

Das Innere als Oberfläche

Ein ästhetischer Dialog
zwischen Alberto Giacometti und Samuel Beckett
1929 bis 1936

„ in twosome twiminds ”

Kreative und sexuelle Zeugungsakte als Kompensationsmechanismen für die
verlorengegangene kosmische und zweigeschlechtliche Ureinheit im Versuch, das auf Selbst-
Reflexion gründende Bewußtseinsspannungsfeld zwischen Intellekt und Natur aufzuheben
und vollkommene Erfüllung zu erlangen

Inauguraldissertation

zur Erlangung des Grades eines Doktors
der Philosophie und Kunstwissenschaften
der
Johann Wolfgang Goethe-Universität
zu Frankfurt am Main

Band 1 von 2

vorgelegt von
Manfred Milz

Weserstr. 24
12045 Berlin

1. Problemstellung und aktueller Forschungsstand	7
2. Persönliche Kontakte und ästhetische Korrespondenzen zwischen Alberto Giacometti und Samuel Beckett (Januar 1922 bis Januar 1966)	12
2.1. Die Zeit vor dem Zweiten Weltkrieg (Januar 1922 bis Dezember 1941)	13
2.2. Die Zeit des Zweiten Weltkriegs (Dezember 1941 bis Mai 1946)	18
2.3. Die Zeit nach dem Krieg (Mitte September 1945 bis zum Tod Giacomettis im Januar 1966)	19
3. Selbstreferentielle Authentizität der schöpferischen Metaebene als Kunstgegenstand	23
3.1. Becketts Rezeption der Philosophiegeschichte als erkenntniskritische Wahrnehmungshistorie	23
3.2. Physikalischer Naturalismus Becketts und Giacomettis in prozessontologischer Definition Bergsons	28
3.3. Tat-Sache – Sprachliche Rückkehr zum voraussetzungslos Ursprünglich-Unmittelbaren (<i>Verum et factum reciprocantur</i>)	35
3.4. Beckett und Giacometti auf dem unmöglich schmalen Grat des <i>nunc stans</i> zwischen Sein und Nichts (<i>coincidentia oppositorum</i>)	45
3.5. Kompositorisches Fluidum prozessualer Diskontinuität beständiger Vergänglichkeit – Formzweifel zwischen obsoletter Intentionalität Balzacs und vergegenwärtigender Absichtslosigkeit Becketts	50
3.6. Identität zwiefältiger Doppel-Gänger: Anwesende Abwesenheit des Schöpfers in seinen ihn spiegelnden Geschöpfen	68
4. Die Kopfgeburt der Denk-Figur als kubistische Zwischenbilanz phänomenologischer Erfahrungen sexuellen Tenors zwischen Schöpfung und Zeugung (1925-29)	75
4.1. Theoretische Reflexion phänomenologischer Wahrnehmungs- und Darstellungsprozesse Giacomettis (um 1925)	75
4.2. Phänomenologisch ausgerichtete Praxis in früher Jugend sowie in der Studienzeit Giacomettis (1919-29)	78
4.3. Geschlechtliche Verkörperungen <i>in statu nascendi</i>	83
4.3.1. Archaische Erdmutter <i>Femme-cuillère</i> (1926/27)	83
4.3.2. Weibliche Repräsentanten der Erdmutter: <i>Femme</i> (1927-28)	85

4.3.3. Ein Kunstwerk zeugen wollen – der sexuelle Akt als Gegenstand des Schöpfungsakts in den Paar-Kompositionen (1926-1929)	86
4.3.3.1. Scham- und Phallus – Verkörperungen <i>Homme et femme</i> (1926)	86
4.3.3.2. Entwicklung der Kopf-Kugel aus <i>Horizontale</i> und <i>Vertikale</i> – Mechanische <i>Figures</i> von Mann und Frau <i>Personnages</i> (1926/27)	87
4.3.3.3. Zu <i>Composition</i> verdichtetes <i>Couple (couché)</i> (1927)	88
4.3.3.4. Selbstreflexive Gegenüberstellung von <i>schauendem Kopf</i> und <i>Frau</i> als unerreichbares Objekt der Begierde: <i>Tête qui regarde</i> und <i>Femme</i> – Scheibenplastiken (1928-29)	89
5. Bilanzierende und antizipierende Denk-Modelle prozessualen Wahrnehmungs- und Darstellungs-Dilemmas (1930-34) – Die surrealistische Phase Giacomettis (1929-1934) im Dialog mit Becketts Ästhetiktheorie (1929-30) und Frühwerk (1931-36)	94
5.1. Geburt der Entzweiung von „Kopf“ und „Baum“	95
5.1.1. Giacometti – <i>Femme, tête, arbre</i> (1930)	95
5.1.2. Becketts Gebärmuttergrab entzweiten Seins	98
5.2. <i>Regressus ad uterum</i> – Schöpferischer Kreislauf in Hinwendung zum Stilleben absoluten Seins	102
5.2.1. Der <i>Kreislauf</i> Giacomettis – <i>Circuit</i> (1931)	102
5.2.2. Der Kreislauf Becketts um den <i>uterus</i> absoluter Erkenntnis Belacquas und Murphys	116
5.2.2.1. Monadendasein im physischen Universum als individuelle Gedankenprojektion	116
5.2.2.2. Teilnahmsloses Dasein anwesender Abwesenheiten: Belacqua und Murphy im <i>ausweglosen</i> Peripatos von <i>Denken</i> und <i>Gehen</i>	120
5.2.2.2.1. Ausweglose Suche suizidaler Konsequenz: <i>Discours de la Sortie</i> (1930)	120
5.2.2.2.2. Zirkuläre <i>Gedankenflucht</i> anwesender Abwesenheit Belacquas in Hinwendung zum nichtbewußten Sein	123
5.2.3. Sehnsucht nach nicht-bewußtem, da <i>ziellosem</i> Still-Leben in Einheit mit dem Universum	128
5.2.4. Männliches Verlangen nach Still-Leben-Verkörperungen erdhafter Baum-Frauen	135
5.2.5. Murphy als Baum <i>post mortem</i> – Tod als <i>Ausweg</i> , sich in den Naturkontext zu reintegrieren	142
5.3. Scheitern einer Wiederherstellung der zweigeschlechtlichen Ureinheit	145
5.3.1. Giacometti – <i>Boule suspendue</i> (1930)	145
5.3.2. Unerreichbar nahe Baum-Frauen Belacquas und Murphys	147
5.4. In <i>Augenblicklichkeit</i> – Schauendes Denken als Brücke und Barriere innerhalb des zwischen anwesend abwesend Wahrnehmenden und Wahrgenommenen erzeugten Zeit-Raums werdenden Vergehens	155
5.4.1. <i>Stachel ins Auge (Pointe à l'œil)</i> – <i>Sich auflösende Beziehungen (Relations désagréantes)</i> – 1931	155
5.4.1.1. Erkenntniskritische Ambivalenz des Sehkegels	155
5.4.1.2. <i>Nunc stans</i> der Schwelle zwischen Dies- und Jenseits	157
5.4.1.3. Beständiger Wandel verlebendigenden Sterbens	158

5.4.1.4. Grauschattierung infinit schmaler Intervalle	163
5.4.2. Augenblickliche Dialoge sich auflösender Beziehungen Belacquas und Murphys	168
5.4.2.1. Augendialoge	168
5.4.2.1.1 Belacqua und Smeraldina-Rima	168
5.4.2.2. Murphy und Mr. Endon	170
5.4.2.3. <i>Creatio discontinua</i> der lebend toten Belacqua und Murphy	172
5.5. Vollkommene Auflösung des Kunstgegenstands	176
5.5.1. <i>L'objet invisible (Mains tenant le vide)</i> – 1934 <i>Der unsichtbare Gegenstand (Hände, das Nichts haltend)</i>	176
5.5.1.1. Das polyfokale Objekt zwischen <i>Kopf</i> und <i>Schädel</i>	176
5.5.1.2. Figurative Zeit-Inkorporation unendlicher Schöpfungswanderung auf infinit schmalem Grat zwischen Differential und Integral	181
5.5.2. Abbauende Kreation in Becketts Werk	187
5.5.2.1. Sukzessive Auflösung des sprachlichen Mediums	187
5.5.2.2. <i>Präsenz</i> des Nichts	191
6. Resümee	196
7. Bibliographie	214
8. Abbildungsverzeichnis	Bd. 2

Danksagung

Im Zusammenhang mit der nachfolgenden Untersuchung gilt mein Dank verschiedenen Institutionen sowie Vertretern einzelner Fachdisziplinen wie der Kunstgeschichte, der Romanistik und nicht zuletzt der Philosophie, doch auch Privatpersonen, die hier nicht alle genannt werden können. Meinen Eltern sei herzlich gedankt.

Die vorliegende Dissertation ist im Rahmen des von Klaus Herding initiierten Graduiertenkollegs *Psychische Energien bildender Kunst* komplett im Zeitraum zwischen Januar 1999 und Dezember 2001 finanziert worden. Hierfür sowie für zwei Reisestipendien für Sondierungsarbeiten in Paris (1999) und Dublin (2001) sei der Deutschen Forschungsgemeinschaft Dank ausgesprochen.

Besonders verbunden bin ich Klaus Herding (Lehrstuhl für Kunstgeschichte) sowie Raimund Rütten (Lehrstuhl für Romanistik), Johann Wolfgang Goethe-Universität, Frankfurt am Main. Beide haben sich insbesondere in den vergangenen zwei Jahren in teilweise mehrstündigen Diskussionen zu methodischen Fragen der vergleichenden Analyse mit mir und meinen Texten auseinandergesetzt. Der kritische Diskurs mit ihnen hat mir hinsichtlich der Textregie starke Impulse gegeben. Diesbezüglich waren auch die Gespräche mit Sigmund Bonk (Privatdozent am Lehrstuhl für Philosophie der Universität Regensburg) in vielerlei Hinsicht eine Bereicherung.

Reinhold Hohl (Zürich) sowie Christian Klemm (Kunsthaus Zürich) danke ich für ihre Auskünfte und Ratschläge bezüglich photographischen Materials.

Themenspezifische Fragen in Verbindung mit Samuel Beckett und Alberto Giacometti sind insbesondere von James Knowlson (Beckett-Archiv der University of Reading, Beckett International Foundation) sowie von James Lord (Paris) ebenso ausführlich wie anregend beantwortet worden. Beiden sei hinsichtlich ihrer Hinweise auf philosophisches Quellenmaterial zu Samuel Beckett und Alberto Giacometti gedankt.

Bei meiner Archivarbeit in der Bibliothek des Trinity College zu Dublin, die der Sondierung der *Philosophical Notebooks* von Becketts Hand galten, haben mich einige Archivare und Bibliothekare, unter ihnen Terry McDonald und Stuart O'Seanoir unterstützt.

Die Poetry/Rare Books Collection der University at Buffalo Library (State University of New York), namentlich deren Kurator, Robert J. Bertholf, hat mir ein dreiseitiges Dokument zugänglich gemacht, welches die Schopenhauer-Rezeption Becketts unter Aspekten indischer Philosophie und Mythen um 1938 plausibel macht.

Speziellen Dank spreche ich hier nochmals meiner Freundin und Mitpromovendin Tanja Popelreuter in der Gewißheit aus, daß zwei vom Sujet her so unterschiedliche Studien wie die ihre und die meine – dort soziopolitisch-psychologische entwicklungsgeschichtliche Aspekte von Baukörpern, hier vergleichende philosophische Annäherung an Plastik und Literatur – in zahlreichen wechselseitigen Diskussionen und Disputen wechselseitig voneinander profitiert haben.

Berlin, September 2002

Manfred Milz

1. Problemstellung und aktueller Forschungsstand

Die vorliegende Dissertationsschrift hat eine vergleichende Strukturanalyse des bildhauerischen Werks von Alberto Giacometti und des literarischen Œuvres von Samuel Beckett zum Gegenstand. Auf metatheoretischer Ebene ist diesbezüglich als Prämisse zugrundegelegt worden, daß von Epochenkonstanten bzw. Diskursformationen geprägte ikonographische Programme aus einem in der jeweiligen Zeitperiode vorherrschenden philosophischen System generiert werden, die sich zunächst in der Literatur und dann in der bildenden Kunst fortpflanzen. Im Fall Giacomettis und Becketts jedoch haben wir es, wie sich zeigen wird, mit einer ungefähr zeitgleichen Aufnahme prozessontologischer *Komponenten* der Philosophie Henri Bergsons zu tun.

Neben Einzelanalysen von Skulptur, Zeichnung und Gemälde in ihrem strukturalen Verhältnis zu Essay und Roman widmet sich die Arbeit einem ästhetischen Dialog zwischen bildendem Künstler und Autoren. Deren zwischen 1922 und 1930 angesiedelte eher autodidaktisch denn akademisch zu nennende Studienzeit kann als prozessontologisch-phänomenologische Orientierungsphase betrachtet werden, die Giacometti hauptsächlich im Atelier und Beckett philosophie- und sprachgeschichtlich orientiert durchlebt.

Hinsichtlich der Prozessontologie Bergsons hat es sich als folgerichtig erwiesen, die Untersuchung kongenialer Kompositionskonstanten in den Werken Giacomettis und Becketts auf die Jahre zwischen 1929 und 1936 zu konzentrieren. Deren Herleitung bewegt sich zwischen der Dissertationsschrift Bergsons, *Essai sur les données immédiates de la conscience* (1889) und einer resümierenden Sammlung von Aufsätzen und Vorträgen, *Le pensée et le mouvant* (1934) als Auftakt und Finale des von dem französischen Philosophen eröffneten dynamischen Panoramas. Die Schlüsselpassagen dieser Schriften werden argumentativ vom vierten Kapitel seines Hauptwerks, *L'évolution créatrice* (1907), *Der kinematographische Mechanismus des Denkens und die mechanistische Täuschung*, flankiert.

Die Wahl dieser Zeitspanne für eine eingehende Untersuchung überrascht zunächst angesichts der Tatsache, daß Giacometti und Beckett erst ab Herbst 1937 einander freundschaftlich verbunden sind und im Frühjahr 1961 gemeinsam am Baummotiv für das Bühnenbild des zur Jahreswende 1948/49 entstandenen Dramas *En attendant Godot* arbeiten. Erst im Licht der Prozessontologie Bergsons werden die Übereinstimmungen ikonographischer Details in Bild und Wort innerhalb dieser Periode nachvollziehbar.

Bergson übt auf die um 1900 einsetzende Entwicklungsgeschichte der Abstraktion speziell im Bereich der bildenden Kunst entscheidenden Einfluß aus. Seine *Abhandlung über die unmittelbaren Bewußtseinsstatsachen* (1889) erscheint ungefähr parallel zur Sezession der impressionistischen Bewegung in eine rein naturalistische, wie sie sich z. B. im späten Stil von Monet äußert und eine tendenziell wissenschaftlich ausgerichtete Linie, wie sie beispielsweise in den pointillistischen Gemälden von Georges Seurat zum Tragen kommt. Bergsons Hauptwerk *Schöpferische Entwicklung* (1907) hat auf den Futurismus hinsichtlich einer forcierten Figuration in Zeitphasen ebenso wie auf den Expressionismus von Wassily Kandinsky in dessen Berücksichtigung introspektiv-intuitiver Strömungsmomente sowie auf die damit verwandte Kompositionsmethodik Arnold Schönbergs Einfluß ausgeübt, wie bereits von Peter Mennicken in seiner 1921 erschienenen Dissertation *Die Philosophie Bergsons und der Geist der modernen Kunst* angesprochen worden ist. Diesbezüglich galt es zu prüfen, inwieweit ästhetische Kompositionsgrundsätze von Georges Seurat, Kandinsky und Schönberg mit denen Giacomettis und Becketts korrespondieren und in deren Werken eine dem entsprechende Aufnahme finden.

Geht es um Verkörperungen von Seinszuständen, erweisen sich Giacometti und Beckett, bezogen auf den Zeitraum zwischen 1929 und 1950 par excellence als die Repräsentanten Bergsonscher Wirkungsmechanismen im Bereich der bildender Kunst und Literatur. Denkfiguren Bergsons lassen sich – in modifizierter Form – weit über dessen Tod 1941 hinaus im Œuvre beider Künstler nachweisen. In diesem späteren Untersuchungszeitraum allerdings ist weniger differenzierbar, wo die Einflußnahme der Prozessontologie Bergsons aufhört und die der Phänomenologie von Maurice Merleau-Ponty beginnt, da beide Tendenzen in einem Ablösungsprozess miteinander synthetisiert erscheinen. So haben die ikonographischen Referenzsysteme von Giacometti und Beckett sowie die von Merleau-Ponty dargelegte Lehre von den Erscheinungen im Gedankengut Bergsons ihren gemeinsamen, unmittelbaren Ursprung.

Mit dem prozessontologischen Tenor grenzt sich der vorgestellte Forschungsansatz philosophie- wie auch wissenschaftshistorisch von den jüngsten diesbezüglichen Publikationen ab, die sich hinsichtlich einer Rezeption insbesondere auf die 1945 erschienene Schrift *Phénoménologie de la Perception* von Maurice Merleau-Ponty konzentrieren. Dies gilt sowohl für die interdisziplinär angelegte Studie von Lois Oppenheim, *The Painted Word – Samuel Beckett's Dialogue with Art* (Ann Arbor 2000), als auch für den aktuellen Ausstellungskatalog von Christian Klemm, Carolyn Lanchner et al., *Alberto Giacometti* (Zürich/Berlin 2001).

In den Werken Giacomettis und Becketts stehen vitalistische Momente im Vordergrund, die sich adequat, wie sich zeigen wird, mit dem Begriff „physikalischer Naturalismus“ charakterisieren lassen, den beide – bewußt oder unbewußt – aus der Prozessontologie Bergsons extrahieren. Während Beckett wahrscheinlich in seiner Studien- und Lehrzeit am Trinity College zu Dublin (1923-28) sowie an der École Normale Supérieure (1928-30) deren Grundzüge zumindest mittelbar rezipiert, nimmt Giacometti sie als Epochenkonstante bzw. Diskursformation auf. Beiden geht es bereits um 1930 gleichermaßen um die Darstellung der Unmöglichkeit, die in dem von Bergson beschriebenen *élan vital* zum Ausdruck kommende *Metamorphosis* menschlicher Wesenszüge abzubilden, ohne sie dadurch zugleich dem Fluidum ihres Seins zu entziehen.

Nachvollziehbar wird die Wirkung Bergsons auf das Frühwerk Becketts theoretisch bereits 1929 anhand des vom sprachkritischen Skeptizismus geprägten Essays *Dante ... Bruno. Vico .. Joyce*. Spätestens aber seit seinem 1930 erschienenen *Proust*-Essay ist mit dem Aspekt der unwillkürlichen Erinnerung diese Prägung erstmals vordergründig greifbar. Omnipräsent verwirklicht offenbart sie sich in der fluiden Inkohärenz seines ersten Romans *Dream of Fair to Middling Women* (1931-32) sowie in *Murphy* (1934-36). Hier wie in einer der ersten surrealistischen Skulpturen Giacomettis, *Femme, tête, arbre* (1930), ebenso wie in der Landschaftsplastik *Circuit* (1931) und weiteren Kompositionen wird zugleich die Dissoziation zwischen Verstand und Natur in Gestalt von „Kopf“ und „Baum“ als Konfrontation von *vita activa* (männliches) und *vita contemplativa* (weibliches Prinzip) zentral thematisiert. Die prozessontologisch motivierte Wahrnehmungs- und Darstellungs-Barriere zwischen maskulin konnotiertem Künstlersubjekt und feminin konnotiertem Objekt bleibt unauflöslich, wie sich am Beispiel von Augendialogen der Protagonisten der frühen Romane Becketts in Korrespondenz mit der Plastik *Pointe à l'œil* (1931) zeigen lässt.

Da es sich bei den stereometrischen Körpern Giacomettis und den von Beckett verwendeten figurativen Attributen gleichsam um strukturgenetisches Material handelt, wird die Argumentation von prozessualen Schöpfungs- und Auflösungssituationen, wie sie sich in der Skulptur *Mains tenant le vide* 1934 ankündigen, von Auszügen aus Becketts späterem Roman *Watt* (1942-44) und Giacomettis in Genf zwischen 1942 und 1944 geschaffenen Figurinen begleitet. Die in Roman und Plastik dieser Zeit von Beckett und Giacometti vorgenommene Figuration in Raum und Zeit soll die bereits in den dreißiger Jahren formulierten Konsequenzen zu verwirklichen suchen.

In ihren zeitlichen Rahmenvorgaben und den oben genannten sowie unten noch zu spezifizierenden ikonographischen Schwerpunkten hebt sich die vergleichende Untersuchung von zurückliegenden Publikationen der 70er und 80er Jahre ab. Zu nennen sind hier zunächst das Kapitel *Der Mensch im Nullpunkt der Raum/Zeit-Koordinaten – Die unbegreifbare, nur beschreibbare Wirklichkeit* als Bestandteil der kulturwissenschaftlich angelegten Monographie von Reinhold Hohl, *Alberto Giacometti* (Stuttgart 1971). Hohls Buch sind in den Vereinigten Staaten zwei Aufsätze, eine Dissertation und ein Essay in Buchform zum Thema „Beckett und Giacometti“ gefolgt, die Erwähnung verdienen. In methodischer Anlehnung an eine damals in den Vereinigten Staaten verbreitete strukturalistische Forschungstendenz hat Ursula Rehn Wolfman 1977 eine (bis heute in Buchform unveröffentlicht gebliebene) Dissertation mit dem Titel *Ecriture/Lecture: Jeu d'Espace Litteraire Pictural, Sculptural, Samuel Beckett – Alberto Giacometti* (Microfilm, 38, 21 63 A, Ann Arbor, MI) vorgelegt, in der es vergleichend vorwiegend um den „Zwischen-Raum“ („the in-between-ness of space“) als integralen Bestandteil eines Kunstwerks geht. Den Schwerpunkt der Arbeit von Rehn-Wolfman bilden die vierziger Jahre sowie die Zeit um 1950. Fred Miller Robinson hat sich in seinem Beitrag *„An Art of Superior Tramps’: Beckett and Giacometti*, (Centennial Review, 25. Jg. (1981), H. 4, S. 331-347) auf die Zusammenarbeit der beiden Künstler am Bühnenbild des Dramas *En attendant Godot* konzentriert. Mit seinem hieran anknüpfenden Aufsatz *Beckett and Giacometti* (Partisan Review, 49. Jg. (1982), H. 3, S. 400-406) hat Matti Megged sein drei Jahre später erschienenes Buch *Dialogue in the Void: Beckett and Giacometti* (New York 1985) vorbereitet, in dem er sich in essayistischer Weise mit den Werken beider Künstler, hauptsächlich zwischen 1948 und 1950, auseinandersetzt. Richtungsweisend für die vorliegende vergleichende Auseinandersetzung mit den beiden Künstlern ist allerdings ein Aufsatz von Marianne Kesting, *Die Eternisierung der Fluktuation – Über den Prozess der Wahrnehmung bei Beckett und Giacometti* (Das Kunstwerk, XXXIV (1981), H. 2, S. 33-45).

Im Zentrum der Interpretationen von Rehn-Wolfman und Megged steht nicht nur *En attendant Godot*, sondern vor allem die um 1950 entstandene Trilogie Becketts, *Molloy*, *Malone meurt* und *L'innomable*. Meine am Kunsthistorischen Institut der Freien Universität zu Berlin verfaßte Magisterarbeit *Das Kontrahententum von Kopf und Baum im Spannungsfeld zwischen vita activa und vita contemplativa als kongeniale Kompositionskonstante im Œuvre Alberto Giacomettis und in Samuel Becketts „En attendant Godot“* (Marburg 1999) war um das zwischen Dezember 1948 und Januar 1949 entstandene Drama und die zeitgleich geschaffenen Plastiken Giacomettis sowie um deren surrealistische Vorläufer zentriert..

Das z. T. stark durch kunsthistorisches Formenrepertoire geprägte Œuvre Becketts wirkt, wie die von Michael Glasmeier, Christine Hoffmann et al. ausgerichtete Ausstellung *Samuel Beckett – Bruce Nauman* in der Kunsthalle Wien im Frühjahr 2000 gezeigt hat, bis in die bildende Kunst der Gegenwart hinein.

Ein Vergleich des zeitlichen Oxymorons kinetischer Momente in den Werken Giacomettis und Becketts mit dem sich als Subjekt im Rahmen seiner Performances zum Objekt machenden Nauman wäre zwar wünschenswert gewesen, hätte jedoch den Rahmen dieser Untersuchung gesprengt. In der vorgelegten Dissertationsschrift soll es nicht zuletzt darum gehen, die surrealistische Periode Giacomettis (1929-1934) in Relation zu den frühen Romanen Becketts, *Dream of Fair to Middling Women* (1931-32) und *Murphy* (1934-36), als strukturgenetisches Material des Theaterstücks *En attendant Godot* (1948/49) aufzufassen, um die einzige Zusammenarbeit der beiden miteinander befreundeten Künstler am Bühnenbild des Dramas vor dem Hintergrund einer gemeinsamen ikonographischen Programmatik nachzuvollziehbar werden zu lassen.

Es gibt nichts.

Wäre aber etwas, so wäre es nicht erkennbar.

*Wäre endlich Erkenntnis, so könnte sie nicht
gelehrt werden.*

Gorgias von Leontinoi, *Über das Nichtseiende* (444-441 v. Chr.)

*the sitting posture was not for me
any more, because of my short stiff leg,
and there were only two postures
for me any more, the vertical, drooping
between my crutches, sleeping on my feet,
and the horizontal, down on the ground.*

Samuel Beckett, *Molloy* (1951)

*I stood still and was a tree
amid the wood
Knowing the truth of things
unseen before.*

Ezra Pound, *A lume spento* (1908)

2. Persönliche Kontakte und ästhetische Korrespondenzen zwischen Alberto Giacometti und Samuel Beckett (Januar 1922 bis Januar 1966)

Das folgende Kapitel enthält eine kursorische Synchrosynopsis der Kontakte zwischen Alberto Giacometti und Samuel Beckett sowie des zwischen ihnen stattfindenden ästhetischen Dialogs. Während die eigentliche vergleichende Analyse den Zeitraum zwischen 1922 und 1936 zum Gegenstand hat, endet diese Übersicht erst mit dem Tod Giacomettis im Januar 1966, um zunächst das Fortwirken des zu untersuchenden strukturalistischen Materials darzustellen.

Über die Entwicklung der Freundschaft zwischen Alberto Giacometti und Samuel Beckett ist so wenig überliefert, daß zwischen den aufgefundenen Quellen jeweils mehrere Jahre liegen. Dementsprechend schwierig gestaltet sich der Versuch einer Rekonstruktion des Verhältnisses, das beide Künstler zueinander pflegten.

Wie sich allerdings zeigen wird, stimmen die Werke beider Künstler bereits ab 1930 im Nukleus ihrer ikonographischen Programme miteinander überein, wenngleich das erste Dokument, das ihre freundschaftliche Verbundenheit belegt, von September 1939 datiert. Die bereits in der 1889 erschienenen Dissertation Bergsons formulierte intuitionistische Prozessontologie erweist sich, wie sich zeigen wird, über eine Epochenkonstante bzw. Diskursformation hinaus als gemeinsamer Nenner ihres künstlerischen Selbstverständnisses.

Der Kontakt der Künstler endet zunächst mit der Abreise Giacomettis ins Genfer Exil im Dezember 1941. Wenngleich der Krieg Giacometti und Beckett für fast fünf Jahre voneinander trennt, setzen sich die Parallelen in ihren Werken unter deutlichem Einfluß Bergsons während dieser Zeit fort. Die Freunde können sich frühestens nach der Rückkehr Becketts aus seinem südfranzösischen Exil im Mai 1946 wieder begegnet sein. Für das Jahr der Uraufführung von *En attendant Godot* (1953) und die darauf folgende Zeit ist ein reges nächtliches Beisammensein im Milieu der französischen Caféhauskultur dokumentiert. Ihre kongeniale Wesensverwandtschaft hat sich im Mai 1961 in einer gemeinsamen Arbeit am Bühnenbild des Dramas für dessen Aufführung am Pariser Odéon Théâtre de France in Gestalt eines Baummotivs niedergeschlagen.

2.1. Die Zeit vor dem Zweiten Weltkrieg (Januar 1922 bis Dezember 1941)

Im Januar 1922 kommt Alberto Giacometti nach Paris¹ und tritt wenig später in die Académie de la Grande-Chaumière ein, um bei Antoine Bourdelle, einem Schüler Rodins, sein Studium der Bildhauerei aufzunehmen. Vor allem als Zeichner und Bildhauer konzentriert er sich dabei vor allem auf die kantige Schädel-Physiognomie des Kopfs (Abb. 1).

Seine kubistische Phase leitet Giacometti 1926 mit der maternalen Figur *Femme cuillère (Löffelfrau)* (Abb. 2) ein, aus der er im Zeichen geschlechtlicher Symbolik zwischen 1926 und 1929 eine Reihe von *Paar*-Kompositionen entwickelt, die in der Gegenüberstellung von schauendem Intellekt des Manns sowie der Frau als *Verkörperung* der Natur schlechthin von der Unmöglichkeit einer vollkommenen zweigeschlechtlichen *Kopulation* im Sinn einer Verschmelzung zeugen (Abb. 3-7 sowie Abb. 10-12).

Giacomettis parallel hierzu entstehenden kunsttheoretischen Aufzeichnungen deuten vor dem Hintergrund dieser Atelierarbeiten existentielles Bewußtsein einer Entzweiung zwischen Cogitatio und Natur an, wie es ähnlich bereits Bergson in seinen Untersuchungen *Essai sur les données immédiates de la conscience* (1889), *Matière et mémoire* (1896) sowie *L'évolution créatrice* (1907) als zentrale Problemstellung hervorgehoben hat. Bereits die Ikonographie des Frühwerks von Giacometti fluktuiert zwischen Eros- und Erkenntnistrieb im Spannungsfeld von Subjekt und Objekt.

Samuel Beckett nimmt 1923 ein Studium der romanistischen Literaturwissenschaften am Trinity College zu Dublin auf. Neben seinen Dante-Studien widmet er sich 1927 intensiv einer Lektüre Descartes.² Bis 1927 wird Arthur Aston Luce sein Tutor,³ der neben seinen vielbeachteten Berkeley-Studien vor allem durch die Veröffentlichung seiner 1921 an der dortigen philosophischen Fakultät gehaltenen Donellan-Vorlesungen zur Philosophie Bergsons, *Bergson's Doctrine of Intuition* (New York 1922), bekannt wird.

Zum ersten November 1928 geht Beckett nach Paris, um eine Dozentur als *lecteur d'anglais* an der École Normale Supérieure anzutreten.⁴ Mit seinem Freund Georges Pelorson besucht er häufig die Cafés Coupole und das Dôme, welche später zu bevorzugten Orten der Begegnung mit Giacometti werden: *Sie verbrachten die Abende in den berühmten Cafés von Mont-*

¹ James Lord, *Alberto Giacometti – Der Mensch und sein Lebenswerk*, Bern/München u. a. 1987 [New York 1985], S. 65. [Das Jahr und gegebenenfalls der Ort der Erstausgabe des Originals wird im Folgenden stets in eckige Klammern gesetzt].

² Deirdre Bair, *Samuel Beckett – eine Biographie*, Reinbek bei Hamburg 1994 [London 1978], S. 87.

³ James Knowlson, *Samuel Beckett – An exhibition* (Ausst.-Kat., Reading University Library), London 1971, S. 22.

*parnasse, im Dôme und in der Coupole und beobachteten aus den Augenwinkeln die Menge, um zu sehen, welche Berühmtheiten an den anderen Tischen saßen.*⁵ Mit Blick auf die Zeit um 1928 beschreibt James Lord, wie auch Giacometti in diesen Cafés regelmäßig verkehrt.⁶

Daß Beckett und Giacometti sich dabei flüchtig begegnet sein könnten, ist nicht ausgeschlossen, doch eher unwahrscheinlich. Ihre ästhetische Übereinkunft entwickelt sich vielmehr unabhängig von ihrer freundschaftlichen Verbundenheit. Beide kommen schon in den späten zwanziger Jahren in den Einflußbereich surrealistischen Gedankenguts. Beckett wird von Pelorson an surrealistische Dichtung herangeführt,⁷ während Giacometti verstärkt Kontakt zur Entourage um André Breton, darunter vor allem zu Max Ernst und Joan Miró, pflegt.⁸

Neben seinen obligatorischen Unterrichtsstunden an der von Bergson geprägten École Normale Supérieure liest Beckett die Philosophiegeschichte von Descartes über Geulincx und Malebranche hin zu Leibniz und insbesondere Schopenhauer⁹ als eine Geschichte der Wahrnehmungstheorien. Wenig hat sich seit den Studien Bergsons an dem konservativen Institut (zwischen 1878 und 1881) bzw. seit seiner außerordentlichen Professur, die dieser dort ab 1898 innehatte, verändert. Sein nachhaltiger Einfluß bestimmt z. T. weiterhin das methodische Selbstverständnis und den Unterrichtsstil in den späten zwanziger Jahren. 1928 stehen die Normaliens noch immer unter dem Eindruck der Verleihung des Nobelpreises für Literatur an ihren ehemaligen Mentor Bergson. Im Eintrittsjahr Becketts, 1928, erscheint mit *Les deux source de la morale et de la religion* Bergsons letzte umfassende Abhandlung.

Vor diesem geistesgeschichtlichen Hintergrund verfaßt Beckett zwei Essays, 1929 *Dante ... Bruno. Vico ... Joyce* – in dessen Mittelpunkt der sprachkritische Skeptizismus, d. h. der seinen Gegenstand verfehlende Ausdruck, steht – und 1930 *Proust* – der die irreversible Dissoziation von Mensch und Welt als Schicksal künstlerischer Existenz zum Gegenstand hat. Die in diesen beiden Ästhetiktheorien vertretene, mit Thesen Bergsons konform gehende Kritik am utilitären linguistischen Symbol trägt nach der Rückkehr Becketts an das *Trinity College* 1930 dazu bei,¹⁰ daß er seine dortige Dozentur nur kurz ausübt und im Dezember 1931 unerwartet niederlegt.¹¹ Von Februar bis in den Frühsommer 1932 hinein erarbeitet Beckett in Paris

⁴ James Knowlson, *Damned to Fame – The Life of Samuel Beckett*, London 1996, S. 87.

⁵ Bair (s. Anm. 2), S. 105.

⁶ Lord (s. Anm. 1), S. 99.

⁷ Bair (s. Anm. 2), S. 163.

⁸ Lord (s. Anm. 1), S. 103.

⁹ Vgl. Knowlson (s. Anm. 4), S. 96-97, 118 bzw. S. 152.

¹⁰ Ebd., S. 120.

¹¹ Knowlson (s. Anm. 4), S. 134-143.

zunächst den größten Teil seines ersten Romans, *Dream of Fair to Middling Women*,¹² in dem er u. a. die Auseinandersetzung Bergsons mit der Relativitätstheorie Einsteins – in Anspielung auf die 1922 erschienene Abhandlung Bergsons, *Durée et simultanéité* – explizit persifliert.¹³ Im Verlauf des Jahrs 1933 beendet er die Arbeit an dem Roman.

Der 1934 erscheinende Band *More Pricks than Kicks* enthält aus dem ersten Roman herausgelöste Erzählungen um den Protagonisten Belacqua Shua, eine Figur, die Beckett dem *Purgatorio* der *Divina Commedia* Dante Allighieris entlehnt hat. 1934 erscheint auch die Rezension *Recent Irish Poetry*, eine der wenigen Literaturkritiken Becketts, die in Anlehnung an philosophische Studien sowie an die beiden oben genannten Essays der ausgehenden zwanziger Jahre entsteht. Er lobt darin die Vertreter der irischen Avantgarde, die den zwischen *res cogitans* und *res extensa* herrschenden Abgrund zum eigentlichen Gegenstand ihrer Kunst erhoben haben.¹⁴

1934 nimmt Beckett während seiner im Dezember 1933 begonnenen Psychotherapie¹⁵ die Arbeit an dem Roman *Murphy* auf, den er bis zu seiner Rückkehr ins heimatliche Cooldrinagh, kurz vor Weihnachten 1935, entwickelt und 1936 in Dublin fertigstellt. Der Tenor beider Romane wird von der lebenslang andauernden Dichotomie des Individuums zwischen der *vita activa* des männlichen Intellekts und der *vita contemplativa* der weiblichen Natur bzw. der Isoliertheit der Individuen untereinander, bedingt durch differierende Sphären zeitlich-räumlichen Seins, bestimmt. Auch Zweifel an der Gültigkeit sowie an der sprachlichen Darstellbarkeit des Wahrgenommenen werden von ihm literarisch problematisiert.

Giacometti bilanziert in seiner surrealistischen Phase zwischen 1930 und 1934 die in den zwanziger Jahren mit seiner Wahrnehmung (vor allem des menschlichen Kopfs) analytisch-experimentell gemachten Erfahrungen der Vergeblichkeit, eine Figur oder auch nur einen Kopf in Gänze und zugleich detailgetreu aufzufassen und darzustellen. Eben diese Metaebene des Schöpfungsprozesses wird – verlagert ins Zentrum der Betrachtung – für ihn zum einzig authentisch darstellbaren Kunstgegenstand.

¹² Ebd., S. 146.

¹³ Vgl. Samuel Beckett, *Traum von mehr bis minder schönen Frauen*, Frankfurt am Main 1998 [London/Paris 1992], S. 279-280. [Im Folgenden wird Beckett in der bei Suhrkamp erschienenen deutschsprachigen Edition *Samuel Beckett, Werke* (in Zusammenarbeit mit Samuel Beckett herausgegeben von Elmar Tophoven und Klaus Birkenhauer) wiedergegeben, da er, bereits in den dreißiger Jahren des Deutschen mächtig, eng mit den Übersetzern seiner Werke zusammengearbeitet hat. In Einzelfällen ist der Übersetzung im Interesse einer differenzierten Interpretation die originalsprachliche Fassung in der betreffenden Fußnote beigegeben worden.].

¹⁴ Vgl. Bair (s. Anm. 2), S. 243-245.

¹⁵ Knowlson (s. Anm. 4), S. 174.

Wie schon die kubistische, beginnt die surrealistische Phase Giacomettis 1930, in Gestalt von *Femme, tête, arbre* (Abb. 14), mit einer Gebärmuttersituation, welche die Konfrontation von „Kopf“ und „Baum“ in statu nascendi zeigt. *Circuit* (Abb. 16) verweist, wie nachgewiesen werden kann, auf die nachgeburtliche existentielle Situation des Künstlers als Individuum (der sich in einer geschlossenen Endlosschleife durch eine Landschaft bewegende kugelförmige Kopf), dessen reflektierender Verstand eine Reintegration in den Kontext der Natur (die Erdmulde) verhindert.

Mit den zwischen 1930 und 1932 entstehenden figurativen Konstellationen *Boule suspendue* (Abb. 19) und *Pointe à l'œil (Relations désagrégeants)* (Abb. 20) bezieht Giacometti dieses paradigmatische universelle Dilemma sich auflösender Beziehungen einerseits auf den zwischen Mann und Frau stattfindenden sexuellen Akt und andererseits auf den Schöpfungsakt zwischen Künstler und Objekt.

Kennzeichnend ist jeweils die Distanz zwischen Subjekt und Objekt, die sich als völlig isoliert voneinander erweisen. *L'objet invisible (Mains tenant le vide)* (Abb. 27-29) zeigt zum Abschluß der surrealistischen Phase Giacomettis 1934 in der Nachfolge von *Stachel ins Auge (Sich auflösende Beziehungen)* dessen Strategie des *Annulierens* von Materie im Klimax positiver Negativität. In seiner Abkehr vom Surrealismus nimmt Giacometti noch im gleichen Jahr seine in den späten zwanziger Jahren abgebrochenen Kopfstudien wieder auf, fällt dabei kurzfristig in seinen kubistischen Stil zurück, vertritt dann aber in seinen Porträtplastiken naturalistische Tendenzen, die den Prozess seiner eigenen Stilfindung einleiten.

1936 entsteht die Bleistiftzeichnung eines stehenden Frauenakts, an dem Giacometti eine Akzentuierung der Beckenregion vornimmt.¹⁶ Das maternale Fruchtbarkeitsidol inkorporiert den Kanon der zehn Jahre zuvor entstandenen, noch kubistischen *Femme cuillère* von 1926 (Abb. 2). Bereits in *Projet pour une place* (Abb. 17) hat Giacometti 1930/31 mit einer Stele eine Raumachse formuliert. Die Folge kleiner stehender Frauenstatuetten auf überdimensionierten Sockeln setzt 1937, im Entstehungsjahr des Gemäldes *Pomme sur le buffet*,¹⁷ ein. Einsam im Zentrum positioniert, nimmt der Apfel lediglich etwa ein Vierhundertstel des Bildraums ein. 1939 fertigt Giacometti für einen Pavillon der schweizerischen Landesausstellung in Zürich eine ungefähr fünf Zentimeter hohe weibliche Statuette in der Absicht, sie im

¹⁶ Abbildung der sich in einer Privatsammlung befindlichen Bleistiftzeichnung bei Yves Bonnefoy, *Alberto Giacometti – eine Biographie seines Werkes*, Wabern-Bern 1992 [Paris 1991], S. 252.

¹⁷ Ebd., S. 255 (Abb. 233).

Zentrum eines weiträumigen Atriums auf einer großflächigen Sockelzone aufzustellen.¹⁸ Die weiblichen, Natur verkörpernden Hauptfiguren in Becketts ersten beiden zwischen 1931 und 1936 entstandenen Romanen folgen dem Kompositionsschema von „Figur und Erdboden“, das er insbesondere in der Gestalttheorie Kurt Koffkas vorfindet.¹⁹ Von Herbst 1936 bis Frühjahr 1937 bereist Beckett Deutschland.²⁰ Vor allem die Maler des Expressionismus (darunter Kandinsky) faszinieren ihn. In der zweiten Oktoberhälfte des Jahres 1937 kehrt er aus dem heimatlichen Cooldrinagh via London nach Paris zurück.²¹

Vorübergehend wohnt er in einem kleinen Hôtel in der Rue de la Grande Chaumière, nahe des Boulevard de Montparnasse, wo sich auch die von der Avantgarde frequentierten Cafés Dôme und Coupole befinden.²² Im Herbst 1937 mag es zu ersten Kontakten mit Alberto Giacometti gekommen sein, der Giorgio Soavi zurückblickend gegen Ende seines Lebens verraten wird: *Beckett und ich sahen einander gelegentlich. Er liebte es nicht, unter Leute zu gehen, in Bars mit Frauen in alle Nacht hinein, das mochte er nicht, er muß schüchtern sein. Aber er und ich, wenn wir uns zufällig begegneten, blieben bis sechs oder sieben Uhr in der Frühe zusammen.*²³

James Lord, ein guter Bekannter Giacomettis, hat die erste Begegnung zwischen den beiden Künstlern in dessen Biographie auf den Zeitraum um 1937 festgelegt: *Giacometti und Beckett lernten sich zufällig im Café de Flore kennen. Ihre Persönlichkeiten und Erfahrungen waren Voraussetzung genug, um sich gegenseitig zu schätzen und anzuerkennen. Es konnte nicht ausbleiben, daß sie Freunde wurden. Die Freundschaft wuchs sehr langsam, denn keiner von beiden rechnete mit Trost oder Bestätigung. Im Gegenteil. Was sie schließlich im Umgang miteinander fanden, war die Gewißheit, den einzigartigen Wert eines hoffnungslosen Unterfangens bestätigt zu sehen. Meist begegneten sie sich per Zufall, gewöhnlich des Nachts; dann machten sie zusammen lange Spaziergänge, deren einziges Ziel in der Schlußfolgerung bestand, daß sie, da sie nun einmal kein Ziel hatten, gezwungen waren, dorthin zu gehen, wohin*

¹⁸ Vgl. Lord (s. Anm. 1), S. 185-186.

¹⁹ Vgl. Knowlson (s. Anm. 4), S. 177; S. 737, Anm. 45.

²⁰ Vgl. Knowlson (s. Anm. 4), S. 230-261.

²¹ Ebd., S. 274.

²² Ebd., S. 274.

²³ Giorgio Soavi, *Il mio Giacometti*, Mailand 1966, S. 60. Giacometti: *Con Beckett ci vediamo per caso. Non gli va di stare in compagnia, al bar, con le donne a far tardi, non gli va, dev'essere timido. Ma io e lui, sempre per caso, abbiamo fatto le sei le sette del mattino.* Nach der deutschen Übersetzung bei Reinhold Hohl (Hrsg.), *Giacometti – eine Bildbiographie*, Ostfildern bei Stuttgart 1998, S. 89. [Im Folgenden hat der Verfasser auf die bei Hohl, Palmer und Chaussende sowie Vitali abgedruckten deutschen Übersetzungen zurückgegriffen. Im Fall von Argumentationen, die ikonographische Problemstellungen in besonderer Weise berühren, findet sich, wie hier, der Originaltext in der Fußnote].

*der Weg sie führte. Es war eine sehr persönliche, heimliche, fast geheimnistuerische Freundschaft.*²⁴

Eingebettet in die Werkbiographien Giacomettis und Becketts lassen sich die Inhalte ihrer nächtlichen Gespräche ahnen. Brieflich beklagt Beckett im Sommer 1937 seinem Freund Axel Kaun gegenüber die Unzulänglichkeit von Sprache, die es zu dematerialisieren, aufzulösen gelte, um zur Vollkommenheit des Nichts zu gelangen.²⁵ Mit *Les Deux Besoins* verfaßt Beckett 1938 einen weiteren Beitrag zur Ästhetiktheorie in der Tradition seiner vorangegangenen Essays und Rezensionen.²⁶ Darin beschreibt er das kontinuierliche Scheitern des Künstlers auf seiner Suche nach absoluter Darstellung eines Objekts.

2.2. Die Zeit des Zweiten Weltkriegs (Dezember 1941 bis Mai 1946)

Im Anschluß an die kleine weibliche Figur im Sockelzentrum eines Atriums experimentiert Giacometti um 1940 mit einer Reihe kleiner, sowohl männlicher als auch weiblicher Statuetten. Ende Dezember 1941 verläßt er unter dem Druck der deutschen Besatzungsmacht Paris.²⁷ Er läßt sich in Genf nieder und setzt die prozessontologisch-phänomenologischen Experimente mit Figurinen beider Geschlechter in einem kleinen Zimmer des Hôtel de Rive fort (Abb. 38), wobei die femininen Varianten überwiegen.

Wie von *Zwei Hände, die Leere haltend* 1934 (Abb. 27-29) antizipiert, zerbrechen die winzigen Plastiken während des Modellierens unter seinem Anspruch, die Gesamtheit ihrer Einzelheiten absolut, *augenblicklich*, erfassen zu wollen, weshalb nur wenige Produkte dieser Phase erhalten bleiben. Auch sie stellen keine Endresultate dar, sind als Näherungswerte an die von Giacometti zu verwirklichende Totale menschlichen Daseins gewissermaßen nur „Durchgangsstationen“. Unter anderem entsteht zwischen 1942 und 1943 eine plastische Umsetzung der Bleistiftzeichnung *Femme debout* von 1936 (aus Gips), die nun eine wesentlich schlankere Figur zeigt.²⁸ Die gesamte Zeit des Kriegs über bleibt Giacometti (von Unterbrechungen, die ihn in das heimtliche Bergell führen, abgesehen) in seinem Genfer Exil.

²⁴ Lord (s. Anm. 1), S. 173.

²⁵ Samuel Beckett, *German Letter of 1937* (9.7.1937), in: Ruby Cohn (Hrsg.), *Disjecta – Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*, New York 1984, S. 51-54. [Bei den in runden Klammern genannten Datierungen handelt es sich um das Entstehungsjahr des jeweiligen Texts].

²⁶ Samuel Beckett, *Les deux besoins* (1938), ebd., S. 55-57.

²⁷ Lord (s. Anm. 1), S. 198.

²⁸ Die bemalte, 164 cm hohe Plastik befindet sich heute im Duisburger Wilhelm-Lehmbruck-Museum. Vgl. die Abbildung bei Bonnefoy (s. Anm. 16), S. 283 (Abb. 257).

Anfang Oktober 1942 muß auch Beckett mit seiner Freundin Suzanne Deschevaux-Dumesnil wegen ihrer gemeinsamen Aktivitäten für die Résistance in die südfranzösische Ortschaft Roussillon d'Apt fliehen,²⁹ in der sie Anfang November eintreffen.³⁰ Bis 1944 arbeitet er dort an dem in Paris begonnenen Romanwerk *Watt*, in dessen Mittelpunkt ebenfalls das gleichsam zwischenmenschliche phänomenologische Dilemma von Wahrnehmung und sprachlicher Darstellbarkeit des Seins im werdenden Vergehen anwesender Abwesenheit steht. Die Figur des Watt zeigt sich als ein gereifter Verwandter Belacquas und Murphys und ist wie sie ein *alter ego* Becketts. In der Einheit von Gehen und Denken verkörpert Watt in seiner Präsenz die *vita activa* auf der Suche nach noumenistischer Wirklichkeitsrezeption gewährendem, sich ganz der Gaia hingebendem, nichtbewußtem "Still-Leben".

2.3. Die Zeit nach dem Krieg (Mitte September 1945 bis zum Tod Giacomettis im Januar 1966)

Giacometti kehrt Mitte September 1945 in sein unversehrt gebliebenes Atelier in der Rue Hippolyte-Maindron zurück.³¹ Mit seinen Arbeiten der Jahre 1945 und 1946 knüpft er unmittelbar an die Gestalt der aus Genf mitgebrachten Statuetten an.³² Er formt das ikonographische Programm der zwischen 1930 und 1934 entstandenen selbstreferentiellen Modelle des Arbeitsprozesses nun zu seinem eigenen Stil.

Die Bleistiftzeichnung *Figure debout* von 1946 ist als Nachfolgerin der Plastik *Stehender Akt* eine zu Energielinien verdichtete schmale Raumvertikale absoluten Stillstands.³³

Als solche eröffnet sie die dritte und letzte Stilperiode in der Tradition ihrer kubistischen und surrealistischen Vorläuferinnen. Die Frauengestalt als Vulva in *Das Paar* (Abb. 5) in ihrer Eigenschaft als Nachfolgerin der *Löffelfrau* (1926) (Abb. 2) wird in *Frau, Kopf, Baum* (1930) (Abb. 14) metamorph zu einem Baum. 1947 formuliert der Bildhauer mit der Skulptur *Schreitender Mann* ihren dynamischen Gegenpol.³⁴ Mit dieser Konstellation weisen weibliche und männliche Gestalt schon in dieser frühen Version noch unverbunden auf den *Kreislauf* (Abb. 16) zurück.

²⁹ Vgl. Knowlson (s. Anm. 4), S. 317.

³⁰ Vgl. Bair (s. Anm. 2), S. 411.

³¹ Vgl. Lord (s. Anm. 1), S. 219-223.

³² Vgl. Bonnefoy (s. Anm. 16), S. 242 (Abb. 221).

³³ Vgl. die Abbildung der Bleistiftzeichnung aus der Genfer Galerie Krugier bei Hohl (Hrsg.) (s. Anm. 23), S. 110.

³⁴ Es handelt sich dabei um die vermutlich früheste Darstellung Giacomettis von einem schreitenden Mann. Vgl. das Exponat in der Alberto Giacometti-Stiftung Zürich, abgebildet in der Monographie Bonnefoys (s. Anm. 16), S. 318-319 (Abb. 292) sowie die von Patricia Matisse gemachte Photographie, die einen Mann in weit ausholender Schrittstellung zeigt. Ebd. S. 320 (Abb. 293).

1947 entsteht mit der Bleistiftzeichnung *Gruppe von Figuren* eine Synthese, in der ein im Zentrum stehender Frauenakt von mehreren schreitenden Männern umgeben ist.³⁵ 1948 resultiert aus dem plastischen Entwurf des *Schreitenden* die Gruppe *Trois hommes qui marche (séparés)*,³⁶ die auf dem Plateau einer doppelten Sockelzone isoliert aneinander vorübergehen. Noch im gleich Jahr beginnt Giacometti damit, auch das in der Bleistiftskizze des Vorjahrs angedeutete Konzept dreidimensional in der von ihm bildnerisch choreographierten Konfiguration *La place II* umzusetzen,³⁷ in der, dem *Projekt für einen Platz* von 1930/31 (Abb. 17) folgend, vier Männer und eine Frau auf einem Stück Erdkruste agieren. Er schließt die Gruppe 1949 ab und beginnt eine Reihe von Farbstiftzeichnungen, die programmatisch eine Figur in sehnsuchtsvoller Konfrontation mit einem Baum zeigen.³⁸ In veränderter Gestalt verdeutlicht er die 1930 *in statu nascendi* angesprochene Gegenüberstellung von „Kopf“ und „Baum“, wie zuvor mit *Kreislauf* (Abb. 16), als nachgeburtliche Situation. Aussagen Giacomettis belegen wiederum den prozessualen Charakter dieser Arbeiten. Auf seiner ruhelosen Suche nach vollkommener Einheit mit seinem Objekt, die gleichbedeutend mit dem *regressus ad uterum* wäre, wendet sich der Bildhauer motivisch dem "Still-Leben" eines Baums zu, der *ist*, da er nicht denkt. Im Verlangen nach dreidimensionaler *Verwirklichung* plastiziert *La Cage (Femme et tête)*³⁹ von 1950 dieses künstlerische Dasein eines analysierend, also dissoziiert außerhalb der Natur Stehenden im Verhältnis von „Büstenporträt“ zu „Figur“. Mit dem ebenfalls 1950 entstehenden *Place*, einer *Composition avec trois figurines et une tête*,⁴⁰ erweitert er die geschilderte existentielle Situation noch im gleichen Jahr mit dem Ensemble von *Sept figurines et une tête* zu *La forêt*.⁴¹ Der *Kopf* (die Replique eines gerade entstandenen Büstenporträts) wird als Stellvertreterfigur seines anwesend abwesenden Schöpfers eingesetzt, der in den dualen Existenzformen baumhafter Menschen bzw. vermenschlichter Bäume seinem Wunsch nach völliger Reintegration in den Kontext Natur, in der Verschmelzung von Monade und Solitaire, erkennendem Subjekt und zu erkennendem Objekt, Ausdruck zu verleihen sucht. Auch *La clairière*,⁴² eine *Composition avec neuf figurines*, bekräftigt ohne die für den Künstler stehende schauende Figur 1950 dieses Verlangen.

³⁵ Vgl. Hohl (Hrsg.) (s. Anm. 23), Abb. S. 123.

³⁶ Dieses Attribut findet sich ausschließlich in der Dokumentation von Willy Rotzler, *Die Geschichte der Giacometti-Stiftung*, Bern o. J. (1982), S. 423.

³⁷ Vgl. Bonnefoy (s. Anm. 16), S. 331 (Abb. 304).

³⁸ Vgl. Reinhold Hohl, *Alberto Giacometti*, Stuttgart 1971, S. 296 (Abb. 77).

³⁹ Vgl. Bonnefoy (s. Anm. 16), S. 347 (Abb. 320).

⁴⁰ Ebd., S. 346 (Abb. 319).

⁴¹ Ebd., S. 351 (Abb. 324).

⁴² Ebd., S. 350 (Abb. 323).

Mit der Rückkehr Becketts nach Paris im Mai 1946⁴³ beginnt die nahezu vier Jahre andauernde fruchtbarste Periode seines Schaffens. Den Auftakt bildet ein Zyklus von Erzählungen, den Beckett zwischen Oktober und Dezember 1946 verfaßt.

Premier Amour führt die Thematik des Gebärmuttergrabs im Wunsch nach Einheit von Ich und Welt fort. *L'Expulse (Der Ausgestoßene)* bevorzugt vor diesem Hintergrund eine nichtbewußte Art zu gehen, die der seines Nachfolgers Watt entspricht (steife Kniegelenke provozieren ein weites Ausschreiten der Figur des Erzählers). In der Ende 1946 entstandenen Erzählung *Le Calmant*, gilt dieser Gang, so der Autor, als Lösung des *statodynamischen Problems*,⁴⁴ also dem der prozessualen Retrogression im werdenden Vergehen des menschlichen Organismus. *Mercier und Camier*, Becketts erster Roman in französischer Sprache, zwischen Juli und Oktober 1946 verfaßt, wird diesbezüglich von den Erzählungen in inhaltlicher wie formaler Hinsicht begleitet.

Die bisher nur theoretisch, in den Romanen der dreißiger Jahre sowie in seinen Literaturkritiken von 1934 vertretene ästhetische Strategie verbalen *Annulierens* nimmt nun, zunächst in Form eines Sujetwechsels, praktische Gestalt an. 1947 schreibt Beckett mit *Eleutheria* sein erstes französischsprachiges Theaterstück. Das im Winter 1948/49 entstehende Drama *En attendant Godot* transfiguriert in Anlehnung an *Mercier et Camier* die Mentalität verkörpernden Protagonisten Belacqua, Murphy und Watt nun zu Wladimir und Estragon. Ähnlich den von Leibniz beschriebenen Monaden, sind die von Beckett beschriebenen Individuen voneinander isoliert; ihre zwischenmenschliche Kommunikation scheitert. Im Zentrum des Dramas steht im Zeichen von „Kopf“ (*vita activa*) und „Baum“ (*vita contemplativa*) erneut die unüberbrückbare Dissoziation zwischen Geist und Materie, die zwischen vereinsamten Individuen auf deren Weltwahrnehmung und Selbstbewußtsein wirkt.

Metaphorisch nimmt das Theaterstück den künstlerischen Schöpfungsprozess zum Kunstgegenstand; sich enthaltend, spricht es sich in seiner Eigendynamik selbst aus. Die Hauptakteure, insbesondere Estragon, sehnen sich in ihrem Streben nach "Still-Leben" in den *uterus mundi* zurück, indem sie selbst die Existenzform eines Baums anzunehmen trachten, um, von Raum und Zeit unabhängig, eigentliches *Sein* zu erlangen.

Warten auf Godot und *Der Platz II* sowie die in den darauf folgenden Ensembles enthaltene Kompositionsformel „Baum – Mensch“, zeigen die Werkentwicklung Becketts und Giacomettis um 1950 an ihrem Schnittpunkt. Auch einige Berichte über die Freundschaft zwischen

⁴³ Vgl. Bair (s. Anm. 2), S. 449.

⁴⁴ Samuel Beckett, *Das Beruhigungsmittel* [Paris 1955], in: Ders. *Erzählungen*, Frankfurt am Main 1995 [London 1988], S. 90.

Beckett und Giacometti sind auf die fünfziger Jahre konzentriert. Lord resümiert das Wesen ihrer freundschaftlichen Zuneigung mit Blick auf das Jahr 1953: *Tagsüber schlief er [Beckett] und arbeitete meist des Nachts, bis er nicht mehr weiterschreiben konnte. Dann ging er aus, durchstreifte die Straßen und machte die Runde durch die Bars, die so spät noch geöffnet waren. Dabei traf er unweigerlich auf Giacometti. Stundenlang saßen die beiden zusammen oder gingen durch die Straßen, wobei sie über die absurden Schwierigkeiten der Künstlerexistenz philosophierten. Diese Unterhaltungen lieferten den beiden reichlich Stoff für die von ihnen geteilte obsessive Beschäftigung mit ihren metaphysischen Ängsten. Sie wurden zur Substanz und zum Symbol ihrer Freundschaft.*⁴⁵

Am lebendigsten, obwohl aus zweiter Hand, ist folgende von Gérard Régner festgehaltene Schilderung, in der er wiedergibt, was ihm der Maler Byzantios berichtet hat: *Eines Abends, vielmehr eines Nachts, kam Giacometti in der Coupole neben Samuel Beckett zu sitzen. Und er, dem man normalerweise zuhört, um den man sich schart: Er gab sich eine bei ihm noch nie gesehene Mühe, auf seinen Nachbarn einzugehen, ihn mit einem zuerst weiten, dann immer engeren Netz von Fragen einzukreisen, wie von einer unbesiegbaren Neugierde getrieben, die Beckett übrigens nicht zu beachten schien.*⁴⁶

Trotz dieser Geistesverwandtschaft kommt es erst im Mai 1961 zu einer gemeinsamen Arbeit am Baummotiv für das Bühnenbild von *En attendant Godot* anlässlich einer Neuinszenierung im Pariser Odéon-Théâtre de France durch Roger Blin (Abb. 39 und 40), die einmalig bleiben wird. Etwa ein halbes Jahrzehnt später, kurz vor seinem Tod, erzählt Giacometti Giorgio Soavi über diese Arbeit: *Beckett forderte mich auf, das Bühnenbild für „Godot“ zu machen. Dazu brauchte es einen Baum. Einen Baum und den Mond. Wir verbrachten die ganze Nacht im Atelier vor einem Baum aus Gips, um ihn karger zu machen, kleiner, die Zweige dünner. Es sah nie gut aus und gefiel weder ihm noch mir. Und jeder sagte immer wieder zum andern: Vielleicht so ...*⁴⁷ Diese Äußerung von Giacometti zeigt, wie sehr die Suche nach dem Absoluten, die die Protagonisten des Dramas bewegt, auf den Formzweifeln der Künstler beruht.

⁴⁵ Lord (s. Anm. 1), S. 279.

⁴⁶ Gérard Régner, *Une vision infernales*, in: Les Nouvelles Littéraires, 23. Oktober 1969, S. 19. Vgl. Hohl (s. Anm. 23), S. 279.

⁴⁷ Soavi, *Il mio Giacometti* (s. Anm. 23), S. 54. Vgl. Hohl (Hrsg.) (s. Anm. 23), S. 209. Giacometti: *Beckett. Mi aveva chiamato per fare la scena di "Godot". Ci doveva essere un albero. Un albero e la luna. Siamo stati lì tutta la notte, con quell'albero di gesso, a togliere, ad abbassare, a fare i rami più sottili. Non andava mai bene, per nessuno dei due. E uno diceva sempre all'altro: forse.*

3. Selbstreferentielle Authentizität der schöpferischen Metaebene als Kunstgegenstand

3.1. Becketts Rezeption der Philosophiegeschichte als erkenntniskritische Wahrnehmungshistorie

Während sich im Fall Becketts eine zumindest mittelbare Rezeptionshistorie gegenüber dem Werk Bergsons rekonstruieren läßt, reflektiert Giacometti in seinen Arbeiten dessen Gedankengut eher als Epochentendenz im Sinn einer Diskursformation. Beiden gemeinsam sind allerdings strukturelle Übereinstimmungen in Konfigurationen von Wort- und Bildmetaphern mit den Schriften Bergsons.

Beckett nimmt sein Studium der Romanistik 1923 am Trinity College zu Dublin auf. Sein dortiger Tutor wird bis einschließlich 1927 Arthur Aston Luce,⁴⁸ der 1921 die Donellan-Vorlesungen zur Philosophie Bergsons am philosophischen Seminar der Universität hält. 1922 veröffentlicht Luce, hierauf basierend, die auf knapp über einhundert Seiten komprimierte Darstellung *Bergson's Doctrine of Intuition*,⁴⁹ in der er sich, in Verbindung mit *L'évolution créatrice*, mit der intuitionistischen Methode, mit dem *Freien Willen* (*Über die unmittelbar gegebenen Bewußtseinsstatsachen – Zeit und Freiheit*), mit *Geist und Körper* (*Materie und Gedächtnis*) sowie abschließend mit der in *Schöpferische Entwicklung* angelegten Evolutionstheorie beschäftigt.

Im engen Betreuungskontakt zu Luce stehend, konzentriert Beckett seine um 1926 einsetzende Rezeption philosophischer Systeme zunächst offenbar nur auf René Descartes. Im August 1926 besucht er im Rahmen einer Radtour durch Frankreich das Grab René Descartes in La Flèche.⁵⁰ Bair zufolge widmet sich Beckett bereits um 1927 neben seinen Dante-Studien auch intensiv Schriften Descartes.⁵¹ Descartes stellte mit dem Dualismus der völlig voneinander isolierten Substanzen *res cogitans* (reinem Denken) und *res extensa* (ausgedehnte Körperwelt) das kategorisch an der Wahrnehmung der es umgebenden Welt zweifelnde Ich ins Zentrum seines Denkens. Indem er zweifelt, begreift sich der Mensch, vollkommen auf sich selbst zurückgeworfen, als denkendes Wesen; ausgegrenzt sieht er sich der Welt gegenübergestellt. Insbesondere diese Elemente cartesianischen Denkens werden das Selbstverständnis Becketts und damit das Raum- und Körperempfinden seiner Protagonisten bestimmen.

⁴⁸ Vgl. Knowlson, *Samuel Beckett. An exhibition* (s. Anm. 3), S. 22.

⁴⁹ Arthur Aston Luce, *Bergson's Doctrine of Intuition – The Donellan Lectures for 1921*, New York/Toronto 1922.

⁵⁰ Knowlson (s. Anm. 4), S. 64.

⁵¹ Vgl. Bair (s. Anm. 2), S. 87, Anm. 54, S. 809. Es haben sich Notizbücher Becketts mit Aufzeichnungen aus Biographien, Kritiken und eigenen Überlegungen erhalten, die sich laut Bair 1973 noch im Privatbesitz von Ruby Cohn in San Francisco, befunden haben.

Von diesen Grundgedanken beeindruckt, festigt Beckett mit seinem Wechsel an die Pariser École Normale Supérieure sein philosophische Fundament um 1929 im freundschaftlichen Umgang mit dem Philosophiedozenten und Heidegger-Experten Jean Beaufret systematisch.⁵² Beaufret wird zu seinem Hermeneuten, der ihn durch die Philosophiehistorie führt. In der institutseigenen Bibliothek vertieft Beckett einige Monate hindurch vorangegangene Descartes-Studien.⁵³ Neben dessen Hauptwerken wählt er zwei aus dem Bestand seines Freundes Beaufret entliehene Biographien von Baillet und Mahaffy, die von nun an sein Bild von Descartes nachhaltig bestimmen.⁵⁴ Über mehrere Jahre hinweg wird seine Notizsammlung zu Problemstellungen des Philosophen auf insgesamt drei Schnellhefter anwachsen.⁵⁵

Auch dessen belgischen Schüler, Arnold Geulincx, dessen Gedanken er am Trinity College offenbar nur oberflächlich kennengelernt hat,⁵⁶ widmet er sich spätestens in der ersten Hälfte des Jahres 1930. Erneut entstehen, streng am Text orientiert, Exzerpte.⁵⁷ Die von Geulincx (und Malebranche) begründete Descartes-Nachfolge sieht in Gott den Koordinator, der zu jeder Gelegenheit (*occasio*) geistige Wahrnehmung und in der Körperwelt stattfindendes Ereignis miteinander synchronisiert. Leibniz, dessen Monadologie sich Beckett ebenfalls zu dieser Zeit in ihren Grundzügen erarbeitet,⁵⁸ übernimmt dieses Theorem als *prästabilierte Harmonie* in das Uhrengleichnis seiner Monadologie.

Das nach Becketts Gedicht über Leben und Werk Descartes benannte *Whoroscope*-Notizbuch Becketts enthält neben Passagen cartesianischer Prägung unter anderem die von Leibniz zur

⁵² Beaufret unterrichtet zu dieser Zeit am College Henri IV. Beckett teilt MacGreevy im Sommer 1930 mit: (...) *the Bowsprit [Beaufret] comes and talks abstractions every second day and déniche [unearths] books for me in the library*. So Beckett in einem undatierten Brief an Thomas MacGreevy vom Juli 1930 (Trinity College Library, Dublin). Abgedruckt bei Knowlson (s. Anm. 4), S. 96-97. Bislang undatierte College-Notizbücher Becketts enthalten ebenso umfangreiche wie akribische schreibmaschinen- und handschriftliche Aufzeichnungen zur Philosophiegeschichte von der Antike bis ins 19. Jahrhundert. Vgl. Samuel Beckett, *Philosophical Notebooks* (Trinity College, Dublin, Microfilm 13, MSS 10967). Sie basieren auf dem *Lehrbuch der Geschichte der Philosophie* von Wilhelm Windelband. Es kann als wahrscheinlich eingestuft werden, daß Beaufret Beckett dieses Buch um 1929 als hermeneutisches Werkzeug empfohlen hat. Windelbands Kompendium erschien erstmals 1892. Englischen Editionen wurde bereits vor 1900 eine starke Rezeption zuteil (Grundlage von Becketts Notizen ist - trotz einiger deutscher Wendungen - offenbar eine englischsprachige Ausgabe). In Verbindung mit der Durchsicht dieser Notizbücher gilt mein Dank allen hilfreichen Bibliothekaren des Trinity College, insbesondere Stuart O'Seanoir.

⁵³ Vgl. Knowlson, *Samuel Beckett. An exhibition* (s. Anm. 3), S. 24.

⁵⁴ Knowlson (s. Anm. 4), S. 111; Anm. 96 sowie Bair (s. Anm. 2), S. 148-149; Anm. 39. Beckett liest Andrien Baillet, *La Vie de Monsieur Descartes*, Paris 1691. und J. P. Mahaffy, *Descartes*, Edinburgh /London 1901.

⁵⁵ Vgl. Anm. 51 dieser Dissertationsschrift.

⁵⁶ Vgl. Bair (s. Anm. 2), S. 128. Knowlson dagegen erwähnt im Zusammenhang mit Becketts Dubliner Studienzeit keine Geulincx-Rezeption.

⁵⁷ Ebd., S. 147. Bair äußert, Beckett habe am Nachmittag des 15. Juni in seinem Zimmer in der Rue d'Ulm einen Stapel Notizen über Geulincx durchgesehen (Die Information stammt wahrscheinlich von Richard Aldington, Becketts damaliger Gesprächspartner).

⁵⁸ In *Dream of Fair to Middling Women* (1932-33) diskutiert Belacqua (Beckett) mit seinem Freund Lucien (Beaufret) Descartes, Leibniz und Galilei. Vgl. Beckett (s. Anm. 13), S. 65-66.

Widerlegung von John Lockes *Essay concerning Human Understanding* genutzte erkenntnis-kritische Sentenz *Nihil est in intellectu, quod non fuerit in sensu*.⁵⁹

Während von einer ausgesprochenen Kant-Rezeption Becketts erst ab 1938 die Rede sein kann,⁶⁰ extrahiert er den noumenistisch-phänomenologischen Kern des kantianischen Werks allerdings schon um 1930 aus seiner intensiven Beschäftigung mit den Hauptwerken von Schopenhauer. Nach eigenem Bekunden kümmert Beckett weniger, ob der ein guter oder wertloser Metaphysiker sei. Vielmehr finde er in dessen Werk (...) *eine intellektuelle Begründung dafür, unglücklich zu sein*.⁶¹ Diese wurzelt in seinem erkenntniskritischen, u. a. durch die Schopenhauer-Lektüre genährten Skeptizismus.

Wichtig wird Beckett mit Blick auf den von Kant geprägten Begriff des *Dinges an sich*⁶² die Differenzierung zwischen Apriorität und Phänomenalität. Den Ausführungen des Philosophiehistorikers Wilhelm Windelband entnimmt Beckett im Zusammenhang mit der kantianischen *Kritik der reinen Vernunft* in § 38 über den *Gegenstand der Erkenntnis* (*Urteile und Kategorien*): *Schriebe unserem Verstande die Natur die Gesetze vor, so hätten wir davon nur eine empirische, unzulängliche Kenntnis: eine apriorische Erkenntnis der Natur ist also nur möglich, wenn es umgekehrt der Verstand ist, welcher der Natur die Gesetze vorschreibt. Allein unser Verstand kann die Natur nicht bestimmen, insofern sie als Ding-an-sich oder als System von Dingen-an-sich besteht, sondern nur insofern, als sie in unserem Denken erscheint. Apriorische Naturerkenntnis ist also nur dann möglich, wenn auch der Zusammenhang, den wir zwischen den Anschauungen denken, nichts weiter ist, als unsere Vorstellungsweise: auch die begrifflichen Beziehungen, in denen die Natur Gegenstand unserer Erkenntnis ist, dürfen nur „Erscheinungen“ sein*.⁶³

⁵⁹ Becketts Quelle: Gotthold Wilhelm Leibniz, *Les nouveaux essais sur l'entendement humain* (8 Bde., Buch II, Kapitel I), in: Ders., *Opera philosophica*, Berlin 1840, S. 223. Dieses Zitat erscheint auch in seinen Notizen der dreißiger Jahre in italienischer Sprache. Vgl. Knowlson (s. Anm. 4), S. 374; Anm. 79, S. 776. Das *Whoroscope*-Notizbuch befindet sich im Besitz der Beckett International Foundation, Reading University Library.

⁶⁰ Im Januar 1938 trifft eine Kant-Gesamtausgabe aus Deutschland bei Beckett ein, dessen Lektüre er offenbar sofort aufnimmt. Vgl. Knowlson (s. Anm. 4), S. 761, Anm. 131.

⁶¹ Beckett: *I am reading Schopenhauer. Everyone laughs at that. Beaufret and Alfie etc. But I am not reading philosophy, nor caring whether he is right or wrong or a good or worthless metaphysician. An intellectual justification of unhappiness – the greatest that has ever been attempted – is worth the examination of one who is interested in Leopardi and Proust rather than in Carducci and Barrès*. Samuel Beckett in einem undatierten Brief an Thomas MacGreevy (wahrscheinlich vom Juli 1930, Trinity College, Dublin); abgedruckt bei Knowlson (s. Anm. 4), S. 118, Anm. 125, S. 727.

⁶² Beckett verwendet den Terminus im November 1930 in dem vor der Modern Language Society des Trinity College gehaltenen Vortrag *Le Concentrisme* nicht etwa akademisch-umgangssprachlich, sondern streng philosophisch, eine neue, auf Musik basierende Ästhetiktheorie andeutend. Vgl. Knowlson (s. Anm. 4), S. 121-122.

⁶³ Heinz Heimsoeth (Hrsg.), *Wilhelm Windelband – Lehrbuch der Geschichte der Philosophie*, Tübingen 1950, S. 465. Vgl. Beckett, *Philosophical Notebooks* (Trinity College, Dublin, Microfilm 13, MSS 10967-223/24).

Die in uns angelegten „Vor-Stellungen“ hüllen die Gegenstände unserer Betrachtung als Kategorien der „Wahr-Nehmung“ einerseits ein (*transzendente Idealität*), entdecken diese aber gleichfalls im Rahmen einer kategorialen Identifizierung (*empirische Realität*). Auch *Raum* und *Zeit* haben einerseits als in uns *a priori* gegebene anthropozentrische Konstrukte *transzendente Idealität* und andererseits, geltend für den Bereich der *dinglichen Erscheinungen*, verbindliche *empirische Realität*. Wie es sich mit den *Dingen an sich* verhält, darüber läßt sich nicht urteilen. Kant gelangt zu dem Schluß, daß alles, was in Raum und Zeit angeschaut werde, nichts als Erscheinung, also bloße Vorstellung, sei.⁶⁴

Kant ist als Verfasser einer Metaphysik der Natur bzw. einer Metaphysik der Erscheinungen im idealistischen Vorfeld der intuitionistischen Prozessontologie Bergsons für Beckett von Interesse, der, nicht zuletzt in Anlehnung an Newton, eine dynamische Materietheorie eigen ist. Diese besteht aus dem paradoxen Bewegungsgegensatz von sich im Raum vollziehender Attraktion und Repulsion.

Desweiteren stellt Windelband in dem genannten Kapitel (Absatz 8, § 38) die von Kant offerierte ideal-hypothetische Erkenntnisalternative vor, die aus dem oben beschriebenen noumenistischen Dilemma herausführt: *Dächte man jedoch eine Anschauung von nicht rezeptiver Art, eine Anschauung, welche nicht nur die Formen, sondern auch den Inhalt synthetisch erzeugte, eine wahrhaft „produktive Einbildungskraft“, so müßten deren Gegenstände, nicht mehr Erscheinungen, sondern Dinge-an-sich sein. Ein solches Vermögen verdiente den Namen einer intellektuellen Anschauung oder eines intuitiven Verstandes: Es wäre die Einheit der beiden Erkenntniskräfte der Sinnlichkeit und des Verstandes, welche im Menschen getrennt auftreten, obwohl sie durch ihr stetiges Aufeinanderangewiesensein auf eine verborgene gemeinsame Wurzel hindeuten. Die Möglichkeit eines solchen Vermögens ist so wenig zu verneinen, wie seine Realität zu bejahen: doch deutet Kant schon hier an, daß man sich ein höchstes geistiges Wesen so würde vorzustellen haben. Denkbar sind also Noumena oder Dinge-an-sich im negativen Sinne als Gegenstände einer nichtsinnlichen Anschauung, von der freilich unsere Erkenntnis absolut nichts aussagen kann, - als Grenzbegriffe der Erfahrung.*⁶⁵

⁶⁴ In der Vorrede Kants zur *Kritik der Urteilskraft* von 1790 resümiert er: *Die Kritik also, welche sie insgesamt nach dem Anteile, den jedes der anderen an dem baren Besitz der Erkenntnis aus eigener Wurzel zu haben vorgeben möchte, sichtet, läßt nichts übrig, als was der Verstand a priori als Gesetz der Natur, als den Inbegriff von Erscheinungen (deren Form eben sowohl a priori gegeben ist), vorschreibt; (...).*

Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, in: Willhelm Weischedel (Hrsg.) *Immanuel Kant - Werkeausgabe* (XII Bde., Bd. X), Frankfurt am Main 1994, S. 73.

⁶⁵ Heimsoeth (Hrsg.) (s. Anm. 63), S. 470. Beckett notiert: *If one could suppose a perception of a non-receptive kind (...) a truly productive imagination (...) intellectual perception (intuition) or intuitive intellect, the unity of*

Windelband verdeutlicht in Kapitel VI, § 41, wie Kants Auslotung der Grenzen menschlicher Erkenntnis vor dem Hintergrund des von ihm zu Bewußtsein gebrachten *Dinges an sich* auf drei verschiedene Systeme des deutschen Idealismus eingewirkt hat: das der Vernunft, vertreten durch Fichte, Schelling und Hegel, das metaphysischer Spekulation, bei Schleiermacher und Herbart sowie das einer Metaphysik des Irrationalen, die im Werk Schopenhauers zur vollen Entfaltung gelangt.⁶⁶ *Die „Welt als Vorstellung“ kann nur Erscheinung sein: ein Objekt ist nur im Subjekt möglich und durch dessen Formen bestimmt. Daher erscheint die Welt in der menschlichen Vorstellung (als ‚Gehirnphänomen‘ ...) als eine in Raum und Zeit angeordnete Mannigfaltigkeit, deren Verbindung lediglich nach dem Satze der Kausalität gedacht werden kann.*⁶⁷

An diese Faktoren gebunden, verstehe es die Wissenschaft mittels ihres begrifflichen Erkenntnisinstrumentariums lediglich, eine unendliche Kette kausaler Relationen nebeneinander stehender Erscheinungen zu verfolgen. Das jenseits der raum-zeitlichen, kausalen Vorstellungen liegende Absolute könne unmittelbar nicht etwa von einer rein begrifflichen Vorgehensweise, sondern ausschließlich intuitiv, also quasi begriffslos, erreicht werden: *Diese Intuition aber ist diejenige, durch welche das erkennende Subjekt sich selbst unmittelbar als Wille gegeben ist.*⁶⁸

So haben diese Darlegungen Windelbands in Einheit mit der Schopenhauer-Lektüre Becketts Auswirkungen auf die selbstreferentielle Ästhetik der *autopoiesis* Becketts als Erkenntniswerkzeug eines auf Introspektion gründenden unmittelbaren Bewußtseins, wie es auch der Verfasser der Philosophiegeschichte in seinen Ausführungen über die Metaphysik des Irrationalen hinsichtlich des Entwicklungsverlaufs des Idealismus resümiert: *Die lediglich auf sich selbst gerichtete Tätigkeit ist (...) bei Schopenhauer die absolute Unvernunft eines gegenstandslosen Willens. Da dieser Wille nur ewig sich selbst erzeugt, so ist er der niemals befriedigte, der unselige Wille: und da die Welt nichts ist als die Selbstdarstellung (Selbstoffenbarung – Objektivation) dieses Willens, so muß sie eine Welt des Elends und des Leidens sein.*⁶⁹

Und insofern ist der Wille als Ding-an-sich für den unter dem Einfluß seiner Schopenhauer-Lektüre stehenden Beckett (...) *eine intellektuelle Begründung dafür, unglücklich zu sein.*⁷⁰

the two knowing faculties of sensibility & understanding. Vgl. Beckett, Philosophical Notebooks, Trinity College, Dublin, Microfilm 13, MSS 10967-227.

