst nicht bloß abgebildet, sondern zugleich ‚erkannt‘ und damit kritisiert wird . . . Nachdem in der Gesellschaft die Antagonismen verschleicht statt durchbrochen sind, bleibt das unveröhnte Bild als Reservat der Revolution. Emphatisch erhebt Adorno die moderne Kunst zum *unbeirraren Mikrokosmos der antagonistischen Verfassung heute*¹¹.“

Nach diesen Vorstellungen hätte Fontanas Bild darin seine spezifisch moderne Wahrheit, daß es die Erkenntnis der Zerrissenheit und Entzweiung zur Geltung bringt; wahr wäre es demnach in seinem eigenen inneren Antagonismus – z. B. in dem Paradox, daß es zugleich Form und Kunst dementiert und in solchem Dementi zugleich Kunst und Form sein will.

Gilt aber Zerrissenheit und Antagonismus als Kriterium für die Wahrheit des Werkes, so ergibt sich eine fundamentale Schwierigkeit: sie können in grundsätzlich verschiedenen Weisen zur Erscheinung kommen¹². Der Kontrast zwischen den Bildern von Fontana und Vasarely zeigt das.

Auch Vasarely gibt einen Antagonismus. Aber er ist ein prinzipiell anderer

¹⁰ a.a.O. S. 122.

¹¹ a.a.O. S. 119.

¹² Das selbe gilt für das Kriterium der Selbstreflexion von Kunst als Kunst. Dieser charakteristische Zug moderner Kunst spielt eine zentrale Rolle in der für unsere Überlegungen bedeutsamen Abhandlung von Dieter Henrich, *Kunst und Kunstphilosophie der Gegenwart* (Überlegungen mit Rücksicht auf Hegel), in: *Immanente Ästhetik Ästhetische Reflexion*, hg. v. W. Iser, München 1966, S. 11–32. Die folgenden Unterscheidungen wollen implizit auch einen Beitrag zu diesem Problem der Reflexivität moderner Kunst sein.

als der, den Fontana ausführt. Vasarely bringt in einem Mittel vor Augen, was bei Fontana unvermittelt gegeneinander steht. Vasarely stellt einen Antagonismus paradigmatisch, im Gegeneinander von Schwarz und Weiß, Rund und Eckig, dar; er bestimmt die gegensätzlichen Komponenten in ihrem Verhältnis zueinander; so sind sie ineinandergearbeitet. In Vasarelys Bild ist ein Antagonismus vermittelt.

Fontanas Bild dagegen ist unmittelbar antagonistisch. Fontana sucht gegensätzliche Intentionen uneingeschränkt zugleich festzuhalten. Aber damit verliert er beide. Fontana bestimmt z. B. nicht, in welchem Verhältnis sein faktisches Tun, ein Kunstwerk zu schaffen, zu dessen Behauptung steht, ein konkretes Werk verstelle die Wahrheit. Er läßt dahingestellt, ob sein Bild, das die Möglichkeit einer Vermittlung von Wahrheit durch ein Bild bestreitet, wahr sei, so daß seine Aussage sich als falsch erweist, oder ob dieses Werk selbst unter die hinfälligen Werke zählt – so daß seine Aussage wiederum keinen Anspruch auf Wahrheit erheben kann.

Damit zeichnet sich eine Antwort auf die Frage ab, welche der gegensätzlichen ästhetischen Strukturen die größere Wahrheit habe: gilt eine antagonistische Struktur als Kriterium, so ergibt sich, daß der unmittelbare Antagonismus sich selbst auslöscht. Alles ist, da stets ebenso uneingeschränkt das Gegenteil gilt, bloß halb wahr¹³. Richtig konstatiert Fontana auf der einen Seite die gegebene Zerrissenheit und Entzweiung, und richtig propagiert er auf der anderen Seite Einheit und Versöhnung. Aber beides kommt nicht zueinander. Bloß vermischt statt vermittelt überdeckt jedes das andere. Entzweiung, von Vasarely klar gemacht, bleibt bei Fontana halb, verwaschen – überlagert von einer ebenso unbestimmten Vorstellung von Einheit: nicht in der konkreten Weise, in der Vasarely Gegensätzliches zur Einheit eines Bildes bringt, stellt Fontana solche her, sondern e negativo beschwört er eben die, welche Vasarely als die falsch monarchische der Tradition dementiert – eine abstrakte ‚eigentliche‘ Einheit hinter aller konkreten Erscheinung.

In ihr, dem dominanten Zug des Bildes, enthüllt sich das Prinzip der unmittelbar antagonistischen Struktur. Es ist die Vorstellung ungebrochener Totalität. Keine der widersprüchlichen Tendenzen – Einheit und Entzweiung, Kunst und Nichtkunst – soll eingeschränkt werden; so werden sie, je ins Totale gesteigert¹⁴, unvermittelt im bloßen Zugleich nebeneinander gestellt. Erst in reiner Totalität, die e negativo durch Vernichtung aller Bestimmtheit entsteht, schließt sich das unmittelbar Widersprüchliche zusammen.

Solche abstrakte Totalität ist das Gegenprinzip der Vermittlung. Im Zerschlagen der Bildplatte, im Verweis auf ein Eigentliches hinter der dinglichen Erscheinung sucht Fontanas Bild zuletzt das Prinzip der Vermittlung überhaupt zu dementieren. Aber es ist unaufhebbar. Fontanas These, das Wahre liege hinter aller bestimmten Festlegung, läßt sich nur aufrechterhalten, indem er sich nicht festlegt. Notwendig muß sein Werk vorläufig und oberflächlich bleiben: Im Maß, in

¹³ Es ist die Struktur einer Verkehrsampel, die auf ‚rot‘ und ‚grün‘ zugleich gestellt ist.

¹⁴ Das Werk will totale, uneinholbare Kunst sein, indem es als letztes eine äußerste, scheinbar endgültige Wahrheit darstellt – die prinzipielle Unzulänglichkeit von Kunst.

dem er seine Aussage in dem Mittel, in dem er arbeitet, glaubhaft machen, d. h. sie vermitteln würde, würde das Dementi der Vermittlung faktisch dementiert. Das bedeutet: Fontana kann seine These nicht mit den künstlerischen Mitteln, in denen er arbeitet, glaubhaft machen. *Als Kunst* ist sein Werk nicht wahr. Es ist bloß literarisch; es lebt von vorgängig anerkannter Theorie.

So ist ein erstes Ergebnis unserer Überlegungen, daß als Kunst nicht die unmittelbar antagonistische Struktur wahr ist, die Kunst sprengt, sondern diejenige, die im Medium der Kunst einen Antagonismus vermittelt. – Diese Auskunft ist indes noch dem Einwand von Adornos Theorie ausgesetzt, der im Gedanken einer Opposition zwischen Kunst und Erkenntnis anklingt: demnach verschließt sich Kunst gerade durch ihr Gelingen der Erkenntnis; so muß sie um der Erkenntnis willen gesprengt werden. Dann wäre also Fontanas Bild deshalb wahr, weil es als Kunst nicht wahr ist. Die pointierte Formulierung hebt hervor, wie sehr nach diesem Gedanken vorausgesetzt ist, es sei nur das Mittel der Theorie wahrer Erkenntnis fähig. Von ihm aus wäre Kunst abstrakt verworfen. Dem steht aber der andere Gedanke in jener Theorie entgegen, wonach Kunst unbeirrbarer als andere Weisen der Erfahrung die sonst verschleierte Antagonismen zu erkennen vermag: nach dieser Vorstellung ist Kunst als ein selbständiges Erkenntnismittel, das auch Einspruch gegen Theorie zu erheben vermag, anerkannt.

So führt der Einwand, der unserer ersten Antwort auf die Frage nach der Wahrheit der beiden ästhetischen Strukturen begegnete, vor eine Schwierigkeit in Adornos Theorie. So unbestimmt, wie Fontana zwischen dem Verwerfen und Anerkennen der Kunst balanciert, scheint auch Adorno in der Frage zu sein, ob Kunst noch Erkenntnis zu vermitteln vermag, oder ob Kunst als Mittel der Erkenntnis unmittelbar zu verwerfen sei. Es zeichnete sich ab, daß die Entscheidung darüber die Klärung des Verhältnisses von Kunst und Theorie voraussetzt.

Dem ist nun weiter nachzugehen. Wir beschreiben zuerst die Struktur, in der Adorno konkret, bei der Interpretation eines modernen Werkes, jenes Verhältnis faßt. Daß es ein falsches ist, weil die spezifische Erkenntnismöglichkeit von Kunst vernachlässigt bleibt, wollen wir dadurch zeigen, daß wir in einem Vorgehen, welches den Grundzügen des Werkes selbst folgt, dessen Einspruch gegen jene Struktur und die mit ihr gewonnene Wahrheit deutlich machen.

II.

Samuel Becketts „Endspiel“ scheint Adornos Theorie vom ‚Kunstwerk als Negation‘ entgegenzukommen. Adorno hat es ausführlich als ein solches interpretiert¹⁵. Er deutet es als nachdrücklich zerrüttetes und fragmentiertes Werk, das falsche Harmonie denunziert und die wahre Disharmonie enthüllt. Kaum etwas, das diese „Endgeschichte“ nicht als ans Ende gekommen nachweise: Existentialismus, Idealismus, Philosophie und Theorie überhaupt; Natur, Geschichte, Geist, Kultur; Identität und Subjekt; die Möglichkeit von Lachen und Humor, wie die

¹⁵ Theodor W. Adorno, Versuch das Endspiel zu verstehen, in: *Noten zur Literatur II*, Frankfurt/M. 1961, S. 188–236.

von Kommunikation allgemein: Logik, Sprache, Dialog seien unmöglich geworden; entsprechend die dramatischen Kategorien, und der ästhetische Sinnzusammenhang insgesamt.

Die Unmöglichkeit von Kommunikation, Sprache, Sinnzusammenhang glaubhaft zu übermitteln würde bedeuten, die Möglichkeit all' dessen zu bestätigen. Wir beobachten, welche Struktur eine Theorie annimmt, die dem Werk diese innere Zerrissenheit zuspricht. Bevor die Abhandlung nach vier Seiten den Text berührt, werden weitreichende Aussagen über seine Struktur gemacht: organisierte Sinnlosigkeit, Zerrüttung der Form, Aufsprengen der ästhetischen Immanenz werden konstatiert und durch allgemeine Erwägungen begründet. Der Struktur dieses theoretischen Begründungsstranges gehen wir zunächst nach.

„Je weniger Geschehnisse als an sich sinnvoll supponiert werden können, um so mehr wird die Idee der ästhetischen Gestalt als einer Einheit von Erscheinendem und Gemeintem zur Illusion¹⁶.“

Nur Metaphysik kann ausmachen, wann jemals Geschehnisse „an sich sinnvoll“ waren. Das Fragwürdige solcher Argumentation klingt bei ihrer Wiederholung an:

„Geschichtsphilosophisch ist es (das Endspiel) getragen von einer Veränderung des dramatischen Apriori :daß kein positiver metaphysischer Sinn derart mehr substantiell ist, wenn anders er es je war, daß die dramatische Form ihr Gesetz hätte an ihm und seiner Epiphanie . . . Was dem Drama wesentlich ist, war konstituiert durch jenen Sinn¹⁷.“

„Wenn anders er es je war“: nicht zufällig bleibt der Einwand, der die Grundlage des behaupteten Zusammenhangs von vorgegebenem metaphysischem Sinn und dramatischer Form in Frage stellt, durch eine manirierte Formulierung verdeckt. Ihm nachzugehen würde bedeuten, das Prinzip des theoretischen Begründungsgedankens aufzudecken. Mit der Rede von „an sich Sinnvollen“ und „substantiellem Sinn“ springt Adorno aus der Dimension der Geschichte in die der Metaphysik. Durch sie richtet er einen unkontrollierbaren und uneinholbaren Maßstab auf. Vor ihm müssen Geschichte und Gegenwart jederzeit als Verfall erscheinen. Der richtige historische Gedanke, daß nach dem Emanzipationsprozeß der Moderne kein allgemein anerkanntes System – religiös oder philosophisch – besteht, ist überlagert von dem metaphysischen einer platonischen Gegenüberstellung von ‚an sich Sinnvollem‘, ‚wesenhaft Eigentlichem‘, und unzulänglicher Endlichkeit. In ihrer Vermischung werden aber die beiden theoretischen Begründungsstränge, der philosophische und der historische, je nur halb wahr. Geschichte wird entleert zu einem abstrakten ‚Früher, zur Zeit des Eigentlichen‘ – ohne daß diese metaphysisch konstruierte Zeit historisch datierbar wäre; Philosophie fällt in eine durch Hegel überholte romantische Identitätsmetaphysik zurück.

Zu diesen zwei Zügen im theoretischen Begründungsstrang tritt ein dritter. Auf ihn führt der Widerspruch, daß Adorno einerseits die Zerstörung der „Ein-

¹⁶ a.a.O. S. 189.

¹⁷ a.a.O. S. 189.

heit des ästhetischen Sinnzusammenhangs“ konstatiert¹⁸, die Zerrüttung der Form, die Abspaltung der Reflexion von der Darstellung; und daß er an anderer Stelle davon spricht, daß das Werk Situationen

„in einen zweiten, autonomen Zusammenhang hineinkonstruiert, ähnlich wie Musik die in ihr untertauchenden Intentionen und Ausdruckscharaktere zusammenfügt, bis ihre Folge ein Gebilde eigenen Rechtes wird¹⁹.“

Das entspricht einer Bemerkung, die Adorno andernorts zu den „wahrhaft avantgardistischen Werken“ machte: „Sie objektivieren sich in rückhaltloser, monadologischer Versenkung ins je eigene Formgesetz²⁰.“ Dieses aber besteht nicht in Dispersion und Zerrissenheit:

„Seine (des Kunstwerks) Logizität ist nicht die des prädikativen Urteils, sondern der immanenten Stimmigkeit: nur durch diese hindurch, das Verhältnis, in das es die Elemente rückt, bezieht es Stellung . . . Urteil wird es als Ganzes . . . Was als urteilslose Synthesis die Kunst an Bestimmtheit im einzelnen einbüßt, gewinnt sie zurück durch größere Gerechtigkeit dem gegenüber, was das Urteil sonst wegschneidet. Zur Erkenntnis wird das Kunstwerk erst als Totalität²¹.“

Diese ist hier die intensive der ästhetischen Immanenz. ‚Formgesetz‘, ‚Stimmigkeit‘, ‚Synthesis‘, das alles steht jenem grundsätzlichen, anlässlich des „Endspiels“ konstatierten Auflösungsprozeß entgegen²².

Der Widerspruch entsteht aus einem Wechsel der Gesichtspunkte. Neben den metaphysischen und den historischen trat zuletzt der einer übergeschichtlich-strukturellen Bestimmung von Kunst. Er bildet einen dritten Argumentationsstrang. Die folgende Passage zeigt, wie sie alle ineinandergleiten.

„Einstimmiger ästhetischer Sinn, vollends dessen Subjektivierung in einer handfesten, tangiblen Intention, surrogierte eben jene transzendente Sinnhaftigkeit, deren Dementi selbst den Gehalt ausmacht. Die Handlung muß durch die eigene organisierte Sinnlosigkeit dem sich anbinden, was in dem Wahrheitsgehalt von Dramatik überhaupt sich zutrug. Solche Konstruktion des Sinnlosen hält auch nicht inne vor den sprachlichen Molekülen: wären sie, und ihre Verbindungen, rational sinnhaft, so synthetisierten sie im Drama unabdingbar sich zu jenem Sinnzusammenhang des Ganzen, den das Ganze verneint. Die Interpretation des Endspiels kann darum nicht der Schimäre nachjagen, seinen Sinn philosophisch vermittelt auszusprechen. Es verstehen kann nichts anderes heißen, als seine Unverständlichkeit verstehen, konkret den Sinnzusammenhang dessen nachkonstruieren, daß es keinen hat²³.“

¹⁸ a.a.O. S. 190.

¹⁹ a.a.O. S. 208.

²⁰ a.a.O. S. 173.

²¹ a.a.O. S. 175.

²² Adorno bekräftigt hier den Grundbegriff der klassischen Ästhetik, Schein: „Kunst . . . steht . . . als Kunst . . . antithetisch dem gegenüber, was der Fall ist. Das hat die Philosophie mit dem Namen des ästhetischen Scheins bedacht . . . Daß aber die Kunst von der unmittelbaren Realität . . . qualitativ sich sonderte, ihr Scheincharakter, ist weder ihr ideologischer Sündenfall noch ein ihr äußerlich hinzugefügter Index . . . Vielmehr betrifft die Differenz von empirischem Dasein und Kunst deren innerste Zusammensetzung.“ (a.a.O. S. 163).

²³ a.a.O. S. 190.

Die Rede vom „*einstimmigen* ästhetischen Sinn“ und seiner Fixierung zu ‚handfesten Intentionen‘ setzt den Gesichtspunkt der generellen Struktur von Kunst außer Kraft, nach dem Kunst sich bereits als solche gegen die ‚handfeste Einstimmigkeit‘ – etwa des prädikativen Urteils – wendet. Dieser Gesichtspunkt ist wieder wirksam, wenn die ‚Schimäre, den Sinn des Stücks philosophisch vermittelt auszusprechen‘ abgewiesen wird; aber er ist sofort wieder verwischt: ein „darum“ täuscht vor, als ob nicht die allgemeine ästhetische Struktur, sondern die besonderen geschichtlichen Bedingungen „des Ganzen“ der Grund für die Unnennbarkeit eines ‚einstimmigen Sinns‘ wären.

Dieses „darum“, schwer beziehbar, ist verräterisch. Es markiert die Stelle, an der die zentrale These dieser Interpretation, die Behauptung der geplanten Sinnlosigkeit und prinzipiellen Unverständlichkeit des „Endspiels“, ihr Fundament hat; denn diese Unverstehbarkeit folgt ja so wenig bereits aus der *philosophischen* Unerfaßbarkeit eines Sinns wie aus der „Explosion des metaphysischen Sinns“ schlechthin. Die Brücke zwischen dem Fortfall „jenes Sinnzusammenhangs des Ganzen“ und der Unverstehbarkeit des Stücks schlägt die Gleichung ‚einstimmiger ästhetischer Sinn surrogiert transzendente Sinnhaftigkeit‘ – oder, wenn die Verzerrung des ästhetischen Sinns ins ‚Einstimmige‘ beiseitegelassen wird, die Behauptung, eine rational sinnhafte Verbindung sprachlicher Moleküle in einem Kunstwerk synthetisiere bereits einen „Sinnzusammenhang des Ganzen“. Aber diese Brücke trägt nicht. Jene Gleichung wird nicht nur von Geschichte dementiert – denn als (grob gesprochen) mit dem Barock jene „transzendente Sinnhaftigkeit“ zu Ende ging, entstanden nicht nur Kunstwerke der Negation – sondern auch von Adorno selbst: er kennzeichnete andernorts Kunst, auch modernste, übergeschichtlich-strukturell durch „immanente Stimmigkeit“ und „Synthesis“. Wie kommt es also, daß jene so flache Analogie zur Brücke für die Herleitung der entscheidenden Formel für das „Endspiel“ werden kann? Es kommt daher, daß an dieser belasteten Stelle wieder jene schlechte Metaphysik wirksam ist; scheinhaft stützend verschleiert sie die Brüchigkeit. Der Gedanke, der zu jener erstaunlichen Gleichung verleitet, ist an anderer Stelle expliziert:

„Die logische Figur des Absurden . . . verneint jeglichen Sinnzusammenhang, wie ihn die Logik zu gewähren scheint, um diese der eigenen Absurdität zu überführen: daß sie mit Subjekt, Prädikat und Kopula das Nichtidentische so zu richtet, als ob es identisch wäre, in den Formen aufginge²⁴.“

Nicht deshalb soll also keine sinnhafte Verbindung sprachlicher Moleküle statthaben, weil solche Verbindung der historischen Situation nicht entspricht, sondern weil generell jeglicher bestimmte Zusammenhang überhaupt als ‚absurd‘, als verwerflich gilt: vor dem metaphysisch konstruierten Maßstab abstrakter Totalität.

„Der immanente Widerspruch des Absurden, der Unsinn, in dem Vernunft terminiert, öffnet emphatisch die Möglichkeit eines Wahren, das nicht einmal mehr gedacht werden kann²⁵.“

²⁴ a.a.O. S. 222.

²⁵ a.a.O. S. 233.