⁶⁶ Vgl. Heimsoeth (Hrsg.) (s. Anm. 63), S. 488.

⁶⁷ Ebd., S. 506.

⁶⁸ Ebd., S. 506.

⁶⁹ Ebd., S. 534.

⁷⁰ Vgl. Beckett (s. Anm. 61).

Die selbstreferentielle Figur wird als eine Art „Realfiktion“ zum Spiegelbild eines Künstlers, dessen Selbst-Reflexion Illusion ist. Erlösung von der bloßen Vorstellungswelt, dem Schleier der Maja, bietet nur die Verneinung des Willens zum Leben, die zum Eingang ins Nirwana führen soll. Windelband schließt das Kapitel im Übergang zur Philosophie des 19. Jahrhunderts mit dem Prinzip der interesselosen Betrachtung, das auch Bergson in seiner intuitionistischen Philosophie repräsentiert: *Der Wille wird sich selbst los, wenn er seine Objektivationen absichtslos vorzustellen, anzuschauen oder zu denken vermag.*⁷¹ Insbesondere Schopenhauer und Bergson bieten in ihren Werken einen von Kant vorbereiteten intuitionistischen Ausweg aus dem cartesianischen Erkenntnisdilemma von *res cogitans* und *res extensa* an. Beckett wird insbesondere in seinem Frühwerk beides, sowohl erkenntniskritische Problemstellung als auch deren Lösung darstellen.

3.2. Physikalischer Naturalismus Becketts und Giacomettis in prozessontologischer Definition Bergsons

Bergson selbst hat die École Normale zwischen 1878 und 1881 besucht und dort von 1898 bis 1900, also in der Zeit zwischen seinen grundlegenden Publikationen *Matière et mémoire* (1896) und *L'évolution créatrice* (1907), eine außerordentliche Professur ausgeübt.⁷²

Dementsprechend nachhaltig ist die Entfaltung des Instituts in Methode und Selbstverständnis von der Omnipräsenz Bergsonscher Thesen geprägt worden. Beckett nimmt seinen dortigen Unterricht sowie seine intensive Lesearbeit, mit der er sich auf philosophische Primär- und Sekundärtexte konzentriert, 1928, also ein Jahr, nach dem Bergson der Nobelpreis für Literatur zuerkannt worden ist, auf. In diesem Jahr erscheint auch dessen Abhandlung *Les deux sources de la morale et de la religion*. Bergsons Absicht, Cogitatio und Natur miteinander zu vereinen, wird Beckett, dem (vermittelt durch Luce) zumindest eine Vorkenntnis von dessen Grundgedanken unterstellt werden kann, als Schopenhauer nahestehenden Gegenpol zu seiner cartesianischen Lektüre angesehen haben.⁷³

Hinsichtlich der Prozessontologie Bergsons sowie genereller nihilistisch-noumenistischer Ansätze werden, wie von Knowlson unter Verweis auf Beaufret betont,⁷⁴ insbesondere auch Ele-

⁷¹ Heimsoeth (Hrsg.) (s. Anm. 63), S. 535.

⁷² Vgl. Gilles Deleuze, *Henri Bergson zur Einführung*, hrsg. und übersetzt von Martin Weinmann, Hamburg 1997, S. 169-170.

⁷³ Bergson ist zu seinen Lebzeiten von der deutschen Forschung in die spätromantische Nachfolge Schopenhauers eingeordnet worden. Vgl. Johannes Reinke, *Die schaffende Natur*, Diss. Leipzig 1919 sowie Gertrud Grond, *Über den Gegensatz der empirisch naturwissenschaftlich fundierten und der aus metaphysischer Intuition entspringenden Theorien des organischen Lebens*, Diss. München 1919.

⁷⁴ Knowlson (s. Anm. 4), S. 97.

aten wie Parmenides und Zenon,⁷⁵ Heraklit und die Naturphilosophen des fünften Jahrhunderts (die Atomlehre des Leukipp und des Demokrit) von Beckett in sein geistesgeschichtliches Repertoire aufgenommen worden sein. Wie Bergson, hat sich Beaufret ausgiebig, nicht zuletzt im Rahmen eines Vorlesungszyklus, bereits in den ausgehenden 20er Jahren mit der vorsokratischen Philosophie bis zum Auftreten der Sophisten auseinandergesetzt.⁷⁶

Selten tritt der Einfluß Schopenhauers und Bergsons so offen zutage wie in der noch in Paris vorgenommenen *Proust*-Analyse Becketts von 1930. Einige Elemente von Zeitlichkeit und Erinnerung in *À la recherche du temps perdu* sind ohnehin direkt auf Bergson rückführbar.⁷⁷ Beckett wird sich des Stellenwerts von Bergson in Synthesis mit Schopenhauer für das *Œuvre* Prousts im Rahmen seiner Interpretation bewußt geworden sein.⁷⁸ Denn nach seiner Rückkehr an das Trinity College im September 1930 gibt er unter anderem Vorlesungen, in deren Mittelpunkt nicht nur die Zeitkonzeptionen Bergsons und Prousts, sondern auch die Sprachauffassungen von Bergson und Gide stehen.⁷⁹ In unmittelbarer Nachbarschaft zu diesen Argumentationen stehen u. a. vergleichende Aussagen zum Werk von Balzac und Bergson.⁸⁰ Die Konzeptionen beider – hier figurative Statik, dort Dynamik – wird Beckett etwa ein Jahr darauf in *Dream of Fair to middling Women* in Personifikationen miteinander kontrastieren.

Wenngleich Beckett bereits nach vier Vorträgen seine Lehrtätigkeit am Trinity College beendet, werfen die nur fragmentarisch erhaltenen Ausführungen ein bezeichnendes Licht auf seine literarische Programmatik um 1930. Die Thematik der Zeit, wie sie von Bergson problematisiert wird, tritt in dem von Pelorson verfaßten, Anfang 1931 unter Mitwirkung Becketts

⁷⁵ Zum Verhältnis zwischen Bergson und den Paradoxonen Xenons siehe insbesondere Vere C. Chappell, *Time and Zeno's Arrow* sowie David A. Sipfle, *Henri Bergson and the Epochal Theory of Time*; in: Peter Addison Y. Gunter (Hrsg.) *Bergson and the Evolution of Physics*, Knoxville (Tennessee) 1969, S. 251-75.

⁷⁶ Vgl. Jean Beaufret, *Philosophie grecque, le rationalisme classique*, Paris 1998.

⁷⁷ Vgl. John Pilling, *Beckett before Godot*, Cambridge 1997, S. 39. Pilling erwähnt (ohne eine Quelle hierfür anzugeben), in Verbindung mit einigen Passagen aus *Proust*, Beckett habe gewiß *L'évolution créatrice* gelesen.

⁷⁸ Zur Verarbeitung Bergsons im Werk von Proust siehe Donald R. Maxwell, *The abacus and the rainbow: Bergson, Proust, and the digital-analogic opposition*, New York 1999 sowie Kurt Jaeckel, *Bergson und Proust – eine Untersuchung über die weltanschaulichen Grundlagen von 'À la recherche du temps perdu'*, Breslau 1934.

⁷⁹ Vgl. Pilling (s. Anm. 77), S. 237, Anm. 25. Dies geht aus den Vorlesungsnotizen der damaligen Beckett-Studentin Rachel Burrows hervor (Trinity College, Dublin, Microfilm 60). In einem Brief an seinen Verleger Charles Prentice vom 14. Oktober 1932 (Archiv der Beckett International Foundation, Reading University Library) erwähnt Beckett, er habe gegen Ende seines Essays zwischen den intuitionistischen Konzepten Prousts und Bergsons unterscheiden wollen, die betreffenden Seiten jedoch weggelassen. Ebd., S. 237.

⁸⁰ Knowlson, *Samuel Beckett. An exhibition* (s. Anm. 3), S. 28. Dies geht aus Vorlesungsnotizen des Studenten Leslie Daiken hervor. Daikens Aufzeichnungen umfassen neben Gedanken Balzacs und Bergsons auch Gedankenfragmente zu Alfred de Vigny, Alfred de Musset, Flaubert und Stendhal (Daikens Notizen wurden unter Nr. 26 im Sommer 1958 vom Beauchamp Bookshop Ltd. in London angeboten). Sie enthalten (...) *verbatim observations* (...) (ebd., S. 28). Einer seiner Vorträge widmet sich der Philosophie Bergsons (ebd., S. 52).

aufgeführten Theaterstück *Le Kid* zutage, das er selbst als (...) *eine Mischung aus Corneille und Bergson*⁸¹ charakterisiert.

Knowlson urteilt, indem er sich auf die *Irish Times* vom 20. Februar 1931 bezieht: *Zeit lieferte eine der visuellen Pointen. Die klassische Einheit von Zeit, derzufolge die Handlung eines Stücks innerhalb einer Zeitspanne von vierundzwanzig Stunden stattfindet (oder als stattfindend vorgestellt werden könnte), wurde im wortwörtlichen Sinne von ‚einer stillen Gestalt, die, auf eine Leiter gesetzt eine Pfeife rauchend Einsteinsche Tricks mit der Zeit [spielte], indem sie die Zeiger einer Uhr bewegte, ...‘ observiert.*⁸² Bezüglich Becketts früher Ästhetik ist eine Dubliner Rezension relevant, die im Zusammenhang mit der Aufführung von (...) *Klassizismus im Zerrspiegel des Expressionismus*⁸³ spricht.

1922 hat sich Bergson in *Durée et simultanéité* mit der Relativitätstheorie Einsteins auseinandergesetzt.⁸⁴ Dieser Auseinandersetzung trägt Beckett in dem zwischen 1932 und 1933 entstehenden Roman *Dream of Fair to Middling Women* explizit Rechnung, der die Konsequenzen dieses Diskurses praktizierend, wie unten gezeigt werden wird, konstituierende Auflösung innerhalb eines Zeit-Raums stilistisch-prozessual beinhaltet. So kommentiert die Erzählung quasi sich selbst, wenn es heißt: *Der Unterschied, sage ich denn, zwischen Bergson und Einstein, der wesensmäßige Unterschied, ist der Unterschied zwischen Philosoph und Soziolog. (...) Und wenn es heutzutage Mode ist, Bergson für ein bißchen bescheuert zu halten (...) kommt das davon, daß unser vulgärer Zeitgeist vom Objekt (...) und von der Idee auf Sinn (...) und VERNUNFT umschwenkt. (...) Ich glaub (...) er hat Instinkt gemeint, Intuition, versteht ihr, und so was alles. Ein Vierter wollte wissen, wo der Instinkt bei Einstein wäre, ein Fünfter, wo das Absolute bei Bergson, ein Sechster, was die beiden mit der Welt zu tun hätten.*⁸⁵

Auffällig ist, daß die Bergson-Rezeption Becketts im Verlauf der späten zwanziger Jahre mit seiner zunehmenden Distanzierung von der Universität in ihrer für ihn zweifelhaft gewordenen Eigenschaft als innovative Erkenntnisträgerin einhergeht. Hier wirkt offenbar die

⁸¹ Knowlson (s. Anm. 4), S. 124, Anm. 15, S. 727; beruhend auf einem Brief Becketts an Thomas MacGreevy vom 14. Februar 1931 (Trinity College, Dublin).

⁸² Ebd., S. 124, Anm. 20.

⁸³ Ebd., S. 124, Anm. 16.

⁸⁴ Geht es um Rezeption und Prägung des Bergsonschen Werks durch Albert Einstein sowie Poincaré, ungefähr ab 1910, ist vor allem das dritte Kapitel *Bergson's Theory of the physical World and its Relation to contemporary Physics* der grundlegenden Studie von Milič Čapek, *Bergson and modern Physics – A Reinterpretation and Re-Evaluation*, Dordrecht 1971, S. 238-256, zu nennen. Hierin knüpft Čapek insbesondere an folgende, zwei Jahre zuvor erschienene Arbeiten an, in denen das Verhältnis von Physiker und Philosophen bereits ausdifferenziert ist: Günter Pflug, *Inner Time and the Relativity of Motion*; J. F. Busch, *Einstein and Bergson, Convergence and Divergence of their Ideas*; W. Berteval, *Bergson and Einstein*; Olivier Costa de Beauregard, *The Principle of Relativity and the Spatialization of Time*, alle in: Gunter (Hrsg.) (s. Anm. 75), S. 190-250.

⁸⁵ Beckett, *Traum von mehr bis minder schönen Frauen* (s. Anm. 13), S. 279.

⁸⁶ Ebd., S. 279-280.

linguistische Symbol- bzw. Terminologiekritik Bergsons auf Beckett. Verantwortlich für seine Akademiekritik ist neben dem bloßen Phänomencharakter der Wirklichkeitserfahrung nicht nur die Relativierung von Zeit und Raum als anthropozentrisches Konstrukt, sondern vor allem sein Zweifel an der Gültigkeit der Sprache als Objekte in Zeit und Raum abbildendes Instrument in Anbetracht eines Wirklichkeitsfluidums (dem sich Bergson bereits in den 80er Jahren des 19. Jahrhunderts gewidmet hat).

Wie die folgende Strukturanalyse zeigen wird, beeinflussen die von Bergson gelieferten Vorgaben auch Giacometti in seinem zu Sujet werdenden Darstellungsprozess nachhaltig. Zwar ist in seinem Fall keine unmittelbare Rezeption Bergsonschen Denkens evident; doch das sich zu künstlerischem Selbstverständnis wandelnde Bewußtsein für einen physikalischen Naturalismus haben beide Künstler gleichermaßen noch zu Lebzeiten des 1941 verstorbenen Philosophen ererbt. Die Prozessontologie Bergsons liefert die Rahmenvorgaben kongenialer Diskursformationen in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, die besonders in den Werken Giacomettis und Becketts zum Tragen kommen.

Eine Annäherung an das Wesen des in ihren Arbeit präsenten physikalischen Naturalismus in der Aufnahme Becketts und Giacomettis bietet folgende Passage aus einem Brief Bergsons von 1923, in dem er das skizziert, was er als (...) *die Leitidee* [seiner] *gesamten Forschungsarbeit*⁸⁷ bezeichnet: *Während mittels aller unserer natürlichen Fähigkeiten des Wahrnehmens und Begreifens, die auf die Notwendigkeit des Handelns hin angelegt sind, glauben, daß Bewegungslosigkeit ebenso wirklich ist wie Bewegung (ja, wir glauben sogar, daß erstere für letztere grundlegend, ihr vorgelagert ist, und daß Bewegung „zusätzlich hinzugefügt“ worden ist), können wir eine Lösung für philosophische Probleme nur dann finden, wenn es uns durch eine Umkehrung dieser geistigen Gewohnheiten gelingt, in der Beweglichkeit die einzige Wirklichkeit zu sehen, die gegeben ist. Die Bewegungslosigkeit ist nichts als ein Bild (im photographischen Sinne), das unser Geist von der Wirklichkeit gemacht hat.*⁸⁸

⁸⁷ Henri Bergson, *Lettre a Floris Delattre* (Saint-Cergues, 24. August 1923), in: Rose-Marie Mossé-Bastide (Hrsg.) *Écrits et paroles* (3 Bde., Bd. 3), Paris 1959, S. 560. [Übersetzung des Verfassers. Wenn es die z. T. aus den zehner sowie den zwanziger Jahren datierenden Übersetzungen der Werke Bergsons wünschenswert erscheinen lassen, ist ihnen die französische Fassung in den Fußnoten beigegeben]. Bergson: *On s'est beaucoup occupé de ma conception de la durée, mais il est rare qu'on ait mis l'accent sur le point essentiel, sur ce qui a été l'idée directrice de toutes mes recherches. Je formulerais cette idée de la manière suivante: tandis que nos facultés naturelles de perception et de conception, construites en vue des nécessités de l'action, croient l'immobilité aussi réelle que le mouvement (la croient même antérieure au mouvement et fondamentale, le mouvement venant s'y «surajouter»), les problèmes philosophiques ne sont susceptibles de solution que si, par une inversion de ces habitudes de penser, nous arrivons à apercevoir dans la mobilité la seule réalité donnée. L'immobilité n'est qu'une vue (au sens photographique du mot) que notre esprit prend sur elle.*

⁸⁸ Ebd., S. 560.

In diesem exakt gefaßten Sinn differenziert Bergson jeweils Konventionalität und Verlebendigung in Dichtung und Bildhauerei. Zu einer literarischen Traditionen verbundenen Dichtung bezieht er bereits 1889 in seiner Dissertation Stellung: *Der Dichter ist ein Mensch, bei dem die Gefühle sich zu Bildern entwickeln, und diese wieder zu rhythmischen Worten, die sie ausdrücken sollen. Indem wir diese Bilder an unserem Auge vorüberziehen sehen, erleben wir unsererseits das Gefühl, das sozusagen ihr emotionales Äquivalent war; doch diese Bilder würden sich für uns ohne die regelmäßigen Bewegungen des Rhythmus nicht in gleichem Grade zur Wirklichkeit verdichten; durch ihn eingewiegt und eingeschläfert gerät unsere Seele in den Zustand traumhaften Vergessens ihrer selbst, in dem sie nur noch mit dem Dichter denkt und fühlt.*⁸⁹ Über die einem festgefügt Kanon verhaftete Bildhauerei, die sich einer kunsthistorischen Tradition verpflichtet sieht, urteilt er, seine Argumentation fortsetzend: *Die plastischen Künste erzielen eine Wirkung derselben Art durch den Stillstand, den sie mit einem Male ins Leben bringen, und den eine Vermittlung physischer Natur auf die Aufmerksamkeit des Betrachtenden überträgt. Wenn die Werke der antiken Bildhauerkunst flüchtige Affekte ausdrücken, die jene Gebilde nur leichtin streifen wie ein Hauch, so teilt dafür die blasse Unbewegtheit des Steins dem zum Ausdruck gebrachten Gefühl und der angefangenen Bewegung ein nicht näher zu bestimmendes Endgültiges und Ewiges mit, worin unser Denken aufgeht und woran unser Wille sich verliert.*⁹⁰ Weder Dichtung noch bildende Kunst ist fähig, das bewegte Sein abzubilden, ohne es dem Leben zu entziehen. Eine Vergegenwärtigung von Existenz schlechthin scheidet aus, wenn es gilt, etwas darstellerisch festzuhalten. Um diese Problematisierung zu vertiefen, geht Bergson auf die unverfälschten, archaischen Natureindrücke ein. Aus seiner Sicht ist das auf dem bloßen Cliché und nicht etwa auf unmittelbarer Wahrnehmung beruhende, geronnene Formenvokabular negativ konnotiert, da es nichts als eine Wirklichkeitsfälschung darstellt, weshalb er sich der ursprünglichen Künstlerin schlechthin, der Künstlerin der Natur, zuwendet und deren Primat in den Vordergrund stellt. Die bloße „Vor-Stellung“ ästhetisierender Schönheit ist im Verlauf des zivilisatorischen Verfeinerungsprozesses zwischen das Subjekt und die von ihm in der Natur wahrgenommenen Objekte getreten: *Man könnte aber wohl die Frage stellen, ob die Natur nicht gerade durch das glückliche Zusammentreffen mit gewissen Verfahrensweisen unserer Kunst schön sei und ob die Kunst nicht in einem gewissen Sinn der Natur vorausgehe. Will man auch nicht soweit gehen, so scheint es doch den Regeln einer gesunden Methode entsprechender zu sein, das Schöne zunächst in den Werken zu studieren, wo es durch eine bewußte Bemühung hervorgebracht*

⁸⁹ Henri Bergson, *Zeit und Freiheit – Eine Abhandlung über die unmittelbaren Bewußtseinsstatsachen*, Jena 1911 [Paris 1889], S. 13.

⁹⁰ Ebd., S. 13.

*worden ist, und dann in unmerklichen Übergängen von der Kunst zur Natur zurückzugehen, die auf ihre Weise Künstlerin ist.*⁹¹

Von dieser Warte aus übt Bergson Kritik an der Stellvertreterfunktion des auf bloßer Nützlichkeit basierenden Symbols, indem er die Subjekt und Objekt voneinander distanzierenden Medien, wie beispielsweise die Sprache eines Romanciers oder den Gips eines Bildhauers, generell als Erkenntnisträger in Frage stellt, da das Symbol fixiert, die Wirklichkeit hingegen beständigem Wandel unterworfen ist. Vor allem der abstrakten Terminologie szientizistischer Provenienz gilt diese Kritik. In seiner Dissertation entwickelt Bergson visionär das alternative Konzept einer Kunstform, die das Paradoxon einer rückläufigen Vorwärtsbewegung im werdenden Vergehen anwesender Abwesenheit zum Gegenstand hat. Auf der Schwelle zum 20. Jahrhundert markiert dieses existentielle Oxymoron den Beginn eines neuen ästhetischen Selbstverständnisses in der Substitution von Schönheit durch Wahrheit: *Wir beurteilen die Begabung eines Romanschriftstellers nach der Kraft, mit der er Gefühle und Vorstellungen aus dem öffentlichen Gebiete, wohin die Sprache sie hinabgezogen hatte, heraushebt, indem er ihnen durch eine Mannigfaltigkeit aneinander gereihter Einzelheiten ihre ursprüngliche und lebendige Individualität wiederzugeben sucht. So wenig aber durch unbegrenztes Einschalten von Punkten zwischen zwei Lagen eines bewegten Körpers der durchlaufene Raum jemals auszufüllen ist, ebenso wenig läßt sich durch das bloße Sprechen, durch das bloße Assoziieren von Vorstellungen untereinander und dadurch, daß diese Vorstellungen sich nebeneinander reihen anstatt sich zu durchdringen, das wiedergeben, was unsere Seele fühlt; der Gedanke bleibt inkommensurabel mit der Sprache.*⁹²

In seiner ein altes Weltbild zersplitternden Vision geht Bergson allerdings noch einen Schritt weiter, wenn er in seiner *Abhandlung über die unmittelbaren Bewußtseinstatsachen* von 1889 beschreibt, was im französischen Kulturraum erst die ihm nachfolgende Generation von Künstlern (etwa dreißig Jahre später)⁹³ verwirklichen wird: *Wenn nun ein kühn gewordener*

⁹¹ Ebd., S. 12.

⁹² Ebd., S. 129-130.

⁹³ Hugo von Hofmannsthal setzt diese literarische Alternative schon 1902 im Brief des Lord Chandos an Francis Bacon um: (...), sondern die abstrakten Worte, deren sich doch die Zunge naturgemäß bedienen muß, um irgend welches Urteil an den Tag zu geben, zerfielen mir im Munde wie modrige Pilze. (...) und dabei die mir im Munde zuströmenden Begriffe plötzlich eine solche schillernde Färbung annahmen und so ineinander überflossen, daß ich, den Satz, so gut es ging, zu Ende haspelnd, (...). Wie bei Giacometti oder Beckett, folgt das Mißlingen der Darstellung einer an das Absolute geknüpften detailgetreuen Wahrnehmungproblematik: *Mein Geist zwang mich, alle Dinge, die in einem solchen Gespräch vorkamen, in einer unheimlichen Nähe zu sehen: so wie ich einmal in einem Vergrößerungsglas ein Stück von der Haut meines kleinen Fingers gesehen hatte, das einem Blachfeld mit Furchen und Höhlen glich, so ging es mir nun mit den Menschen und ihren Handlungen. Es gelang mir nicht mehr, sie mit dem vereinfachenden Blick der Gewohnheit zu erfassen. Es zerfiel mir alles in Teile, die Teile wieder in Teile, und nichts mehr ließ sich mit einem Begriff umspannen. Die einzelnen Worte schwammen um mich; sie gerannen zu Augen, die mich anstarrten und in die ich wieder hineinstarren muß:*

*Romandichter das geschickt gewobene Gewebe unseres konventionellen Ich zerreißt und uns unter jener scheinbaren Logik eine fundamentale Absurdität, unter jener Aneinanderreihung einfacher Zustände eine unendliche Durchdringung von Tausenden von verschiedenen Eindrücken sehen läßt, die im Augenblicke, wo sie benannt werden, bereits zu sein aufgehört haben, dann spenden wir ihm Lob dafür, daß er uns besser kannte, als wir selbst.*⁹⁴ Bergson plädiert dafür, das schöpferische Darstellungsdilemma selbst ins Zentrum der Darstellung zu rücken, indem der Realismus sich gegenseitig durchdringender Momente mit dem Konstrukt nebeneinander angeordneter Augenblicke kontrastiert und so zum Gegenstand einer Erzählung wird, die in ihrer geronnenen Form nur Schatten des eigentlichen Seins abzubilden in der Lage ist. Vor diesem Hintergrund fällt künftigen Autoren die Aufgabe zu, die zwischen das Subjekt und sein Bewußtsein getretenen gewohnheitsbedingten Schleier darzustellen, um eine Kette statischer Einzeleindrücke als ein im Grunde übergangsloses Kontinuum von Bewegungsabläufen begreifbar werden zu lassen.

Romane Becketts wie *Dream of Fair to Middling Women*, *Murphy* oder auch *Watt* verlangen in ihrer schöpferungsprozessualen Aktivität (die durch den Leseprozess eine jeweilige Reaktivierung erfährt) nach uneinlösbarer Dreidimensionalität. Die sich spiegelbildlich in der prozesshaften Existenz seiner Protagonisten abbildende Geisteshaltung Becketts, (...) *das Sein in die Kunst zu lassen*⁹⁵ und eine Verlebendigung von Materie mithilfe sprachlicher Materialien vorzunehmen, findet ihre Entsprechung in den nach der surrealistischen, selbstreferentiellen Sekundärphase einsetzenden Bemühungen Giacomettis, die *Augenblicklichkeit* eines Gesichts als das Wesen des Menschen schlechthin in dessen Seins-Totale mithilfe von Farbe oder Gips zu dublizieren, um sein Arbeitsethos, *Kunst interessiert mich sehr – aber die Wahrheit inter-*

Wirbel sind sie, in die hinabzusehen mich schwindelt, die sich unaufhaltsam drehen und durch die hindurch man ins Leere kommt. Mathias Mayer (Hrsg.), *Ein Brief* (1902), in: Hugo von Hofmannsthal, *Der Brief des Lord Chandos – Schriften zur Literatur, Kunst und Geschichte*, Stuttgart 2000, S. 51-52.

Diese Parallele zwischen Beckett und Hofmannsthal kann auf deren Rezeption von Fritz Mauthners (1892 begonnenen) *Beiträge zu einer Kritik der Sprache* zurückgeführt werden. Vgl. Dirk van Hulle, *Beckett – Mauthner – Zimmer – Joyce*, in: *Joyce Studies Annual*, Bd. 10 (1999), S. 143-145 [Van Hulle argumentiert mit anderen Passagen Hofmannsthals als den hier zitierten]. Die Wahrnehmung (das Auge) wird von der Darstellung (dem Wort) nicht nur reflektiert, sondern auf sich zurückgeworfen. Hofmannsthal kommt hier Becketts Vorstellung von der „Verbalretina“ (der Einheit von Wort und Bild) erstaunlich nah: Beckett: *„Es gibt eine dichterische Kurzsichtigkeit, (...) wenn das Abbild der Emotion vor der verbalen Retina ins Blickfeld gerückt wird; und eine dito Weitsichtigkeit, wenn es dahinter ins Blickfeld gerät. Es gibt ein echtes Streben aus jener Kurzsichtigkeit in diese Weitsichtigkeit. (...) Hier wird das Wort von der Emotion verlängert, statt daß die Emotion in ein Wort gesammelt und davon stillgelegt wird.* Vgl. Beckett, *Traum von mehr bis minder schönen Frauen* (s. Anm. 13), S. 225-226. Stets ist dies die Emotion des an der Antinomie scheiternden Schriftstellers. Vgl. auch Gottfried Boehm, *Das Problem der Form bei Alberto Giacometti*, in: Axel Matthes (Hrsg.), *Louis Aragon mit anderen – Wege zu Giacometti*, München 1987, S. 48. Boehm vergleicht den Formzweifel Giacomettis mit dem Sprachzweifel Hofmannsthals.

⁹⁴ Bergson, *Zeit und Freiheit* (s. Anm. 89), S. 104.

⁹⁵ Lawrence E. Harvey, *Samuel Beckett: Poet and Critic*, Princeton 1970, S. 435. [Übersetzung des Verfassers]. Beckett: *If anything new and exciting is going on today, it is the attempt to let Being into art.*

essiert mich unendlich viel mehr,⁹⁶ in die Tat umzusetzen. Für beide Künstler setzt sich die Wahrheit, d. h. das Sein, aus einem metamorph verdichteten Chaos zusammen: *Das Durcheinander*,⁹⁷ so Beckett in einem Interview, das er 1961 gibt, *ist nicht meine Erfindung. (...) es umgibt uns und unsere einzige Möglichkeit ist, es hereinzulassen. Die einzige Chance auf Erneuerung besteht darin, unsere Augen zu öffnen und das Wirrwarr wahrzunehmen.*⁹⁸ Um dieser biophysikalischen Metamorphosis darstellerisch gerecht zu werden, bedarf es weniger Neologismen (die ohnehin lediglich Varianten von Scheinbegrifflichkeiten darstellen würden), als vielmehr einer radikalen, sich der eigenen Selbstauflösung hingebenden *Poesis*.

3.3. Tat-Sache – Sprachliche Rückkehr zum voraussetzungslos Ursprünglich-Unmittelbaren (*Verum et factum reciprocantur*)

Der von den Grundsätzen der Evolutionstheorie geprägten Philosophie Bergsons liegt eine tiefgreifende Utilitarismuskritik zugrunde. In ihrer Eigenschaft als stammesgeschichtlicher Selektionsmechanismus gehe die Natur, wie Bergson ausführt, selbst „utilitär“ vor: *Es scheint allerdings recht wenig wahrscheinlich zu sein, daß die Natur, die so gründlich utilitaristisch ist, hier dem Bewußtsein die ausschließliche wissenschaftliche Aufgabe zugewiesen habe, uns über Vergangenheit und Gegenwart Auskunft zu erteilen, die doch nicht mehr von uns abhängen.*⁹⁹

Die Instinktketten des Menschen seien im Verlauf der Evolution zerbrochen und an ihre Stelle die Kultur getreten, die dessen Distanzierung von der Natur zur Folge habe. Funktionsgerichtetes Ergebnis der Neencephalisation des *homo faber* bzw. *homo ludens*, ist die Ausprägung utilitaristischer, d. h. sprachlicher und damit verknüpfter logistischer Strukturen, die für Bergson hinsichtlich der Erkenntnisfähigkeit negativ belegt sind, wie er im Vorwort zu seiner Dissertation ausführt: *Wenn eine unberechtigte Übersetzung des Unausgedehnten in Ausgedehntes, der Qualität in Quantität ins Innere der aufgeworfenen Frage selbst den Widerspruch hineinträgt, ist es dann verwunderlich, daß sich der Widerspruch in den Lösungen, die man ihr gibt, wiederfindet?*¹⁰⁰

Die Sprache als Medium, das interferent zwischen den Menschen und die unmittelbaren Bewußtseinstatsachen tritt, steht im Zentrum der Symbolkritik Bergsons, wenn es um die Wahr-

⁹⁶ Pierre Schneider, *Mein langer Marsch* [1961], in: Mary Lisa Palmer und François Chaussende (Hrsg.), *Gestern Flugsand – Schriften*, Zürich 1999 [Paris 1990], S. 261.

⁹⁷ Vgl. Tom Driver, *Beckett by the Madeleine* (Interview mit Samuel Beckett), in: *Columbia University Journal*, Jg. 4 (1961), S. 21. [Übersetzung des Verfassers]. Beckett: *The confusion is not my invention. (...) It is all around us and our only chance now is to let it in. The only chance of renovation is to open our eyes and see the mess.*

⁹⁸ Ebd., S. 21.

⁹⁹ Bergson, *Zeit und Freiheit* (s. Anm. 89), S. 27.

¹⁰⁰ Ebd., unpaginiert. [Erste Seite].

nehmung des Kontinuums als Zeit-Raum-Relation geht: *Sollte nicht die Zeit in diesem Sinne sich zur Mannigfaltigkeit unserer psychischen Vorgänge verhalten wie die Intensität sich zu einzelnen von ihnen verhält, sollte sie nicht ein bloßes Zeichen, ein Symbol für sie sein, das von der wahren Dauer völlig verschieden ist?*¹⁰¹ Das natürliche Verlangen nach Differenzierung, durch welches das Bewußtsein die Wirklichkeit ausschließlich durch das Symbol apperzipiert, begründet Bergson im Rahmen seiner Utilitarismuskritik folgendermaßen: *Da das auf solche Weise durch Refraktion entstandene und eben dadurch in Teilstücke zerfallte Ich sich für die Bedürfnisse des sozialen Lebens im allgemeinen und der Sprache im besonderen unendlich besser eignet, zieht das Bewußtsein dieses Ich vor und verliert so das fundamentale Ich allmählich aus dem Gesichtskreis.*¹⁰²

Ähnliche Einwände findet Beckett vor allem in den sprachskeptizistischen Schriften von Fritz Mauthner und Giovanni Battista Vico. 1929 wird er von Joyce gebeten, ihm aus Mauthners 1923 erschienener Abhandlung *Beiträge zu einer Kritik der Sprache*¹⁰³ vorzulesen.¹⁰⁴ Er liest das Hauptwerk des frühen Konstruktivisten Vico, *Principi di una scienza nuova d'intorno alla commune natura delle nazioni* (1725) sowie Bücher Giordano Brunos im italienischen Original, um beide Autoren mit Joyce interpretativ als Vorbereitung auf einen Essay Becketts zur Verteidigung des Joyce eigenen Stils, *Dante ... Bruno. Vico .. Joyce* (1929) zu diskutieren.¹⁰⁵

Nach Vico geht der jeweilige Grad sprachlicher Abstraktion mit dem stufenweisen Aufstieg (*Corso*) und Fall (*Ricorso*) von Zivilisationen einher. Mit diesem universellen Grundgedanken folgt er dem Prinzip der *coincidentia oppositorum* von Giordano Bruno, demzufolge das Maximum des Niedergangs gleichbedeutend mit dem Minimum des Aufstiegs sei.¹⁰⁶ In dem 1929 veröffentlichten Essay referiert Beckett unter dem frischen Eindruck seiner Lektüre in enger Anlehnung an Formulierungen der beiden italienischen Philosophen: *Vico macht die Spontaneität von Sprache geltend und leugnet den Dualismus von Poesie und Sprache. Zu-*

¹⁰¹ Ebd., S. 71.

¹⁰² Ebd., S. 100.

¹⁰³ Vgl. Knowlson (s. Anm. 4), S. 844. Fritz Mauthner, *Beiträge zu einer Kritik der Sprache*, 3 Bde. (F. Meiner Verlag, 3. Auflage), Leipzig 1923. [Von Beckett benutzte Edition].

¹⁰⁴ Vgl. Bair (s. Anm. 2), S. 126 sowie Linda Ben-Zvi, *Fritz Mauthner for Company*, in: *Journal of the Beckett Studies*, Jg. 9 (1984) S. 65-88. Beckett wird Mauthner neben Schopenhauer Mitte der 30er Jahre erneut gelesen. Vgl. Knowlson (s. Anm. 4), S. 226. Seine für Joyce bestimmten Aufzeichnungen im *Whoroscope*-Notizbuch (ebd., S. 291) zeigen, wie sehr er der radikalen Sprachkritik Mauthners gegenüber empfänglich gewesen ist.

¹⁰⁵ Bair (s. Anm. 2), S. 116 sowie Knowlson, ebd., S. 100. Wie sich aus einem um Arbeitsaufträge ersuchenden Brief Becketts an den Kritiker Desmond McCarthy von 1932 sowie dessen Reaktion schließen läßt, muß Beckett das Buch Vicos akribisch genau durchgearbeitet haben; welche Werke Brunos er las, ist nicht bekannt. Beckett fügt seinem Schreiben den 1930 publizierten Essay über Proust als Arbeitsprobe bei, woraufhin sich McCarthy an den Verleger Grayson wendet, dem er Beckett-Studien zu Alfieri und Vico in Aussicht stellt.

¹⁰⁶ Beckett hat Knowlson im Rahmen eines Gesprächs am 20. September 1989 mitgeteilt, er habe eine lange Zeit damit zugebracht, in der Bibliothek der École Normale Bruno und Vico zu lesen. Joyce und er hätten im Zusam-

gleich ist Poesie die Grundlage des Schreibens. Würde Sprache aus Gesten bestehen, das Gesprochene und das Geschriebene wäre identisch. Hieroglyphen oder „heilige Sprache“, wie er sie nennt, gingen nicht aus Erfindungen der Philosophen hervor, die profunden Gedanken mysteriösen Ausdruck zu verleihen gedachten; sie waren grundlegende Notwendigkeit der primitiven Völker. Bequemlichkeit setzt sich nur in einem weitaus fortgeschritteneren zivilisatorischen Stadium, in Form einer Alphabetisierung, durch.¹⁰⁷

In Verbindung mit der von Beckett Detail für Detail durchgearbeiteten Schrift Mauthners extrahiert er vor allem Vicos Kritik am wachsenden Abstraktionsgrad einer Sprache, die sich immer weiter von den Gegenständen entfernt. Dabei geht es vor allem um den Verlust der Identität von Wort (Geste) und zu bezeichnendem Gegenstand. Auch Mauthner erweist sich im Hinblick auf die linguistische Symbolkritik Bergsons unter dem Einfluß von dessen seit 1911 im deutschsprachigen Raum verbreiteten Dissertation stehend. Stets, so Bergson, schiebe sich der (...) Name, der die Billigung seiner Qualitäten in sich trägt, zwischen meine Empfindungen und mein Bewußtsein; (...) Kurz, das Wort mit seinen fest bestimmten Umrissen, das brutale Wort, das in sich aufspeichert, was an Stabilität, an Gemeinsamem und folglich Unpersönlichem in den Eindrücken der Menschheit liegt, vernichtet oder verdeckt wenigstens die zarten und flüchtigen Eindrücke unseres individuellen Bewußtseins.¹⁰⁸

menhang mit dieser Lektüre ein Gespräch über ewige Wiederkehr oder ähnliches geführt. Vgl. Knowlson, (s. Anm. 4), S. 100; Anm. 52, S. 723.

¹⁰⁷ Samuel Beckett, *Dante ... Bruno. Vico .. Joyce* (1929), in: Cohn (Hrsg.) (s. Anm. 25), S. 25. [Übersetzung des Verfassers]. Beckett: *Thus Vico asserts the spontaneity of language and denies the dualism of poetry and language. Similarly, poetry is the foundation of writing. When language consisted of gesture, the spoken and written were identical. Hieroglyphics, or sacred language, as he calls it, were not the invention of philosophers for the mysterious expression of profound thought, but the common necessity of primitive peoples. Convenience only begins to assert itself at a far more advanced stage of civilization, in the form of alphabetism.*

¹⁰⁸ Bergson, *Zeit und Freiheit* (s. Anm. 89), S. 103. Von Antinomie-Theoremen Bergsons wie diesem führt ein direkter Weg zu dem 1921 veröffentlichten *Tractatus logico-philosophicus*, d. h. zum logisch-analytischen Empirismus des *Linguistic turn* bzw. zur *Ordinary language philosophy* der *Philosophischen Untersuchungen* Wittgensteins von 1951. Dies zugrundelegend, braucht Beckett Wittgenstein nicht zwangsläufig gelesen zu haben; denn Beckett und Wittgenstein schöpfen aus der gleichen Quelle (oder schreiben zumindest unter gleichen Epochenvorzeichen). Fritz Mauthner verfolgt in seinen sprachkritischen Schriften z. T. ähnliche Ziele wie der Wiener Positivismus. So erklären sich der letzte Satz des *Tractatus*, *Wovon man nicht sprechen kann, darüber muß man schweigen.* (Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus – Logisch-philosophische Abhandlung*, Frankfurt am Main 1963 [Leipzig 1921], S. 115, 7. Absatz) und das quietistische Anliegen von Becketts *Œuvre* als *communis opinio*. In einem Brief an Bair sieht sich Beckett zu der Äußerung genötigt, er habe am Trinity College zu Dublin keine Philosophie, (...) *geschweige denn Wittgenstein*, studiert. Vgl. den Brief Becketts an Deirdre Bair vom 24. Oktober 1974; abgedruckt bei Bair (s. Anm. 2), S. 814, Anm. 5. Bergson ergänzt seine oben zitierten Ausführungen mit einem Ideal verbaler Darstellung, das, auch mit den methodischen Werkzeugen eines Positivismus Wittgensteinscher Prägung, nicht verwirklicht werden kann: *Diese [Eindrücke] müßten, um mit gleichen Waffen zu kämpfen, sich mit präzisen Worten ausdrücken lassen können; doch diese Worte (...) die erfunden wurden, um Zeugnis abzulegen, daß die Empfindung unbeständig ist, würden ihr nun die eigene Stabilität aufzwingen.* Bergson (s. Anm. 89), S. 103. Auf dieser Basis gilt Becketts Ablehnung jener inkonsequenten Philosophie, die mittels Worten die Antinomie als solche zu durchdringen sucht: *I wouldn't have had any reason to write my novels if I could have expressed their subject in philosophical terms.* Samuel Beckett, in einem Interview mit Gabriel D'Aubardé, *Entretien avec Samuel Beckett*, in: *Nouvelle Littéraires*, 16. Februar 1961, S. 43.

Die an wissenschaftlicher sowie philosophischer Terminologie geübte Symbolkritik Bergsons deckt sich im Wesentlichen mit den in George Berkeleys *Theory of Vision* (1709) bzw. in dem *Treatise on the Principles of Human Knowledge* (1710) vertretenen Argumentationen, deren Grundzüge Beckett wahrscheinlich durch Luce¹⁰⁹ am Trinity College nahegebracht worden sind. Berkeley betont nicht nur die Schulfiktion abstrakter Begrifflichkeiten, sondern verdeutlicht im Rahmen seines Plädoyers für den Immaterialismus den ästhetischen Wert einer Einheit von *esse* und *percipi*, die auch von Windelband dargestellt wird.¹¹⁰

Vor diesem Hintergrund wird deutlich, inwiefern Joyce mithilfe einer Art linguistischer Mimik und Gestik die verlorengegangene Einheit von Wort und Gegenstand in Übereinstimmung von Inhalt und Form wiederherzustellen gedenkt und so die Forderung Vicos nach (...) *direktem Ausdruck*, in dem (...) *Form und Inhalt untrennbar voneinander* (...) ¹¹¹ sind, erfüllt: *Ist der Sinn Schlaf, gehen die Worte schlafen (...). Ist der Sinn Tanz, tanzen die Worte.*¹¹²

Nicht nur das Œuvre Becketts in Gänze, jedes einzelne Werk genügt dem Anspruch des Gesamtkunstwerks im Sinn der von Bergson aufgenommenen romantischen Ästhetikhierarchie, die in ihrem Anliegen auf Entgrenzung der Materie („Auflösung“) von der Architektur und Skulptur zu Malerei und Aquarell bis hin zur Musik als Verwirklichung in vollkommener „Substanzlosigkeit“ führt; denn auf der Schwelle eines Nahezu-nicht-mehr-vorhanden-Seins steht das Objekt einer geistigen *Realisierung* am nächsten. Hier wirkt das von Bergson ererbte Gedankengut Schopenhauers und Schellings im Denken Becketts nach. Bergson plädiert im Rahmen seiner Terminologiekritik nicht nur für die literarische Fragmentierung des zu behandelnden Materials sondern auch für dessen vollkommene Auflösung. Er spekuliert darüber, was passiere, (...) *wenn wir das Sprachgefüge zerbrächen und uns bemühten, unsere*

¹⁰⁹ Der Tutor Becketts beschäftigt sich um 1920 zunächst mit Thesen Bergsons. In den frühen dreißiger Jahren führt er einige Grundgedanken Berkeleys auf Malebranche zurück. Vgl. Arthur Aston Luce, *Berkeley and Malebranche - a study in the origins of Berkeley's thought*, London 1934. Luce untersucht zu dieser Zeit auch die Manuskripte Berkeleys. Das schriftstellerische Selbstverständnis Becketts kann vor allem von Berkeleys immaterialistischen Ansatz profitiert haben. Luce wird in den 40er Jahren noch eingehender untersucht werden. Vgl. Arthur Aston Luce, *Berkeley's Immaterialism*, London 1945. Von Relevanz ist in diesem Zusammenhang vor allem eine weitere Publikation von Arthur Aston Luce, *Sense without Matter or direct Perception*, Edinburgh 1954.

¹¹⁰ Vgl. Heimsoeth (Hrsg.) (s. Anm. 63), S. 389-403.

¹¹¹ Beckett, *Dante ... Bruno. Vico .. Joyce* (1929), in: Cohn (Hrsg.) (s. Anm. 25), S. 25. [Übersetzung des Verfassers]. Beckett: *Thus Vico asserts the spontaneity of language and denies the dualism of poetry and language. Similarly, poetry is the foundation of writing. When language consisted of gesture, the spoken and written were identical. Hieroglyphics, or sacred language, as he calls it, were not the invention of philosophers for the mysterious expression of profound thought, but the common necessity of primitive peoples. Convenience only begins to assert itself at a far more advanced stage of civilization, in the form of alphabetism. Here Vico, implicitly at least, distinguishes between writing and direct expression. In such direct expression, form and content are inseparable.*

¹¹² Ebd., S. 27. Beckett: *When the sense is sleep, the words go to sleep. (See the end of "Anna Livia".) When the sense is dancing, the words dance.*

*geistigen Vorstellungen an sich selbst im Naturzustande und so zu fassen zu bekommen, wie unser Bewußtsein nach Befreiung vom Banne des Raumes sie apperzipieren würde.*¹¹³

Das Sprachgefüge zu zerbrechen bedeutete für den zunächst unter dem Einfluß von Joyce arbeitenden Beckett, die Wechselwirkungen zwischen Zivilisationsstufe und sprachlichem Abstraktionsgrad zugrundelegend, zunächst eine Rückkehr zur linguistischen Ursprünglichkeit: *Vor der Artikulierung steht das Lied; vor der abstrakten Terminologie die Metapher. Das figurative Wesen der ältesten Dichtung sollte als Beleg für ein ärmliches Vokabular, für die Unfähigkeit, Abstraktion zu erlangen und nicht etwa als raffiniertes Konfekt angesehen werden.*¹¹⁴

Die Vico-Rezeption Becketts stellt den Auftakt zu seiner erneuerten Ästhetik dar, die neben Maximen Bergsons auch Kerngedanken Hegels beinhaltet. Im Februar 1929 macht Edmund Husserl die Phänomenologie Hegels zum Gegenstand einer Vortragsreihe an der Sorbonne, die 1931 in Paris unter dem Titel *Méditations Cartésiennes* erscheint.¹¹⁵

Merleau-Ponty sowie spätere Freunde oder Bekannte Becketts und Giacomettis wie Sartre, Lacan, Bataille und Breton, die dem Kreis um den Verleger Georges Duthuit angehören, besuchen die Hegel-Vorlesungen Alexandre Kojèves an der École Pratique des Hautes Études (1933-1939)¹¹⁶ und werden die weit verbreiteten, von Bergson aufgestellten Thesen dem entsprechend in der Hegel-Nachfolge angesiedelt haben. Im Folgenden wird sich zeigen, wie sehr beide Künstler einer Verwirklichung der methodischen Maxime Hegels, (...) *daß die Dinge und das Denken derselben (...) an und für sich übereinstimmen*¹¹⁷ sollten, zustreben. Bei Aufgabe der bloßen rationalen oder wissenschaftlichen Form des Denkens enthalte, so Hegel, eine derartige Logik (...) *den Gedanken, insofern er ebensosehr die Sache an sich selbst ist,*

¹¹³ Bergson, *Zeit und Freiheit* (s. Anm. 89), S. 104-105.

¹¹⁴ Beckett, *Dante ... Bruno. Vico .. Joyce*, in: Cohn (Hrsg.) (s. Anm. 25), S. 24. [Übersetzung des Verfassers]. Beckett: *Before articulation comes song; before abstract terms, metaphors. The figurative character of the oldest poetry must be regarded, not as sophisticated confectionery, but as evidence of a poverty-stricken vocabulary and of a disability to achieve abstraction.*

¹¹⁵ Edmund Husserl, *Méditations Cartésiennes*, Paris 1930. Vgl. Tobia Bezzola, *Phänomen und Phantasie – Alberto Giacomettis Begriff der „vision“*, in: Christian Klemm, Carolyn Lanchner et al. (Hrsg.), *Alberto Giacometti* (Ausst.-Kat., Kunsthau Zürich), Berlin 2001, S. 32 sowie Lois Oppenheim, *The Painted Word – Samuel Beckett's Dialogue with Art*, Ann Arbor 2000, S. 98-100.

¹¹⁶ Vgl. Bezzola, in: Klemm, Lanchner et al. (Hrsg.), ebd., S. 39, Anm. 23. Bezzola: *Für Kojève lieferte die Phänomenologie des Geistes, une description phénoménologique de l'existence humaine*. Vgl. Raymond Queneau (Hrsg.), Alexandre Kojève, *Introduction à la lecture de Hegel*, Paris 1947, S. 576. Siehe zu diesem Thema auch Hans-Joachim Schulz, *This Hell of Stories – A Hegelian Approach to the Novels of Samuel Beckett*, The Hague/Paris 1973. Auf die Hegel-Vorlesungen Kojèves geht Schulz allerdings nicht ein. Der erst 1992 publizierte Roman *Dream of Fair to Middling Women* war dem Autoren für seine Besprechung noch nicht zugänglich.

¹¹⁷ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Wissenschaft der Logik* [1812], in: Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel (Hrsg.), *Georg Wilhelm Friedrich Hegel. Werke in zwanzig Bänden* (20 Bde., Bd. 5), Frankfurt am Main 1986, S. 38.

*oder die Sache an sich selbst, insofern sie ebensosehr der reine Gedanke ist.*¹¹⁸ Beckett kann somit nicht nur eine grundlegende Maxime Vicos, *verum et factum convertuntur*,¹¹⁹ sondern auch die Forderung Hegels nach (...) *Wahrheit, wie sie ohne Hülle an und für sich selbst ist*,¹²⁰ erfüllt sehen, indem er über die Technik von Joyce einer sich selbst aussprechenden Sprache schreibt: *Hier ist die Form Inhalt, der Inhalt Form. (...) Sein Schreiben ist nicht über etwas, es ist dieses Etwas selbst.*¹²¹

Indem Beckett in seinem Verlangen nach ursprünglicher Unmittelbarkeit, einer *Identität* von Medium und Kunstgegenstand, vom (...) *figurativen Wesen der ältesten Dichtung*¹²² spricht, nimmt er eine kategoriale Entgrenzung zwischen Sprache und bildender Kunst vor. Die Hinwendung zum Gesamtkunstwerk geht, wie sich zeigen wird, bereits im Frühwerk Becketts als Notwendigkeit aus dem Erfahrungsprozess der Auflösung von Materie (von Sprache oder Gips) hervor, resultiert also aus der Wahrnehmungsproblematik selbst. Beckett skizziert das Joyce-Konzept einer sich selbst aussprechenden und dadurch verlebendigenden, sich zugleich aber auch auflösenden Sprache: *Diese Art zu schreiben, die man [der Kritiker] als so eigenartig empfindet, ist, in all ihrer unvermeidlichen Klarheit der alten Unverständlichkeit, die Quintessenz von Sprache, Malerei und Gestik. Hier finden wir die unbehandelt-rohe Sparsamkeit der Hieroglyphen. Hier bestehen die Worte nicht etwa aus den gefälligen Verzerrungen der Druckertinte des 20. Jahrhunderts. Sie sind lebendig. Sie bahnen sich ihren Weg auf die Seite, sie glühen und lodern, verblassen und schwinden dahin.*¹²³ Was Beckett am Werk von Joyce schätzt, ist die Fusion von Stil und Inhalt. Mit dem, was man als „inhaltliche Methodik“ bezeichnen könnte, ist erreicht, wofür sich auch Bergson in seiner Differenzierung zwischen homogener Dauer und heterogenen Momenten eingesetzt hat: *Unter der homogenen*

¹¹⁸ Ebd., S. 43.

¹¹⁹ Nach Vico ist eine absolute Erkenntnis nur hinsichtlich der Entstehungsgeschichte eines Dinges (gewissermaßen als „Tat-Sache“) zu erlangen. Das Wahre und das Gemachte, so Vico, seien konvertibel (*Verum et factum convertuntur*). Vgl. Giovanni Battista Vico, *Liber metaphysicus. De antiquissima Italorum sapientia*, Napoli 1710, photomechanischer Nachdruck, hrsg. von Stephan Otto und Helmut Viechtbauer, München 1979, S. 44. Zur Tradition dieses auf den *mondo civile*, die kulturelle Welt, übertragenen Grundsatzes vgl. Karl Löwith, *Vicos Grundsatz: verum et factum convertuntur. Seine theologische Prämisse und deren säkulare Konsequenzen*, in: Ders., *Gott, Mensch und Welt in der Philosophie der Neuzeit – G. B. Vico – Paul Valéry*, Stuttgart 1986, S. 195-227. Vgl. auch Heimsoeth (Hrsg.) (s. Anm. 63), S. 450.

¹²⁰ Hegel, *Wissenschaft der Logik* (s. Anm. 117), S. 44.

¹²¹ Beckett, *Dante ... Bruno. Vico .. Joyce*, in: Cohn (Hrsg.) (s. Anm. 25), S. 27. [Übersetzung des Verfassers; Hervorhebungen Becketts]. Beckett: *Here form is content, content is form. You complain that this stuff is not written in English. It is not written at all. It is not to be read – or rather it is not only to be read. It is to be looked at and listened to. His writing is not about something; it is that something itself.*

¹²² Vgl. Beckett, *Dante ... Bruno. Vico .. Joyce*, in: Cohn (Hrsg.) (s. Anm. 25), S. 24. [Übersetzung des Verfassers].

¹²³ Ebd., S. 28. [Übersetzung des Verfassers]. Beckett: *This writing that you find so obscure is a quintessential extraction of language and painting and gesture, with all the inevitable clarity of the old inarticulation. Here is the savage economy of hieroglyphics. Here words are not the polite contortions of 20th century printer's ink. They are alive. They elbow their way on to the page, and glow and blaze and fade and disappear.*

*Dauer, die das extensive Symbol der wahren ist, entdeckt eine aufmerksame psychologische Betrachtung eine Dauer, deren heterogene Momente sich gegenseitig durchdringen; unter der numerischen Mannigfaltigkeit der Bewußtseinszustände eine qualitative; unter dem Ich mit ganz bestimmten Zuständen ein Ich, in dem Sukzession Verschmelzung und Organisation einschliesst.*¹²⁴ Eine konkrete Definition des Prozesshaften findet sich bei Bergson, der eine ähnlich gelagerte Wissenschaftskritik wie Husserl übt, wenn er den verräumlichten Zeitbegriff der Naturwissenschaften im Widerspruch zur unteilbaren schöpferischen Lebensströmung (*élan vital*) gesetzt sieht, welcher die *Dauer (durée)* zugrundeliegt.

Das Wesen der Dinge liegt in der Zeitlichkeit ihres vergehenden Werdens in anwesender Abwesenheit begründet. Im Mittelpunkt der Dialektik Hegels steht, korrespondierend mit Brunos *coincidentia oppositorum*, der Begriff des *Aufhebens* auf der Scheide zwischen „bewahren“ und „ein Ende machen“. Diesen Prozess sieht auch Hegel als Vorgänger Bergsons in seiner *Wissenschaft der Logik* (1812-1816) in der *Identität* von Sein und Nichts begriffen: *Das reine Sein und das Nichts ist also dasselbe. Was die Wahrheit ist, ist weder das Sein noch das Nichts, sondern daß das Sein in Nichts und das Nichts in Sein – nicht übergeht, sondern übergegangen ist.*¹²⁵

Sowohl Beckett als auch Giacometti geht es im Hinblick auf den von ihnen entfalteten physikalischen Naturalismus vorrangig darum, in ihren Darstellungsmedien ursprüngliche Artikulationsformen wiederherzustellen, die eine zumindest annähernde Unmittelbarkeit des Ausdrucks gewährleisten. Das (...) *raffinierte Konfekt*¹²⁶ sprachlicher Bildung der Zivilisation steht als Cliché neben den Schichten des agierenden Bewußtseins zwischen dem menschlichen Blick und den ihn umgebenden Dingen. Voraussetzung für einen sich mit der Sache deckenden Ausdruck ist es, das an konventionellen Ausdrucksfiguren orientierte tradierte Formenvokabular abzulegen und darüber hinaus generell, insbesondere angesichts eines jeden, in seinem Kommen verstreichenden *Moments*,¹²⁷ stets neu schauen zu lernen.

In dem zwischen 1934 und 1936 verfaßten Roman *Murphy* läßt Beckett Neary beklagen, daß (...) *die Verwerfung des Gewußten (...) ein unsagbar schwieriger, rein intellektueller Vorgang (...)*¹²⁸ sei, dessen Entwicklung Hegel abgebrochen habe. Wenn Giacometti und Beckett in der von ihnen intendierten Absichtslosigkeit überhaupt auf etwas abzielen, dann ist es, die sich im

¹²⁴ Bergson, *Zeit und Freiheit* (s. Anm. 89), S. 100.

¹²⁵ Hegel, *Wissenschaft der Logik* (s. Anm. 117), S. 83.

¹²⁶ Beckett, *Dante ... Bruno. Vico .. Joyce*, in: Cohn (Hrsg.) (s. Anm. 25), S. 24.

¹²⁷ Der „Moment“ wird etymologisch, d. h. als Paradoxon eines fließenden Bewegungszustands eines den Zeit-Raum durchquerenden Körpers, aufgefaßt.

¹²⁸ Samuel Beckett, *Murphy*, Frankfurt am Main 1995 [London 1938], S. 164.

konventionellen Kanon manifestierende, auf dem bloßen extensiven Symbol beruhende homogene Dauer im Verlauf der Komposition eines Kunstwerks auszuschließen, um die heterogenen Momente in den Schöpfungsakt einbinden zu können.

Dies findet vor dem Hintergrund der von Bergson 1889 präzise differenzierten linguistischen Funktionalitätskritik statt: *Um nun dies fundamentale Ich in der Gestalt wieder zu entdecken, in der ein von außen unbeeinflusstes Bewußtsein es gewahren würde, bedarf es einer erheblichen Anstrengung der Analyse, wodurch man die inneren und lebendigen psychischen Tatsachen von ihrem zunächst durch Refraktion entstandenen und dann im homogenen Raum verfestigten Bilde abtrennt. Mit anderen Worten: unsere Perzeptionen, Empfindungen, Emotionen und Vorstellungen stellen sich unter einem doppelten Aspekt dar: der eine scharf umrissen, präzise, doch unpersönlich; der andere verworren, unendlich beweglich und unaussprechlich, weil die Sprache ihn nicht fassen kann, ohne seine Beweglichkeit zu fixieren, noch ohne ihrer alltäglichen Form anzupassen vermag, ohne ihn ins Gebiet des allen Gemeinsamen herabzuziehen.*¹²⁹ Den obsolet gewordenen Grundsatz des *l'art pour l'art* hat auch Giacometti um 1921 explizit als absurd verworfen.¹³⁰ Ihm geht es spätestens ab 1934 um die Verwerfung des Gewußten zugunsten einer ursprünglichen, wenn nicht archaischen Formensprache, nicht zuletzt gegen (...) *die grauenhafte bürgerliche Mentalität, die alles verfälscht.*¹³¹

In dieser Hinsicht generiert ebenfalls Jean Genet in seinen Atelierbeobachtungen die eigentliche schöpferische Leistung des Bildhauers aus der nachschöpferischen Leistung dessen, der sich „reinen Blickens“ in den Künstler hineinzusetzen versteht: *Diese Fähigkeit, ein Ding zu isolieren und ihm seine eigene, seine einzigartige Bedeutung einzugeben, ist nur möglich, wenn der Betrachter taub wird gegen die Geschichte. Er muß eine außerordentliche Anstrengung machen, um sich von jeglicher Geschichte zu befreien, so daß er nicht zu einer Art ewiger Gegenwart wird, (...).*¹³² Diese dem Rezipienten gegenüber erhobene Forderung ist gleichsam die Skizze des Verhaltens bzw. der Mentalität einer Gestalt Becketts oder Giacomettis im jeweiligen Produktstadium ihres Wahrheitsfindungsprozesses, den Genet in (...) *einem schwindelerregend ununterbrochenen Rennen von einer Vergangenheit zu einer Zukunft, einem Schillern von einem Extrem zum anderen [sieht], das jedes Ausruhen verhindert.*¹³³ Desweiteren äußert Genet: (...) *mir scheint, um sich den Dingen zu nähern, entäußert sich Giaco-*

¹²⁹ Bergson, *Zeit und Freiheit* (s. Anm. 89), S. 100-101.

¹³⁰ Vgl. Giacometti, *Kunst um der Kunst Willen ...* (um 1921), in: Christoph Vitali (Hrsg.), *Alberto Giacometti – Werke und Schriften* (Ausst.-Kat., Schirn Kunsthalle Frankfurt am Main), Zürich 1998, S. 195. [Von den Herausgebern geschätzte Datierungen sind durch runde Klammern gekennzeichnet und mit "vers" bzw. "um" versehen].

¹³¹ Giacometti, *Die grauenhafte bürgerliche Mentalität ...* (um 1934), ebd., S. 221.

¹³² Jean Genet, *Alberto Giacometti*, Zürich 1962 [Barbezat 1958], S. 31.

¹³³ Ebd., S. 31.

*mettis Auge und dann sein Bleistift jeglicher sklavischen Vorbedachtheit.*¹³⁴ Ein reines, die Dinge durchdringendes Schauen ist, wie von Giacometti beobachtet, voraussetzungslos. Wie Giacometti um 1929 schreibt, kann die Wirklichkeit weder gewußt, noch erkannt, sondern nur als Sphinx betrachtet werden, (...) *die unser Leben lang vor uns steht und die wir befragen.*¹³⁵ Die Worte dieser Sphinx gelte es sukzessive zu enträtseln, denn (...) *dieses Wissen ist ein winziger, immerfort ruhelos flackernder Schimmer im dichten, schweren Unbekannten, das uns umgibt, das uns berührt, das uns durchdringt und einhüllt.*¹³⁶

*In die Dunkelheit des Raumes gehüllt (...)*¹³⁷ stellt sich der Künstler, sich seiner Ausgeschlossenheit gegenüber dem Kontext Natur gewiß, der Aufgabe, die Wirklichkeit als Hieroglyphe anzusehen und als solche zu entziffern. *Die ewige Frage zu kennen (...)*,¹³⁸ ist Giacometti bereits in dieser frühen Arbeitsperiode ein (...) *zwanghaftes Bedürfnis*,¹³⁹ das er mit der (...) *Manie, sich ausdrücken zu wollen (...)* verbindet, denn seine (...) *ganze Leidenschaft richtet sich einzig darauf, einen neuen Schliff, einen neuen Raum, einen winzigen Teil eines neuen Raumes zu entdecken, wo das Licht ihn nur eben streift.*¹⁴⁰ Nach der Abspaltung vom Kanon surrealistischer Konvention äußert er um 1934 in Hinwendung zu einem eigenständigen Naturalismus im Sinn eben dieser Maxime: *Wieder mit der Arbeit beginnen, absolut unabhängig, ohne die geringste Kontrolle, vollständige Freiheit.*¹⁴¹ In einem weiteren Text aus dieser Zeit fügt er hinzu: (...) *aber ich will etwas anderes, neue Erkenntnisse, ich werde sie kriegen. Und dann werde ich bald neue, ganz neue Skulpturen ausstellen.*¹⁴²

Jenes ideale Stadium „reinen Schauens“, dem von Gesellschaften im noch naturnahen Urzustand vergleichbar, in dem Vico zufolge Geste und Zeichen noch miteinander zur Deckung kommen, sieht Giacometti seinerseits im *style nègre* verwirklicht. Wahrscheinlich sind es Eindrücke des Besuchs einer Ausstellung ozeanischer und afrikanischer Stammeskunst im *Musée des Arts décoratifs* zwischen November 1923 und Januar 1924, die er in folgenden Gedanken 1925 aufarbeitet: *Im Grunde ist die westliche, sagen wir: die griechisch-römische Skulptur, die den Kopf darstellen will, wie er ist, die abstrakteste und konstruierteste Skulptur, die es gibt. Die Plastik Afrikas oder Ozeaniens, wo man große, flache Köpfe macht, ent*

¹³⁴ Ebd., S. 76-77.

¹³⁵ Giacometti, *Ohne jede Kontrolle ...* (um 1929), in: Vitali (Hrsg.) (s. Anm. 130), S. 204.

¹³⁶ Ebd., S. 204.

¹³⁷ Ebd., S. 204.

¹³⁸ Ebd., S. 204.

¹³⁹ Ebd., S. 204.

¹⁴⁰ Ebd., S. 204.

¹⁴¹ Giacometti, *Wieder mit der Arbeit beginnen ...* (um 1934), ebd., S. 220.

¹⁴² Giacometti, *Ich, ich werde an meinen neuen Skulpturen arbeiten! ...* (um 1934), ebd., S. 221. [Hervorhebung Giacomettis].

*spricht viel mehr dem, was man wirklich von der Welt wahrnimmt, als die griechisch-römische. Aber nun hat man die Dinge umgedreht und glaubt, ein Kopf gleiche vor allem einer griechisch-römischen Plastik und eine afrikanische oder ozeanische Skulptur sei durchweg erfunden.*¹⁴³

Die bloße, auf rein rationalem Weg erlangte, auf gedanklicher „Vor-Stellung“ beruhende, hül-lenhafte äußere Form stellt für ihn nur ein Konstrukt dar, das er als Wirklichkeitsfälschung empfindet. Der Boden für dieses künstlerische Selbstverständnis Giacomettis im Besonderen und der Surrealisten (allen voran Georges Bataille in den von ihm ab 1929 herausgegebenen *Documents*) im Allgemeinen, ist, wie Bonnefoy ausführt, von Lucien Lévy-Bruhl 1922 mit *La Mentalité primitive* bereitet worden.¹⁴⁴ Analog zu dem konstruktivistischen Ansatz Vicos, den Aussagewert cartesianischer Logik zugunsten der ursprünglichen Einheit von Intellekt und In-stinkt anzuzweifeln, kontrastiert Lévy-Bruhl das cartesianische Weltbild im argumentativen Vestibül des zunächst von der Ethnologie ausgeprägten Strukturalismus mit dem prälogischen Denken der Naturvölker, so daß der europäische Zivilisationsbegriff per se hinterfragt wird.¹⁴⁵

Wie der entwicklungsgeschichtliche Verlauf seines Werks zeigt, steht für Giacometti die *Ge-stalt* am Ende und als temporäres Durchgangsstadium zugleich immer wieder am Anfang sei-nes paradoxen Versuchs, das geistig-seelische Sein eines Menschen *augenblicklich* zu fixie-ren. Die pure Ratio, welche die Körpermatrix lediglich zu analysieren in der Lage ist, sucht er dabei durch emotionale Intelligenz zu ersetzen, die das Wesen des Objekts aufnimmt, indem sie es sich (analog zum Intuitionismus Schopenhauers, Bergsons oder auch Croces), ausspre-chen läßt, ohne daß Gedanken manipulativ zwischen es und das Subjekt treten. Giacometti äußert Zweifel an der klassischen Sichtweise und ordnet diese eher einer überlegten Rekonstruktion, als einer unmittelbaren, naturnahen Anschauung zu. Um 1950 erzählt er

¹⁴³ Jean-Marie Drôt, *Alberto Giacometti, un homme parmi les autres* (45minütiger Fernsehfilm), Paris (Radio Television Française), 19. November 1963, aus der Serie *Les Heures chaudes des Montparnasse IX*; in der deut-schen Fassung von Carl Linfert, Köln, WDF, 1968. Vgl. Hohl (Hrsg.) (s. Anm. 23), S. 46. Diese Ansicht hat Gi-acometti schon ein Jahr zuvor, im September 1962, vertreten: *Et c'est la même chose pour les arts exotiques, pour la sculpture africaine ou océanienne. Les gens les aiment parce qu'ils les trouvent entièrement inventées et qu'elles nient le monde extérieur, la vue banale du réel. Au contraire ils dédaignent une tête académique, gréco-romaine, parce qu'elle est ressemblante, ce qui n'a guère d'intérêt. Moi, j'aime une sculpture de la Nouvelle-Guinée parce que je la trouve plus ressemblante à n'importe qui à vous, à moi, qu'une tête gréco-romaine ou qu'une tête conventionnelle.* Pierre Schneider, *Au Louvre avec Alberto Giacometti*, in: *Preuves*, Jg. 139 (1962), September, S. 26.

¹⁴⁴ Vgl. Bonnefoy (s. Anm. 16), S. 136-137.

¹⁴⁵ Eine Strate tiefer in den Kultursedimenten Frankreichs, in den Gesprächszirkeln der Madame du Deffand oder der Madame Geoffrin, liegt, als Folge ethnographischer Forschungsreisen der Humanisten des ausgehenden 18. Jahrhunderts, inspiriert von Rousseau, das Fundament dieser neuerlich aufflammenden Diskussion. In der Nach-folge Rousseaus ist vor allem der kulturpessimistische Ansatz François René Chateaubriands zu nennen, der den natürlichen Urzustand nach seiner Begegnung mit nordamerikanischen Indianerstämmen (unter anderem im Sa-lon der Madame de Récamier) idealistisch verklärt hat. In der Ethnologie des 20. Jhdts. wirkt diese Tradition im Kontakt zur zeitgenössischen Kunst nach.

François Stahly, daß er noch in seiner Gymnasialzeit glaubte, die römische Porträtplastik habe große Ähnlichkeit mit dem Naturvorbild. Heute aber, nach eingehenderem Studium des menschlichen Wesens, habe er eine Vorliebe für ozeanische Skulptur entwickelt, welche weit- aus naturgetreuer sei.¹⁴⁶ In Äusserungen wie dieser trifft sich das künstlerische Selbstempfin- den Giacomettis, also seinem Verlangen nach *Präsenz* von Leben in der Materie, mit dem Einwand Bergsons, (...) *wenn die Werke der antiken Bildhauerkunst flüchtige Affekte aus- drücken, die jene Gebilde nur leichthin streifen wie ein Hauch, so teilt dafür die blasse Unbe- wegtheit des Steins dem zum Ausdruck gebrachten Gefühl und der angefangenen Bewegung ein nicht näher zu bestimmendes Endgültiges und Ewiges mit, (...).*¹⁴⁷

1923 wird Giacometti im Louvre auf den Kopf von Gudea aufmerksam, dessen Struktur er fortan in Gestalt eines Gipsabgusses als Prototyp naturalistischer Sichtweise in seinem Atelier vor Augen hat.¹⁴⁸ Im Diametralkontrast zwischen diesem sumerischen Kopf und einer römi- schen Porträtbüste differenziert er *visuelle* und *konzeptuelle* Kunst, wobei bewegte und unbe- bewegte Auffassung zu seinen wichtigsten ästhetischen Qualitätskriterien werden.¹⁴⁹

Im programmatischen Kanon einer wissenschaftlichen Betrachtung sieht er als Bildhauer und Maler die Gefahr der Reduktion des menschlichen Körpers auf dessen bloße Materiematrix. Die logische Analyse schafft einen Abstand zum Wesen der Dinge. Das Diktum Husserls, ab- seits der zu Clichés standardisierten akademischen Theoreme zur Sache selbst zurückzukeh- ren, ist also der Herangehensweise Giacomettis wie auch derjenigen Becketts anverwandt.¹⁵⁰

3.4. Beckett und Giacometti auf dem unmöglich schmalen Grat des *nunc stans* zwischen Sein und Nichts (*coincidentia oppositorum*)

Im Einklang mit diesem von Giacometti in den bildendenden Künsten beobachteten bipolaren Verhältnis von Wirklichkeitsmovers und Wirklichkeitsstarre beklagt Bergson in einer den Ausführungen Vicos ähnlichen sprachskeptizistischen Symbolkritik, (...) *daß unsere Bewußt- seinszustände sich zu Worten verfestigen, und unser konkretes, unser lebendiges Ich von einer äußerlichen Kruste psychischer Tatsachen mit scharfen Umrissen bedeckt ist, die voneinan-*

¹⁴⁶ Vgl. François Stahly, *Der Bildhauer Alberto Giacometti*, in: *Werk*, Jg. XXXVII (1950), H. 6, S. 181.

¹⁴⁷ Vgl. Bergson, *Zeit und Freiheit* (s. Anm. 89), S. 13.

¹⁴⁸ Vgl. Hohl (Hrsg.) (s. Anm. 23), S. 56. So verweist beispielsweise das vier Jahre später entstehende *Stilleben im Atelier* (Bleistift, H. 49,5 x Br. 32 mm, Graphische Sammlung der ETH Zürich; Abbildung bei Hohl, S. 45) oder auch die *Zeichnung nach einem sumerischen Kopf*, um 1935/38 (Öffentliche Kunstsammlung im Kupfer- stichkabinett der Stadt Basel; Abbildung bei Hohl, S. 57) auf die stilprägende Bedeutung, die Giacometti der Konturierung des Kopfs zuspricht.

¹⁴⁹ Giacometti: (...) *il busto romano è molto più un conchetto in fondo, non è una visione, è piuttosto un concetto*. Vgl. *Conversazione con Enrico Romero* (1965), in: Marco Belpoliti e Elio Grazioli (Hrsg.), *Alberto Giacometti*, Mailand 1996, S. 105 [Transkription der Tonbandaufnahme eines in Stampa geführten Interviews des Radio della Svizzera Italiana].

¹⁵⁰ Vgl. Oppenheim, *The Painted Word* (s. Anm. 115), S. 120.

der *getrennt und folglich fixiert (...)*¹⁵¹ seien. Diese begrenzende Verkrustung gilt nicht nur für die Zustände, in denen das Subjekt Objekte auffaßt, sondern natürlich auch für den Bereich der Darstellung. Mit dem von ihm im Rahmen seiner Differenzierung zwischen homogener Dauer und heterogenen Momenten entwickelten Polarität von scharfem Umriß und reiner Bewegung vollzieht sich um 1900 ein Paradigmenwechsel in der Ästhetik, der sich in seinem veristischen Tenor gegen neoklassizistische bzw. positivistische Tendenzen wendet.

Angesichts des bewegten Wesens eines Dinges kritisiert Bergson den (...) *unbewegten Umriß des als vollzogen gedachten Aktes*.¹⁵² Auch in diesem Punkt erweist er sich, unter deutlichem Einfluß Schellings,¹⁵³ als Repräsentant der europäischen Spätromantik, wie eine entsprechende Passage bei Schopenhauer zeigt, der die Welt sich in der Vernichtung ständig neu zu konstituieren sieht: (...), *die größte Verwirrung, welcher doch die vollkommenste Ordnung zum Grunde liegt, der heftigste Kampf, der sich im nächsten Augenblick zur schönsten Eintracht gestaltet: es ist „rerum concordia discors“, ein treues und vollkommenes Abbild des Wesens der Welt, welche dahinrollt im unübersehbaren Gewirre zahlloser Gestalten und durch stete Zerstörung sich selbst erhält. (...) in zahllosen Nuancen, jedoch alle gleichsam nur in abstracto (...)*.¹⁵⁴

Dies entspricht nicht nur Hegels Dialektik der „Aufgehobenheit“ des Seins zwischen „bewahren“ und „ein Ende machen“. Das sinusförmig-zirkuläre Oszillieren eines Objekts zwischen *Erscheinen* und *Verschwinden*, *Aufgehobenheit* des Sterbens im Leben, da dieses sich nur konstituieren kann, indem es permanent „kleine Tode“ mit sich führt, ist eben jenen *identischen Gegensätzen (coincidentia oppositorum)* vergleichbar, die Beckett in seinem Essay erwähnt,¹⁵⁵ indem er diese Denkfigur mit dem von Vico geschilderten zyklischen Gesamtverlauf der Menschheitszustände 1929 mittels einer der Kernthesen Giordano Brunos verbindet: *Die Maxima und Minima bestimmter Gegensätze sind eins und gleich gültig. Minimale Hitze*

¹⁵¹ Bergson, *Zeit und Freiheit* (s. Anm. 89), S. 132.

¹⁵² Henri Bergson, *Schöpferische Entwicklung*, Zürich o. J. (um 1967) [Paris 1907], S. 301.

¹⁵³ Vgl. Georg Jaeger, *Das Verhältnis Bergsons zu Schelling – Ein Beitrag zur Erörterung der Prinzipien einer organistischen Weltauffassung*, Diss. Leipzig 1917 und Johannes Rudolf Richter, „Intuition“ und „Intellektuelle Anschauung“ bei Schelling und Bergson, Diss. Leipzig 1929 sowie Marietta Grindler, *Das holistische Evolutionsmodell Pierre Teilhard de Chardins: ein Vergleich mit den Entwicklungsgedanken bei Plotin, Schelling und Bergson*, Aachen 2000. Grindler vergleicht Kosmogogenese, Biogenese, Noogenese und Christogenese im Werk der genannten Autoren miteinander.

¹⁵⁴ Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung* (1819) in: Wolfgang Freiherr von Löhneysen (Hrsg.), *Arthur Schopenhauer – Sämtliche Werke* (5 Bde., Bd. 3), Frankfurt am Main 1986, S. 577. Zur Gegenüberstellung mit dem Beckett-Kontext vgl. Ulrich Pothast, *Die eigentlich metaphysische Tätigkeit – Über Schopenhauers Ästhetik und ihre Anwendung durch Samuel Beckett*, Frankfurt am Main 1982, S. 252.