In diesen Verweisen auf das ‚Nichtidentische‘ und ‚das Wahre‘, das so wenig darstellbar wie denkbar ist, treffen wir auf das gedankliche Fundament in Adornos Konzeption vom ‚Kunstwerk als Negation‘. Es macht deren charakteristische Züge als Zusammenhang verständlich. Gilt ungebrochene Totalität allein als das Wahre, so kann Kunst nur noch als Negation Wahrheit haben – als Negation aller vorgefundenen Realität, die als bestimmte nie jenem metaphysischen Maßstab entspricht; und zuletzt als Negation ihrer selbst. Denn von jener Vorstellung reiner Totalität aus ist Vermittlung überhaupt, d. h. die bestimmte Objektivierung bestimmter Gehalte in bestimmten Mitteln, generell verworfen. Davon ist auch das Mittel der Theorie betroffen. Dem ‚Kunstwerk als Negation‘ entspricht die ‚Theorie als Negation‘. Nicht zufällig verschwimmen die theoretischen Begründungsstränge und lösen sich in jene leere Metaphysik auf; denn diese hat vorweg das Verbot errichtet, verlässlich auf eines der Mittel einzugehen. So nimmt sich die theoretische Argumentation in der gleichen Struktur zurück, die sie dem Werk zuspricht: wie dieses Kunst sein und zugleich diese negieren soll, so will Adorno durch seine Interpretation das Werk verständlich machen und zugleich seine Unverständlichkeit nachweisen; will er einen konstruktiven Sinnzusammenhang nachzeichnen und zugleich zeigen, daß es einen solchen nicht hat. Adorno verhält sich zum Mittel der Theorie wie Fontana zum Mittel der Kunst: er benützt es und negiert es zugleich.

Aus solcher Zurücknahme jedes Mittels entsteht der Eindruck, es werde jedem anderen die größere Erkenntniskraft zugesprochen – es müsse Kunst ‚um der Erkenntnis willen gesprengt werden‘, und Theorie müsse sich der unverständlichen Ganzheit des Werks unterwerfen. Aber dieser Eindruck ist nur die Folge davon, daß beide Mittel in gleicher Weise verworfen werden; so sucht sich jedes an das andere anzulehnen. Unmittelbare Oszillation, die alles Bestimmte ins Flimmern versetzt, und das Zauberwort des ‚Absurden‘ sollen sie zur Einheit bringen.

Es ist die der unmittelbar antagonistischen Struktur, die an Fontanas Bild zu beobachten war. Dem Verbot zufolge, das ‚Nichtidentische nicht zuzurichten‘, soll alles Mögliche, und so auch das Widersprüchliche – Sinn und Sinnlosigkeit, Verstehbarkeit und Unverständlichkeit, theoretische Aufklärung und Denunziation der Theorie – uneingeschränkt zugleich festgehalten werden. Alles ist gesagt, nichts ausgelassen; so scheint Wahrheit hergestellt, Totalität realisiert. Aber sie ist abstrakt; sie ist eine Fluchtposition. Das „Wahre“, nicht denkbar und nicht darstellbar, enthebt der Aufgabe, das Disparate in einen bestimmten Sinnzusammenhang zu ordnen. Ihn gibt vorab schon jene Vorstellung eines uneinholbaren Maximus – als die Nichtigkeit alles Wirklichen²⁶. Aber solche Ein-

²⁶ Es ist die Denkfigur einer negativen Theologie. Schwelgerisch verweilt sie beim „desparten Stand der Dinge“ (S. 194); da kann es nichts „Harmloses zwischen Himmel und Erde geben“ (S. 211). Daß die radikale Kritik zuletzt aus dem Vorwurf stammt, daß etwas überhaupt wirklich und somit bestimmt, und nicht vielmehr unendlich ist, verrät Adorno, wenn er die „abstrakteste Bestimmung des Subjekts“ darin sieht, „da zu sein und allein dadurch schon zu freveln“ (S. 202). An anderer Stelle ist von der „Erbsünde“ die Rede; „Subjektivität selbst ist die Schuld; daß man überhaupt ist“ (S. 232). Das apokalyptisch-eschatologische Verlangen

heit bleibt äußerlich. Sie ist so kraftlos und so nichtig wie jenes eigentliche Wahre, das ihr Prinzip sein soll. Das jener Totalitätsvorstellung entspringende Verbot, das ‚Nichtidentische zuzurichten‘, das konkrete Veränderung ausschließt zugunsten der kompensatorischen allgemeinen, abstrakt das Bestehende insgesamt unter negative Vorzeichen zu stellen, reißt totale Sinnfülle und stumpfe Faktizität auseinander und stellt sie einander gegenüber. So ist das faktisch Bestehende in seiner blanken Unmittelbarkeit bekräftigt. Aus der scheinhaften Einheit tritt die Dispersion eines ungeordneten Punktualismus hervor.

Dieser Zusammenhang zeigt sich in der Struktur von Adornos Interpretation selbst. Wir beschrieben bisher diejenige des theoretischen Begründungsstranges; ihm gleicht derjenige, der sich auf das Werk selbst beruft. Jener Denkfigur entsprechend, deren Prinzip der Rückzug aus bestimmter Wirklichkeit ist, geht die Interpretation nicht auf das Werk selbst ein; statt seinen besonderen Zügen zu folgen, greift sie punktuell, ohne einen anderen Zusammenhang als einen assoziativen, diesen oder jenen Begriff auf und konfrontiert mit ihm das Werk. An jedem Phänomen wird dabei immer aufs neue ein Gleiches erkannt: es ist mit ihm zu Ende, es kam herunter, es ist hinfällig, ist absurd und nichtig.

Ein Beispiel²⁷ ist die erste Berührung des Textes nach vier Seiten weitgreifender Ausführungen:

„Die Opposition des Dramas gegen Ontologie als den Entwurf eines wie immer auch Ersten und Bleibenden wird unmißverständlich an einer Dialogstelle, die ungewollt dem Wort Goethes vom alten Wahren eine Fratze schneidet, das zu allbürgerlicher Gesinnung verkam: *HAMM: Erinnerst du dich an deinen Vater? CLOV (überdrüssig): Dieselbe Replik. (Pause) Du hast mir diese Frage millionenmal gestellt. HAMM: Ich liebe die alten Fragen. (Schwungvoll) Ah, die alten Fragen, die alten Antworten, da geht nichts drüber!*

Gedanken werden mitgeführt und entstellt wie Tagesreste. Homo homini sapienti sat. Daher das Mißliche dessen, womit sich zu beschäftigen Beckett ab-

richtet sich auf Verstummen und Schweigen: „Kommunikation, das universale Gesetz der Clichés, bekundet, daß keine Kommunikation mehr sei. Die Absurdität alles Sprechens postuliert durch ihre bloß syntaktische Form . . .“ (S. 219). Sprechen überhaupt wird verworfen, weil bestimmte Form, die Sprache allererst ermöglicht, reine Totalität einschränkt.

²⁷ a.a.O. S. 191. – Weitere Beispiele: Der punktuell herausgegriffene Satz „Es gibt keine Natur mehr“ fügt sich so gut dem Totalitätsdenken, daß Adorno den Kontext vernachlässigt: „Keine Natur mehr! Du übertreibst . . . Wir atmen doch, wir ändern uns! Wir verlieren unsere Haare, unsere Zähne . . .“ (S. Beckett, Endspiel, ed Suhrkamp 1960, S. 25). Oder: Eine Figur schaut *nach draußen* und meldet, dort sei alles „Kaputt“. Adorno kommentiert: „Daß alle Menschen tot seien, ist unter der Hand eingeschmuggelt“ (S. 193). Der Gedanke kommt nicht auf, ‚kaputt‘ könnte eben jene außerwirkliche ‚Wahrheit‘ sein, um deretwillen Adorno hier, auf ein Stichwort hin, die vier exemplarisch in ihrer Welt agierenden Menschen fortschmuggelt wie oben die Hinweise, daß es doch Natur gibt. Häufig gilt das präfabrizierte Allgemeine als so gewiß, daß jede Vermittlung zum Text hin als überflüssig erachtet wird: Daß „draußen“ keine Wogen sich bewegen, und statt Sonne „Gru“ herrscht, gibt das Stichwort für diese Deutung: „Geschichte wird ausgespart, weil sie die Kraft des Bewußtseins ausgetrocknet hat, Geschichte zu denken, die Kraft der Erinnerung“ (S. 197). Oft wird, auch bei bedeutungsschweren Aussagen, auf jeden Beleg verzichtet: „Weil kein Sachverhalt bloß ist, was er ist, erscheint ein jeder als Zeichen eines Inneren, aber das Innere, dessen Zeichen es wäre, ist nicht mehr, und nichts anderes meinen die Zeichen“ (S. 202).

lehnt, seiner Interpretation. Er zuckt die Achseln über die Möglichkeit von Philosophie heute, von Theorie überhaupt. Die Irrationalität der bürgerlichen Gesellschaft in ihrer Spätphase ist widerspenstig dagegen, sich begreifen zu lassen... Das deutende Wort bleibt deshalb unvermeidlich hinter Beckett zurück...“

Daß diese Dialogstelle Opposition gegen Ontologie anmelde, wird als „unmißverständlich“ dekretiert, ohne daß Interpretation dies mit der Tatsache vermittelt, daß das Zitat dem Wortlaut nach eher das Gegenteil aussagt. Als gestehe sie das Brüchige solcher Begründung ein, eilt die Interpretation sogleich vom Text wieder fort und sucht bei der Theorie Halt. Es geschieht in Sprüngen. Zunächst gibt sie vor, es lasse das Zitat den Grund für die Mißlichkeit erkennen, Beckett zu interpretieren: es mache deutlich, daß heute Gedanken nur noch den Charakter von Speiseresten haben, deren man überdrüssig ist. Es wird daraufhin die Unmöglichkeit von Theorie überhaupt konstatiert – als ob ‚Interpretation‘ in solcher bestehen müßte –, dann springt die Begründung um: nicht mehr die Entstellung der Gedanken, sondern die Unbegreifbarkeit der spätbürgerlichen Gesellschaft gilt nun als der neue Grund dafür, daß Deutungen Beckett nicht erreichen.

Die Textstelle zeigt das Ineinandergleiten des theoretischen und des konkret interpretierenden Begründungsstranges. Zwischen ihnen besteht dieselbe Struktur, die in jedem von ihnen anzutreffen war: Punktuell streifen die Interpretationen den Text; punktuell werden in den theoretischen Begründungen der historische, philosophische, strukturell-ästhetische Ansatz nur berührt; sie vermischen sich wie die beiden Begründungsmöglichkeiten. Indem keiner von ihnen auf den Grund gegangen ist, sucht jede den Halt, den sie nicht hat, bei der anderen. In solcher Oszillation verlieren aber beide Kontur und Gewicht. Sie ebnen sich ein zugunsten jener leeren Metaphysik, die Bestimmtheit tilgt. Es entsteht ein Interpretationsschema, das nicht durch Dialektik, sondern durch einen planaren Parallelismus bestimmt ist: ‚Becketts Werk ist absurd; der gegenwärtige Zustand ist absurd; eines macht das andere verständlich.‘ Aber das geschieht nur zum Schein, in einem leeren Zirkel, in einer Oszillation, die auf der Stelle tritt. In ihr geht Adornos Absicht, die prinzipielle Unverständlichkeit des „Endspiels“ zu erweisen, so verloren wie die entgegengesetzte, es als Unverständliches verständlich zu machen. Adorno erklärt alles sehr ‚einstimmig‘: durch den allgemeinen Zustand der „bürgerlichen Gesellschaft“²⁸ und das „Resultat des kapitalistischen Entfremdungsprozesses“²⁹. Nur dadurch, daß dieser Zustand als ‚absurd‘ etikettiert wird, wird noch Unverständlichkeit erhalten; sie ist so halb wie die Verständlichkeit.

So schließt sich der Kreis. Zwingend folgt aus dem Grundgedanken der Theorie vom ‚Kunstwerk als Negation‘, aus dem Verwerfen der Vermittlung zugunsten unbeschränkter Totalität, daß sich Adorno zwischen den Mitteln Theorie und konkreter Kunstkritik hält, weder dem Werk noch der theoretischen Diagnose des gegebenen Zustandes auf den Grund gehend. Die These, keines sei zu begreifen, kann nicht anders sich behaupten, als daß sie dogmatisch den Ver-

²⁸ a.a.O. S. 192.

²⁹ a.a.O. S. 199.

such abwehrt, eines von beiden ernsthaft zu begreifen³⁰. Das metaphysisch sanktionierte Verbot, keines dürfe zugunsten des ‚undenkbaren Wahren‘ begriffen werden, ist das konstituierende Prinzip dieses leeren Zirkels. Es ist die gleiche Struktur, die Fontanas Werk zeigte – das seine These, Kunst als Vermittlung sei falsch, nur abstrakt vorbringen konnte, indem es, sich auf Vermittlung nicht einlassend, diese grundsätzlich verwarf. Wie Fontanas Werk notwendig literarisch ist, so Adornos Theorie notwendig dogmatisch. – Wie zur Bestätigung heißt es abschließend:

„Das letzte Absurde ist, daß die Ruhe des Nichts und die von Versöhnung nicht auseinander sich kennen lassen³¹.“

Richtig erkennt Adorno, daß Becketts Werk diesen Zusammenhang ausführt, daß er zeigt, es sei kein Unterschied zwischen „dem messianischen Zustand, in dem alles an seiner rechten Stelle wäre“ und „der absoluten Herrschaft, der Hölle“³²; aber gerade an dieser Stelle, wo Adorno einen entscheidenden Grundzug des Beckettschen Werkes berührt, da spricht er vom ‚letzten Absurden‘. Das ist kein Zufall. Adorno muß vorweg dogmatisch die Unverstehbarkeit jenes Zusammenhangs konstatieren; er kann nicht auf das Stück eingehen und interpretieren, wie Beckett diesen Zusammenhang verständlich macht. Denn ihn aufzuklären müßte für Adorno bedeuten sich einzugestehen, daß sein Prinzip der uneingeschränkten Totalität, das totale Versöhnung, den ‚messianischen Zustand‘ propagiert, Nichts ist; seiner Theorie wäre der Boden entzogen.

Diese Stelle markiert noch einmal, wie sehr diese Interpretation in sich selbst kreist. Es ist die Folge eines falsch strukturierten Verhältnisses von Kunst und Theorie. Beide nur vorläufig streifend, zwischen beiden oszillierend, löscht Adorno beide aus; sie gleiten ineinander; so verlieren sie ihre Bestimmtheit; die Gedanken treiben hinaus in leeres Totalitätsdenken. Von ihm aus wird Kunst als Mittel der Erkenntnis abstrakt verworfen.

Dem gegenüber gilt es nun die spezifische Erkenntniskraft von Kunst zu ermitteln. Es ist der Erkenntnis nachzufragen, die das Werk als Kunst, als ästhetischer Sinnszusammenhang, zur Geltung bringt. Wir gehen dazu einigen seiner Grundzüge nach: der auffallenden Reduktion und Konzentration, der Bedeutung von Raum und Zeit, dem Verhalten der Figuren; es gilt zu erkennen, wie solche Züge als Sinnszusammenhang vermittelt sind³³.

³⁰ „Die Irrationalität der bürgerlichen Gesellschaft ... ist widerspenstig dagegen, sich begreifen zu lassen“ heißt es zum allgemeinen Zustand, und zum „Endspiel“: wären seine Elemente „rational sinnhaft“ verbunden, „so synthetisierten sie ... sich zu jenem Sinnszusammenhang des Ganzen, den das Ganze verneint. Die Interpretation des Endspiels kann darum nicht der Schimäre nachjagen, seinen Sinn philosophisch vermittelt auszusprechen“ (S. 190). Die Sprache registriert das Dogmatische dieses Verbots. An der entscheidenden Stelle beruft Adorno sich auf ein anonymes „das Ganze“, dessen bestimmter Zustand durch Theorie oder Kunst allererst aufzuklären wäre.

³¹ a.a.O. S. 236.

³² a.a.O. S. 236.

³³ Die folgende Interpretation steht den Deutungen des „Endspiels“, die mir bekannt wurden, entgegen; sie pflegen sich an diejenigen Züge des Werks zu halten, die Adornos Theorie entgegenkommen. Eine Auseinandersetzung mit solchen Interpretationen kann hier leider nicht erfolgen.

In der Mitte des Stücks heißt es:

CLOV: Warum diese Komödie, immer wieder? ... HAMM: Wir sind doch nicht im Begriff, etwas zu -- zu -- bedeuten? CLOV: Bedeuten? Wir etwas bedeuten? *Kurzes Lachen.* Das ist aber gut! HAMM: Ich frage es mich. *Pause.* Ich frage es mich. *Pause.* Wenn ein vernunftbegabtes Wesen auf die Erde zurückkehrte und uns lange genug beobachtete, würde es sich dann nicht Gedanken über uns machen? *Mit der Stimme des vernunftbegabten Wesens.* Ah, ja, jetzt versteh' ich, was es ist, ja, jetzt begreife ich, was sie machen! ... *Normale Stimme.* Und ohne überhaupt so weit zu gehen, machen wir selbst -- gerührt wir selbst -- uns nicht manchmal -- *Ungestüm.* Wenn man bedenkt, daß alles vielleicht nicht umsonst gewesen sein wird³⁴!“

Ähnlich fragt Beckett in seinen Werken, was das bedeutet, ‚vernunftbegabt auf der Erde zu leben‘. Das „Endspiel“ gibt ein Modell dafür. Mit ihm sucht sich Beckett des letzten Gewissens an Wirklichkeit zu versichern. Reduktion und Konzentration treiben es hervor. Vorläufiges ist beiseite geräumt, der zu beobachtende Vorgang dicht an sein Ende gerückt. Wie im Experiment stehen den Figuren nur beschränkte, freilich je andere Aktionsmöglichkeiten offen. Grundgegebenheiten werden freigelegt. Raum und Zeit, aus ihrer Funktion entlassen, eine geschlossene Handlung zur Erscheinung zu bringen, werden je für sich präsent: Die Bühne füllt ein exemplarischer Raum; im Abtasten seiner Wände, im Hinausblicken und -denken, im Aufsuchen seiner Mitte wird er bewußt gemacht.

Entsprechendes geschieht mit der Zeit. Vor dem Hintergrund von Schweigen, das zwischen den vom Versiegen bedrohten Gesprächen hervortritt, wird ihr Fortschreiten hörbar: „Etwas geht seinen Gang“³⁵; „Es tropft, es tropft in meinem Kopf ...“³⁶; „Ein Augenblick kommt zum ändern, pluff, pluff, wie die Hirsekörner ...“³⁷. Es ist ein Leitmotiv des Stücks. ‚Zeit‘ hat in ihm exemplarischen Charakter. Sie ist nicht nur das Prinzip von Natur – „Keine Natur mehr! Du übertreibst ... Wir atmen doch, wir ändern uns! Wir verlieren unsere Haare, unsere Zähne ...“³⁸; „Natur! ... Es tropft, es tropft in meinem Kopf ... Es ist ein Herz, ein Herz in meinem Kopf“³⁹ – sondern ‚Zeit‘ steht umfassender noch für widerständige Realität überhaupt. Deren Unverfügbarkeit und Bestimmtheit sind in unaufhaltsamen Gang der Zeit und in ihrer Irreversibilität konzentriert; die Hinweise auf ein verlorenes „Früher“ und das Vorausdenken ans gewisse Ende machen diese Eigenschaften bewußt. So wird ‚Zeit‘ zum exemplarischen Gegenspieler der Figuren. In ihr verdichtet sich der eine Grundzug der ‚irdischen Existenz‘ – daß Bewußtsein sich in bestimmter Welt vorfindet, daß da ein Gegenüber ist, un verfügbar, unfassbar.

Den anderen Grundzug machen die Figuren deutlich. Scharf zeichnen beide

³⁴ Wir zitieren nach der Einzelausgabe in der ‚Edition Suhrkamp‘: Samuel Beckett, Endspiel – Fin de partie; Deutsch und Französisch. Frankfurt/M. 1960. S. 57.

³⁵ a.a.O. S. 29; cf 55.

³⁶ a.a.O. S. 35; cf 83.

³⁷ a.a.O. S. 111; 13.

³⁸ a.a.O. S. 25.

³⁹ a.a.O. S. 35.

Züge voneinander sich ab, als Gedanken in letzter Reduktion und Konzentration das Ende umkreisen: „Dann, eines Tages, plötzlich, endet es, ändert es sich, ich verstehe es nicht, stirbt es – oder bin ich es, ich verstehe es nicht ...“⁴⁰ ‚Es‘ und ‚Ich‘ springen um wie in Vasarelys Bild die schwarzen und weißen Figuren. Bewußtsein findet sich vor in bestimmter Welt. Aus ihrem Gegen- und Ineinander ergibt sich das „Endspiel“, „diese Komödie, immer wieder“, von der Bekkett fragt, was sie bedeuten soll^c.