¹⁵⁵ Vgl. Beckett, *Dante ... Bruno. Vico .. Joyce*, in: Cohn (Hrsg.) (s. Anm. 25), S. 20. [Übersetzung des Verfassers]. Beckett verdeutlicht seinem Leser, wieviel der von Vico angesprochene zirkuläre Gesellschaftsprogred, der gleichermaßen ein Regred ist, den von Bruno aufgewiesenen identischen Gegensätzen verdankt. Zum Ver-

gleichet minimaler Kälte. Hieraus folgt, daß Wandlungsprozesse zirkulär verlaufen. Das prinzipielle (Minimum) eines Gegensatzes generiert seine Bewegung aus dem prinzipiellen (Maximum) eines anderen. Daher fallen die Minima nicht nur mit den Minima zusammen, die Maxima mit den Maxima, sondern auch die Minima mit den Maxima in der Folge der Wandlungsprozesse. Maximale Geschwindigkeit gleicht einem Stadium der Ruhe. Maximaler Zerfall und minimale Erzeugung sind miteinander identisch: prinzipiell ist Zerfall Erzeugung und alle Dinge werden letztlich mit Gott identifiziert, der universellen Monade, Monade der Monaden. Aus diesen Überlegungen leitet Vico seine Wissenschaft und Philosophie der Geschichte her.¹⁵⁶

Deutlich spielt Beckett hier auf eine bestimmte Passage in Brunos *De gli eroici furori* (1585) an.¹⁵⁷ Die von Joyce an dem von Beckett verfaßten Essay geäußerte Kritik, Überlegungen Brunos seien zu kurz gekommen,¹⁵⁸ relativiert sich durch die Aufnahme von Gedankengut Brunos im Werk Vicos nur teilweise. Es ist wahrscheinlich, daß Beckett auch Brunos Schrift *Lo spaccio della bestia trionfante* (1584) gelesen hat, in der es multidisziplinär ausgerichtet heißt: *Wenn man es also zugleich physikalisch, mathematisch, moralisch betrachtet, dann hat jener Philosoph keine geringe Entdeckung gemacht, der zur Begründung der Koinzidenz der Widersprüche gelangt ist, und der Magier müßte kein schlechter Praktiker sein, der diese Koinzidenz zu finden weiß, wo sie sitzt.*¹⁵⁹

Daß besagter Philosoph Nicolaus von Kues gewesen ist, hat Beckett der Philosophiegeschichte Windelbands entnommen.¹⁶⁰ So sieht Cusanus in Gott das Einheit und Vielheit, Endlichkeit und Unendlichkeit verkörpernde Wesen absoluter Wirklichkeit, eben die der *coincidentia oppositorum*. Die Eigenschaften dieses *deus implicitus*, der zugleich ein *deus explicitus* ist,¹⁶¹

gleich der Dramen Becketts mit dieser Maxime Brunos siehe James E. Robinson, *Bruno and Beckett: coincidence of contraries*, in: Denis Bartholomeusz (Hrsg.), *Drama and Philosophy*, Cambridge 1990, S. 171-183.

¹⁵⁶ Beckett, *Dante ... Bruno. Vico .. Joyce*, in: Cohn (Hrsg.) (s. Anm. 25), S. 21. [Übersetzung des Verfassers].

¹⁵⁷ Bruno schreibt: *Ein Gegensatz liegt besonders dann vor, wenn es sich um Extreme handelt. Der größte Gegensatz findet sich also in der größten Nähe zum Extrem. Der kleinste oder gar keine ist in der Mitte, wo die Gegensätze zusammenfallen und ein ununterschiedenes Eines sind. Wie es im Bereich des sehr Kalten und des sehr Heißen das Heißeste und das Kälteste gibt und genau in der Mitte jener Punkt ist, den du warm oder kalt nennen kannst oder weder warm noch kalt, (...).* Giordano Bruno, *Von den heroischen Leidenschaften* [1585], in: Elisabeth von Samsonow, *Giordano Bruno* (Schriften), hrsg. von Peter Slojerdijk in der Reihe *Philosophie Jetzt!*, München 1999, S. 81.

¹⁵⁸ Vgl. Knowlson (s. Anm. 4), S. 100, Anm. 52, S. 723.

¹⁵⁹ Giordano Bruno, *Die Vertreibung der triumphierenden Bestie* [1584], in: Samsonow (s. Anm. 157), S. 243.

¹⁶⁰ Die Rezeptionsgeschichte „Bruno-Cusanus“ ist dem Subkapitel „Makrokosmos und Mikrokosmos“ (§ 29) zu entnehmen. Vgl. Heimsoeth (Hrsg.) (s. Anm. 63), S. 314-315. Dem liegt die wahrscheinliche Prämisse zugrunde, daß Beckett das Kompendium Windelbands um 1929 durch Beaufret kennengelernt hat.

¹⁶¹ Ebd., S. 296. Windelband: *Demzufolge ist der Unendliche [Gott] zugleich endlich; in jeder seiner Erscheinungen ist der einheitliche deus implicitus zugleich der in die Vielheit ergossene deus explicitus. Gott ist das Größte und dabei auch das Kleinste. Demzufolge ist aber auch andererseits dies Kleinste und Endliche in seiner Weise der Unendlichkeit teilhaftig und stellt in sich selbst wie das Ganze, eine harmonische Einheit des Vielen dar.* Ebd., S. 296. [Hinzufügung des Verfassers; Hervorhebungen Windelbands]. Gott steht hier stellvertretend

macht Bruno zu seinem Anliegen, wenn er von der „All-Einheit“ des göttlichen Urgrunds spricht, in die das Sein – „com-pli-catio“ – *eingefaltet* ist und in der alle Gegensätze zusammenfallen („im-pli-catio“), welche die rationale „ex-pli-catio“ Becketts und Giacomettis in ihrem Wunsch nach Faßbarkeit mittels Sprache oder Gips zu differenzieren trachtet.¹⁶²

Der ebenfalls von Beckett in seinen beiden ersten Romanen berücksichtigte Leibniz wiederum wird im Rahmen seiner Vitalismustheorie, wie Windelband ausführt, sein *Prinzip der Identität des Teils mit dem Ganzen*¹⁶³ analog zu Cusanus und Bruno entwickeln, wozu Beckett notiert: (...) *mutatis mutandis of time. (...) explanation of vitalism. Leibniz's solution, like that of Cusanus and Bruno, is identity of the part with the whole. (...) unities manifold (...)*.¹⁶⁴

So betont Bruno in seiner Schrift *Von den heroischen Leidenschaften* ebenfalls den vitalistischen Tenor seiner Ausführungen: *Der Anfang, die Mitte und das Ende, die Geburt, das Wachstum und die Vollendung von allem, was wir sehen, geht von Gegensätzen durch Gegensätze in Gegensätzen zu Gegensätzen und wo Gegensatz ist, da ist auch Wirkung und Rückwirkung, da ist Bewegung, ist Verschiedenheit, ist Mannigfaltigkeit, ist Ordnung, Stufenfolge und Fortschritt*.¹⁶⁵

Vor dem Hintergrund eines in seinen Mikro- und Makrostrukturen unendlich vielfältigen Universums kann die künstlerische Entfaltung der Natur nur mittels selektiven Vorgehens gelingen, indem der Künstler planquadratartige Ausschnitte bzw. Fragmente zum Untersuchungsgegenstand wählt, wie es Giacometti zum Leidwesen seiner Lehrer bereits während seiner Akademiezeit praktiziert hat.¹⁶⁶ Die Einfaltung als solche optimal wahrnehmungstechnisch zu

für das Absolute, das als solches Jahrhunderte hindurch nicht benannt werden konnte, ohne daß ein Philosoph sich des Vorwurfs ketzerischer Gottesverleugnung aussetzte.

¹⁶² Vgl. Giordano Bruno, *De triplici minimo et mensura ad trium speculativarum scientiarum et multarum activarum artium principium libri V.*, in: *Iordani Bruni Nolani opera latine conscripta* (3 Bde., Bd. I, T. III), Neapel und Florenz 1879-1891, faksimilierter Neudruck, hrsg. von Fiorentino Tocco u.a., Stuttgart-Bad Cannstatt 1961, S. 126 ff.

¹⁶³ Vgl. Heimsoeth (Hrsg.) (s. Anm. 63), S. 362.

¹⁶⁴ Beckett, *Philosophical Notebooks* (Trinity College, Dublin, Microfilm 13, MSS 10967-191). Windelband: *So wird bei Leibniz wieder, aber in reiferer Form als beim Neuplatonismus, das Leben zum Erklärungsprinzip für die Natur; seine Lehre ist Vitalismus. Aber Leben ist Mannigfaltigkeit und dabei doch wieder Einheit. Die mechanische Theorie führte Leibniz ebenso auf den Begriff unendlich vieler Einzelkräfte, metaphysischer Punkte, wie auf die Idee ihres kontinuierlichen Zusammenhanges. Der demokratischen Atomtheorie, der nominalistischen Metaphysik, hatte er ursprünglich nahegestanden; die occasionalistische Bewegung und vor allem das System Spinozas machten ihm den Gedanken der Alleinheit vertraut: und die Lösung fand er wie Nicolaus Cusanus und Giordano Bruno in dem Prinzip der Identität des Teils mit dem Ganzen*. Heimsoeth (Hrsg.) (s. Anm. 63), S. 362.

¹⁶⁵ Bruno, *Von den heroischen Leidenschaften*, in: Samsonow (s. Anm. 157), S. 243.

¹⁶⁶ Vgl. Anm. 291 dieser Dissertationsschrift. Bruno selbst ist sich, wie er in einem Widmungsschreiben bekundet, dieser Fragmentierungstechnik hinsichtlich seines eigenen Werks bewußt: (...) *alles ist er in allem und ganz in jeglichem Teile! / (...) Ja, große Künstler begnügen sich oft damit, bloß eine Hand, einen Fuß, ein Bein, ein Auge, ein zartes Ohr darzustellen, ein halbes Profil, das etwa hinter einem Baum hervorschaut oder durch eine Fensteröffnung blickt oder auf einer Tasse, (...) man verachtet solche Kunstwerke darum nicht*. Giordano Bruno, *Die Kabbala des Pegasus* [1584], in: Samsonow (s. Anm. 157), S. 298.

identifizieren und darstellerisch entfalten zu können, setzt voraus, sie zu isolieren, da die Materie (das Material) als solche(s) ansonsten einer diffusen Diaspora (Pulverisierung) unterläge. Dennoch wird die Konsequenz ein Partikularismus von Mikrostrukturen sein, dem das schöpferische Medium nicht zu entsprechen vermag, wie Bruno im dritten Dialog von *De gli eroici furori* Tansillo sagen läßt: *Obgleich das Objekt unendlich und die reinste Form des Akts ist und unser intellektuelles Vermögen das Unendliche nur begreifen kann, indem es sich in Kreisbewegungen annähert, also gewissermaßen als potentielle Vernunft, ist der Heros nicht wie jemand, der, um das Unermeßliche zu erlangen, ein Ende konstruiert, wo keins ist.*¹⁶⁷ In der bewußten Vereinzelung eines Objekts wird die *Einfaltung* („im-pli-catio“) in der *Entfaltung* („ex-pli-catio“) *aufgehoben*. Indem die Einheit der Gegensätze auch in der *Entfaltung* der Einzeldinge verlorenggeht, steht der Künstler, der das Totum und *zugleich* das Detail eines ausdifferenzierten „Gegen-Stands“ erfassen möchte, immer wieder vor einem Erkenntnisdilemma. Angesichts eines werdenden Vergehens anwesender Abwesenheit bleibt alles unvollkommen. Auch Beckett macht seinen Lesern kontinuierlich die Augenblicklichkeit des werk-intern fluktuierenden Darstellungsprozesses bewußt, während Giacometti die Vorläufigkeit einer jeden seiner Figuren betont.

Giacometti erscheint ein jedes Objekt unerreichbar in dessen ihm eigene Zeit-Raum-Relation eingebettet und somit beständiger „Trans-Formation“ ausgesetzt.¹⁶⁸ Auch die individualisierten Figuren Becketts sind im Raum dieses zeitlichen Daseinflusses beheimatet und stellen sich ihrem sensibilisierten Gegenüber daher entsprechend verfremdet dar. Ganz in eben diesem erkenntniskritisch-ästhetischen Geist einer „Vor-Stellung“, zu der das reflektierende Bewußtsein Menschen verurteilt, führt Beckett, Stephen zitierend, aus, wobei er der an die homogene Dauer gebundenen, symbolbefrachteten *Auffassungskraft (apprehension)*¹⁶⁹ eine Schlüsselbedeutung zuspricht: *Zeitlich und räumlich, das ästhetische Ebenbild wird von vornherein lichtvoll als selbstgebunden und selbstenthalten vor dem unermesslichen Hintergrund von Raum und Zeit aufgefaßt, der „es“ nicht ist. ... Man erfaßt dessen Ganzheit.*¹⁷⁰

¹⁶⁷ Bruno, *Von den heroischen Leidenschaften*, in: Samsonow (s. Anm. 157), S. 96.

¹⁶⁸ Das künstlerische Bewußtsein anwesender Abwesenheit geht aus den während des Schöpfungsprozesses gewonnenen Erkenntnissen um Zeit und Raum hervor. – Aus seiner spezialisierten Position heraus gelangt der Künstler paradox immer wieder zu der Überzeugung, im Grunde ein *außen Stehender* zu sein.

¹⁶⁹ Beckett, *Dante ... Bruno. Vico .. Joyce*, in: Cohn (Hrsg.) (s. Anm. 25), S. 28.

¹⁷⁰ Beckett äußert sich durch Stephen, an Lynch gewandt, für den die Auffassungsgabe als phänomenologisches Problem gleichfalls eines der sprachlichen Definition darstellt, sagen: *When an Italian says today 'Ho intenso', he means something between 'Ho udito' and 'Ho capito', a sensuous untidy art of intellection. Perhaps „apprehension“ is the most satisfactory English word. Stephen says to Lynch: 'Temporal or spatial, the esthetic image is first luminously apprehended as selfbounded and selfcontained upon the immeasurable background of space or time which is not it. ... You apprehend its wholeness.'* Ebd., S. 27-28.

3.5. Kompositorisches Fluidum prozessualer Diskontinuität beständiger Vergänglichkeit – Formzweifel zwischen obsoletter Intentionalität Balzacs und vergegenwärtigender Absichtslosigkeit Becketts

Da vor oben beschriebenem Hintergrund eines erzeugenden Zerfalls Zusammenhanglosigkeit kennzeichnend für den mit der äußeren Form in Übereinstimmung gebrachten Inhalt ist, hat eine nach zumindest motivischer Kohärenz ikonographisch fahndende, hermeneutisch motivierte Tiefeninterpretation grundsätzlich entwicklungsgeschichtlichen Aspekten Rechnung zu tragen, so daß sich beispielsweise Sequenzen des Romans *Dream of Fair to Middling Women* (1931-32) mit analogen Passagen aus dem Erzählband *More Pricks than Kicks* (1934) im Verlauf der Textanalyse ergänzend verdichten lassen. Vor dem Hintergrund der von Beckett im Roman beschriebenen zusammenhanglosen Wirklichkeit ist Inkohärenz die von ihm bewußt spiegelbildlich praktizierte Methodik, d. h. der thematisierte Schöpfungsprozess des Romans ist nicht nur selbst Zusammenhanglosigkeit unterworfen; vielmehr setzt er sich aus Zusammenhanglosigkeit zusammen.

Indem Beckett *Traum von mehr bis minder schönen Frauen* als eine (...) *Truhe, in die ich meine wilden Gedanken warf*¹⁷¹ charakterisiert, macht er seine Affinität zu der im diametralen Gegensatz zu rationaler Diskursivität stehenden Aleatorik deutlich.¹⁷² Inwiefern hierbei der Pariser Dadaismus in seinem Frühwerk nachwirkt, ist schwer zu entscheiden. Doch Beckett steht als einer der herausragenden Vertreter der Moderne in der u. a. durch die Prozessontologie Bergsons vermittelten Tradition Hegels, wie beispielsweise eine Passage aus dessen *Phänomenologie des Geistes* (1807) verrät: *Das Wahre ist das Ganze. Das Ganze aber ist nur das durch seine Entwicklung sich vollendende Wesen. Es ist von dem Absoluten zu sagen, daß es wesentlich Resultat, daß es erst am Ende das ist, was es in Wahrheit ist; und hierin besteht seine Natur, Wirkliches, Subjekt oder Sichselbstwerden zu werden.*¹⁷³

Diesem Diktum Hegels werden Beckett und Giacometti als ästhetischem Strategem ihres verlebendigenden Experiments gerecht, das im Zeichen des von ihnen vertretenen physikalischen Naturalismus steht und das Fluidum von Materie in ihrem Raum-Zeit-Kontinuum zum Gegenstand nimmt. Beckett sucht *Sein zu lassen*, die Interferenz zu eliminieren, die auftritt, wann immer das denkende Schauen zwischen ihn und seinen Kunstgegenstand tritt. Giaco-

¹⁷¹ Beckett (ohne Quellenangabe), zitiert in der unpaginierten Einführung des Romans *Traum von mehr bis minder schönen Frauen* (s. Anm. 13).

¹⁷² Mit dieser Äußerung sucht Beckett seinen Anspruch auf Unmittelbarkeit zu illustrieren. Er trifft sie selbstverständlich nicht nur in der Nähe der bewußt unbewußt arbeitenden arationalen *écriture automatique*, sondern auch nicht zuletzt geprägt durch die bereits von Joyce eingesetzte „Bewußtseinsströmung“ (*stream of consciousness*). Der *innere Monolog* des schöpferisch tätigen Beckett wird dabei von seinen Stellvertreterfiguren vorgetragen.

¹⁷³ Hegel, *Die Phänomenologie des Geistes* (1807), in: Moldenhauer und Michel (Hrsg.) (s. Anm. 117) (20 Bde., Bd. 3), S. 24.

metti darin ähnlich, ein Kunstwerk als nie abgeschlossen zu betrachten und den Schöpfungsprozess deshalb als endlosen Kreislauf von Kreation und Rekreation anzusehen, sucht er seine Darstellung auf der schöpferischen Metaebene in der Entropie vergehenden Werdens zu erhalten. Nur das fortlaufende Experiment kann Anspruch auf annähernde Vollkommenheit erheben, da es das jeweils Unvollkommene beinhaltet. In der Kreation von Leben ist, wie bereits die kubistische Phase Giacomettis zeigt, in der Gebärmutter unabdingbar dessen Vernichtung veranlagt.

Existenz konstituiert sich über die permanente Negation von Leben und ist, der Auffassung Hegels nach zwischen Sein und Nichts, abwesende Anwesenheit: *Es ist noch nichts und es soll etwas werden. Der Anfang ist nicht das reine Nichts, sondern ein Nichts, von dem Etwas ausgehen soll; das Sein ist also auch schon im Anfang enthalten. Der Anfang enthält also beides, Sein und Nichts; ist die Einheit von Nichts, – oder das Nichtsein, das zugleich Sein, und das Sein, das zugleich Nichtsein ist.*¹⁷⁴ Hegel betont dabei die Einheit von Sein und Nichts in ausnahmslos jedem Wirklichen.¹⁷⁵

Ganz im Sinn der „identischen Gegensätze“ Brunos in der Aufnahme Becketts schreibt Bergson über die Wirklichkeit: *Ob nun Materie, ob Geist – die Wirklichkeit erschien uns als ein stetes Werden. Sie wird oder sie entwirft; sie ist ein nie fertig Gewordenes.*¹⁷⁶

Diesen Kerngrundsatz Bergsons lassen Beckett und Giacometti zu Inhalt und Methode, zur inhaltlichen Methodik ihrer Experimente mit der Materie ihrer Medien werden: Zielen sie, zumal im konventionellen Kanon, *bewußt* auf einen Gegenstand ab, verfehlen sie ihn in einer paradoxen Verankerung seines fluiden Daseins regressiver Progressivität. Im Selbstverständnis einer bloßen Annäherung an das Objekt greift Bergson 1911 in seinem Vortrag *Die Wahrnehmung der Veränderung* ein intuitionistisches Instrument Schopenhauers auf, das paradox die Absicht in sich trägt, mit der Intentionalität zu brechen: *Sie [die Künstler] nehmen nicht nur wahr in Bezug auf das praktische Handeln, sie nehmen wahr, um einfach wahrzunehmen in einem interesselosen Wohlgefallen.*¹⁷⁷

Stets soll es sich bei ihren Kunstwerken in diesem intuitionistischen Sinn um eine Entfaltung aus sich heraus handeln. Intention ist, paradoxen Wesens, einzig *Ab-Sicht*, d. h. ein Davon-ab-Sehen, eher gedankenlose Anschauung hinsichtlich der *Verwerfung des Gewußten* [als] ein

¹⁷⁴ Hegel, *Wissenschaft der Logik*, in: Moldenhauer und Michel (Hrsg.) (s. Anm. 117), S. 73.

¹⁷⁵ Ebd., S. 86.

¹⁷⁶ Bergson, *Schöpferische Entwicklung* (s. Anm. 152), S. 275.

¹⁷⁷ Henri Bergson, *Die Wahrnehmung der Veränderung* [Oxford 1911], in: Ders., *Denken und Schöpferisches Werden*, hrsg. von Friedrich Kottje, Meisenheim am Glan 1948, S. 158.

*unsagbar schwieriger, rein intellektueller Vorgang,*¹⁷⁸ dessen Entwicklung Hegel abbrach, wie Beckett dem Leser des *Murphy* durch die Figuren Neary und Wylie zu verstehen gibt. Beckett führt dem Leser sein *absichtsloses* Strategem, das er der kognitiv-linguistischen Gußform entgegensetzt, vor Augen: *Falls wir auf euch (und euch) bauen können, daß ihr für die Spannweite eines Abschnitts nur (eines in einem Buchvoll, ist das zu viel verlangt?) die Feindseligkeiten aussetzt und euerm Recht auf Unterhaltung entsagt; dann können auch wir die Waffen strecken und sagen, was wir zu sagen haben, denn gesagt muß es werden, per fas et nefas, wie, ahnen wir nicht, wir wagen nicht daran zu denken, urban zumindest und, so weit uns gegeben, ohne Stil.*¹⁷⁹

Auch Giacometti folgt dem erzeugenden Zerfall des Lebendigen, wenn er um 1932 eine aus Aleatorik und Erotik bestehende Synthese in sein Arbeitsethos einbettet: *Nie für die Form, weder für die plastische, noch für die ästhetische, sondern das Gegenteil. Dagegen, vollständig. Spiel ja, / erotisch ja, / unruhig ja, / zerstörend ja.*¹⁸⁰ Wie für Bergson, ist der Stil, d. h. die festgefügte Gestalt, für Giacometti lediglich eine geronnene Aneinanderreihung von Symbolträgern homogener Dauer.

In etymologischer Abgrenzung zum Begriff „Skulptur“ („sculpere“: Wegschlagen, Befreiung der Form aus der festen, stabilen Materie) spricht Gottfried Böhm Giacometti den Begriff der „Plastik“ (von grch. „plattein“) zu, der *fließender* Materie viel eher gerecht wird.¹⁸¹ Die langsam zerfallende Figur definiert über ihr (ver)strömendes Sein den sie umgebenden Raum als Zeit-Raum-Relation. Der Raum enthält die ihn in ihrer Zeitlichkeit enthaltende Figur. Nach jahrzehntelangen Bemühungen gelangt Giacometti um 1949 zu dem Schluß: *Jede Skulptur, die vom Raum ausgeht, als existiere er, ist falsch, es gibt nur die Illusion des Raums.*¹⁸²

Auf dieser Basis kann Genet im Hinblick auf den bei Giacometti vertretenen Antagonismus von Teil und Ganzem geltend machen: *Die Einsamkeit der dargestellten Person oder des*

¹⁷⁸ Beckett, *Murphy* (s. Anm. 130), S. 164. [Ergänzung des Verfassers].

¹⁷⁹ Beckett, *Traum von mehr bis minder schönen Frauen* (s. Anm. 13), S. 55. Einige Passagen später nimmt Beckett das Thema der Stillosigkeit, mit dem er erst in der Nachkriegszeit bei bewußter Skelettierung der französischen Sprache experimentieren wird, hommageträchtig wieder auf: *Sie haben keinen Stil, sie schreiben ohne Stil, nicht wahr, sie geben uns die Formulierung, den Funken, die kostbare Perle. Vielleicht können das nur die Franzosen. Vielleicht kann, wonach man verlangt, nur die französische Sprache geben.* Ebd., S. 67.

¹⁸⁰ Giacometti, *Nie für die Form ...* (um 1932), in: Vitali (Hrsg.) (s. Anm. 130), S. 207.

¹⁸¹ Dabei beruft er sich auf einen Beitrag des Bildhauers Erwin Heerich aus Anlaß einer Einführung in die Plastik von Karl Bobek, *Arbeiten von 1952 bis 1980* (Ausst.-Kat., Neuer Berliner Kunstverein in der Orangerie des Charlottenburger Schlosses), Berlin 1980 [unpaginiert]. Vgl. Gottfried Böhm, *Das Problem der Form bei Alberto Giacometti*, in: Matthes (Hrsg.) (s. Anm. 93), S. 42. Es geht um den Gegensatz zwischen „geschlossener“ und „aufgebrochener“ Oberflächenstruktur einer Figur, die den Prozess in sich aufnimmt, der sich in der Gestalt ihrer Nachfolgerin fortsetzt.

¹⁸² Giacometti, *Jede Skulptur, die vom Raum ausgeht ...* (um 1949), in: Vitali (Hrsg.) (s. Anm. 130), S. 228. Oder: *Der Raum existiert nicht, man muß ihn schaffen, aber er existiert nicht.* Ebd., S. 227.

*Dinges ist für uns wiederhergestellt worden, und wir, die wir schauen, um sie wahrzunehmen und von ihr betroffen zu werden, müssen eine Erfahrung des Raumes haben – nicht seines Zusammenhanges, sondern seiner Zusammenhanglosigkeit. / Jedes Ding schafft sich seinen unendlichen Raum.*¹⁸³

Daß es sich bei dieser eher gestaltlosen Form der *Aesthesis* nicht etwa um ein auf das Paris zwischen 1900 und 1945 beschränktes Spezifikum handelt, zeigt ein zentrales Beispiel aus der russischen Avantgarde, das Werk des St. Petersburger Malers Pawel Nikolajewitsch Filonow (1882-1941), der die von ihm so benannte „analytische Malerei“ ab 1912 gleichermaßen theoretisch wie praktisch vertreten hat. Auch Filonow ist um Korrespondenz oder gar um *Identität* von künstlerischem Schöpfungsprozess und permanenter Naturevolution bemüht: *Seiner Auffassung nach ist der künstlerische Prozess vergleichbar mit dem organischen Wachstum alles Lebendigen in der Natur, das so entstandene Werk folglich ein Organismus anstelle eines mechanischen Apparats. Der Künstler soll nicht die Natur nachahmen, sondern ihre schöpferische Methode selbst. Statt vom Allgemeinen ins Besondere zu gehen, wie es der akademische Vorgehensweise entspricht, soll er vom Kleinen ins Große arbeiten, vielleicht am ehesten dem Zellteilungsprozess vergleichbar. Wie wuchernde und unaufhörlich sich vermehrende Zellorganismen wirken auch Filonows Gemälde, die den Blick zwingen, zwischen Mikro- und Makrostruktur hin und her zu wechseln. Filonows Bildgemälde haben keine äussere Haut; sondern sind durchsichtig und offenbaren ihr inneres organisches Geheimnis.*¹⁸⁴

Filonows ungefähr zeitgleich mit Giacomettis Plastiken *Femme, tête, arbre* (Abb. 14) und *Circuit* (Abb. 16) entstehende *Komposition mit Kugeln* (1930) stellt eine physikalisch desubstanzierende Haltung gegenüber der Materie in ihrem Changieren zwischen Mikro- und Makrokosmos dar. Die „Kugeln“, hier als werkinterne Dynamik-Symbole intellektuellen, doch nichtbewußten Gedankenspiels im Medium der *alea* aufzufassen, werden im bloßen Seinsstadium ihrer Inkohärenz zwar verdichtet, aber in kontinuierlicher Entgrenzung begriffen, anwesend abwesend gezeigt, d. h. auch sie vergehen in ihrem Werden.¹⁸⁵ Wenn Michail Larionov in seiner 1913 erschienenen Kunsttheorie davon spricht, die (...) *Essenz der Malerei selbst*

¹⁸³ Genet, *Alberto Giacometti* (s. Anm. 132), S. 15.

¹⁸⁴ Verena Krieger, *Aufbruch in die Moderne*, in: Wilhelm Hornborstel, Karlheinz W. Kopanski (Hrsg.), *mit voller Kraft. Russische Avantgarde 1910–1934* (Ausst.-Kat., Kunstgewerbemuseum Hamburg), Kassel 2001, S. 17. In der durch den impressionistischen Naturalismus Rodins tradierten Entwicklung einer Gestalt aus ihrem Inneren heraus, ist insbesondere die Aufgebrochenheit der figurativen Außenhülle zugunsten feinkörnig-fluiden Materiellstrukturen der Plastik Giacomettis eigen, die u.a. auf seinen Lehrer, den Rodin-Schüler Bourdelle, zurückgehen. Bourdelle hat offenbar bereits damit begonnen, den menschlichen Körper in Intervallen von Mikrostrukturen zu kartographieren. Vgl. Hohl (s. Anm. 38), S. 29.

¹⁸⁵ Hier liegt ebenfalls ein zumindest latenter Dialog mit zeitgenössischen Erkenntnissen russischer Physiker vor.

(...) ¹⁸⁶ solle zum Ausdruck kommen, ist dies in Anlehnung an „primitivistische Tendenzen“ die Geburtsstunde einer vom Gegenstand befreiten Malerei. Weit vor der Generation Camus beklagen Vertreter der russischen Avantgarde wie Alexander Schewtschenko um 1910 den Verlust der „Natur-Erde“ im Kontrast mit der „Fabrik-Stadt“ als existentiellen Rahmen. ¹⁸⁷

Die unumstößliche Tatsache, den Lebensfluß zu paralysieren, indem Beckett ihn mit sprachlichen Mitteln darstellt, provoziert ihn zur experimentellen „offenen Form“ des Romans: Wenn er überhaupt eine Intention *bewußt* verfolgt, dann ist es die, Kontrolle über den Bau seines Romans sowie den Weg seiner Figuren zu verlieren. Autobiographisch ist *Dream of Fair to Middling Women* nur insoweit, als das sich die spiegelbildlichen Figuren seines Ich (oder „Psychonauten“) zunehmend idealiter von ihrem Schöpfer emanzipieren, um verselbstständigt ein Eigenleben zu führen. Es zeugt von gravierenden schöpferischen Erkenntniszweifeln, wenn Beckett zur Rolle seines anderen, romaninternen Ich eingesteht: *Wir können nur im Ungewissen wandern, oder Belacqua im Ungewissen wandern lassen, wobei er hie und da die ruinierte Melodie anreichern mag.* ¹⁸⁸

Wie in keinem anderen seiner Romane ist das sich selbst schreibend erschaffende Schreiben ideales Ziel. In expressionistischer Manier kultiviert Beckett daher die sich gegen die normative Poetik richtende „offene Form“. Zeitlich fällt Becketts Periode literarischer Aleatorik ohnehin mit dem erstmaligen Einsatz der *alea* als Improvisationsprinzip innerhalb der Musikgeschichte zusammen. Der unkonventionelle Experimentator Charles Edward Ives vertritt diese Richtung spätestens um 1930 und steht Becketts literarischen Techniken darüber hinaus in Polyrhythmik und Polymetrik sowie Atonalität nahe. In dessen Nachfolge komponiert Henry Cowell 1935 das sich aus Fragmenten zusammensetzende *Mosaic Quartet*. ¹⁸⁹ Der von Joyce und Duchamp beeinflusste, seinerseits die Fluxus-Bewegung inspirierende John Cage führt diese Prinzipien, vor allem den Einsatz von Stille, als Stilmittel fort. ¹⁹⁰

¹⁸⁶ Michail Larionov, *Lučitskaja žiwopis*, in: Ders. und Natalia Goncarova, *Lučitsky i buduščniki*, Moskva 1913; abgedruckt bei John Bowl (Hrsg.), *Russian Art and the Avantgarde. Theory and Criticism*, London 1988, S. 91. Auch Kandinsky gehört mit seinen konzertanten *Improvisationen* und *Kompositionen* seit 1910 dieser ästhetischen Tendenz an.

¹⁸⁷ Vgl. Alexander Schewtschenko, *Neoprimitivism. Ego teorija, ego vozmožnosti, ego dostiženija*, Moskva 1913, S. 7ff; abgedruckt bei Krieger (s. Anm. 184), S. 12.

¹⁸⁸ Beckett, *Traum von mehr bis minder schönen Frauen* (s. Anm. 13), S. 156.

¹⁸⁹ So, wie es in den Händen der jeweiligen Interpreten während der Aufführung einer Komposition liegt, sie zusammenzusetzen, ist es bei Beckett Aufgabe des analytisch tätigen Lesers, methodisch zumindest annähernde Themenkohärenz zu (re)konstruieren.

¹⁹⁰ Es ist ein bemerkenswerter Zufall, daß die Drucklegung von *Dream of Fair to Middling Women* 1993, also auf dem Höhepunkt der Cage-Rezeption, erfolgt. Folgende Wiedergabe aus einem Gespräch mit Cage ist für die ästhetische Entsprechung zu Beckett exemplarisch: *Ich fragte ihn, was man heute unter einer Partitur versteht. Er sagte: ‚Die Frage ist nur zu berechtigt.‘ Ich sagte: ‚Wird die Beziehung zwischen den Teilen fest bestimmt?‘ Er sagte: ‚Natürlich nicht; das wäre beleidigend.‘* John Cage, *A Year from Monday*, Middletown 1969, S. 27 [Übersetzung des Verfassers]. Die Verwandtschaft der aleatorischen Musikrichtung mit der zur gleichen Zeit (in

Die Sternkonstellationen des Universums selbst sieht Beckett als (...) *helldunkle Kartographie der ungestümen Bewegungen des Geistes*, als (...) *abstrakt verdichtete Musik, Symphonie ohne Ende*.¹⁹¹ In diesem (...) *Netzwerk von Fixpunkten, das nie koordiniert sein wird*¹⁹² sieht er das (...) *letztliche Kriterium von Dichtung und Musik, das Nichtprinzip ihrer Zeichensetzung figuriert*,¹⁹³ wie er in seinem ersten Roman schreibt.

Zum einen grenzt er sich, sich als Autor in der Nachfolge Prousts sehend, in *Dream of Fair to Middling Women* bewußt von der konventionellen literarischen Tradition Frankreichs, bei der die endgültige Gestalt eines Kunstwerks von vornherein feststeht, ab. Hierzu zählt Beckett vor allem die „geschlossenen Form“ des Romans, wie sie technisch von Honoré de Balzac repräsentiert wird. Er kritisiert somit das, was Bergson wiederholt als „scharfen Umriß“ bezeichnet:¹⁹⁴ *Balzac lesen heißt, den Eindruck einer chloroformierten Welt empfangen. Er ist absolut Herr seines Materials, er kann damit machen, was er will, er kann dessen geringsten Wechselfall voraussehen und berechnen, er kann das Ende seines Buches schreiben, bevor er den ersten Abschnitt beendet hat, weil er alle seine Kreaturen in Holzkopfautomaten verwandelt hat und sich darauf verlassen kann, daß sie gleichbleibend stillstehen, wo sie gebraucht werden, oder gleichbleibend losgehn, wie schnell auch und wohin auch er es bestimmt. Die ganze Sache, von Anfang bis Ende, findet in einer gebannten Rückströmung statt.*¹⁹⁵

Beckett zufolge gleicht Balzac also jenem von Bergson in *Zeit und Freiheit* beschriebenen (...) *Romanschriftsteller, der weiß, zu welchem Ziele er seine Figuren lenkt* [und dessen Prämisse ist.] *die abschließende Handlung Peters bereits kennen, und auf diese Weise dem Bilde der sukzessiven Zustände, die Peter durchlaufen wird, die Angabe ihrer Tragweite im Hin-*

den frühen dreißiger Jahren) entstehenden kinetischen Skulptur, d. h. die auf Duchamp zurückgehenden *Mobiles* im Gegensatz zu den auf Arp fußenden *Stabiles* Alexander Calders, korrespondiert mit der „offenen Form“ einer entgrenzten, also ineinander übergehenden Figuration, die Beckett in seinem Frühwerk zu verwirklichen trachtet.

¹⁹¹ Beckett, *Traum von mehr bis minder schönen Frauen* (s. Anm. 13), S. 25.

¹⁹² Ebd., S. 25.

¹⁹³ Ebd., S. 26 [Hervorhebung des Verfassers].

¹⁹⁴ Vgl. z. B. Anm. 129 sowie Anm. 152 dieser Dissertationsschrift. Bergson darüber hinaus: *Diese ganz dynamische Vorstellungsart aber widerstrebt dem reflektierenden Bewußtsein, weil dieses die scharfen Unterscheidungen, die sich ohne weiteres auf Worte bringen lassen, bevorzugt, und die Dinge liebt, die bestimmte Umrisse haben, wie die, die wir im Raume erblicken*. Bergson, *Zeit und Freiheit* (s. Anm. 89), S. 8.

¹⁹⁵ Beckett, *Traum von mehr bis minder schönen Frauen* (s. Anm. 13), S. 159. Eine Differenzierung gleichen Wesens zwischen Balzac und Proust trifft Beckett während einer seiner wenigen Vorlesungen am Trinity College zu Dublin. Den Notizen seiner damaligen Studentin Rachel Dobbin aus dem Jahr 1931 ist zu entnehmen, daß Balzac ihm als Vertreter des Oberflächlichen schlechthin gilt, wohingegen Proust ihmzufolge versucht, unter die Oberfläche zu dringen: *Balzac's greatness – power of transcribing surface – cataloguing. Detail apprehended – but whole interest on surface – makes one impatient. Not interesting. Proust – baffled by surface – wants to get below*. Rachel Dobbin; abgedruckt bei Oppenheim, *The Painted Word* (s. Anm. 115), S. 201, Anm. 53. Vgl. Becketts Kritik am ästhetischen Ebenbild a priori, das Raum und Zeit ausgeliefert ist (s. Anm. 170 dieser Dissertationsschrift).

blick auf das Ganze seiner Geschichte beifügen zu können; (...).¹⁹⁶ Seine Gegenkonzeption konzentriert Beckett in der sich verselbstständigenden Figur des Belacqua, seines anderen Ich, welches (...) *nicht im Augenblick der Rückbiegung, der Rückströmung in die Gefäßtheit petrifiziert werden [kann], so wenig wie alle übrigen.*¹⁹⁷ Der Anspruch, eine Figur zu schaffen, die quasi als Lebend-Plastik existiert, bleibt notwendigerweise hinter dem jeweiligen „Jetzt“-Zustand ihres Daseins-Prozesses, der aus werdendem Vergehen besteht, zurück; eine verlebendigende Vergegenwärtigung ist nicht möglich.

Einen Menschen als Skulptur im Momentum seines Seins, also Bewegung innerhalb von Raum und Zeit, zu „petrifizieren“, hieße, das Wesen der Augenblicklichkeit schlechthin zu zerstören: *Es gibt keine Simultanität des Zusammenhanglosen,*¹⁹⁸ bemerkt Belacqua ungeduldig. Dies entspricht Giacomettis bereits um 1925 geäußertem Problem einer plastischen Darstellung (...) *lebender Körper aus der Natur aber zusammengesetzt und umgesetzt im Sinne einer Suche nach der genauen Kopie,*¹⁹⁹ *um ein neues, lebendiges Objekt [zu] formen, real in seiner eigenen Materie [xxx].*²⁰⁰

Dem von Balzac vertretenen ästhetisierenden Stil setzt Beckett Planlosigkeit, Zufall und Inkohärenz entgegen, die mit der Verselbstständigung seiner Figuren einhergehen: *Der Kern der Sache ist, daß wir nicht so recht wissen, wo wir in dieser Geschichte stehen. Es ist möglich, daß einige unserer Geschöpfe zuverlässig das ihre tun und keinen Ärger machen werden. Und andere sicherlich nicht.*²⁰¹

In ähnlicher Argumentation wird sich Giacometti 1964 von der konventionellen Technik Picassos distanzieren: *Picasso sieht das fertige Bild vor sich, selbst wenn er nach einem Modell malt. Von Anfang an abstrahiert er und nimmt nur das ins Bild, was er will. Bei mir ist es anders. Ich habe keine Wahl. Wenn es schwarz herauskommt, dann nicht, weil ich es schwarz haben will. Ich versuche, mit Farben zu malen, aber ich kann nicht Farben auftragen, wenn ich nicht zuerst ein Gerüst dazu habe. Und auf der Leinwand dieses Gerüst zu bauen, ist*

¹⁹⁶ Bergson, *Zeit und Freiheit* (s. Anm. 89), S. 147. An anderer Stelle beschreibt auch Bergson den Zustand des von Beckett als „anästhesiert“ begriffenen Lesers: (...) *durch ihn [den Dichter] eingewiegt und eingeschlüfert gerät unsre Seele in den Zustand traumhaften Vergessens ihrer selbst, in dem sie nur noch mit dem Dichter denkt und fühlt.* Ebd., S. 13.

¹⁹⁷ Beckett, *Traum von mehr bis minder schönen Frauen* (s. Anm. 13), S. 165.

¹⁹⁸ Ebd., S. 137.

¹⁹⁹ Giacometti, *Reine Kunst ...* (um 1925), in: Vitali (Hrsg.) (s. Anm. 130), S. 203.

²⁰⁰ Giacometti, *Skulptur ...* (um 1925), ebd., S. 202 [Ergänzung des Verfassers; vom Herausgeber gekennzeichnete unentzifferbare Zeichenfolge].

²⁰¹ Beckett, *Traum von mehr bis minder schönen Frauen* (s. Anm. 13), S. 16.

*schon eine unendliche Aufgabe ... Von hier aus dann zum Kolorit zu kommen, scheint mir so gut wie unmöglich. Ich weiß nicht, wie man das macht, ich sehe es einfach nicht.*²⁰²

Dem Determinismus eines bewußt intendierten und somit antizipativ-finalen Kunstwerks stellt Giacometti eine Schöpfung entgegen, die in ihrer Prozessualität dem sich kontinuierlich verändernden Wesen seiner Modelle folgt: *Natürlich kann es jetzt nicht mehr darauf ankommen, den anderen etwas zu geben oder nichts zu geben. Wenn trotzdem jemand meine Gemälde anschaut, dann bedeutet das, daß doch wenigstens ein Anfang in ihnen steckt ... nicht unbedingt ... auf jeden Fall kommt es nicht darauf an ... Ich weiß im Moment nicht, wo ich stehe. Ob am Nullpunkt oder wo ...*²⁰³ Aufgrund seiner Tiefenanalyse der Augenblicklichkeit eines Kopfs oder eines Gesichts wird Giacometti im Rahmen seines Schöpfungsprozesses ein wachsender Verfremdungsgrad durch energetische Auflösung in Partikel bewußt, weshalb ein Kunstwerk nur *aus sich heraus* entwickelt werden kann. 1953, nach einer langen Testreihe experimenteller Stadien, sagt er zu Gotthard Jedlicka: *Ich kenne Sie doch; ich weiß sogar, was für einen Hut Sie vor dreißig Jahren getragen haben; ich werde Ihnen diesen Hut einmal zeichnen. Und wenn Sie mir auf der Straße entgegenkommen, so erscheinen Sie mir vertraut ... Aber jetzt, wo Sie mir gegenüber sitzen, werden Sie mir fremd!*²⁰⁴

Die *innere* Gestalt eines Kunstwerks kann nicht *ex ante* als Vorstellung bestehen. Sie entwickelt sich eher *absichtslos* vor dem Hintergrund einer immer wieder zur Forderung an sich selbst erhobenen *tabula rasa*, ist strikt prozessdeterminiert und insofern „reine Form“, deren Wesen sogar ihren Schöpfer erstaunt. Beckett und Giacometti geht es gleichermaßen um den immer gerade eben erst zu *Form werdenden* Inhalt, der nicht etwa nur die Lebendigkeit eines Objekts, d. h. dessen Sein im „Hier“ und „Jetzt“ abbildet, sondern *ist*. So besteht auch das Anliegen Giacomettis nicht allein darin, den kunstgeschichtlichen Kanon zu verwerfen, der die Strukturen seines Werks entlang einer ästhetischen Konvention vorab kanalisierend zu deformieren droht. Mehr noch bezieht sich die von Beckett aufgegriffene *Verwerfung des Gewußten*²⁰⁵ Hegels bzw. der Wunsch nach stets neuem Schauen, auf die Augenblicklichkeit des jeweiligen werkindernen Prozesses, die seiner Meinung nach der afrikanischen Plastik eigen

²⁰² Carlton Lake, *The Wisdom of Giacometti*, in: *The Atlantic Monthly*, Jg. 1965, H. 9, S. 121. Vgl. Hohl (Hrsg.) (s. Anm. 23), S. 160.

²⁰³ Georges Charbonnier, *Le monologue du peintre: Alberto Giacometti*, Radio Television Française, Paris, 16. April 1957. Abdruck als [Deuxième] *Entretien avec Alberto Giacometti*, in: Georges Charbonnier, *Le monologue du peintre*, Paris 1959, S. 181. Vgl. Hohl (Hrsg.) (s. Anm. 23), S. 157.

²⁰⁴ Gotthard Jedlicka, *Fragmente aus Tagebüchern* (Gespräch mit Giacometti am 1. April 1953), in: *Neue Zürcher Zeitung*, 4./5. April 1964, Nr. 114, S. 42.

²⁰⁵ Vgl. Anm. 128 dieser Dissertationsschrift.

ist,²⁰⁶ da Giacometti jedes Objekt unerreichbar in dessen ihm eigene Zeit-Raum-Relation eingebettet erscheint, wodurch es einem beständigen Wandel ausgesetzt, *Moment*, also Bewegung innerhalb *geraumer Zeit*, ist. Bergson drückt dies in *L'évolution créatrice* folgendermaßen aus: *Ob nun Materie oder Geist – die Wirklichkeit erschien uns als ein stetes Werden. Sie wird oder sie entwirrt; sie ist nie ein fertig Gewordenes. Dies ist die Schauung vom Geiste, die uns zuteil wird, wenn wir den Schleier zerreißen, der sich zwischen uns und unser Bewußtsein schiebt. / Dies auch, was Intellekt und Sinne selber uns von der Materie zeigen würden, wenn anders sie eine unmittelbare und uninteressierte Vorstellung von ihr empfangen. Befangen jedoch in den Notwendigkeiten des Handelns, beschränken sich sowohl Sinne wie Intellekt darauf, vom Werden der Materie momentane und eben dadurch unbewegte Ansichten Punkt für Punkt aufzunehmen.*²⁰⁷

Beckett und Giacometti machen es sich zu ihrer ästhetischen Aufgabe, die Wirklichkeit zu entschleiern, indem sie ihre Medien, Sprache, Gips oder Farbe und mit ihnen die bloße statische Symbolhaftigkeit sukzessive minimieren. 1937 schreibt Beckett an Axel Kaun: *Und immer mehr wie ein Schleier kommt mir meine Sprache vor, den man zerreißen muß, um an die dahinterliegenden Dinge (oder das dahinterliegende Nichts) zu kommen.*²⁰⁸ Unausgesprochen geht Beckett völlig mit der Symbolkritik Bergsons konform, wenn er ergänzt: *Grammatik und Stil. Mir scheinen sie ebenso hinfällig geworden zu sein wie ein Biedermeier Badeanzug oder die Unerschütterlichkeit eines Gentlemans. Eine Larve. (...) Ein Loch nach dem andern in ihr zu bohren, bis das Dahinterkauernde, sei es etwas oder nichts, durchzusickern anfängt – ich kann mir für den heutigen Schriftsteller kein höheres Ziel vorstellen.*²⁰⁹

Ähnlich äußert sich Giacometti 1935, als er wieder begonnen hat, Köpfe nach der Natur zu arbeiten: *Je mehr ich das Modell anschaute, desto dichter wurde der Schleier zwischen seiner Wirklichkeit und mir. Zuerst sieht man die Person, die Modell sitzt, doch nach und nach schieben sich alle denkbaren Skulpturen dazwischen ... zwischen die Person und einen selbst. Je mehr das wirkliche Bild verschwindet, desto fremder wird einem der Kopf.*²¹⁰ Wie die Sprache bei Beckett, wird zwischen 1940 und 1945 der Gips bei Giacometti einer kontinuier-

²⁰⁶ Vgl. Bonnefoy (s. Anm. 16), S. 132-36. Bonnefoy geht in Verbindung mit afrikanischer und ozeanischer Plastik auf die unmittelbare Rezeption von Gegenwart als „figurative Vergegenwärtigung“ ein: *Die Kunst der archaischen Gesellschaften kann also als Lebensschule und als Lehre der „Ähnlichkeit“ verstanden werden, als heute verlorenener „Schlüssel zum antiken Festgelage“, den wir jedoch zurückerhielten, wenn wir die Lehre anhöreten und mit Sympathie ans Werk gingen.* Ebd., S. 136.

²⁰⁷ Henri Bergson, *Schöpferische Entwicklung* (s. Anm. 152), S. 275 [Hervorhebung des Verfassers].

²⁰⁸ Beckett, Brief an Axel Kaun; abgedruckt bei: Cohn (Hrsg.) (s. Anm. 25), S. 52.

²⁰⁹ Ebd., S. 52.

²¹⁰ André Parinaud, *Warum ich Bildhauer bin* [1962], in: Palmer und Chaussende (Hrsg.) (s. Anm. 96), S. 266-267.

lichen figurativen Vergegenwärtigung zum Opfer fallen. Die Darstellung eines Objekts bleibt immer hinter dem jeweiligen (*an sich* unmöglichen) „Jetzt“-Zustand (*nunc stans*) seines Daseins zurück. Giacometti gelingt es nicht, den schöpferischen Lebensimpuls abzubilden. Da eine Fixierung im Widerspruch zu dessen Natur steht, verfehlt er stets sein Ziel absoluter Wirklichkeitsabbildung. Betrachtet man, wie Giacometti und Beckett, die Materie in ihren atomistischen Tiefenstrukturen, ergeben sich gravierende Zweifel an deren Kohärenz innerhalb der jeweils individuell wahrgenommenen Sphäre von Zeit und Raum. Daher beginnt Beckett, mit alternativen, d. h. quasi gestaltlosen Darstellungsformen zu experimentieren. Deren Verwirklichung sieht er vor allem in der Musikalität literarischer Komposition realisiert.

Für die *Dauer* einer universellen Partitur innerhalb des Romans *Dream of Fair to Middling Women* ist Musik für ihn gleichermaßen Zeit, wie Zeit Musik ist; jede Note *ist* ein Sekundenschlag; jeder Sekundenschlag *ist* eine Note. Das *Legato* eines kompositorisch-figurativen Vitalismus konstituiert sich bei Beckett unabdingbar als *Staccato*: *Beethoven, seine Augen sind geschlossen, (...) Ich denke an seine frühen Kompositionen, wo er in das Corpus seiner musikalischen Aussage eine Interpunktion der Aufreißung einbaut, der Flottements, wobei der Zusammenhang in Stücke geht, die Kontinuität infernalisch versaut wird, weil die Einheiten der Kontinuität auf ihre Einheit verzichtet haben; sie haben sich aufgespalten, sie fallen auseinander, die Noten fliegen nur so herum, ein Elektronengewitter; und dann abendliche Kompositionen, verzehrt von schrecklichen Schweigemomenten, eine Musik eins und unteilbar nur auf Kosten so blutiger Wehen (bravo!).*²¹¹ Der sich selbst kommentierende Roman sieht das Wesen seiner fluiden *Komposition* mit der zeitgenössischen Quantenphysik parallelisiert: *Und ich denke an das letztlich unvorhersehbare Atom, das auseinanderzubrechen droht, wobei der linke Flügel des Atoms unablässig verschwörerisch ins Auge des statistischen Physikers spuckt und in seinem Mausoleum der Unteilbarkeit höchst ausgiebig widerwärtiges Ärgernis erregt.*²¹²

Das Ärgernis des statistisch operierenden, kanonisch konjugierenden Physikers beruht auf jenen unbestimmbaren Diskontinuitäten (Quanten) von Energie und Bewegung (Drehimpuls), wie sie 1927 in der Unschärferelation von Werner Heisenberg im Rahmen der quantentheoretischen Kinematik nachgewiesen worden sind.²¹³

²¹¹ Beckett, *Traum von mehr bis minder schönen Frauen* (s. Anm. 13), S. 184-185.

²¹² Ebd., S. 185.

²¹³ Vgl. Werner Heisenberg, *Über den anschaulichen Inhalt der quantentheoretischen Kinematik und Mechanik*, in: Zeitschrift für Physik, Jg. 1927, H. 43, S. 172-198. Die hier beschriebenen Mechanismen treffen auf eine etymologische Ausdeutung des Begriffs der *Ekphrasis* zu, wie sie Wendy Steiner unter Berufung auf Mary Ann Caws vorgenommen hat: (...) *the concentration of action in a single moment of energy*. Vgl. Wendy Steiner, *The Colors of Rhetoric*, Chicago 1982, S. 41 sowie Mary Ann Caws, *The Art of Interference: Stressed Readings in*

Heisenberg weist darin auf die reziproke Beziehung zwischen Ort und Geschwindigkeit hin: Je genauer der Ort eines Elektrons bestimmt wird, desto ungenauer ist dessen Geschwindigkeit zu ermitteln (und umgekehrt).

Wie in dem oben zitierten Abschnitt über musikalische Komposition von Beckett beschrieben, hat dies zur Folge, daß das im Rahmen der Theorie eines physikalischen Kontinuums erarbeiteten Kausalitätsgesetzes einer zeitlichen Reihenfolge von Ursache und Wirkung gegenstandslos wird. Insbesondere in der oben zitierten Passage geht es Beckett um eine ausdrucks-trägerbedingte Interferenz, die eine präzise Wahrnehmung und Darstellung einander bedingender Wellen und Teilchen hinsichtlich Ort, Impuls, Energie und Zeit, übertragen auf die ausweglose Situation eines streng erkenntniskritisch vorgehenden Künstlers, sei er nun Musiker, Literat oder Bildhauer, unmöglich macht, da das Medium Meßapparatur ihre Struktur im Meßergebnis mit abbildet.²¹⁴

Bergson ist 1911, parallel zu zeitgenössischen Erkenntnissen der Physik, in seinem Vortrag *Die Wahrnehmung der Veränderung* zu ähnlichen Ergebnissen gelangt: *Ohne Zweifel versuchte die Wissenschaft, dieser Bewegung einen Träger zuzuweisen, aber in demselben Maße, wie sie fortschreitet, weicht der Träger zurück: die Massen zerstäuben in Moleküle, die Moleküle in Atome, die Atome in Elektronen oder Korpuskeln: schließlich scheint der der Bewegung unterschobene Träger nur noch ein bequemes Schema zu sein – bloß ein Zugeständnis des Gelehrten an die eingewurzelten Gewohnheiten unserer visuellen Einbildungskraft.*²¹⁵

Auf der Seite des Künstlers wie auf der Seite des Physikers kann es nur Annäherungswerte an das Absolute geben. Bergson selbst hat dies in seiner Rezension einer Abhandlung von Paul Janet 1897 gleichfalls für die Philosophie beansprucht, die für ihn eine Wissenschaft der Teile und des Ganzen, der Einheit des Fragmentarischen sein solle, (...) *eine Wissenschaft relativer*

Verbal und Visual Texts, Princeton 1989, S. 240. Caws: *Such a moment, mimetic in origin, catches action at its crest, preserved in always incipient vigor, as it transports the visual into the verbal*. Vgl. zu dieser Gegenüberstellung auch Oppenheim (s. Anm. 115), S. 137.

²¹⁴ Von William York Tindall befragt, ob er die Heisenbersche Unschärferelation gelesen habe, antwortet Beckett brieflich, wenn überhaupt, sei es ihm (...) *gelingen, sie erfolgreich zu verdrängen*. Beckett: (...) *succeeded in repressing it.*; in: Briefe an William York Tindall vom 15. und 22. Januar 1963; abgedruckt bei Bair (s. Anm. 2), S. 702, Anm. 3, S. 857. In einem anderen Zusammenhang stellt beispielsweise auch Armstrong die Heisenbergsche Unschärferelation dem Denken Becketts gegenüber. Vgl. z. B. Gordon S. Armstrong, *Samuel Beckett, W.B. Yeats and Jack Yeats*, Lewisburg 1990, S. 29. Angedeutet wird der Heisenberg-Bezug desweiteren in Verbindung mit zwei weiteren Romanen. Vgl. Reuben J. Ellis, „*Matrix of the Surds*“: *Heisenberg's Algebra in Beckett's "Murphy"*, in: *Papers on Language & Literature – A Journal for Scholars and Critics of Language and Literature*, Jg. 25 (1989), H. 1, S. 120-123 sowie Angela Montgomery, *Beckett and science: "Watt" and the quantum universe*, in: *Comparative criticism – An annual journal*, Jg. 13 (1991), S. 171-181.

²¹⁵ Bergson, *Die Wahrnehmung der Veränderung*, in: Ders., *Denken und Schöpferisches Werden* (s. Anm. 177), S. 169.

*Wahrheiten, sukzessiver Annäherungen an eine finale Wahrheit.*²¹⁶ Das von der Naturwissenschaft vorgegebene Absolute hat im Wesen einer inkohärenten Materie Bestand, welcher in ihrem werdenden Vergehen Integral und Differential zugleich eigen ist. In diesem Zusammenhang konstatiert Bergson 1934 in seiner Einleitung zu *Le pensée et le mouvant*, (...) daß die moderne Physik uns immer mehr quantitative Differenzen hinter unseren qualitativen Unterschieden enthüllt.²¹⁷

Der Sache nach ähnliche gedankliche Strukturen finden sich im *Whoroscope*-Notizbuch,²¹⁸ das Beckett ungefähr zwischen 1934/35 und 1938/39²¹⁹ angelegt haben muß und ihm seither nach eigenem Bekunden offenbar als ein (...) *corpus of motives*²²⁰ gedient hat. Auf siebeneinhalb Seiten hat Beckett hier Kernpassagen aus zwei Kapiteln von Henri Poincarés *La Valeur de la Science* (1905), *L'Histoire de la Physique mathématique*, *La Crise actuelle de la Physique mathématique*, paraphrasiert. Darin geht es um die Struktur der Materie, die aus voneinander separierten, unendlich kleinen Punkten bestehe, die Umlaufbahnen beschreiben, um Prinzipien der Energieerhaltung und Energieabnahme und der Konservierung von Masse sowie um die von James Maxwell begründete elektromagnetische Lichttheorie und um Bewegungsgrundsätze. Beckett unterstreicht beispielsweise eine die Anomalien im Bewegungsverhalten von Elektronen betreffende Passage.²²¹ Analog hierzu werden die von Maxwell angesprochenen Problematiken der punktanalytischer Betrachtungsweise, Zeit-Minima und starren Massepunkten von Friedrich Kottje in seiner Einführung in die deutsche Ausgabe von *Le pensée et le mouvant* mit Thesen assoziiert, die Bergson in seiner Dissertation *Essai sur les données immédiates de la conscience* aufgestellt hat.²²²

²¹⁶ Bergson, *Principes de Métaphysique et de Psychologie* par Paul Janet (1897), in: André Robinet (Hrsg.), *Henri Bergson – Mélanges*, Paris 1972, S. 380-381. [Übersetzung des Verfassers]. Bergson: *Nous dirons donc que la philosophie est la science partielle du tout, la science fragmentaire de l'unité. Mais s'agit-il vraiment véritablement de fragments? Les solutions partielles ne sontelles pas plutôt autant de vues sur l'ensemble, prises à des étages différents? La philosophie serait donc la science des vérités relatives, des approximations successives de la vérité finale. Il est vrai que cette d'finition paraîtra bien modeste pou une science qui ne visait à rien de moins qu'à toucher l'absolu. Mais qu'on ne s'y trompe pas: dans cette formule, où l'on ne parle que du relatif, l'idée d'absolu est enfermée, car le relatif sans l'absolu serait l'absolu, et si, d'autre part, on relègue l'absolu derrière le relatif en le déclarant inconnaissable, par là même on pose l'absolu. Disons donc enfin, pour conclure, que la philosophie est la science relative de l'absolu, la science humaine du divin.* Ebd., S. 380-381. [Hervorhebungen des Verfassers].

²¹⁷ Bergson, *Einleitung* (Zweiter Teil) [Paris 1934], in: *Denken und Schöpferisches Werden* (s. Anm. 177), S. 74.

²¹⁸ Beckett hat das kleine burgenderfarbene Notizbuch 1988 der Beckett International Foundation, Reading University Library, zur Verfügung gestellt (*Whoroscope* notebook, MS 3000).

²¹⁹ Bislang konnten die Notizen nicht exakt datiert werden. Die grobe Datierung hat James Knowlson dem Verfasser im Rahmen eines Telefonats im Dezember 2000 mitgeteilt.

²²⁰ Beckett, *Whoroscope* notebook, Beckett International Foundation, Reading University Library (MS 3000).

²²¹ Alle Angaben verdankt der Verfasser dem oben genannten Gespräch mit Knowlson (vgl. Anm. 219).

²²² Vgl. Friedrich Kottje (Hrsg.), *Einführung*, in: Bergson, *Denken und Schöpferisches Werden* (s. Anm. 177), S. 8 f.

Das mit Blick auf Inkohärenz und Desintegration geschärfte Bewußtsein Becketts und Giacomettis, d. h. deren physikalischer Naturalismus, geht auf eben diesen in der Prozessontologie Bergsons vermittelten naturwissenschaftlichen Hintergrund zurück. Das biophysikalische Fluidum, die Entropie,²²³ findet in Becketts frühem Werk eine Entsprechung in der ätherischen Viskosität von Musik. Literarische *Komposition* versucht, einer in dualer Dynamik befindlichen Wirklichkeit, also dem komplementären Dualismus von Welle und Teilchen, zu folgen.

Innerhalb der Sphäre ihres in sich abgeschlossenen musikalischen Daseins personifizieren die Protagonisten der Erzählung *Dream of Fair to Middling Women* deren Zusammenhanglosigkeit unbewußt, da gewohnheitsbedingt, in Akten positiver Rückkopplung,²²⁴ wie das Beispiel des mit Belacqua wesensverwandten Nemo zeigt: *Doch was kann man mit einer Figur wie Nemo anfangen, die sich nicht und in keiner Hinsicht zu einem Liu verdichten läßt, die keine Note ist, sondern eine höchst bedauerliche Simultaneität von Noten.*²²⁵

Diese scheiternde, da deterministische, d. h. auf homogener Dauer beruhende Personifikation von Musik findet sich bei Bergson ausgestattet mit den heterogenen Momenten der figurativen Partitur eines sich dem Lebensfluß vollkommen überlassenden Wesens, wie er in seiner *Abhandlung über die unmittelbaren Bewußtseinstatsachen* ausführt: (...) *es genügt, wenn es [das Ich] diese Zustände, indem es sich ihrer erinnert, nicht neben den aktuellen Zustand wie einen Punkt neben einen anderen Punkt stellt, sondern, daß es sie mit ihm organisiert, wie es geschieht, wenn wir uns die Töne einer Melodie, die sozusagen miteinander verschmelzen, ins Gedächtnis rufen. Könnte man nicht sagen, daß, wenn diese Töne auch aufeinander folgen, wir sie dennoch ineinander apperzipieren, und daß sie als Ganzes mit einem Lebewesen vergleichbar sind, dessen Teile, wenn sie auch unterschieden sind, sich trotzdem gerade durch ihre Solidarität gegenseitig durchdringen?*²²⁶

²²³ Vgl. Knowlson, *Samuel Beckett. An exhibition* (s. Anm. 3), S. 52-53. Knowlson verweist im Zusammenhang mit dem bei Beckett in literarischen Variationen latent vertretenen Entropiegedanken insbesondere auf Kapitel VI des Buchs von Erwin Schrödinger, *What is Life ? The physical aspect of the living Cell* (Cambridge 1945), das sich im Juni 1946 in Becketts Besitz befunden habe. Besagtes Kapitel hat, so sein Titel, ‚Ordnung, Unordnung und Entropie‘ zum Gegenstand. Hinsichtlich der dort dargelegten Tatsache, daß maximale Entropie dem Tod gleichkäme, ergeben sich also nicht nur Bezüge zu dem von Beckett vor dem Hintergrund der Prozessontologie Bergsons vertretenen physikalischen Naturalismus, sondern insbesondere auch zu dem von Giordano Bruno aufgestellten Grundsatz der *coincidencia oppositorum*.

²²⁴ Das Sein des dynamischen Wirklichkeitsraums bildet sich in dem ihm ausgesetzten Individuum ab, der ihn seinerseits allerdings zugleich gedanklich-visuell „projiziert“. – Realität konstituiert sich im Individuum als ein aus Anteilen des „Außen“ und „Innen“ genährten Bewußtseins.

²²⁵ Beckett, *Traum von mehr bis minder schönen Frauen* (s. Anm. 13), S. 18.

²²⁶ Bergson, *Zeit und Freiheit* (s. Anm. 89), S. 78-79.

Im Bewußtsein einer in der homogenen Dauer bestehenden Zusammenhanglosigkeit eröffnen sich Beckett generelle Zweifel an der mitteilungsverbindlichen Konsistenz einer demgegenüber trägen, statischen Sprache. Er zieht daraus folgende Konsequenz: *Wir blasen die ganze Vorstellung ab, wir brechen das Buch ab, es versandet alles auf greuliche Weise. Das ganze Gewebe reißt in den Nähten, wird gleichsam ungebunden, das klügliche Gewebe. Die Musik geht in Stücke. Die Noten fliegen überall herum, ein Elektronenzyklon. Und dann können wir nur noch, falls wir nicht bis dahin zu alt und müde sind, aus der Not eine Tugend machen zu wollen, so rasch wie möglich einen Vorhang des Schweigens darüberbreiten.*²²⁷

Die Ästhetik Becketts ist auf den von Bergson postulierten künstlerischen Prototyp abgestimmt, indem er, wie oben ausgeführt, (...) *das geschickt gewobene Gewebe unsres konventionellen Ich*²²⁸ zerreißt, um den Schleier zwischen dem Subjekt und seinem Bewußtsein zu lüften.²²⁹ Ästhetisch gesehen, ist Balzac in der Auffassung Becketts ein Vertreter homogener Zeit und Beckett in seinem eigenen Selbstverständnis ein Repräsentant heterogener Dauer.

Becketts in selbstreflexiver Retrogression begriffenes Ich, die Figur des Belacqua, formuliert sich in der Diskontinuität des Mediums Roman als dessen Spiegelung, während das Sprachgefüge *an sich*, d. h. am Antagonismus seiner statischen Materialität, zugrundegeht. Im Roman Becketts ist das zersplitternde Ich des Geschöpfes eingebettet in die buchstäblich ruinierte fragmentarische Literatur seines Schöpfers. Die fortlaufende Fragmentierung vermag lediglich beschrieben, doch nie in Eigendynamik sich selbst überlassen werden. Andererseits gesteht Beckett sich und seinen Lesern allerdings auch ein, daß das Verfahren Balzacs einen Garanten literarischer Komposition darstellen würde, kann aber kein Zutrauen zu einem literarischen Ansatz gewinnen, der eben keine Spiegelung einer zusammenhanglosen Wirklichkeit *darstellt: (...) jemand, der immer verlässlich den einen kleinen Pieps macht, ping!, genau richtig, den richtigen Pieps an der richtigen Stelle, nur ein klarer und dauerhafter Liu oder Liu,*²³⁰ *Geschlecht kein Hindernis, und alles könnte immer noch gut werden. Nur ein, einzig ein Stimmgabelscharlatan, der sich zwischen den Noten bewegt und sie ausrichtet und abwiegelt und zusammenbindet in einer Art hübscher kleiner Kantilene und dann hergeht und den ganzen Posten mit der starken Dünung seines Cantus Firmus konsolidiert. / Wir ersahen Belacqua für diese Aufgabe, und jetzt finden wir heraus, daß er dazu nicht befähigt ist. Er ist ein Matsch. Wie seine Füße.*²³¹ Balzac entspricht als Autor aus der Sicht Becketts in Anlehnung

²²⁷ Beckett, *Traum von mehr bis minder schönen Frauen* (s. Anm. 13), S. 150.

²²⁸ Vgl. Bergson, *Zeit und Freiheit* (s. Anm. 89), S. 104.

²²⁹ Ebd., S. 104.

²³⁰ Beckett verwendet verschiedene Varianten dieses Namens asiatischer Prägung.

²³¹ Beckett, *Traum von mehr bis minder schönen Frauen* (s. Anm. 13), S. 167.

an eine Metapher Bergsons ausgedrückt, dem Dirigenten eines Orchesters, der eine diskontinuierliche Reihung von Noten auf dem Blatt einer von ihm verfaßten (und dadurch prädestinierten), vor ihm liegenden Partitur verfolgt.²³² Mit seiner Unterscheidung zwischen symbolbefrachteter homogener Dauer und reinen heterogenen Momenten unmittelbaren Icherlebens differenziert Bergson zugleich relative und absolute Erkenntnis. Das utilitäre Ich homogener Dauer ist intentional und entfaltet deshalb eine Aneinanderreihung von Zuständen im Raum. Das fundamentale Ich hingegen wird in seiner Absichtslosigkeit der inneren absoluten Erkenntnis der Dauer des Ich durch das Ich selbst teilhaftig. Ebenso wie Beckett, grenzt Bergson das intuitionistische dieser beiden diametralen Theoreme im Bild der Musik vom funktionalen ab, indem er äußere Personhaftigkeit von innerer Persönlichkeit trennt: *Aber nirgends ist die Substantialität der Veränderung so sichtbar, so greifbar, wie im Bereich unseres inneren Lebens. Die Schwierigkeit und Widersprüche aller Art, zu denen die Theorien der Personhaftigkeit geführt haben, rühren daher, daß man sich einerseits eine Reihe von distinkten psychologischen Zuständen, von denen jeder wieder unveränderlich wäre, vorgestellt hat, die durch ihre Aufeinanderfolge die Variationen des Ich hervorbringen sollen und auf der anderen Seite ein Ich, das nicht weniger unveränderlich ihnen als Träger zu dienen hätte. (...) Aber in Wahrheit gibt es weder ein unveränderliches starres Substrat noch auch distinkte Zustände, die wie Schauspieler auf einer Szene vorübergehen. Es gibt eines allein, die kontinuierliche Melodie unseres inneren Lebens – eine Melodie, die vom Anfang bis zum Ende unserer bewußten Existenz unteilbar weitergeht und weitergehen wird. Und das ist unsere Persönlichkeit.*²³³

Mit der Illusion eines einlösbaren Verlangens nach musikalischer Stringenz bzw. nach einer Art „Literakomposition“ leitet Beckett seine Erzählung ein: *Der springende Punkt dabei ist der, daß höchst inbrünstig zu hoffen steht, daß zumindest einige unserer Romanfiguren sich für Rollen in einen Liu-Liu einsetzen lassen. (...) Wenn alle Figuren so beschaffen wären – Liu-Liu gesinnt – könnten wir ein kleines Buch schreiben, das rein melodiös wäre, man denke, wie hübsch das wäre, linear, ein herrlich pythagoreisches Kettensangsolo von Ursache und Wirkung, eine einfigurige Telephonie, die das Ohr erfreuen würde. (...) Doch was kann man*

²³² Vgl. Bergson, *Die Wahrnehmung der Veränderung*, in: Ders. *Denken und Schöpferisches Werden* (s. Anm. 177), S. 168. Bergson: *Weil wir an die diskontinuierliche Reihe von Anstrengungen denken, die wir machen würden, um annäherungsweise den gehörten Ton wieder zusammzusetzen, wenn wir selber singen, und weil auch unsere Gehörswahrnehmung die Gewohnheit angenommen hat, sich mit visuellen Bildern zu durchdringen. Wir hören dann die Melodie gleichsam durch das Notenbild hindurch, das der Chef eines Orchesters hat, der seine Partitur verfolgt. Wir stellen uns nebeneinander gesetzte Noten auf einem eingebildeten Blatt Papier vor. (...) Abstrahieren wir von diesen räumlichen Bildern: es bleibt dann die reine, sich selbst genügende Veränderung, die in keiner Weise geteilt ist, die in keiner Weise einem Ding verhaftet ist, das sich verändert.*

²³³ Ebd., S. 169.

*mit einer Figur wie Nemo anfangen, die sich nicht und in keiner Hinsicht zu einem Liu verdichten läßt, die keine Note ist, sondern eine höchst bedauerliche Simultaneität von Noten.*²³⁴

Beckett ordnet die Musik und Universum verbindende pythagoreische Harmonienlehre der asiatischen Figur des Liu-Liu, deren deterministisches Pendant der Figur des Nemo zu.²³⁵

Der Eine sich selbstvergessen dem Fluidum überlassend (*Legato* bzw. heterogene Momente), der Andere sich durch den bewußten Willen von Mensch und Welt distanzierend (*Staccato* bzw. homogene Dauer), verkörpern die Figuren des Liu-Liu und des Nemo die beiden von Beckett in Abgrenzung zur Vorgehensweise Balzacs vertretenen, diametral zueinander stehenden Erkenntniskonzepte,²³⁶ wie sie auch Bergson in seiner Definition des musikalischen Takts einer melodischen Phrase miteinander kontrastiert. In dessen Lesart wird das Nemo eigene *Staccato* eines symbolbehafteten Bewußtseins wie folgt beschrieben: (...) *wir stellen Bewußtseinsvorgänge so nebeneinander; kurz, wir projizieren die Zeit in den Raum, wir drücken die Dauer durch Ausgedehntes aus, und die Sukzession nimmt für uns die Form einer stetigen Linie oder einer Kette an, deren Teile sich berühren, ohne sich zu durchdringen.*²³⁷

Dies ist eine Entsprechung zu der ebenfalls von Bergson verwendeten Dirigentenmetapher. Indem Beckett eine Art Musikpersonifikation darstellt, verleiht er seinem Wunsch Ausdruck, dem Textfluß und die in ihm beheimatete Figur die Eigendynamik einer Metamorphosis zurückzugeben: *Lauschen wir einer Melodie, indem wir uns ganz durch sie einwiegen lassen: haben wir dann nicht die klare Wahrnehmung einer Bewegung, die nicht einem Ding verhaftet ist, einer Veränderung, ohne ein Etwas, das sich verändert? Diese Veränderung genügt sich selbst, sie ist das Ding selbst.*²³⁸

²³⁴ Beckett, *Traum von mehr bis minder schönen Frauen* (s. Anm. 13), S. 17-18. Daniel Albright weist dieses musikalische Konzept Becketts als Parodie des etwa zehn Jahre zuvor entstandenen Zwölftonsystems Schönbergs aus. Vgl. Daniel Albright, *Beckett as Marsayas*, in: Lois Oppenheim (Hrsg.), *Beckett and the Arts – Music, Visual Arts and Non-Print Media*, New York 1999, S. 30, Anm. 13.

²³⁵ Ein sich als *Legato* konstituierendes *Staccato* käme (angesiedelt zwischen Integral und Differential) der von Bruno definierten „*coincidentia oppositorum*“ gleich. Die bipolare Argumentation Becketts steht auch in diesem Punkt Bergson nahe, wenn er dem Medium der Musik gegenüber allen anderen den Vorzug darin gibt, Ausdruck und Sache miteinander zur Deckung zu bringen, den in ihrem Fall sind Objektträger und Objekt aufgrund ihrer Substanzlosigkeit sind miteinander identisch. Die Geisteshaltung des Nemo (intellektbedingte Wahrnehmung) würde Bergson wie in seiner Dissertation definieren: *Da die Anstrengung, durch die die Stimme von einer Note zur nächsten übergeht, diskontinuierlich ist, stellen wir uns diese sukzessiven Noten wie Punkte im Raum vor, die man einen nach dem andern in Einzelsprüngen erreicht, indem man dabei jedes Mal ein leeres Intervall überschreitet (...) weswegen wir zwischen die Noten der Tonleiter Intervalle setzen.* Bergson, *Zeit und Freiheit* (s. Anm. 89), S. 36. Die Geisteshaltung des Liu-Liu hingegen hat die Aufhebung der Intervalle zufolge, d. h. sie dient der Reintegration in den Naturkontext.

²³⁶ Liu-Liu ist dem östlichen, Nemo dem westlichen Kulturkreis verhaftet. Der Buddhismus und Descartes werden durch sie als Verkörperungen zweier diametral entgegengesetzter Geisteshaltungen miteinander konfrontiert.

²³⁷ Bergson, *Zeit und Freiheit* (s. Anm. 89), S. 79.

²³⁸ Bergson, *Die Wahrnehmung der Veränderung*, in: *Denken und Schöpferisches Werden* (s. Anm. 177), S. 168.

Im Gegensatz zu Nemo verkörpert Liu-Liu die „reine Dauer“ unmittelbaren Bewußtseins, wie sie Bergson auffaßt: *Die ganz reine Dauer ist die Form, die die Sukzession unserer Bewußtseinsvorgänge annimmt, wenn unser Ich sich dem Leben überläßt, wenn es sich dessen enthält, zwischen dem gegenwärtigen und den vorhergehenden Zuständen eine Scheidung zu vollziehen.*²³⁹ Denn, so der Mandarin zu Belacqua über dessen Daseins- als Wahrnehmungs- und Darstellungs-Dilemma: *Die Wirklichkeit des Individuums, so erklärtest du mir einmalforsch, ist eine zusammenhanglose Wirklichkeit und muß zusammenhanglos ausgedrückt werden.*²⁴⁰ Nemo verkörpert diese diskontinuierliche Realität.

Exemplarisch für die in der Person des Liu-Liu zum Ausdruck gebrachte intervallose ästhetische Richtung inneren Fluidums ist Becketts starke Affinität zu Darstellungen Wassily Kandinskys, die in ihrer Entropie Elemente der Musik mit denen der Physik kombinieren.²⁴¹

Wenn Bergson in seiner *Einführung in die Metaphysik* 1903 eine innere absolute Erkenntnis der Dauer des Ich durch das Ich selbst zu charakterisieren versucht, kommt dies nicht nur einer Beschreibung der Intentionen Kandinskys, sondern auch dem Verhältnis von Arbeitsprozess zu geronnener Oberflächenstruktur einer stehenden weiblichen Figur Giacomettis nahe, die ihre Vorgängerinnen, sich dem Absoluten annähernd, inkorporiert und ihrerseits in die ihr nachfolgende *Stehende* einfließen wird. Bereits um die Jahrhundertwende bringt Bergson zum Ausdruck, was insbesondere die Stilreife des Spätwerks von Giacometti kennzeichnen wird: *Unterhalb der an der Oberfläche erstarrten und kristallisierten Schicht finde ich eine Kontinuität des Fließens, die mit keinem anderen Fluß zu vergleichen ist. Es ist eine Aufein-*

²³⁹ Bergson, *Zeit und Freiheit* (s. Anm. 89), S. 78.