Auf die Antwort führen Beobachtungen, wie die Figuren sich verhalten. Raum und Zeit schaffen ihnen einen Spielraum. Indem beide eigens bewußt gemacht sind, wird deutlich, daß es diesen Spielraum ohne solche Grenzen nicht gäbe. Mehr noch: der Nachdruck, mit dem sie als Gegenspieler auftreten, deutet darauf, daß ohne widerständiges Gegenüber kein Spiel, und das heißt selbsttätiges Handeln, möglich ist.

Es gilt also zu beobachten, wie die Figuren sich zu solchem fremden Gegenüber, exemplarisch zu Raum und Zeit, verhalten. Das Stück beginnt damit, daß Clov, der Diener, der „regungslos in der Nähe der Tür“ steht, in den Raum hereinkommt; wohl blickt er zuerst durch beide Fenster nach draußen; dann aber wendet er sich den Gegebenheiten drinnen zu, jede Begegnung mit einem „kurzen Lachen“ begleitend. Diesen Vorgängen entsprechen seine Worte, die ersten des Stücks:

„Ende, es ist zu Ende, es geht zu Ende, es geht vielleicht zu Ende. *Pause*. Ein Körnchen kommt zum anderen, eins nach dem anderen, und eines Tages, plötzlich, ist es ein Haufen, ein kleiner Haufen, der unmögliche Haufen“⁴¹.

Nicht läuft eine Bewegung auf das Ende hin, sondern sie kommt, diese fortschreitend abbauend, herein in den Spielraum des Stücks. In ihm entwickelt sich freilich eine Gegenbewegung: Bestimmte Realität, exemplarisch in den Sandkörnern des Stundenglases gefaßt, läuft, den Spielraum füllend, auf ihr Ende zu. Auch die anfängliche Aktivität Clovs ist nun umgeschlagen, sie ist zum Abwarten auf den Befehl von außen geworden.

Die ersten Worte der Hauptfigur entsprechen dem:

„– Also *er gähnt* – Ich bin wieder dran. *Pause*. Jetzt spiele ich!“; „... es wird Zeit, daß es endet, und doch zögere ich noch zu – *er gähnt* – enden“⁴².

Kurz wird zwar der Wunsch wieder zu schlafen wach; aber die Figuren nehmen das Spiel auf. Sie spielen gegen die Zeit an; sie konkurrieren mit deren selbständigem Ablauf; sie füllen den leeren Tag „Körnchen für Körnchen“ mit eigenem Reden und Handeln.

Als exemplarische Manifestation solcher Selbsttätigkeit hebt sich aus den verknüpften alltäglichen Verrichtungen und den reduzierten Weisen gesellschaftlichen Verhaltens das Erzählen von Geschichten hervor. Die Welt, die sie entwerfen, reflektiert Grundzüge des Stücks, wie auch das faktische Tun Becketts, der sich dieses Stück ausdenkt.

⁴⁰ a.a.O. S. 131.

⁴¹ a.a.O. S. 11.

⁴² a.a.O. S. 13, 15.

Die erste „Geschichte“, der Witz, den Nagg ‚zur Aufmunterung‘ Nells erzählt, stellt das – unabschließbare – menschliche Werk über die unvollkommene Schöpfung⁴³. Dies Motiv der möglichen Veränderung des Gegebenen durch den Menschen, und damit das Motiv seiner Verantwortung, die ihm Bedeutung gibt⁴⁴, ist in der Geschichte, die Hamm sich ausdenkt, ins Extrem gesteigert⁴⁵. Er erscheint als Herr über Leben und Tod; er malt sich die Situation aus, daß ein Fremder, der von weither unter äußersten Strapazen sich zu ihm schleppte, ihn, den Besitzer reicher Hilfsmittel, um Brot für sein verhungertes Kind anfleht. Hamm umkreist den Gedanken, im Verweigern der Hilfe den Tod des Kindes zu besiegeln. Es ist der Gedanke, angesichts von Leid und Elend des Lebens sei dessen Ende ein Gewinn.

„Aber überlegen Sie doch, überlegen Sie, Sie sind auf der Erde, dagegen ist kein Kraut gewachsen! ... Was erhoffen Sie eigentlich? Daß die Erde im Frühling wieder erwacht?“⁴⁶; „Er hat ja keine Ahnung ... Sie müssen doch wissen, was das ist, die Erde, jetzt. *Pause.* Oh, ich habe ihm seine Verantwortung vor Augen geführt“⁴⁷!

Mit diesen Worten, bekräftigt durch „es reicht“, bricht die Geschichte ab. Es fällt keine Entscheidung. Wohl klingt die Möglichkeit totaler Veränderung an, das Auslösen aller Bestimmtheit, der endgültige Sieg über den Gegenspieler Realität; aber diese Möglichkeit wird nicht ergriffen. So deutet diese Geschichte, eine zentrale Konfiguration des Stücks, darauf, daß es nicht einsinnig um jene reine Totalität geht, auf die zuletzt Adornos Interpretation ausgerichtet war.

In der Geschichte konzentriert sich aber nur exemplarisch, was sich im ganzen Stück vollzieht. Immer steht im Hintergrund der Gedanken, durch Töten oder Selbstmord das ‚ganz anders‘ herzustellen, und immer bleibt diese Möglichkeit offen.

Hamm nimmt seinen Befehl, die beiden Alten ins Meer zu werfen, bei konkreten Anstalten Clovs sofort zurück: „Es eilt nicht“⁴⁸, ebenso beim Befehl, eine Ratte auszurotten: „Du wirst sie nachher erledigen“⁴⁹ – sie hat sich später gerettet⁵⁰. Als Clov den Wunsch nach der Ruhe des Nichts zu realisieren sich anschickt – „Ich räume alles weg ... Ich liebe die Ordnung. Sie ist mein Traum. Eine Welt, in der alles still und starr wäre und jedes Ding seinen letzten Platz hätte, unterm letzten Staub“⁵¹ – da begegnet dem Hamm: „Laß das!“⁵²; entsprechend, als gegen Ende weit draußen ein Knabe in den Blick kommt und

⁴³ a.a.O. S. 37.

⁴⁴ Adorno dagegen versteht als Grundzüge des „Endspiels“ den Protest gegen die ‚totale Verdinglichung der Natur durch den Menschen‘ und die Darstellung des radikalen Endes des Subjekts.

⁴⁵ a.a.O. S. 83 ff. und S. 135 f.

⁴⁶ a.a.O. S. 87.

⁴⁷ a.a.O. S. 137.

⁴⁸ a.a.O. S. 43.

⁴⁹ a.a.O. S. 89.

⁵⁰ a.a.O. S. 113.

⁵¹ a.a.O. S. 93 f.

⁵² a.a.O. S. 95.

Clov ihn zu töten ausziehen will: „Laß nur.“ Und Clov, der immer wieder mit dem Gedanken spielt, alles zu beenden, wegzugehen – dann wäre „Draußen ... der Tod“⁵³ wie drinnen, wo Hamm unversorgt zurückbliebe – er zögert: „... ich fühle mich zu alt und zu weit weg, um neue Gewohnheiten annehmen zu können. Gut, es wird also nie enden, ich werde also nie gehen“⁵⁴.

Clov befindet sich am Ende des Stücks wie zu Beginn bei der Tür, bereit zu gehen – aber er geht nicht; vielleicht steht sein Weggehen und Hamms Ende bevor; aber es ist nicht entschieden; es bleibt offen: Das Endspiel endet „Null zu Null“⁵⁵.

Auf diese Unentschiedenheit ist Nachdruck gelegt. Hamm erscheint am Ende des Stücks in der äußerlich genau gleichen Situation wie am Beginn; so bleibt prinzipiell zweideutig, ob ein endgültiges Ende erreicht sei oder nur das vorläufige eines Spiels, das jeden Tag aufs neue beginnt. Das Ende verweist ins Spiel zurück. In ihm aber bildet solche prinzipielle Zweideutigkeit die nachdrücklich ausgeführte Grundfigur. Durchweg herrschen Gegenbewegungen⁵⁶.

Im Anschluß an seine ersten Worte „... es wird Zeit, daß es endet ... Und doch zögere ich ... zu enden“ pfeift Hamm dem Diener, der ihn am Leben erhält – ebenso an späterer Stelle, als er das Ende herbeiwünschte⁵⁷. Entsprechend beginnt er am Schluß nach den „müde“ gesprochenen Worten „Altes, von jeher verlorenes Endspiel, Schluß damit, nicht mehr verlieren“⁵⁸, „belebter“, von den Ausrufen „Mal sehen“ und „Ach ja“ begleitet, sich tatkräftig um seine Fortbewegung zu bemühen.

Diesen Umschlag der einen Bewegung, die aufs Ende zulaufend Wirklichkeit überspielen will, in eine gegenläufige, die auf den begrenzten Spielraum eingeht, ist im Stück als ein Sinnzusammenhang verständlich gemacht. In der Geschichte, zu der das Stück sich verdichtet, entwarf Hamm seinen Traum von reiner Selbstherrlichkeit. Aber wo solche in einer Entscheidung über Leben und Tod am reinsten sich zuspitzt, zögert er. Darin meldet sich die Gegenbewegung an: sein Wunsch, daß es auf ihn ankomme, daß er Bedeutung hat⁵⁹, ist daran gebun-

⁵³ a.a.O. S. 23.

⁵⁴ a.a.O. S. 131.

⁵⁵ a.a.O. S. 135.

⁵⁶ Durch Gegenbewegungen gebrochen ist jedesmal das Motiv der möglichen Flucht. Als z. B. Hamm „schwungvoll“ ausruft „Laß uns beide abhauen, nach Süden! Übers Meer! Du baust uns ein Floß“ (S. 59; cf. S. 15, 35, 65), da stockt er beim Gedanken, daß dort das Unglück – „andere ... Säugetiere“ – anzutreffen wäre; als Clov den Impetus aufnehmen will – „stürzt zur Tür: Ich mach mich gleich daran“ (S. 61), da wirkt dem ein dreimaliges „Warte mal“ entgegen.

⁵⁷ a.a.O. S. 113.

⁵⁸ a.a.O. S. 133.

⁵⁹ Immer wieder umkreisen die Figuren in ihren Gedanken Situationen, in denen sie Verantwortung haben. Auf die Frage „Erinnerst du dich an deinen Vater?“ läßt sich Hamm „millionenmal“ die Antwort bestätigen „Ich bin es, der dir als Vater gedient hat“; „stolz“ erklärt er: „Ohne mich ... keinen Vater. Ohne Hamm ... kein Heim.“ (S. 65). – Den Stoffhund wünscht er so aufgestellt, daß er ihn anschaut – „Als ob er mich bäte, spazieren zu gehen ... Oder als ob er mich um einen Knochen bäte ... Laß ihn mich weiter so anflehen.“ (S. 69). Nagg sagt rachsüchtig: „Ich hoffe, so lange zu leben, daß ich dich nach mir rufen höre, wie einst, als du noch klein warst ... und als ich deine einzige Hoffnung war“ (S. 93).

den, daß nicht schon reine Eindeutigkeit vorliegt. Das Unentschiedene, Vieldeutige, die Situation des ‚Dazwischen‘, in der er in seiner Geschichte begierig sich zu halten bemüht ist⁶⁰, ist die Voraussetzung dafür, daß er selbst Bedeutung, sein Agieren Sinn haben könnte. Nur wenn unverfügbar Fremdes da ist, Widerständiges, das nicht bloß durch eigenes Belieben gesetzt ist, kann der Eindruck entstehen oder ist wenigstens die Möglichkeit noch im Spiel; es seien Aufgaben gestellt; es käme darauf an, das Spiel richtig zu spielen, die richtige Entscheidung zu treffen, das Ungewisse in eigener Verantwortung zur Gewißheit zu bringen; im Vieldeutigen das Wahre zu ermitteln⁶¹. Dies ist das „alte, von jeher verlorene Endspiel“. Erst am unverfügbaren Widerstand ist es möglich: so ist es immer verloren. Der Wunsch, der Vieldeutigkeit zu entkommen und Eindeutigkeit zu erlangen, und derjenige, sich im Vieldeutigen zu halten, müssen ineinander umschlagen, soll die Möglichkeit bestehen, daß Bewußtsein, das sich in Welt vorfindet, ‚Bedeutung‘ und ‚Sinn‘ haben könnte. Die Notwendigkeit solchen Umschlags aber bedeutet prinzipielle Zweideutigkeit.

So findet auch die im Scheitel des Stücks ausgesprochene Frage ‚was soll das bedeuten‘, „warum diese Komödie, immer wieder“ keine eindeutig explizierte Antwort; sie gibt das Stück selbst in seiner Vieldeutigkeit. Sie aber ist die eindeutige Antwort⁶². Hamms Überlegungen zu jener Frage schließen mit dem „ungestümen“ Ausruf: „Wenn man bedenkt, daß alles vielleicht nicht umsonst gewesen sein wird⁶³!“ So hat auch das Stück „vielleicht“ Sinn. Es hat gerade deshalb die Möglichkeit, bedeutungsvoll zu sein, weil seine Bedeutung nicht eindeutig festliegt. Das macht es widerständig, zu einem Gegenüber, das Subjektivität ins Spiel bringt – weil es angeht, weil es Aufgaben zu stellen scheint: zu bedenken, was das bedeutet, das es exemplarisch verdichtet vorführt, irdische Existenz, vernunftbegabt auf der Erde zu sein, „diese Komödie, immer wieder“; zu bedenken, wie in eigener Verantwortung dafür zu sorgen sei, daß das „nicht umsonst“ ist. Durch seine zur Grundstruktur ausgearbeitete Vieldeutigkeit, die exemplarisch sich zur Zweideutigkeit profiliert, macht das Stück deutlich: Sinn ist nicht gegeben, sondern aufgegeben – und stets wieder aufzugeben; die Möglichkeit, daß die möglicherweise sinnlose Komödie Sinn haben könnte beruht darin, daß er nie festliegt, sondern „vielleicht“ herzustellen sei. „Nicht umsonst“ wird es daher stets nur gewesen sein. „Das Ende ist im Anfang, und doch macht man weiter⁶⁴.“

⁶⁰ Er fürchtet, sie ginge zu Ende: „sie reicht nicht mehr lange... Es sei denn, ich führte andere Personen ein“ (S. 89).

⁶¹ Als beim Gebet in den Figuren sich nichts ereignet – „Kein Funke! ... Keine Spur“, wird der Ausruf „Der Lump! Er existiert nicht!“ abschließend pointiert korrigiert: „Noch nicht“ (S. 91).

⁶² Diese Bewegung in das Mittel der Kunst hinein läßt sich in der Entwicklung des Gesamtwerks von Beckett erkennen. Er begann mit theoretischen Äußerungen über Literatur; als er sich dieser selbst verschrieb, war die Folge seiner Werke durch eine immer stärkere ‚Musikalisierung‘ bestimmt; der ‚Gehalt‘ wurde immer immanenter, ging immer mehr in die Details der Form ein.

⁶³ a.a.O. S. 57.

⁶⁴ a.a.O. S. 111.

Mit dieser eindeutig festgehaltenen Zweideutigkeit steht Becketts Stück Adornos Deutung entgegen. Nicht ist es darin eindeutig, daß es die totale Negativität der gegebenen Verhältnisse herausstellt und damit eine negative auf reine Versöhnung, Aufhebung aller Entfremdung, unbeschränkte Totalität verweist; sondern es dementiert solche Vorstellungen. Der Zusammenhang, „daß die Ruhe des Nichts und die von Versöhnung nicht auseinander sich kennen lassen⁶⁵“ ist nicht, wie Adorno meinte, absurd, sondern einsichtig. Adornos Konzeption vom ‚Kunstwerk als Negation‘, auf die Fontanas für sich selbst hinfälliges Werk als einen Halt verwies, erwies sich nicht nur als für sich selbst unhaltbar, sondern auch als ohne Halt in dem Werk, auf das sie sich stützen wollte. Mehr noch: dieses steht in seinem Prinzip jener Deutung entgegen.

III.

Dieses Prinzip, das Becketts Werk gegen Adornos Theorie zur Geltung bringt, gilt es nun, um darin exemplarisch die Erkenntniskraft von Kunst zu erweisen, allgemeiner darzustellen. Wir kehren dazu zu unserem Ausgangsmodell zurück. In den Werken Fontanas und Vasarelys erkannten wir zwei prinzipiell verschiedene Strukturen. Vasarelys Bild vermittelte einen Antagonismus; es stellte einen Widerspruch dar; bewußt und eindeutig gab es Zweideutigkeit. Fontanas Bild dagegen war unmittelbar zerrissen; unvermittelt standen zwei widersprüchliche Intentionen, der Anspruch Kunst zu sein und deren generelle Negation, nebeneinander. Daraus ergab sich eine zweideutige, da unaufgeklärte Eindeutigkeit – der unbestimmte Verweis auf ein ‚Wahres‘ hinter aller dinglichen Erscheinung. Diese Struktur einer zweideutigen Eindeutigkeit wurde breiter entfaltet. Sie bestimmt Fontanas Bild; sie beherrscht dessen Verhältnis zu der Theorie, die ihm entspricht, und sie prägt die Theorie selbst sowie die Art, wie sie sich auf Kunst bezieht.

Es geht nun um das Gegenprinzip. Es ist denjenigen ästhetischen Strukturen zu entnehmen, die Gegenbilder zu Fontanas Werk und Adornos Theorie abgeben, den beschriebenen Werken von Vasarely und Beckett. Ihre strukturelle Kongruenz wird in einem Werk Becketts deutlich, in dem er die Reduktion weiter geführt hat, in dem aufs „Endspiel“ folgenden Stück, das sich wie dieses um Kommen, Gehen, Bleiben dreht, im Hörspiel „Aschenglut⁶⁶“. Dessen zentrale Szene ist diese:

„... beginnt ... mit dem Vorhang zu spielen ... zieht ihn zurück ... und das Mondlicht flutet herein, dann läßt er ihn zurückfallen ... und pechschwarz ist das Zimmer, dann rafft er ihn wieder an sich, weiß, schwarz, weiß, schwarz ... Schwarz, weiß, schwarz, weiß, zum Wahnsinnigwerden⁶⁷.“

⁶⁵ Adorno, a.a.O. S. 236.

⁶⁶ „Endspiel“ 1958, „Aschenglut“ 1959. Hier zitiert nach der Übersetzung von E. u. E. Topfhoven in der Bibliothek Suhrkamp, Bd. 98: Samuel Beckett, *Embers* (Aschenglut), in: S. B., *Glückliche Tage und andere Stücke*, Frankfurt/M. 1963, S. 71–93.

⁶⁷ a.a.O. S. 91.

In letzter Reduktion und Konzentration ist hier ein Antagonismus gefaßt; er prägt das Stück durchgehend. Akustisch stehen gegeneinander das ferne monotone Wogen des Meeres und nahe bestimmte Klänge; zu diesen gehört Sprechen. Es verdichtet sich zu einer Geschichte. In ihr ist der Grundvorgang des Stücks ins Optische gewendet. Die Geschichte beschwört die Situation, daß zwei Männer beisammen sind, Freunde, der eine der Arzt, der andere bedarf seiner Hilfe; der eine will gehen, der andere ihn zum Bleiben veranlassen. Sie sind zusammen in einem dunklen Raum – draußen ist die „bittere Kälte, weiße Welt“ einer Winternacht, „Stille“, „kein Geräusch nur Zweige brechen“ – Erstarrung, Tod. Drinnen wiederholt sich, immer dichter, derselbe Gegensatz: dunkler kalter Raum umgibt eine Zone von Feuerschein und Wärme am Kamin; in diesem liegt in kalter Asche Glut. Die Geschichte bricht ab in diesem Zwischenzustand; statt einer Entscheidung über Gehen oder Bleiben beginnt der eine, der Arzt, der fort will, den Vorhang zu öffnen und zu schließen: „Schwarz, weiß, schwarz, weiß, zum Wahnsinnigwerden.“ Die Gebärde reflektiert die Situation der Geschichte, wie diese die im Hörspiel fingierte. Wie Glut gegen Asche steht diese Geschichte selbst gegen Schweigen. Henry, die Hauptfigur, der sie erzählt, sucht das Rauschen der See zu übertönen, das er nicht mehr aus dem Ohr verliert, seitdem sein Vater darin den Tod fand⁶⁸. Gegen den Horizont von Tod Leere, Nichts, der in der Geschichte optisch als fahle Winterwelt oder erkaltete Asche erschien, der im Hörspiel akustisch als unartikulierte Wogen des Meeres präsent ist, wird Bestimmtes gesetzt. Die Geschichte, die bewußteste Form solchen Gegenseitens, steht in einer Reihe mit anderen Konfigurationen. In Schritten, Hufen, Reiten, Türschlagen, Klavierspiel wird akustisch Bestimmtheit hergestellt gegen leere Totalität.