²⁴⁰ Beckett, *Traum von mehr bis minder schönen Frauen* (s. Anm. 13), S. 137.

²⁴¹ Beckett lernt die Kunst Kandinskys neben der anderer deutscher Expressionisten zunächst während seiner psychisch diffizilen Londoner Zeit (zwischen 1933 und 1935), als er sich in einer tiefgreifenden Persönlichkeitskrise befindet, schätzen. Vgl. Knowlson (s. Anm. 4), S. 196. Wie den Tagebüchern seiner Deutschlandreise (Herbst 1936 bis Frühjahr 1937) zu entnehmen ist, bewundert er einige Werke Kandinskys neben denen von Feininger, Heckel und Schmidt-Rottluff im späten Januar 1937 in Erfurt und Dresden. In Dresden sieht er in der Sammlung Ida Bienerts unter anderen auch Klee, Miró und Schlemmer vertreten (ebd., S. 250). Vor allem Kandinskys *Träumerische Improvisation* von 1913 fasziniert ihn (ebd., S. 252). Vgl. Will Grohmann (Hrsg.), *die sammlung Ida Bienert dresden* (aus der Reihe *privatsammlungen neuer Kunst*), Potsdam o. J. (1933). Ende 1939 lernt Beckett den Maler kurz persönlich kennen (ebd., S. 289). In den 40er Jahren ist der bis 1944 in Paris lebende Kandinsky Diskussionsgegenstand im Exil Becketts in Roussillon d'Apt (ebd., S. 332).

Beckett synthetisiert in *Dream of Fair to Middling Women* Musik und Physik. Experimentell setzt er das um, was auch Kandinsky in seinen zu Sujet werdenden Improvisationen introspektiven Tenors sowie Arnold Schönberg in seinen Kompositionen vertritt. Zur ästhetischen Kongenialität zwischen Kandinsky und Schönberg vgl. Stephen Solomon Vise, *Wassily Kandinsky and Arnold Schönberg: parallelism in form and meaning*, Ann Arbor 1983 sowie Beate Reifenscheid (Hrsg.), *Die innere Notwendigkeit: Gedanken zu Musik, Malerei und Bühne bei Schönberg, Kandinsky und anderen* (Ausst. Kat., Ludwig Museum, Koblenz), Bielefeld 2000.

*anderfolge von Zuständen, von denen jeder den folgenden ankündigt und den vorhergehenden in sich enthält.*²⁴²

In Verbindung mit Bergsons 1896 erschienenem Werk *Matière et mémoire* charakterisiert Windelband in seinem von Beckett konsultierten *Lehrbuch der Geschichte der Philosophie* Bergsons Ansatz: *Im Gegensatz dazu will Bergson aus den unmittelbaren Gegebenheiten des Selbsterlebnisses eine Metaphysik der Persönlichkeit, der Freiheit und der schöpferischen Entwicklung begründen.*²⁴³ An die Stelle gedanklich-begrifflicher Konstrukte tritt bei Bergson die anschauende Hingegebenheit eines sich als Objekt kontemplierenden Subjekts. Das durchaus von Beckett sensibilisierte Verdienst der philosophiegeschichtlichen Erörterungen Windelbands liegt darin, die Wende von der Erkenntnistheorie zur Seinsphilosophie in ihrer stufenweisen Genesis veranschaulicht zu haben.

Die Wende vom Cartesianismus zwischen *res cogitans* und *res extensa* zur veristischen, da selbstreflexiven Bewußtseinsprozessualität findet nicht nur in den Werken Becketts und Giacomettis ihren Niederschlag, sondern dominiert als schöpferische Metaebene die intrasubjektiv motivierte Entwicklungsgeschichte der Abstraktion überhaupt,²⁴⁴ deren Essenz mit dem Resümee des Windelband-Schülers Heinz Heimsoeth skizzierbar ist: *Erkenntnis wird, über die transzendente Innenreflexion hinaus, neu gefaßt als ein Seinsverhältnis realer Subjekte zu den begegnenden Beständen und Prozessen. Das Sein des Bewußtseins will ausgezeichnet werden, und die Lebenswurzeln von Bewußtsein und Erkenntnis wollen nicht nur aufgewiesen, sondern auch nach ihrer eigenen Realität und Seinsweise verstanden werden.*²⁴⁵

Wieviel die Ziele Becketts mit denen des deutschen Expressionismus gemein haben, zeigt eine Äußerung von ihm aus dem Jahr 1969, die belegt, daß er sich darüber im Klaren ist, daß auch dieses Fluidum ständig Gefahr läuft, absichtsvoll zu werden und zum paradigmatischen Schema bloßen ästhetisierenden Stils zu gerinnen, der den Tod von Prozessualität beinhalten würde: *Ich glaube, daß ich mich vielleicht von gewissen formalen Konzepten befreit habe.*

²⁴² Henri Bergson, *Einführung in die Metaphysik* [Paris 1903], in: *Denken und Schöpferisches Werden* (s. Anm. 177), S. 185.

²⁴³ Heimsoeth (Hrsg.) (s. Anm. 63), S. 549.

²⁴⁴ Vgl. Peter Mennicken, *Die Philosophie Henri Bergsons und der Geist der modernen Kunst*, Diss. Köln 1921. Im Mittelpunkt dieser Dissertation steht daher, neben Neoimpressionismus und Futurismus, vor allem der Expressionismus in der Kunsttheorie Wassily Kandinskys in seiner Nähe zur Musik (vgl. insbes. *Bergsons Weltbild und der Expressionismus*, ebd., S. 73-108). Auch die Dissertation von Arno Sann, *Intuition und Expression – Über einige Beziehungen der Philosophie Henri Bergsons zur Kunsttheorie Paul Klees*, Diss. Gießen 1997, geht in diese Richtung. Vgl. vor allem Teil II, 1. Paul Klee und der Übergang von der Intuition zur Expression – oder das Problem der Gestaltung, ebd., S. 75ff. sowie 2. 1. Zum Primat der Bewegung bei Paul Klee (ebd., S. 99-108) sowie 2.2. Zur Transposition der Kategorien Konstruktion und Intuition auf die metaphysischen Kategorien von Raum und Zeit (ebd., S. 110-114). Es wäre ein Leichtes, eine in den zwanziger Jahren verfaßte Dissertation zu kritisieren; nichtsdestoweniger sind die Gedanken Mennickens richtungsweisend.

²⁴⁵ Heimsoeth (Hrsg.) (s. Anm. 63), S. 593.

*Möglicherweise habe ich mich, wie der Komponist Schönberg oder der Maler Kandinsky, einer abstrakten Sprache zugewandt. Im Gegensatz zu ihnen aber, habe ich nicht versucht, die Abstraktion zu konkretisieren, ihr nicht etwa einen weiteren formalen Kontext zu verleihen.*²⁴⁶

In ähnlichem Maß wie Beckett beargwöhnt Bergson diese Chimäre einer Dichotomie. Luce titulierte seine 1922 publizierte Abhandlung, ein ungerechtfertigtes Oxymoron erzeugend, *Bergson's Doctrine of Intuition*,²⁴⁷ doch auch die Prozessonologie ist sich ihrer selbst gewiß, quasi als „Subjekt“ dem von ihr definierten Bewußtsein unterworfen, das sich tunlichst jedweder Verankerung zu entziehen gedenkt.

In seiner zwischen dem Mechanismus homogener Dauer und dem Dynamismus heterogener Momente stehenden Symbolkritik führt Bergson, das dritte Kapitel seiner Dissertation, *Von der Organisation der Bewußtseinszustände. Die Freiheit*, eröffnend, aus: *Je höher der Dynamist seinen Blick erhebt, desto mehr glaubt er Tatsachen zu gewahren, die sich mehr und mehr der Umklammerung der Gesetze entziehen: so macht er also die Tatsache zur absoluten Wirklichkeit und das Gesetz zum mehr oder weniger symbolischen Ausdruck dieser Wirklichkeit. Der Mechanismus dagegen ersieht und entwirrt im Innern der besonderen Tatsache eine gewisse Anzahl von Gesetzen, von denen diese gewissermaßen den Schnittpunkt bildet; dieser Hypothese zufolge würde das Gesetz zur fundamentalen Wirklichkeit.*²⁴⁸ Diesen unmittelbar mit der Initialisierung einer Innovationsphase einsetzenden ästhetischen Gerinnungsprozess, d. h. die Ästhetisierung, gilt es durch kontinuierliche Wahrnehmungs- und Darstellungsrelativierungen zumindest einzuschränken.

3.6. Identität zwiefältiger Doppel-Gänger: Anwesende Abwesenheit des Schöpfers in seinen ihn spiegelnden Geschöpfen

Nach Bergson sieht sich der auf reine Nützlichkeit abgestimmte Intellekt außerstande, die Dinge in ihrem noumenistischen Sein aufzufassen. Nur den jenseits praktischen Handelns Stehenden, die (...) *mit einer gewissen Seite ihres Wesens, sei es in bezug auf ihr Bewußtsein oder in bezug auf einen ihrer Sinne (...) als Losgelöste geboren (...)*²⁴⁹ werden, sei diese

²⁴⁶ Beckett, im Gespräch mit John Gruen, in: Vogue, Dezember 1969, H. 12, S. 210; abgedruckt in: Daniel Albright, *Beckett as Marsyas*, in: Oppenheim, *Beckett and the Arts* (s. Anm. 232), S. 47. Beckett: *I think perhaps I have freed myself from certain formal concepts. Perhaps, like the composer Schönberg or the painter Kandinsky, I have turned toward an abstract language. Unlike them, however, I have tried not to concretize the abstraction – not to give it yet another formal context.*

²⁴⁷ Vgl. Anm. 49 dieser Dissertationsschrift.

²⁴⁸ Bergson, *Zeit und Freiheit* (s. Anm. 89), S. 110. Nachdrücklich wird Bergson 1903 nochmals formulieren: *Sobald diese Lehren sich auf sich selbst besinnen, lassen sie diesen Fluß zu einer unendlichen festen Decke erstarren bzw. zu einer Unendlichkeit kristallisierter Nadeln, auf jeden Fall zu einem Ding, das notwendigerweise an der Unbeweglichkeit eines Gesichtspunktes teilhat.* Bergson, *Einführung in die Metaphysik*, in: *Denken und Schöpferisches Werden* (s. Anm. 177), S. 210 [Hervorhebungen Bergsons].

²⁴⁹ Bergson, *Die Wahrnehmung der Veränderung*, in: *Denken und Schöpferisches Werden* (s. Anm. 177), S. 158.

unmittelbare Schau der Wirklichkeit vergönnt, (...) weil der Künstler weniger daran denkt, seine Wahrnehmung zu benutzen, nimmt er eine größere Zahl der Dinge wahr.²⁵⁰

Bergson spezifiziert, je nachdem, welcher Sinn von dieser Loslösung betroffen sei, werden diese Menschen Maler oder Bildhauer, Musiker oder Dichter. In seinem Hang zur *ekphrasis* sucht Beckett in Romanen und Dramen alle vier Bereiche zu einem Gesamtkunstwerk zu synthetisieren.

Mit der von ihm entworfenen Prozessontologie läßt Bergson bereits die Künstler des ausgehenden 19. Jahrhunderts das akademisch legitimierte, genormte Formenrepertoire überdenken, indem er ihnen zu Bewußtsein bringt: *Die ganze Dunkelheit der Sache kommt daher, daß die Einen wie die Andern sich die Erwägung in Gestalt eines Oszillierens im Raume vorstellen, während sie doch in einem dynamischen Fortschritt besteht, bei dem das Ich und die Motive selbst in einem fortwährenden Werden begriffen sind wie wirkliche Lebewesen. Das Ich, das in seinen unmittelbaren Kontrastierungen unfehlbar ist, fühlt sich frei und spricht es aus; sobald es sich aber die Freiheit erklären will, gewahrt es sich nur mehr in einer Art Refraktion durch den Raum hindurch, und daraus entsteht eine Symbolik mechanistischer Natur, die gleich wenig dazu taugt, die These der freien Willkür zu beweisen, sie verständlich zu machen oder sie zu widerlegen.*²⁵¹

Mit der Unterscheidung zwischen homogener Dauer und heterogenen, sich gegenseitig durchdringenden Momenten, differenziert Bergson zugleich utilitäres (praktisches) und intuitives (fundamentales) Ich. Das utilitäre Ich unterjocht in seiner bloßen Funktionalität das intuitive Ich, womit sich Bergson ausdrücklich Gedanken Plotins wie *Jede Handlung (... jede Fabrikation) ist eine Abschwächung der Kontemplation*²⁵² annähert. Doch es gilt, die nur symbolische Wirklichkeit des utilitären, in Teilstücke zerlegten und zerlegenden Ichs, welches auf die Praxis sozialer und somit sprachlich-utilitärer Bedürfnisse ausgerichtet ist, durch die unteilbare Einheit eines unmittelbaren Bewußtseins zu ersetzen.

Das eigentliche Selbst des Gegenüber sei, so Bergson, symbolisch inkommensurabel; denn jede auch noch so starke Identifikation mit einer anderen Person bringe notwendigerweise eine Entfaltung der eigenen Bewußtseinszustände in den Raum mit sich.²⁵³ An anderer Stelle charakterisiert Bergson dies als „Schattenreihung“ oder „Bewußtseinsverschleierung“. Die von Beckett und Giacometti in ihrem Drang nach Vollkommenheit angestrebte absolute

²⁵⁰ Ebd., S. 158.

²⁵¹ Bergson, *Zeit und Freiheit* (s. Anm. 89), S. 144.

²⁵² Bergson, *Die Wahrnehmung der Veränderung*, in: *Denken und Schöpferisches Werden* (s. Anm. 177), S. 158.

²⁵³ Bergson, *Einführung in die Metaphysik*, in: *Denken und Schöpferisches Werden* (s. Anm. 177), S. 182.

Erkenntnis kann also nur in ihrem eigenen mit sich selbst identischen Ich erlangt werden, das ohne symbolische Vermittlung, also ausschließlich in direkter Introspektion, zugänglich ist.²⁵⁴

Im zweiten Teil seiner Einleitung von *Denken und Schöpferisches Werden* (1934) formuliert Bergson diesen Anspruch ausführlich: *Es handelte sich darum, unser inneres Leben gleichsam unterhalb der Oberflächenschicht zu erfassen, in der wir eine Nebeneinanderreihung unserer Zustände in einer verräumlichten Zeit vollziehen. Diese Erfahrung war in ihrer Unmittelbarkeit jedem zugänglich; und diejenigen, die sie ernstlich zu machen versuchten, hatten keine große Mühe, sich die Substantialität des Ich als eine wahre Dauer vorzustellen. Sie ist, wie wir sagten, die unteilbare und unzerstörbare Kontinuität einer Melodie, in der die Vergangenheit die Gegenwart durchdringt und mit ihr ein unteilbares Ganzes bildet, das ungeteilt und selbst unteilbar bleibt (...).*²⁵⁵

Für Bergson besteht Bewußtsein aus einem unbewußten Akt, der durch Selbstvergessenheit als Garanten von Authentizität erlangt werden kann. Sich Akte dieser Selbstgenügsamkeit des Ego im Nachhinein bewußt zu machen, hieße, den Fluß unbewußten Seins wahrnehmend zu zerstören. Nicht die Einheit des Ich mit sich selbst vermag *realisiert*, sondern lediglich dessen Undarstellbarkeit im Kontrast zwischen homogener Dauer und heterogenen Momenten dargestellt zu werden.

Wie Vico oder Joyce, zieht Bergson die Möglichkeit (...) *einer absoluten Gleichwertigkeit der konkreten Dauer und ihres räumlichen Symbols*²⁵⁶ in Betracht. Allerdings nur, wenn Dauer und Symbol miteinander verschmelzen, d. h. die Dauer sich *an und für sich* symbolisiert und das Medium, sich verselbständigend, zum Inhalt wird, könnte dies erreicht werden.²⁵⁷

Bergson richtet sich damit gegen den statischen Determinismus, den eine aus der alltäglichen Notwendigkeit resultierende symbolische Vorstellung mit sich bringt: *Kurz, wir sind frei, wenn unsere Handlungen aus unserer ganzen Persönlichkeit hervorgehen, wenn sie sie ausdrücken, wenn sie jene undefinierbare Ähnlichkeit mit ihr haben, wie man sie zuweilen zwi-*

²⁵⁴ Ebd., S. 191.

²⁵⁵ Bergson, *Einleitung* (Zweiter Teil), in: *Denken und Schöpferisches Werden* (s. Anm. 177), S. 88.

²⁵⁶ Einschränkung ergänzt Bergson im Einklang mit Becketts These zur letztlich dogmatischen Ästhetik Kandinskys und Schönbergs: (...) *sobald man diese Gleichwertigkeit zugibt, gelangt man gerade durch die Entwicklung der soeben ausgesprochenen Formel zum starrsten Determinismus.* Bergson, *Zeit und Freiheit* (s. Anm. 89), S. 173.

²⁵⁷ Ebd., S. 99-100. [Hinzufügung des Verfassers]. Bergson: *Diese [Sinnlichkeit] hatte also auf ihre Art und Weise die Sukzession der vier erklingenden Glockenschläge konstatiert, aber ganz anders als durch ein Additionsverfahren und ohne das Bild einer Nebeneinanderstellung unterschiedener Termini zu Hilfe zu rufen. Kurz, die Zahl der Glockenschläge ist als Qualität und nicht als Quantität perzipiert worden; auf diese Weise stellt sich die Dauer dem unmittelbaren Bewußtsein dar und sie bewahrt diese Form so lange sie nicht einer symbolischen, aus dem Räumlichen stammenden Vorstellung den Platz überläßt.* Ebd., S. 99-100.

*schen dem Kunstwerk und seinem Schöpfer findet.*²⁵⁸ Dem liegt, Bergson äußert dies im ersten Kapitel seiner Dissertation *Essai sur les données immédiates de la conscience, Von der Intensität der psychologischen Zustände*, der künstlerische Anspruch zugrunde, (...) *uns mit diesem so reichhaltigen, so persönlichen, so neuen Affekt [des Lebens in seiner totalen Ursprünglichkeit] bekannt zu machen und uns erleben zu lassen, was er uns begreiflich zu machen nicht imstande wäre.*²⁵⁹ Wie sich zeigen läßt, wird die von Giacometti und Beckett im Rahmen des von ihnen vorangetriebenen physikalischen Naturalismus gemachte innere Erfahrung zur Oberfläche ihrer sie werkitern spiegelnden Geschöpfe. Das, was Bergson ausführt, findet Beckett 1929 in ähnlicher Form bei Bruno und Vico vor, wobei er Brunos Prinzip der *coincidentia oppositorum* mit Vicos Theorie der Kulturzyklen verbindet.

Neben widerstrebenden Gegensätzen und Dichotomien - einer Retrogression - werden Beckett auf seinem Weg zu einem linguistisch motivierten, wissenschaftskritischen Skeptizismus vor allem die konstruktivistischen anthropozentrischen Aspekte in Vicos Hauptwerk fasziniert haben. Dem philosophiegeschichtlichen Lehrbuch Windelbands entnimmt Beckett wahrscheinlich um 1929 darüber hinaus eine Essenz der Philosophie Vicos: *Nach dem Prinzip, daß man nur erkennen kann, was man selber schafft, ist die Erkenntnis der Natur nur für Gott möglich, und an seiner Weisheit (sapientia) hat der Mensch nur ein schwaches Mitwissen (coscienza). Die mathematischen Formen, die der Mensch allerdings selbst erzeugt, sind nur Abstraktionen und Fiktionen, die das wahre Wesen, die lebendige Realität der Natur nicht erfassen. Was der Mensch wirklich macht, ist seine Geschichte, und diese kann er daher auch verstehen. Den letzten Grund dieses Verständnisses bildet das Wissen des Menschen von seinem geistigen Wesen, und dessen Gesetzmäßigkeit ist es, die in dem Prozess der Geschichte sich in einer überall gleichmäßigen Weise darstellen muß.*²⁶⁰ Was Vico für das nicht nur der Historie ausgelieferte, sie aber zugleich mitbestimmende Individuum verstanden wissen möchte, findet bei Beckett, der seine eigene Vita zu Erzählungen macht, Anwendung. In Anlehnung an die Ausführungen von Vico, geht es Joyce und Beckett nicht al-

²⁵⁸ Ebd., S. 128-136. 1920 hat Bergson diesen Gedanken im Rahmen seines Vortrags *Das Mögliche und das Wirkliche* am Beispiel eines Bildhauers eine Konkretisierung dieses Gedankens vorgenommen: *Neben der Intelligenz gibt es in der Tat die bei jedem von uns unmittelbare Wahrnehmung seiner eigenen Aktivität und der Bedingungen, unter denen sie sich vollzieht. (...) es ist unser Gefühl dafür, daß wir Schöpfer unserer Absichten, unserer Entscheidungen, unserer Akte und dadurch unserer Gewohnheiten, unseres Charakters, unseres Selbst sind. Als Schöpfer unseres Lebens, ja als Künstler sogar, wenn man will, arbeiten wir ununterbrochen daran, aus dem Stoff, den uns die Vergangenheit und Gegenwart, Vererbung und Umstände liefern, eine einzigartige, neue, originelle, unvorhersehbare Form zu kneten, wie diejenige, die der Bildhauer dem Ton verleiht. Dieser Arbeit und des Einzigartigen, das ihr eigen ist, werden wir inne, während sie sich vollzieht, aber wesentlich ist, daß wir sie ausführen.* Bergson, *Das Mögliche und das Wirkliche* [Stockholm 1930], in: *Denken und Schöpferisches Werden* (s. Anm. 177), S. 113. [Hervorhebung des Verfassers].

²⁵⁹ Bergson, *Zeit und Freiheit* (s. Anm. 89), S. 15.

²⁶⁰ Heimsoeth (Hrsg.) (s. Anm. 63), S. 450.

lein um die Rückbesinnung auf eine vorbabylonische Ursprache, um die verlorene Allianz von Sein und Sprache, welche die Dissoziation zwischen Wort und Gegenstand zu überwinden geeignet ist. Wenn Beckett H. C. Earwigger heranzieht, um mit Dante, Bruno und Vico den Stil seines Mentors Joyce zu verteidigen, ist in dieser Tendenz bereits eine sich innerhalb seines eigenen Werkverlaufs wenig später stetig dynamisierende Erkenntnisästhetik metamorpher Natur enthalten, die er mit Giacometti teilt. Verlebendigender Zerfall soll zum Gegenstand wiederholter Referentialität des schöpferischen Selbst von Beckett und Giacometti im Bewußtsein eines sich in Reflexion denkenden Denkens werden. Beckett bringt dies auf eine Formel, die programmatisch sogar die permanente Vorläufigkeit des stets unvollkommenen Kunstwerks im jeweiligen Durchgangsstadium des absoluter Naturdarstellung zustrebenden Künstlers enthält: *Einige Seiten lang fährt er [Earwigger] damit fort, sich selbst, mithilfe wiederholter Umstellungen innerhalb seiner „normativen Briefe“, zu denken, so als wolle er sagen: ‚Dies ist alles über mich, H.C. Earwigger: vergiß nicht, dies ist alles über mich!‘ Die innere elementare Vitalität und der Verfall der Ausdrucksformen verleiht der Form eine furiose Ruhelosigkeit, die hervorragend zum purgatorischen Aspekt der Arbeit paßt. Es findet sich ein schier endloses Keimen, Reifen, Faulen, die zyklische Dynamik des Zwischenstadiums. Diese Reduktion verschiedener Medien des Ausdrucks auf deren einfache, funktionale Unmittelbarkeit sowie die Verschmelzung dieser ursprünglichen Essenzen zu einem ähnlichen Medium für die Veräußerlichung des Denkens, ist reinster, auf das Stilproblem angewandter Vico.*²⁶¹

Entzweiung findet nicht nur zwischen Mensch und Welt statt, sondern besteht vor allem auch als zwischenmenschliches Dilemma. Wird das Ich des Gegenüber noumenistisch unfäßbar, da es eine andere zeitliche Bewußtseinssphäre konstituiert, bleibt dem nach Authentizität suchenden Künstler nur der Regreß auf das eigene Ich, die Introspektion. In dieser Hinsicht greift ebenfalls die an Symbolen geübte Utilitarismuskritik Bergsons, der beklagt, (...) *daß unser äußeres und sozusagen soziales Leben für uns eine größere praktische Bedeutung besitzt als unsere innere und individuelle Existenz. (...) Wie die flüchtige Dauer unseres Ich durch die Projektion in den homogenen Raum in den Zustand einer Fixierung gerät, ebenso umklammern unsere unablässig wechselnden Eindrücke die sie veranlassenden äußeren Ob-*

²⁶¹ Beckett, Dante ... Bruno. Vico .. Joyce, in: Cohn (Hrsg.) (s. Anm. 25), S. 29 [Übersetzung des Verfassers]. Beckett: *He continues to suggest himself for a couple of pages, by means of repeated permutations on his ‚normative letters‘, as if to say: ‚This is all about me, H.C. Earwigger: don’t forget this is all about me!’ This inner elemental vitality and corruption of expression imparts a furious restlessness to the form, which is admirably suited to the purgatorial aspect of the work. There is an endless verbal germination, maturation, putrefaction, the cyclic dynamism of the intermediate. This directness, and the fusion of these primal essences into an assimilated medium for the exteriorization of thought, is pure Vico, and Vico, applied to the problem of style.*

*jekte und nehmen auf diese Weise deren genaue Umrisse und deren Starrheit an.*²⁶² Mit Passagen wie dieser leitet Bergson jene ikonographische Programmatik ein, welche die bildende Kunst und Literatur des 20. Jahrhunderts prägen wird. Hinsichtlich der entäußerten Seelenlandschaft als Kunstform allerdings, ist der Ansatz eines Vertreters des abstrakten Expressionismus wie Kandinsky durchaus mit dem einiger Maler der Romantik vergleichbar, deren introspektive Bezugssysteme vor allem in der Philosophie von Schelling und Schopenhauer wurzeln.²⁶³

Die *Identität* von Subjekt und Objekt wird dann erreicht, wenn das Symbol der Dauer in der Dauer an und für sich *aufgehoben* ist, wie Bergson 1889 formuliert: *Der freie Entschluß nämlich entspringt aus der ganzen Seele und die Handlung wird umso freier sein, je mehr die dynamische Reihe, an die sie geknüpft ist, eins zu werden tendiert mit dem fundamentalen Ich.*²⁶⁴ Nüchtern bilanzieren Giacometti und Beckett ihre Zweifel an der Gültigkeit der Wahrnehmung sowie an der Möglichkeit einer totalen Darstellung der sie umgebenden Wirklichkeit. Die am Erkenntnisabgrund stehende Verzweiflung mündet in Atempausen entspannenden Reflektierens und bildet die Grundlage des selbstreflexiven Kunstwerks, das auf weit mehr als nur auf der Distanz des Künstlers zu sich basiert.

Bair und Knowlson haben in ihren Biographien den Nachweis geführt, daß nahezu alle Gestalten Becketts von ihm aus seiner Vita generiert worden sind.²⁶⁵ Beckett und Giacometti beginnen etwa ab 1930 in autobiographisch selbstreflexiver Transformation zu arbeiten; gleichermaßen entlassen sie Denken und Kontemplation verkörpernde Figuren gewissermaßen als Psychonauten aus ihrem Innern, die werkitern als anwesende Abwesenheiten ihrer Schöpfer agieren.

Ein sich dokumentierendes, existentielles, sich seiner selbst bewußtes Sein schöpferischer Ausweglosigkeit beherrscht das Œuvre Becketts und nicht minder auch das Giacomettis. *Ausser sich* werden beide Künstler reflexiv in ästhetischer Hinsicht als „Doppel-Gänger“ zu Grenzgängern, um im werkiternen Überschreiten der ästhetischen Grenze den Prozess der Kreation durch Abbau als Metaebene zum Kern ihrer Werke werden zu lassen.

²⁶² Bergson, *Zeit und Freiheit* (s. Anm. 89), S. 101-95.

²⁶³ Siehe die Gegenüberstellung von Selbstzeugnissen Caspar David Friedrichs und Wassily Kandinskys bei Klaus Lankheit, *Die Frühromantik und die Grundlagen der „gegenstandslosen“ Malerei*, in: Neue Heidelberger Jahrbücher, Jg. 20 (1951), S. 55-90.

²⁶⁴ Bergson, *Zeit und Freiheit* (s. Anm. 89), S. 132.

²⁶⁵ Bair baut mit diesbezüglichen Beobachtungen auf einer Studie von Ronald David Laing, *The Divided Self. An Existential Study in Sanity and Madness* (Tavistock 1959) auf. Vor der Veröffentlichung Bairs hat Hannah Case Copeland das gesplante Selbst zum Gegenstand ihrer Romane und Dramen umfassenden Untersuchung *Art and the Artist in the Works of Samuel Beckett* (The Hague/Paris 1975) gemacht. Nicht weniger aktuell sind die Arbei-

In nachbarschaftlicher Nähe zu Vico definiert Beckett den in prozessuale Selbstbeobachtung mündenden Zweifel, d. h. die „Zweifältigkeit“ ihrer kontinuierlichen Aporie angesichts eines beständigen Wandels zwischen Entzweiung und Versöhnung²⁶⁶ in gleichsam etymologischen Näherungswerten: *Nehmen wir das Wort „doubt“: es vermittelt uns kaum eine sinnliche Andeutung des Zögerns, der notwendig werdenden Entscheidung, der sich nicht vom Fleck bewegenden (statischen) Unschlüssigkeit. Wohingegen das deutsche Wort „Zweifel“ und weniger stark auch das italienische „dubitare“ dies tut. Mr. Joyce erkennt, wie unangemessen das Wort „doubt“ ist, um den Grad extremer Ungewißheit wiederzugeben und ersetzt es durch die Wendung „in twosome twiminds.“*²⁶⁷

Auf dem prozeßontologischen Fundament, das der zum Protoexistentialisten avancierende Spätromantiker Bergson gelegt hat, führen Beckett und Giacometti eine ikonographische Tradition fort, die mit dem von Jean Paul geprägten Bild des aus dem Idealismus hervorgegangenen „Ob-Subjekts“²⁶⁸ ihren Anfang nahm und dessen Rolle für die Moderne Friedrich Nietz-

ten von Shimon Levy, *Samuel Beckett's Self-Referential Drama – The three I's* (Hong Kong 1990) und H. Porter Abbott, *Beckett Writing Beckett – The Author in the Autograph* (Ithaca/London 1996).

²⁶⁶ Vgl. Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, in: Löhneysen (Hrsg.) (s. Anm. 154), S. 583-584.

²⁶⁷ Beckett, *Dante ... Bruno. Vico .. Joyce*, in: Cohn (Hrsg.) (s. Anm. 25), S. 28 [Übersetzung des Verfassers]. Bezeichnend ist, daß sich Beckett hier linguistisch von den Wurzeln seiner angelsächsischen Muttersprache löst, auch den von ihm ansonsten so geschätzten romanischen Sprachraum gedanklich verläßt, um sich begrifflich der sachlicheren westgermanischen Gruppe zuzuwenden, d. h. bereits im Abstand zu sich, im Prozess des Zweifelns begriffen, reflektieren Joyce und Beckett ihren linguistischen „Stamm“. Damit ist zugleich die etymologische Brücke zwischen „Zweifel“ und „Zweig“, „Astgabelung“ geschlagen. Zunächst zum Wortstamm „Zwei“: *Das Zahlwort („Zwei“) ist gemeingermanisch ... es beruht auf dem idg. duo(u), m, duai, w,s „zwei“ (s. das FW Duo). Wahrscheinlich gehört zu „zwei“ das unter „zer...“ behandelte Präfix. Bildungen zu „zwei“ sind die unter ... Zweck (eigtl. „Astgabel, Gabelung“), Zweifel (eigtl. „zweifache Möglichkeit“), Zweig („gegabelter Ast“), ... zwischen (eigtl. „in der Mitte von beiden“). Mit „Zweifel“ „verwandte Bildungen sind gr. Diplós „doppelt“, lat. Duplus „doppelt“.*

Günter Drosdowski, Paul Grebe et al. (Hrsg.), *Etymologie – Herkunftswörterbuch der deutschen Sprache* (Duden 10 Bde., Bd. 7), Mannheim/Wien u. a. 1963, S. 787. Noch weitaus ergiebiger für die Ästhetik Becketts und Giacomettis ist daher die Auslegung des „Zweifels“ als „du-plus“, als „Zwie-Fältigkeit“ (ebd., S. 115), also als die von Bruno so aufgefaßte paradoxe Einheit diametraler Gegensätze minimalen Maximums maximalen Minimums, wobei die „Falte“ als unendlich schmaler „Saum“ (ebd., S. 154) zwischen deren insofern zweifelhaften Polen gedacht werden sollte.

²⁶⁸ Im gleichsam ikonographischen Gehalt des Begriffs „Ob-Subjekt“ berühren sich existentialistische Essenz und frühromantisches Selbst-Verständnis, wie die definitorische Einbettung seitens Jean Paul zeigt: *Herr, wer Fichten und seinen Generalvikar und Gehirndiener Schelling so oft aus Spaß gelesen wie ich, der macht endlich ernst genug daraus. Das Ich setzt sich samt jenem Rest, den mehrere Welt nennen. Wenn Philosophen etwas, z. B. eine Idee oder sich aus sich ableiten, so leiten sie, ist sonst was an ihnen, das restierende Universum auch so ab, (...) – Das Ich denkt Sich, es ist also Ob-Subjekt und zugleich der Lagerplatz der beiden – Sapperment, es gibt ein empirisches und ein reines Ich – die letzte Phrasis, die der wahnsinnige Swift nach Sheridan und Oxford kurz vor seinem Tode sagte, hieß: ich bin ein ich (...).* Jean Paul, *Titan* [Berlin 1802], in: Norbert Miller (Hrsg.), *Jean Paul – Sämtliche Werke* (6 Bde., Bd. III.), München 1960, S. 766-767. Mit dem oben über das Bewußtsein als unbewußten Akt Ausgeführte ist natürlich einzuwenden, daß die Reflexion des Ich über „Es“ die Bewußtseinsströmung unterbricht und daher eine *Vergegenwärtigung* des aktuellen Bewußtseinsstadiums nicht stattfinden kann. Das sich in quasi unendlicher Selbst-Reflexion verlierende Individuum der Romantik sieht sich nicht in der Lage, ein sich selbst gegenüber bewußtes Sein zu entfalten, sondern „subsistiert“, wie Estragon und Wladimir in *En attendant Godot*, nicht nur im physischen Universum als gedankliche Projektion, sondern vielmehr im Exil einer von ihm geschaffenen Metaebene. Vgl. auch Paul Heinemann, *Potenzierte Subjekte – Potenzierte Fiktionen. Ich-Figurationen und ästhetische Konstruktion bei Jean Paul und Samuel Beckett*, Würzburg 2001.

sche in seiner *Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* etwa hundert Jahre später nochmals neu bestimmte: *Nur soweit der Genius im Actus der künstlerischen Zeugung mit jenem Urkünstler der Welt verschmilzt, weiß er etwas über das ewige Wesen der Kunst: denn in jenem Zustande ist er, wunderbarer Weise, dem unheimlichen Bild des Märchens gleich, das die Augen drehen und sich selbst anschauen kann; jetzt ist er zugleich Subject und Object, zugleich Dichter, Schauspieler und Zuschauer.*²⁶⁹

Beckett ist sich dieses von Nietzsche beschriebenen, zum integralen Bestandteil einer Schöpfung werdenden Mechanismus, über den er selbst in späteren Jahren Ähnliches sagen wird,²⁷⁰ bewußt. Im Herbst 1935 besucht der durch seine Therapie auf sich Zurückgeworfene die dritte der Tavistock-Vorlesungen Carl Gustav Jungs,²⁷¹ die die Spaltung des Selbst zum Gegenstand hat. Jung vertritt darin die These, daß das Selbst (schizophrene Zustände zugrundelegend), Teilpersönlichkeiten zu entäußern in der Lage sei, die sich völlig von ihrem Schöpfer emanzipierten und in Drama, Roman oder Gedicht ein autonomes Eigenleben führten. Aus diesem Grund könne man beim Studium dieser Geschöpfe in der Seele ihres Dichters lesen.²⁷²

4. Die Kopfgeburt der Denk-Figur als kubistische Zwischenbilanz phänomenologischer Erfahrungen sexuellen Tenors zwischen Schöpfung und Zeugung (1925-29)

4.1. Theoretische Reflexion phänomenologischer Wahrnehmungs- und Darstellungsprozesse Giacomettis (um 1925)

Giacometti wird bereits in den zwanziger Jahren bewußt, daß der *natura mortis* Stadien von Lebendigkeit innewohnen. Er hat Lord gegenüber im Rahmen einer Porträtsitzung im Herbst 1965 geäußert, 1925 habe er den Versuch aufgegeben, seine Vorstellung von einem Kopf in

Siehe insbesondere Kapitel III. Ich-Figurationen, 3. Doppelgänger, Spiegelbild, Wachsfigur: Jean Pauls potenzierte Subjekte mit 4. Bewußtseinsspaltung und projiziertes Selbst: Psychologische und ästhetische Implikationen der Doppelgängerei bei Samuel Beckett. Ebd., S. 193-242.

²⁶⁹ Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie – oder: Griechenthum und Pessimismus*, Stuttgart 1993 [Leipzig 1872], S. 41-42.

²⁷⁰ Beckett erzählt Jean Reavy im August 1962: *When I write a play I put myself inside the characters, I am also the author supplying the words, and I put myself in the audience visualising what goes on onstage.* Die Aufzeichnung dieses Gesprächs befindet sich im Besitz von George Reavy und ist abgedruckt bei Dougald McMillan and Martha Fehsenfeld, *From 'Waiting for Godot' to 'Krapp's Last Tape'*, in: *Beckett in the Theatre*, London/New York 1988, S. 16.

²⁷¹ Bair (s. Anm. 2), S. 275 sowie Knowlson (s. Anm. 4), S. 176. Vgl. C. G. Jung, *The Symbolic Life. Miscellaneous Writings*, in: Herbert Read, Michael Fordham et al. (Hrsg.), C. G. Jung, *The Collected Works*, London 1977, S. 70-101 sowie Hilde Binswanger (Hrsg.), C. G. Jung, *Über die Grundlagen der analytischen Psychologie. Die Tavistock-Lectures 1935*, Frankfurt am Main 1975, S. 80-81.

²⁷² Ebd., S. 81.

die Tat umzusetzen, obgleich ihn das menschliche Gesicht mehr als alles andere interessierte.²⁷³ Während der zwanziger Jahre intensiviert sich die Faszination des Bildhauers Giacometti für die unergründlichen Züge des menschlichen Gesichts, das sich ihm zu entfremden scheint, je mehr er ihm näherzukommen trachtet: *Mir war dabei, als ob sich meinem Blick entzöge, was ich sehen wollte, als ob alles so verschwommen wäre, daß man das eigentlich Bedeutsame nicht entziffern konnte.*²⁷⁴

So sieht Giacometti in dieser frühen Periode das ästhetische Produkt lediglich als Etappenresultat einer phänomenologischen Wahrnehmungs- und Darstellungsproblematik an. Als er um 1925 von Bourdelle dazu aufgefordert wird, eine seiner Büsten in Bronze gießen zu lassen, weist er dies vehement mit der Begründung zurück, ihr die Qualität der Vorläufigkeit zu entziehen oder ihr gar ein endgültiges Stadium der fragwürdigen Kategorie des Unveränderbaren zuzusprechen.²⁷⁵ Seine in Atelier und Akademie mit der Wahrnehmung am Objekt gemachten Erfahrungen überträgt er um 1923 auf die groteske Konfliktsituation eines sich in gedanklicher Reflexion ausgrenzenden Individuums, dem die eigentliche Natur von Makro- und Mikrokosmos verschlossen bleibt. Wie sich zeigt, steht er mit seiner Auffassung der von Beckett rezipierten philosophischen Wahrnehmungstradition nahe. Seine Argumentation erinnert dabei vor allem an den von Beckett in sein Werk aufgenommenen cartesianischen Dualismus von *res cogitans* und *res extensa*: *Die Seele und der Körper bilden eine Einheit. Der Körper ist Materie, ist ein Teil der großen Materie, die die Erde und alle anderen Planeten formt. Die Seele ist ein winziger Teil des Geistes, der mit der Materie verbunden das Universum bildet. (...) Mit dem ersten Erwachen seines Geistes ist der Mensch ein winziges Universum mit einer ganz kurzen Lebensdauer. / Vom ersten Lebensaugenblick an bis zum letzten sucht diese kleine Einheit oder dieses Universum die Vereinigung mit dem ersten, vollkommenen Universum. Der Körper sucht ständig, ohne eine Sekunde Pause, den Anschluß, die Fusion mit der Erde. Die Seele sucht das Aufgehen in dem großen Geist. / Um sich der Einheit wieder anzuschließen, bildet der Mensch immer und andauernd mit der Außenwelt kleine Universa. / Je vollständiger die Einheit zwischen Geist und Materie gelingt, desto vollendeter und näher dem Universum wird sie sein.*²⁷⁶

²⁷³ Vgl. Lord. (s. Anm. 1), S. 79.

²⁷⁴ Drôt, *Alberto Giacometti, un homme parmi les autres* (Fernsehfilm) (s. Anm. 143) [Die hier zitierte Passage ist vom Verfasser transkribiert und übersetzt worden].

²⁷⁵ Lord (s. Anm. 1), S. 72. Lord: *Als einmal Bourdelle eine Büste bewunderte, die der junge Künstler gefertigt hatte, und sie in Bronze zu gießen empfahl, wollte Giacometti nichts davon wissen. Wenn er das Werk als abgeschlossen betrachtet hätte, wäre es ihm wie ein Eingeständnis vorgekommen, nichts Besseres mehr erreichen zu können. Bereits damals hatte sich bei Giacometti der Grundgedanke festgesetzt, daß das Versagen, nicht das Gelingen, den Weg zur Erfüllung bedeutet. Alberto war nie zufrieden.*

²⁷⁶ Giacometti, *Die Seele und der Körper ...* (um 1923), in: Vitali (Hrsg.) (s. Anm. 130), S. 196.

Doch die Monaden bestehen in der Auffassung Brunos und Leibniz' nicht nur als Kräfte und Seelen; sie sind gleichfalls Individuen. Auch Giacometti trägt diesem Faktum Rechnung, wenn er fortfährt: *Da jeder Mensch eine andere Verbindung aus verschiedenen Mengen von Geist und Körper ist, sind die Wege der Suche nach Einheit verschieden.*²⁷⁷ Wenn er den Punkt beschreibt, an dem Geist und Materie sich durchdringen, dann klingt dies nach der Schopenhauerschen oder Bergsonschen Definition des Genies, in dessen Werken Cogitatio (Subjekt) und Cosmos (Objekt) eine harmonische Fusion miteinander eingehen sollten: *Der Mensch mit einer großen Seele sucht instinktiv spirituelle Einheiten, die möglichsten und vollständigsten, und versucht, sie zu verewigen (der Philosoph in seinen Schriften, der Dichter in seinen Gedichten, der Künstler in seinen Werken). / Da der Mensch ständig versucht, sich in der Einheit zu festigen, wird er erst dann ganz glücklich sein, wenn die Einheit vollkommen ist.*²⁷⁸ Giacometti zufolge strebt der Mensch nach (...) *Heimkehr seines kleinen in das große Universum,*²⁷⁹ wobei er mit folgender Definition schließt: *Künstler ist der Mensch, der durch die [glückliche] Verbindung seines Seins – Körper und Geist – ein kleines Universum schafft, das dem großen ähnelt. Er schafft ein Universum, das die vollkommene Einheit in sich trägt und damit die absolute Wahrheit und die absolute Schönheit (...).*²⁸⁰

Giacometti schreibt dies allerdings nicht, ohne zuvor auf die Unerreichbarkeit des Absoluten und den kontinuierlichen Schwebezustand von Kreation angesichts prozessualer Entropie hingewiesen zu haben, hinter der seine Darstellung notwendigerweise stets zurückbleiben muß, weshalb er zum endlosen Fortschreiten verurteilt ist: *Das aber kann der Mensch nie erreichen, und deshalb bleibt, wenn er meint der Glücklichste zu sein, ein [wenig] Unruhe auf der einen wie auf der anderen Seite.*²⁸¹ Insofern folgt die schöpferisch unruhige Suche des Subjekts nach der absoluten Figuration dem Fluidum der Zeit auf seinem Weg durch den Raum, das dem Künstler selbst in seiner in der Schwebe bleibenden Erkenntnissituation seine Beziehung zu Zeit und Raum vor Augen führt und so die Identifikation zwischen ihm und seinem Objekt begünstigt.

²⁷⁷ Ebd., S. 196.

²⁷⁸ Ebd., S. 196.

²⁷⁹ Ebd., S. 197.

²⁸⁰ Ebd., S. 197. [Die Entzifferung des eingeklammerten Worts ist unsicher; hinter der zitierten Passage folgt im Originaldokument ein Textabbruch].

²⁸¹ Ebd., S. 196. [Entzifferung des eingeklammerten Worts unsicher].

4.2. Phänomenologisch ausgerichtete Praxis in früher Jugend sowie in der Studienzeit Giacomettis (1919-29)

Während in Becketts Fall die Rezeption konstruktivistischer Denkmodelle Brunos, Vicos und Bergsons zu einem grundlegenden Wandel seines Schreibens führen wird, entwickelt Giacometti seine ästhetische Auffassung von Kunst als Produkt phänomenologischer Forschungsarbeit aus der direkten Konfrontation mit dem Objekt, d. h. aus dem Ringen mit der Wirklichkeit um deren eigentliches Wesen. Daß die von Bergson aufgestellten Thesen in Form von Diskursformationen um 1900 zunächst das schöpferische Selbstverständnis des Postimpressionismus und noch Jahrzehnte später auch das Giacomettis bestimmen und darüber hinaus sogar Epochenkonstanten herausbilden, läßt sich anhand strukturaler Übereinstimmungen der Prozessontologie Bergsons mit Arbeitsweise und Argumentation Giacomettis darlegen.

Mitverantwortlich für die Manie Giacomettis, die Realität eines menschlichen Kopfs quasi in ihrer Molekularstruktur wahrnehmen und darstellen zu wollen, ist seine Vertrautheit mit der pointillistischen Arbeitsweise Georges Seurats, wie einem seiner Gespräche mit Georges Charbonnier aus dem Jahr 1951 zu entnehmen ist.²⁸² Albertos Vater Giovanni Giacometti hat die Farben separierende divisionistische Technik gewissermaßen aus erster Hand von seinem Lehrer Giovanni Segantini erlernt. Der Divisionismus bereitet bei Giovanni Giacometti den Boden für den Pointillismus, mit dem er während seines Studiums in Paris (1888-1891) vertraut geworden ist.²⁸³ Bezzola verweist in seinem Essay *Phänomen und Phantasie* auf (...) ein *postimpressionistisches Interesse an der optischen Wahrnehmung und ihrer wissenschaftlichen Theorie, das Künstler schon im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts zahlreiche konzeptionelle Anleihen bei der zeitgenössischen Epistemologie und Wahrnehmungspsychologie aufnehmen läßt*²⁸⁴ und das Giacometti beerbe.

Beide von Giovanni Giacometti praktizierte Richtungen werden in seiner Kindheit und Jugendzeit einen nachhaltigen Eindruck bei Alberto hinterlassen haben: *Als ich 16 Jahre alt*

²⁸² Angesichts eines von ihm geschätzten Kopfs des Amenophis im Louvre lobt Giacometti die Sensibilität und Wirklichkeitskenntnis des ägyptischen Bildhauers, der ihn schuf. In seiner Analyse der Oberfläche geht es Giacometti wiederum um den Antagonismus von Teil und Ganzem. Die von dem Ägypter vorgenommene straffe Formbehandlung sei fast einem Gemälde von Seurat vergleichbar. Vgl. Peter Schifferli (Hrsg.), *Alberto Giacometti. Was ich suche* (Zwei Gespräche von 1951 und 1957, aufgezeichnet von Georges Charbonnier), o. O. 1973, S. 15.

²⁸³ Giovanni Giacometti gelangt zu einer Zeit nach Paris, in der sich dieser Stil als neo-impressionistische Richtung (ab 1885) nahezu wissenschaftlichen Anspruchs etabliert.

²⁸⁴ Bezzola, *Phänomen und Phantasie. Alberto Giacomettis Begriff der „vision“*, in: Klemm, Lanchner et al. (Hrsg.) (s. Anm. 115), S. 32. Siehe zu diesem Ansatz gleichfalls Klemm, ebd., S. 11.

*war, malte ich mit der Technik der Divisionisten. Ich war der Meinung, Cézanne und die Impressionisten seien der Natur am nächsten gekommen.*²⁸⁵

Giacometti ist demnach frühzeitig unmittelbar mit einer Methode konfrontiert worden, bei der die Pigmenttöne direkt auf die Leinwand gesetzt werden, so daß sich die vom Maler beabsichtigte Wirkung erst aus der Distanz heraus im Auge des Betrachters als verdichtetes Konglomerat des Kolorits konstituiert und auf diese Weise eine optische Mischung eingeht. Natürlich macht dies auf Seiten des Künstlers einen dem diametral entgegengesetzten Arbeitsprozess kontinuierlicher Differenzierung von Materie erforderlich. Wie von Hohl nachgewiesen worden ist, steht Alberto Giacometti noch bis 1925 unter dem Einfluß seines Vaters.²⁸⁶ In Stampa bemerkt Alberto Giacometti gegen Ende seiner Schulzeit im Alter von siebzehn oder achtzehn Jahren plötzlich, nichts darstellen zu können. Von jenem Zeitpunkt an wird er von permanenten Formzweifeln heimgesucht, wie er Lord im Rahmen besagter Porträtsitzung verrät: *Ich wollte den Grund herausfinden. Das hat mich seitdem zur Arbeit angetrieben, besonders das Verlangen, herauszufinden, warum ich einfach nicht das wiedergeben kann, was ich sehe.*²⁸⁷ Nicht mehr als ein Jahr darauf, um 1919, zeichnet er im Atelier seines Vaters ein Birnenstillleben, in das er die Distanz zwischen sich und den Früchten integriert, um den Abstand zu ihnen zu überbrücken: *Doch sie gerieten mir kleiner und kleiner. Ich begann von neuem, und sie erreichten immer die gleiche Kleinheit. Mein Vater sagte verärgert: ‚Jetzt mach sie doch einmal so, wie sie sind, wie du sie siehst.‘ Und er zeichnete sie in natürlicher Größe in mein Blatt hinein. Ich versuchte, sie auch so zu machen, aber ich mußte sie ausradieren – ich radierte sie aus, und eine halbe Stunde später waren meine Birnen auf den Millimeter genau gleich groß wie das erste Mal.*²⁸⁸ Materie differenzierende Körnung und Distanz stehen bei Giacometti im Bereich der Skulptur später in einem gleichartig wechselseitigen Verhältnis zueinander wie im Fall des Pointillismus. Der Eindruck von Volumen oder Dichte bzw. Verdichtung stellt sich erst über die Weitenwirkung ein. Zumindest ist die früh prägende Wirkung von Pointillismus und Divisionismus im Rahmen der blicklichen Schulung des Bildhauers stark in Erwägung zu ziehen.

Im Herbst gleichen Jahres nimmt Giacometti an der École des Beaux-Arts in Genf sein Kunststudium auf. Sein dortiger Lehrer, der Meister der Malklasse, David Estoppey, vertritt nach

²⁸⁵ Alain Jouffroy, *Portrait d'un artiste: Giacometti*, in: Arts – Lettres – Spectacles, Jg. 1955, H. 545 (Dezember), S. 6. Vgl. Hohl (Hrsg.) (s. Anm. 23), S. 22.

²⁸⁶ Vgl. Hohl (s. Anm. 38), S. 12-29.

²⁸⁷ James Lord, *Alberto Giacometti – Ein Porträt*, Königsstein im Taunus 1982 [New York 1980], S. 96.

²⁸⁸ David Sylvester, *The Residue of a Vision*, in: *Alberto Giacometti – Sculpture, Paintings, Drawings* (Ausst.-Kat., Tate Gallery), London 1965 [unpaginiert]. Vgl. Hohl (Hrsg.) (s. Anm. 23), S. 26.

seinem fünfjährigen Studium in Paris (1885-1900) ebenfalls die pointillistische Stilrichtung,²⁸⁹ die Giacometti an die Zeit im Atelier seines Vaters Giovanni erinnert haben wird. Nur wenige Wochen später schreibt er sich auch an der Kunstgewerbeschule der Metropole (École des Arts Industriels), in der Klasse des Bildhauers Maurice Sarkisoff ein. Er besucht beide Schulen abwechselnd.²⁹⁰ Doch gewissenhaft forschend gelingt es ihm offenbar nicht, das Aktmodell wie gefordert in seiner Gesamtheit zu erfassen. Ein Mitschüler erinnert sich: *Er versteifte sich darauf - und erzürnte damit den Lehrer - auf seinem Ingres-Papier einen Fuß des Modells wiederzugeben, riesengroß.*²⁹¹

Weshalb er nur einen bestimmten Teil des menschlichen Körpers und nicht etwa dessen Gesamtheit abzubilden in der Lage ist, geht aus einem anderen Augenzeugenbericht hervor. Als Giacometti sich standhaft weigert, auf die Forderung Sarkisoffs einzugehen, das gesamte Körpervolumen abzubilden und seine Arbeiten weiterhin nur „Körnchen um Körnchen“ wachsen läßt, kommt es erneut zwischen beiden zum Eklat.²⁹² Schon jetzt kultiviert Giacometti seinen als „atomar“ zu bezeichnenden Partikularismus, eine Körperzone insgesamt und *gleichzeitig* en detail gewissermaßen kartographieren zu wollen, um der *Verwirklichung* seiner Objekte möglichst nahezukommen. Daher ist der junge Bildhauer gezwungen, die räumlichen Intervalle begreifbarer Realität, auf die sich seine Wahrnehmung richtet, so knapp wie möglich abzustecken, um ein Optimum an Präzision zu erzielen.²⁹³

Daß dieser Wahrnehmungsprozess hohen Exaktheitsgrads sich bis zur völligen Unkenntlichkeit des Objekts steigern kann, zeigen Giacomettis im Winter des Jahres 1921 in Rom gemachten Erlebnisse, die er 1948 Pierre Matisse ebenfalls brieflich schildert: *Ich hatte auch zwei Büsten angefangen, eine kleine, und zum ersten Mal kam ich nicht mehr zurecht und verlor mich, alles entglitt mir, der Kopf des Modells wurde zu einer wolkenartigen Masse, ver-*

²⁸⁹ Während Hohl Estoppey in seiner 1971 erschienen Monographie als Vertreter des Divisionismus ausweist (s. Anm. 6, S. 12), spricht er in seiner Bildmonographie (s. Anm. 23, S. 27) von ihm als Pointillisten.

²⁹⁰ Wichtig ist die Dauer des Kontakts zwischen Giacometti und dem Pointillismus. Er selbst spricht von nur drei Tagen, die er in der Malklasse von Estoppey verbracht haben will. Vgl. [Première] *Lettre à Pierre Matisse*, S. 1 [unpaginiert], abgedruckt in: Pierre Matisse (Hrsg.), *Alberto Giacometti* (Ausst.-Kat., Pierre Matisse Gallery), New York 1948; zweisprachiger Wiederabdruck unter Verwendung einer photomechanischen Reproduktion des Briefs in: Vitali (Hrsg.) (s. Anm. 130), S. 152. Ein Brief der Familie Giacometti belegt jedoch, daß er allmüttiglich bis zum Ende seines Genfer Aufenthalts am Unterricht Estoppeys teilgenommen hat (beruhend auf der Wiedergabe eines Briefs der Familie Giacometti an Cuno Amiet in Auszügen (1920), aus ihrem Briefwechsel der Jahre 1901 bis 1959, in Oschwand (Nachlaß Frau Lydia Thalmann-Amiet)). Vgl. Hohl (Hrsg.) (s. Anm. 23), S. 27. Auch Hans von Matt spricht in einer nur bei Hohl abgedruckten Passage (aus einem Brief vom 29. Januar 1921) von einer längeren Periode. Vgl. Hohl, ebd., S. 27.

²⁹¹ Pierre Courthion, *Alberto Giacometti*, in: Arts – Documents, Jg. 1951, H. 10/11 (Juli), S. 7. Vgl. Hohl (Hrsg.) (s. Anm. 23), S. 27.

²⁹² Vgl. Jouffroy, *Porträt d'un artiste: Giacometti* (s. Anm. 287), S. 9.

²⁹³ Vgl. zu diesem Aspekt auch Hohl (s. Anm. 38), S. 77.

*schwommen und konturlos. Am Ende meines Aufenthaltes zerstörte ich die Büsten.*²⁹⁴ Bezeichnend ist, daß sich Giacometti während seines neunmonatigen Aufenthalts in Rom bei der Darstellung von Figuren und Landschaften innerhalb der Malerei einer pointillistischen Arbeitsweise bedient, wie er Pierre Matisse im gleichen Brief mitteilt.²⁹⁵ Diese Technik wird sich auf sein darstellerisches Bewußtsein als Bildhauer ausgewirkt haben.

Am neunten Januar 1922 trifft Giacometti in Paris ein, um bei Antoine Bourdelle an der Académie de la Grande-Chaumière zu studieren. Wenngleich Giacometti später äußert, der Unterricht bei Bourdelle habe ihm (...) *nicht viel genützt*,²⁹⁶ hebt er damit hauptsächlich auf dessen akademische Konvention ab, mit der dieser danach die Unterrichtsstunden an der Akademie gestaltet hat: *Wir mußten nach Modell eine Gesamtfigur erarbeiten. Ich habe gemerkt, daß meine Art zu sehen sich täglich änderte. Entweder sah ich den geometrischen Körper, oder ich sah die Figur als Fleck, oder ich sah ein Detail, oder ich sah das Ganze. Da das Modell jeweils nur begrenzte Zeit stand, war die Pose schon vorbei, bevor man überhaupt angefangen hatte, etwas zu begreifen (...).*²⁹⁷ Die kunsttheoretischen Erwägungen und bildhauerischen Experimente von Bourdelle stehen allerdings völlig im Einklang mit den von seinem Schüler wenige Jahre zuvor im Bergell, 1919 in Genf und 1921 in Rom gesammelten Wahrnehmungsrelativierungen.

Wenn Bourdelle, eine Plastik Giacomettis betrachtend, diesem nahebringt, (...) *die Motive sind zu prononciert und ermangeln der Verbindung untereinander. Sie müssen diese Isolierung der Einzelformen vermeiden (...), denn (...) der Stil ist zu abgehackt und sie haben sich von der Harmonie der Gesamtform zu weit entfernt, (...)*,²⁹⁸ ist das vor dem Hintergrund des zuvor der gesamten Ateliergemeinschaft Vermittelten ein Paradoxon, denn Bourdelle scheint in seinem kritischen Kommentar den Zusammenhang zwischen Ursache und Wirkung zu ignorieren. Er selbst argumentiert mit Überzeugungen, die schon während Giacomettis Studium bei Sarkisoff in Genf zu unterschiedlichen Darstellungsauffassungen zwischen Lehrer und Schüler geführt haben: *Das Modell*,²⁹⁹ so Bourdelle, sei (...) *eine Unendlichkeit*,

²⁹⁴ Giacometti, [Première] *Lettres à Pierre Matisse*, in: Vitali (Hrsg.) (s. Anm. 130), S. 153. Giacometti auf der zweiten Seite seines bei Vitali in photomechanischer Reproduktion abgedruckten Briefs: *J'avais commencé ausssi deux bustes, un petit, et, pour la première fois, je ne m'en sortais pas, je me perdais, tout m'échappait, la tête du modèle devant moi devenait comme un nuage, vague et illimité. Je finis par les détruire à la fin de mon séjour.*

²⁹⁵ Ebd., S. 152.

²⁹⁶ Parinaud, *Warum ich Bildhauer bin*, in: Palmer und Chaussende (Hrsg.) (s. Anm. 96), S. 265.

²⁹⁷ Ebd., S. 265.

²⁹⁸ Daniel Marquis-Sébié, *Le Message de Bourdelle*, Paris 1931, S. 86. Vgl. Hohl (Hrsg.) (s. Anm. 23), S. 38.

²⁹⁹ Ebd., S. 122. Vgl. Hohl (Hrsg.) (s. Anm. 23), S. 29.

*an der man jedes Detail sehen, analysieren muß ... Man könnte seine Arbeit hundert Jahre lang daraufhin prüfen (...).*³⁰⁰

Dies ist genau das, was Giacometti vehement anstrebt. Was Bourdelle als reifer, doch konservativer Schüler des impressionistischen Naturalisten Auguste Rodin hier theoretisch vertritt, hieße für ihn, mit der akademischen Tradition, die er repräsentiert, radikal zu brechen. Doch erst Giacometti setzt den in seinem alternden Lehrer keimenden Gedanken praktisch um: *Unmöglich, eine Figur in ihrer Gesamtheit zu erfassen (wir saßen viel zu nah am Modell, und wenn man von einem Detail ausging, von einer Ferse oder von der Nase, war alle Hoffnung vergeblich, jemals zu einem Ganzem zu gelangen). Wenn man dagegen zunächst ein Detail untersuchte, zum Beispiel die Nasenspitze, war man verloren. Man hätte sich sein Leben lang damit befassen können, ohne zu einem Ergebnis zu kommen: Die Form löste sich auf, es waren nur noch Punkte da, die sich vor einer tiefen schwarzen Leere bewegten, der Abstand von einem Nasenflügel zum anderen glich der Sahara, keine Grenzen, nichts ließ sich festhalten, alles entglitt einem.*³⁰¹ Der oben beschriebene Antagonismus im Meister-Schüler-Verhältnis auf der einen und der lähmende statische Akademismus auf der anderen Seite ist wahrscheinlich verantwortlich dafür gewesen, daß Giacometti seine fünfjährige Studienzeit über nach einigen Monaten in seinem Atelier immer wieder zu Bourdelle an die Grande-Chaumière zurückgekehrt ist. Die Oberflächenstruktur eines Objekts in ihrer Tiefenschärfe nahezu mikroskopiert detailgenau erfassen zu wollen, dankt der Bildhauer nicht zuletzt seiner außergewöhnlich hoch entwickelten visuellen Begabung, die sein Verlangen nährt, Materie detailliert, d. h. in ihrem absoluten Seinsstadium sichtbar und damit begreifbar zu machen.

In diesem Zusammenhang ist nicht uninteressant, daß Giacometti, von August bis Oktober 1922 der Gebirgsinfanterie zugeteilt, für seine Brillanz bei Schießübungen eine Auszeichnung als Scharfschütze erhält.³⁰²

Um sich jeglicher lediglich ästhetisierender Oberflächlichkeit zu entziehen und Zeit für eigene Studien zu gewinnen, bleibt er schon 1923 mehrere Monate der Akademie fern und konzentriert sich den ganzen Winter über in einem Hotelzimmer malend auf die Darstellung eines einzigen Schädels (Abb. 1):³⁰³ *Tage gingen dahin bei dem Versuch, den Ansatzpunkt, den Ursprung eines Zahnes zu finden ... der sehr hoch oben in der Nähe der Nase liegt, dem Zahn so exakt wie möglich zu folgen, in all seinen Windungen. Die Folge davon war, daß es mir un-*

³⁰⁰ Ebd., S. 122. Vgl. Hohl (Hrsg.) (s. Anm. 23), S. 29.

³⁰¹ Giacometti, [Première] *Lettre à Pierre Matisse*, in: Vitali (Hrsg.) (s. Anm. 130), S. 153-154.

³⁰² Lord (s. Anm. 1), S. 71.

³⁰³ *Crâne*, 1923, Bleistift, H. 230 x Br. 215 mm. Norwich, University of East Anglia, Sammlung Sir Robert and Lady Sainsbury. Angb. und Abb. bei Bonnefoy (s. Anm. 16), S. 122 (Abb. 111).

*möglich wurde, den ganzen Schädel wiederzugeben, ich mußte mich darauf beschränken, ungefähr den unteren Teil zu studieren, das heißt, den Mund, die Nase und die Augenbögen allerhöchstens und nichts von dem, was darüber liegt (...).*³⁰⁴

Das Phänomen eines sich der Darstellung entziehenden Objekts steigert sich mit dem Wechsel von der toten Materie eines Stillebens zur belebten Materie menschlicher Züge. Die vorgefundene etablierte Stilrichtung des Kubismus gewährt Giacometti die Chance, der ihm bewußt werdenden phänomenologischen Problematik kurzfristig auszuweichen und eröffnet gleichfalls die Möglichkeit der Entwicklung eines universellen Formenvokabulars für die Gestalt von *Mann* und *Frau*, die zwar beide der großen Erdmutter entstammen, deren vollkommene Verschmelzung aber stets tragisch scheitert. Die hier ausgeprägten maskulinen und femininen Gestaltformen setzt der Bildhauer zentral innerhalb der stereometrischen Formensprache seiner surrealistischen Periode ein, um den grundsätzlichen phänomenologisch-dissoziativen Konflikt zwischen männlichem Subjekt (Individuum) und weiblichem Objekt (Erde), also zwischen Künstler und Modell schlechthin, zu verarbeiten. Hierbei wird die Problematik des Schöpfungsakts als die eines Zeugungsakts evident.

4.3. Geschlechtliche Verkörperungen *in statu nascendi*

4.3.1. Archaische Erdmutter *Femme-cuillère* (1926/27)

Die Grundform der Plastik *Löffelfrau* (Abb. 2)³⁰⁵ geht auf eine Begegnung des Bildhauers mit ozeanischen bzw. afrikanischen Schöpfkellen zurück, die er wahrscheinlich assoziativ mit neolithischen Venusidolen verknüpft.³⁰⁶

Die *Femme-cuillère* von 1926 bildet als Auftakt des Œuvres von Giacometti das programmatische Alpha. Auf dem schöpferischen Höhepunkt seiner allgemeinen Werkentwicklung wird er sie 1948 analog zu seiner *Großen Stehenden* als „*Große Frau*“ etikettieren.³⁰⁷

³⁰⁴ Georges Charbonnier, [Zweites] *Gespräch mit Alberto Giacometti* (Paris 1959). Transkription in: Palmer und Chaussende (Hrsg.) (s. Anm. 96), S. 230-231.

³⁰⁵ *Femme-cuillère*, 1926/27, Gips, 120 cm Höhe, Privatbesitz (Paris). Angb. und Abb. bei Hohl (Hrsg.) (s. Anm. 23), S. 50-51 (1957 im Atelier in der Rue Hippolyte-Maindron 42 entstandene Photographie).

³⁰⁶ Vgl. Hohl (s. Anm. 38), S. 78/79; Christian Klemm, *Die Sammlung der Alberto Giacometti-Stiftung*, Zürich 1990, S. 52; Bonnefoy (s. Anm. 16), S. 140-142. Bonnefoy zeigt zum Vergleich eine *Schöpfkelle der Elfenbeinküste* (Holz, 30 cm Höhe, Paris, Musée de l'Homme). Auch Klemm verweist auf die *menschenförmigen* Löffel der Dan. Darüber hinaus berichtet Meyer von einem fast ritualisierten allmorgendlichem Zusammentreffen Giacomettis mit einer dicken Bäckersfrau, deren Beckenpartie Alberto mit der einer steinzeitlichen Venusfigur assoziiert. Vgl. Franz Meyer, *Alberto Giacometti. Eine Kunst existentieller Wirklichkeit*, Zürich 1968, S. 49. Wie Rosalind Krauss bemerkt, hat Giacometti zur Entstehungszeit seiner *Löffelfrau* tatsächlich die neolithische Venus von Laussel kopiert. Vgl. William Rubin (Hrsg.), *Primitivismus in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, München 1984, S. 543, Anm. 15.

³⁰⁷ Lord (s. Anm. 1), S. 88.

Die Löffelschale der Figur besteht aus einem großflächigen Oval, das sich unten nach Innen (Beckenbereich; Geborgenheit des *uterus*) und oben nach Außen (bewahrende Defensive) wölbt, wodurch eine rhythmische Körperwelle bzw. ein Resonanzkörper entsteht. Leicht von der Schale abgesetzt, schließt sich ein ausgeprägter, kubistisch stilisierter Brustkorb an, auf dem ein kleiner Kopf sitzt. Die *Löffelfrau* ist beinlos und ruht auf einem sich nach unten hin verjüngenden Sockel.³⁰⁸ Die ihrem Naturell zugehörige Beinlosigkeit, die Statik bzw. Verwurzelung evoziert, korrespondiert mit dem nur als sekundärer Fortsatz angelegten Kopf der *Grande femme*, d. h. in der Formulierung Giacomettis ist Statik ihr *Mentalität*. Sie ist ganz bewegungslose, Existenz gewährende Existenz.

Die Konzentration der Plastik auf das normalerweise birnenförmige Hohlorgan als körperliches Gravitationszentrum verweist im Dialog mit der überproportional ausgeprägten, anschwellenden Brustpartie auf Nähren und Gebären, die sie als nahe Verwandte der Erdgöttinnen kennzeichnet. Sie braucht sich nicht zu bewegen, da sie Erde *ist*; für den insofern teilnahmslosen Erdkörper ist der Kopf nicht von elementarer Wichtigkeit; er bringt lediglich „Köpfe“ hervor, die er ihrem Schicksal überläßt (bezeichnenderweise hat die *Grande femme* auch keine Arme).³⁰⁹

Bonnefoy betont, das konkav-konvexe Changieren von an- und abschwollen des *uterus* der *Löffelfrau* betrachtend, einerseits den Charakter der Plastik als archaisches bzw. archetypisches Vitalitätsidol: *Symbolisch und offenbarend ist der Übergang zwischen Vorwölbung und Vertiefung und umgekehrt, weil es an die Antwort des Körpers in der sexuellen Vereinigung, aber auch an Schwangerschaft und Geburt erinnert und die Rolle der Sexualität und der Fruchtbarkeit in der Beziehung zwischen Mensch und Universum hervorhebt.*³¹⁰ Andererseits arbeitet Giacometti in seiner Auslegung mit positiver Negativität und sieht inmitten der lebensspendenden Schwangerschaft der großen Erdmutter gleichfalls etwas Düster-Totemistisches. Die changierende Wellenbewegung ihres Körpers läßt die Eindrücke von Fülle und Leere jeweils als anwesende Abwesenheit oder als ein vergehendes Werden des Fötus oszillieren. Bonnefoys eigene Annäherung färbt sich dabei zweifelsfrei existentialistisch: *Das ungeborene Kind ist und ist nicht, es wird ebenso ein Nichts wie ein Sein sein, ein Schatten inmitten des Lebens.*³¹¹

³⁰⁸ Unter anderem auf Meyer Bezug nehmend, macht Hohl auf ihre Beinlosigkeit aufmerksam. Vgl. Hohl (s. Anm. 38), S. 78.

³⁰⁹ Man kann sich der Bemerkung nicht enthalten, daß Giacometti eine übersteigert zentristische maskuline Auffassung von Frauen bzw. Müttern vertritt.

³¹⁰ Bonnefoy (s. Anm. 16), S. 142.

³¹¹ Ebd., S. 144.

4.3.2. Weibliche Repräsentanten der Erdmutter: *Femme* (1927-28)

Die von Bonnefoy angesprochene ambivalente Präsenz zeigt sich auch an zwei Bronzen, die, jeweils 1927 und 1928 entstanden, beide den Titel *Femme* tragen (Abb. 3 und 4).³¹² Gehalten im postkubistischen Stil, tragen beide Plastiken Elemente der *Löffelfrau* (Abb. 2) in sich: Jeweils dominiert eine ausgedehnte Mulde die Topographie ihrer Körper, der „Kopf“ (oder Blick) ist lediglich durch eine Vertiefung im oberen Bereich gekennzeichnet. Auf der 1928 geschaffenen Figur sind eingeritzt sogar Arme und Brüste angedeutet. Hier existiert der Kopf als eine Art Abkömmling, der in seiner Gestalt en miniature ein abgeschwächtes Echo der Gebärmulde darstellt, als etwas allein auf ihre Tätigkeit des Gebärens Ausgerichtetes. Die bioorganischen, naturalistisch bewegten *Uterus*-Formen stehen im Dauerkonflikt mit der sie umschließenden statisch-kubistischen Gestalt. Während Giacometti in seinem maternalen Archetypus erstmals den umgebenden Raum als integralen Bestandteil der Skulptur fruchtbar macht³¹³ und der Naturraum das neugeborene Leben im Kontrast zum *uterus* als Nichts umfängt, ist der vormals freie Raum im Fall ihrer figurativen Nachfolgerinnen in geradezu klaustrophobischer Weise ausgefüllt, so daß jede der beiden nocturnen Plastiken als ambivalenter Nekrolog gelesen werden kann. Das Sterben beginnt bereits im Mutterleib; die lebensspendende Geburt ist Teil eines langsamen, in unmerklich winzigen Etappen verlaufenden Todes, der sich unserer Wahrnehmung entzieht. Der seine Abstammung durch seine Gestalt aussprechende *Kopf* bewegt sich also in immerwährender Zyklizität in unendlich kleinen Intervallen zwischen Leben und Tod. Aus ihr hervorgegangen, wird er in sie, die Erdgestalt der Gaia, zurückkehren. Bonnefoy urteilt, daß die *Frauen* von 1927 und 1928 (...) *noch die Andeutung der fruchtlosen Schwangerschaft und vor allem den Totencharakter* [verstärken]. *Es sind Grabsteine der Geburt und des Lebens. Das Oxymoron der „Löffelfrau“, die Gegenwart, die zugleich Abwesenheit ist, (...).*³¹⁴

Diese stark existentialistisch geprägte Auslegung wird insbesondere von einem Detail der Vita Giacomettis getragen. Von Januar 1925 bis Februar 1927 befindet sich das Atelier von Alberto und seinem Bruder Diego Giacometti in der Rue Froidevaux. Ihr Blick aus dem Fenster im zweiten Stock des Hauses Nr. 37 geht auf das Gräberfeld des Friedhofs Montparnasse³¹⁵ hinaus: (...) *in heißen Sommernächten konnten sie über den Gräbern das bläulich flackernde*

³¹² *Femme*, 1927, Bronze, H. 55,5 x Br. 32,7 x T. 7,5 cm, Privatsammlung; *Femme*, 1928, Bronze, H. 39,5 x Br. 16,8 x T. 7,9 cm, Privatsammlung. Angb. und Abb. bei Bonnefoy (s. Anm. 16), S. 150-151 (Abb. 142; 143).

³¹³ Vgl. Lord (s. Anm. 1), S. 89.

³¹⁴ Bonnefoy (s. Anm. 16), S. 145.

³¹⁵ Vgl. Hohl (Hrsg.) (s. Anm. 23), S. 43.

*Leuchten der von den verwesenden Leichen aufsteigenden Gase sehen.*³¹⁶ Der Schöpfungsprozess selbst verläuft als werdendes Vergehen zugleich in nachbarschaftlicher Nähe zum Tod.

4.3.3. Ein Kunstwerk zeugen wollen – der sexuelle Akt als Gegenstand des Schöpfungsakts in den Paar-Kompositionen (1926-1929)

4.3.3.1. Scham- und Phallus – Verkörperungen *Homme et femme* (1926)

In einer zweiten stilistischen Seitenlinie entwickelt Giacometti im gleichen Jahr wie *Femme-cuillère Homme et femme* (Abb. 5)³¹⁷ und um 1927 in dessen unmittelbarer Stildeszendenz die Plastik *Femme* (Abb. 6)³¹⁸ Das Paar geht also aus der kubistischen Verkörperung *Femme-cuillère*, die diese neue Periode einleitet, hervor. *Scham* und *Phallus* stehen als Inkorporationen von *Frau* und *Mann* nebeneinander auf dem durch eine Plinthe zum Ausdruck gebrachten Erdgrund. Giacometti arbeitet hier mit dem Prinzip der Selbstähnlichkeit, indem er *Klitoris* und *Penis* auch auf den beiden *Skulpturen* zu Schwellkörpern von Plastiken werden lässt, sie also dubliziert in einem Stadium überdimensionierter Erektion bzw. Potenz zeigt, die über sich hinauszuwachsen scheint. Die Klitoris, der Schwellkörper der Scham und das überproportional ausgeprägte Auge des Manns, treten in ihrer elliptischen Gestalt in einen optischen Dialog miteinander, wobei das ein Jahr zuvor entstandene Selbstbildnis Giacomettis die gleiche elliptische Form der Augen aufweist.³¹⁹ Klemm verweist in seinem Katalogbeitrag auf diese stilistisch-ikonographische Verbindung und spricht von einer (...) *chiastischen Verschränkung der Geschlechtsmerkmale*.³²⁰

Der aktive Blick des Manns (im Zentrum des Auges ist die Pupille deutlich akzentuiert) bildet als geistiges Epizentrum ein souveränes Gegengewicht zur Geschlechtlichkeit, wobei der Blick des Manns gleichfalls für den Blick des Künstlers auf sein Objekt steht: In einem Stadium höchster Erregung sind Mann (Künstler) und Frau (Objekt) zwar bereit, aber nicht fähig, sich völlig zu vereinen, da der reflektierende Intellekt, zum Ausdruck gebracht durch einen Raumkeil, zwischen sie tritt.

³¹⁶ Lord (s. Anm. 1), S. 85.

³¹⁷ *Homme et femme*, Gips, H. 60 x Br. 40 x T. 18 cm; Angb. und Abb. bei Bonnefoy (s. Anm. 16), S. 137 (Abb. 128).

³¹⁸ Gips, Maße unbekannt (nur als Photographie erhalten). Abb. bei Hohl (Hrsg.) (s. Anm. 23), S. 57. Abbildung bei Beat Stutzer et al. (Hrsg.), *Von Photographen gesehen: Alberto Giacometti* (Ausst.-Kat., Bündner Kunstmuseum Chur und Kunsthaus Zürich) Zürich 1986, S. 22.

³¹⁹ Vgl. das von Hohl publizierte *Selbstbildnis* Giacomettis von 1925 in der Sammlung Stocker, Basel (s. Anm. 23), S. 43.

³²⁰ Klemm, Lanchner et al. (Hrsg.) (s. Anm. 115), S. 62.

Diesbezüglich stellt das 1925 begonnene und 1926 abgeschlossene Werk *Torse*³²¹ einen elementaren Kontrapunkt dar. Die Skulptur hat weder Kopf noch Beine (auf den inneren Zusammenhang zwischen Denken und Gehen ist bereits in Verbindung mit dem Mutteridol eingegangen worden). Sie bleibt experimentell auf den sexuellen Akt in einem Zustand höchster Reinheit, d. h. jenseits aller Geistigkeit, konzentriert.³²² *Phallus* und *Klitoris* ist es als gleichsam ästhetisches Desiderat vergönnt, die zweigeschlechtliche Ureinheit zumindest zeitweilig wiederherzustellen, ohne aber undifferenzierbar miteinander zu verschmelzen.

4.3.3.2. Entwicklung der Kopf-Kugel aus *Horizontale* und *Vertikale* – Mechanische Figuren von Mann und Frau *Personnages* (1926/27)

Auch in den 1926 nachfolgenden, maschinell wirkenden *Personnages* (Abb. 7)³²³ wird der Geschlechtsakt zwar als mechanische Penetration vollzogen, das zwischen Frau und Mann Stehende, die Bewußtseinstätigkeit des Intellekts, aber nicht aufgehoben. Der temporär-improvisatorische Charakter der Penetration wird mittels eines rundbalkenförmigen Phallus evoziert, die unterkühlte Mechanik der Begegnung vom bronzenen Material unterstrichen. Mit diesen Attributen versehen, erinnert die Anordnung an eine Erfahrung, die der damals neunzehnjährigen Alberto 1921 gemacht hat: *Ich nahm eines Tages eine Prostituierte mit zu mir. Erst zeichnete ich sie, dann schlief ich mit ihr, und ich geriet buchstäblich außer mir vor Erleichterung. Laut rief ich: ‚Es geht ja ganz kalt und mechanisch!‘*³²⁴

An die Stelle geschlechtsspezifisch männlichen offensiven Schauens oder des intellektgelandenen Blicks tritt nun erstmals synonym die Kugel des Kopfs. Seit einem Besuch im Louvre im Jahr 1923 hat Giacometti die dortige sumerische Kollektion fasziniert. 1927 erwirbt er aus dieser Sammlung einen Gipsabguß des *Tête sumerienne* (Abb. 8), den *Kopf von Gudea*, den er später zeichnen³²⁵ und lebenslang wie eine Reliquie in seinem Atelier in der Rue Hippolyte-Maindron aufbewahren wird. Dessen Grundform der Kugel sieht Giacometti als universellen Prototyp eines Kopfs schlechthin an, da dies (...) *der Wirklichkeit am nächsten*³²⁶ kommt. Seine Gedanken sind dabei ganz der Ästhetik Cézannes sowie dessen kubistischer Nachfolge verhaftet. Zunächst klassifiziert er die römische Bildnisplastik als eher

³²¹ Vgl. Klemm, Lanchner et al. (Hrsg.) (s. Anm. 115), S. 57 (Abb. 13).

³²² Vgl. die Argumentation Bonnefoys (s. Anm. 16), S. 137-138.

³²³ *Personnages*, Bronze, H. 26 x Br. 20 x T. 15 cm, Alberto Giacometti-Stiftung, Zürich (GS 6). Angb. und Abb. bei Klemm, Lanchner et al. (Hrsg.) (s. Anm. 115), S. 267 bzw. S. 60 (Abb. 17).

³²⁴ Lord (s. Anm. 1), S. 50. Vgl. James Lord, *Alberto Giacometti – A biography*, London/Boston 1986, S. 47 (Quellenangabe im Original nicht vorhanden). Wahrscheinlich handelt es sich um eine Bemerkung, die Giacometti Lord gegenüber gemacht hat.

³²⁵ Zeichnung nach einem sumerischen Kopf, zwischen 1935 und 1938, Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kupferstichkabinett. Angb. und Abb. bei Hohl (Hrsg.) (s. Anm. 23), S. 57.

³²⁶ Vgl. auch die bei Hohl abgebildete Ateliernaufnahme. Ebd., S. 56.

konzeptuell denn visuell.³²⁷ Eine Alternative zur konzeptuellen Kunst der Römer bietet ihm das Konstruktionskonzept der seiner Ansicht nach rein visuellen sumerischen Skulptur: *Der Kopf von Gudea, zum Beispiel, scheint wie die gesamte sumerische Plastik auf den ersten Blick rund, quasi eine Kugel, zu sein. Beim Kopieren ging mir auf, daß er durch sein Gegenteil zustande gekommen war. Die Kugel ist letztlich aus einer Konstruktion von rechten Winkeln entstanden: Horizontale – Vertikale – Horizontale – Vertikale. Das hat mir bei meiner eigenen Arbeit geholfen.*³²⁸

4.3.3.3. Zu *Composition* verdichtetes *Couple (couché)* (1927)

Aus diesem Arbeitsprozess geht 1927 die *Composition* oder *Le couple (couché)* (Abb. 9)³²⁹ hervor, die den sexuellen Akt zeigt, in dem *Mann und Frau* zumindest dazu tendieren, ihr Ego zu verlieren und zeitweilig zu *Komposition* werdend, ineinander aufzugehen. Giacometti hat die Kopulation in ein Staccato einzelner Bewegungsphasen aufgefächert.³³⁰ Beherrschend ist die Dynamik ihrer sexuellen Triebgewalt als furiose Fusion der nicht mehr geschlechtlich zu differenzierenden Figuren. Bonnefoy schreibt über diesen Zustand: *Das Wenige, das bleibt, ist die reine sexuelle Energie und zugleich der Hereinbruch des Absoluten.*³³¹

Dementsprechend schwer fällt in diesem Beispiel daher auch die eindeutige Zuordnung der Hohlkugel als Symbol von „Mann“ oder „Frau“. Möglicherweise ist sie in dieser gleichsam entropischen Werkphase, die den sexuellen Akt als Zeugungsakt des Kunstwerks zeigt, selbst noch in einer Schwebelage begriffen. Wahrscheinlicher ist allerdings, daß Giacometti den Mann in verschiedenen *Stellungen* im Spiel mit der Frau zeigt, um differierende Tempi und Körperrhythmen seiner *Komposition* zu komprimieren und so gleichfalls die Aufhebung des Zeitbewußtseins in der Verückung eines unendlichen Augenblicks darzustellen. Das Stadium dieser

³²⁷ Giacometti, in: Enrico Romero. Tonbandaufnahme Radio della Svizzera Italiana, Lugano 1965; Transkription unter dem Titel *Conversazione con Enrico Romero*, in: Belpoliti e Grazioli (Hrsg.) (s. Anm. 149), S. 105. Giacometti: (...) *il busto romano è molto più un concetto in fondo, non è una visione, è piuttosto un concetto.*

³²⁸ Ebd., S. 107. [Übersetzung des Verfassers]. Giacometti: *La testa di Gudea, per esempio, e tutta la scultura sumera, a prima vista sembra rotonda; soprattutto la testa di Gudea, quello che impressiona a prima vista è che la testa è quasi una sfera. Allora, copiandola mi sono accorto che questa sfera non è realizzata che attraverso delle ... quasi dei piani molto accentuati, il contratio della sfera, no? La sfera è ultimo risultato di una costruzione che va quasi a angoli diritti: orizzontali verticali, orizzontali verticali, in un modo molto acuto, vero? E lì penso ... anche lì, naturalmente, mi è servito a capire perché queste teste mi interessavano. Ed è appunto vedendo che la sfera non diventa sfera che attraverso il suo contrario, che diventa vera ... E ciò certo mi ha aiutato nel mio proprio lavoro.*

³²⁹ *Le couple (couché)*, Gips, H. 39, 3 x Br. 46 x T. 15 cm, handsigniert, verschollen. Angb. und Abb. bei Klemm, Lanchner et al. (Hrsg.) (s. Anm. 115), S. 267 bzw. 61 (Abb. 18).

³³⁰ Eine ästhetische Verwandtschaft mit der Phasenphotographie von Edward James Muggeridge (bzw. der von Étienne-Jules Marey ist nicht von der Hand zu weisen). Mit diesem Prägungshintergrund ergibt sich (beispielsweise indirekt über die Puteaux-Kubisten oder eben auch unmittelbar) ein starker Bezug zu Gemälden Duchamps wie *Trauriger Mann im Zug* (1911) oder beispielsweise *Akt, eine Treppe hinabsteigend, Nr. 2* (1912).

³³¹ Bonnefoy (s. Anm. 16), S. 140.

Komposition steht dem eher experimentellen Idealzustand des etwa ein Jahr zuvor fertiggestellten *Torso* von allen nachfolgenden Werken am nächsten. Von der Plastik *Das Paar* (Abb. 5) (1926, Mann und Frau sind in einer Stasis voneinander separiert) über *Figuren (Mann und Frau)* (Abb. 7) (1926/27, ein zur Stange stilisierter Phallus verbindet beide in Penetration miteinander) hin zu *Komposition (Mann und Frau)* (Abb. 9) (1927, annähernde Verschmelzung im sexuellen Akt) wird der forcierte Prozess einer geschlechtlichen Verdichtung offenbar. Andererseits konkretisiert sich in dieser Phase nichtsdestoweniger die Geistigkeit des männlichen Blicks als eine den Kopf repräsentierende Kugel, d. h. als Intellekt, der aufgrund seiner Bewußtseinstätigkeit zwischenmenschliche Distanz hervorruft.

4.3.3.4. Selbstreflexive Gegenüberstellung von *schauendem Kopf* und *Frau* als unerreichbares Objekt der Begierde: *Tête qui regarde* und *Femme* – Scheibenplastiken (1928-29)

Der spannungsgeladene Konflikt zwischen hingebungsvoller Körperlichkeit im Drang, miteinander zu verschmelzen und reflektierendem Verstand als fortwährendes Hindernis, erfährt vor allem durch den hohen Dichtegrad der *Komposition* (Abb. 9) von 1927 eine Steigerung. Daher endet 1927 auch die durch eine Plinthe geeinte Darstellung von Mann und Frau. Den Auftakt der Reihe schmaler Scheibenplastiken bildet 1928 der *Blickende Kopf*³³² (Abb. 10), den Giacometti noch im gleichen Jahr mit einer *Frau*³³³ (Abb. 11) konfrontiert. *Tête qui regarde* zeigt einen extrem abgeflachten Kopf, in den, verhältnismäßig tief und breit, jeweils ein vertikales und ein horizontales längliches Oval eingelassen worden ist. Der *Blickende Kopf* inkorporiert als Inbegriff der Wahrnehmung mehrere Bedeutungsebenen. Einerseits veranschaulicht er latent das Konstruktionskonzept des Kopfs von Gudea (Abb. 8), einer *Konstruktion von rechten Winkeln (...)* *Horizontale – Vertikale – Horizontale – Vertikale*,³³⁴ rekapituliert also seinen eigenen Entstehungsprozess, in dem zwischen 1926 und 1927 die *Kugel* erstmals explizit als männlicher Kopf ausgewiesen wird.³³⁵

Das Quadrat des Kopfs bzw. die „Quadratur des Kreises“, ist auf dem Weg zur „Kopf-Kugel“ Dokumentation einer sich selbstreferentiell vollziehenden Entropie. Das schmale Horizontal-oval seines Auges wiederum ist ein Echo des elliptischen, geistig aktiven, die Frau *fixierenden* Auges der phallisch-männlichen Gestalt des *Paars* von 1926 (Abb. 5). Der *Blickende*

³³² *Tête qui regarde*, Gips, H. 39 x Br. 37 x T. 5,5 cm; Alberto Giacometti-Stiftung, Kunsthau Zürich (GS 10). Angb. und Abb. bei Klemm, Lanchner et al. (Hrsg.) (s. Anm. 115), S. 268, bzw. 77 (Abb. 31).

³³³ *Femme*, 1928/29, Gips, H. 33,5 x Br. 31 x T. 9 cm, Alberto Giacometti Stiftung, Kunsthau Zürich (GS 13). Angb. und Abb. bei Klemm, Lanchner et al. (Hrsg.) (s. Anm. 115), S. 268 bzw. 76 (Abb. 30).

³³⁴ Vgl. Anm. 328 dieser Dissertationsschrift.

³³⁵ Der 1990 erschienen Bestandskatalog Klemms zeigt zwei Abbildungen, auf denen „Horizontale“ und „Vertikale“ nicht nur als muldenartige Vertiefungen, sondern auch als applizierte Balken zu sehen sind. Vgl. Klemm, *Die Sammlung der Alberto Giacometti-Stiftung* (s. Anm. 306), S. 58.

Kopf trägt das Bild von sich ruhelos bewegendem Auge (blicklich-gedankliches Erfassen der femininen Erdverkörperung) als maskulines Prinzip sowie die ruhende Vertikalgestalt der Frau (verwurzeltes Dasein), programmatisch zu konkreter Abstraktion stilisiert, in sich. Dieses von Giacometti zur Bekräftigung seines Schöpfungstriebes in Variationen vervielfachte, verinnerlichte „Kopf-Programm“ korrespondiert auf der äußeren Ebene mit den Frauenporträts der gleichen Stilfamilie aus den Jahren 1928-29 als dessen *Verwirklichung*, indem Mann (Subjekt) und Frau (Objekt der Begierde) einander gegenüberstehen. Darüber hinaus nimmt *Femme* (Abb. 11) beide in der totemistischen Nachfolge der *Löffelfrau* (Abb. 2) umgesetzten, etwa zeitgleich entstandenen Elemente³³⁶ von Gebärmulde und dem ihr sekundierenden Blick (Kopf) auf. In beiden Fällen spricht ihr Kopf als ausgehöhlte Kugelmulde skulpturintern seine Abstammung von der Gebärmutter dual als zugleich zyklisches Schicksal von Geburt und Tod aus. Die Halbkugel wird als ihrer Gestalt gemäß beispielsweise den 1929 entstehenden *Homme (Apollon)*³³⁷ kennzeichnen.

Auf der Metaebene des selbstreflexiven Schöpfungsprozesses bilanzieren die Scheibenplastiken, wie die oben beschriebene projektive Überblendung der Transformation von *Paar* (1926) zu *Kopf* und *Frau* (1928) dokumentiert, gleichfalls das Ringen des Künstlers mit dem Objekt um das Objekt als grundsätzliches Erkenntnisproblem, d. h. sie *stellen* ein auf sich blickendes Blicken Giacomettis *dar*. Das direkt vor seinen Augen befindliche Modell vermag er nicht *zu verwirklichen*; die Erinnerung an es in ihm läßt sich jedoch *realisieren*. Selbstreflexion ist unabdingbarer Bestandteil von Erinnerung. Das phänomenologische Problematisierungsniveau Giacomettis, bzw. die in den Kurationsprozess einfließende Distanz, wird zu Stil und Sujet, wie Giacometti Georges Charbonnier 1951 erklärt: *Die Reduktion rührte auch daher, daß ich während der fünf Jahre, da ich bei Bourdelle mit Modellen arbeitete, zu Hause nicht mehr mit Modellen arbeitete. Zu Hause versuchte ich, das, was ich bei Bourdelle in der Gegenwart des Modells empfunden hatte, aus dem Gedächtnis darzustellen, und ich entdeckte, daß es sich auf sehr wenig beschränkte. Es reduzierte sich auf eine in einer bestimmten Art im Raum angeordnete Platte mit zwei Vertiefungen, die, wenn Sie so wollen, die Vertikale und die Horizontale, die man in jeder Figur findet, darstellten.*³³⁸

Giacometti erläutert des Weiteren, wie er im Winter 1927/28 in monatelangem analytischen Ringen Arme und Beine der Figur weglassen mußte, da ihm die normative Körperkonvention

³³⁶ Vgl. Klemm, *Die Sammlung der Alberto Giacometti-Stiftung* (s. Anm. 306), S. 151.

³³⁷ Vgl. Klemm, Lanchner et al. (Hrsg.) (s. Anm. 115), S. 75 (Abb. 29).

³³⁸ Charbonnier, *Gespräch mit Alberto Giacometti* (1951), in: Schifferli (Hrsg.) (s. Anm. 282), S. 13. Auch Klemm hebt im Zusammenhang mit dieser Äußerung auf die Bedeutung ab, die Horizontale und Vertikale bei

wie eine Fälschung der Wirklichkeit vorkam: *Das dauerte lange! Ich arbeitete einen ganzen Winter lang an dieser hier und an zwei anderen der gleichen Art. Denn ich muß noch etwas sagen: Ich begann zwei oder drei verschiedene Skulpturen und gelangte jedesmal zum selben Punkt; es kam immer das gleiche heraus (...)*³³⁹ Seine schöpferische Suche gleicht einem metaphysischen Schwebezustand zwischen *res cogitans* und *res extensa*, der sich in plastischer Gestalt manifestiert, wie Giacometti bewußt wird. Immer geht es darum, mentale Gestaltstandardisierungen abzulegen oder sie zumindest zu hinterfragen: *Sie [die Plastik] schien eine gewisse Ähnlichkeit mit den Dingen und mit mir zu besitzen. / Aber hier besteht wiederum eine Unklarheit: Sucht man die Dinge, die man sieht, darzustellen oder etwas Gefühlsmäßiges? Oder ein gewisses Formgefühl, das man in sich hat und nach außen projizieren möchte? Aus diesem Zwiespalt wird man, glaube ich, nie hinausgelangen!*³⁴⁰

Wie in Becketts Fall, stehen im Rahmen des Formfindungsprozesses von Giacometti das nichtintentionale Moment sowie der kontinuierliche Formzweifel im Vordergrund. Die Figuration der Platte (...) *war stets weder beabsichtigt noch befriedigend, ganz im Gegenteil. Ich empfand es immer als enttäuschend, daß die Form, die ich wirklich beherrschte, sich also so beschränkt herausstellte!*³⁴¹

Das Perzeptionserlebnis bzw. den Verarbeitungsprozess hat Giacometti bereits in Verbindung mit dem *Kopf von Gudea* (Abb. 8) als Kompositionsverhältnis von *Horizontale* zu *Vertikale* nachvollzogen. Zwangsläufig wird dieser thematisch zum ästhetischen, integral-kognitiven Bestandteil des *Blickenden Kopfs* (Abb. 10), der 1927 aus einer langen experimentellen Reihe von naturalistisch gestalteten Büstenporträts hervorgeht, die er von seinem Vater Giovanni anfertigt.³⁴² Dessen modellierte Gesichtszüge flachen zunehmend ab und werden auf der Suche nach einer universellen Gestalt zugleich den emanzipatorischen Abschied von der akademisch-konventionellen Vaterfigur einleiten.

Wie Inseln im Raum stehen *Blickender Kopf* und *Frau* als Pendants sehnsuchtsvoll einander gegenüber. Nichts verbindet sie mehr, außer dem gedankengeladenen Blick des Manns auf seiner tastenden Suche, der zugleich die absolute Verbindung zwischen beiden unmöglich werden läßt. Psychologisch-physiologische und phänomenologische Krisensituation fallen - *tête à tête* - permanent ineinander, da der Intellekt den Menschen bzw. Künstler, zu einem ihn

der Komposition eines Kunstwerks für Giacometti gehabt haben. Vgl. hierzu Klemm, Lanchner et al. (Hrsg.) (s. Anm. 115), S. 74.

³³⁹ Charbonnier, *Gespräch mit Alberto Giacometti* (1951), in: Schifferli (Hrsg.) (s. Anm. 282), S. 14.

³⁴⁰ Ebd., S. 14.

³⁴¹ Ebd., S. 13-14.

³⁴² Vgl. Klemm, Lanchner et al. (Hrsg.) (s. Anm. 115), S. 70-71 (Abb. 25-27).

und sein Gegenüber isolierenden Selbstbewußtsein befähigt hat, wie auch Bonnefoy betont: *Die vertikale Furche ist also nicht die Nase, wie anzunehmen man befürchten könnte, sondern die Bewegung, durch die ein Wesen sich aufrichtet, seiner selbst gewiß, da es jetzt zu blicken fähig ist.*³⁴³ Es ist das künstlerische Selbstbewußtsein, dessen Reflexion jenen (...) *Riß in der Welt* (...) ³⁴⁴ provoziert, den Giacometti 1920 in Padua angesichts einer Gruppe von ihm riesig erscheinenden Mädchen erstmals empfunden hat.

Als er sich 1921 in Rom in seine Cousine Bianca verliebt und sich an einem Büstenporträt von ihr versucht, scheitert er nach einer Zurückweisung: *Ich hatte auch zwei Büsten angefangen, eine kleine, und zum ersten Mal kam ich nicht mehr zurecht und verlor mich, alles entglitt mir, der Kopf des vor mir sitzenden Modells wurde zu einer wolkenartigen Masse, verschwommen und konturlos.*³⁴⁵ Diese Krise verschärft sich im Verlauf der zwanziger Jahre. Als es ihm monatelang nicht gelingt, ein Gesicht oder einen Kopf nach der Natur zu modellieren, gibt er 1925 weitere Versuche zunächst auf.³⁴⁶ Michel Leiris, ein Freund Giacomettis, hat diese schöpferische Melancholie Giacomettis 1929 beschrieben: (...) *alles, was er macht, ist wie die Fixierung eines jener als Krisen empfundenen Momente, (...).*³⁴⁷

Einen aktuellen biographischen Bezug der zwischen 1926 und 1929 entstandenen Reihe der Plastiken von Mann und Frau bietet die problematische Liebesbeziehung zwischen Giacometti und Flora Mayo, die für ihn zu seiner ersten großen romantischen, aber unerfüllt bleibenden Liebe wird: *Irgend etwas an ihrem Verhältnis zueinander war gestört. Trotzdem konnten sie nicht voneinander lassen.*³⁴⁸ Beide haben je eine Plastik voneinander geschaffen³⁴⁹ und etwas von der Angespanntheit ihrer Beziehung zueinander ist auch in die Gruppen dieser Periode eingeflossen, die die Liebespartner vorwiegend zu zweit allein zeigen: Der Intellektbegabte erweist sich als unfähig, seinen Trieb, ein absolutes Kunstwerk zu verwirklichen, zugunsten einer völligen Verschmelzung mit der Geliebten aufzugeben.

³⁴³ Bonnefoy (s. Anm. 16), S. 153. Da wir von mehreren Bedeutungsebenen ausgehen, führen wir diese Auslegung ebenfalls ins Feld, da der (männliche) Kopf bzw. Blick aus der maternalen Gestalt, symbolisiert durch die vertikalen Furche, hervorgegangen ist.

³⁴⁴ Giacometti, *Mai 1920*, in: Mary Lisa Palmer et François Chaussende (Hrsg.) *Alberto Giacometti. Écrits*, Paris 1990, S. 72. Giacometti: *Le même soir, toutes ces sensations contradictoires furent bouleversées par la vue de deux ou trois jeunes filles qui marchaient devant moi. Elles me semblèrent immenses, au-delà de toute notion de mesure et tout leur être et leurs mouvements étaient chargés d'une violence effroyable. Je les regardais halluciné, envahi par une sensation de terreur. C'était comme un d'échirement dans la réalité. Tout le sens et le rapport des choses étaient changés.*

³⁴⁵ Giacometti, [Erster] *Brief an Pierre Matisse*, in: Vitali (Hrsg.) (s. Anm. 130), S. 153.

³⁴⁶ Vgl. Lord (s. Anm. 1), S. 79. Giacometti bekräftigt dies auch in anderen Gesprächen. Vgl. Parinaud, 'Warum ich Bildhauer bin', in: Palmer und Caussende (s. Anm. 96), S. 265-266.

³⁴⁷ Michel Leiris, *Alberto Giacometti*, in: Documents, Jg. 1929, H. 4 (September), S. 209. Vgl. Hohl (Hrsg.) (s. Anm. 23), S. 60.

³⁴⁸ Lord (s. Anm. 1), S. 91.

³⁴⁹ Ebd., S. 90.

Die „Kopf-Kugel“, letztlich ein auf Reflexion beruhendes Selbstporträt des Künstlers, wird stets als Fremdkörper zwischen den Körpern der Verliebten vergegenwärtigt. Jede den maskulinen oder femininen Pol darstellende Plastik steht zugleich für einen vergeblichen Versuch, die zerbrochene zweigeschlechtliche Ureinheit wiederherstellen zu wollen.

Damit ist die „Kopf-Kugel“ Signum einer andauernden Krise, die gleichfalls zum Gegenstand des äußerst schmalen Intervalls im Übergang vom Kubismus zum Surrealismus wird. Die Gruppe *Homme et femme* von 1929 (Abb. 12)³⁵⁰ ist noch kubistisch, wirkt aber bereits surreal, so daß man geneigt ist, von „surrealem Kubismus“ zu sprechen. Von Neuem spielt die Szenerie auf einer Plinthe. Mann und Frau stehen einander mit nach Außen gewölbten Körperschirmen gegenüber. Der degenartig ausgearbeitete Phallus des Manns touchiert die Beckenregion der Frau, die vor ihm zurückzuweichen scheint, nicht einmal.³⁵¹

Die oval geformte Gebärmutter der *Frau* dieser Gruppe verrät formal ihre Abstammung von der *Löffelfrau* (Abb. 2). Dies provoziert die Frage, ob das Mißlingen des sexuellen Akts als zumindest temporäre Ersatzhandlung mit der Unmöglichkeit gleichgesetzt wird, in den Zuflucht gewährenden Mutterleib zurückzukehren. Gegenüber *Personnages* (1926/27) (Abb. 7), wo die Penetration vollzogen wird, ist die Dynamik des Bewegungsmoments im konkav-konvexen Rhythmus der Körper und nach unten geneigter phallischer Diagonale hier zwar gesteigert, reicht aber lediglich an ein „Nahezu“ der Berührung heran. Der Spannungsbogen bleibt, Distanz als integralen Bestandteil der Plastik begreifend, erhalten. Der in *Composition: Le couple* von 1927 (Abb. 9) vollzogene Dichtegrad geschlechtlicher Fusion wird danach in Giacomettis Werk nie mehr erreicht werden. Der Ausdünnungsprozess der Figuren gelangt in der Nachfolgeplastik *Trois personnages dehors* von 1929 (Abb. 13)³⁵² an seinen vorläufigen Höhepunkt. Die Thematik zu zügelloser Gewalt tendierender sexueller Aggression findet in ihr eine Fortsetzung. Das vorherrschende Moment der Bedrohlichkeit ist mit einer zwischen zwei phallischen Instrumenten gefangenen, sich windenden Frau (Zentralfigur in Gestalt einer *linea serpentinata*) eindeutig akzentuiert. Tatsächlich hat Giacometti später eine kolorierte Photographie dieser Plastik *Homme, femmes et fantômes* titulierte.³⁵³ Die Phalli erweisen sich

³⁵⁰ *Homme et femme*, Bronze, H. 40 x Br. 40 x T. 16,5 cm, Musée national d'Art moderne, Centre Georges Pompidou, (AM 1984-355), Paris. Angb. und Abb. bei Bonnefoy (s. Anm. 16), S. 167 (Abb. 159), der die Gruppe mit 1928-1929 datiert. Datiert mit 1929 bei Klemm, Lanchner et al. (Hrsg.) (s. Anm. 115), S. 269 (Abb. 34) und Hohl (s. Anm. 38), S. 307 (Abb. 52).

³⁵¹ Vgl. Lord (s. Anm. 1), S. 101. Hohl hingegen (s. Anm. 38, S. 139); geht von Körpernähe und vollzogener „Kopulation“ aus. Bonnefoy (s. Anm. 16, S. 163-165) verknüpft die Hochspannung der Gruppe mit Giacomettis komplexem damaligen Verhältnis zu seiner Freundin Flora Mayo (dennoch bleibt seine Interpretation unentschieden).

³⁵² *Trois personnages dehors*, Gips, 45 cm Höhe (verschollen). Angb. und Abb. bei Bonnefoy (s. Anm. 16), S. 183 (Abb. 168).

³⁵³ Vgl. Klemm, Lanchner et al. (Hrsg.) (s. Anm. 115), S. 269 (Abb. 35).

zugleich als Arme des Manns, der die Frau mit seinem Augenpaar, dargestellt durch zwei Kugeln rechts oben, fixiert.³⁵⁴ Fassen wir die schlanke Figur links als Baum auf,³⁵⁵ ist mit den drei Elementen über den Zwischenschritt *Femme, tête, arbre* (1930) (Abb. 14)³⁵⁶ die Skulptur *Cage* (1930)³⁵⁷ antizipiert.³⁵⁸ Auf diese Weise leiten die Scheibenplastiken von *Blickender Kopf* („Horizontale“) (Abb. 10) und *Frau* („Vertikale“) (Abb. 11) im ikonographischen Programm ihrer universellen, internen wie externen Diametralkonstellation zweier nicht miteinander in Einklang zu bringenden Elemente von der kubistischen in die surrealistische Phase über, wobei sich die Horizontale als Sinnbild männlich konnotierter Aktivität gegen eine Reintegration in die Vertikale der Frau bzw. in die Erdmutter sperrt.

5. Bilanzierende und antizipierende Denk-Modelle prozessualen Wahrnehmungs- und Darstellungs-Dilemmas (1930-34) – Die surrealistische Phase Giacomettis (1929-1934) im Dialog mit Becketts Ästhetiktheorie (1929-30) und Frühwerk (1931-36)

1925 hat Giacometti die in früheren Jahren von ihm vertretene impressionistische Technik abgelegt und versucht sich mit keinem geringeren Anspruch an einem Porträt seiner Mutter, ein Abbild der Natur zu erzielen.³⁵⁹ Er scheitert wiederholt und weicht auf das Medium surrealistischer Plastik aus, das dieses Scheitern selbst sowie dessen Ursachen schöpferisch nachvollzieht. Während einer der Porträtsitzungen mit Lord rekapituliert der Künstler im September 1965 diese Periode: *Nachdem er eine Weile gearbeitet hatte und alles offensichtlich am schlimmsten Punkt angelangt war, stieß er plötzlich einen lauten Schrei aus, ließ die Arme herunterhängen und sagte, 'Ich gebe die Malerei ganz auf. Es ist schrecklich. Ich bin wieder da, wo ich 1925 war.' Ich sagte nichts. Ein, zwei Minuten vergingen, dann begann er wieder zu malen. Er sagte, 'Als ich 1925 gezwungen wurde, mit dem Arbeiten nach der Natur aufzuhören, begann ich, Objekte anzufertigen, die wie das „Palace“ in New York vor allem eine emotionale Realität hatten. Aber sie waren nur Lückenbüßer. Während der ganzen surrealisti-*

³⁵⁴ Vgl. Bonnefoy (s. Anm. 16), S. 178.

³⁵⁵ Der vergleichsweise dünne Stamm erinnert an die Bäume des Aquarells *Engadiner Wald*, das der Künstler 1919 malte und sich heute im Schweizer Privatbesitz befindet. Vgl. Hohl (s. Anm. 38), S. 28. Möglicherweise handelt es sich bei der hier besprochenen Gruppierung um eine Vergewaltigungsszene, die in einem Waldstück spielt.

³⁵⁶ *Femme, tête, arbre*, Gips, H. 38 cm (zerstört). Angb. und Abb. bei Bonnefoy (s. Anm. 16), S. 180 (Abb. 167).

³⁵⁷ Vgl. Klemm, Lanchner et al. (Hrsg.) (s. Anm. 115), S. 86 (Abb. 37).

³⁵⁸ Vgl. Bonnefoy (s. Anm. 16), S. 178 sowie Klemm, Lanchner et al. (Hrsg.) (s. Anm. 115), S. 84.

³⁵⁹ Lord, *Alberto Giacometti – Ein Porträt* (s. Anm. 287), S. 96.

*schen Periode verfolgte mich die Einsicht, daß ich früher oder später zur Natur zurückkehren müsse. Und das war schrecklich, denn ich wußte gleichzeitig, daß dies unmöglich war.*³⁶⁰

Giacometti entwickelt einen mit dem oben erwähnten Grundgedanken Vicos, *verum et factum reciprocantur*,³⁶¹ verwandten Ansatz in seiner Kunst, die ihrem Wesen nach „Tat-Sache“ ist. Seine ersten vom Surrealismus beeinflussten Plastiken entstehen 1929 im synthetisierenden Grenzbereich einer Ablösung vom Kubismus: *Femme couchée*,³⁶² *Femme couchée qui rêve*,³⁶³ *Homme et femme* (Abb. 12) sowie *Trois personnages dehors* (Abb. 13). Der von den der Romantik (u. a. durch den Einfluß Bergsons) verpflichteten Surrealisten vertretene Vorrang selbstreflexiver Introspektion gegenüber einer generell zweifelhaften, rein nach Aussen gerichteten mentalen Haltung, wird für Giacometti von 1930 an in selbstreferentiellen Akten prozessualer Problematiken relevant. Die unversöhnliche Geschlechterdifferenz der kubistischen Phase weicht im Zeugungsakt als Schöpfungsakt von *Kopf* und *Baum*-Frau der Dissoziation zwischen Individuum (Künstler) und Natur bzw. Naturverkörperung (Objekt) aufgrund des in Wahrnehmung und Darstellung tätigen Bewußtseins.

Der schöpferische Zeugungsakt um ein Objekt der Begierde in dessen absolutem Sein steht im Zeichen seiner phänomenologisch motivierter Atelierstudien, die er ab 1923 theoretisch manifestiert hat.

5.1. Geburt der Entzweiung von „Kopf“ und „Baum“

5.1.1. Giacometti – *Femme, tête, arbre* (1930)

Bezeichnend für Giacomettis Œuvre ist, daß eine als *Magna Mater* aufzufassende Skulptur den in *statu nascendi* befindlichen Auftakt einer jeden Phase einleitet, sei sie kubistischer, surrealistischer Natur oder seinem um 1940 einsetzenden Spätstil zuzurechnen.

Ein Beispiel hierfür ist die 1930 entstandene Anordnung *Femme, tête, arbre* (*Frau, Kopf, Baum*) (Abb. 14). Die als vegetabile Erdgestalt aufgefaßte Plastik besteht aus drei Komponenten, die auf zwei Stützen ruhen, dem Stamm des *Baums* sowie den stilisierten Füßen der *Frau*. Die „große Erdmutter“ neigt sich in schützend konkaver Form *Baum* und *Kopf* zu, beide dabei so inkorporierend, als seien sie Organe.³⁶⁴

³⁶⁰ Ebd., S. 129.

³⁶¹ Vgl. Anm. 119 dieser Dissertationsschrift.

³⁶² Vgl. Klemm, Lanchner et al. (Hrsg.) (s. Anm. 115), S. 78 (Abb. 32).

³⁶³ Ebd., S. 79 (Abb. 33).

³⁶⁴ Angesichts dieser Gruppierung ist nicht zwingend nachvollziehbar, weshalb Hohl sie u. a. in *Kopulation* befindlich deutet. Die *Vertreibung aus dem Paradies*, von der er im Zusammenhang mit *Projet pour une place* (1932) schreibt, kündigt sich hier allerdings bereits an. Ausgehend von dieser Gruppe und vor allem von dem ein

Obwohl der Baum als kompositorische Achse das Zentrum der Gruppe bildet, bleibt die Frau in ihrer Gebärmutterhaftigkeit das dominierende Element. An seiner Spitze durchstößt der Baum bereits den von ihren Armen geformten Kreis, also den „Muttermund“ des *uterus mundi*, den sie verkörpert. Auf diese Weise wird der Baum zum vegetabilen Repräsentanten der Erdmutter *Gaia*, mit dem sich wiederum der Künstler in Gestalt des „Kugel-Kopfs“ permanent konfrontiert sieht.³⁶⁵ Innerhalb des hier von Giacometti beschriebenen Kreislaufs entsteht in der lebensspendenden Urmutter, die den Baum als Sinnbild der Natur sowie den Kopf als Signum einer auf Nützlichkeitsprinzipien ausgerichteten Zivilisation in sich trägt, ein Spannungsfeld. Als kontemplatives Stadium aufgefaßt, ist der Baum dem aktiv-offensiv denkenden Leben des in der Kugel versinnbildlichten Intellekts entgegengesetzt.

Diese grundsätzliche Konstellation prägt Giacometti bereits zu Beginn der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre aus. So liegt der 1926/27 entstandenen Skulptur *Femme-cuillère* (Abb. 2), die die kubistische Periode einleitet, ein ähnliches Prinzip zugrunde. Beiden Plastiken ist eine konkave Körperform eigen. Wie die *Femme* in der hier besprochenen Anordnung, steht die *Löffelfrau* als Urmutter für das nährnde Prinzip. Angesichts ihrer konkav-konvexen Gestalt sieht Bonnefoy in ihr Anwesenheit und Abwesenheit, Präsenz und Veränglichkeit des neuen Lebens veranlagt. Von ihr sowie den ihr unmittelbar nachfolgenden Figuren spricht er als (...) *Grabsteine der Geburt und des Lebens*.³⁶⁶ Leiris hat das Atelier Giacomettis selbst als eine Art Gebärmutter charakterisiert, in dem der *homo creator* seine Sehnsucht nach dem Urzustand eines embryonalen Stadiums schöpferisch manifestiert.³⁶⁷ Auch bei dieser Gruppe greift die auf werdendes Vergehen in anwesender Abwesenheit abhebende Deutung Bonnefoys bezüglich der *Löffelfrau*, die dem Leben in Gestalt eines Neugeborenen die kontinuierliche Präsenz des Todes mit auf seinen Weg gibt: *Der Bauch erscheint also gleichzeitig als Leere und*

Jahr zuvor entstandenen (*Apollo-*)*Mann*, interpretiert Hohl die Kugel, bzw. „ausgehöhlte Halbkugel“ künftig stets als „männlichen Kopf“ und bettet vor diesem Hintergrund die biblische Auslegungsvariante als archaischen Bestandteil in die universelle Konstellation eines sich aufgrund der Bewußtseinstätigkeit gedanklich reflektierend der Welt gegenüber ausgrenzenden Individuums ein. Vgl. Hohl (s. Anm. 38), S. 79 und S. 83.

³⁶⁵ Vgl. Parinaud, ‚*Warum ich Bildhauer bin*‘, in: Palmer und Chaussende (Hrsg.) (s. Anm. 96), S. 264. Die Kugelförmigkeit des Kopfs selbst beruht auf der Distanz zwischen Bildhauer (bzw. Maler) und erinnertem Modell, ist demnach an und für sich phänomenologischer Natur, wie Giacometti Parinaud 1962 erklärt: *Wenn ich einen Kopf aus großer Entfernung sehe, habe ich die Vorstellung von einer Kugel. Wenn ich ihn von sehr Nahem sehe, hört er auf, eine Kugel zu sein und wird stattdessen ein in der Tiefe extrem kompliziertes Gebilde*. Ebd., S. 264.

³⁶⁶ Bonnefoy (s. Anm. 16), S. 145.

³⁶⁷ Leiris verweist auf die Kindheitserinnerungen Giacomettis, auf eine monolithische Höhle, auf Schneelöcher und Waldhütten (von denen der Künstler später berichtet hat), die in dessen Atelierexistenz münden. Vgl. Michel Leiris, *Autres heures, autres traces. Les murs de l'atelier et de la chambre*, in: *Derrière le miroir*, Jg. 1979, H. 233, S. 5. Siehe hierzu auch die an Leiris anknüpfende, grundsätzliche Argumentation von Julia Stoessel, *Alberto Giacomettis Atelier: die Karriere eines Raumes*, München 1994, S. 17.

*als Fülle, als Gegenwart und als Abwesenheit. Das ungeborene Kind ist und ist nicht, es wird ebenso sehr ein Nichts wie ein Sein sein, ein Schatten inmitten des Lebens.*³⁶⁸

Zentral spricht auch Jean Genet die schöpferungsprozessuale Retrogression (oder *coincidentia oppositorum*) in seinen Atelierbeobachtungen an: *Seine Statuen scheinen einem verstorbenen Zeitalter anzugehören, entdeckt worden zu sein, nachdem Zeit und Nacht – die klug an ihnen gearbeitet haben – sie angefressen haben, um ihnen dieses zugleich sanfte und harte Aussehen vergänglicher Ewigkeit zu geben. (...) Giacometti sagte mir, daß er früher einmal die Idee gehabt habe, eine Statue zu modellieren und sie zu begraben (Man denkt sofort: „Möge ihr die Erde leicht sein.“). Nicht damit man sie finde, oder dann erst viel später, wenn er selbst, und sogar die Erinnerung an seinen Namen, ausgelöscht wären. Sie begraben, hieße das, sie den Toten schenken?*³⁶⁹ Beide Figuren zeigen, daß das gespendete Leben sich zugleich in seinem werdenden Vergehen als ein sich entziehendes Leben erweist.

Hierin liegt das Prinzip der Retrogression, welches das Œuvre von Giacometti und Beckett mit der Prozessontologie Bergsons verbindet. In diesem Sinn ist die Urmutter oder *Gaia* diejenige, die das Leben spendet und es nimmt. *On ne joue plus (Man spielt nicht mehr)* (Abb. 15),³⁷⁰ eine plastische Landschaft von 1932, steht in deren unmittelbarer ikonographischer Nachfolge und bringt die existentielle *conditio humana* auf eine ebenso simple wie profunde Formel. Ein Gräberfeld mit zur Seite geschobenen Sargdeckeln wird von einer Kraterlandschaft flankiert, in der rechts und links der Särge jeweils eine stilisierte, offenbar schwangere Frau als Variante der „*Femme cuillère*“ (Abb. 2) im Zentrum der Erdmulde verwurzelt ist.

Die in *Frau, Kopf, Baum* gezeigte Gebärmutter verinnerlicht und transformiert die vorangegangene Rezeption des kompositorischen Grundgesetzes des *Kopfs von Gudea* (Abb. 8) als Resultat im Winkel zueinander angeordneter Horizontalen und Vertikalen, verwirklicht jene im ikonographischen Programm der Scheibenplastiken *Blickender Kopf* (Horizontale) (Abb. 10) und *Frau* (Vertikale) (Abb. 11) veranlagte „Quadratur des Kreises“, stellt das von Giacometti geschilderte grundsätzliche Wahrnehmungserlebnis von Horizontale und Vertikale dar: In *Das Paar* (Abb. 5), *Frau* (Vulva) und *Mann* (Penis) von 1926 sowie in der *Frau* von 1927 (Abb. 6), zeigt sich 1930 in Gestalt eines Baums in Erinnerung an seine feminine, elliptische

³⁶⁸ Bonnefoy (s. Anm. 16), S. 144. Die Passage zeigt zugleich, wie sehr ein existentialistisch geprägter Autor wie Bonnefoy in seiner Affinität zu Werken Giacomettis Anfang der 80er Jahre bis in Einzelheiten seiner Diktion hinein prozessontologischen Erwägungen Bergsons unterworfen ist, die sich in abgeschwächter, modifizierter Form zu intellektuellem Allgemeingut entwickelt haben. Vgl. hierzu beispielsweise Anm. 439.

³⁶⁹ Genet, *Alberto Giacometti* (s. Anm. 132), S. 24. Bonnefoy versäumt es, Genet als frühesten schriftlich überlieferten Referenzpunkt für seinen Deutungsansatz zu nennen.

³⁷⁰ *On ne joue plus*, 1932, Marmor, Holz und Bronze, H. 4,1 x Br. 58 x T. 45,1 cm; National Gallery of Art, Washington. Angb. und Abb. bei Klemm, Lanchner et al. (Hrsg.) (s. Anm. 115), S. 271 (Abb. 54).

Herkunft sowie anhand der Kugelform des Kopfs, der in *Figuren* (Abb. 7) schon zwischen 1926 und 1927 als Kugel sowie 1929 konkret mit *Mann (Apollo)* als Halbkugel ausgewiesen worden ist.³⁷¹ Die Transformation von *Penis* zu *Kopf*, von *Vulva* zu *Baum*, die Schöpfungsakt und Zeugungsakt in sich durch eine Art symbolischer Metamorphose miteinander zur Deckung bringt, ist von Giacometti im ikonographischen Programm von *Frau, Kopf, Baum* (Abb. 14) zum Abschluß gebracht worden.

In dieser auf Metamorphose beruhenden Gestalt wird die *Frau* als *Baum* in das Universum hineingeboren. Für diese Auslegung spricht auch das zeitgleich entstehende vollplastische *Familienporträt* Giacomettis als Sinnbild einer Erdgeburt.³⁷² Drei phallusartige Figuren durchstoßen die Erdkruste, vegetables Emporschießen symbolisierend, wodurch ihr Schöpfer sein Daseinsselbstverständnis in einem Idealzustand manifestiert.

Die grundsätzliche kompositorische Formel eines Manns, der vor einem weiblich personifizierten Baum oder Wald steht und diesen sehnsuchtsvoll betrachtet, da er ihm für die Spanne seines Lebens verschlossen bleibt, wird Giacometti in den nächsten sechsunddreißig ihm noch verbleibenden Lebensjahren als universelle Konstellation in seinem Wunsch nach Annäherung an den Kosmos kontinuierlich von Neuem beschäftigen.

5.1.2. Becketts Gebärmuttergrab entzweiten Seins

Während Giacometti der Thematik von Geburt und Tod 1930 in seiner Plastik *Femme, tête, arbre* (Abb. 14) Ausdruck verleiht, prägt Beckett in seinem ersten Roman *Dream of Fair to Middling Women* den Terminus „Gebärmuttergrab“. Zunächst entwickelt Beckett 1930 in seinem Essay *Proust*, aufbauend auf dessen Roman *À la recherche du temps perdu*, eine Ästhetiktheorie, die er zwischen 1931 und 1932 in *Traum von mehr bis minder schönen Frauen* verwirklicht. Im Mittelpunkt des Essays steht der von ihm geprägte Begriff „*Disjecta*“, der in ähnlicher Weise wie bei Giacometti das dissoziative Verhältnis zwischen Individuum und Natur problematisiert.³⁷³

³⁷¹ Vgl. Hohl (s. Anm. 38), S. 79.

³⁷² *Familienporträt*, 1930, Holz, H. 21,5 x Br. 15,5 x T. 19 cm; Ny Carlsberg Glyptothek, Kopenhagen. Vgl. Abb. bei Hohl (Hrsg.) (s. Anm. 23), S. 75.

³⁷³ Die verklammernde *Poesis* charakterisiert den Tenor der zwischen 1930 und 1966 verfaßten Beiträge Becketts zur Ästhetiktheorie und ist von ihm selbst geprägt worden. Als etymologisches Konglomerat steht das Wort offenbar für Inkohärenz („disjointed“), Des-Illusionierung („dejection“) sowie für Ausscheidungen, Exkremente bzw. Abfallprodukte („dejecta“). Als Chimaira eines Oxymorons ist es über die Dissoziation zwischen Subjekt und Objekt hinaus Signum der Notwendigkeit einer Dekomposition in beständigem Wandel. Vor diesem Hintergrund etikettiert der Begriff die von Cohn edierte Textsammlung (s. Anm. 25). Vgl. hierzu auch Michael Glasmeier und Gaby Hartel (Hrsg.), *Samuel Beckett. Das Gleiche nochmal anders*, Frankfurt am Main 2000, S. 13.

Nicht zuletzt aufgrund des von Giacometti verfolgten Transformationsprozesses von einer pränatalen Phase in ein nachgeburtliches existentielles Stadium wird *Femme, tête, arbre* im Kontext mit *Circuit* (1931) (Abb. 16)³⁷⁴ der Sache nach zu einer Spiegelungsfläche des 1930 entstandenen *Proust*-Essays Becketts in Fortführung des in *Dante ... Bruno. Vico. .. Joyce* 1929 vertretenen sprachkritischen Skeptizismus der Dissonanz zwischen Ausdruck (Geist) und Gegenstand (Welt). Gegen Ende seiner Pariser Lehrtätigkeit an der ehemaligen Wirkungsstätte Bergsons, der École Normale Supérieure, befindet sich Beckett unter dem Einfluß der Utilitarismus- und Symbolkritik Bergsons bereits in einer Periode der Distanzierung zur akademischen Terminologie. So verfaßt er nicht etwa, wie sein Mentor am Trinity College, Thomas Rudmose Brown, dies von ihm als obligatorisch erwartet, eine publikationsreife wissenschaftliche Studie zum Werk von Pierre Jouve,³⁷⁵ sondern wählt bewußt das Medium des Essays. In seinem unter dem Eindruck der Lektüre Schopenhauers entstandenen Essay *Proust* spricht Beckett 1930 in Anlehnung an Pedro Calderón de la Barca von der großen Sünde, geboren worden zu sein,³⁷⁶ um damit die Quelle für die grundsätzliche Entzweiung zwischen Subjekt und Objekt,³⁷⁷ Mensch und Welt, die zugleich eine zwischenmenschliche ist, kenntlich zu machen: *Die Wirklichkeit, ob man sich ihr imaginativ oder empirisch nähert, bleibt eine Oberfläche, bleibt hermetisch. Einbildungskraft – a priori – auf das Abwesende angewendet, wird im Leeren ausgeübt und kann die Grenzen des Realen nicht dulden. Auch ist kein direkter und rein erfahrungsmäßiger Kontakt zwischen Subjekt und Objekt möglich, weil sie automatisch durch das Bewußtsein der Wahrnehmung des Subjektes getrennt werden und das Objekt verliert seine Reinheit.*³⁷⁸

³⁷⁴ *Circuit*, 1931, Holz, H. 4,5 x Br. 48,5 x T. 47 cm; Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou (AM 1987-557), Paris. Angb. und Abb. bei Klemm, Lanchner et al. (Hrsg.) (s. Anm. 115), S. 270 (Abb. 185).

³⁷⁵ Vgl. Bair (s. Anm. 2), S. 161.

³⁷⁶ Samuel Beckett, *Proust*, Zürich 1960 [London 1931], S. 55. Beckett (nach Calderón): 'Pues el delito mayor / Del hombre es haber nacido.' Schopenhauer stellt der obigen Calderón-Zitation Folgendes voran: *Der wahre Sinn des Trauerspiels ist die tiefere Einsicht, daß, was der Held abbüßt, nicht seine Partikularsünden sind, sondern die Erbsünde, d. h. die Schuld des Daseins selbst.* Arthur Schopenhauer, *Drittes Buch, Der Welt als Vorstellung zweite Betrachtung*, in: Löhneysen (Hrsg.) (s. Anm. 154), S. 354. Vgl. auch Pothast (s. Anm. 154), S. 179. Diese Überlegung Schopenhauers hat nicht nur für die Bühnenfiguren Becketts als „Denk-Figuren“ Konsequenzen. Pothast nimmt die oben zitierte Originalsentenz Calderóns auf der Grundlage damaliger Forschungsergebnisse (unter Hinweis darauf, daß Beckett diese Passage aller Wahrscheinlichkeit nach unmittelbar aus Schopenhauers Schrift extrahiert haben wird) gleichfalls zum Ausgangspunkt seiner lückenlosen Indizienkette für die Schopenhauer-Lektüre Becketts, die zum damaligen Zeitpunkt noch nicht als erwiesen galt.

³⁷⁷ Kesting greift dieses Zitat in ihrem vorzüglichen Aufsatz ebenfalls auf, setzt es allerdings nicht zu einem bestimmten Kunstwerk Giacomettis in Beziehung, sondern klassifiziert es gewissermaßen als die Beckett und Giacometti einende Urproblematik. Vgl. Marianne Kesting, *Die Eternisierung der Fluktuation – Über den Prozess der Wahrnehmung bei Beckett und Giacometti*, in: *Das Kunstwerk*, Jg. 5 (1981), H. 2, S. 34.

³⁷⁸ Beckett, *Proust* (s. Anm. 376), S. 61-62.

Beckett mag den Impuls zum Motiv des Gebärmuttergrabs einerseits durch Dantes Beschreibung des vor dem Höllentor wartenden Belacqua³⁷⁹ oder den die *Divina Commedia* begleitenden Illustrationen Sandro Botticellis empfangen haben. Andererseits hat Lyle Donaghy bereits 1927 in Dublin ein Gedicht mit dem Titel *Primordia Caeca* veröffentlicht, das von Beckett 1934 in *Recent Irish Poetry* diskutiert worden ist. Donaghy empfiehlt darin, angesichts eines zweifelhaft gewordenen Seins wieder in die Gebärmutter zurückzukehren.³⁸⁰ Daß es sich dabei um ein dem Surrealismus zuzuordnendes Motiv handelt, zeigt beispielsweise eine Arbeit des rumänischen Malers Victor Brauner (1903-1966), der mit Giacometti nach 1930 freundschaftlich verbunden ist. In seinem Gemälde *Victor Victorel se priapant de sa naissance* zeigt er, wie der kleine Victor, vor seinem Dasein flüchtend, versucht, in die Vulva seiner Mutter zurückzukriechen.³⁸¹ Sich seiner Dissoziation bewußt, sucht der Intellekt sich in den Kontext Natur zu reintegrieren, aus dem er ursprünglich hervorgegangen ist. Nüchtern konstatiert Beckett vor dem Hintergrund des Gebärmuttergrabs zugleich ein geradezu monadenhaftes Dasein des jeweiligen Individuums: *Wir sind allein. Wir können nicht kennen und nicht gekannt werden.*³⁸² Für den Schöpfungsprozess des Künstlers, der, abgestoßen von der bloßen Oberfläche der Dinglichkeit, (...) *hinter der die Idee gefangen ist,*³⁸³ sich von der nützlichkeitsbestimmten Alltagswelt abwendet, sei (...) *das Zurückweisen von Freundschaft nicht nur vernünftig, sondern unerlässlich. Denn die einzige geistige Entwicklung geht in die Tiefe. Die künstlerische Tendenz ist nicht Ausdehnung, sondern Zusammenziehen und Kunst ist die Apotheose der Einsamkeit. Es gibt keine Verbindung, weil es keine Vehikel der Verbindung gibt.*³⁸⁴

Die in *Proust* mit dem Gebärmuttergrab zum Ausdruck kommende *Disjecta* erfährt im Roman *Dream of Fair to Middling Women* eine andere Umschreibung: *Nichts ist von ihm [dem Geist] blieb übrig, außer der Umbra von Grab und Schoß, (...), die sich in (...) ultrazerebraler Obskuranz*³⁸⁵ äußert, wie Belacqua, der protagonistische Doppelgänger Becketts, sagt. Für Beckett ist Gaia in der Dualität ihrer existentiellen Gegensätze (...) *die Erdmutter, aus welcher*

³⁷⁹ Vgl. Knowlson (s. Anm. 4), S. 52. Knowlson zufolge fällt die Dante-Rezeption Becketts in seine von 1923 bis 1928 reichende Studienzeit.

³⁸⁰ Lyle Donaghy, *Primordia Caeca* (Dublin 1927): 'Enter again into the womb; / be saturate with night; / let the vain soul be satisfied, / Descend into the dark cell; look on the unnatured, undistinguished pulp; peruse the incipient page. / Retrace the way come blindly; / from centre and cause revisited, draw the pure being up.' Vgl. Beckett, *Recent Irish Poetry* (August 1934), in: Cohn (Hrsg.) (s. Anm. 25), S. 75.

³⁸¹ Vgl. Xavière Gauthier, *Surrealismus und Sexualität – Inszenierung der Weiblichkeit* (Subkapitel *Die Erd-Frau: Mutter, Medium, Muse*), Berlin 1980 [Paris 1971], S. 88.

³⁸² Beckett, *Proust* (s. Anm. 376), S. 54.

³⁸³ Ebd., S. 65.

³⁸⁴ Ebd., S. 52/53.

³⁸⁵ Beckett, *Traum von mehr bis minder schönen Frauen* (s. Anm. 13), S. 62.

Bettelnapf und Spendeckrug.³⁸⁶ Sie ist es, die Belacqua (...) *Geist aus dem Gebärsacksarg* (...) entläßt³⁸⁷ und verantwortlich für (...) *seine Sacksargexistenz*,³⁸⁸ ist, welche letztlich ebenfalls von den Figuren Giacomettis aufgrund ihrer geburtlich geschaffenen Distanz zur *Großen Erdmutter* in antagonistischer Dualität zwischen Schwarz (Tod) und Weiß (Leben) im Grau werdenden Vergehens verkörpert wird. Auch der Belacqua der ebenfalls zu Beginn der dreißiger Jahre entstandenen Erzählung *Fingal* äußert, an seine Freundin Winnie gewandt: (...) *zudem zieht es mich mit Macht in meinen Dottersack zurück, auf ewig rücklings in der Dunkelheit, (...)*³⁸⁹ woraufhin sie, gleichfalls mit Blick auf das werdende Vergehen ergänzt: (...) *Eine kurze Ewigkeit mit Tag und Nachtschicht*.³⁹⁰

Verzweifelt muß Belacqua in *Dream of Fair to middling Women* einsehen, wie er (...) *physisch ins offene Grab sinke und daß dies intellektuell eher und meist doch nur die platte Ruhe ist, unterbrochen von rappelköpfigen Schaum- und Lichtejakulationen*.³⁹¹ Sein (...) *pestilenzialisches Bewußtsein*³⁹² läßt ihn zu einem Untoten werden, einem düsteren nahen Verwandten all jener grauen Wesen, deren blasse Körperschattierungen auf eine Tag- und Nachtgleiche in lebenslang durchlebter „Zwischen-Zeit“ zurückzuführen ist: *Er regte sich mit den Schatten der Toten und der Totgeborenen und der Ungeborenen und der Niegeborenenwerden in einer von Begierde gereinigten Vorhölle*.³⁹³ In dieser Sphäre herrscht (...) *ultrazerebrale Obskuranz, gedrängt voll grauer Engel: nichts ist von ihm übrig außer der Umbra von Grab und Schoß, über die hinauszukommen es sich für die Geister seiner Toten und seiner Ungeborenen schickt*.³⁹⁴

Auch in Becketts zweitem Roman *Murphy* (1934-36) ist das Motiv des Gebärmuttergrabs, gleichbedeutend mit dem der *Gebärmutter des Irrationalen* (...) *dem unaufhörlichen bedingungslosen Werden und Vergehen der Linien*,³⁹⁵ dominant. Im fünften Kapitel der Erzählung

³⁸⁶ Ebd., S. 113.

³⁸⁷ Ebd., S. 166.

³⁸⁸ Ebd., S. 232.

³⁸⁹ Samuel Beckett, *Fingal*, in: Ders., *Mehr Prügel als Flügel*, Frankfurt am Main 1996 [London 1934], S. 29.

³⁹⁰ Ebd., S. 29.

³⁹¹ Beckett, *Traum von mehr bis minder schönen Frauen* (s. Anm. 13), S. 32.

³⁹² Ebd., S. 223.

³⁹³ Ebd., S. 62.

³⁹⁴ Ebd., S. 62-63.

³⁹⁵ Beckett, *Murphy* (s. Anm. 130), S. 86. Kontext: *Das Licht enthielt die fügsamen Elemente einer neuen Vielfältigkeit, die körperliche, wie in Spielzeugteile zerbrochene Welt; das Halbdunkel, Zustände des Friedens. Aber das Dunkel enthielt weder Elemente noch Zustände, sondern nur Formen, aber werdende und zu Fragmenten eines neuen Werdens zerfallende Formen, ohne Liebe oder Haß oder irgendein erkennbares Wandlungsprinzip. Hier gab es nur Aufruhr und die reinen Formen des Aufruhrs. Hier war er nicht frei, sondern ein Stäubchen im Dunkel absoluter Freiheit. Er bewegte sich nicht, er war ein Punkt in dem unaufhörlichen bedingungslosen Werden und Vergehen der Linien. / Gebärmutter des Irrationalen.*

heißt es, möglicherweise in Anlehnung an ein Psalmwort des Augustinus:³⁹⁶ *Wie könnte der, der geboren wurde, rein sein?*³⁹⁷

Aus Musik hervorgegangen, verkörpert Murphy als figurative Komposition Klanglichkeit und ist, Partituren schreibend und Instrumente spielend, für eine gewisse Periode seines Lebens offenbar auch deren Medium.³⁹⁸ Sein (...) *biederer Geburtshelfer, ein treues Mitglied der alten Dubliner Orchestervereinigung und ein verdienter Amateurflötist (...)*, muß mitansehen, (...) *daß von all den Millionen Kehlköpfchen, die in jenem Augenblick unisono fluchten, nur das des Säuglings Murphy einen anderen Ton anschlug. Um nur bis zum Vagitus zurückzugehen.*³⁹⁹ Murphy geht es darum, befreit von der körperlichen Dynamik, die dem Geist gewissermaßen als Vehikel dient, in Zukunft ausschließlich Geist zu sein: *Seit dem Augenblick seiner Erwürgung in den Zustand der Atmung (...)*⁴⁰⁰ sucht Murphy (...) *sein Bestes.*⁴⁰¹

5.2. *Regressus ad uterum* – Schöpferischer Kreislauf in Hinwendung zum Stilleben absoluten Seins

5.2.1. Der Kreislauf Giacomettis – *Circuit* (1931)

1931 wählt Giacometti eine solide hölzerne Plattform, auf deren Oberfläche er eine innere Rahmung in Form einer streng geometrischen schmalen Rinne gestaltet, die in akzentuierender Konkurrenz zur gekurvten, grabenartigen, breiten Bahn steht, in der eine Kugel liegt. Neben diesem weit angelegten *Kreislauf*⁴⁰² (Abb. 16) befindet sich eine kraterförmige Erdmulde, die mit einem breiten, seicht abfallenden, gleichförmigen Ring vom umgebenden Plattenniveau abgesetzt ist.

Während Giacometti mit *Femme, tête, arbre* (Abb. 14) ein pränatales Entwicklungsstadium als vertikalen Entwicklungszyklus zusammengestellt hat, legt er nun das Modell einer nachgeburtliche Situation in Form horizontaler Zyklichkeit an. Die *Kugel* bzw. der *Kopf* wird zwar in den dynamischen Kreislauf übernommen, doch der *Kopf* ist aufgrund seiner Bewußtseinstä-

³⁹⁶ Knowlson verweist darauf, daß Beckett die *Confessiones* des Augustinus quasi durchgearbeitet hat, bevor er sich daran machte, seinen ersten Roman zu schreiben. Zahlreiche Zitationen haben sich (versehen mit Kapitel und Vers) in einem seiner Notizbücher erhalten. Vgl. Knowlson (s. Anm. 4), S. 109.

³⁹⁷ Beckett, *Murphy* (s. Anm. 130), S. 56.

³⁹⁸ Ebd., S. 141. Kontext: *Seine Bücher, seine Gemälde, seine Postkarten, seine Partituren und seine Musikinstrumente hatte er alle nach und nach in dieser Reihenfolge aufgegeben, alle eher als den Schaukelstuhl. Es quälte ihn in dem Maße, wie die Woche, in der er Tagesdienst hatte, sich ihrem Ende näherte, und die Woche, in der er Nachtdienst hatte, heranrückte, immer mehr.*

³⁹⁹ Ebd., S. 56-57.

⁴⁰⁰ Ebd., S. 56.

⁴⁰¹ Ebd., S. 56.

⁴⁰² Vgl. die Daten in Anm. 374 dieser Dissertationsschrift.

tigkeit nicht in der Lage, wieder in den *Erdkörper* (in Gestalt des Plattengrunds) zurückzukehren. Speziell vor dem Hintergrund schöpferischer Existentialität herrscht eine *ausweglose* Kreislaufsituation. Die Erde ihrerseits wird den Kopf, seiner distanzierten intellektuellen Kühle wegen, eher abstoßen als anziehen.⁴⁰³ Zwischen Kopf und Erde herrscht eine biologische, permanente „Abstoßungskrise“.⁴⁰⁴ Das Paradoxon besteht darin, daß die Natur einen Organismus hervorgebracht hat, der, obwohl aus ihr hervorgegangen, ihr nun entfremdet ist.

Giacometti stellt die Kontrapunkte von ewigem Zirkulieren (Dynamik) in einer Umlaufbahn und *Erdkrater* (*Frau* bzw. *Baum*), die in den Plattenboden (der Mutter Erde) eingelassen ist (*regressus ad uterum*, Stillstand), einander gegenüber und spielt so auf den *Mythos vom verlorenen Paradies*⁴⁰⁵ an, der u. a. auch in der Anordnung *Projet pour une place* (Abb. 17)⁴⁰⁶ reflektiert werde. Der mit seiner Geburt zu Bewußtsein gelangte Mensch grenzt sich als forschender Künstler *innerhalb* von Raum und Zeit aus, indem er aufgrund seiner Reflexionsfähigkeit gewissermaßen außerhalb der Zeit-Raum-Relation steht, der er selbst ausgesetzt ist. Was Giacometti nun praktisch realisiert, hat er etwa sieben Jahre zuvor, um 1923, in seinem Text *Die Seele und der Körper* bereits theoretisch formuliert: *Mit dem ersten Erwachen seines Geistes ist der Mensch ein winziges Universum mit einer ganz kurzen Lebensdauer / Vom ersten Lebensaugenblick an bis zum letzten sucht diese kleine Einheit oder dieses Universum die Vereinigung mit dem ersten, vollkommenen Universum. Der Körper sucht ständig, ohne eine Sekunde Pause, den Anschluß, die Fusion mit der Erde. Die Seele sucht das Aufgehen in dem großen Geist. / Um sich der Einheit wieder anzuschließen, bildet der Mensch immer und andauernd mit der Außenwelt kleine Universa.*⁴⁰⁷

Wie sich ungefähr acht Jahre später zeigen wird, ist Giacometti bemüht, seinen theoretischen Äußerungen Gestalt zu verleihen, da das sprachliche Medium seinen Ansprüchen nicht genügt. Etwa zur Entstehungszeit des *Circuit* (Abb. 16), um 1931/32, verdeutlicht Giacometti dies, indem er in einer ästhetischen Rangfolge beschreibt, welches Medium für ihn am ehe-

⁴⁰³ Kugel und Plattengrund sind ohnehin durch die Wahl verschiedener Holzarten (Buchen- und Obstbaumholz) physisch wie optisch voneinander abgehoben.

⁴⁰⁴ Vgl. Bonnefoy (s. Anm. 16), S. 205. Im Einklang mit Hohl (s. Anm. 38, S. 83) faßt Bonnefoy die Kugel ebenfalls als *denkenden Kopf* auf, betrachtet den Erdkrater als *Mittelpunkt der Welt* und schlägt in ähnlicher Weise wie 1968 (s. Anm. 306, S. 76) eine mittelbare Brücke zu der bewegungslosen Frau im späteren *Platz*-Ensemble, die der Mann auf seiner endlosen Suche zu erreichen trachtet.

⁴⁰⁵ Hohl (s. Anm. 38), S. 83. Wie Hohl darüber hinaus (ebd., S. 300, Anm. 28) ausführt, ist die Zeichnung aus dem ersten Brief des Bildhauers an seinen New Yorker Galeristen Pierre Matisse von Relevanz, welche die Kugel in ihrer Umlaufbahn zeigt; allerdings stellt er dieser auch kontrapunktisch eine Version gegenüber, in der anläßlich einer Pariser Ausstellung (1969/1970) die Kugel im Krater ruhend präsentiert worden ist. Sie korrespondiert mit dem gegenwärtigen, im *Centre Pompidou* gezeigten Zustand der Plastik. Diese interpretatorische Regie post mortem legt eine totemistische Hommage seitens der Initiatoren der Ausstellung nahe.

⁴⁰⁶ *Projet pour une place*, 1930/31, Holz, H. 19,4 x Br. 31,4 x T. 22,5 cm, Peggy Guggenheim Collection, Venedig. Angb. und Abb. bei Klemm, Lanchner et al. (Hrsg.) (s. Anm. 115), S. 270 (Abb. 43).

sten bei der Verwirklichung dieses Selbstverständnisses in Frage kommt: *Ich kann mich einzig in Objekten darstellen, in der Skulptur, in den Zeichnungen (vielleicht in der Malerei) und viel weniger in den Gedichten. Gar nicht in anderen Dingen.*⁴⁰⁸

Indem Giacometti zwei Bedeutungsschichten, Spielbrettcharakter und phänomenologisches Konfliktmodell, im *Kreislauf* vereint, wird das ernst-naive Verlangen nach noumenistischer Wirklichkeit – *Verwirklichung* – als Grundgesetz ursprünglicher Kreation formuliert.

Daß hier mit den Elementen von *Erdboden*, *Kugel* für männlich konnotierten *Kopf*, also *Kreativität* und *Erdmulde*, vormals Gebärmutter, nun *Frau* bzw. *Baum* als feminine Stadien gleichfalls biographische Details berührt werden, zeigt eine um 1925 verfaßte Äußerung Giacomettis, welche die *Kugel* als Mentalität in einen ambientalistischen Rahmen einordnet.⁴⁰⁹

Hierbei verweist sie (Giacometti) wiederum auf ihre (seine) Abstammung von der bereits in der kubistischen Phase archaisch idealisierten Mutter: *Relativität aller Dinge und die Berge in Stampa? Sie sind da und werden bleiben, auch ein Wald und das Leben eines oder mehrerer Kinder im Lächeln einer Mutter, mit der Sonne, die ewig ist und dem Fluß und einem Lichtstrahl, schönem Licht, das durch ein Fenster auf eine Tafel scheint und draußen ein Baum und Grün und Duft, viele andere Dinge, und die Kunst ein [xxx]⁴¹⁰ Körper, eine silberne Kugel. Aber zuerst der Wald.*⁴¹¹ In seiner textlichen Konstellation konfiguriert Giacometti, wie später ikonographisch in *Circuit* (Abb. 16) drei Elemente miteinander. Mutter: Sinnbild für Geburt und Ausgangspunkt der Kunst schlechthin. Baum: Grundsätzliche künstlerische Konfrontation mit dem in die Natur integrierten Objekt sowie eine silberne Kugel: Körperhafte Manifestation von Kunst per se. Die silberne Kugel versinnbildlicht den schöpferischen, endlos wandernden Künstler. Sie ist ambivalente *Reflexion*, d. h. gleichzeitig *Impression* (Widerschein vom Auge aufgenommener Lichtreflexe auf dem Wasser) und *Expression* (ein dem bloßen *Phänomenon* verhafteter Darstellungsversuch). Giacometti schließt den Kreis mit der Priorität des Walds bzw. Baums als gestalthaftes Pendant zur naturalistischen Mutterfigur.

⁴⁰⁷ Giacometti, *Die Seele und der Körper ...*, in: Vitali (Hrsg.) (s. Anm. 130), S. 196.

⁴⁰⁸ Giacometti, *Ich kann mich einzig in Objekten darstellen ...* (um 1931/32), ebd., S. 206.

⁴⁰⁹ Zu einfach wäre es, aufgrund dieser ikonographischen Konstellation von einer maskulinen Diskriminierung der Frau auszugehen, zumal der Intellekt, mit dem die männliche Figur eher behaftet als ausgestattet ist, stets negativ konnotiert wird. Die Frau dagegen befindet sich, völlig in den Naturkontext integriert, auf einer höheren Bewußtseinssebene. In ihrer Verklärung zur ästhetischen Metapher erscheint sie eher idealisiert entrückt denn unterdrückt. Dennoch vertreten Giacometti und Beckett vor allem in den dreißiger Jahren in ihrer Kunst eine ichzentrierte männliche Haltung, die aus heutiger Sicht karikierend wirkt.

⁴¹⁰ Giacometti, *Relativität aller Dinge ...* (1925), ebd., S. 202 [unidentifizierbare Zeichenfolge].

⁴¹¹ Ebd., S. 202.

Gleichfalls um 1925 erwägt der Künstler in einer handschriftlichen Aufzeichnung eine programmatische Einteilung von Skulpturen in *Statik* und *Dynamik*, die er in einem zweiten Schritt bezeichnenderweise mit *abstrakter*, *imaginärer* sowie *direkter Natur* verknüpft.⁴¹² Wie er etwa ein Jahrzehnt später sagen wird, geht es ihm um die (...) *Schaffung einer Synthese zwischen der Außenwelt und einem selbst, einem selbst und der Außenwelt, beide wiedererschaffen in einem dritten Objekt, das die Synthese [ist]*.⁴¹³ Giacometti ergänzt: *Diejenigen, die diese Synthese schaffen, [eine]*⁴¹⁴ *Minderheit, und diejenigen, die auf dieser vom menschlichen Geist geschaffenen Plattform leben.*⁴¹⁵ Möglich wird der schöpferische Durchbruch zwischen Kreislauf und Erdmulde, indem sich der Intellekt von der durch den menschlichen Geist geschaffenen „Plattform“ löst und abseits gedanklicher Konvention eine Wahrnehmungsrelativierung einleitet. Dies hätte zunächst zur Voraussetzung, daß sich das Auge, auf sich achtend, seiner geistigen Tätigkeit bewußt wird. Dies wird auch Jean Genet deutlich, der den Arbeitsprozess, wie oben geschildert, über mehrere Tage hinweg im Atelier seines Freundes Giacometti verfolgt: (...), *um sich den Dingen zu nähern, entäußert sich Giacomettis Auge und dann sein Bleistift jeglicher sklavischen Vorbedachtheit.*⁴¹⁶

Die im oben zitierten Absatz von Giacometti in Folge vorgenommene diametrale Umstellung der beiden Satzteile (...) *Synthese zwischen der Außenwelt und einem selbst, (...)*,⁴¹⁷ deutet also neben dem fortwährenden Disput zwischen „Auge“ und „Welt“ bereits deren „Ineinanderblenden“ mit dem Resultat an, daß das Wahrnehmungsproblem selbst sich zu einem integralen Bestandteil des geschaffenen Objekts verdichtet. Insbesondere der Bildhauer Giacometti begibt sich um 1925 auf die *Suche nach einem Ganzen von Empfindungen, rein plastisch, einer Koordination – Harmonie oder Kontraste – Gegengewichte, Ausgleich.*⁴¹⁸ Sein Ziel definiert er folgendermaßen: *Ein neues, lebendiges, existierendes Objekt formen, real in seiner eigenen Materie [xxx]*,⁴¹⁹ bzw., *Reine Kunst = Kunstgegenstand, Gegenstand. / Plastische Darstellung lebender Körper aus der Natur aber zusammengesetzt und umgesetzt. Genaue Kopie oder Suche nach der genauen Kopie.*⁴²⁰

⁴¹² Ebd., S. 202.

⁴¹³ Giacometti, *Schaffung einer Synthese ...*, in: Palmer und Chaussende (Hrsg.) (s. Anm. 96), S. 187. [Ergänzung der Herausgeber].

⁴¹⁴ Ebd., S. 187. [Ergänzung der Herausgeber].

⁴¹⁵ Ebd., S. 187.

⁴¹⁶ Genet, (s. Anm. 132), S. 76-77.

⁴¹⁷ Vgl. Anm. 413 dieser Dissertationsschrift.

⁴¹⁸ Giacometti, *Skulptur ...*, in: Vitali (Hrsg.) (s. Anm. 130), S. 202.

⁴¹⁹ Ebd., S. 202. [Vom Herausgeber gekennzeichnete Textabbruch].

⁴²⁰ Giacometti, *Reine Kunst ...*, in: Vitali (Hrsg.) (s. Anm. 130), S. 203.

Die mit der Kugel in *Kreislauf* identische *silberne Kugel*⁴²¹ verkörpert auf ihrem Weg zu unendlicher Verdichtung von Totum und Detail das lediglich *momentane* Optimum einer *genauen Kopie* der den selbstvergessenen Künstler umgebenden Wirklichkeit. Sie ist „geronnene Realität“, ein Näherungswert (...) *auf der Suche nach dem Absoluten*,⁴²² weshalb die jeweils gegenwärtige Plastik in konzentrischer Verschachtelung ihre Vorläuferinnen enthält, wie Giacometti seinem Kollegen Gotthard Jedlicka um 1960 verdeutlicht: *Aber die Skulptur, die mir vorschwebt, enthält alles, was in den verschiedenen Skulpturen nur vereinzelt und fragmentarisch in Erscheinung tritt. Das gibt mir Lust, unbändige Lust, mit meiner Arbeit fortzufahren – und eines Tages werde ich mein Ziel vielleicht doch erreichen.*⁴²³ Auf diese Weise entsteht, wie Beckett es zwei Jahre vor *Circuit* (Abb. 16) hinsichtlich seines eigenen Arbeitsprozesses in seinem Essay *Dante ... Bruno. Vico .. Joyce* formuliert hat, (...) *ein schier endloses verbales Keimen, Reifen, Faulen, die zyklische Dynamik des Zwischenstadiums*,⁴²⁴ das dem beständigen Wandel der Metamorphosen aller Lebewesen Rechnung zu tragen sucht. In diesen schöpfungsprozessualen Aspekten selbstreferentieller Natur, aus denen sich Giacomettis und Becketts Gesamtwerk konstituiert, steht Giacometti nach eigener Auffassung der Kunst seines Mentors Henri Laurens nahe, wie er 1945, das Eigene im Anderen sehend, in einer Texthommage zum Ausdruck bringt: *Laurens Bildhauerei ist für mich mehr als jede andere eine wahrhaftige räumliche Projektion seiner selbst, so etwas wie ein dreidimensionaler Schatten. Seine Art zu atmen, zu tasten, zu fühlen, zu denken, wird Objekt, wird Plastik. Diese Plastik ist so komplex: Sie ist so wirklich wie ein Glas (ich würde gerne sagen „oder wie eine Wurzel“, bin mir da aber nicht so sicher, obwohl sie in mancher Hinsicht mehr einer Wurzel als einem Glas entspricht); gleichzeitig erinnert sie an eine Neuerfindung der menschlichen Gestalt. Sie ist vor allem das „Doppel“ dessen, was Laurens im Wandel der Zeit unverwech-*

⁴²¹ Vgl. Anm. 411 dieser Dissertationsschrift.

⁴²² Jean-Paul Sartre lehnt sich mit dem Titel seiner Giacometti-Interpretation *La Recherche de l'Absolu*, in: *Les Temps Modernes*, Jg. III (1948), H. 28, S. 1153-1163, bewusst an den gleichnamigen Roman Honoré de Balzacs von 1832 an. Hohl weist hierauf hin (s. Anm. 38), S. 172; 303, Anm. 53, indem er die Persönlichkeitsstruktur des Protagonisten der Novelle *Das unbekannte Meisterwerk* von 1832, Frenhofer (etymologische Konnotation der „Frenesie“), neben die obsessiven Arbeitsweise Giacomettis (insbesondere anhand der detailliert dokumentierten Porträtsitzungen mit Yanaihara) setzt. Frenhofer und den Alchimisten Claes faßt Sartre als faustische Brüder im Geiste auf, mit denen sich auch das große Vorbild Giacomettis, Cézanne (wie wir aus Rilkes Überlieferung, *Briefe über Cézanne*, wissen), stark identifiziert habe. Ebd., S. 173/174. Beckett war ebenfalls mit der Novelle Balzacs vertraut, wie sein Essay *Le peintre des van Velde ou le monde et le pantalon* [Paris 1945/46] zeigt. Vgl. Cohn (Hrsg.) (s. Anm. 25), S. 119.

⁴²³ Gotthard Jedlicka, *Alberto Giacometti zum 60. Geburtstag*, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 10. Oktober 1961, S. 62.

⁴²⁴ Beckett, *Dante ... Bruno. Vico .. Joyce*, in: Cohn (Hrsg.) (s. Anm. 25), S. 29 [Übersetzung des Verfassers]. Beckett: *There is an endless verbal germination, maturation, putrefaction, the cyclic dynamism of the intermediate.* Ebd., S. 29.