„HENRY wild: Stöße, ich brauche Stöße! Wie diese! *Er wühlt im Meerkies, packt zwei dicke Steine und beginnt, sie aneinanderzuschlagen. Stein! Stoß. Stein! Stoß. ‚Stein!‘ und Stoß verstärkt, verstummt. Pause. Er wirft einen Stein weg. Geräusch eines Aufpralls. So ist das Leben! . . . Nicht dieses – – – Pause – – – Saugen*⁶⁹!“

Gegen Schweigen gilt es Klang, gegen Erstarrung den Funken von Leben aus dem Vorliegenden zu schlagen. Aber im Maß, in dem diese Bewegung auf Bestimmtheit anwächst, gewinnt eine gegensätzliche Bedeutung. – Eine der Personen spielt Klavier:

„. . . *Im ersten Bassakkord . . . spielt sie E statt F. Schallender Schlag des Lineals auf den Klavierkasten . . . KLAVIERLEHRER rasend: Eff! Eff! Er hämmert den Ton . . . Der gehämmerte Ton ‚Eff!‘ und Addies Jammern steigern sich zum Paroxysmus, der dann plötzlich verstummt . . .*⁷⁰“

Das Lineal repräsentiert die Gewalt, das Jammern zeigt die Qual an, die mit bestimmter Festlegung, wie die Verschiebung des Halbtons sie markiert, verbun-

⁶⁸ „ich höre sie (die See) . . . und beginne zu sprechen . . . um sie zu übertäuben . . .“ (a.a.O. S. 74).

⁶⁹ a.a.O. S. 86.

⁷⁰ a.a.O. S. 82 f.

den sind. Die Bewegung, die auf Einengung hinausläuft, kommt in der ‚paroxysmalen Struktur‘ in ihr Ende und treibt die entgegengesetzte aus sich hervor.

„Hufe! *Geräusch von Hufen im Schritt auf hartem Pfad. Es erstirbt bald. Pause . . .* Nochmal! Ihm beibringen, auf der Stelle zu treten! Es mit Stahl beschlagen, im Hof anbinden und den ganzen Tag stampfen lassen! *Pause.* Ein Zehn-Tonnen-Mammut, zurück von den Toten, mit Stahl beschlagen und die Welt zertrampeln lassen⁷¹!“

Der Ruf nach Bestimmtem geht über in den nach Austilgen aller Bestimmtheit. Aber im Abbrechen der paroxysmalen Steigerung tritt der ‚Sog der Leere‘ wieder hervor, welcher das Verlangen nach Bestimmtem herausfordert.

Dieser Umschlag zweier gegenläufiger Bewegungen ineinander ist der Grundvorgang des Stücks. Es spielt um die Grenze zwischen Asche und Glut, Land und Meer. Henry zieht es an die See, die den Tod bedeutet; aber weder gibt er sich ihr hin, noch wendet er sich von ihr ab dem Land zu. Er will weder die Eindeutigkeit des Totalen bestehen lassen noch die Eindeutigkeit des faktisch Wirklichen. Die beiden Komponenten, die in den Bildern Fontanas und Castellanis je rein hervortraten, und die Adornos Theorie auseinanderriß, sind hier gleichgewichtig ineinandergearbeitet. Das Stück vermittelt einen Antagonismus; es hält eine prinzipielle Zweideutigkeit fest. Im Kern dieses Hörspiels, in der erzählten Geschichte, ist sie formelhaft in Wort und Geste konzentriert. Die Geschichte, selbst ein Setzen von Bestimmtem gegen Monotonie, schlägt um ins Offene, indem sie die vor dem Wahnsinn letzte Erkenntnis, die unabschließbare Oszillation der Zweideutigkeit vor Augen rückt:

„. . . beginnt mit dem Vorhang zu spielen . . . zieht ihn zurück . . . Schwarz, weiß, schwarz, weiß, zum Wahnsinnigwerden⁷².“

Der Anklang an Vasarelys Bild ist nicht äußerlich. Beide Werke sind von der selben ästhetischen Struktur. Gemeinsam bestätigen sie das Prinzip der Vermittlung.

‚Vermittlung‘ ist das Gegenprinzip zu jener Konzeption vom ‚Kunstwerk als Negation‘. Diese verweist auf Einheit, auf das Eschaton eines „Wahren, das nicht einmal mehr gedacht werden kann“. Das Prinzip der Vermittlung ergibt das Umgekehrte: das Ende aller Eschatologie und Totalitätsvorstellungen; die Immanenz von Wahrheit; einen grundsätzlichen Pluralismus. Kunst wird nach diesem Gedanken nicht verworfen, sondern bekräftigt.

Ein Modell verdeutlicht, wie sich in Vasarelys Bild dieser Zusammenhang manifestiert. J. Ritter⁷³ hat gezeigt,

„wie die Notwendigkeit ästhetischer Vermittlung in der Geschichte der ästhetischen Theorie mit dem Aufkommen der neuen Wissenschaft und ihrer Verdinglichung und Objektivierung der Natur in Verbindung gebracht und aus ihr begründet“ wurde; so bereits von Baumgarten: er spricht der Kunst ihre eigene Wahrheit zu, die ästhetische; wohl ist sie einseitig; aber das ist auch die logische:

⁷¹ a.a.O. S. 74; cf. 80, 90.

⁷² a.a.O. S. 91.

⁷³ Joachim Ritter, *Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft.* Münster/Westf. 1963.

diese schlieÙe „die ‚Abstraktion‘ von allem Sinnfälligen so ein, wie eine Marmorkugel die Fortnahme des ihre Form frei gebenden Steines fordere⁷⁴.“

Dies Modell, das in Vasarelys Bild mit seinen formalen Anklängen an Kugel und Block wiederzuerkennen ist, macht den Vorgang der Vermittlung augenfällig. Der Stein wird dadurch zum Mittel, d. h. zum übermittelnden Träger für eine Vorstellung, daß diese in jenen hineingearbeitet wird. Wie darin die Unmittelbarkeit eines bloß irgendwie Gemeinten aufgehoben wird, indem dieses in seiner Objektivation allererst als bestimmtes ermittelt wird, so auch die Unmittelbarkeit des Steines, der nur in der Fortnahme dessen, was die neue Form verdeckt, diese zur Erscheinung bringt. So impliziert Vermittlung als Festlegen von bestimmter Bedeutung Ausschließen. Vasarely bringt diesen Zusammenhang ins Bild. Das Weiß kann als das bloß Fortgenommene gesehen werden, das die Formen des schwarzen Gefüges zur Erscheinung bringt, und umgekehrt. Dies mögliche Umspringen enthüllt eine weitere Implikation der Vermittlung. Sie hat Pluralismus zur Folge. Indem Vasarely dem Negativen und Positiven, dem Fortgenommenen und dem Erscheinenden gleiches Gewicht gibt, bedeutet er diesen Pluralismus als einen grundsätzlichen. Er vermittelt ihn; die Aspekte stehen nicht bloß antagonistisch zueinander, ihr Umschlag ist nicht äußerlich: sie sind komplementär; eines ist die Bedingung für das Erscheinen des andern; in diesem Sinnzusammenhang sind sie zur Einheit gebracht. Wohl gibt das Bild Oszillation, unlösbare Zweideutigkeit – aber eine, deren Unlösbarkeit verdeutlicht ist. Das entzieht die Oszillation der Unmittelbarkeit und hebt sie auf in eine andere Dimension: in die der Erkenntnis. Indem Vasarely, dem Mittel auf den Grund gehend⁷⁵, die Regeln klar macht, nach denen er die Komponenten ins Spiel bringt, stellt er den Betrachter, dem er das Prinzip von Zweideutigkeit eindeutig zu erkennen gibt, in die Freiheit, sich ohne Zwang auf das Spiel der Oszillation zwischen der Unauflösbarkeit von stets neuen Figureationen einerseits und der prinzipiellen Durchsichtigkeit des Verfahrens andererseits einzulassen, und es wieder sein zu lassen.

Was hier als formale Struktur ausgearbeitet ist, ist bei Beckett mit weitreichenden Gehalten in Zusammenhang gebracht. Vasarelys Bild führt noch darauf. Durch seine prononcierte Zweideutigkeit bringt es den Betrachter ins Spiel. So ist auf ein weiteres Moment der Vermittlung verwiesen, die Eigentätigkeit des Subjekts. Sie aber hängt mit dem Moment der Bestimmtheit zusammen: Das Bild ruft die Aktivität des Subjekts, stets neue Kombinationen von Figuren zu

⁷⁴ a.a.O. S. 23.

⁷⁵ Vasarely schränkt die Thematik ein, bis er in den Grundgegebenheiten der Malerei auf letzte scharfe Widerstände trifft. Grund als weiÙe Fläche überhaupt, Figur als dunkler Auftrag überhaupt, Licht („Helios“ ist der Titel des Bildes), Sehen in seiner Bestimmtheit durch den physiologischen und psychologischen Apparat, das sind Themen und Elemente des Bildes. – Ebenso, in gemeinsamem Kontrast zu Fontana, welcher über das Mittel hinweggeht, Beckett: Wie Vasarely auf Licht und Sehen, so geht Beckett in jenem Hörspiel auf Klang und Hören zurück. Das Stück selbst handelt davon, ob Töne oder Schweigen das letzte Wort haben. Das „Endspiel“ bringt die Grundelemente des theatralischen Mittels, Raum, Zeit, Handeln, Reden, Dialog, Requisiten scharf herausgearbeitet ins Spiel.

sehen, nur deshalb auf, weil durch bestimmte Formen ein Spielraum abgesteckt und Regeln vorgegeben sind.