*selbar macht; jede dieser Plastiken ist jedoch darüber hinaus die Kristallisation eines besonderen Augenblicks innerhalb dieser Zeit.*⁴²⁵

Die hier von Giacometti latent angesprochenen Korrespondenzen zwischen seiner Ästhetik und der seines Mentors Laurens gehen auch aus früher datierenden Texten hervor. 1933 vertieft Giacometti seine Metapher von der silbernen Kugel in dem surrealistischen Essay *Charbon d'herbe*, indem er die Schwierigkeiten um den Fertigungsprozess eines Büstenporträts seiner römischen Cousine Bianca (von 1921)⁴²⁶ mit in seine Überlegungen einbindet: *Ich dreh mich im Leeren und betrachte am hellen Mittag den Raum und die Sterne, die über das flüssige Silber ziehen, das mich umgibt, und Biancas Kopf, (...) / Tastend versuche ich, in der Leere den unsichtbaren Faden des Wunderbaren zu erwischen, der sich zitternd bewegt, (...) / Das ganze Leben in der wunderbaren Kugel, die uns umhüllt und an der Wegbiegung nahe der Fontäne glänzt.*⁴²⁷ Das Wesen flüssigen Silbers, das totaler, d. h. *augenblicklicher* Realität, ist eine Fälschung, sobald das Denken des Bildhauers zwischen die Objektwirklichkeit und sein Schauen tritt. Bezzola hat, David Sylvester hierin folgend⁴²⁸ und auf Husserl fußend, auf die Stadien der Erscheinung eines Objekts (...) *in infinitesimaler Abschattungsdifferenz* (...) ⁴²⁹ aufmerksam gemacht. Ständig geht es Giacometti darum, neu, d. h. unverfälscht zu schauen, wobei er sich auf einer endlosen Erkenntnisbahn prozessualer Wiederholungen bewegt, denn in dem Maß, in dem er glaubt, (...) *die Wirklichkeit zu fassen zu kriegen* (...),⁴³⁰ wird ihm bewußt, sie gleichzeitig wieder zu verlieren.

⁴²⁵ Giacometti, *Ein Bildhauer, gesehen von einem Bildhauer* (1945), in: Vitali (Hrsg.) (s. Anm. 130), S. 141.

⁴²⁶ Giacometti: *J'avais commencé aussi deux bustes, un petit, et, pour la première fois, je ne m'en sortais pas, je me perdais, tout m'échappait, la tête du modèle devant moi devenait comme un nuage, vague et illimité. Je finis par les détruire à la fin de mon séjour.* Giacometti, [Erster] *Brief an Pierre Matisse*, in: Vitali (Hrsg.) (s. Anm. 130), S. 153.

⁴²⁷ Giacometti, *Verbranntes Gras* (1933), in: Vitali (Hrsg.) (s. Anm. 130), S. 134.

⁴²⁸ Vgl. David Sylvester, *Looking at Giacometti*, London 1994, S. 33-47.

⁴²⁹ Tobia Bezzola: *Die Konzentration auf die Erscheinung als Erlebnis führt die Nachbildung nie zur ganzen Wahrheit des Erscheinenden, weil 'Die Raumgestalt des physischen Dinges prinzipiell nur in bloßen einseitigen Abschattungen zu geben ist.'* (Edmund Husserl, *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*, Tübingen 1922, S. 10). Vgl. Tobia Bezzola, *Phänomen und Phantasie*, in: Klemm, Lanchner et al. (Hrsg.) (s. Anm. 115), S. 33-34. Zu Übereinstimmungen in der Philosophie Husserls und Bergsons vgl. Peter Gorsen, *Zur Phänomenologie des Bewußtseinsstroms – Bergson, Dilthey, Husserl, Simmel und die lebensphilosophischen Antinomien*, Bonn 1966.

⁴³⁰ Giacometti, *Meine Wirklichkeit* (1957), in: Vitali (Hrsg.) (s. Anm. 130), S. 177. In seinem punktlosen Hasten stellt der komplette Text eine prosaische Spiegelungsebene des existentiell-eskapistischen Auf-dem-Weg-Seins seines Verfassers dar: *Gewiß mache ich Bilder und Plastiken, und das seit jeher, seit ich zum erstenmal gezeichnet und gemalt habe, um die Wirklichkeit zu fassen zu kriegen, um mich zu verteidigen, um mich zu nähren und zu wachsen; zu wachsen, um kräftiger zu werden, mich besser zu verteidigen und besser angreifen zu können, um in jeder Beziehung und in alle Richtungen so weit wie möglich voranzukommen, um mich vor Hunger, Kälte und Tod zu schützen, um so frei wie nur möglich zu sein, so frei wie möglich, um zu versuchen – mit den Mitteln, die mir heute am ehesten entsprechen –, das, was mich umgibt, besser zu sehen und zu verstehen, (...).* Somit steht der kleine Essay in der Nähe der männlichen Figuren, die einsam, auf den Abgrund zustrebend, sich einer stehenden Frau nähern, ohne sie je ganz erreichen zu können. Die stilistische Verwandtschaft des Texts mit der herangereiften Diktion Becketts aus den 50er und 60er Jahren ist unverkennbar.

So entspricht also nicht nur der veristische Ansatz Becketts, sondern auch der Giacomettis, dem Anspruch, den Bruno seinem Heros unterstellt, der sich dem lebendigen, ebenso unendlichen wie göttlichen Objekt in Kreisbewegungen anzunähern versucht, aber nie, (...) *um das Unermeßliche zu erlangen, ein Ende konstruiert, wo keins ist.*⁴³¹ Denn nicht das Spiegelbild, sondern lediglich den Schatten des unbestimmten, in paradoxer Komplexion begriffenen und daher sich der Form entziehenden Objekts vermag der Heros erschöpft zu sensibilisieren.⁴³²

Im Gespräch mit André Parinaud wird Giacometti 1962 die Rückbindung eines Objekts im Strom von Zeit und Raum, jene Alterung, die Voraussetzung von Lebendigkeit ist, diagnostizieren. Er benutzt dabei das Beispiel eines Glases, das es gilt, so abzuzeichnen, wie es *augenblicklich*, d. h. an seinem konkreten Ort in seiner präzisen Zeit, auf dem Tisch steht: *Man kopiert nie das Glas auf dem Tisch; man kopiert den Rückstand eines Bildes. (...) Jedesmal, wenn ich das Glas betrachte, scheint es wieder neu zu entstehen, das heißt, seine Wirklichkeit wird zweifelhaft, weil seine Projektion in meinem Gehirn zweifelhaft oder partiell ist. Man sieht es, als würde es verschwinden ... wieder auftauchen ... verschwinden ... wieder auftauchen ... das heißt, es befindet sich in der Tat immer zwischen Sein und Nichtsein. Und das ist es, was man abzeichnen will (...).*⁴³³

Bergson hat diesen fluktuierenden, im werdenden Vergehen anwesender Abwesenheit begriffenen Schöpfungsprozess in seiner *Einführung in die Metaphysik* 1903 folgendermaßen beschrieben: *In ihrem unbefriedigt bleibenden Bestreben, den Gegenstand zu umfassen, um den sie verdammt ist, zu kreisen, häuft die Analyse endlos die Gesichtspunkte, um die immer unvollständig bleibende Vorstellung auszufüllen, variiert unaufhörlich die Symbole, um die immer unvollkommene Übersetzung zu vervollkommen. Sie geht so ins Unendliche weiter. Aber die Intuition, wenn sie möglich ist, ist ein einfacher, unteilbarer Akt.*⁴³⁴

Giacometti und Beckett liegt wie Bergson an Wahrnehmung und Darstellung des *augenblicklichen* Ichs als eigentliches Wesen individueller Wirklichkeit. Pierre Schneider verrät der Bildhauer: *Das einzige, was mich fesselt, ist der Versuch, trotzdem diesen Anschauungen näherzukommen, deren Wiedergabe nur unmöglich scheint.*⁴³⁵

⁴³¹ Bruno, *Von den heroischen Leidenschaften*, in: Samsonow (s. Anm. 157), S. 96. Vgl. Anm. 167 dieser Dissertationsschrift.

⁴³² Bruno, *Von den heroischen Leidenschaften*, in: Samsonow (s. Anm. 157), S. 90.

⁴³³ Parinaud, „*Warum ich Bildhauer bin*“, in: Palmer und Chaussende (Hrsg.) (s. Anm. 96), S. 267-268.

⁴³⁴ Bergson, *Einführung in die Metaphysik*, in: *Denken und Schöpferisches Werden* (s. Anm. 177), S. 184.

⁴³⁵ Schneider, *Alberto Giacometti – „Mein langer Marsch“*, in: Matthes (Hrsg.) (s. Anm. 93), S. 157.

Auf diese Weise entsteht ein zyklisches Oszillieren repetitorischer Momente von Aufbau und Zerstörung, jene von Kesting betonte *Eternisierung der Fluktuation*,⁴³⁶ die auch Giacometti anlässlich einer Ateliersitzung mit Lord im Herbst 1965 hervorhebt: (...) *nun muß ich alles rückgängig machen. Man sollte versuchen, ob es gelingt, alles wieder rückgängig zu machen und dann sehr schnell wieder neu zu malen, das alles mehrmals hintereinander in einer Sitzung. Ich möchte malen wie eine Maschine.*⁴³⁷

Analog zu diesem von Giacometti beschriebenen idealen Verdichtungsprozess unendlich schmaler Intervalle setzt Bergson seine zeitgenössischen Naturwissenschaften nahestehenden Überlegungen zur Sensibilisierung des kontinuierlichen Retrogressionsprozesses fort: Damit die Anzahl der sukzessiven Bilder in dem Maß anwachse, wie der Wahrnehmende fortschreite, müsse er sie dem Gedächtnis einprägen, um sie neben jede der neuen Einheiten zu plazieren, deren Vorstellung er aufrufe, (...) *eine solche Aufreihung aber würde im Raume erfolgen und nicht in der reinen Dauer.*⁴³⁸ Bergson vertieft diese auch Giacometti bewußte Problematik an anderer Stelle seiner Dissertation über die unmittelbaren Bewußtseinstatsachen: *Daher können sie noch so sehr Zustände neben Zustände setzen in immer dichteren Häufungen, in immer feinerer Nuancierung, um die leeren Zwischenräume von Zustand zu Zustand zu überbrücken, das Ich wird ihnen immer entgleiten, so daß sie schließlich in ihm nur noch einen leeren Schatten sehen.*⁴³⁹

Für Bergson ist dies die Folge davon, daß sich jemand außerhalb des fremden Ichs in heterogenen Momenten eine Reihe von Skizzen oder Anmerkungen symbolischer, d. h. schematischer Natur gemacht hat. Das Wesen des Entstehungsprozesses selbst wird zum integralen Bestandteil des Kunstwerks, wie ein Verleger 1965 im Rahmen einer Ateliersitzung bemerkt, während er ein Gemälde Giacomettis betrachtet: (...) *es ist hervorragend. Die Art, in der das Bild zu kommen und zu gehen scheint, ist wirklich schwindelerregend.*⁴⁴⁰ Woraufhin Giacometti entgegnet: *„Daß es noch nicht einmal einen Anfang darstellt und niemals einer werden wird, das ist schwindelerregend.“*⁴⁴¹ Indem Giacometti arbeitet, macht er sich zum Zensor seiner Arbeit, wie er selbst um 1933/34 feststellt: *Kritik, nein, sie muß in den Dingen*

⁴³⁶ Vgl. Anm. 377 dieser Dissertationsschrift.

⁴³⁷ Lord, *Alberto Giacometti – ein Porträt* (s. Anm. 287), S. 61.

⁴³⁸ Bergson, *Zeit und Freiheit* (s. Anm. 89), S. 60.

⁴³⁹ Bergson, *Einführung in die Metaphysik*, in: *Denken und Schöpferisches Werden* (s. Anm. 177), S. 195.

⁴⁴⁰ Lord, *Alberto Giacometti – Ein Porträt* (s. Anm. 287), S. 31.

⁴⁴¹ Ebd., S. 31. Zur zirkulären Identität von Anfang und Ende hat Giacometti im Verlauf des Gesprächs geäußert: *Erst jetzt kann ich die Möglichkeit ins Auge fassen, den Versuch zu wagen und mit meinem Lebenswerk zu beginnen. Aber wenn man je wirklich beginnen könnte, wenn man einen Anfang gemacht haben könnte, dann wäre es unnötig weiterzumachen, denn in der Erkenntnis des Anfangs ist das Ende schon implizit vorhanden.* Ebd., S. 130.

*enthalten sein, die ich mache; deren Existenz wird die Kritik bestimmter Dinge sein, es ist eine positive, fortlaufende Kritik. (...) Nie umkehren, auf keinen Fall. (...).*⁴⁴²

Die silberne Kugel steht also für den *fortschreitend* scheiternden Künstler, der sich der Tatsache bewußt wird, das Absolute ständig zu verfehlen und gezwungen ist, auf die selbstreflexive Metaebene der Schöpfungsproblematik als einzig tatsächlich darstellbaren Gegenstand der Kunst auszuweichen. Um 1934 notiert Giacometti: *Weitergehen, mit allem nochmal von vorne anfangen, Skulpturen, Zeichnungen, Schreiben. Vollkommen unabhängige Tätigkeit: Poesie. / Poesie / Heraklit / Hegel / Du steigst und du steigst nicht zwei Mal in den selben Fluß.*⁴⁴³ Mit seinen Ateliererfahrungen findet sich Giacometti im Kern der Fragmente des Heraklit sowie in der *Phänomenologie des Geistes* von Hegel wieder, die hinsichtlich des *panta rhei* - Sein und Nichts im werdenden Vergehen anwesender Abwesenheit - miteinander übereinstimmen.⁴⁴⁴

Über die Studien an der Akademie klagt Giacometti 1962 noch immer: *Wir mußten nach Modell eine Gesamtfigur erarbeiten. Ich habe gemerkt, daß meine Art zu sehen sich täglich änderte. Entweder sah ich den geometrischen Körper, oder ich sah die Figur als Fleck, oder ich sah ein Detail, oder ich sah das Ganze.*⁴⁴⁵ Der prozessuale Antagonismus von Totum und Detail, (...) *la science partielle du tout, la science fragmentaire de l'unité,*⁴⁴⁶ wie Bergson 1897 anlässlich einer Rezension formuliert, macht Giacometti im Rahmen seiner atomistischen Partikularanalyse zu schaffen, also jene feine Körnung der Materie, die es unmöglichen werden läßt, das raumzeitliche Dasein eines Körpers in Gänze abzubilden. Auch Beckett ist sich dieser Problemstellung bewußt. In seinem *Proust*-Essay von 1930 schreibt er: *Wir stellen uns vor, das Objekt unseres Verlangens sei ein Wesen, das vor uns hingelegt werden kann, eingeschlossen in einem Körper. Ach! es ist die Ausdehnung dieses Wesens zu allen Punkten von Raum und Zeit, die es eingenommen hat und einnehmen wird. Wenn wir mit einem solchen Ort und einer solchen Zeit keinen Kontakt haben, besitzen wir das Wesen nicht. Aber wir können nicht alle diese Punkte berühren.*⁴⁴⁷

⁴⁴² Giacometti, *Kritik ...* (um 1933/34), in: Vitali (Hrsg.) (s. Anm. 130), S. 217.

⁴⁴³ Giacometti, *Weitergehen ...* (1934), ebd., S. 219.

⁴⁴⁴ Lord weist (ohne Quellenangabe) darauf hin, daß Giacometti um 1922 Hegel gelesen habe. Vgl. Lord (s. Anm. 1), S. 70. Zu Hegel vgl. Anm. 117-118 sowie Anm. 120 und 125 dieser Dissertationsschrift.

⁴⁴⁵ Parinaud, *Warum ich Bildhauer bin*, in: Palmer und Chaussende (Hrsg.) (s. Anm. 96), S. 265.

⁴⁴⁶ Vgl. Bergson, *Compte rendu des 'Principes de Métaphysique et de Psychologie' de Paul Janet*, in: Robinet (Hrsg.) (s. Anm. 216), S. 380

⁴⁴⁷ Beckett, *Proust* (s. Anm. 376), S. 48. [Hervorhebungen des Verfassers].

Dies ist es, was auch Giacometti meint, wenn er sagt, es verdichteten sich Schleier zwischen seiner Wirklichkeit und der des Modells⁴⁴⁸ oder es stünden zuviele Skulpturen zwischen dem Modell und ihm.⁴⁴⁹ Die Isolation einzelner Teile eines Modells nutzt er zur Durchlotung von dessen Wirklichkeit. Um das Wesen eines Objekts in seiner Vollständigkeit zu erfassen, versucht Giacometti, sich von traditionellen Konventionen des Sehens (auch seinen eigenen) immer wieder zu befreien und stets neu zu schauen, indem er gerade Fixiertes im Verlauf einer kontinuierlichen Wahrnehmungsrelativierung sofort wieder verwirft. Von dem Phänomenologen Jean Starobinsky und dem Maler Balthus, die sich in den vierziger Jahren des Öfteren mit Giacometti in Genfer Cafés getroffen haben, stammt die Bemerkung, Giacometti wolle eine Tasse immer wieder von neuem betrachten.⁴⁵⁰

Diese in enger Anlehnung an Hegel und Cézanne vertretene *Vorläufigkeit*, die Zerstörung als schöpferischen Akt provoziert,⁴⁵¹ ist der, von Bergson als (...) *science des vérités relatives, des approximations successives de la vérité finale* (...) ⁴⁵² betriebenen Philosophie wesensverwandt. Beckett vertritt in seiner Ästhetiktheorie ebenfalls diesen Ansatz: *Aber wenn das Objekt als einzeln und einmalig wahrgenommen wird, und nicht als Glied einer Familie, wenn es unabhängig von jedem Allgemeinbegriff und losgelöst von der Gesundheit eines Grundes, isoliert und unerklärlich im Licht der Unwissenheit erscheint, dann und nur dann kann es eine Quelle des Zaubers sein. Unglücklicherweise hat die Gewohnheit dieser Form der Wahrnehmung ihr Veto entgegengestellt, da ihre Tätigkeit gerade darin besteht, das Wesen – die Idee – des Objektes im Nebel von Urteil und Vorurteil – zu verbergen.*⁴⁵³ Das permanent kompromißlos repetierte, regide Arbeitsethos sorgt dafür, daß sich der Künstler hingebungsvoll bis zur vollkommenen Erschöpfung an seine Wahrnehmungsgrenze heranarbeitet. Giacometti selbst hat dies nur Monate vor seinem Tod im Herbst 1965 folgendermaßen ausgedrückt: *Je mehr man scheitert, desto erfolgreicher ist man. Wenn alles verloren ist und*

⁴⁴⁸ Parinaud, ‚Warum ich Bildhauer bin‘ (s. Anm. 196), S. 266.

⁴⁴⁹ Ebd., S. 267.

⁴⁵⁰ Jean Starobinsky erinnert sich seiner Zusammenkünfte mit Balthus und Giacometti im Genf der vierziger Jahre folgendermaßen: *Der einfachste Gegenstand sollte seiner Erwartung des Ungewöhnlichen genügen. Er sah, wie sich darin etwas Erschütterndes mit fast schmerzhafter Heftigkeit offenbarte. Manchmal waren es beängstigende Veränderungen in den Ausmaßen, Umstürze im gemeinsamen Maßstab des eigenen Körpers und der Gegenstände: ‚Diese Tasse da, ist sie nicht riesig? Und ich davor, ich verliere meine Ausdehnung. Aber wenn ich sie Kopieren will, wird sie vielleicht winzig.‘ Beim Überqueren mitten auf der Straße sah er, wie die Passanten plötzlich leichter wurden, und er selbst nahm sich anders wahr, leichter als sie oder versteinert und am Boden festgenagelt.* Jean Starobinsky, *Mit Giacometti in Genf (1943-45)*, in: Matthes (Hrsg.) (s. Anm. 93), S. 88-89.

⁴⁵¹ Zur literarischen Konfrontation Cézannes mit Balzacs genialisch-verrücktem Maler Frenhofer durch Rilke vgl. Anm. 422 dieser Dissertationsschrift.

⁴⁵² Bergson, *Compte rendu des ‘Principes de Métaphysique et de Psychologie’ de Paul Janet*, in: Robinet (Hrsg.) (s. Anm. 216), S. 381.

⁴⁵³ Beckett, *Proust* (s. Anm. 376), S. 19.

*man dann, statt aufzugeben, doch weitermacht, so erlebt man den einzigen Augenblick, wo Aussicht besteht, ein bißchen vorwärts zu kommen. Man hat plötzlich das Gefühl – und wenn es nur eine Illusion ist – daß sich etwas Neues aufgetan hat.*⁴⁵⁴

Auch in diesem Punkt trifft sich das anspruchsvolle Arbeitsethos Becketts mit dem Giacometti: *Und jetzt, an der äußersten Grenze dieser Nichtigkeit, besonders begünstigt durch die Depression und Müdigkeit, die zu seinem Abscheu als Nachwirkungen einer winzigen und sterilen Klarheit aufgetaucht sind (begünstigt, weil die Forderungen einer entmutigten Erinnerung im Augenblick auf die Unmittelbarste und zweckmäßigste Vergegenwärtigung reduziert sind), wird er den Orakelspruch empfangen, der unveränderlich der höchsten Spannung seines Geistes versagt geblieben ist, den seine Intelligenz versäumt hat, aus den seismischen Rätseln von Baum und Blume und Gebärde und Kunst zu extrahieren (...).*⁴⁵⁵

Auch (...) *ein dreidimensionales, naturalistisches Bild zu malen (...)*,⁴⁵⁶ von Giacometti um 1933/34 als Forderung sich selbst gegenüber erhoben, ist nur sekundär, d. h. als Bilanzierung des Dilemmas, im Bereich der Skulptur darstellbar. Ohne pastos zu sein, tendieren seine Gemälde nur mithilfe ihrer Tiefenperspektive dazu, Flachreliefcharakter anzunehmen und sind dabei in Metamorphosis auf dem Weg zur Skulptur: (...) *das Gemälde ist flächig. Man muß etwas Reliefartiges auf der Leinwand schaffen, sogar hinter der Leinwand. Es reicht nicht, daß es wie ein Relief erscheint.* 'Aber es kann doch nicht wirklich als Relief ausgeführt werden', wandte ich ein. 'Nein. Und trotzdem muß es so sein.'⁴⁵⁷ Das Erdmuldenstadium des Kreislauf (Abb. 16) zu erreichen, hieße für ihn, (...) *eine kleine Öffnung zur Natur schaffen.* 'Und durchsteigen', Ja. *Ich habe eine kleine Öffnung gefunden, aber sie ist zu eng, um durchzustiegen.*⁴⁵⁸

Der Anspruch, (...) *Realität originalgetreu wiederzugeben (...)*,⁴⁵⁹ mündet zwangsläufig in Ausweglosigkeit. Der Künstler ist gezwungen, *en route*,⁴⁶⁰ zu bleiben, die ihn das lebenslange Dasein eines dem Tod geweihten Galeerensträflings führen läßt, wie er es selbst 1956 ange-

⁴⁵⁴ Ernst Scheidegger und Peter Mürger, *Alberto Giacometti* (Film), Galerie Maeght, mit Texten von Jacques Dupin, 1965-66. Vgl. Hohl (s. Anm. 23) (unpaginiert).

⁴⁵⁵ Beckett, *Proust* (s. Anm. 376), S. 48.

⁴⁵⁶ Giacometti, *Unmöglich ...* (um 1933/34), in: Vitali (Hrsg.) (s. Anm. 130), S. 219.

⁴⁵⁷ Lord, *Alberto Giacometti – Ein Porträt* (s. Anm. 287), S. 111.

⁴⁵⁸ Ebd., S. 109.

⁴⁵⁹ Ebd., S. 45.

⁴⁶⁰ Ebd., S. 48. Lord: *Ich erinnere mich, daß er oft sagte, der allererste Gedanke, der ihm morgens nach dem Aufwachen käme, sei der Gedanke an die Arbeit, die anstehe, an die Gemälde und Skulpturen, die er - um seinen eigenen Ausdruck zu gebrauchen - im Augenblick en route habe. Mit diesem Gedanken käme, wie er selbst sagte, ein alptraumhaftes Gefühl der Hoffnungslosigkeit, als ob sein Gesicht gegen eine Mauer gepreßt würde und er nicht mehr atmen könne.* Ebd., S. 48

sichts einer weiteren Porträtsitzung mit Yanaihara charakterisiert hat: *In die Riemen der Galeere, Galeerensträfling lebenslang; in die Riemen! Todeskandidat (...)*.⁴⁶¹

Distanz zwischen Betrachter und Objekt, dessen *Auffassung* der zwischen beiden liegenden Zeit-Raum-Relation, ist unabdingbare Wahrnehmungsvoraussetzung. Gelänge es dem Künstler tatsächlich, in der Mulde zu ruhen, wäre er zwar völlig eins mit seinem Kunstgegenstand in dessen totalem Seinsstadium. Er hätte jedoch die diesseitige Sphäre verlassen und könnte jenes Stadium nicht mehr reformulieren, da sich die Vorzeichen seiner Erkenntnisfähigkeit verändert haben. Dies ist der grundsätzliche Einwand, den man dem Geniekonzept Schopenhauers entgegenhalten muß: Giacometti wünscht sich zwar, malen zu können, wie eine Maschine, um die figurative „Schattenreihung“ unendlich zu verdichten, doch das Objekt in Kontemplation sich noumenistisch aussprechen zu lassen, hätte die totale Fusion mit ihm zur Voraussetzung.

Doch mit den veränderten Erkenntnisvorzeichen würde zugleich die Mittelbarkeit überhaupt schwinden. Hier berührt sich die Erkenntniskritik Becketts und Giacomettis mit dem antiken Skeptizismus der sophistischen Schule des fünften Jahrhunderts. Schopenhauer ist der Syllogismus des Gorgias von Leontinoi aus dessen Fragment gebliebenen Abhandlung *Über das Nichtseiende oder die Natur* (444-441) entgegenzuhalten: *Es ist nichts: denn sowohl das Sein, welches weder als ewig noch als vergänglich, weder als einfach noch als vielfach gedacht werden kann, als auch das Nichtsein sind in sich widerspruchsvolle Begriffe. Wäre aber etwas, so wäre es nicht erkennbar: denn das Gedachte ist immer etwas anderes als das Sein, sonst könnten sie nicht unterschieden werden. Wäre endlich Erkenntnis, so könnte sie nicht gelehrt werden: denn jeder hat nur seinen eigenen Vorstellungen, und es gibt bei der Verschiedenheit zwischen den Gedanken und den für ihre Mitteilung zu verwendenden Zeichen keine Gewähr gegenseitiger Verständigung.*⁴⁶² Giacometti geht es um die Aufhebung der Bipolarität von *res cogitans* und *res extensa* bzw. *maskuliner* (dynamischer) und *femininer* (statisch-kontemplativer) Haltung in einem egalitären Stadium aller sich gegenseitig ausgleichen und dadurch aufhebenden Kräfte, symbolisiert durch die Kugel in der Senke. Offenbar erklärt sich die schöpferische Entropie paradox aus dem Wunsch des Künstlers nach „Still-Leben“.

⁴⁶¹ Vgl. Isaku Yanaihara, *Aus einem Tagebuch*, in: Du, Jg. 1962, Nr. 252 (Februar), S. 29.

⁴⁶² Heimsoeth (Hrsg.) (s. Anm. 63), S. 76. Windelband beruft sich auf das dritte Kapitel der pseudoaristotelischen Schrift *De Xenophane, Zenone, Gorgia* sowie auf Sextus Empiricus. Dem entsprechend notiert Beckett in seinen philosophischen Aufzeichnungen: *Three celebrated propositions: 1. Nothing exists. / 2. If it did, it could not be known. / 3. If it could be known, it could not be communicated.* Vgl. Beckett, *Philosophical Notebooks* (Trinity College Dublin, Microfilm 13, MSS 10967-48). Vgl. Gorgias von Leontinoi, *Reden, Fragmente und Testimonien*, hrsg. von Thomas Buchheim, Hamburg 1989, S. 39-63.

Die angestrebte Sphäre künstlerischen „Still-Lebens“ bleibt als Seinszustand, wie die Verwirklichung der Gattung selbst, ein Desiderat: *„Es sieht düster aus, mein armer Freund“, murmelte er. Und wie so oft zuvor fuhr er fort und sagte, das ganze Unternehmen sei abscheulich, unmöglich, absurd, zum Scheitern verurteilt. Er wolle Stilleben malen, sagte er, nichts anderes als Stilleben. Aber einen Augenblick später fügte er hinzu, „sie wären genau so schwierig wie Porträts.“*⁴⁶³ Ein Gesicht oder einen Baum nach der Natur zu malen, ist für ihn gleichbedeutend, wie er 1961 zu seinem Modell, dem japanischen Philosophieprofessor Isaku Yanaihara sagt: *„Ich, der kein Gesicht malen kann, könnte auch keinen Baum malen.“*⁴⁶⁴ Das Absolute zu realisieren, setzte eine *Identität* von Künstler (Mann) und Baum (Frau) voraus, die sich Giacometti auch explizit ersehnt.⁴⁶⁵ Der von Beckett rezipierte Bruno beschreibt ein unendliches, unbestimmtes, an sich nicht erkennbares Objekt, das zwischen Eros und Erkenntnistrieb steht und von denjenigen, die zum eigentlichen Ziel gelangen, als „feminin“ bezeichnet wird.⁴⁶⁶ Zwangsläufig gelangt Giacometti daher während der Porträtsitzung mit Lord im Herbst 1965 zu der Einsicht, (...) *daß ich anscheinend nicht in der Lage bin, das wiederzugeben, was ich sehe. Um das zu können, muß man wohl daran sterben.*⁴⁶⁷ Dann wäre der Kreis von Gebärmutter und Grab wieder geschlossen und die Ureinheit wiederhergestellt.

Ein Jahr nach *Kreislauf* (Abb. 16) verleiht Giacometti seinem Verlangen nach Einheit von Cogitatio (Gesicht bzw. Kopf) und Kosmos (Baum bzw. Landschaft) mit *Paysage – tête couchée* (1932) (Abb. 18),⁴⁶⁸ eine unmißverständliche Form. Auf die schluchtenartige Treppung hinweisend, die (...) *das Motiv des Sturzes*⁴⁶⁹ evoziert, hat Klemm eine Verbindung zu der ebenfalls 1932 entstehenden *Caresse*,⁴⁷⁰ dem abstrahierten Bildnis einer Schwangeren, gezogen, an deren Gebärmutter ein Mann (im wörtlichen Sinn) „Hand anlegt“. Zu Füßen der Schwangeren befindet sich eine Ausschachtung, die ihrer Form nach einen Sarkophag aufnehmen könnte. Im Rekurs auf die Entwicklungsgeschichte der kubistischen Phase tritt das Motiv des Gebärmutter-Grabs hier wieder deutlich zutage.

⁴⁶³ Lord, *Alberto Giacometti – Ein Porträt* (s. Anm. 287), S. 90.

⁴⁶⁴ Isaku Yanaihara, *Aus einem Tagebuch*, in: Vitali (Hrsg.) (s. Anm. 130), S. 294.

⁴⁶⁵ Lord, *Alberto Giacometti – Ein Porträt* (s. Anm. 287), S. 74. Lord: *Er schaute die Rue d'Alesia entlang, in der die Blätter der Akazien in der Sonne flatterten. „Es ist schön“, sagte er und nickte. Dann murmelte er, „man müßte ein Baum sein.“ Für wenigstens weitere fünf Minuten standen wir da, während er die lange Allee entlangschaute, leicht mit dem Kopf nickte und die Szene in sich aufzunehmen schien.*

⁴⁶⁶ Vgl. Bruno, *Über die Ursache, das Prinzip und das Eine* [1584], in: Samsonow (s. Anm. 157), S. 413. Seinen Traktat eröffnend, setzt Bruno die Materie mit der Vulva (der Frau) gleich, welcher die nachvollziehende Form nie gerecht zu werden versteht.

⁴⁶⁷ Lord, *Alberto Giacometti – Ein Porträt* (s. Anm. 287), S. 34.

⁴⁶⁸ *Paysage – tête couchée*, 1932, Gips, H. 25,5 x Br. 68 x T. 37,5 cm, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris (AM 1987-1154). Angb. und Abb. bei Klemm, Lanchner et al. (Hrsg.) (s. Anm. 115), S. 270 und S. 98 (Abb. 48).

⁴⁶⁹ Vgl. Klemm, Lanchner et al. (Hrsg.) (s. Anm. 115), S. 93, Anm. 63, S. 262.

⁴⁷⁰ Ebd., S. 99 (Abb. 49).

Landschaft – liegender Kopf inkorporiert das Gebärmuttergrab, geht gewissermaßen mit ihm schwanger, indem sie es in sich aufhebt. Die Fusion von Mann (Künstler) und weiblich konnotierter Erde (die Frau als künstlerisches wie sexuelles Objekt der Begierde) ist in der Einheit von Gebärmutter und Grab wohl auf die wohl prägnanteste Formel gebracht worden. Diesem ikonographischen Zirkel unmittelbarer Nachbarschaft von Geburt und Grab gehört, wie bereits oben erwähnt, auch *On ne joue plus* (Abb. 15) an.

Auf einer zweiten Interpretationsebene zeigt *Paysage – tête couchée* latent insbesondere im Dialog mit anderen Gruppen der dreißiger Jahre gleichfalls das sexuelle Moment, sich im Verlangen, die zweigeschlechtliche Ureinheit wiederherzustellen, mit einer Frau zu vereinen, um auf diese Weise die originäre Vollkommenheit des Kugelmuldenstadiums zu erlangen. Dieses existentielle Seinsstadium hieße allerdings „Still-Leben“. Giacometti spricht also auch hier im oben beschriebenen Sinn Brunos den Schöpfungsakt des Kunstwerks als einen Akt der Zeugung an.

5.2.2. Der Kreislauf Becketts um den *uterus* absoluter Erkenntnis Belacquas und Murphys

5.2.2.1. Monadendasein im physischen Universum als individuelle Gedankenprojektion

Analog zu der von Giacometti in seinem *Kreislauf* (Abb. 16) geschilderten universellen Ausgangssituation des experimentell recherchierenden Künstlers auf seiner *ausweglosen* Suche nach Wahrnehmung und Darstellung absoluten Seins, überträgt auch Beckett seine aus den philosophischen Systemen des Barock gewonnenen erkenntnistheoretischen Erwägungen auf Belacqua und Murphy, die als seine romaninternen Stellvertreter für Einheiten von Erkenntnisssystemen stehen. Belacqua sei (...) *ein bleierner Kugelkopf*⁴⁷¹ eigen und *Murphys Geist stellte sich selbst als eine große hohle Kugel vor, die hermetisch vom äußeren Universum abgeschlossen war. Dies bedeutete keine Verarmung, da er nichts ausschloß, was er nicht selbst enthielt. Nichts war je im äußeren Universum gewesen, war noch darin oder würde darin sein, was nicht virtuell oder wirklich oder in der Entwicklung vom virtuellen Zustand zur Wirklichkeit oder aus der Wirklichkeit in den virtuellen Zustand fallend bereits in seinem inneren Universum vorhanden war (...).*⁴⁷² Die Dissoziation von Belacqua und Murphy ist mit der in *Circuit* beschriebenen Konstellation von „Kugel-Kopf“ und „Erdmulde“ nahezu identisch: Das von der Evolution gelegte Erkenntnisfundament prädeterminiert Apperzeptionsda-

⁴⁷¹ Beckett, *Traum von mehr bis minder schönen Frauen* (s. Anm. 13), S. 269. Kontext: *Der Dichter schmatzte vor Freude über das unerwartete Vergnügen. Die östlich goldene Legierung seines bleiernen Kugelkopfs wurde durch keine Bedeckung gemildert.*

ten und das Bewußtsein kann daher das Ambiente nicht unverfälscht auf sich einwirken lassen.

Murphy wird des Weiteren als Solipsist charakterisiert,⁴⁷³ der das physische Universum als gedankliche Projektion auffaßt.⁴⁷⁴ Diesem „mental Kosmos“ verleiht Beckett symbolisch dadurch plastische Anschauung, daß er weite Teile des zentralen sechsten Kapitels seines Romans ausschließlich im Kopf seines solipsistischen Doppelgängers stattfinden läßt. So erschafft Beckett innerhalb der seine eigene Realität während des Schreibprozesses dublizierenden Romanwirklichkeit eine zweite, auf Introspektion beruhende, Realitätsebene seines *alter ego*. In der Figur des Murphy kombiniert Beckett offenbar Elemente der philosophischen Schule René Descartes. Besonders hebt er dabei auf den Gegensatz von *res cogitans* und *res extensa* ab. Auch Grundgedanken von dessen occasionalistischem Nachfolger Arnold Geulincx, demzufolge die Innenwelt des Individuums und die Außenwelt von Gott miteinander synchronisiert werden, sind hier eingeflossen.

Mit der auf Bruno, Geulincx u. a. aufbauenden Monadenlehre des Gottfried Wilhelm Leibniz rückt das Prinzip der *prästabilierten Harmonie* in den Mittelpunkt: Jede der *fensterlosen Monaden* spiegelt im Roman Becketts, nach Außen hin abgeschlossen, das Universum individuell wider,⁴⁷⁵ allerdings natürlich unter Ausschaltung der Mittlerrolle Gottes, die nun, in einer Welt des *deus absconditus*, vom *homo creator* eingenommen wird, der das ikonographische Programm seiner Geschöpfe formuliert.

Eine eminent wichtige Bedeutung für das Verhältnis von Impression und Expressivität als Problemstellung in Becketts Werk kann neben der von Leibniz vertretenen Vitalismustheorie vor allem der ambivalente Begriffsgehalt von „*représentation*“ in seiner erkenntniskritischen

⁴⁷² Beckett, *Murphy* (s. Anm. 130), S. 82. Vgl. Kesting, *Die Eternisierung der Fluktuation* (s. Anm. 377), S. 34.

⁴⁷³ Beckett, *Murphy* (s. Anm. 130), S. 64.

⁴⁷⁴ Ebd., S. 140.

⁴⁷⁵ Der auf die von Leibniz begründete Monadenlehre hinauslaufende Einfluß des belgischen Cartesianers Geulincx ist besonders von vier Autoren diskutiert worden, die an dieser Stelle nur kurz vorgestellt werden können. Hugh Kenner, *Samuel Beckett: A Critical Study*, New York 1961. Die Schwierigkeit einer stringenten Verankerung von Philosophemen wird verdeutlicht von Anthony Chronin, *Samuel Beckett: The Last Modernist*, New York 1997, S. 230. Geulincx spielt bei der biographischen Beckett-Interpretation Bairs - vor allem mit Blick auf das Wesen Murphys - eine zentrale Rolle. Vgl. Bair (s. Anm. 2), S. 289 ff. Ebenso in Knowlsons Besprechung von Kapitel VI. des Romans. Vgl. Knowlson (s. Anm. 4), S. 218-219. Wenn Belacqua mit Lucien Descartes, Leibniz und Galileo diskutiert, so ist dies eine Rückblende auf Becketts Diskussionen mit Jean Beaufret an der Pariser École Normale Supérieure um 1929. Vgl. Beckett, *Traum von mehr bis minder schönen Frauen* (s. Anm. 13), S. 65-66. Wie aus einem Brief Becketts an Thomas MacGreevy hervorgeht, greift Beckett seine Leibniz-Lektüre in der zweiten Hälfte des Jahres 1933 in London (am Rande seiner Therapie bei Bion) in London wieder auf. Vgl. Knowlson (s. Anm. 4), S. 174. Es ist Beaufret, der Beckett in dieser Zeit mit Philosophen vertraut macht, ihm Literatur empfiehlt. Kompendien stützen diese Studien hermeneutisch (s. Anm. 44). Seinen philosophischen, aus Windelbands Philosophiegeschichte exzerpierten Notizen ist zu entnehmen, daß Beckett sich einen detaillierten Überblick über die Monadenlehre verschafft hat. Vgl. Beckett, *Philosophical*

Relevanz einer „Vor-Stellung“ angenommen haben. Nicht zuletzt vor dem Hintergrund evolutionsbedingter kognitiver Strukturen argumentiert der von Beckett rezipierte Windelband in seinem *Lehrbuch der Geschichte der Philosophie: Daß jede Substanz die übrigen „repräsentiert“, heißt also einerseits, daß alles in allem enthalten ist (...), andererseits, daß jede Substanz alle übrigen „perzipiert“*. Dies hat zur Konsequenz, (...) *daß wir von der Vereinheitlichung eines Mannigfaltigen uns überhaupt keine klare und deutliche Vorstellung machen können, als nach der Art der Verknüpfung, welche wir in der Funktion des Bewußtseins (Synthesis nach Kant) in uns selbst erleben.*⁴⁷⁶

Deutlich wird dies an Murphys Verhältnis zum ihn umgebenden Universum, das er als Karikatur seines ihm eigenen inneren Universums betrachtet. Obwohl es sich bei (...) *dem der Himmelskörper [um] das einzige System außerhalb seiner selbst [handele,] zu dem er ein wenig Vertrauen habe, (...)* ⁴⁷⁷ könne es dieser unversöhnlichen Konstellation von Mensch und Kosmos wegen (...) *keine Revanchepartie (...)* ⁴⁷⁸ zwischen ihnen geben, da ihr Zwiegespräch miteinander kontinuierlich unentschieden ausfalle: *Er starrte mit aufgerissenen Augen zum Mond hinauf und schob mit den Fingern gewaltsam die Lider zurück, das Gel sickerte darunter in seinen Schädel, und feucht und fade stieß es aus fernen Tagen in ihm auf: ‚Vom Anfang bis zum Untergeh’n / fast nur durch Tränenschleier angesehen’n. ’*⁴⁷⁹ Der Blick wird auf sich zurückgeworfen; zwischen wahrnehmendem Objekt und Universum bleibt lebenslang eine Erkenntnisbarriere. Instinktiv ist Murphy das Universum seiner zirkulären Natur wegen vertraut, die auch sein eigenes Dasein, wie das der Kugel in *Circuit* (Abb. 16) bestimmt. *‚Wie schön ist es, trotz allem‘ (...)* ⁴⁸⁰ sagt der Leichenbeschauer, den sterblichen Überresten Murphys zugewandt, (...) *‚das Zeichen der Geburt, das Zeichen des Todes, ein sozusagen abgerundetes Leben, ein geschlossener Kreis. ’*⁴⁸¹

Murphy ist sich seines Geists als (...) *geschlossenes System [bewußt, das] keinem anderen Wandlungsprinzip als seinem eigenen unterworfen*⁴⁸² sei und sich darüber hinaus mit zunehmendem Alter um ihn schließt.⁴⁸³ Jedes Individuum existiert monadisch in seinem eigenen gedanklichen Kosmos: *Die Definition der äußeren Realität oder kurz der Realität, änderte*

Notebooks (Trinity College, Dublin, MSS 13 10967-190 ff.). Diese exzerptartigen Notizen *Die Erkenntnis der Aussenwelt* betreffend, basieren ausnahmslos auf dem gleichnamigen § 34 (s. Anm. 55), S. 400 ff.

⁴⁷⁶ Windelband, in: Heimsoeth (Hrsg.) (s. Anm. 63), S. 363, Anm. 138.

⁴⁷⁷ Beckett, *Murphy* (s. Anm. 130), S. 22.

⁴⁷⁸ Ebd., S. 66. Kontext: *Es gibt keine Revanchepartie zwischen einem Menschen und seinen Sternen.*

⁴⁷⁹ Ebd., S. 81-82.

⁴⁸⁰ Ebd., S. 196.

⁴⁸¹ Ebd., S. 196.

⁴⁸² Ebd., S. 84.

⁴⁸³ Ebd., S. 136.

sich je nach der Sensibilität dessen, der sie zu definieren wagte.⁴⁸⁴ Unter dieser Voraussetzung betrachtet, muß das physische Universum zwangsläufig als gedankliche Projektion angesehen werden: *Je mehr sein eigenes System sich um ihn schloß, um so weniger konnte er dulden, daß er einem anderen unterworfen wäre. Zwischen ihm und seinen Sternen gab es zweifellos eine Verbindung, jedoch nicht im Sukschen Sinne. Es waren seine Sterne, er war das primäre System. Er war in jener unseligen Stunde larvenhaft und dunkel auf den Himmel projiziert worden, um dort vergrößert und verklärt in seiner eigenen Bedeutung zu erscheinen. Aber es war seine Bedeutung.*⁴⁸⁵ In *Murphy* verfestigt Beckett das bereits in *Dream of Fair to Middling Women* angelegte Verhältnis von *Horizontale* zu *Vertikale*. Auch in Ensembles von Giacometti wie *Femme, tête, arbre* (Abb. 14) *Circuit* (Abb. 16) oder *Projet pour une place* (Abb. 17) entwickeln sich diese beiden Polaritäten zu einer werkbestimmenden universellen Konstellation im Verhältnis von *vita activa* zu *vita contemplativa*. Das metamorphe Gleichnis von der Frau, die dem ruhelosen Mann in ihrer Eigenschaft als baumhafte Abgesandte der Erdmutter bei aller Nähe zu ihm letztlich verschlossen bleibt, ist im Werk beider Künstler um 1930 gleichermaßen voll ausgeprägt. Das Problem Belacquas und Murphys besteht in der permanenten Konfrontation von *Kopf* und *Baum*, d. h. von Verstand und Natur, welche die Wirklichkeit surreal und die Surrealität der inneren, introspektiven Landschaft wirklich erscheinen läßt. Wie Giacometti in seiner ebenfalls 1931 entstehenden Plastik *Paysage – tête couchée* (Abb. 18), verschränkt Beckett die beiden existentiellen Pole in der Sphäre eines Traums „surreal“ ineinander: (...) *zu dessen Baumsaum das Gefild wie eine Stirn im Schlaf zurückwich.*⁴⁸⁶

Für *Murphy* wird sein Arbeitsumfeld zur identifikatorischen Spiegelung seiner eigenen solipistischen Lebenssituation, die er als (...) *Matrix of the surds*⁴⁸⁷ kategorisiert. Des Öfteren bekommt er während seiner Tätigkeit als Krankenwärter Gelegenheit, sich mit den Insassen des *Magdalen Mental Mercyseat* zu identifizieren, die führ ihn zu Schicksalsgefährten werden: (...), *selbst wenn die Patienten sich zuweilen ebenso elend fühlten, wie sie zuweilen aussahen, so bedeutete dies noch nicht zwangsläufig eine Verdächtigung der kleinen Welt, in der sie nach Murphys Meinung alle eine herrliche Zeit verbrachten. Man brauchte ihre Erregung nur*

⁴⁸⁴ Ebd., S. 132.

⁴⁸⁵ Ebd., S. 136. [Hervorhebungen Becketts].

⁴⁸⁶ Beckett, *Traum von mehr bis minder schönen Frauen* (s. Anm. 13), S. 38. In *Proust* spricht Beckett 1930 von der (...) *Identität des Subjekts mit dem Objekt seines Verlangens*. Vgl. Beckett, *Proust* (s. Anm. 376), S. 11. Um die taoistisch zu nennende Verschachtelung von Subjekt und Objekt zu veranschaulichen, führt er mit der oben zitierten Sentenz eine surrealistische bzw. surreale, an Dalí erinnernde Metapher ins Feld. 1945/46 wird Beckett Dalí vor Kritikern in Schutz nehmen, indem er deren Argumentation polemisiert: ‚Für die Malerei ist alles Objekt, die Seelenzustände ebenso wie die Träume und sogar Alpträume, vorausgesetzt, daß die Transkription mit bildnerischen Mitteln erfolgt.‘ Seinen Lesern legt er nahe, anzunehmen, (...) *daß Schwulst einen Sinn hat und daß Dalí, absichtlich oder nicht, die Stigma davon aufzeigt*. Vgl. Samuel Beckett, *Die Welt und die Hose*, in: Glasmeier und Hartel (Hrsg.) (s. Anm. 373), S. 26-27.

*statt irgendeinem Sprung im Kristall ihrer In-Sich-Selbst-Verschlossenheit der Tatsache zuzuschreiben, daß es von seinen Heilern eingeschlossen wurde.*⁴⁸⁸ Wenngleich Murphy deren Fähigkeit, im Innern ihrer geistigen Welt zu leben, nur in wenigen glücklichen Momenten nahe kommt, sieht er die spiegelbildliche Identifikation mit den ihm Anvertrauten als Seelenverwandtschaft an. Wie die Patienten, hat Murphy sich von der „großen Welt“ ab- und der „kleinen Welt“ seiner Introspektionsversuche zugewandt: *Ich bin nicht von der großen Welt, ich bin von der kleinen Welt, war ein alter Refrain Murphys (...).*⁴⁸⁹

Wylie bringt Neary zurück in (...) *die Zelle, Körperwärme, fast so gut wie nicht geboren werden, keine Helden, kein Fiskus, kein (...).*⁴⁹⁰ Doch selbst diese mönchische Klausur hat das grauende Dasein der in anwesender Abwesenheit Untoten im existentiellen Stadium einer Zwischen-Zeit von Licht und Schatten internalisiert: *Das sanfte, leuchtende Austerngrau der Gummipolsterung, die jeden Quadrat-Inch der Decke, der Wände, des Bodens und der Tür bedeckte, verlieh der Tatsache, daß man dort ein Gefangener der Luft war, den Anstrich der Wahrheit.*⁴⁹¹

In Anlehnung an Leibniz' Monadenlehre spezifiziert Beckett metaphorisch: *Das Abteil war fensterlos wie eine Monade, abgesehen von dem mit Klappen versehenen Guckloch in der Tür, an dem ein gesundes Auge erschien (...).*⁴⁹² Individuum und Raum sind ineinander verschachtelt. Das Wesen des in einer Grauzone zwischen Leben und Tod beheimateten Individuums erzeugt die Struktur des es umgebenden atmosphärischen Raums, so daß dieser als gleichsam gedankliche Reflexion selbst zu dem von ihr projizierten Spiegel wird: *Mit Hilfe dieser und anderer Konstruktionen, die noch weniger gewichtig waren, stützte er [Murphy] seine Wirklichkeit gegen den Druck der Wirklichkeit des Mercyseat ab. Angeregt von all diesen Leben, die, wie er hartnäckig annahm, im Geist eingemauert waren, baute er eifriger denn je an seinem eigenen kleinen Luftverlies.*⁴⁹³

⁴⁸⁷ Beckett, *Murphy*, New York 1957, S. 112.

⁴⁸⁸ Beckett, *Murphy* (s. Anm. 130), S. 134.

⁴⁸⁹ Ebd., S. 126.

⁴⁹⁰ Ebd., S. 37.

⁴⁹¹ Ebd., S. 128.

⁴⁹² Ebd., S. 128.

⁴⁹³ Ebd., S. 134.

5.2.2.2. Teilnahmsloses Dasein anwesender Abwesenheiten: Belacqua und Murphy im ausweglosen Peripatos von Denken und Gehen

5.2.2.2.1 Ausweglose Suche suizidaler Konsequenz : *Discours de la Sortie* (1930)

Nach Dublin zurückgekehrt, hält Beckett im November 1930 am Trinity College vor der *Modern Language Society* den Vortrag *Le Concentrisme*.⁴⁹⁴ Gegenstand ist Leben und Werk des von ihm erdachten Poeten Jean du Chas, Autor eines *Discours de la Sortie* (eine Anspielung auf Descartes *Discours de la Méthode*). Beckett weist du Chas sein eigenes Geburtsdatum zu, was auf einen autobiographischen Bezug hindeutet. Calderóns nur wenige Monate zuvor im *Proust*-Essay Becketts nach Schopenhauer zitiertes Wort von der Sünde, geboren worden zu sein, hineingeboren in eine *ausweglose*, sich jeglichem Erkenntniszugang entziehende Welt, äußert sich, so Beckett in seiner vorgetragenen Interpretation des Diskurses, in suizidaler Konsequenz, (...) *künstlerischer Ausdruck einer Flucht als Vorahnung des Selbstmordes*, (...) *Tür, bitte!* als den einzig definitiven Akt des Individuums, (...) als bescheidenes ‚*cogito ergo sum*‘.⁴⁹⁵ Gott, Müdigkeit, ein kleiner Schlaganfall bzw. Bewußtlosigkeit oder der Scharfsinn des Racine übernehmen ihm zufolge die Rolle des Concierge, der den erschöpften Menschen aus seinem existentiellen Kerker entläßt.⁴⁹⁶

In deutlicher Analogie zu dem in *Kreislauf* zum Ausdruck kommenden zirkulären Schöpfungsprozess spricht Giacometti um 1933 von einem *eisernen Kreis*, aus dem er heraustreten möchte⁴⁹⁷ und sieht die einzige Möglichkeit einer absoluten Schöpfung darin, an ihr zu sterben,⁴⁹⁸ um die Dissoziation zwischen seinem Bewußtsein und der ihn umgebenden, doch unzugänglichen bleibenden Natur aufzuheben. Die Idee, die du Chas entwerfe zu konkretisieren, hieße zugleich, dies mit Kants *Ding an sich* zu tun. Wirkliche Kunst habe nichts mit Descartes Prinzip des *claire et distinct percipere* zu tun. Als eine Art *vaudeville* sei sie einer kompo-

⁴⁹⁴ Knowlson (s. Anm. 4), S. 121. Das Vortragsmanuskript wird im Beckett-Archiv der University of Reading (unter MS 1396-15) aufbewahrt.

⁴⁹⁵ Samuel Beckett, *Le Concentrisme* (1931), in: Cohn (Hrsg.) (s. Anm. 25), S. 42. Beckett: *Vous pourriez, par exemple, interpréter ce Discours de la Sortie comme l'expression artistique des évasions qui précèdent le suicide, et 'cordon s'il vous plaît' comme l'unique acte définitif de l'individu qui se fait enfin plus que justice. Ce serait un 'cogito ergo sum' un peu sensationnel.* Ebd., S. 42.

⁴⁹⁶ Ebd., S. 42. Beckett: *Et le concierge, celui qui laisse sortir? Tout ce que vous voudrez, Dieu ou la fatigue, petite attaque ou clairvoyance racinienne.*

⁴⁹⁷ Giacometti, *Alles trübe ...* (um 1933/34), in: Vitali (Hrsg.) (s. Anm. 130), S. 218. Giacometti: *Alles trübe, so traurig, jetzt wieder da, dieser eiserne Kreis, rausgehen, rausgehen, immer gleich, was soll ich hier nur schreiben? Sie ist verschwunden, Leere, überall, von Winden gepeitscht, sie sind unaufhaltsam. Ich frage mich: wohin? Wohin gehen? / Liebe.*

⁴⁹⁸ Vgl. Lord, *Alberto Giacometti – Ein Porträt* (s. Anm. 287), S. 34.

sitorischen (...) *Resolution* (*Auflösung*) Mozarts vergleichbar, (...) *völlig verständlich und zugleich in ihrer Unausdrückbarkeit vollkommen*.⁴⁹⁹

Der *Discours de la Sortie* offeriert also einen *ästhetischen Ausweg* aus dem von Kant eröffneten noumenistischen Dilemma, den Beckett zwei Jahre später in *Dream of Fair to Middling Women* in physischer figurativer Musikalität auflösend zu verwirklichen sucht: *Décomposition des joyeux qui descendent en colimaçon*,⁵⁰⁰ womit dem Prozess selbst als absolutes *Ding an sich* plastische Anschauung verliehen worden ist.

Der Vortrag kann als Allegorie für ins Dasein geworfene Individuen wie Belacqua oder Murphy angesehen werden, die aufgrund ihrer Reflexionsfähigkeit bewußten Seins *innerhalb* des Kosmos diesem *ausgeschlossen* gegenüberstehen. Mit dem Suizid als eskapistische, das Bewußtsein auslöschende Konsequenz sowie der Rolle Gottes als Salvator ist hier bereits – wie in Giacomettis plastischer Landschaft *Kreislauf* (Abb. 16) von 1930 sowie in der Gruppe *La place II*⁵⁰¹ von 1948 – die ikonographische Konzeption von *En attendant Godot* (1948/49) abstrakt veranlagt.

Der kreative, seine Strukturen in der ihn umgebenden Natur spiegelnde, unruhige Intellekt bildet sich auf seiner lebenslangen Suche nach Einheit mit dem Universum unabdingbar in dem ab, was er hervorbringt. Erlösenden *Ausgang* aus diesem gleichsam existentiellen Schöpfungsdilemma gewährt nur der *Exitus* selbst, der seitens Giacometti vom Erdmuldenstadium der Kugel beschworen wird. Beckett kommentiert diesen Zustand in *Dream of Fair to Midd-*

⁴⁹⁹ Beckett, *Le Concentrisme*, in: Cohn (Hrsg.) (s. Anm. 25), S. 42. Beckett: *Décomposition des joyeux qui descendent en colimaçon. Et vous voilà. Clair et conséquent comme les syllogismes de Monsieur Chauvin. Ou vous pourriez considérer tout cela sous la lumière de la physiologie. Ce serait plus égayant. Mais ce qui est certain, c'est que, si vous insistez à solidifier l'Idée, Celle dont il parle, à concrétiser la Chose de Kant, vous ne ferez que dégrader en vaudeville de Labiche cet art qui, semblable à une résolution de Mozart, est parfaitement intelligible et parfaitement inexplicable*. Ebd., S. 42. Es geht um die *Identität* von Darstellungsmedium und Darstellungsgegenstand, einzig realisierbar in der *Unmittelbarkeit* der Musik. Richtungsweisend benutzt Beckett das Wort „*résolution*“, spielt also auf eine „*Auflösung*“ im Rahmen einer Partitur an. Bezeichnend bleibt, daß ihr Verfasser die Fiktion der Realität im Rahmen eines „virtuellen Vortrags“ kenntlich macht, indem er die Realität der Fiktion in den Kontext der an der „cartesischen Tradition“ orientierten Universität einbringt. Die Anwesenden sind sich der Tatsache bewußt, daß es sich um einen Scherz, wenn nicht um eine Persiflage auf die akademische Vortragstradition handelt, wie Beckett Knowlson gegenüber später klargestellt hat. Vgl. Knowlson (s. Anm. 4), S. 122, Anm. 11, S. 727. An dieser Wendemarke weicht das akademische Schreiben *über* etwas bereits programmatisch der literarischen Dokumentation schöpferischer Primärprozesse.

⁵⁰⁰ Beckett, *Le Concentrisme*, in: Cohn (Hrsg.) (s. Anm. 25), S. 42. Es handelt sich um eine deutliche Anspielung auf das unter dem Einfluß der Phasenphotographie Mareys und Muybridges entstandene Gemälde Duchamps *Nu descendant un escalier, No. 2* (1912), welches nicht nur Vorbild für futuristische Darstellungen, sondern auch für Giacomettis einer zeitlichen Bewegungsstaffelung unterworfenen Plastik *Composition* von 1927 (Abb. 9) gewesen sein könnte. Das in Anlehnung an die Prozessontologie Bergsons formulierte Ziel Duchamps, eine statische Repräsentation von Bewegung, eine statische Komposition von angedeuteten Positionierungen der Bewegung im Raum (jene Schattenreihung, von der Bergson spricht) wird Beckett in figurativen Verkörperungen wenig später literarisch umsetzen. Zum Einfluß Bergsons auf das Werk Duchamps vgl. Calvin Tomkins, *Duchamp. A biography*, New York 1996, S. 66-68.

⁵⁰¹ Vgl. Klemm, Lanchner et al. (Hrsg.) (s. Anm. 115), S. 161 (Abb. 95).

ling Women so: *Der ekstatische Geist, der schaffensfrohe Geist, nimm unseren zum Beispiel, steigt aus der Mühe und Erschöpfung von Tiefenentwürfen, die keine Schematik dulden, zu den Stollenenden seiner Selbstsetzung, seiner obskuren Vorscheinsbeziehung auf. Der Geist, plötzlich eingesargt, dann regsam in Schaffenswut und –überschwang, im Forthasten und Fortstürzen dem Exitus zu, ist derart der letztendliche Modus und Faktor der schöpferischen Einbeziehung, ihr Proton, unkontaktierbar; aber da, als beharrliche, unsichtbare Ratte, fahrig hinter der astralen Zusammenhanglosigkeit der Kunstaußenseite (...).*⁵⁰² Formulierungen wie das „unkontaktierbare Proton“ stehen der modernen Quantenphysik in ihrer Ausprägung bei Niels Bohr und Werner Heisenberg nahe und sind zudem, wie oben gezeigt, Ausführungen Bergsons anverwandt.⁵⁰³ In seinem Roman *Watt* (1942-44) wird Beckett das Wort „Ratte“ synonym für das Medium „Wort“ als linguistische Essenz des Geistes schlechthin verwenden,⁵⁰⁴ da es in seiner Interferenz zwischen Geist und Sache tretend für Mißverständnisse sorgt, der symbolbefrachteten Alltäglichkeit verhaftet und insofern lediglich fähig ist, äußere statische Erscheinungen bewegter Wirklichkeit abzubilden.

5.2.2.2.2 Zirkuläre Gedankenflucht anwesender Abwesenheit Belacquas in Hinwendung zum nichtbewußten Sein

In der Anfang der dreißiger Jahre verfaßten Erzählung *Bim Bam* heißt es zum Schicksal Belacquas, das der Gewohnheit verhaftet ist: *Glaube, Hoffnung und – wie war das doch gleich? – Liebe, das Paradies verfehlt, jede Ebbe verlacht, und alle Gezeiten strömten ab vom Strandkies des Ego Maximus, des armseligen Häufleins Ich. Das Zeichen ging nirgends hin, nur rundherum im Kreise wie die Sphären, aber stumm.*⁵⁰⁵ Gerade die Klarheit des Kopfs, der als (...) *kristall'ner Fluß*⁵⁰⁶ bezeichnet wird, ist es, die ihren wesentlichen Beitrag zur Geschlossenheit des *Kreislaufs*, (Abb. 16) zu ewigem Daseinszirkulieren in Abgeschiedenheit leistet. Je ausgeprägter das Ego ist, desto stärker wird sich das reflektierende Bewußtsein seiner Abgespaltenheit vom Universum bewußt. In unmittelbarer Anlehnung an den *Discours de la Sortie* enthält der erste Roman Becketts in Form einer kurzen Sequenz ein ironisches Gleichnis hierfür, wobei sich die Bewußtseinsgrenze der Protagonisten mit der Grenze der romaninternen Wirklichkeit berührt: *‚Wir kommen nicht raus‘, sagte er. / Die Madonna scharrte an*

⁵⁰² Beckett, *Traum von mehr bis minder schönen Frauen* (s. Anm. 13), S. 26.

⁵⁰³ Vgl. Anm. 212-223 dieser Dissertationsschrift.

⁵⁰⁴ Samuel Beckett, *Watt*, Frankfurt am Main 1995 [Paris 1953], S. 83. Worte sind für Watt eine Art „Rattenplage“, die es auszurotten gilt, da der Ausdruck die Sache stets verfehlt oder verdeckt, wenn nicht gar deformiert. Wie das Medium eines physikalischen Experiments, wirkt die Lingua dem künstlerischen Selbstverständnis Becketts zufolge als Gedankenträger interferent.

⁵⁰⁵ Beckett, *Bim Bam*, in: *Mehr Prügel als Flügel* (s. Anm. 389), S. 40.

⁵⁰⁶ Beckett, *Traum von mehr bis minder schönen Frauen* (s. Anm. 13), S. 118. In der eingerückten Gedichtzeile heißt es: *Klar und hell der Geist sein muß / Strömend, ein kristall'ner Fluß, / Hell wie Licht und klar wie Wind ...*

der Tür. Sie schnaufte schwer vor zorn. Er, entleert, lehnte sich an der Wand zurück. (...) ,Es hat keinen Sinn', sagte er, ,du kommst nicht raus.' (...) Die Smeraldina-Rima begann zu kichern: ,Wir sind zwischen den Jahren eingeschlossen!'⁵⁰⁷ Die (...) Kreisbewegung des Geistes (...),⁵⁰⁸ von der der Leichenbeschauer angesichts von Murphys Tod spricht, verkörpert auch Belacqua in der Einheit von Gehen und Denken geradezu peripatetisch in aristotelischer Tradition zwischen den beiden Polen von Geburt und Tod sich verdichtenden Bewußtseins: *Er hastet vor und zurück wie ein aufgeregter Handelsmann, und er war aufs ganze gesehen zu geschäftig, um auf dem Brückenscheitel neben Cellini innezuhalten und in den königlichen Flußlauf hinabzublicken.*⁵⁰⁹ An anderer Stelle heißt es: *Ich denke jetzt (er watschelte auf und ab unter dem Mond, il arpena le pont, was für eine Ausdrucksweise für einen New-England-Lanson, der überzeugt davon ist, ein wahrer Gedankenschmelztiegel zu sein) (...)*⁵¹⁰ Auf der physischen Ebene ist dies eine Reflexion seiner irrationalen „kognitiv-eskapistischen Tendenz“: *Und die GEDANKENFLUCHT! Die Eselsbrücke war eine Gedankenflucht.*⁵¹¹ Der von Beckett geschätzte Bruno legt in *De la causa, principio et uno* (1584) ebenfalls großen Wert darauf, die Definition des Objekts in seinem absoluten Seinsstadium (nach dem Belacqua sucht) als unendlich und somit unbestimmbar, Peripatetikern wie Platon zuzuschreiben.⁵¹²

Zeit- und Ichauffassung stehen im Rahmen der Perzeption im Bewußtsein des Individuums miteinander in symbiotischer Beziehung. Der von Bergson in seiner Dissertation erarbeitete Freiheitsbegriff von den unmittelbaren Bewußtseinstatsachen ist an die Zeitwahrnehmung des souveränen Ichs bzw. an die Differenzierung zwischen „fundamentalem“ und „parasitärem“ Ich geknüpft.⁵¹³ Während das parasitäre Ich lediglich in der Lage ist, homogene Dauer aufzufassen, vermag das fundamentale Ich heterogene Momente zu sensibilisieren.

⁵⁰⁷ Ebd., S. 119-20.

⁵⁰⁸ Vgl. Beckett, *Traum von mehr bis minder schönen Frauen* (s. Anm. 13), S. 26.

⁵⁰⁹ Ebd., S. 39-40.

⁵¹⁰ Ebd., S. 183-184.

⁵¹¹ Ebd., S. 63.

⁵¹² Vgl. Bruno, *Über die Ursache, das Prinzip und das Eine*, in: Samsonow (s. Anm. 157), S. 413. Bruno ergänzt: *Also besitzt die Materie nicht das Vermögen, zu sein und ist auch nicht das, was sein kann, denn sie bleibt immer dieselbe und ist unveränderlich; nicht sie selbst unterliegt der Veränderung, sondern vielmehr das, was an ihr und in ihr ist. Gerade euch Peripatetikern zufolge ist doch das, was sich verändert, sich vermehrt oder vermindert, den Ort wechselt und zugrunde geht, nicht die Materie, sondern das Zusammengesetzte.* Ebd., S. 432-433.

⁵¹³ Bergson, *Zeit und Freiheit* (s. Anm. 89), S. 131. Bergson: *Hier bildet sich im Schoß des fundamentalen Ich ein parasitäres Ich, das fortwährend auf das Gebiet des andern übergreift. Viele leben so und sterben, ohne die wahre Freiheit gekannt zu haben.*

Wie im Werk Becketts, provoziert der symbolkritische Ansatz bei Bergson eine Antinomie: *Sieht es [das Ich] aber in diesen verschiedenen Zuständen nichts anderes, als was ihre Namen ausdrücken, hält er nur ihren unpersönlichen Aspekt fest, so kann er [der Assoziationist] sie unbegrenzt aneinanderreihen, ohne jemals etwas anderes als ein Phantom-Ich zu erhalten, den Schatten des Ich, das sich in den Raum projiziert.*⁵¹⁴

Der als endlos kreisender Kugelkopf dargestellte Intellekt Belacquas (Becketts) ist sich seiner lebenslangen Bewußtseinsverdichtung bewußt, die ihn der Welt gegenüberstellt. Daher verlangt Belacqua danach, (...) *sein Bewußtsein auszulöschen (...)*,⁵¹⁵ weil sein nachgeburtliches, d. h. selbstreflexives, Dasein einem Fluch gleichkommt, der jeder wie auch immer gearteten *Unmittelbarkeitsapothese*⁵¹⁶ dem „Ineinander-aufgehoben-Sein“ von Intellekt und Naturkontext entgegenwirkt. Deshalb übt er (...) *sein kleines Hirn in Atemanhalten, er schwor sich in jeder Weise mit seinen Sinnen, (...)*.⁵¹⁷ An dem Belacqua der Erzählung *Bim Bam* konstatiert Beckett Anfang der dreißiger Jahre (...) *ein jämmerliches Versagen unseres niedlichen internus homo, und damit Beweis genug, ihn als hoffnungslose Marionette des eigenen Schattens zu entlarven.*⁵¹⁸ Das Individuum nimmt also nicht nur die Subjekte, mit dem es sich konfrontiert sieht, sondern auch sich selbst, seine eigene Existenz, als Schattenreihung nach Bergson wahr: (...) *trennen wir diese Momente voneinander, entfalten wir die Zeit in den Raum, so nehmen wir damit dem Gefühl seine Lebendigkeit und seine Farbe. Wir stehen dann vor dem Schatten unserer selbst: wir glauben unser Gefühl analysiert zu haben und haben ihm tatsächlich nur eine Nebeneinanderreihung lebloser, in Worte faßbarer Zustände substituiert (...)*.⁵¹⁹ In der von Bergson vertretenen Katharsis des Ich-Bewußtseins d. h. seinem Intuitionismus, liegt die Wurzel jener gewandelten, in sich „umrißlosen“ Ästhetik Becketts, wie sie in der zerfallenden Figur und dem sie umgebenden metamorphen existentiellen Romanambiente von ihm vertreten wird. Bergson kritisiert: *Wie die flüchtige Dauer unseres Ich durch die Projektion in den homogenen Raum in den Zustand einer Fixierung gerät, ebenso umklammern unsere unablässig wechselnden Eindrücke die sie veranlassenden*

⁵¹⁴ Ebd., S. 130.

⁵¹⁵ Beckett, *Traum von mehr bis minder schönen Frauen* (s. Anm. 13), S. 164. Beckett: *Wie konnte man den Willen in seiner eigenen Gespanntheit auslöschen? Oder das Denken in Ekelkrämpfen beruhigen?*

⁵¹⁶ Ebd., S. 249. Beckett: *Nicht, das versteht sich von selbst, hinschmelzend in jener schamlosen Auflösungs-ekstase, die rechtens in Sumpf und Schmerz der Neuverfugung gelöscht wird; nein, es war kein glorioses Entzweigeohn in einer Unmittelbarkeitsapothese, es war lediglich eine unschuldige und annehmbare Seinsvergewisserung, (...)*. Ebd., S. 249-250.

⁵¹⁷ Ebd., S. 163.

⁵¹⁸ Beckett, *Bim Bam*, in: *Mehr Prügel als Flügel* (s. Anm. 389), S. 38.

⁵¹⁹ Bergson, *Zeit und Freiheit* (s. Anm. 89), S. 104.

äußeren Objekte und nehmen auf diese Weise deren genaue Umrisse und deren Starrheit an.⁵²⁰

In der Erzählung *Bammel* ist Belacqua diesbezüglich recht eindeutig: *Seinetwegen konnte sein Geist ruhig einkrachen, er hatte den alten Halodri ohnehin satt (...),*⁵²¹ denn sein Bewußtsein verurteilt ihn zur Teilnahmslosigkeit eines Randdaseins: *(...) niemand würde bestreiten, daß sein Dasein marginal war, er hatte sich eine marginale Rolle ausgesucht, (...).*⁵²² Das existentielle Randdasein des untot ausgegrenzten Belacqua wird von Beckett in der kinematographischen Metapher vom *(...) lebenden Leichnam*⁵²³ angesprochen, ein Wesen also, das gleichfalls in seinem werdenden Vergehen anwesend abwesend ist. Hieraus ergibt sich, wie im Fall von Giacomettis Plastik *Composition (Le couple couché)* (Abb. 9), eine weitere ikonographische Entsprechung zu Duchamps Gemälde *Nu descendant un escalier*, das eine sich in einzelne Bewegungsabläufe auflösende Figuration zeigt.⁵²⁴ Wahrscheinlich in bewußter Anlehnung an die von Bergson in *L'évolution créatrice* geprägte Kinometapher⁵²⁵ zeigt Beckett in *Dream of Fair to Middling Women* eine existentielle Körperfächerung, die zugleich dem, was Giacometti an einer Skulptur von Laurens als dreidimensionalen Schatten⁵²⁶ identifiziert, entspricht: *Jetzt naht er, läßt sich auf speiüble und sappermentgurgelnde Weise mit der Treppe ein, bringt stampfend, sich gegen die große Last seiner selbst stemmend und gewichtend, die Stufen hinter sich in grausam plattfüßiger Diagonale, eine nach der anderen tritt er sie sich aus dem Weg.*⁵²⁷

Diese zeitliche Wesenseigenheit von Belacqua, Murphy und auch Watt steht gleichfalls auf dem von Bergson gelegten, präzise differenzierten Fundament: *So findet also in unsrem Ich*

⁵²⁰ Ebd., S. 95.

⁵²¹ Beckett, *Bammel*, in: *Mehr Prügel als Flügel* (s. Anm. 389), S. 178.

⁵²² Beckett, *Traum von mehr bis minder schönen Frauen* (s. Anm. 13), S. 262.

⁵²³ Ebd., S. 77. Beckett: *Ich hab mich glaub ich nie so wohl gefühlt und so traurig auch in einem wie in diesem: „Sturm über Asien“, falls er nach Paris kommt, mußt du hingehn, die gleiche Regie wie „Der lebende Leichnam“, es war wirklich etwas andres als andere Filme, (...). Innerhalb seiner Existenz besucht Belacqua mit einem Film quasi ein Gleichnis für seine zwielichtige Existenz, die mit dem nunc stans, dem „stehenden Jetzt“ am besten skizziert ist; denn das Kontinuum des Films setzt sich aus Einzelbildern zusammen.*

⁵²⁴ Vgl. Anm. 190; 330 sowie 500 dieser Dissertationsschrift.

⁵²⁵ Vgl. Bergson, *Schöpferische Entwicklung* (s. Anm. 152), S. 303. In Verbindung mit dem Cinematoscope-Verfahren eines sich aus Standbildern zusammensetzenden Kontinuums spricht Bergson von einer vorübergehenden Wirklichkeit, in der und von der wir, Ansicht für Ansicht, momentane Bilder aufnehmen: *(...) die Bewegung entschließt in das Intervall, weil jeder Versuch, Veränderung aus Zuständen zu rekonstruieren, die sinnlose Voraussetzung einschließt, Bewegung bestehe aus Unbewegtheiten.*

⁵²⁶ Vgl. Anm. 425 dieser Dissertationsschrift.

⁵²⁷ Beckett, *Traum von mehr bis minder schönen Frauen* (s. Anm. 13), S. 214. Wie wichtig Beckett dieses Motiv gewesen ist, zeigt die Tatsache, daß er es – in modifizierter Form – in seinem Roman *Watt* (1942–44) nochmals aufgreift: *(...) und hinaufging ins Bett, wobei er die Lampe hoch über seinen Kopf hielt, um seine Schritte zu lenken, auf den Stufen, den Stufen, die nie die gleichen Stufen zu bleiben schienen, von einem Abend zum anderen, und die bald hart und bald weich und bald hoch und bald niedrig und bald breit und bald schmal und bald gefährlich und bald sicher waren und die er, inmitten beweglicher Schatten, jeden Abend kurz nach zehn Uhr hinaufkletterte.* Beckett, *Watt* (s. Anm. 504), S. 120.

*Sukzession ohne reziproke Exteriorität statt und außerhalb des Ich reziproke Exteriorität ohne Sukzession, (...).*⁵²⁸ Welchen Wesens diese zirkuläre Gedanklichkeit, d. h. Belacquas „marginale Rolle“ ist, intoniert Beckett kompositorisch sowohl im Entré, als auch im Finale seines Romans als *da capo*. In Fluktuation abwesender Anwesenheit begriffen, ist Belacqua ein aufgrund seines reflektierenden Bewußtseins zu Teilnahmslosigkeit Verurteilter: *Aber: Der innere Mensch, sein Hunger, seine Finsternis, sein Schweigen, blieb das alles gänzlich außerhalb des Bordells, nahm es an dem zwielichtigen Verkehr des Bordells gar nicht teil? Es blieb nicht, und es nahm teil. Noch einmal: Es blieb nicht, und es nahm teil.*⁵²⁹

Es ist, als bemühe Beckett das Tantalus-Motiv. Sich und seiner Freundin gibt Belacqua zu verstehen: *Wenn ich teilnahmslos an meine verflorenen Leiden denke, hält mein Geist die Teilnahmslosigkeit, mein Gedächtnis, die Leiden fest. Der Geist hat an der Teilnahmslosigkeit, die in ihm ist, keinen Anteil; jedoch das Gedächtnis leidet an seinem Leid, das in ihm ist, ja auch nicht. ‚Da capo‘, sagte die Alba,*⁵³⁰ woraufhin Belacqua seine gedankliche Sequenz wiederholt. *‚Basta‘, sagte die Alba.*⁵³¹

Innerhalb des Lebens schafft sich sein Protagonist daher eine lediglich artifizielle „Gebärmutter“, klaustriert sich bettlägerig, hüllt sich vollständig in seinen Kokon ein, befindet sich (...) *im Schoße einer beseeligen Trägheit, (...) in der Höhlung, der Umbra, dem Stollen.*⁵³² Belacqua (...) *ist ein großmächtiger inwendiger Mensch, ansichhaltend, selbsterhaltend, versus internus.*⁵³⁴

Er zieht sich ganz in das Refugium innerer Geistigkeit, in die einzig realiter existente Wirklichkeit, die seiner Vorstellungskraft, zurück: *Gedankenfolter und Lebensfeme, weil das Denken faul und das Leben falsch war, warteten draußen vor dem Stollen. Aber in der Umbra, dem Stollen, wenn der Geist versacksargte, da war das wirkliche Denken und das wirkliche Leben, lebendes Denken.*⁵³⁵ Doch sich dem Gebärmuttergrab entziehen zu wollen, ist natürlich zum Scheitern verurteilt. Zwar regt Bergson an, man solle (...) *dem Bewußtsein zumuten, sich von der äußeren Welt zu isolieren und vermittelt einer starken Anspannung des Abstraktionsvermögens zu sich selbst zu kommen, (...),*⁵³⁶ doch das fundamentale Ich heterogener Momente wird unvermeidlich im Kontakt zur „Außenwelt“ vom parasitären Ich homogener

⁵²⁸ Bergson, *Zeit und Freiheit* (s. Anm. 89), S. 85.

⁵²⁹ Beckett, *Traum von mehr bis minder schönen Frauen* (s. Anm. 13), S. 57.

⁵³⁰ Ebd., S. 310.

⁵³¹ Ebd., S. 311.

⁵³² Ebd., S. 61-62.

⁵³³ Ebd., S. 65.

⁵³⁴ Ebd., S. 64.

⁵³⁵ Ebd., S. 63.

Dauer „verunreinigt“, dessen Ausdrucksträger lediglich Begriffsschablonen sind: *Das Ich berührt sich nämlich an der Oberfläche mit der äußeren Welt, und da diese Oberfläche den Abdruck der Dinge festhält, wird das Ich Termini durch Kontinuität assoziieren, die es als nebeneinander geordnete perzipiert hatte (...).*⁵³⁷

Sehnsuchtsvoll identifiziert sich Belacqua idealiter mit seinem Vorbild, dem *Geist des Troubadours, versunken in einer Felsnische, zusammengekauert und für immer ausgeschieden, (...).*⁵³⁸ Als ihn seine Freundin, die Alba, daran erinnert, daß er wie ein krankes Huhn brüte, entgegnet er, befangen in seiner Illusion im Wunsch, dem reflexiven Daseinsschicksal zu entkommen: *Ich brüte nicht. Mein Denken setzt aus. Das ist nicht Brüten, das ist nicht Reflektieren. Es ist die Abdankung des Tagesbewußtseins, es ist die stumm- und finsternmachende Vertreibung der Werktagsgrelle (...).*⁵³⁹ Im Fortschreiten glaubt Belacqua in der Erzählung *Bim Bam, (...)* den von ihm so genannten *Furien (...)*⁵⁴⁰ seines Denkens entkommen zu können: *Das konnte ihn jetzt nicht loseisen, das setzte ihm höchstens allerlei Gedanken in den Kopf. Und hatte er nicht solange inmitten seiner und anderer Leute Gedanken dagehockt, bis er schließlich hinweggeflüchtet war? Was gäbe er jetzt nicht darum, wieder unterwegs zu sein! Von den Gedanken weg!*⁵⁴¹ Doch Belacqua ist gezwungen, weiterzugehen, da er (...) *ohnehin nicht die Mittel hatte, in reiner Stasis zu verharren, (...).*⁵⁴² Wie Giacometti bzw. dessen Figuren, strebt er mit seinen Durchwanderungen beständigen Wandels paradox stets unerreichem vollkommenem Stillstand entgegen.

5.2.3. Sehnsucht nach nicht-bewußtem, da *ziellosem* Still-Leben in Einheit mit dem Universum

Sich in eine Art Ersatzgebärmutter zu flüchten, bleibt Belacqua ebenso verwährt wie der Zugang zum *uterus mundi*, wodurch erklärlich wird, weshalb (...) *Belacquas Laune in der Regel schlecht und sein Temperament saturnisch ist. Er erinnert sich an den freudvollen segensreichen Stollen und kann nicht zurückgelangen. Ums Leben nicht. Er scheuert und schabt und zappelt weiter herum und kritzelt furchtbar böse blickend wüste Spiralen auf das ‚belle face carrée‘, statt einfach zu warten, bis das Ereignis eintritt. Und wir können nichts für ihn tun.*⁵⁴³

⁵³⁶ Bergson, *Zeit und Freiheit* (s. Anm. 89), S. 71.

⁵³⁷ Ebd., S. 129.

⁵³⁸ Beckett, *Traum von mehr bis minder schönen Frauen* (s. Anm. 13), S. 35.

⁵³⁹ Ebd., S. 252.

⁵⁴⁰ Beckett, *Bim Bam*, in: *Mehr Prügel als Flügel* (s. Anm. 389), S. 37.

⁵⁴¹ Ebd., S. 37.

⁵⁴² Beckett, *Bim Bam*, in: *Mehr Prügel als Flügel* (s. Anm. 389), S. 43.

⁵⁴³ Beckett, *Traum von mehr bis minder schönen Frauen* (s. Anm. 13), S. 165. Eugene Webb diagnostiziert eine ähnlich vom Willen belastete Existenz bloßer Aktivität an Neary, (...) *dem herausragenden Beispiel in dem Buch*

Das Ereignis einfach auf sich einwirken zu lassen, gehört nicht zu Belacquas Mentalität. Wäre er nicht der Bewußtseinsanspannung ausgesetzt, die ihn als Subjekt der Welt gegenüberstellt, hätte er an ihr teil, (...) *aber das materielle Universum als Ganzes nötigt unserem Bewußtsein die Spannung des Wartens auf. Es befindet sich selbst in dieser Spannung (...)*,⁵⁴⁴ gibt Bergson im zweiten Teil seiner Einführung in *Le pensée et le mouvant* (1934) zu bedenken. Passagen wie diese prägen gemeinsam mit upanishadischen Anteilen im Werk Schopenhauers (die z. T. auch die japanische Ausprägung des Buddhismus nachhaltig beeinflussen) Becketts künstlerisches Selbstverständnis im Gegensatz zu einer offensiven cartesianischen Erkenntnishaltung.

In einer seiner zentralen Schriften, *Mushin – Die Zen-Lehre vom Nicht-Bewußtsein*, bezeichnet Daisetz T. Suzuki Raum und Zeit als Produkte der „Selbst-Natur“: *Wenn wir so stark davon in Anspruch genommen sind, unser Bewußtsein und Unterscheidungsvermögen nach außen zu richten und darüber die andere Richt der Prajna vergessen, die nach dem UNBEWUSSTEN weist, besitzen wir, was mit einem Fachausdruck als Prapancha, Einbildungskraft, bezeichnet wird. Wir können dies auch umkehren: Wenn die Einbildungskraft spielt, bleibt Prajna verborgen, das Unterscheidungsvermögen (vikalpa) folgt der eigenen Neigung, und die klare, ungetrübte Oberfläche des UNBEWUSSTEN oder der Selbst-Natur ist jetzt verdunkelt.*⁵⁴⁵

Absichtslos, d. h. ohne „Voraus-Setzung“ (...) zu warten, bis das Ereignis eintritt (...),⁵⁴⁶ gilt Beckett als Entré zu einer in Kontemplation bereinigten Wahrnehmung.⁵⁴⁷ Bruno spricht in seiner Schrift *Cabala del cavallo Pegaseo* (1584) davon, daß das (...) *Ansichsein der Dinge*⁵⁴⁸ (...) *nur das rein geistige Auge ohne Vermittlung der Sinne schauen kann.*⁵⁴⁹ Auch Kant ver-

über einen Menschen, der von Bindungen versklavt wird. Dies verdeutliche, daß der Roman *Murphy* von einem buddhistischen Standpunkt aus hätte verfaßt worden sein können, da es Bindungen sind, die einen in der zeitlichen Welt gefangen halten und an permanente Aktivität koppeln. Siehe Eugene Webb, *Samuel Beckett – A Study of his Novels*, London 1970, S. 52 [Übersetzung des Verfassers].

⁵⁴⁴ Bergson, *Einführung* (Zweiter Teil), in: *Denken und Schöpferisches Werden* (s. Anm. 177), S. 45. [Hervorhebung Bergsons].

⁵⁴⁵ Daisetz Taitaro Suzuki, *Mushin – Die Zen-Lehre vom Nicht-Bewußtsein – Das Wesen des Zen nach den Worten des Sechsten Patriarchen*, München 1987 [London 1949], S. 149.

⁵⁴⁶ Vgl. Anm. 543 dieser Dissertationsschrift.

⁵⁴⁷ Foster sieht im Rahmen einer buddhistischen Annäherung an das Werk Becketts Individuen wie Murphy und Neary, deren Existenz auf ausschließlich auf ihrem Willen fußt, dem Kreislauf von Geburt, Tod und Wiedergeburt unterworfen. Sie seien als sensibilisierende, denkende Wesen im Samsara gefangen, weshalb von den Protagonisten des *Murphy* der Gedanke vertreten werde, niemals geboren worden zu sein. Im Zusammenhang mit *Murphy* spricht Foster von der Suche nach innerem Frieden. Vgl. Paul Foster, *Beckett and Zen – A Study of Dilemma in the Novels of Samuel Beckett*, London 1989, S. 126-127.

⁵⁴⁸ Bruno, *Die Kabbala des Pegasus*, in: Samsonow (s. Anm. 157), S. 330.

⁵⁴⁹ Ebd., S. 325.

tritt die These einer unrezeptiven, nichtsinnlichen Anschauung, welche die *Noumena* wahrnehmbar werden läßt.⁵⁵⁰

Deshalb entscheidet Beckett sich mit *Dream of Fair to Middling Women* im Auftakt seines Werks für einen durchgängig kognitiv undeterminierten, aleatorischen Daseinsrahmen Belacquas, der seinem Protagonisten idealiter die Schicksalschance freier Entfaltung, in Emanzipation von seinem schöpferischen Vorbild Beckett gewähren soll, der, wie er selbst schreibt, nichts für sein *alter ego* tun könne. Den Ausweg aus diesem psychischen wie physischen Erkenntnisdilemma sieht Beckett an der Vorgehensweise von Proust im Anschluß an Schopenhauer und Bergson, jenseits der Prinzipien von Vernunft bzw. Verstand und Gewohnheit, exemplifiziert: *Wenn das Subjekt frei von Willen ist, ist das Objekt frei von Kausalität (Raum und Zeit zusammengekommen). Und diese (menschliche Vegetation) ist geläutert in der transzendenten Wahrnehmung, die das Modell, die Idee und das Ding an sich einfangen kann.*⁵⁵¹ Das *Ding an sich*⁵⁵² zu erblicken und schauend zu *verwirklichen*, liefe, um mit Schopenhauer oder Bruno zu argumentieren, nicht nur auf eine unmittelbare Identifikation des Subjekts mit dem Objekt seiner Erkenntnisbegierde, sondern auf deren *Identität* – Aufgehen des Subjekts in ihm, *Kopulation* im eigentlichen Sinn von *Verschmelzung* – hinaus, bestünde also darin, sich in den Kontext Natur – *regressus ad uterum* – zu reintegrieren.

Belacqua ist von dem Dilemma geprägt, sich nicht selbstvergessen (...) *von der zähen Achse seiner Wirklichkeit*⁵⁵³ losreißen zu können. Es zeigt sich, wie intensiv Beckett u. a. die Bergson nahestehenden upanishadischen Anteile aus Schopenhauers Philosophie extrahiert haben muß⁵⁵⁴ und nun in sein Werk integriert. Das etymologisch aus dem Hinayana und Mahayana stammende Wort „*Mushin*“ (oder „*wu-hsin*“) ist einer der Schlüsselbegriffe des Buddhismus.

⁵⁵⁰ Vgl. Anm. 65 dieser Dissertationsschrift. Zu Windelbands Absatz 8, § 38, notiert Beckett: *If one could suppose a perception of a non-receptive kind (...) a truly productive imagination (...) intellectual perception (intuition) or intuitive intellect, the unity of the two knowing faculties of sensibility & understanding* (Trinity College Library, Dublin, Microfilm 13, MSS 10967-227).

⁵⁵¹ Beckett, *Proust* (s. Anm. 376), S. 73.

⁵⁵² Wie bekannt ist, fußt das Gedankengebäude Schopenhauers auf Kants in der transzendentalen Ästhetik seiner *Kritik der reinen Vernunft* (1781 und 1787) herausgearbeiteten Differenzierung zwischen der bloßen Erscheinung (*Phänomenon*) und dem *Ding an sich* (*Noumenon*). Beckett entnimmt den Begriff offenbar zunächst der Sekundärliteratur und eignet sich ihn primär erst ab Januar 1938 (in der deutschsprachigen Urfassung) an. Spuren dieser Lektüre finden sich in Gedichten der späten 30er Jahre. Vgl. Knowlson (s. Anm. 4), S. 294, Anm. 131, Anm. 761. Allerdings ist es wahrscheinlich, daß er durch die Windelband-Lektüre bereits um 1929 Einblick in die begriffliche Entwicklungsgeschichte des Noumenismus genommen hat.

⁵⁵³ Beckett, *Traum von mehr bis minder schönen Frauen* (s. Anm. 13), S. 31.

⁵⁵⁴ Als Schopenhauer *Die Welt als Wille und Vorstellung* verfaßte, sind ihm die Upanishaden in lateinischer Übersetzung einer persischen Version geläufig gewesen, die Anquetil Dupéron zu verdanken war. Vgl. Pothast (s. Anm. 154), S. 51. Der argumentative Verlauf des von Pothast aufgewiesenen Dialogs zwischen Beckett und Schopenhauer, IV. Murphy, 34. Das kolossale Fiasko sowie 35. So tragen alle Dinge hinkend zu dem einzig Möglichen bei (ebd., S. 229-254) stimmt darüber hinaus weitgehend mit den von Webb (vgl. Anm. 543 d. Diss.) und Foster (vgl. Anm. 547 d. Diss.) bezüglich *Murphy* aufgezeigten strukturalen Parallelen zum Buddhismus überein.

Neben *Nicht-Bewußtheit* oder auch *Nicht-Gedanken-haben*⁵⁵⁵ steht er gleichfalls für ein *Nicht-Ich* oder sogar für *Selbst-Losigkeit*.⁵⁵⁶ Da das Kontinuum der Wirklichkeit aus ineinander übergehenden Metamorphosen werdenden Vergehens besteht, hat es, wie der Roman *Dream of Fair to Middling Women* als Seinssphäre der sich ebenso permanent wandelnden Figuren Becketts oder wie die reifen Skulpturen des Spätwerks von Giacometti, keine kohärente Gestalt.⁵⁵⁷ Die Wanderschaft des wahrnehmend Darstellenden hinsichtlich des beabsichtigten „Still-Lebens“ muß zwangsläufig ewig dauern. Schon im Vorfeld seiner Gedanken zur kontinuierlichen Entzweiung und Versöhnung der Elemente äußert Schopenhauer: *Wir sehen also hier die Willensbewegungen auf das Gebiet der bloßen Vorstellung hinübergespielt, als welche der ausschließliche Schauplatz der Leistungen aller schönen Künste ist; da diese durchaus verlangen, daß der Wille selbst aus dem Spiel bleibe (...)*.⁵⁵⁸ Grundlage der Lehre des Zen ist folgende Sentenz des Huineng: *Ich bestimme Gedanken-Leerheit* [wu-nien, das UNBEWUSSTE] *zum Prinzip (meiner Lehre), Gestaltlosigkeit zum Körper und Bleibelosigkeit zur Quelle*.⁵⁵⁹ Der Grundsatz von Gestalt- und Bleibelosigkeit steht den bereits in der Frühromantik einsetzenden kontemplativen Auflösungstendenzen nahe, die in den vierziger und fünfziger Jahren auch im abstrakten Expressionismus eines Rothko, Newman oder Pollock zur vollen Entfaltung kommen. Im zweiten der *Fünf Mittel der nördlichen Schule* heißt es: *Wenn das Bewußtsein unbewegt bleibt, werden die Sinne zur Ruhe gebracht, und in diesem Zustand öffnet sich die Pforte höchster Erkenntnis*.⁵⁶⁰

Wie es im *Dritten Mittel* heißt, geht es dabei nicht etwa um den vollkommenen Quietismus des Nirvana der Hinayana-Buddhisten, sondern vielmehr um (...) *die nicht anhaftende Aktivität der Sinne*.⁵⁶¹ In der Erzählung *Bim Bam* spezifiziert Beckett seine Beschreibung der kognitiven *vita activa* Belacquas definitorisch: *Der Reiz dieser reinen, leeren Fortbewegung, dieser „Schrittlichkeit“ oder „Schreitung“ lag nicht zuletzt in ihrem Hang, mit oder ohne Zustimmung des betroffenen Subjekts, die zarten Gravuren der Außenwelt vollständig und lückenlos in sich aufzunehmen. Jeder Zielsetzung enthoben, brauchte sie vor dem Unvorhergesehenen nicht zurückzusehen, noch vom vergnüglichen bric-à-brac des Schwanks sich abzuwenden,*

⁵⁵⁵ Suzuki (s. Anm. 545), S. 147.

⁵⁵⁶ Ebd., S. 148.

⁵⁵⁷ Aus dem nicht minder dem Buddhismus verhafteten amerikanischen abstrakten Expressionismus entstammt die Beobachtung Barnett Newmans, Giacomettis Plastiken sähen aus wie Spucke, da sie ohne Form und ohne Oberfläche, doch irgendwie erfüllt seien. Vgl. hierzu Thomas B. Hess, *Barnett Newman*, New York 1969, S. 39.

⁵⁵⁸ Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, in: Löhneysen (Hrsg.) (s. Anm. 154), S. 578.

⁵⁵⁹ Suzuki, *Mushin* (s. Anm. 545), S. 125.

⁵⁶⁰ Ebd., S. 16.

⁵⁶¹ Ebd., S. 16.

über den man so häufig stolpern kann. Nicht zuletzt in dieser Empfänglichkeit lag der Reiz des Streifzugs, der in der Leere begann, der Reiz des reinen Akts lag nicht zuletzt in der Begier, mit der er nach Besudelung lechzte. Aber doch fast zuletzt.⁵⁶² Die von Schopenhauer insbesondere Künstlern anempfohlene und von Beckett dargestellte *Willenlosigkeit* besteht – in enger Verwandtschaft mit der buddhistischen Lehre – gewissermaßen in einer Art aktiver Passivität bei unbewußter Bewußtheit, welches dem Primärbewußtsein als rein unbewußtem Akt in „Tat-Sächlichkeit“ gerecht wird. Belacqua kehrt (...) *transfigured and transformed*,⁵⁶³ also durchdrungen und dadurch verwandelt, von seinen ziellosen Wanderungen zurück.

In seiner Differenzierung zwischen *Analyse* und *Intuition* spricht Bergson von *Sympathie*, die es dem Individuum erlaube, sich ins Innere eines Gegenstands zu versetzen,⁵⁶⁴ bzw. mit dessen Dauer zu koinzidieren,⁵⁶⁵ d. h. die der homogenen Dauer eigene Zerlegung von Bewegungsprozessen in Intervalle schwinde in diesem Zustand völlig. Nur, wenn das der Nützlichkeit verhaftete Bewußtsein ausgeschaltet sei, gelänge die unmittelbare Schau des Wirklichkeitskontinuums in einer Aufmerksamkeitsumkehrung interesselosen Wohlgefallens,⁵⁶⁶ das keiner entstellenden begrifflichen Schablonen als Ausdrucksträger mehr bedürfe, wie Bergson in seiner Symbolkritik wiederholt betont.⁵⁶⁷

Belacqua erweist sich als ein vom Willen befreites (entindividualisiertes) Subjekt ohne Ziel, d. h. ohne „Voraus-Setzung“ des Bewußtseins; eine personifizierte *tabula rasa*, in die sich das Wesen der Welt, wie im Auftakt der Erzählung *Ausgang* geschildert, unverfälscht einschreiben kann: *Eines schicksalsschweren Frühlingsabends hielt er inne, weniger um auszuruhen, als sich von der Umgebung durchtränken zu lassen, (...).*⁵⁶⁸ An einer anderen Stelle der gleichen Erzählung heißt es: *Belacqua stützte sich mit allem überschüssigen Gewicht auf seinen Stock und nahm die Umgebung in sich auf, blicklos und zugleich angespannt; (...).*⁵⁶⁹ Belacqua projiziert nicht mehr seinen eigenen Geist auf die Wirklichkeit, sondern wird zu ihrer bereinigten Projektionsfläche. Er erweist sich somit idealiter als figurative Verwirklichung der

⁵⁶² Beckett, *Bim Bam*, in: *Mehr Prügel als Flügel* (s. Anm. 389), S. 39.

⁵⁶³ Beckett, *Bim Bam*, in: *More Pricks than Kicks*, London 1974, S. 36.

⁵⁶⁴ Bergson, *Einführung in die Metaphysik*, in: *Denken und Schöpferisches Werden* (s. Anm. 177), S. 183.

⁵⁶⁵ Bergson, Einleitung (Zweiter Teil), in: *Denken und Schöpferisches Werden* (s. Anm. 177), S. 43.

⁵⁶⁶ Bergson, *Die Wahrnehmung der Veränderung*, in: *Denken und Schöpferisches Werden* (s. Anm. 177), S. 157-158.

⁵⁶⁷ Zur Gegenüberstellung des Bergsonschen Œuvres mit buddhistischem Gedankengut vgl. Minoru Yamaguchi, *The Intuition of Zen and Bergson – Comparative Intellectual Approach to Zen. Reason of Divergencies between East and West*, Diss. Fribourg 1969. Zu den oben angesprochenen Aspekten ist besonders das sechste Kapitel, *Synthetical Aspect of Continuum and Intuition* (ebd., S. 173-181), relevant.

⁵⁶⁸ Beckett, *Ausgang*, in: *Mehr Prügel als Flügel* (s. Anm. 389), S. 111. Die Passage bildet den Auftakt der Erzählung.

⁵⁶⁹ Beckett, *Ausgang*, ebd., S. 111. Im Original heißt es: (...) *in a sightless passionate kind of way*. Vgl. Beckett, *More Pricks than Kicks* (s. Anm. 550), S. 93.

Ästhetik von Bergson und Schopenhauer in der Aufnahme Prousts, die von Beckett fortgeführt wird.⁵⁷⁰ Schopenhauer betont den Aspekt des blitzschlagartig Unvermuteten: *Der, wie gesagt, mögliche, aber nur als Ausnahme zu betrachtende Übergang von der gemeinen Erkenntnis einzelner Dinge zur Erkenntnis der Idee geschieht plötzlich, indem die Erkenntnis sich vom Dienste des Willens losreißt, ebendadurch das Subjekt aufhört, ein bloß individuelles zu sein, und jetzt reines, willenloses Subjekt der Erkenntnis ist, welches nicht mehr dem Satze vom Grunde gemäß den Relationen nachgeht; sondern in fester Kontemplation des dargebotenen Objekts, außer seinem Zusammenhange mit irgend anderen, ruht und darin aufgeht.*⁵⁷¹ Pothast kommentiert diese Passage in seiner vergleichenden Analyse folgendermaßen: *Durch die relationslos angeschauten Weltgegenstände „hindurch“, kann man metaphorisch sagen, schaut nach Schopenhauer das Genie die ausserzeitlichen Formen an; und durch die hieroglyphenhaft wiedererlebte Erscheinungsoberfläche „hindurch“ erinnert das Subjekt nach Becketts früher Ästhetik das ideale Reale.*⁵⁷²

Das primär zeitliche Wahrnehmungs- und Darstellungsproblem Becketts und Giacomettis korrespondiert mit buddhistischen Fragestellungen, die in ähnlicher Form auch die phänomenologischen Untersuchungen von Merleau-Ponty beherrschen. Suzuki: *Machen wir eine Erfahrung, zum Beispiel, daß wir einen Baum sehen, so nehmen wir in dem Augenblick nur etwas wahr. Wir wissen nicht, ob diese Wahrnehmung die unsere ist, noch erkennen wir, ob der wahrgenommene Gegenstand sich außerhalb unserer befindet. Die Wahrnehmung eines äusseren Gegenstandes setzt bereits die Unterscheidung von außen und innen, Subjekt und Objekt, von Wahrnehmendem und Wahrgenommenem voraus. Wenn diese Trennung erfolgt, als solche erkannt wird und man an ihr festhält, wird die ursprüngliche Erfahrung vergessen, und daraus entsteht eine endlose Reihe von Verwicklungen intellektueller und gefühlsmäßiger Art.*⁵⁷³

Giacometti spricht um 1923 davon, daß (...) *der Körper (...) ohne eine Sekunde Pause, den Anschluß, die Fusion mit der Erde und die Seele (...) das Aufgehen in dem großen Geist (...) vom ersten Lebensaugenblick an (...)*⁵⁷⁴ suche. Könne die vollkommene Einheit von Geist und Materie in einem Kunstwerk verwirklicht werden, so trüge diese die absolute Wahrheit⁵⁷⁵ in sich. Auf diesem Fundament ruhe, wie er etwa zwei Jahre später, um 1925, schreibt, seine *Su-*

⁵⁷⁰ Vgl. zu diesem Aspekt Pothast, *Die eigentlich metaphysische Tätigkeit* (s. Anm. 154), S. 218-219.

⁵⁷¹ Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, in: Löhneysen (Hrsg.) (s. Anm. 154), S. 256. Zum Aspekt der blitzschlagartigen Plötzlichkeit vgl. Yamaguchi (s. Anm. 564), S. 167-171.

⁵⁷² Pothast, *Die eigentlich metaphysische Tätigkeit* (s. Anm. 154), S. 222.

⁵⁷³ Suzuki, *Mushin* (s. Anm. 545), S. 163.

⁵⁷⁴ Giacometti, *Die Seele und der Körper ...*, in Vitali (Hrsg.) (s. Anm. 130), S. 196.

⁵⁷⁵ Ebd., S. 197.

che nach der genauen Kopie (...),⁵⁷⁶ die darin bestehe, (...) ein neues, lebendiges, existierendes Objekt [zu] formen, real in seiner eigenen Materie.⁵⁷⁷ Er sucht dies, wie er im Verlauf der ersten Hälfte der dreißiger Jahre ausdrückt, in einer Verschränkung von Außenwelt und Selbst zu realisieren: (...) *Schaffung einer Synthese zwischen der Außenwelt und einem selbst, einem selbst und der Außenwelt, beide wiedererschaffen in einem dritten Objekt, das die Synthese [ist].*⁵⁷⁸ Der „reinen Schau“ der Dinge in der von Breton propagierten Freisetzung des *Es* in Zuständen von Selbstvergessenheit nähert sich Giacometti, z. T. durch Schlafentzug, in repetitorischen Momenten an, wie Lord mehrfach zum Ausdruck gebracht hat: *Manchmal kam Diego um sieben Uhr in das Atelier und traf seinen Bruder noch bei der Arbeit, umwölkt von den Rauchschwaden unzähliger Zigaretten und so in sein Tun vertieft, daß es schien, als sei er selbst abwesend und hätte nur die Bildhauerhände zurückgelassen, um mit der einsamen Arbeit fortzufahren.*⁵⁷⁹ Dieser Bewußtseinszustand, der zumindest eine Annäherung an die eigentliche „Wahrheit“, die Giacometti von der bloßen Schönheit der Kunst distanziert wissen möchte, ist dem Künstler nur in Stadien ekstatischer Erschöpfung zugänglich, wie er 1965 formuliert.⁵⁸⁰

Suzuki weist im Zusammenhang mit dem „Prajna“⁵⁸¹ darauf hin, (...) *daß der Akt der Erweckung, welcher das Sehen ist, keine bewußte Handlung seitens der Selbst-Natur darstellt. (...), Prajna bricht plötzlich aus dem UNBEWUSSTEN hervor und verläßt es doch nie; es bleibt sich dessen unbewußt. (...), Sehen ist Nicht-Sehen und Nicht-Sehen ist Sehen' und daß das UNBEWUSSTE oder die Selbst-Natur sich seiner mittels Prajna bewußt werde und es doch in diesem Bewußtsein keine Trennung von Subjekt und Objekt gebe.*⁵⁸²

Wie oben ausgeführt, inkorporiert *Paysage – tête couchée* 1932 (Abb. 18) in der Nachfolge des *Kreislauf* (Abb. 16) stehend, das Motiv des Gebärmuttergrabs. Die Landschaft geht gewissermaßen mit ihm schwanger, indem sie es *in sich aufhebt*, d. h. Intellekt und Welt fallen in eins. Ebenso wie Beckett, formuliert Giacometti hier, was zwar nicht erreichbar, wohl aber darstellbar ist, nämlich das selbstvergessene Aufgehobensein des Individuums in der Natur.

⁵⁷⁶ Giacometti, *Skulptur ...*, ebd., S. 202.

⁵⁷⁷ Ebd., S. 202. [Hinzufügung des Verfassers].

⁵⁷⁸ Giacometti, *Schaffung einer Synthese ...*, in: Palmer und Chaussende (Hrsg.) (s. Anm. 96), S. 187.

⁵⁷⁹ Lord (s. Anm. 1), S. 284.

⁵⁸⁰ Vgl. Anm. 454 dieser Dissertationsschrift.

⁵⁸¹ Suzuki zufolge wird das *Prajna* „unvermutet“ oder „plötzlich“ („*tun*“) - quasi blitzschlagartig (*bevor* das Denken einsetzt) - in der „Selbst-Natur“ freigesetzt, indem es gewissermaßen „aufscheint“. Vgl. Suzuki, *Mushin* (s. Anm. 545), S. 97.

⁵⁸² Ebd., S. 97. Suzuki ehrt das Wesen Huinengs, indem er ihn nochmals zitiert. Es zeigt sich hierin eine Korrespondenz mit dem (oben skizzierten) Selbst-Verständnis Croces und Bergsons: *Wer diese Wahrheit versteht, ist „wu-nien“ (ohne Gedanke), „wu-i“ (ohne Gedächtnis) und „wuchao“ (ohne Haften).*

In der terminologischen Nachfolge des von Suzuki interpretierten „*Mushin*“ geprägt, kommen im Begriff des „*Shunyata*“ *Ichlosigkeit* und *Gestaltlosigkeit* miteinander zur Deckung.⁵⁸³ In jenem Stadium sind Körper und Geist, *vita activa* und *vita contemplativa*, gleich gültig. In der Gatha, die Tsung-Mi dem Fünften Patriarchen überreicht, heißt es deshalb: *Dieser Leib ist der Bodhi-Baum. / Die Seele ist wie ein klarer Spiegel auf dem Gestell.*⁵⁸⁴ Es ist genau das, was der unter buddhistischem Einfluß stehende Ezra Lumis Pound 1908 mit dem Gedicht *A lume spento* zum Ausdruck bringt, wenn er sich still inmitten eines Walds stehend der zuvor unbeachtet gebliebenen Wahrheit der Dinge ausgesetzt sieht.⁵⁸⁵ Für Giacometti wäre dies angesichts seines schöpferischen *Kreislaufs* gleichbedeutend damit, „nicht-bewußt“ in der Erdmulde zu ruhen.

5.2.4. Männliches Verlangen nach Still-Leben-Verkörperungen erdhafter Baum-Frauen

Wie bisher deutlich geworden ist, ist Beckett von der universellen Konstellation „Horizontale zu Vertikale“ als Synonyme von *Dynamik* und *Stasis*, die jeweils *männlich* und *weiblich* konnotiert sind, fasziniert. Bei Giacometti sind „Horizontale“ und „Vertikale“ integraler Bestandteil des Schöpfungsprozesses und als solche werden sie zugleich zu seinem Sujet.⁵⁸⁶ Bezeichnenderweise führt Beckett diese in *Dream of Fair to Middling Women* angelegte ästhetische Neigung mit *Murphy* zu einer Zeit fort, in der er vor dem Hintergrund seiner psychischen Zerrüttung selbst nach Halt sucht. Während seiner Analyse bei Wilfred Bion in London (1933-35) beschäftigt er sich u. a. mit den gestalttheoretischen und stilpsychologischen Überlegungen Kurt Koffkas (1886-1940). Vertikale Figur und Erdboden, bereits im Vorgängerro-

⁵⁸³ Suzuki, *Mushin* (s. Anm. 545), S. 148.

⁵⁸⁴ Ebd., S. 17. Daß es hierbei vor allem um upanishadische Einflüsse geht, zeigt die dem entsprechende Schopenhauersche Denkfigur. Anstelle von Vernunft oder Bewußtsein tritt hingebungsvoll *die ruhige Kontemplation des gerade gegenwärtigen natürlichen Gegenstandes, sei es eine Landschaft, ein Baum* (...). Das Individuum vergesse sich, um sich ganz an diesen Gegenstand zu verlieren *und nur noch als reines Subjekt, als klarer Spiegel des Objekts bestehen bleibt; (...) als ob der Gegenstand allein da wäre, ohne jemanden, der ihn wahrnimmt, und man also nicht mehr den Schauenden von der Anschauung trennen kann, sondern beide eines geworden sind*, (...). Das auf diese Weise aufgelöste Individuum sei dann (...) *reines, willenloses, schmerzloses, zeitloses Subjekt der Erkenntnis*. Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, in: Löhneysen (Hrsg.) (s. Anm. 154), S. 257 [Hervorhebung Schopenhauers].

⁵⁸⁵ Vgl. Franz Link, *Ezra Pound*, hrsg. von Peter Brang, Willi Erzgräber et al., München 1984, S. 19. Zu der oben diskutierten Thematik siehe Ming Xie, *Ezra Pound and the appropriation of Chinese poetry: Cathay, translation and imagism*, New York 1999; Ursula Shioji, *Ezra Pound's Pisan cantos and the Nôh*, Diss. Frankfurt am Main 1998 sowie Mary Paterson Cheadle, *Ezra Pound's Confucian translations*, Ann Arbor 1997.

⁵⁸⁶ Eine werkübergreifende Untersuchung zum Thema der Geschlechterdifferenz in Becketts Werk hat Mary Bryden im Zuge der amerikanischen Gender-Studies mit *Women in Samuel Beckett's Prose and Drama* (London 1993) vorgelegt. Zwar diskutiert sie in dem relevanten ersten Kapitel ihres Buchs, *Space Invaders: Women of the Early Fiction*, nicht die Baumverkörperung der Frau als Kontrapunkt zur Seinsentropie des sich nach Reintegration sehnenden Manns. Nichtsdestoweniger bietet die Gesamtdarstellung Brydens einen detaillierten Einblick in Becketts Positionierung der Frau.

man in Gestalt von Frauen motivisch repräsentiert, werden zu einer fundamentalen Denkfigur von Romanen sowie von später entstehenden Dramen Becketts. Dem ihm zur Verfügung stehenden Handbuch der Psychologie, *Contemporary Schools of Psychology*, entnimmt er: *Figur und (Erd)Boden in der Gestalt-Psychologie. Die Figur richtet sich aus dem (Erd)Boden auf und markiert dadurch die grundlegende Unterscheidung zwischen beiden. Diese Unterscheidung ist von erstrangiger Bedeutung für Gestalttheoretiker und ein fundamentales Prinzip ihrer Konzeption von Erfahrung und Verhalten.*⁵⁸⁷

Es handelt sich um einen wegweisenden Auftakt seines Romans, wenn Neary Murphy daran erinnert, daß alles Leben (...) *nur Gestalt und Grund*⁵⁸⁸ sei. Stets trägt diese paradigmatische Konstellation sexuelle Implikationen in sich. In seinem ersten Roman läßt Beckett die Konfiguration zu einer Bildminiatur werden, die er im vierten Abschnitt der Romanlandschaft von *Murphy* ansiedelt: *Kaum hatte Miss Dwyer nach hoffnungslosem Werben um die Gunst des Fliegerleutnants Elliman Neary so glücklich gemacht, wie ein Mann es sich nur wünschen konnte, da wurde sie eins mit dem Hintergrund, von dem sie sich so hübsch abgehoben hatte. Neary schrieb Herrn Kurt Koffka und bat ihn um eine sofortige Erklärung. Er hatte noch keine Antwort erhalten.*⁵⁸⁹ Halt findet der Mann nur zeitweilig im Versuch, sich mit einer Frau zu verbinden. Neary erklärt Murphy darüber hinaus: *Sie mögen mich auslachen ... und sogar verspotten, aber es steht fest, daß alles Dreck ist, im Augenblick jedenfalls, alles außer Miss Dwyer. Die einzige geschlossene Gestalt in der formlosen, leeren Wüste! Mein Tetrakyt!*⁵⁹⁰

In *Murphy* verfestigt Beckett *Horizontale* und *Vertikale* struktural, ebenso wie Giacometti in Gruppen der dreißiger Jahre wie *Frau, Kopf, Baum* (Abb. 14) und *Kreislauf* (Abb. 16) sowie *Modell für einen Platz* (Abb. 17), zu einer werkbestimmenden Komposition im Verhältnis von *vita activa* zu *vita contemplativa*. Das Gleichnis von der Frau, die dem ruhelosen Mann in ihrer Eigenschaft als baumhafte Abgesandte der Erdmutter bei aller Nähe zu ihm letztlich verschlossen bleibt, ist im Werk beider Künstler gleichermaßen, wie beschrieben, um 1930 voll ausgeprägt. Auch das Problem Belacquas und Murphys besteht in der permanenten Konfrontation von *Kopf* und *Baum*, Verstand und Natur.

⁵⁸⁷ Zur expliziten Einflußnahme der Gestalttheorie Kurt Koffkas auf Sentenzen in *Murphy* vgl. Knowlson (s. Anm. 4), S. 177, Anm. 45, S. 737. Knowlson weist in seiner Biographie auf das Handbuch *Contemporary Schools of Psychology*, von Robert Sessions Woodworth (New York 1931), als Sekundärquelle Becketts für die Gestalttheorie Koffkas hin. Der Biograph zitiert eine Notiz von Becketts Hand (die dieser Wort für Wort aus dem Buch kopiert): *Figure and Ground in Gestalt Psychology. The figure stands out from the ground in virtue of the fundamental distinction between them ... This distinction is of the first importance for Gestaltists and a fundamental principle of their conception of experience and behaviour.* (Abgedruckt bei Knowlson, ebd., S. 737, Anm. 45).

⁵⁸⁸ Beckett, *Murphy* (s. Anm. 130), S. 9.

⁵⁸⁹ Ebd., S. 40.

⁵⁹⁰ Ebd., S. 9.

Die Problematik der Reintegration in den Naturkontext zur Vervollkommnung der Erkenntnisfähigkeit zeigt sich, ähnlich wie in der kubistischen Phase Giacomettis sowie dem daraus generierten surrealistischen Kanon von *Frau, Kopf, Baum* in Verbindung mit *Kreislauf* als ebenso sexuelle Problematik unmöglicher Wiederherstellung einer zweigeschlechtlichen Ureinheit im Sinn von Platons *Gastmahl*, bzw. Freuds. Freud, mit dem Weltbild Platons vertraut, sieht 1922 im menschlichen Streben nach Equilibrium die Triebfeder der Lust.⁵⁹¹

Als solche kann der Gleichgewichtszustand zwei Facetten annehmen: Zum einen die Tendenz zur sexuellen Fusion (Platons Gleichnis von den Männlich- und Weiblichkeit inkorporierenden Kugeln), zum anderen im Todestrieb in Hinwendung zu einer nichtorganischen Stofflichkeit. Beide von Giacometti und Beckett dargestellte Problematiken kommen miteinander zur Deckung und zeigen hier wie dort den scheiternden Schöpfungsakt als Scheitern des Zeugungs- oder Liebesakts im Rahmen einer existentiellen Dissoziation, die das Sterben als integralen Bestandteil des Lebens bewußt werden läßt und das Individuum einer lebenslangen Ausgeschlossenheit aussetzt, die es auf sich zurückwirft.

Konfrontiert mit der Zeit, sucht Neary im Bewußtsein seines werdenden Vergehens in anwesender Abwesenheit Halt an einer Säule. Die Szene legt Beckett als Metapher für die existentielle Anlehnungsbedürftigkeit seiner ihn romanintern vertretenden Protagonisten auf ihrer kontemplativen Suche nach dem Absoluten an: *Neary lehnte sich an das Säulenstaket und verfluchte zuerst den Tag seiner Geburt und dann – bei einem kecken Rückblick – die Nacht seiner Zeugung.*⁵⁹² In der Erzählung *Bim Bam* bedauert Beckett explizit, daß Belacqua ohnehin nicht fähig sei, in reiner Stasis zu verharren.⁵⁹³ Wie sich in der nachfolgenden Erzählung *Ein feuchter Abend* zeigt, kann der Drang nach Wanderschaft allerdings auch in relativen Stillstand münden. Insofern das Sterben integraler Bestandteil des Lebens ist, enthält die *vita activa* bereits die *vita contemplativa*: *Die Walz bringt einen Schlaf und ein Vergessen, den hoffärtigen Totpunkt.*⁵⁹⁴

Menschliche Vegetation (...),⁵⁹⁵ von Beckett in *Proust* als idealer Erkenntniszustand innerhalb der Existenz geschildert,⁵⁹⁶ ist als Desiderat die *communis opinio* Becketts und schlechthin: Die Plastik *Circuit* (Abb. 16), die den Bildhauer in Gestalt einer Kugel gewissermaßen als Si-

⁵⁹¹ Vgl. Hans und Shulamit Kreidler, *Psychologie der Kunst*, Stuttgart/Berlin u.a. 1980, S. 28. In ihrem Modell der Homöostase behandeln die Kreidler, der Etymologie des Begriffs gemäß, in Entropie nach Gleichgewicht strebende Zustände. Sie ziehen dabei Paradigmen aus Philosophie, Physik, Evolutionsbiologie sowie Psychologie heran.

⁵⁹² Beckett, *Murphy* (s. Anm. 130), S. 38.

⁵⁹³ Beckett, *Bim Bam*, in: *Mehr Prügel als Flügel* (s. Anm. 389), S. 43.

⁵⁹⁴ Beckett, *Ein feuchter Abend*, in: *Mehr Prügel als Flügel* (s. Anm. 389), S. 52.

⁵⁹⁵ Vgl. Anm. 551 dieser Dissertationsschrift.

syphos zeigt, der seiner nicht enden wollenden Arbeit hingebungsvoll verhaftet ist, steht nicht nur in der Tradition des von Bruno beschriebenen Heros, der das an und für sich unbestimmbare unendliche Objekt näherungsweise umkreist.⁵⁹⁷ Auch Schopenhauers viertes Buch der *Welt als Wille und Vorstellung*, *Bei erreichter Selbsterkenntnis, Bejahung und Verneinung des Willens zum Leben*, steht mit dem von Bergson vertretenen Prinzip der Aufmerksamkeitsumkehr im Einklang: *Vergleichen wir das Leben einer Kreisbahn aus glühenden Kohlen mit einigen kühlen Stellen, welche Bahn wir unablässig zu durchlaufen hätten; so tröstet den im Wahn Befangenen die kühle Stelle, auf der er jetzt eben steht oder die er nahe vor sich sieht, und er fährt fort, die Bahn zu durchlaufen. Jener aber, der, das principium individuationis durchschauend, das Wesen der Dinge an sich und dadurch das Ganze erkennt, ist solchen Trostes nicht mehr empfänglich: er sieht sich an allen Stellen zugleich und tritt heraus. - Sein Wille wendet sich, bejaht nicht mehr sein eigenes sich in der Erscheinung spiegelndes Wesen, sondern verneint es. Das Phänomen, wodurch dieses sich kundgibt, ist der Übergang von der Tugend zur Askesis.*⁵⁹⁸

Auf der Suche nach „Halt“ vermag Belacqua sein sehnsuchtsvolles Verlangen nach „Still-Leben“, (...) „*sedendo et quiescendo*“ mit der Betonung auf „et“ und keinen Denkanschluss an den gewitzten Geist (...),⁵⁹⁹ nur zeitweilig in den Armen einer Frau zu verwirklichen: Er (...) hatte (...) sich soweit vergessen, daß er alles über Bord warf und anlegte in der stillen Molke ihres Busens, der, wie er voreilig ihren Zügen entnahm, nichts als den Tod zu wünschen übrig ließen, in Ermangelung von Abrahams Schoß fürs erste vollauf genügen würde in dieser haltlosen Welt.⁶⁰⁰ Wie im Fall des von Bruno beschriebenen Heros, sucht der Protagonist Becketts die absolute Reintegration in den Naturkontext in seinem Objekt der Begierde.⁶⁰¹ Im sexuellen Akt mit der Smeraldina-Rima sucht Belacqua gewissermaßen als Ersatzhandlung zugleich die verlorene Einheit mit der *Gaia* wiederherzustellen, die seine Vitalität durch permanenten Lebensentzug konstituiert: (...) *und bring ein Vorhängeschloß bei deinen griechi-*

⁵⁹⁶ Vgl. Anm. 551 dieser Dissertationsschrift.

⁵⁹⁷ Vgl. Anm. 167 dieser Dissertationsschrift.

⁵⁹⁸ Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, in: Löhneysen (Hrsg.) (s. Anm. 154) (5 Bde., Bd. I), S. 516. Schopenhauer ergänzt in diesem Zusammenhang, was auch typisch für die Lebenseinstellung Becketts und Giacomettis ist: *Unter dem schon öfter von mir gebrauchten Ausdruck „Askesis“ verstehe ich im engeren Sinne diese vorsätzliche Brechung des Willens durch Versagung des Angenehmen und Aufsuchen des Unangenehmen, die selbstgewählte büßende Lebensart und Selbstkasteiung zur anhaltenden Mortifikation des Willens.* Ebd., S. 532 [Hervorhebung Schopenhauers].

⁵⁹⁹ Beckett, *Traum von mehr bis minder schönen Frauen* (s. Anm. 13), S. 163.

⁶⁰⁰ Ebd., S. 8.

⁶⁰¹ Bruno, *Über die Ursache, das Prinzip und das Eine*, in: Samsonow (s. Anm. 157), S. 413-414. Im Auftakt seiner Schrift steht die unersättliche Vulva im Mittelpunkt, mit der die Definition des unbestimmbaren Objekts auch endet: *Die Materie wird ab ipsis scopum attingentibus* [von denjenigen, die zum eigentlichen Ziel gelangen] *als feminin bezeichnet, tandem inquam – et una complecantur omnia vocola – a melius rem ipsam perpendentibus femina dicitur* [von denjenigen, die es erwogen haben, Weib genannt].

*schen Pumphosen an, bevor ich auflebe und hoffnungsvoll doppelte Freud teilen will mit meinem Zwickzacker und wachse, wachse in die Erdmutter, aus welcher Bettelnapf und Spendekrug.*⁶⁰² Diese Passage zeigt, inwieweit sich das von Beckett vertretene ikonographische Programm mit dem der *Femme cuillère* Giacomettis (Abb. 2) deckt.

Beckett charakterisiert noch eine andere Freundin Belacquas, die Alba, als baumhaft: *Sie raffte sich taumelnd auf, sie löste sich vom Divan ab, bis sie dastand, eine zierliche, wachsame Gestalt, still, aufrecht, das große Haupt gesenkt, und durch den niederen Tisch hindurch erdete sie sich mit den Fingerspitzen, verkabelte sich fest mit der Erde. Sie wartete.*⁶⁰³ Dergestalt verwurzelt, gelingt es ihr wie selbstverständlich, ihre Gedanklichkeit gänzlich abzulegen, wodurch sie eine besondere Attraktivität für ihn gewinnt: *(...) das erhitzte Gehirn der schönen Alba war ausgeklinkt: (...).*⁶⁰⁴ Bei Motiven wie diesem ist man an surrealistische Darstellungen wie Paul Delvauxs 1937 entstandenes Gemälde *Tagesanbruch* erinnert, das vier nackte Baumnympfen zeigt, die in der Erde verwurzelt sind und sonderbar isoliert voneinander wirken. Max Ernst, ein enger Freund Giacomettis, antwortet, als er in einem imaginären Dialog nach Kant gefragt wird, die Nacktheit der Frau sei weiser als die Lehre des Philosophen.⁶⁰⁵ Die Alba verkörpert die von Belacqua ersehnte Statik des Seins: *Sie war ein Fels, tagelos, in ein Wasser gerollt, das nutzbar zu machen sie nicht verdammt war. Allein, uneinsam, unbekümmert, verankert im Sieden eines Elements, in dem sie sich nicht bewegen mußte und aus dem sie daher nicht das tägliche Scherflein loszueisen verdammt war, das in einer Befruchtung und Verdunklung ihres Geistes, die Abnutzung jener Bewegung garantieren würde.*⁶⁰⁶ In ihrer Funktion als Kontrastfigur zu Belacqua führt sie eine seinem Dasein diametral entgegengesetzte Existenz, die erstrebenswert für ihn ist, denn der Alltäglichkeit entrückt, steht sie allem Praktischen fern; ihr haftet kein unersättliches Unterscheidungsbedürfnis an, das Symbole in homogener Dauer instrumentalisiert, um wahrgenommene Bewegungsabläufe in Teilstücke zu zerlegen: *Sie verlästerte das Muß, die unbezwingliche Herkömmlichkeit des Auf-Sterben-hin-Lebens, das sie dazu zwang, die Musik der Tage derart zu setzen und zu plündern.*⁶⁰⁷ Einem Baum gleich, gibt sie sich in der von Suzuki beschriebenen Weise „nicht-bewußt“, also ohne Reflexion der kontinuierlichen Strömung der Natur hin, in der weder Raum noch Zeit konstituiert werden: *Die Tage, uneröffnet und ungeortet, würden sie nicht verbrauchen. Sie*

⁶⁰² Beckett, *Traum von mehr bis minder schönen Frauen* (s. Anm. 13), S. 113.

⁶⁰³ Ebd., S. 205.

⁶⁰⁴ Ebd., S. 206.

⁶⁰⁵ Max Ernst, *Die Nacktheit der Frau ist weiser als die Lehre des Philosophen* (Spiegelschrift 4), Köln 1970 (unpaginiert).

⁶⁰⁶ Beckett, *Traum von mehr bis minder schönen Frauen* (s. Anm. 13), S. 220.

⁶⁰⁷ Ebd., S. 220.

würden in ihrer Fülle übertragen werden, uneingelöst. Sie würde unbeladen und unverdüstert verweilen.⁶⁰⁸ Das vollkommen ins kosmische Raum-Zeit-Kontinuum integrierte weibliche Wesen steht baumhaft als Konstante in der Achse des frühen Œuvres von Beckett. Auch der in seinen Geist eingesperrte Fingal der gleichnamigen Erzählung wünscht sich seine sehend erblindete Freundin Winnie ebenso als stille Pinie und zwingt sie deshalb (...) *durch bloße Willenskraft weiter zum Stillesein und einer ernsten Miene, eine stumme puella in einer verschwommene Welt. Aber dann sprach sie doch (wer bringt sie je zum Schweigen?) (...).*⁶⁰⁹

Eine andere Frau in *Dream of Fair to Middling Women*, die Smeraldina-Rima, wird von Belacqua mit einem Baum gleichgesetzt, der (...) *zur Erde hin gebeugt*⁶¹⁰ ist: *So, traurig und still, war sie gewesen, ohne Glieder, oder Zitzen in einer großen Leibesstille, an jenem Sommerabend auf der grünen Insel, als sie erstmals seine Seele aus den Angeln hob; so ruhevoll wie ein Baum; Säule der Ruhe. Pinus puella – quondam fuit! Fuit, leider! So hätte er sie immer haben wollen, versunken wie der Geist eines Troubadours, keinen Schatten werfend, selbst ein Schatten.*⁶¹¹

Belacqua ist angetan (...) *von der bloß schnauzenschönen Smeraldina, dieser schmoltsüchtigen, überschwenglichen, klitoridischen Puella.*⁶¹² Ihn verlangt danach, in ihr, der baumhaften Smeraldina-Rima, aufzugehen, da sie sich in einer Seins-Sphäre befindet, die seinem Trieb nach Reintegration in den Naturkontext völlig entspricht. Wie Giacomettis *Femme* von 1927 (Abb. 6), ist Becketts Fokus hier auf die anschwellenden Schamlippen gerichtet. Doch auf die Wirklichkeit ihrer weiblichen Gestalt zuzugehen, hieße in der Konsequenz für ihren Freund, sie zielgerichtet zu verfehlen. Erst in fast vollkommener Stille vermag Belacqua ihre Realität auf sich einwirken zu lassen: (...) *wie es schien, daß nicht dann, wenn er sie ... hm ... umarmt hielt, noch auch wenn er abseits blieb und sozusagen mit ihr die Luft teilte und ihr Wesen erspürte, er das Gefühl hatte, daß sie irgendwie in den Katakomben seines Geistes herumfuhrwerke; sondern erst, wenn er sich allein hinsetzte, in annähernder Stille, und kraft ihrer eine Vision hatte (...), vermeinte er, sie wahrhaft und völlig zu besitzen, gemäß seinem Gott.*⁶¹³ Über den intellektlosen Baum hinaus, der sich im Gegensatz zu Belacqua in amentaler Selbstgenügsamkeit innerhalb des Strömungskontinuums befindet, da er nicht denkt, sehnt er sich nach dem „Still-Leben“ geronnener Lebendigkeit in statuarischer Gestalt.⁶¹⁴ In der Erzählung

⁶⁰⁸ Ebd., S. 220.

⁶⁰⁹ Beckett, *Fingal*, in: *Mehr Prügel als Flügel* (s. Anm. 389), S. 25.

⁶¹⁰ Beckett, *Traum von mehr bis minder schönen Frauen* (s. Anm. 13), S. 34.

⁶¹¹ Ebd., S. 34-35.

⁶¹² Ebd., S. 148.

⁶¹³ Ebd., S. 36-37.

⁶¹⁴ Ebd., S. 83.

Walking Out ist das Ziel des Wanderers Belacqua gleichfalls der Wald: (...) *eine junge Schonung dieser Bäume, in stechendem Reseda, nahm jetzt auf dem Abhang seinen Blick gefangen. Eindringlich und zugleich besänftigend, hatte sie auf den Vorwärtsschreitenden eine ungeheure Wirkung.*⁶¹⁵

Als die (...) *Wurzel allen Ungemachs* (...) ⁶¹⁶ führt der Wald als Gegenexistenz menschlichen Wesen deren reflexives, ruheloses Dasein vor Augen, das von heterogenen symbolbeladenen Momenten durchzogen ist: (...) *leer* (...) *starrte Belacqua in den dunklen, stillen Wald* (...), *der auf ihm lastete. Er war von einer bedrückenden Unterwasserwelt umfungen.*⁶¹⁷

Verlangen nach sexueller Fusion und Todestrieb in Hinwendung zum Naturkontext als komplementären Spielarten existentiellen Equilibriums treffen einander im Bild der weiblichen Baumgestalt: *Im Stollenschlund* (...),⁶¹⁸ d. h. (...) *rücklings auf dem Bett*,⁶¹⁹ begegnet Belacqua synonym für den in eine andere Sphäre entrückten Frauenkörper, im Blick aus dem Fenster eine sich verlebendigende, doch tote Erdmetapher wieder, die ein Analogon zu dem von Giacometti in *Circuit* (Abb. 16) beschriebenen Erdmuldenstadium des Künstlersubjekts darstellt: *Erst, der kahle, triefnasse Baum; dann, dahinter, Rauch aus dem Schornstein des Hausmeisters, steil aufsteigend wie eine Pinie aus Asche; dann, jenseits, jenseits der Welt, ein wenig Licht verströmend* (...) *halb ausgeblendet von den triefenden Zweigen, ein wenig Licht ins Zimmer sendend,* (...).⁶²⁰

Bewußtseinssolidität bietet Murphy angesichts eines als gedankliche Projektion existenten Universums ausschließlich das introspektive Rückzugsgebiet seiner einzig verlässlich vorhandenen Imagination, denn (...) *es blieb nichts übrig, als zu sehen, was er sehen wollte. Jeder x-beliebige Idiot kann ein Auge zudrücken, aber wer weiß, was der Strauß im Sand sieht?*⁶²¹ Seine Belacqua-Phantasie (...), welche (...) *ihn jenseits der Grenze des Leidens* (...) ⁶²² erwartete, bestand im (...) *mühsamen Aufstieg zum Paradies*⁶²³ und (...) *war die erste Landschaft der Freiheit.*⁶²⁴

⁶¹⁵ Beckett, *Ausgang*, in: *Mehr Prügel als Flügel* (s. Anm. 389), S. 112.

⁶¹⁶ Ebd., S. 119. Beckett: *Sie sah rein gar nichts von dem Wald, der Wurzel allen Ungemachs, der aus kleinem Abstand vor ihr auftrug. Seine Vorposten standen zwar dicht wie eine Palisade, aber doch auch nicht eng genug, um die Heimlichkeiten dahinter wegzublenden.*

⁶¹⁷ Ebd., S. 121.

⁶¹⁸ Beckett, *Traum von mehr bis minder schönen Frauen* (s. Anm. 13), S. 72.

⁶¹⁹ Ebd., S. 72.

⁶²⁰ Ebd., S. 73.

⁶²¹ Beckett, *Murphy* (s. Anm. 130), S. 131.

⁶²² Ebd., S. 62.

⁶²³ Ebd., S. 61.

⁶²⁴ Ebd., S. 62.

Wie im Fall seines geistigen Bruders Belacqua, verlangt auch Murphy danach, in die Vagina des Erdkörpers zurückzukehren: *Sich hinsetzen genügte nicht mehr; er mußte sich nun unbedingt hinlegen. Irgendein Stückchen des wohlbekannten englischen Rasens würde ihm reichen, um sich daraufzulegen, sich um nichts mehr zu kümmern und in Landschaften einzudringen, (...).*⁶²⁵

Refugium der vor ihrer ambivalenten und somit zweifelhaft gewordenen Existenz flüchtenden Belacqua und Murphy ist deren „Gebärmutterkapsel“. Vom Weg in den (...) *angenehmsten aller verfügbaren natürlichen Schöße, dem Cockpit im Hyde Park, (...)*,⁶²⁶ der (...) *besser als gar nichts* war, erschöpft, (...) *lehnte Murphy sich wieder an das Staket.*⁶²⁷

5.2.5. Murphy als Baum *post mortem* – Tod als *Ausweg*, sich in den Naturkontext zu reintegrieren

Zentrum des Romans *Murphy* ist eine Nervenheilanstalt, in der zwei Protagonisten, Murphy und Mr. Endon, als Pfleger und Patient miteinander konfrontiert werden. Beckett baut hier die in seinem *Proust*-Essay sowie in *Dream of Fair to Middling Women* getroffene Konstellation der Dissoziation zwischen Mensch und Kosmos als *Da-Seins-Geworfenheit*,⁶²⁸ daraus resultierender Ruhelosigkeit (*vita activa*) im Zuge einer Suche nach vollkommenem „Still-Leben“ im Schoß der Erdmutter noch pointierter aus. Die paradoxe Ruhelosigkeit, die zum Stillstand, der *vita contemplativa*, führen soll, tritt in der Transformation der Charaktere von „Belacqua“ zu „Murphy“ in den Hintergrund und wird nun von Nebenfiguren des Romans vertreten. Dies erklärt auch die Abwesenheit von Baum-Frauen in ihrer Eigenschaft als Kontra- oder Fluchtpunkte im Sinn einer eskapistischen Tendenz der männlichen Protagonisten. Auch die beiden Romane sind in dieser Hinsicht als ein entwicklungsgeschichtliches Kontinuum aufzufassen.

Die Wanderschaft Belacquas, lesen wir die einzelnen Erzählungen des Zyklus *More Pricks than Kicks* als dessen Seinsphasen, endet im Pflegeheim. Murphys „Leben im Geist“, im sechsten Kapitel des Romans *Murphy* dadurch akzentuiert, das es sich fast ausschließlich im Kopf des Protagonisten abspielt und demzufolge Solipsismus ist, hat sich zwar schon im Verhalten des Belacqua der Erzählung *Bammel* angedeutet, ist von ihm aber nie vollkommen ausgelebt worden. Becketts Kopf-Geburt seiner spiegelbildlichen Denk-Figur erreicht somit ihr

⁶²⁵ Ebd., S. 62.

⁶²⁶ Ebd., S. 73.

⁶²⁷ Ebd., S. 62.

vorläufiges Klimax: Murphy (...) *saß so in seinem Stuhl, weil es ihm Spaß machte! Zunächst machte es seinem Körper Spaß, es beruhigte seinen Körper. Dann befreite es ihn auch in seinem Geiste. Denn erst, wenn sein Körper beruhigt war, konnte er damit beginnen, in seinem Geiste zu leben, wie es im sechsten Kapitel beschrieben ist. Und in seinem Geist leben, machte ihm Spaß, solchen Spaß, daß Spaß nicht das richtige Wort ist.*⁶²⁹

Als unzureichend-vorläufiges existentielles Pendant zur Gebärmutter wird diese körperliche Haltung die unabdingbare Voraussetzung für die von ihm beabsichtigte Geisteshaltung. Sein Schaukelstuhl *stellt* hierbei die paradoxe, da im Fluß befindliche Mitte der Zeit-Raum-Relation zwischen Bewegung und Ruhe, Leben und Tod, dar: *In diesem Augenblick hätte Murphy seine Hoffnung auf das Vorfegefeuer gerne für fünf Minuten in seinem Schaukelstuhl hergegeben und auf den Schutz des Belacqua-Felsens sowie die lange embryonale Ruhe verzichtet, (...) bis er alles in einem freimütigen Kindertraum durchträumt hätte, von der Spermathek bis zum Krematorium.*⁶³⁰

Selbst im Fallen eines Blatts sensibilisiert Murphy den verlorenen Kontakt zur Erde, aus der er hervorgegangen ist und die sich ihm nun verschließt: *Jedes fallende Blatt hatte eine Anwendung neuen Lebens, einen plötzlichen Freiheitsrausch beim Kontakt mit der Erde, bevor es sich zu den anderen legte.*⁶³¹ Neben dem Leben innerhalb seines geistigen Kosmos, stellt der Tod für ihn eine durchaus nicht unvorteilhafte Alternative dar, sich der unversöhnlichen Konfrontation zwischen Geist und Außenwelt zu entziehen, wie er Celia versucht, klarzumachen, nachdem sein Nachbar Selbstmord verübt hat. Mehr noch als einem Blatt, möchte er, wie sein Vorgänger Belacqua, sich existentiell dem Baum-Stadium angleichen, was allerdings erst nach seiner Dematerialisierung geschieht, nachdem er tot, sein Körper im Krematorium verbrannt, seine Aschurne zerbrochen ist sowie (...) *Körper, Geist und Seele Murphys weit über den Kneipenboden verstreut (...)*⁶³² worden sind.

Es handelt sich um ein zwar gestalttheoretisch geprägtes, aber nichtsdestoweniger naturalistisches Requiem Becketts, das er im unmittelbaren Anschluß an die oben zitierte Szene aus *Dream of Fair to Middling Women* in *Murphy* metaphorisch fortführt: *Ein milder, klarer son-*

⁶²⁸ Vgl. St. John Butler, Lance, *Samuel Beckett and the meaning of being - a study in ontological parable*, New York 1984, S. 9. Butler wendet den von Heidegger geprägten Begriff auf die Figur an, die in *Acte sans paroles I* (1956) auf die Bühne geworfen wird.

⁶²⁹ Beckett, *Murphy* (s. Anm. 130), S. 8.

⁶³⁰ Ebd., S. 61.

⁶³¹ Ebd., S. 113.

⁶³² Ebd., S. 202.

*nenloser Tag, plötzlich sanfte Wirbel faulender Blätter, zum reglosen Himmel gestreckte Äste, aus einem Kamin eine Föhre aus Rauch.*⁶³³

Beckett nimmt auch hier ein altes Werkmotiv wieder auf, um es in einen nunmehr erweiterten Rahmen einzubetten. In jener letzten Phase des Romans, in der Murphy sich aus der Gestalt Belacquas heraus entwickelt und dessen Verhaltenstradition fortsetzt, empfängt er im so genannten „Stollenschlund“, d. h. im Bett,⁶³⁴ die „Realvision“ einer Metamorphose, welche Diesseits und Jenseits als existentielle Stadien in Gestalt des skelettierten Baums und der Aschenpinie zum Gegenstand hat.⁶³⁵ Erst versetzt in dieses entmaterialisierte Stadium vermag Murphy vollkommen eins mit der Natur zu werden: *Die Blätter erhoben sich und zerstoben, die höchsten Äste begannen zu klagen, der Himmel zerriß und gerann über Flecken abgerahmten Blaus, die Rauchföhre brach zusammen und verschwand im Osten, der Weiher war plötzlich eine kleine Panik aus Grau und Weiß, Wasser, Möwen und Segeln. Es war, als ob die Zeit plötzlich die Geduld verloren oder einen Angstanfall bekommen hätte.*⁶³⁶

Die Idee vom Equilibrium als prinzipielles Ziel der Evolution (wie Spencer es 1855 beschrieben hat),⁶³⁷ die zugleich mit dem in ihr veranlagten Entropiegedanken richtungsweisend für die Prozessphilosophie Bergsons geworden ist, wird von Freud als eine Art *Homöostasis* auf den menschlichen Zeugungs- und Todestrieb bezogen.⁶³⁸ Ein Ungleichgewicht zwischen Künstler (Kugel-Kopf) und Objekt (eine Frau in Baumgestalt), das im Fluidum nach Ausgleich strebt, ist als Problematik explizit Gegenstand der schöpferischen Evolution bei Alberto Giacometti und Samuel Beckett, in deren Werken Kopf und Baum zum *kompositorischen* Sujet werden. Dabei definiert sich ihre Arbeit über eine schrittweise Annäherung im methodischen Sinn der Thermodynamik, bzw. der Quantenphysik, an die absolute Verlebendigung von Materie im Wunsch, ein Kunstwerk zeugen zu wollen, das dem Wesen der fluid-metamorphen Wirklichkeit in seiner Gesamtheit entspricht. Die Erfüllung der Sehnsucht, in die Erdmutter zurückzukehren, vertreten im Verlangen nach Wiederherstellung der zweigeschlechtlichen Ureinheit, scheitert wie die *Kopulation* zwischen dem Künstler und seinem in absolutem Dasein unerreichbar dahintreibenden Objekt der Begierde. Auch der Trieb von Mann und Frau nach vollkommener Fusion bleibt uneingelöst. Die metamorphe Baumwerdung des Manns kann erst *post mortem*, im Übergang in einen anderen,

⁶³³ Ebd., S. 203.

⁶³⁴ Vgl. Anm. 618-619 dieser Dissertationsschrift.

⁶³⁵ Vgl. Anm. 620 dieser Dissertationsschrift.

⁶³⁶ Beckett, *Murphy* (s. Anm. 130), S. 204.

⁶³⁷ Vgl. Herbert Spencer, *Principles of Psychology*, London 1855.

⁶³⁸ Vgl. Kreidler und Kreidler, *Psychologie der Kunst* (s. Anm. 591), S. 27-28.

nichtstofflichen Energiezustand, stattfinden. So sind es lediglich Geschlechts- und Todestrieb, die tatsächlich miteinander zur Deckung kommen, gewissermaßen *in eins* fallen.

Diesen Zustand zeigt die Kopfkugel Giacomettis in der Erdmulde, der Lord während einer Porträtsitzung nur wenige Monate vor seinem Tod erklärt, um wiederzugeben, was er sehe, müsse er daran sterben.⁶³⁹

Die für Giacometti charakteristische, in der Plastik *Circuit* (Abb. 16) angelegte Verschmelzung oder *Kopulation* von Schöpfungstrieb und sexuellem Drang verfolgt mit *Boule suspendue* (1930-31) (Abb. 19)⁶⁴⁰ und *Pointe à l'œil* (1931/32) (Abb. 20)⁶⁴¹ eine nunmehr separierte Diskussion beider Erfahrungsbereiche, die dem *Kreislauf* gewissermaßen zwar als „Ableger“ sekundieren, als Gegensätze in ihm *aufgehoben*, ansonsten jedoch völlig autonom sind. Mit *res cogitans* und *res extensa* werden verkümmern die interdependenten, sich wechselseitig perpetuierenden Mechanismen von Kurations- bzw. Erkenntnisdrang und Sexualtrieb, die zur initialen Genesis gehören, von Beckett und Giacometti zum integralen Bestandteil ihres jeweiligen Werks gemacht. Auf der zwischen 1929 und 1934 formulierten Metaebene seines Werks verfolgt Giacometti das Oszillieren zwischen diesen beiden Polen, das sich speziell in der Gegenüberstellung der in kurzer Folge hintereinander entstandenen Werke *Schwebende Kugel* im ästhetischen Rekurs auf *Frau und Mann* von 1929 (Abb. 12) sowie *Stachel ins Auge* zeigt.

Vor dem Hintergrund des oben besprochenen, von Nietzsche in Anlehnung an frühromantisches Gedankengut geprägten Geniebegriffs eines sich beobachtenden Beobachters⁶⁴² kreieren Literat und bildender Künstler sich selbst aussprechende, sich selbst enthaltende Kunstwerke. In dem Maß, in dem ihr sexueller Trieb zur Erfüllung gelangt, sorgt die nachfolgende Entspannung einerseits für eine fluidere Geistesströmung; andererseits werden zumindest Teile ihres kreativen Potentials mit dem Ausleben sexueller Potenz zeitweilig eingeüßt.

Die puristische Enthaltsamkeit bloßen entspannungslosen Arbeitens mündet, einem übermächtigen, fast zwanghaften Kurationsdrang nachgebend, unabdingbar in Melancholie bzw. in eine von Depression geprägten Paralyse. Es ergibt sich ein rhythmisches Wechselspiel von *Kontraktion* und *Expansion*, verwandt mit dem ambivalenten, dem asiatischen (vorrangig indischen) Selbstverständnis verhafteten Theorem von *Systole* und *Diastole*. Diese beiden auch im Frühwerk Becketts ausgeprägten Pole des schöpferisch-universellen Paradigmas, das im

⁶³⁹ Lord, *Alberto Giacometti – Ein Porträt* (s. Anm. 287), S. 34.

⁶⁴⁰ *Boule suspendue*, 1930, Gips, Metall, H. 61 x Br. 36 x T. 33,5 cm, Alberto Giacometti-Stiftung, Kunstmuseum Basel (Dauerleihgabe).

⁶⁴¹ *Pointe à l'œil*, 1931, Holz, Metall, H. 12,5 x Br. 58,5 x T. 29,5 cm; bzw. (1932) H. 13,5 x Br. 59,5 x T. 31 cm.

⁶⁴² Vgl. Anm. 267-269 dieser Dissertationsschrift.

Zeugungsakt eines Kunstwerks besteht, unterliegen in seinem Spätwerk einer Transformation zu *Ein- und Ausatmen* als Sujet *an und für sich*, wie beispielsweise an dem 1969 entstandenen Stück *Breath*⁶⁴³ deutlich wird.

5.3. Scheitern einer Wiederherstellung der zweigeschlechtlichen Ureinheit

5.3.1. Giacometti – *Boule suspendue* (1930)⁶⁴⁴

Während Giacometti dem Changieren zwischen Koitus und Erkenntnisakt in der Abfolge *Boule suspendue* (1930) (Abb. 19) und *Le Circuit* (1931) (Abb. 16) Rechnung trägt, verbindet auch Beckett romanintern zwischen Beginn und Mitte der dreißiger Jahre beide Ebenen miteinander. *Boule suspendue* zeigt eine Kugel, die, an einer Violinensaite hängend, über einer mondsichelartigen Gestalt schwebt. Die gleichförmigen Seitenflächen der Mondsichelplastik laufen zu ihrer Mitte hin in einer scharfen Kante zusammen, die in Größe und Form mit der Kerbe an der Unterseite der Kugel korrespondiert. Kugel und Mondsichel berühren einander nicht, wodurch zwischen den beiden Körpern ein permanentes Spannungsfeld erhalten bleibt. Deutlich knüpft Giacometti mit dieser Anordnung an *Homme et femme* von 1929 (Abb. 12) an, eine Gruppe, die ein Bindeglied zwischen *Schwebende Kugel* und der Entwicklung von „Kugel-Kopf“ und „Baum-Frau“ als ikonographische Elaborate der durch Geschlechterdifferenz geprägten kubistischen Phase darstellt. Vor dem ikonographischen Hintergrund des bisher Besprochenen ist die Kugel als männliches und die Mondsichel als vollplastische Variante der um 1927 entstandenen *Femme* (Abb. 6), einer personifizierten *Vulva*, aufzufassen, zumal Giacometti sie selbst als „*Croissant*“ bezeichnet hat, was etymologisch, wie Bonnefoy ausführt, „*coître*“, „wachsen“, oder auch „anschwellen“ beinhaltet.⁶⁴⁵ Rosalind Krauss hat allerdings auch darauf hingewiesen, daß die „Mondsichel“ männlicher und die „Kugel“ weiblicher Natur sein kann.⁶⁴⁶ Die Einbettung der Plastik in die oben beschriebene ikonographische Entwicklungsgeschichte läßt dies allerdings weniger wahrscheinlich erscheinen.

Matine Mène hat Bonnefoy darauf aufmerksam gemacht, daß der Pendelcharakter der Anordnung möglicherweise auf eine Wanduhr in der Wohnstube der Familie Giacometti in Stampa zurückgehen und somit tief in der Kindheit Giacomettis wurzeln könnte.⁶⁴⁷ Dort ist das runde Pendelgewicht durch ein ebenfalls halbmondförmiges Fenster zu sehen. Mit dieser prägenden

⁶⁴³ Vgl. Samuel Beckett, *Breath and Other Short Plays*, London 1972.

⁶⁴⁴ Vgl. Datierung und Maße in Anm. 640 dieser Dissertationsschrift.

⁶⁴⁵ Bonnefoy (s. Anm. 16), S. 195.

⁶⁴⁶ Vgl. Rosalind Krauss, *Alberto Giacometti*, in: William Rubin (Hrsg.), *Primitivismus in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts*, München 1984, S. 524.

⁶⁴⁷ Bonnefoy (s. Anm. 16), S. 537, Anm. 8. Der Text wird von einer Photographie Lords, *Die Stube in Stampa* (ebd., S. 538) begleitet.

Abkunft wäre die Komponente der Mann und Frau voneinander separierenden individuellen Kokons aus Zeit latent wieder zum integralen Bestandteil der Komposition geworden. Mit seiner Interpretation des Geschehens, (...) *das stattfinden will und dennoch immer ungeschehen bleibt* (...),⁶⁴⁸ schließt sich Lord der Deutung Hohls an, der diese Skulptur, *Käfig* (1930) sowie *Drei Figuren im Freien* (Abb. 13) inhaltlich Henri Millers ungefähr zeitgleich verfaßtem Roman *Tropic of Cancer* (1931-33) zuordnet, worin es ebenfalls um das „Gefängnis des Kopfs“ geht, in dem der Protagonist, unfähig, sich mit einer Frau zu vereinen, lebt.⁶⁴⁹

5.3.2. Unerreichbar nahe Baum-Frauen Belacquas und Murphys

Deutlich bringt Selbstreflexion bzw. Absenz von Selbstvergessenheit, bei Miller wie auch in den frühen Romanen Becketts, ein dissoziierendes Dilemma hervor.⁶⁵⁰ Analog zu der Miller-Zitation, mit der Hohl argumentiert, gibt es zwei Passagen im dritten Kapitel von *Dream of Fair to middling Women*, die sich auf den stets zwischen der Freundin Belacquas, der Alba und ihm verbleibenden Zwischenraum beziehen, da es sich bei ihren Existenzen um (...) *zwei getrennte nichtsynchronisierte Prozesse* (...) ⁶⁵¹ handelt und sich (...) *jeder auf seiner Seite des Zauns* (...) ⁶⁵² befindet: *Im Hinblick darauf, wie wir nun mehr oder weniger darauf eingestellt sind, daß Belacqua und die Alba wenigstens zusammentreffen, wenigstens miteinander in Berührung kommen und eine Weile Seite an Seite dahintreiben, wobei die Verschmelzung scheitert.*⁶⁵³ Jene von Belacqua ersehnte vollkommene Verschmelzung mit der Smeraldina-Rima oder der Alba, die dazu führen könnte, daß sich männliche (*vita activa*) und weibliche Polartät (*vita contemplativa*) ineinander übergehend wechselseitig aufheben, indem sich die Liebespartner selbstvergessen aneinander verlieren, bleibt unerfüllt. Die Zeit-Raum-Relation homogener Dauer, in der das Ich des Gegenüber, wie Bergson formuliert, in Schattenreihungen zerfällt, ist als zwischen ihnen bestehender Abgrund unüberbrückbar. Wie der Künstler gegenüber seinem Objekt, sind auch Mann und Frau in ihrer jeweils eigenen zeitlichen Seins-Sphäre beheimatet.

⁶⁴⁸ Lord (s. Anm. 1), S. 110.

⁶⁴⁹ Hohl (s. Anm. 38), S. 82. Eine tiefenstrukturierte Detailanalyse von Millers Werk in zeitgenössischer Korrespondenz zur surrealistischen Bewegung bietet: Paul Jahshan, *Henry Miller and the Surrealist Discourse of Excess – A Post-Structuralist Reading*, New York/Washington u. a. 2001.

⁶⁵⁰ Hesla: *The tradition holds that in the act or process of love two persons become one, whereas for Beckett the self is finally impermeable to any other.* David Hesla, *Being, Thinking, Telling, and Loving: The Couple in Beckett's Fiction*, in: Édouard Morot-Sir und Harper, Howard et al., *Samuel Beckett. The art of rhetoric* (Papers of the Symposium on Samuel Beckett, University of North Carolina), Chapel Hill 1976, S. 20.

⁶⁵¹ Beckett, *Traum von mehr bis minder schönen Frauen* (s. Anm. 13), S. 222.

⁶⁵² Ebd., S. 222.

⁶⁵³ Ebd., S. 221-222.

Ihre Kopulation mißlingt, (...) weil die Dauer ihrer Kontaktaufnahme für das I-sein als Antwort auf das Wieviel der Liebe zu kurz bemessen war, oder weil sie zwei Originale von so harter, heterogener und komplexer Beschaffenheit blieben, daß sie viel eher zerfielen (...) sich (...) auflösten, als daß sie ihre Differenzen begrüben und ihre Kräfte vereinten.⁶⁵⁴

Gerade das, was die Alba und Belacqua trennt, (...) ein Keil aus Ophir, wenn sie's nur wüßten, zwischen ihnen, der sie auseinanderbricht, der Schlüssel der Beziehung, der nichts weiter tun kann, als sie zu verkoppeln, sie Seite an Seite zu pflanzen, (...) ⁶⁵⁵ ist es, was sie zu Schicksalsgefährten werden läßt und somit eint: ‚Mit der Ferne der Leiber wächst die Nähe der Seelen‘ ist ein wahres Wort. Auf seine eigene Art besitzt er sie gemäß seinem Gott, wie angedroht.⁶⁵⁶ Über die Problematik Mann und Frau miteinander verbindender vertrauter Entfremdung sinnt Belacqua in der Tradition der *coincidentia oppositorum* an anderer Stelle nach: *Verwandte Gegenstände, generisch ähnliche, gleichgeartete, die können, so bilde ich mir ein, auf einen zutiefst gemeinsamen Divergenzpunkt zurückgeführt werden. Irgendwo ist der magische Punkt, wo berockte Schönheit sich gabelt und mir und allen, die Augen haben, einerseits die Smeraldina-Rima, die wuchtige Braune, andererseits die Syra-Cusa, die weltergewichtige Brünette, an die Hand gibt.*⁶⁵⁷ Der *regressus ad uterum* ist Belacqua verwehrt; die von ihm angestrebte vollkommene Fusion mit einer Frau mißlingt, wann immer er sie anstrebt. Gleichermaßen verflucht er Gebärmutter und Vulva.⁶⁵⁸ Er trachtet danach, (...) *Abrahamas Schoß* (...) ⁶⁵⁹ gegen den einer Frau einzutauschen.

Gleichfalls spricht Beckett (Belacqua) mit diesem Gedanken das komplexe Verhältnis von Geist zu Fleisch an. Wie in Verbindung mit *Stachel ins Auge* (Abb. 20) besprochen wird, geht es Belacqua neben der vollkommenen Kopulation darum, seiner Geliebten in nichtbewußtem Blick angesichtig zu werden, um sie in der Totalität ihres Seins erreichen zu können. Die Smeraldina-Rima wird dem Leser von den präzise differenzierenden Augen Belacquas in proportionaler Ausgewogenheit von „Kopf“ und „Körper“ präsentiert: *Sie zupften gewaltig an ihren Gesichtszügen herum, am teuren, kleinen, eifrig bekleideten, schamverschlossenen Leib, (...)*⁶⁶⁰ Seiner Freundin Smeraldina-Rima gegenüber trachtet er danach, (...) *ihr undurchdringliches Einssein* (...) ⁶⁶¹ zu aufzubrechen und begleitet sie ins Bordell: *Dort, als die Eine*

⁶⁵⁴ Ebd., S. 222.

⁶⁵⁵ Ebd., S. 253.

⁶⁵⁶ Ebd., S. 56.

⁶⁵⁷ Ebd., S. 49-50.

⁶⁵⁸ Ebd., S. 51. Belacqua: ‚Die Schöße, die mich ausbrüten‘, dachte er, ‚und die Schöße, die mich anöden, und die Arc-Formen und die Arsch-Formen.‘

⁶⁵⁹ Vgl. Anm. 600 dieser Dissertationsschrift.