Wir sahen, wie es in den Stücken Becketts um diesen Zusammenhang zwischen dem vorgegebenen Spielraum und der Selbsttätigkeit des Subjekts ging. Jenen Raum in seiner Zweideutigkeit offen zu halten bedeutet, gegen die Eindeutigkeit totaler Sinnfülle und diejenige stumpfer Faktizität anzuspüren. So schlagen in „Aschenglut“ die Bewegung aufs Totale hin und die in bestimmte Realität hinein ineinander um wie Grund und Figur in Vasarelys Bild. Sich dazwischen haltend, jedes in seiner Unmittelbarkeit aufhebend, hat das Subjekt Bedeutung; es arbeitet beide ineinander; es vermittelt sie. Kunst steht exemplarisch für diesen Vorgang. Das zentrale Motiv, das Herausschlagen von Klängen aus Steinen, verweist auf sie wie jenes Modell der Bearbeitung des Steinblocks. – Das „Endspiel“ kann insgesamt als eine Metapher für diesen Zusammenhang gelten. Die Geschichte, die Beckett jedesmal in den Stücken erzählt, reflektiert was er selbst faktisch tut, und stellt es in den Sinnzusammenhang des Werks. Dieses zeigt Figuren, die sich in einem bestimmten Spielraum vorfinden; verschiedene Möglichkeiten, sich zu verhalten, klingen an; eine ist, ihn insgesamt zu negieren; eine andere, das Spiel anzunehmen. Es sind dies die beiden grundsätzlichen Verhaltensweisen dem Prinzip der Vermittlung gegenüber; die erste ist in Fontanas Bild und Adornos Theorie realisiert, die andere von Vasarely und Beckett. Diese sind darin kongruent mit ihrem faktischen Tun. Sie machen deutlich: Um seine Intentionen zu realisieren muß das Subjekt sich auf den Spielraum eines bestimmten Mittels einlassen. Es sucht dessen Widerständigkeit zu überspielen, um nichts vom Gemeinten zu verlieren, und muß doch zugleich solchen Sieg fürchten, weil mit ihm die Bestimmtheit des zu Vermittelnden verloren wäre. Es ist das ‚alte, von jeher verlorene Endspiel‘.

In Kunst gewinnt es exemplarische Gestalt. Sie geschieht nicht nur um die Leere zu füllen, sondern auch weil der Gedanke besteht, das alles habe etwas zu bedeuten, das es zu ermitteln gälte; das vielleicht erst herzustellen wäre. Die Geschichten, die in den Stücken erzählt werden, enden ausdrücklich nie⁷⁶. Immer wieder versucht Kunst, wahre Wirklichkeit zu fassen; immer wieder ermittelt sie bestimmte Bedeutung nur im Ausschließen. Im Maß, wie die Vieldeutigkeit der Wirklichkeit zur Eindeutigkeit abgebaut wird, tritt sie als Pluralität wieder hervor. Das ist der Ausdruck ihrer prinzipiellen Widerständigkeit. In ihr hat Kunst ihr Ende, von dem sie lebt, und das sie daher bekräftigt. Die beschriebenen Werke von Beckett und Vasarely kreisen um es. Sie suchen es zu überspielen, indem sie es durchschauen; aber als Einsicht gewinnen sie die prinzipielle Unfaßbarkeit von Wirklichkeit, erweisen sie als Bedingung der Möglichkeit, daß das Subjekt Bedeutung habe, und realisieren diese Einsicht und dies Ende durch ihre eigene Struktur. Sie sind „Endspiele“: sie zeigen, daß Kunst, indem sie als bestimmte immer wieder ein Ende hat, immer wieder ins Spiel kommt.

So ist der Gegengedanke zu jener Konzeption vom ‚Kunstwerk als Negation‘

⁷⁶ „... ich beendete keine von ihnen ... alles ging immer weiter für immer“ („Aschenglut“, a.a.O. S. 75).

entfaltet. Nach dieser muß Kunst sich zurücknehmen, um nicht den Schein zu surrogieren, als gäbe es noch Einheit, Zusammenhang, Versöhnung; nur in der Negation von Kunst werde Zerrissenheit als die gegebene Wahrheit erfaßt; sie unverstellt darstellend protestiere das negative Werk gegen sie und verweise negativ auf die Utopie der Versöhnung. So unmittelbar, wie Disharmonie und Zerrissenheit unvermittelt ins Werk eingehen sollen, so unmittelbar, d. h. gedanklich nicht vermittelt, werden Einheit, Zusammenhang, Versöhnung postuliert. Diese Forderung ist anachronistisch und eskapistisch. Noch einmal soll gegen Dispersion und Pluralität, die der Emanzipationsprozeß der Moderne hervorbrachte, ein verbindliches Allgemeines gewonnen werden: der scheinbar evidente Gedanke will es erbringen, jede Festlegung verrate „das Wahre“. Der richtige Gedanke, daß dieses immer mehr ist als das je Fixierte, wird übersteigert zu der Forderung, es solle rein hergestellt werden. Das ergibt eine Bewegung, die hinausträgt aus konkreter Realität. Folgerichtig wird Kunst, das exemplarische Phänomen der Vermittlung, verworfen⁷⁷.

Umgekehrt schließt der Gegengedanke: Gerade weil ein vorgängig anerkannter allgemeiner Zusammenhang, weil Einheit Konsensus und durchgängige Konnotationen nicht vorausgesetzt werden können, muß im einzelnen ermittelt werden, was Geltung hat. Das ergibt eine Bewegung, die in Realität und Bestimmtheit hineinführt. Vermittlung ist ihr Prinzip: wahr ist nur, was in bestimmten Medien konkretisiert, was als Bestimmtes ermittelt und somit übermittelbar ist. Das bestätigt Kunst. Der Verlust von Einheit und Allgemeinheit, wie sie nur ein geschlossenes System begründen könnte, setzt auch eine hierarchische Rangordnung der Mittel außer Kraft. In einem prinzipiellen Pluralismus ist jedes in seiner Eigenart freigesetzt; so ist in der Moderne Kunst nicht nur als ein Gefäß der ‚eigentlichen‘ Wahrheit unmöglich, sondern verschärft als Mittel der Orientierung belastet. Das treibt ihre Eigenart hervor.

Sie führt auf das je eigene Gefälle der Mittel Kunst und Theorie. Wir zitierten eine Stelle Adornos, in der er treffend die konkrete Totalität des Kunstwerks gegen die notwendige Einseitigkeit des prädikativen Urteils setzt; wir referierten ein von J. Ritter mitgeteiltes Modell, das den Zusammenhang zwischen dem Gewinn an logischer Eindeutigkeit mit dem Verlust sinnfälliger Wirk-

⁷⁷ Allenfalls in ihrer unselbständigen Form, als Allegorese, ist ihr noch Geltung belassen. Literarisch, von Theorie lebend, zeigen die Bilder Fontanas und Castellanis Züge der Allegorie. Die beschriebene Denkfigur könnte umfassender als ‚allegorisches Syndrom‘ verstanden werden. Ihm ist in einer eigenen Arbeit nachzugehen. Sie hätte auf Walter Benjamins Darstellung der barocken Allegorie einzugehen und auf seine Arbeit über Schlegels Kunstphilosophie. Zu kritisieren wäre, daß sich Benjamin beidesmal emphatisch mit Absolutheitsvorstellungen identifiziert, als ob sie noch Geltung hätten. Einen Hinweis darauf, daß es sich im ‚allegorischen Syndrom‘ um eine eskapistische Reaktion auf die Probleme der industriellen Gesellschaft handelt, gibt das Aufblühen dieser Denkfigur in den zwanziger Jahren. Musils Roman „Der Mann ohne Eigenschaften“ ist ein Beispiel dafür. Er realisiert unmittelbar ‚unendliche Reflexion‘, und er ist ein exemplarisches ‚Kunstwerk der Negation‘ (als ein solches hat K. M. Michel diesen Roman im Sinn der Adornoschen Theorie interpretiert: in Akzente I, 1954). Diese ‚unendliche Reflexion‘ und diese Negativität ist aber eine strukturell andere als die an den Werken von Vasarely und Beckett beschriebene; der Roman zeigt die Struktur von Fontanas Bild und Adornos Theorie.

lichkeit zeigt. So scheint zwischen den Mitteln gleichsam eine Wasserscheide zu bestehen; mit der Zuwendung zur einen Seite tritt die andere zurück – wie in Vasarelys Bild das Eingehen auf das schwarze Gefüge das weiße auflöst, das zum bloßen Hintergrund wird, und umgekehrt. Zuletzt macht solche Gegenläufigkeit sich darin geltend, daß immer von einem Mittel aus das andere als unzulänglich erwiesen werden kann. Theoretisch läßt sich stets die Unmöglichkeit von Kunst und die Notwendigkeit ihres Scheiterns begründen – z.B. weil Kunst nicht die zwingende Allgemeinheit der Theorie oder die unverfälschte Unmittelbarkeit des Faktischen erreichte; aber umgekehrt hebt Kunst durch ihr Gelingen stets das Allgemeine wie das Faktische auf – wenn sie erfahren läßt, daß konkrete Erfahrungen mehr Gewicht haben als abstrakte Ideen, oder daß die durch Subjektivität vermittelte Realität bedeutender ist als stumpfe Faktizität. Das heißt: Theoretisch läßt sich das Scheitern der Kunst rechtfertigen und, wie Hegel es begründete, ihr notwendiges Ende herleiten; Kunst aber kann über ihre Möglichkeiten nur etwas ausmachen, indem sie diese in ihrem eigenen Mittel überprüft – und dabei hat nur ihr Gelingen Beweiskraft, nie ihr Scheitern.

So scheinen Kunst und Theorie sich zueinander zu verhalten wie Grund und Figur in Vasarelys Bild; sie stehen in einer grundsätzlich offenen Konkurrenz. Jedes ist für das andere ein prinzipiell unüberspielbarer Widerstand; beide bleiben dadurch stets im Spiel; es ist die Struktur des „Endspiels“. Seine Konzentration im Hörspiel „Aschenglut“ legt den Gedanken nahe, daß die gleichrangigen aber gegenläufigen Mittel nur im Sinn der dort leitmotivischen ‚paroxysmalen Struktur‘ zur Einheit kommen: im Maß, in dem Kunst, der Eigenart ihres Gefälles folgend, sich verdichtet, treibt sie Theorie als ihr Korrektiv und Komplement hervor, und umgekehrt. So sich erfüllend wird jede ihrer Eigenart und damit ihrer grundsätzlichen Einseitigkeit sich bewußt werden; das muß jede veranlassen, sich selbst zurückzunehmen. Aber anders als in Fontanas Bild und Adornos Theorie, wo ein übersteigertes Absolutheitsdenken brutale Zerstörung und zwanghaft-dogmatische Züge hervortreibt, wird solche Zurücknahme in Durchsichtigkeit, Lockerheit, Leichtigkeit zur Geltung kommen; sie bekunden, daß solche Werke und Theorien nicht den verpflichtenden Charakter eines Endgültigen beanspruchen, sondern daß sie sich anbieten als Mittel möglicher Orientierung. So nur stellen sie in die Freiheit, die Becketts „Endspiel“ umkreist, zeigend, daß das Subjekt erst Bedeutung erhält, wenn es zwischen offenen Möglichkeiten selbsttätig ins Spiel kommt.