⁶⁶⁰ Beckett, *Traum von mehr bis minder schönen Frauen* (s. Anm. 13), S. 51.

⁶⁶¹ Ebd., S. 58.

und als Geist, als Geist von seinem Geist, wurde sie abgeschafft, (...) ⁶⁶² denn (...) die fleischliche Frivolität, die ja in erster Linie angestoßen wurde, damit der reale Geist nie zum Range eines Succubus degradiert würde, förderte den wirklichen Geist zutage. ⁶⁶³ Beckett skizziert das Problem seines alter ego in der Konfrontation von res cogitans und res extensa: Wenn er sie fleischlich ausschloß, wobei er unbedenklich dies und jenes fleischliche Detail anstecken mochte, da sie, wohlverstanden nicht Fleisch, sondern Geist ist, so daß kein wirkliches Problem daraus entstand, dann war sie ihm im Geiste (das Wort bin ich langsam leid) verwehrt, sie war als Geist abgeschafft. Nun aber, wenn sie zuerst leichthin als Fleisch postuliert wurde, mutwillig von ihm zum fleischlichen Detail entstellt, dann war sie im Geiste auf ihn übertragen, als Geist war sie bestätigt. ⁶⁶⁴

Die von Beckett in den Mittelpunkt seines ersten Romans gerückete *Unmittelbarkeitsapothese* ⁶⁶⁵ bleibt ein tragisches Ideal. Selbst mittels eines Alkoholrauschs können sich Belacqua und seine Freundin, die Alba, nicht ihrer mißlichen, aus individualzeitlichen Staffeln zusammengesetzten Daseins-Situation entziehen. Ihr reflektierendes Bewußtsein wird dadurch lediglich insoweit beeinträchtigt, daß sie aus der Welt ihrer alltäglichen Gewohnheiten ein wenig heraustreten, um ihr bewußtes Sein nur unwesentlich auffrischen zu können. Der Grad ihrer Betrunkenheit ist (...) *nicht so weit vorgeschritten, um ganz weg zu sein in jener schimpflichen Unmittelbarkeitsapothese, aus der Gestern und Morgen verbannt und der Abstieg in den Komasumpf vollzogen ist; und doch gleichzeitig weniger zugeknöpft in ihrer Kohäsion, mehr Siebte Symphonie und kontrapanikverknallt als üblich. / Nicht, das versteht sich von selbst, hinschmelzend in jener schamlosen Auflösungsektase, die rechtens in Sumpf und Schmerz der Neuverfugung gelöscht wird; nein, es war kein glorioses Entzweigehn in einer Unmittelbarkeitsapothese, es war lediglich eine unschuldige und annehmbare Seinsvergewisserung, und die weniger zahnradknirschend als sonst üblich. Schön betrunken. ⁶⁶⁶* Wie in der Gegenüberstellung der Mentalität des Nemo und des Liu-Liu, versetzt Beckett die Liebenden im Sinn der von Bergson vorgenommenen Differenzierung ins Bild musikalischer Literakomposition zwischen ihnen bestehen bleibenden distinkten Momenten homogener Dauer und heterogenen, ineinander übergehenden Augenblicken, die nicht eintreten, da es weder Mann noch Frau gelingt, sich völlig von seinem (ihrem) Ich-Achse, um die ihre Bewußtseinstätigkeit sie zentriert, loszulösen.

⁶⁶² Ebd., S. 59.

⁶⁶³ Ebd., S. 59.

⁶⁶⁴ Ebd., S. 60.

⁶⁶⁵ Ebd., S. 248.

⁶⁶⁶ Ebd., S. 248-249.

Auch in *Murphy* setzt Beckett das Motiv geschlechtlicher Dissoziation, das Giacometti schon in seiner kubistischen Phase zwischen 1925 und 1929 bilanziert, fort. Im zehnten Kapitel führt Neary Wylie und Miss Counihan gegenüber aus: (...) *es bedarf gar nicht des berühmten Liebesaktes, wenn Akte überhaupt jemals Akte der Liebe sein können oder Liebe in Akten überleben kann, (...). Sich treffen und trennen, wie ich es verstehe, übersteigt die Kraft des noch so zärtlichen Gefühls und die der noch so erfahrenen körperlichen Triebe.*⁶⁶⁷ Neary äussert in diesem Zusammenhang, es läge ihm fern, Miss Counihan einzureden, sie hätten einander getroffen.⁶⁶⁸ Das Verhältnis zwischen Miss Counihan und Wylie ist von einem vergleichbaren Zwiespalt gekennzeichnet. Die paradoxe, offene atomare Zeiteinheit werdenden Vergehens einer zerfallend belebten Materie stellt Beckett in seinem Roman *Murphy* im musikalisch-metamorphen Fluidum eines kompositionellen *Legatos* dar, das sich, mit dem Raum-Zeit-Kontinuum übereinkommend, unabdingbar als *Staccato* konstituiert. Die Eröffnung des zehnten Kapitels enthüllt, sie (...) *lebten nicht zusammen! Der alte Haydn antwortete, nach seiner Meinung über das Zusammenleben befragt: ‚Parallele Terzen.‘ Die Trennung zwischen Miss Counihan und Wylie hatte konkretere Gründe.*⁶⁶⁹

Vor diesem Hintergrund ist es insbesondere die Nähe, die das Bewußtsein der Protagonisten für ihre individualisierte Isolation schärft. Mann und Frau sind zu zweit allein. Wie der Künstler im Verhältnis zu seinem Objekt, fühlen sich die Liebenden einander unerreichbar nah. *Wenn, was ich liebe (...) doch nur hinter den sieben Bergen weilte (...),*⁶⁷⁰ ruft Belacqua in der Erzählung *So ein Pech* ironisch-verzweifelt aus, (...) *während, wonach ich auf der Suche bin, (...), sich weit und breit nicht sehen läßt.*⁶⁷¹ Bereits im dritten Kapitel wird in Murphys Wahrnehmung Celias die phänomenologisch-zeitliche Begründung der Dissoziation physisch angedeutet: *‚Wer sind Sie?‘, sagte Murphy. Celia nannte ihren Namen. Murphy, der seinen Ohren nicht traute, öffnete die Augen. Die aus dem Chaos auftauchenden geliebten Züge waren das Gesicht vor der enormen, blühenden, schwirrenden Verwirrung, von dem Neary so begeistert gesprochen hatte.*⁶⁷² An die Stelle der augenblicklichen Wahrnehmung tritt die eigentliche Wahrheit des rein introspektiv imaginierten Bilds. Die physische Divergenz bekräftigt dabei das Paradoxon einer durch bewußte Negation des Blickens erreichten Nähe. Murphy schließt seine Augenlider, wodurch selbst seiner eskapistischen Tendenz, die er mit dem Belacqua in *Dream of Fair to Middling Women* gemein hat, für Augenblicke Einhalt geboten

⁶⁶⁷ Beckett, *Murphy* (s. Anm. 130), S. 164.

⁶⁶⁸ Ebd., S. 164.

⁶⁶⁹ Ebd., S. 145.

⁶⁷⁰ Beckett, *So ein Pech*, in: *Mehr Prügel als Flügel* (s. Anm. 389), S. 150.

⁶⁷¹ Ebd., S. 150.

⁶⁷² Beckett, *Murphy* (s. Anm. 130), S. 26.

wird: *Er schloß die Augen und öffnete die Arme. Sie sank quer über seine Brust, ihre Köpfe lagen Seite an Seite, aber mit entgegengesetzten Blickrichtungen, auf dem Kissen, seine Finger streiften durch ihr gelbes Haar. Es war der von Neary so inbrünstig herbeigesehnte Kurzschluß, das gelöschte grelle Gleissen von Verfolgung und Flucht.*⁶⁷³

Erneut gipfelt die permanente zwischenmenschliche Distanzierung aufgrund des Blickens, das das eigentliche Sein einer Sache zu erreichen, zu erfassen trachtet, gegen Ende des Romans (Murphy ist kurz zuvor verstorben) in der Metapher eines in dualer Synthese gegensätzlicher Pole vermenschlichten Baums: *Draußen sahen die Hörner der Eibe so hoffnungslos wie eine Hafenmündung aus, die Arme zweier, die sich nicht mehr erreichen können, oder eines Flehenden, die geduldige Ohnmacht der Liebe oder des Gebets.*⁶⁷⁴

Auch in dem 1946 entstandenen Roman *Mercier et Camier* sucht Beckett eine ähnlich vegetabile Symbolik für Mann und Frau trennende Zeitsphären im grauen Zwielficht zwischen Schwarz und Weiß, das für die Retrogression von Vitalität steht, fruchtbar zu machen: *Da die Zeit ihnen zu langsam zu vergehen schien, betasteten sie sich ein wenig, jedoch ohne sich anzustrengen. An einem guten Feuer, im Zwielficht der Lampe und des bleigrauen Tages, wanden sie sich behaglich auf dem Teppich mit verflochtenen nackten Leibern, wobei sie einander sehnsüchtig berührten, mit Blumenbinderrinnengesten, während der Regen an die Fensterscheiben prasselte.*⁶⁷⁵ Wie die oben angesprochenen Beispiele aus dem Liebesleben Belacquas, Nearys und Murphys zeigen, sind die Gründe für die Separierung von Mann und Frau individuell lebensprozessualer, zeitlicher Natur, wobei Beckett mit dem „Jetzt-Begriff“ als *nunc stans* in spielerischem Ernst umgeht: Nur in der Verbannung von (...) *Gestern und Morgen*,⁶⁷⁶ (...) *jetzt oder nie*⁶⁷⁷ könnte sich ihre Verschmelzung vollziehen. In der Erzählung *Von Liebe und Lethe* erklärt Belacqua auch seiner Freundin Ruby, daß die Sanduhr, in der sich die beiden befänden, zu eng sei, um sie Arm in Arm durchzulassen.⁶⁷⁸ Beckett verbildlicht das von Belacqua wahrgenommene figurative Staccato bzw. die von Bergson beschriebene homogene Dauer im Zeitfluß eines Legato: *S.M.E.R.A.L.D.I..N.A.R.I.M.A.*⁶⁷⁹

Angesichts ihrer zweifelhaften Präsenz konstatieren Belacqua und seine Freundin, die Syracuse, das (...) *trostlose Fiasko ständigen Oszillierens.*⁶⁸⁰ Im Roman *Watt* (1942-44) greift

⁶⁷³ Ebd., S. 26.

⁶⁷⁴ Ebd., S. 191.

⁶⁷⁵ Samuel Beckett, *Mercier und Camier*, Frankfurt am Main 1995 [Paris 1970], S. 77-78.

⁶⁷⁶ Beckett, *Traum von mehr bis minder schönen Frauen* (s. Anm. 13), S. 248.

⁶⁷⁷ Ebd., S. 248.

⁶⁷⁸ Beckett, *Von Liebe und Lethe*, in: *Mehr Prügel als Flügel* (s. Anm. 389), S. 106.

⁶⁷⁹ Beckett, *Traum von mehr bis minder schönen Frauen* (s. Anm. 13), S. 112.

⁶⁸⁰ Ebd., S. 161.

Beckett die Thematik divergierender Seinssphären im Liebesverhältnis zwischen seinem Protagonisten und Mrs. Gorman erneut auf. Mrs. Gorman zeigt sich erstaunt darüber, daß es trotz allen Für-sich-Seins von ihm und seiner Geliebten möglich sei, (...) *daß wir uns trafen, uns unterhielten und einander zuhörten, und daß es je möglich war, daß mein Arm auf seinem Arm ruhte und unsere Beine sich hin- und herbewegten, im Gleichschritt über den mehr oder minder gleichen Boden, parallel, die rechten Beine hin, die linken Beine her, und dann unverzüglich umgekehrt, (...).*⁶⁸¹

Ihrer bloßen Annäherung weicht die stets nur relative Nähe: (...) *und wir vornübergebeugt, Brust an Brust, uns küßten (...).*⁶⁸² Das Motiv des Schreitens als das eines fortschreitenden Rückschritts zeigt die Beziehung des Liebespaars als eine in Einsamkeit eingeschlossene Gemeinsamkeit. Sie bleiben – auch während des sexuellen Akts – zu zweit allein: *Denn Watt hatte nicht die Kraft und Mrs. Gorman hatte nicht die Zeit, die für eine auch noch so flüchtige Verschmelzung unerlässlich ist. Die Ironie des Lebens! Des Liebeslebens! (...), die darin besteht, (...) daß eine bloße Angelegenheit von fünfundvierzig oder fünfzig Minuten auf der Uhr es vermögen, so sicher wie der Tod oder der Hellespont die Liebenden zu trennen.*⁶⁸³

Die Charakterisierung „Hellespont“ hat Beckett 1934 in seiner Kritik *Recent Irish Poetry* bezeichnenderweise als Schlüsselbegriff auf den Schöpfungsprozess selbst bezogen.⁶⁸⁴ Dort steht der Begriff für den Abgrund, der zwischen Wahrnehmendem und Wahrgenommenem aus dem *Zerreißen der Kommunikationslinien* (...), dem (...) *Zerbrechen des Gegenstands* (...) ⁶⁸⁵ hervorgeht. Smeraldina-Rima und ihr Freund Affenpelz durchleben in der Erzählung *Spreu* dieselbe Erfahrung wie Giacometti, als sein Bewußtsein für die ambivalente Natur schöpferischer Existenz 1921 durch den plötzlichen Tod seines Reisegefährten van Meurs⁶⁸⁶ unvermutete Tiefenschärfe erfährt: *Ihre Wege trennten sich, die Leiche lag zwischen ihnen auf dem Bett, wie die Statthalterschlüssel zwischen den Nationen auf Velazquez Speerträgern, wie das Wasser zwischen Buda und Pest, und so fort, die Wirklichkeit als Bindestrich.*⁶⁸⁷ Die To-

⁶⁸¹ Beckett, *Watt* (s. Anm. 504), S. 159.

⁶⁸² Ebd., S. 159.

⁶⁸³ Ebd., S. 149.

⁶⁸⁴ Beckett: *The artist who is aware of this may state the space that intervenes between him and the world of objects; he may state it as noman's land, Hellespont of vacuum, according as he happens to be feeling resentful, nostalgic or merely depressed. A picture by Mr. Jack Yeats, Mr. Eliot's "Waste Land", are notable statements of this kind.* Beckett, *Recent Irish Poetry*, in: Cohn (Hrsg.) (s. Anm. 25), S. 70.

⁶⁸⁵ Ebd., S. 70. Beckett: (...) *namely the breakdown of the object (...) - rupture of the lines of communication.*

⁶⁸⁶ Vgl. Lord (s. Anm. 1), S. 57-60.

⁶⁸⁷ Beckett, *Spreu*, in: *Mehr Prügel als Flügel* (s. Anm. 389), S. 202. Der Bindestrich kann hier als Synonym der Diskontinuität aufgefaßt werden, die der eigentlichen Zeitströmung (in diesem Fall die der Donau) zuwiderläuft. Beckett nutzt Velázquez Gemälde *Las Lanzas* (1634-1635) als Konfliktmodell eines ebenso trennenden wie verbindenden Augendialogs (am spannungsgeladenen Beispiel des Stadtkommandanten Justin von Nassau und General Ambrosio Spínolas).

deskonfrontation läßt sie einander als anwesend Abwesende betrachten, deren aus Zeit bestehender Abgrund wiederum unüberbrückbar zwischen sie tritt: *Am Fußende des Bettes trafen sie sich wieder, wie zwei zur Beweiserschleichung hingebogene Parallelen, und verharrten mit zusammengelegten Köpfen an dem neuen Standpunkt; dann empfand die Smeraldina das Absurde dieser Lage, sie löste sich, ging aus dem Zimmer und schloß die Tür hinter den Sterbenden und Toten.*⁶⁸⁸

Belacqua schmerzt es, eine völlige Verschmelzung mit seinen Freundinnen nicht vollziehen zu können. Hiermit konfrontiert, wird er sich seiner anwesenden Abwesenheit werdenden Vergehens bewußt, die ihn und seine Partnerin als Untote in jeweils unterschiedlichen Zeiträumen regressiver Progressivität ansiedeln: *Das war der modus vivendi, in der Schwebe zwischen Gott und Teufel, Justine und Juliette, am toten Punkt, ein lebend Toter für Liebes-Gott und Liebes-Teufel, in der Schwebe ohne Liebe über dem Faktum der königlichen, jäh westwärts treibenden Strömung.*⁶⁸⁹ Ebenso wie seine Partnerinnen, ist der lebende Tote Belacqua von *Moment zu Moment, von Augenblick zu Augenblick* einer auf dem Prinzip der *coincidentia oppositorum* beruhenden Fluktuation zwischen Sein und Nichts ausgesetzt.⁶⁹⁰ Die eigentliche Beziehung⁶⁹¹ entdeckt er vielmehr (...) *im Stab zwischen den Hantelkugeln, im Schweigen zwischen meinen Augen, zwischen dir und mir, all den Verschwiegenheiten zwischen dir und mir. Die richtige Schwebe kann ich nur auf dem Kamm der Beziehung erkennen.*⁶⁹²

Auch Giacometti visualisiert das Absolute dort *annähernd*, wo das werdende Vergehen *in sich aufgehoben* ist, also auf dem paradoxen Scheitelpunkt zwischen „bereits“ und „noch nicht“, dem zeitlichen Oxymoron des *nunc stans*, dem *stehendem Jetzt*. Mit Blick auf die Erosion der Topographie des Bergell als Mutterrelief der Kunst Giacomettis macht Pietro Bellasi in Anlehnung an einen Grundgedanken Gaston Bachelards geltend, (...) *daß mit den surrealistischen Skulpturen eben der „lithochronos“, d. h., die in der Ambivalenz zwischen Härte-Widerstand/Zerbrechlichkeit-Verlust schwebende „Zeit des Granits“, für den Künstler aus Stampa nicht nur die tragende metamorphorische Struktur, den Angelpunkt seines ganzen*

⁶⁸⁸ Beckett, Spreu, in: *Mehr Prügel als Flügel* (s. Anm. 389), S. 203.

⁶⁸⁹ Beckett, *Traum von mehr bis minder schönen Frauen* (s. Anm. 13), S. 39.

⁶⁹⁰ Ebd., S. 39. Beckett: *Auf dem Scheitel der Leidenschaftsbeziehung lebe ich, dem Einssein, dem Nichtssein erstorben und unallein, vom Sog der Einsamkeiten unberührt, zur Ruhe gekommen über dem mittlings tiefgrünen Fließen, daß beidseits zu den spektralen Rändern abfällt, zur roten Einsamkeit und zur violetten Einsamkeit hin, zum roten Einssein und zum violetten Einssein; auf dem Bogenscheitel, (...).*

⁶⁹¹ Ebd., S. 40.

⁶⁹² Ebd., S. 40.

*Schaffens darstellt, sondern seine „Obsession“, sein „Schöpfungssyndrom“: das Kammsyndrom.*⁶⁹³

Daß die *Verwirklichung* einer vollkommenen *Kopulation* gleichbedeutend mit der Wiederherstellung der zweigeschlechtlichen Ureinheit wäre, akzentuiert der Nachsatz der oben zitierten Passage des Romans *Watt*: *In seinen eigenen edelsten Teilen ahnte er sie in nuklearer Umklammerung, die Männer, die weder Männer- noch Frauenmänner waren. Und Mrs. Gorman war zweifellos der Spielball einer ähnlichen Konglutination. Aber das hatte nichts zu bedeuten.*⁶⁹⁴ Daß der sexuelle Akt mit dem Schöpfungsakt zur Deckung kommt, wird in dem Roman *Watt* besonders im Vergleich mit Giacomettis kubistischer *Composition (Le couple couché)* von 1927 (Abb. 9) deutlich. Das *Staccato* der einzeln aufgefächerten Bewegungsphasen ist dazu angetan, den sexuellen Akt als gleichsam zeitlichen Bewegungsablauf nachzuvollziehen. Mann und Frau sind hier geschlechtlich unbestimmbar, jedoch noch nicht vollkommen miteinander verschmolzen. Ebenso wie der Künstler nur zum Absoluten tendieren kann, ohne es je auch nur zu berühren, sind Mann und Frau in ihrer wilden Fusion lediglich auf dem Weg dahin, ihr Ego zu verlieren und zeitweilig ineinander überzugehen, also selbst „Es“ bzw. indifferente, geschlossene *Komposition* heterogener Momente⁶⁹⁵ zu werden. Das Verhältnis zwischen Watt und Mrs. Gorman bleibt in hierzu analoger Darstellungs-Konfusion auch bei Beckett der homogenen Dauer verhaftet: *Was war an Mrs. Gorman und was an Watt, das Watt so verführte und Mrs. Gorman so rührte? Zwischen welchen Tiefen Ruf und Gegenruf? Zwischen Watt, dem Nicht-Männermann, und Mrs. Gorman, der Nicht-Frauenfrau? Zwischen Watt, dem Nicht-Frauenmann, und Mrs. Gorman, der Nicht-Männerfrau? Zwischen Watt, dem Nicht-Männermann, und Mrs. Gorman, der Nicht-Männerfrau? Zwischen Watt, dem Nicht-Frauenmann, und Mrs. Gorman, der Nicht-Männerfrau? Zwischen Watt, dem Weder-Männer noch Frauenmann, und Mrs. Gorman, der Weder-Männer- noch Frauenfrau?*⁶⁹⁶ In Bezug auf die platonische Ureinheit, einer Aufgehobenheit der Geschlechter in einer Kugel als Entsprechung zum Entropieausgleich aller schöpferischen Energien, ist die Skulptur *Boule suspendue* (Abb. 19) eine surrealistische Variante der kubistischen *Composition* (Abb. 9). In dieser Hinsicht ist bemerkenswert, daß auch Giacometti um 1944 das Jahr 1923 mit seinem gegenwärtigen Schöpfungsdilemma konfrontiert, ein vollkommenes Kunstwerk zeugen zu wollen: 1923 ist für ihn mit dem *Androgynen* schlechthin verbunden,

⁶⁹³ Pietro Bellasi, *Der Traum, der schreit und befiehlt – Metaphern eines Alpentrals*, in: Ders., Marco Obrist et al. (Hrsg.), *Die Familie Giacometti – Das Tal, die Welt* (Ausst.-Kat., Kunsthalle Mannheim), Mailand 2000, S. 30.

⁶⁹⁴ Beckett, *Watt* (s. Anm. 504), S. 150.

⁶⁹⁵ Vgl. Anm. 329-330 sowie Anm. 500 dieser Dissertationsschrift.

⁶⁹⁶ Beckett, *Watt* (s. Anm. 504), S. 150.

das er mit den konkurrierenden Kräften von *Attraction répulsion / Positif négatif / Unité*⁶⁹⁷ kontrastiert, um eine Einheit in den Gegensätzen aufzuzeigen. Mit diesen Attributen schlägt er eine Brücke zu der um 1944 anzustrebenden *Synthèse* zwischen *Homme* und *extérieur* sowie zwischen *esprit* und *matière*.⁶⁹⁸

5.4. In Augenblicklichkeit – Schauendes Denken als Brücke und Barriere innerhalb des zwischen anwesend abwesend Wahrnehmenden und Wahrgenommenen erzeugten Zeit-Raums werdenden Vergehens

5.4.1. *Stachel ins Auge (Pointe à l'œil)* – Sich auflösende Beziehungen (*Relations désagrégeantes*) – 1931

5.4.1.1. Erkenntniskritische Ambivalenz des Sehkegels

Allenfalls wenige Monate liegen zwischen *Kreislauf* (Abb. 16), *Schwebende Kugel* (Abb. 19) und *Stachel ins Auge* (Abb. 20).⁶⁹⁹ Offiziell zwar nicht als Pendants konzipiert, gehören sie doch der gleichen ikonographischen Familie an und sind einander wesensverwandt. *Pointe à l'œil* besteht aus einer spitz zulaufenden Keule, die axial an einer Art vergrößerter Stecknadel befestigt ist und sich gefahrvoll der Augenhöhle des Schädels eines Gerippes nähert. Giacometti positioniert das Geschehen auf einer Art Spielfeld.

Der Bezug zu der zwischen kubistischer und surrealistischer Phase angesiedelten Gruppe *Homme et femme* von 1929 (Abb. 12) ist zumal deshalb offensichtlich, da sie als Vorläuferin des *Boule suspendue* (Abb. 19) betrachtet werden kann. Erkenntnis- und Geschlechtsakt korrespondieren auch hier miteinander. In dieser dualen Konnotation zeigt der phallische Blickkegel den Schöpfungsakt als Zeugungsakt, d. h. als offensiv-aggressives Eindringen in die Körperlandschaft Mensch.

Die Anordnung bringt das schöpferische Selbstverständnis von der Pupille als geistiges Instrument auf den Punkt. Lord sieht das Augenlicht des Künstlers durch den phallisch-offensiven Stachel bedroht; der Sexualtrieb wende sich hier gegen den kreativen Erkenntnisdrang.⁷⁰⁰ Als einleuchtender erscheint es hingegen, die „Stecknadel“ als rein funktional, also als ein Werkzeug zum „Anvisieren“ eines Gegenstands und den Kegel mit Klemm als eine (...) *Verkörperung des Blicks*⁷⁰¹ aufzufassen, der den Raum zwischen Künstler und Modell messend zu durchdringen trachtet. Bonnefoy argumentiert ähnlich, indem er den „Stachel“ mit der Mo-

⁶⁹⁷ Vgl. Palmer et Chaussende (Hrsg.) (s. Anm. 344), S. 184.

⁶⁹⁸ Ebd., S. 184.

⁶⁹⁹ Vgl. Datierung und Maße in Anm. 641 dieser Dissertationsschrift.

⁷⁰⁰ Lord (s. Anm. 1), S. 127.

dellierklinge des Bildhauers gleichsetzt und direkt mit dem Arbeitsprozess an den 1940 bis 1945 entstehenden fragilen Figurinen assoziiert, die unter deren offensiver Spitze im nächsten Moment in sich zusammenzufallen drohen.⁷⁰² Hierfür spricht, daß der Sehkegel an seinem umfangreichsten Ende weit über die Grundplatte hinausragt, wodurch der Betrachter im Überschreiten der ästhetischen Grenze sich nachvollziehend in die Wahrnehmungs- und Darstellungsarbeit des Künstlers hineinversetzen kann. Früh muß der junge Giacometti auf die Funktionsweise des Auges und die damit verbundenen Proportionsrelativierungen aufgrund der Höhenunterschiede im Gebirgsrelief aufmerksam geworden sein wird.⁷⁰³ Darüber hinaus stellt sich eine unmittelbare Assoziation mit der Auszeichnung als Scharfschütze ein, die Giacometti 1922 während seiner Militärdienstzeit bei der Gebirgsinfanterie erhalten hat.⁷⁰⁴

Zwischen existentielltem Subjekt- und existentielltem Objektraum liegt ein sich physisch manifestierender Graben offenbar mentaler Natur. Indem Giacometti seine surrealen Objekte 1931 erstmals als *Stumme Bewegungsobjekte*⁷⁰⁵ zeichnerisch bilanziert, unter ihnen *Käfig* von 1931, *Schwebende Kugel* (Abb. 19) sowie das stereometrische Formenvokabular des *Modells für einen Platz* (Abb. 17), kommentiert er deren reflexiven Charakter wie zur Legitimation einer Atempause vom unmittelbaren Arbeiten. Im Mittelpunkt steht hierbei der Aspekt des Flüchtigen, der Metamorphosis: *Alle Dinge (...) nah, fern, all die, die vorüber sind, und die anderen vor mir, die sich bewegen, und meine Freundinnen – sie ändern sich (man geht dicht an ihnen vorbei, sie sind weit weg), (...).*⁷⁰⁶

Mit seinem Augenpaar als Instrument sich steigernden Schöpfungsdrangs anschwellender kreativer Potenz sucht der künstlerisch Forschende das Auge des Gegenüber als geistiges Epizen-

⁷⁰¹ Klemm, *Die Sammlung der Alberto Giacometti-Stiftung* (s. Anm. 306), S. 75. Klemm setzt den Künstler, der das Lebendige fixiert, mit einer Medusa gleich (...), die mit ihrem Anlitz versteinert.

⁷⁰² Bonnefoy (s. Anm. 16), S. 539, Anm. 10.

⁷⁰³ Iso Camartin hat die ambientalistische Werkprägung Giovanni Segantinis und Giovanni Giacomettis mit der 1948 in Bern erschienene Dissertation von Hans Rudolf Plüss, *Die Pupillenweite beim Übergang ins Hochgebirge*, in Beziehung gesetzt: (...), dieses Gefühl gesteigerter Wahrnehmung, schärferer Sensation, sensiblerer Reaktion. Es ist, als habe hier die Umwelt eine Weckrufqualität, einen Appelcharakter, die Kraft, unsere Wahrnehmung um einiges zu schärfen. Vgl. Iso Camartin, *Das Licht von Capolago*, in: Bellasi, Obrist et al. (Hrsg.) (s. Anm. 693), S. 79-81.

⁷⁰⁴ Hohl (Hrsg.) (s. Anm. 23), S. 38.

⁷⁰⁵ Giacometti spricht von *Objets mobiles et muets*. Vgl. *Le Surréalisme au service de la révolution*, Jg. 1931, H. 3 (Dezember), S. 18; abgedruckt bei Palmer et Chaussende (Hrsg.) (s. Anm. 344), S. 2-3.

⁷⁰⁶ Giacometti, in: Vitali (Hrsg.) (s. Anm. 130), S. 130. Giacometti und Beckett eint, das atomare Wesen der Dinge exakt in Raum und Zeit erfassen zu wollen, ohne sie aber zu fixieren. Dieses Bestreben haben sie, wie oben geschildert, mit dem absoluten Erkenntnisanspruch der zeitgenössischen Quantenphysik gemein. Der von Heisenberg 1927 in seiner Unschärferelation geführte Nachweis, es sei unmöglich, Position und Geschwindigkeit eines sich bewegenden Elektrons gleichzeitig zu messen, kann zumindest als Metapher für deren prozessuale Darstellung der Metamorphosen oder existentiellen Zuständen des jeweiligen Objekts unter Verwendung von Näherungswerten betrachtet werden. Wie erläutert, steht dieses Modell paradigmatisch im Einklang mit dem Selbstverständnis Bergsonscher Philosophie. Vgl. S. 59-61, Anm. 210-214 dieser Dissertationsschrift. Die Materie in ihrer atomaren Tiefenstruktur wahrzunehmen, ist, wie oben ausgeführt, im Fall Giacomettis auf dessen frühe Prägung durch Divisionismus und Pointillismus zurückzuführen. Vgl. Anm. 282-289 dieser Dissertationsschrift.

trum des Kopfs und *Fluchtpunkt*, also als „Anhalt“ im Sinn eines sich anbietenden *Auswegs* aus der auf Präzisionsanspruch gründenden schöpferischen Krise zu begreifen: *Die größte Unmöglichkeit ist die, das Ganze zu erfassen und das, was man die Details nennen könnte. Also konzentrierte ich mich nur auf die Augen!*⁷⁰⁷ In dieser Regie erweist sich *Pointe à l'œil* als moderne Variante der *Underweysung der Messung mit dem Zirckel un Richtscheyt in Linien Ebenen und gantzen Corporen* Albrecht Dürers von 1525, in der es um Probleme der Perspektive und Proportion geht. Zwischen Künstler und Modell steht eine quadrierte Matrix, die ebenso wie der *Richtscheyt* zur detailorientierten Sichtung der Körpertopographie des Modells (räumliche Auslotung mittels eines Koordinatensystems) beiträgt.⁷⁰⁸ Beiden Künstlern ist, wie eine Äußerung Giacomettis zeigt, ein wissenschaftlicher Anspruch ihres Kreationstriebts eigen. Von Parinaud 1962 direkt auf die Atomstruktur von Materie angesprochen, antwortet Giacometti: *Jedes Kunstwerk ist vollkommen umsonst gezeugt – es sei denn um des direkten, gegenwärtigen Gefühls willen, das der Künstler empfindet, wenn er der Wirklichkeit ins Auge blickt. Ob man nun Wissenschaft betreibt oder Kunst. Einem Wissenschaftler, der sich auf irgendeinem Gebiet spezialisiert hat, bleibt noch umso mehr zu entdecken, je mehr er schon entdeckt hat, und auch er darf niemals hoffen, zu absolutem Wissen zu gelangen. Übrigens würde absolutes Wissen den Tod bedeuten.*⁷⁰⁹ Bruno Giacometti hat sich einer seiner ersten Sitzungen bei seinem Bruder, der ein Büstenporträt von ihm anfertigen wollte, erinnert: *Er wollte sie haargenau in natürlicher Größe machen, und so nahm er die Maße an meinem Kopf mit einem alten Zirkel mit angerosteten Metallspitzen. Ich hatte eine fürchterliche Angst, wenn er diese gegen meine Augen richtete. Ich hatte das Gefühl, er wollte sie mir ausstechen, während Alberto doch nur an seine Arbeit dachte.*⁷¹⁰

5.4.1.2. *Nunc stans* der Schwelle zwischen Dies- und Jenseits

Es ist wahrscheinlich, daß *Stachel ins Auge* eine tatsächliche Ateliersituation autobiographierend reinszeniert. 1921 hat Giacometti in dem südtiroler Bergdorf Madonna di Campiglio eine

⁷⁰⁷ Parinaud, *Warum ich Bildhauer bin*, in: Palmer und Chaussende (s. Anm. 96), S. 265.

⁷⁰⁸ Giacometti war mit dem Werk Dürers von klein auf vertraut. Der Exaktheitsanspruch ihrer minutiösen Naturstudien hat beide Künstler zu Wesensverwandten werden lassen. Seine Beschäftigung mit dessen Kupferstichen reicht in die Frühzeit der eigenen ersten Zeichnungen (um 1914) zurück. Für kurze Zeit signierte er in der Art Dürers. Minutiös genau kopierte er (als nicht einmal Fünfzehnjähriger) aus einem der zahlreichen Bildbände seines Vaters Giovanni Dürers Kupferstich *Ritter, Tod und Teufel* von 1513. Auch Giacomettis Selbstbildnis von 1918 ist nicht nur im Geist der Romantik gehalten, sondern verrät bis zu einem gewissen Grad den technischen Einfluß Dürers. Vgl. Klemm, Lanchner et al. (Hrsg.) (s. Anm. 115), S. 46 (Abb. 2). Die frühe Augenschulung in schon ausgeprägter Affinität zu einem detailbesessenen Renaissancemeister mittelalterlicher Prägung wird einen nachhaltigen Einfluß auf ihn ausgeübt haben. Jedenfalls wird er die Kopie des Kupferstichs sein ganzes Leben hindurch bei sich behalten. Vgl. Lord (s. Anm. 1), S. 28.

⁷⁰⁹ Parinaud, *Warum ich Bildhauer bin*, in: Palmer und Chaussende (Hrsg.) (s. Anm. 96), S. 273.

⁷¹⁰ Bruno Giacometti, *Souvenirs fraternels*, in: André Kuenzi (Hrsg.) *Alberto Giacometti. Sculptures* (Ausst.-Kat., Fondation Pierre Gianadda), Martigny 1986, S. 37. Vgl. Hohl (Hrsg.) (s. Anm. 23), S. 18.

besonders eindringliche Konfrontation mit dem Tod gehabt, als sein Reisegefährte, Pieter van Meurs, unvorhersehbar plötzlich gestorben ist:⁷¹¹ *In wenigen Stunden war aus van M. ein Gegenstand geworden. Nichts.(...)*⁷¹² (...) *Aber als ich beobachtete, wie es zugehen konnte – augenblicklich (im Moment, da ich sah, wie diese Person starb), nein: augenblicklich –, da war alles bedroht, nicht wahr?*⁷¹³ Vermutlich geht seine obsessive Beschäftigung mit einem geliebten Totenschädel in seinem zweiten Jahr an der Academie de la Grande Chaumière, 1923, auf dieses Ereignis zurück, als sein (...) *Leben ohne Übertreibung eine Wendung genommen*⁷¹⁴ habe. Zweifellos handelt es sich auch hier um eine Reflexion Giacomettis, die über das penibel dokumentierende Selbstverständnis der Arbeitsweise Dürers, die auf einer sachlich-nüchternen Naturanalyse beruht, hinausgeht, da es seine immer hoffnungsloser erscheinende Arbeitssituation ist, die er hier resümiert, d. h. die Undarstellbarkeit der Wirklichkeit führt temporär zu einer befreienden Darstellung eben dieser Undarstellbarkeit als einzig konkret faßbare „Tat-Sache“. Die Arbeit an dem Gemälde des Schädels fesselt ihn so sehr, daß er der Akademie fernbleibt und dem lebendigen Aktmodell vorerst entsagt. Den gesamten Winter über beschäftigt sich Giacometti in einem Hotelzimmer damit, Teil und Ganzes eines Totenschädels präzise wiederzugeben: *Und dann, allmählich, wird der Unterschied zwischen einem Schädel, den man vor sich sieht, und einer lebenden Person minimal ..., am Ende hat der Schädel eine lebendige Präsenz.*⁷¹⁵

Stachel ins Auge ist die erste Anordnung Giacomettis, die eine Figur quasi im luftleeren Raum (losgelöst von ihrer Umgebung, „freischwebend“ im Raum) zeigt. Insofern verknüpft ihre äußere Form als Trägerin inhaltlicher Spiegelungen sie über weit mehr als ein Jahrzehnt hinweg mit der plastischen Periode des Jahrs 1947, in der er absterbende Körperteile quasi im Raum isoliert zeigt.⁷¹⁶ Mit *Stachel ins Auge* wird insbesondere auf den *Schädel* von 1923 (Abb. 1) verwiesen, wobei den Rippenspannen eine Gestellfunktion zukommt.

⁷¹¹ Vgl. Bonnefoy (s. Anm. 16), S. 198.

⁷¹² Jean Clay, *Alberto Giacometti: Le dialogue avec la mort d'un très grand sculpteur de notre temps*, in: *Réalités*, Jg. 1963, Nr. 215 (Dezember), S. 128. Vgl. Hohl (Hrsg.) (s. Anm. 23), S. 35.

⁷¹³ Drôt, *Alberto Giacometti, une homme parmi les autres* (Fernsehfilm) (s. Anm. 140). Vgl. Hohl (Hrsg.) (s. Anm. 23), S. 35.

⁷¹⁴ Clay (s. Anm. 695), S. 128. Vgl. Hohl (Hrsg.) (s. Anm. 23), S. 34.

⁷¹⁵ Charbonnier (s. Anm. 277), S. 231.

⁷¹⁶ Vgl. *Tête sur tige* (Abb. 89); *Le nez* (Abb. 90) sowie *La main* (Abb. 92), in: Klemm, Lanchner et al. (Hrsg.) (s. Anm. 115), S. 145-149.

5.4.1.3. Beständiger Wandel verlebendigenden Sterbens

Überdies verarbeiten die zwischen 1922 und 1924 entstandenen Selbstporträts Giacomettis (Abb. 21; 22)⁷¹⁷ die damaligen Schädelstudien anatomisch und zeigen mithilfe kubistisch kantiger Akzentuierung, nicht frei von Melancholie, einen gegenüber seinem Selbstporträt von 1918 (Abb. 23)⁷¹⁸ wesentlich reiferen, bereits seiner eigenen Sterblichkeit bewußten, sieben- bzw. zwanzigjährigen Künstler. Angesichts des Todes ist der Schädel in das Gesicht „hineingeblendet“ und widerspiegelt auf diese Weise einerseits die mit dem sterbenden van Meurs gemachten Erfahrungen und andererseits die hierauf basierende Ateliersituation des Künstlers, dem sein Gegenüber permanent entgleitet. Dem vergeblichen Versuch, einzuwerden mit dem Gegenstand seiner Kunst, sich selbstvergessen an ihn zu verlieren, stellt Giacometti die Einheit mit sich selbst als Sterblichen bzw. Sterbenden reflexiv gegenüber. Er dokumentiert das Bewußtsein von verstreichender Zeit des mit dem vergehenden Leben herannahenden Tods als integralen Bestandteil des Lebens im werdenden Vergehen anwesender Abwesenheit. Es zeigt sich, wie sehr nicht nur das Selbstbild Becketts, sondern auch das Giacomettis vor dem Hintergrund identischer Gegensätze dem in lebendem Tod totes Leben lebenden Subjekt-Heroen Brunos entspricht.⁷¹⁹ Es ist jenes individuelle Zeitparadoxon, das das jeweilige Wesen des Objekts im Aufenthaltsraum seines Daseins umhüllt und zwischen dem Künstler und seinem Modell steht. Gehen wir mit Hohl⁷²⁰ vom Transformationsprozess der Etikettierung des Arrangements, von *Sich auflösende Beziehungen* zu *Stachel ins Auge* aus, steht die *Identität* von Todeserleben und verlebendigendem Schöpfungsprozess im Vordergrund. Erneut ergibt sich eine Korrelation zwischen dem Akt des Sterbens und dem Akt der Zeugung, deren markantestes Merkmal „die Schlucht“ bzw. „der Abgrund“ ist. Während Hohl den ursprünglichen Titel der Plastik auf eine im Zerbrechen befindliche Liebesbeziehung bezieht,⁷²¹ lenkt die Bezeichnung die Interpretation in Richtung phänomenologischer Komponenten sich auflösender Konturen, wie Giacometti selbst bereits 1922 formuliert hat: *Die*

⁷¹⁷ *Autoporträt*, 1922-24, Bleistift, H. 500 x Br. 325 mm, Alberto Giacometti-Stiftung, Öffentliche Kunstsammlung Basel. Abb. und Angb. bei Bonnefoy (s. Anm. 16), S. 119 (Abb. 109) sowie *Autoporträt*, 1923-24, Bleistift, H. 275 x Br. 230 mm, Giacometti-Stiftung, Kunsthau Zürich. Abb. und Angb. bei Bonnefoy (s. Anm. 16), S. 68 (Abb. 65).

⁷¹⁸ Vgl. das Selbstbildnis von 1918, Feder und Tusche, H. 36,5 x Br. 25,3 mm, Kupferstichkabinett der Öffentlichen Kunstsammlung Basel (bei Bonnefoy (s. Anm. 16), S. 81, Abb. 76). Wenngleich die Demarkationslinie zwischen Licht und Schatten allerdings bereits hier wie 1934 in *Tête-crâne* (Abb. 34) linke und rechte Gesichtshälfte scheidet.

⁷¹⁹ Bruno, *Von den heroischen Leidenschaften*, in: Samsonow (s. Anm. 157), S. 83. Zum Verhältnis von Subjekt und Objekt bei Bruno in Korrespondenz mit der Darstellungssituation Giacomettis vgl. desweiteren Anm. 165 sowie Anm. 167 dieser Dissertationsschrift.

⁷²⁰ Vgl. Hohl (Anm. 38), S. 82. Hohl macht auf den ursprünglichen Titel der Plastik, *Relations désagréables*, aufmerksam.

⁷²¹ Ebd., S. 82.

*Form löst sich auf, es waren nur noch Punkte da, die sich vor einer tiefen, schwarzen Leere bewegten, der Abstand von einem Nasenflügel zum anderen glich der Sahara, keine Grenzen, nichts ließ sich festhalten, alles entglitt einem.*⁷²² Somit bezieht sich der ursprüngliche Titel auf die Beziehung zwischen dem Künstler und dem Gegenstand seiner Kunst, wie Giacometti auch 1962 in einem Gespräch mit André Parinaud zum Ausdruck bringt: *Es kommt mir vor, als bliebe die Wirklichkeit ständig hinter Schleiern verborgen, die man nacheinander fortreißt (...) und dahinter liegt immer noch eine und noch eine. Trotzdem glaube ich oder bilde mir ein, täglich Fortschritte zu machen. Das ist es, was mich antreibt, so als ginge es tatsächlich darum, den Kern des Lebens zu verstehen.*⁷²³

Die Problematik der Bewußtseinsschleier ist nicht nur eine zwischenmenschliche, sondern zugleich eine innerindividuelle von *res cogitans* und *res extensa*. In *L'évolution créatrice* hat Bergson ausgeführt, daß Materie und Geist einer kontinuierlichen, endlosen Metamorphosis unterlägen, die zutage trete, zerrissen wir den Schleier, der sich zwischen uns und unser Bewußtsein schiebe. Ihrer werde das Individuum unter der Bedingung einer uninteressierten und dadurch unmittelbaren Vorstellung teilhaftig, wie Bergson in *Schöpferische Entwicklung* verdeutlicht: (...) *befangen jedoch in den Notwendigkeiten des Handelns, beschränken sich sowohl Sinne wie Intellekt darauf, vom Werden der Materie momentane und eben dadurch unbewegte Ansichten Punkt für Punkt aufzunehmen.*⁷²⁴ Der phallisch-offensive Blick erzeugt zwei miteinander zu Deckung kommende Bilder der Frau. Sie ist sowohl Sinnbild absoluten künstlerischen Verlangens als auch Objekt einer nach totaler Erfüllung strebenden Begierde. Wie bereits erwähnt, weisen *Pointe à l'œil* und *Homme et femme* von 1929 (Abb. 12) in ihrem Darstellungskanon miteinander verschwisterte ästhetische Qualitäten auf. Bei aller Potenz bleiben beide Ziele dem schöpferisch Tätigen versagt: *Bei meiner Rückkehr in zwei Wochen die Frau wiederfinden, die heute abend in einer Nebelwolke aus Ungenauigkeiten, in einem unergründlichen Dunst verschwunden ist, sie hat sich aufgelöst im Raum, (xxx) von den Ereignissen der möglichen Begegnung; kaum hab ich sie verlassen, ist sie jenseits von tausend Schranken und tausend Gräben, alles an ihr sank für mich ins Unbekannte zurück und schloß sich über ihr.*⁷²⁵ Zwangsläufig gelangt Giacometti zum Ergebnis seiner Forschungen im

⁷²² Giacometti, [Erster] *Brief an Pierre Matisse*, in: Vitali (Hrsg.) (s. Anm. 130), S. 154.

⁷²³ Parinaud, *Warum ich Bildhauer bin*, in: Palmer und Chaussende (Hrsg.) (s. Anm. 96), S. 269. In ein mit einem Mund versehenen Kreis innerhalb eines Quadrats schreibt Giacometti 1933: *keine menschliche Figur ist / mir so fremd nicht einmal / mehr ein Gesicht so oft habe / ich es angeschaut daß es sich / überall verschlossen hat auf unbekannten Treppenstufen*. Vgl. Giacometti, *Der braune Vorhang* (1933), in: Vitali (Hrsg.) (s. Anm. 130), S. 126.

⁷²⁴ Bergson, *Schöpferische Entwicklung* (s. Anm. 152), S. 275.

⁷²⁵ Giacometti, *Bei meiner Rückkehr* [um 1931/32], in: Palmer und Chaussende (Hrsg.) (s. Anm. 96), S. 157 [unentzifferte Zeichenfolge].

Raum, daß die Wirklichkeit des Modells und seine eigene Wirklichkeit völlig unabhängig, separat voneinander existierende Sphären darstellen. Da er dessen konkretes „Hier und Jetzt“, also das Dasein selbst, zu fixieren trachtet, welches jedoch durch die als Wahrnehmungsvoraussetzung notwendige Distanz auf dem jeweiligen Weg zu ihm räumlich-zeitlichem Zerfall ausgesetzt ist, stellt jedes erwähnte Motiv einen fortdauernden Anachronismus dar.

Weit mehr als eine bloße Verkörperung des Blicks, ist der Sehkegel somit Materie gewordenes Selbstbewußtsein oder künstlerisches Selbstverständnis der eigentlichen Beschaffenheit des gedanklich-visuell zu durchquerenden, doch letztlich vom Individuum nicht zu überwindenden Zeit-Raums. Der Künstler, wie Beckett ihn 1930 in *Proust* sieht, bleibt für sich und ist allein: *Die künstlerische Tendenz ist nicht Ausdehnung, sondern Zusammenziehen und Kunst ist die Apotheose der Einsamkeit. Es gibt keine Verbindung, weil es keine Vehikel der Verbindung gibt.*⁷²⁶ Wesen des *Kreislaufs* von Giacometti, seines *da capo ad infinitum*, ist nach eigenem Bekunden die *Identität* von Anfang und Ende,⁷²⁷ welche nur im unendlich kleinen Intervall eines *Moments* als Bewegung eines durch den „Zeit-Raum“ alternden Bildes, d. h. in *Augenblicklichkeit* des beständig zergehenden „Jetzt“, ebenso fragwürdigen wie zweifelhaften Bestand hat. Es bleibt unmöglich, es zu vergegenwärtigen.

Den Auflösungsprozess sucht Giacometti stets vergeblich zu verhindern, indem er die Pupille als Mittelpunkt der Gesichtsmatrix ins Fadenkreuz seines Koordinatensystems rückt. Diese im *Pointe à l'œil* angesprochene Methodik wird von Plastiken und Gemälden der Spätphase Giacomettis explizit dokumentiert. Alle Werke erweisen sich als Träger energetischer Verdichtung einer *Metamorphosis*. Über die Augenblicklichkeit hinaus erwächst der Blick des Modells selbst zum „Flucht-Punkt“ sich auflösender Beziehungen,⁷²⁸ wie beispielsweise anhand der 1962 angefertigten Studien seines Bruders Diego deutlich wird (Abb. 24).⁷²⁹

⁷²⁶ Beckett, *Proust* (s. Anm. 376), S. 52.

⁷²⁷ Vgl. die Ausführungen des Verfassers zu *Circuit*, S. 108, Anm. 425.

⁷²⁸ Vgl. Palmer und Chaussende (Hrsg.) (s. Anm. 96), S. 264. Giacometti erzählt André Parinaud über die visualisierte Skelettierung des Modells, es handele sich um (...) *ein in der Tiefe extrem kompliziertes Gebilde. Man begibt sich in das Wesen hinein. Alles erscheint durchsichtig, man schaut durch das Skelett hindurch. Die größte Unmöglichkeit ist die, das Ganze zu erfassen und das, was man die Details nennen könnte. Also konzentriere ich mich nur auf die Augen!* Ebd., S. 264.

⁷²⁹ *Trois têtes*, 1962, Kugelschreiber, H. 207 x Br. 152 mm, Privatsammlung, New York. Abb. und Angb. bei Bonnefoy (s. Anm. 16), S. 398 (Abb. 372).

So zeigt eine *Büstenplastik Isaku Yanaiharas* von 1960 (vgl. Bonnefoy (s. Anm. 16), S. 448) das „Fadenkreuz“ des künstlerisch Forschenden sowohl auf die Pupillen rechts und links als auch auf die Stirn von Giacomettis Modell gerichtet, wodurch der Bildhauer die Polarisierung einer mentalen Triangel vor. Ein weiteres Beispiel für den Arbeitsprozess, der sich im Kunstwerk abgebildet hat, bietet das Gemälde *Bildnis Isaku Yanaiharas* von 1958 (vgl. Hohl (s. Anm. 38), Abb. S. 165). Die drei Varianten von Diegos Kopf, die auf der 1962 entstandenen Kugelschreiberzeichnung (Abb. 24) zu sehen sind, scheinen aus elektrischem Strom zu bestehen, der besonders in der Geistigkeit der blickenden Augen komprimiert wird.

In ihrem energetischen Konzentrationsgrad erinnern die drei Studien zum Kopf seines Bruders Diego an eine Äußerung Giacomettis aus dem Jahr 1953: *Eines Tages, als ich ein junges Mädchen zeichnete, hat mich eine Sache verblüfft, das heißt, ich habe plötzlich gesehen, daß das einzige, was Leben besaß, der Blick war. Der Rest, der Kopf, der sich in einen Schädel verwandelte, entsprach mehr oder weniger einem Totenschädel. Was den Unterschied zwischen dem Toten und dem Lebenden ausmachte, war der Blick. Da habe ich mich gefragt – und seither denke ich immer wieder daran –, ob es im Grunde nicht richtig wäre, einen Totenschädel zu modellieren. Man will zwar einen Lebenden modellieren, doch was den Lebenden lebendig macht, ist ohne Zweifel sein Blick.*⁷³⁰ Dem Rest des Körpers spricht er die Funktion einer Antenne zu. Das eigentliche lebendige Wesen, so Giacometti, spiele sich in der Hirnschale ab, daher habe er die Menschen auf der Straße zeitweilig (...) *ausschließlich über die Augen*⁷³¹ wahrgenommen.

Der intellektgeladene Blick des Künstlers steht in *Pointe à l'œil* seinerseits wiederum verkörpert zwischen ihm und seinem Objekt der Begierde, ist als Brücke zugleich Barriere, wie eine Äusserung Giacomettis aus dem Jahr 1960 verdeutlicht: *Das Seltsame ist nun, daß, wenn man das Auge ganz exakt macht, daß man dann Gefahr läuft, gerade das zu zerstören, was man machen will, nämlich den Blick. (...) Ich gebe den Ort des Auges. Oft steht nur ein senkrechter Strich anstelle der Pupille. Wenn ich die Wölbung des Auges habe, dann habe ich auch den Augenbogen, und wenn ich den Augenbogen habe, dann habe ich die Nasenlöcher, dann habe ich die Nasenspitze, dann habe ich auch den Mund. Das alles zusammen kann zum Schluß dann doch das Blicken ergeben, ohne daß man sich auf das Auge allein konzentriert.*⁷³²

Die Konzentration seines Blicks wird gebündelt und kulminiert in der Stachelspitze im vergeblichen Versuch, in die ihrerseits gebündelte Konzentration eines geistig-energetischen Blickens des Dialogpartners Modell einzudringen. Selbst die fokussierende Reduktion auf den lebendigen Gesichtskreis scheitert: *Ein Kopf (die Figuren ließ ich sehr rasch beiseite, das wäre zuviel gewesen) wurde für mich ein völlig unbekannter Gegenstand ohne Dimensionen,*⁷³³ schreibt Giacometti 1935. Doch hier handelt es sich nicht um einen lebendigen Kopf, sondern um den Schädel eines Toten. Mit dieser Motivwahl sucht Giacometti sich bewußt dem Abbildungsproblem der Vitalität zu entledigen, was der von Bergson in der Einleitung seines 1907

⁷³⁰ Charbonnier, *Gespräch mit Alberto Giacometti*, in: Palmer und Chaussende (Hrsg.) (s. Anm. 96), S. 231.

⁷³¹ Ebd., S. 232.

⁷³² Scheidegger und Mürger, *Alberto Giacometti* (Film) (s. Anm. 419). Vgl. Hohl (Hrsg.) (s. Anm. 23), S. 167. Eine ähnliche plastische Metapher für das Verhältnis zwischen analytisch tötendem, da fixierenden Künstler und fragilem Objekt stellt sicherlich auch *Blume in Gefahr* (1933) dar. Vgl. Bonnefoy (s. Anm. 16), S. 222 (Abb. 204).

⁷³³ Giacometti, [Erster] *Brief an Pierre Matisse*, in: Vitali (Hrsg.) (s. Anm. 130), S. 158.

erschienenen Werks *L'évolution créatrice* betonten Verwandtschaft zwischen logischem Denken und lebloser Materie entspricht: *Wir werden sehen, daß der menschliche Intellekt sich zuhause fühlt, solange man ihn unter den leblosen Gegenständen beläßt, wo unsere Tat ihren Stützpunkt und unsere Arbeit ihre Werkzeuge findet; daß also unsere Begriffe nach dem Bild fester Körper geformt sind, daß unsere Logik vorzüglich die Logik fester Körper ist.*⁷³⁴ Indem Giacometti vom lebendigen zum toten, „bewußtlosen“, nicht mehr reflexionsfähigen Objekt wechselt, schließt er die Konfrontation seiner „Ich-Zeit“ mit dessen „Ich-Zeit“ von vornherein zwar aus, doch auch die ausschließlich ihm eigene Zeit bringt einen Abgrund zwischen ihm als Wahrnehmenden und dem von ihm Wahrgenommenen hervor. Es ist also unabdingbar, daß ihm selbst die Darstellung eines Stillebens entgleitet, wie er selbst im Rahmen einer Porträtsitzung mit Lord äußert.⁷³⁵ Dem „Still-Leben“ im Bereich der Malerei entspricht, gleichsam als Seins-Totale des schöpferisch Tätigen auf dem Gebiet der Plastik als vielversprechender Ausweg aus der phänomenologischen Krisis, die *natura mortis* eines Totenschädels. Das Sujet ist gleichfalls symbolträchtige Verkörperung der Wahrnehmungsgrenze, des kontinuierlich changierenden Übergangs von *Sein* (oszillierende Kreation durch Auf- und Abbau) zu *Nichts* (vollkommene Entmaterialisierung). Daher wird Giacometti etwa drei Jahre vor seinem eigenen Tod im Februar 1963 notieren: *Mit allem nochmal bei Null anfangen, so wie ich Menschen und Dinge sehe, besonders Menschen und ihre Köpfe, die Augen am Horizont, die gebogene Augenlinie, die Wasserscheide. / Ich verstehe weder das Leben noch den Tod, ich verstehe gar nichts mehr.*⁷³⁶ Wiederholt betont er die Gleichzeitigkeit von Gewinn und Verlust als gleichfalls ästhetische *Identität* seines Werks. Stets geht es um die „Gleichgültigkeit“ der Gegensätze von maximalem Minimum und minimalem Maximum. Er arbeite, wie er 1957 sagt, (...) *um neue Welten zu entdecken oder aus Vergnügen und Freude zu kämpfen? Ein Kampf aus reinem Vergnügen, um zu gewinnen und zu verlieren.*⁷³⁷

5.4.1.4. Grauschattierung infinit schmaler Intervalle

Der Kopf in seiner zeitlichen Ambivalenz zwischen Gesicht und Schädel ist Giacometti über das bloße Motiv hinaus kontinuierliche Motivation. Diesbezüglich faßt auch Bergson das Verhältnis zwischen dem Maler, seiner Staffelei und dem Modell in *L'évolution créatrice* auf: *In unzusammendrängbarer Dauer dehnt sich die Keimung und Blüte dieser Form hin, einer Dauer, die eins ist mit ihrem Wesen.*⁷³⁸ Für den Künstler in der Auffassung Bergsons gebe es

⁷³⁴ Bergson, *Schöpferische Entwicklung* (s. Anm. 152), S. 43.

⁷³⁵ Vgl. Anm. 463 dieser Dissertationsschrift.

⁷³⁶ Giacometti, *Anfang nächster Woche ...* (1963), in: Vitali (Hrsg.) (s. Anm. 130), S. 241.

⁷³⁷ Giacometti, *Meine Wirklichkeit*, in: Vitali (Hrsg.) (s. Anm. 130), S. 177.

⁷³⁸ Bergson, *Schöpferische Entwicklung* (s. Anm. 152), S. 333.

(...) *kein Intervall, das verlängert oder verkürzt werden kann, ohne (...) ⁷³⁹ den Inhalt eines Bilds zu verändern, denn in ihrem vitalen Prozess sei (...) die Dauer seines Werkes (...) integrierender Bestandteil seines Werkes.*⁷⁴⁰

Das phänomenologische Bewußtsein für den *Moment* als zeitliche Bewegung bringt in der Differenzierung von „Ich-Zeit“ des Künstlers und „Ich-Zeit“ des Modells das Selbstverständnis existentieller Einsamkeit und Isolation abstrakter bzw. abstrahierter menschlicher Wesen hervor, wenngleich sie den gleichen Raum miteinander teilen, wie Giacometti 1963 bemerkt: *Jede Skulptur, jedes Gemälde und jede Zeichnung verknüpft mit einem bestimmten Moment, einem bestimmten Tag in meinem Leben, Zeichen meiner Sehweise und Auffassung genau in diesem Moment und Bindeglied zwischen allem, was vor und nach diesen jeweiligen Momenten geschaffen wurde. / Ich mit meiner Sehweise, mit meiner Auffassung in jedem Moment meines Lebens. / Er und die anderen mit seiner und ihrer Sehweise und Auffassung in jedem Moment seines und ihres Lebens.*⁷⁴¹

Bei Giacometti tritt der von Schopenhauer beschriebene Aspekt des plötzlich, unvermutet eintretenden Zustands willenloser Kontemplation in selbstvergessener Aufgabe, (...) *reines, willenloses Subjekt der Erkenntnis (...),*⁷⁴² wie er schreibt, nie vollkommen ein. Der blitzschlagartige Todesmoment schärft jedoch des Künstlers zeitliches Wahrnehmungsbewußtsein und stimuliert seinen *appetitus*⁷⁴³ auf das Absolute. In einem Vortrag spricht Bergson 1911 von einem Bild, das zwischen der philosophischen Intuition und den sie überdeckenden Abstraktionen vermittelt: (...) *ein flüchtig aufleuchtendes Bild, welches vielleicht ihm selber unbewußt, ihm dauernd nachgeht, ihn wie ein Schatten durch alle Windungen seines Gedankens verfolgt, und das, wenn es auch nicht die Intuition selbst ist, sich ihr sehr viel mehr annähert als der begriffliche Ausdruck, der notwendigerweise symbolisch ist, auf den die Intuition zurückgreifen muß, um sogenannte „Erklärungen“ darzubieten.*⁷⁴⁴ Wie von Bergson in seiner Betrachtung der Zeitlichkeit analysiert, ist es dem reflektierenden Ich unmöglich, heterogene Momente zu apperzipieren; nur homogene Dauer wird dem Intellekt zuteil. Die Folge sei eine *Refraction*, das (...) *eben dadurch in Teilstücke zerfällte Ich (...)*⁷⁴⁵ des eigenen Selbst sowie jenes im individuellen Wesen des Gegenüber liegendes Ich, weshalb Bergson von (...) *den Schatten des*

⁷³⁹ Ebd., S. 332.

⁷⁴⁰ Ebd., S. 332.

⁷⁴¹ Giacometti, *Zu sagen? Was? ...* (1963), in: Vitali (Hrsg.) (s. Anm. 130), S. 239.

⁷⁴² Vgl. Anm. 571 dieser Dissertationsschrift.

⁷⁴³ Eine linguistische Symbiose, die sich offenbar aus der Verzweigung von *appetere*, „nach etwas hinlangen; begehren, verlangen“ und „petere“, „zu erreichen suchen; begehren, verlangen“ herausgebildet hat. Vgl. Drowski (Hrsg.) (Anm. 256), S. 30.

⁷⁴⁴ Bergson, *Die philosophische Intuition* [Bologna 1911], in: *Denken und Schöpferisches Werden* (s. Anm. 177), S. 128.

*Ich*⁷⁴⁶ sprechen kann, statische Zustände, die sich nie vollkommen zu einer geschlossenen Reihung verdichten lassen.⁷⁴⁷

Licht haftet als Träger von Zeit jedem Objekt an. Bergson beschreibt daher des Weiteren die Schichtung von Schatten, die nach dem Erlöschen einer Kerze augenblicklich über eine Fläche geglitten ist und kommentiert seine Beobachtung folgendermaßen: *Durch unsere vergangene Erfahrung und auch durch die physikalischen Theorien sind wir gewöhnt, Schwarz als ein Fehlen oder wenigstens als ein Minimum von Lichtempfindung und die sukzessiven Nuancen von Grau als abnehmende Intensitäten des weißen Lichts anzusehen. Nun, Schwarz ist für unser Bewußtsein so real wie Weiß, und die abnehmenden Intensitäten des weissen Lichts, das eine gegebene Fläche beleuchtet, wären für ein unvoreingenommenes Bewußtsein lauter verschiedene Nuancen, etwa analog zu den verschiedenen Farben des Spektrums.*⁷⁴⁸

Die Fluktuation von Grauschattierungen manifestiert sich an den in Retrogression befindlichen Figuren Becketts und Giacomettis zwischen Licht (Leben) und Dunkelheit (Tod). Auf der materiell-physikalischen Ebene sind die gezeichneten Selbstporträts (Abb. 21; 22) als Embleme innerhalb des Œuvres von Giacometti Pendant zum Einsatz der Farbe „Grau“ im Scheitelpunkt zwischen „Schwarz“ und „Weiß“ als die Farbe der in einer Art „Zwischen-Zeit“ beheimateten Untoten schlechthin. Ihrem Wesen nach sind die Zeichnungen gewissermaßen Grisailen ihrer Seinszustände.⁷⁴⁹ Das heißt, in der *Identität* von Ästhetischem und Existentielltem realisiert Giacometti an der Wahrnehmungsgrenze das von Breton geprägte Postulat, im Abzielen auf das Unmögliche, jenes Absolute von Details bei gleichzeitiger Totale eines Körpers, die Erkenntnis des *gleich Gültigen* zu erlangen.

Als Farbschattierungen sind die jeweiligen Grautöne natürliches ästhetisches Ergebnis des Arbeitsprozesses, der an der Wahrnehmungsgrenze sein Klimax erreicht und zum Wendepunkt wird. Am phänomenologischen Abgrund des Absoluten changieren das Grau und diverse Farbkonstellationen beständig miteinander. Des metamorphen Kontinuums *geraumer Zeit* bewußt, gestaltet Giacometti das *Erscheinen* und *Verschwinden* einer anwesend abwesenden Gestalt. Über den Zusammenhang zwischen Arbeitsprozess und Kolorit berichtet er seinem

⁷⁴⁵ Bergson, *Zeit und Freiheit* (s. Anm. 89), S. 100.

⁷⁴⁶ Ebd., S. 100.

⁷⁴⁷ Bergson, *Einführung in die Metaphysik*, in: *Denken und Schöpferisches Werden* (s. Anm. 177), S. 195. Bergson kritisiert die selbstverständlich gewordene Herangehensweise, eine Reihe von schematischen Skizzen symbolischer Vorstellungen des Ichs anzufertigen: *Daher können sie noch so sehr Zustände neben Zustände setzen in immer dichterem Häufungen, in immer feinerer Nuancierung, um die leeren Zwischenräume von Zustand zu Zustand zu überbrücken, das Ich wird ihnen immer entgleiten, sodaß sie schließlich in ihm nur noch einen leeren Schatten sehen.*

⁷⁴⁸ Bergson, *Zeit und Freiheit* (s. Anm. 89), S. 42.

Freund Gotthard Jedlicka in den fünfziger Jahren: *Wenn ich alles in Grau sehe, in diesem Grau alle Farben, die ich erlebe und also wiedergeben möchte, warum soll ich dann eine andere Farbe verwenden? Ich habe es versucht, denn es war nie meine Absicht, nur mit Grau ... zu malen. Im Verlauf der Arbeit habe ich eine Farbe nach der anderen ausscheiden müssen, nein: hat sich eine Farbe nach der anderen ausgeschaltet, und was zurückgeblieben ist: Grau! Grau! Grau!*⁷⁵⁰ Auch Ernst Scheidegger hat diesen Vorgang beobachtet: *Es war typisch für Alberto, daß ein Gemälde mit vielen Farben anschließend grau werden konnte, um dann in der nächsten Sitzung erneut Farbe anzunehmen.*⁷⁵¹

Nicht zuletzt in Anlehnung an die nicht nur im Frankreich des ausgehenden 19. Jahrhunderts keimenden Naturwissenschaften leitet Bergson das zwischen „Schwarz“ und „Weiß“ bestehende vergehende Grau aus dem Farbspektrum selbst her: *Wenn nämlich die verschiedenen Intensitäten einer Farbe ebensovielen verschiedenen Schattierungen zwischen dieser Farbe und dem Schwarzen entsprechen, so sind die Sättigungsgrade wie vermittelnde Schattierungen zwischen eben derselben Farbe und dem reinen Weiß. Wir würden also sagen, jede Farbe könne unter einem doppelten Aspekt betrachtet werden, nämlich vom Standpunkt des Schwarzen wie des Weißen. Das Schwarze verhielte sich zur Intensität wie das Weiße zur Sättigung.*⁷⁵² Hat der Postimpressionismus, wie beispielsweise in der Körnung des Pointillé der Fall, die „Körnung“ des Lichts als Träger des Farbspektrums ausdifferenziert,⁷⁵³ behandelt Giacometti das Licht in seiner Eigenschaft als Träger von Zeit als etwas, das aus einer Verkettung infinit schmaler Intervalle zwischen *Integral* und *Differential* besteht.⁷⁵⁴ Der Impressionismus bedient sich der gesamten Palette des Kolorits, während Giacometti, der in Kindheit, Jugend und Studium eine pointillistische Phase durchlaufen hat, als natürliches absichtsloses

⁷⁴⁹ Vgl. vor dem Hintergrund des oben Gesagten in Bezug auf die Farbe „Grau“ auch Bellasi, *Der Traum, der schreit und befiehlt*, in: Ders., Obrist et al. (Hrsg.) (s. Anm. 693), S. 36.

⁷⁵⁰ Jedlicka, *Fragmente aus Tagebüchern* [1953; 1958]; wieder abgedruckt in: *Einige Aufsätze zu Alberto Giacometti* (Sekretariat der Alberto Giacometti-Stiftung), Kunsthaus Zürich, Zürich o. J. [1965], S. 18.

⁷⁵¹ Ernst Scheidegger in einem Interview mit Pietro Bellasi und Marco Obrist, in: Bellasi, Obrist et al. (Hrsg.) (s. Anm. 693), S. 260.

⁷⁵² Bergson, *Zeit und Freiheit* (s. Anm. 89), S. 43.

⁷⁵³ Daß insbesondere der Postimpressionismus insofern ein Präludium der Kunst Giacomettis darstellt, läßt sich auch aus einer anderen Äußerung Bergsons herleiten: *Je nachdem man die Zahl der Lichtquellen vermehrt oder vermindert, heben sich die Kanten der Körper nicht in der gleichen Weise ab und ebensowenig die Schatten, die sie werfen. Wir glauben indessen, daß den Veränderungen in der Färbung, die farbigen Flächen, selbst die reinen Farben des Spektrums unter dem Einfluß eines schwächeren und helleren Lichts erleiden, eine noch größere Bedeutung zugeschrieben werden muß. In dem Maße, als die Lichtquelle näher rückt, fällt Violett ins Bläuliche, geht Grün in Weißlichgelb und Rot in Hellgelb über (...).* Ebd., S. 40.

⁷⁵⁴ Bergson, *Zeit und Freiheit* (s. Anm. 89), S. 46. Bergson vertieft die Darstellungsproblematik von Grauschattierungsintervallen: *Die Messung läßt sich überdies mühelos vollziehen, weil die sukzessiven Schattierungen des Grauen, die durch eine kontinuierliche Verminderung der Belichtung herbeigeführt werden, als Qualitäten diskontinuierlich sind, und weil wir annähernd die hauptsächlichsten Zwischenstufen zählen können, welche zwei unter ihnen voneinander trennen.* Ebd., S. 46. Wenn Bergson, analog zu Giacomettis Schöpfungsstrategie,

Ergebnis seines Schöpfungsprozesses Farben der Farbe „Grau“ hervorbringt und so den Schatten verströmenden Lebenslichts selbst rekonstruiert. Auch Bergson gelangt zu dem Resultat, (...) *daß die uns von Delboeuf zur Beobachtung dargebotenen verschiedenen grauen Töne, was unser Bewußtsein anlangt, Farben völlig analog sind.*⁷⁵⁵

Inwieweit diese künstlerische Selbstgewißheit als Resultat des Arbeitsprozesses mit dem tief im Bewußtsein des erst siebzehnjährigen Giacometti verankerten metamorphen Wesen der ihn umgebenden Natur des Bergell übereinstimmt, belegt einer seiner Briefe an einen Freund vom Juni 1918. Interieur des Arbeitsraums und landschaftliches Exterieur treffen sich in diesem gleich gültigen Punkt innerhalb der Zeit-Raum-Relation und prägen das eigene existentielle Bewußtsein des auf sich selbst zurückgeworfenen Künstlers, der die Gegensätze miteinander changierend fortwährend in eins fallend beobachtet: *Diese Berge, die die feinsten schönsten Farben zeigten, standen in einer Art glänzenden, seidenen Nebel gehüllt, und die Licht und Schatten der entferntesten Schneen schmolzen mit den Lichtern und Schatten der rosigen, bläulichen und vielgestalteten Wolken zusammen. Diese Wolken aber spielten mit Bergen und Tal durch ihre Schatten. Diese glitten und zogen – immerwährend Gestalt verwandelnd – (...) ohne die Form zu beachten und so wechselten sie diese beständig.*⁷⁵⁶

Im Werk präsent ist die Symbiose eines verkörperten Oxymorons ambivalenter bzw. zwie-lichtiger Existenz, die Bellasi in seinem ambientalistischen Ansatz, geprägt durch die Heimat Giacomettis, den Bergschluchten des Bergell, sieht. Dort, so Bellasi, (...) *teilen sich die Le- gende des Unbeseelten und die des Menschen in das kosmische Schicksal des Falles. Ein ge- meinsames Sein des Falles.*⁷⁵⁷ Fokus des Künstlers sei die *Propfstelle (la greffe)*⁷⁵⁸ im Sinn des von Bachelard definierten „*lithochronos*“,⁷⁵⁹ die im *Kammsyndrom*⁷⁶⁰ Bestand habe, (...) *der Wahrheit des kreativen, künstlerischen Schaffens, das auf einem noch nicht erreichten oder bereits irreversiblen Kamm schimmert.*⁷⁶¹ Dieser schöpferische Situs des Künstlers ist nicht nur Ausdrucksform (...) *der sich nicht vom Fleck bewegenden Unschlüssigkeit,*⁷⁶² wie Joyce betont, sondern gleichfalls eigentlicher Ausgangspunkt seiner *Dopplung*. Im Krea-

von einer [fortschreitenden] *Integration unendlich kleiner Unterschiede* (...) spricht, stützt er sich dabei neben zeitgenössischen Psychophysikern wie Plateau und Delboeuf auch explizit auf Fechner. Ebd., S. 44.

⁷⁵⁵ Bergson, *Zeit und Freiheit* (s. Anm. 89), S. 45.

⁷⁵⁶ Giacometti in einem Brief an seinen Freund Lucas Lichthahn, abgedruckt bei: Klemm, *Die Sammlung der Alberto Giacometti-Stiftung* (s. Anm. 306), S. 28.

⁷⁵⁷ Bellasi, *Der Traum, der schreit und befiehlt – Metaphern eines Alptentals*, in: Bellasi, Obrist et al. (s. Anm. 693), S. 15.

⁷⁵⁸ Ebd., S. 21.

⁷⁵⁹ Ebd., S. 21.

⁷⁶⁰ Ebd., S. 30.

⁷⁶¹ Ebd., S. 32.

⁷⁶² Beckett, *Dante ... Bruno. Vico .. Joyce*, in: Cohn (Hrsg.) (s. Anm. 25), S. 28.

prozess Giacomettis und Becketts, der eine endlosen Wanderung auf infinit schmalem Schöpfungsgrat nach sich zieht,⁷⁶³ wird die Einfaltung („im-pli-catio“) in der Entfaltung („ex-pli-catio“) *aufgehoben*. Aufgrund dieser Vielfältigkeit wird Inkohärenz zur Signatur ihrer gegenstandslosen Ästhetik. Innerhalb der von Beckett hervorgehobenen zyklischen (...) *Dynamik des Zwischenstadiums*⁷⁶⁴ kommt es, wie sich zeigen wird, zu endlosen prozessualen Multiplikationen und Divisionen.

5.4.2. Augenblickliche Dialoge sich auflösender Beziehungen Belacquas und Murphys

5.4.2.1. Augendialoge

5.4.2.1.1 Belacqua und Smeraldina-Rima

Das Auge als kognitives Epizentrum, in das es einzudringen gilt, um das eigentliche Wesen eines Dialogpartners exakt ausloten zu können, hat für Beckett einen ähnlich hohen Stellenwert wie für Giacometti. Als ambivalente Erkenntnisquelle ist es Forschungsfluchtpunkt und gleichermaßen noumenistisches Ziel einer doch nur phänomenologisch bleibenden Darstellung. Das Auge ist Gegenstand des wörtlich aufzufassenden *tête à tête* zwischen Belacqua und seiner Freundin Smeraldina-Rima, das von der Unerreichbarkeit des anderen, in seiner jeweiligen Seinsphase isoliert dastehenden Menschen zeugt. Kennzeichnend für den Augendialog der Protagonisten in *Dream of Fair to Middling Women* ist die Natur des Erkenntnis gewährenden und zugleich entziehenden zwischenmenschlichen Blicks: Einerseits ist das Gesicht (...) *ein organisches Ganzes*, (...) ⁷⁶⁵ andererseits zeigt eine zeitliche Tiefenstrukturierung eine Abfolge von dessen jeweiligen metamorphen Seinszuständen, wie Wylie sie an Cooper wahrnimmt, der ihm (...) *mehrmals in schneller Folge seine Profile* [zeigt], *zwischen denen nur wenig Ähnlichkeit* (...) ⁷⁶⁶ besteht.

Belacqua verrät seiner Freundin, er sei nach Paris gekommen, um sich ihr Gesicht anzusehen, woraus sie in einem Anflug von Hysterie schließt, er wolle ihr nicht mehr *in* die Augen sehen.⁷⁶⁷ Sie schließt daraufhin ihre Augen und fordert ihn auf, ihr Gesicht zu inspizieren. Vergeblich erklärt Belacqua ihr, daß er (...), *einen verstoßenen Blick darauf werfen möchte*. Ei-

⁷⁶³ Giacometti benutzt während einer Porträtsitzung mit Lord die Metapher vom Balanceakt auf einem „Hochseil“, von denen er so viele habe. Vgl. Lord, *Alberto Giacometti – Ein Porträt* (s. Anm. 287), S. 121.

⁷⁶⁴ Beckett, *Dante ... Bruno. Vico .. Joyce*, in: Cohn (Hrsg.) (s. Anm. 25), S. 29.

⁷⁶⁵ Beckett, *Murphy* (s. Anm. 130), S. 46.

⁷⁶⁶ Ebd., S. 93.

⁷⁶⁷ Vgl. Beckett, *Traum von mehr bis minder schönen Frauen* (s. Anm. 13), S. 127.

*nen verstohlenen Blick.*⁷⁶⁸ Auch das Problem der Figur Selma in der Erzählung *So ein Pech* besteht nicht etwa darin, daß sie (...) *weder Greise in Trab noch die Jünglinge zum Stillstand*⁷⁶⁹ bringt, sondern darin, (...) *überhaupt erstmal erblickt zu werden,*⁷⁷⁰ denn (...) *was als hastiges und verstohlenes Beiseite begonnen hatte, wuchs sich zu einem regelrechten tête-à-tête aus.*⁷⁷¹

Daß Belacqua in der Konfrontation mit seiner Freundin durch Umkehrung seiner Aufmerksamkeit⁷⁷² keine Bewußtseinsunmittelbarkeit herzustellen vermag, die annähernde Seinskoinzidenz zwischen ihm und seiner Freundin implizierte,⁷⁷³ liegt wiederum an der libido sentienti seiner *absichtsvollen Unaufmerksamkeit.*⁷⁷⁴ Die Figur des Belacqua in der Kurzgeschichte *Fingal* bezeichnet seine Freundin als „blinde Henne“, die allenfalls geschlossenen Auges etwas zu sehen fähig sei. In sein Inneres gesperrt, wolle er das Thema gleich begraben, ohne weiteren Versuch, sich mitzuteilen.⁷⁷⁵

In der Erzählung *Bammel* entscheidet sich Belacqua deshalb dafür, die Augen – (...) *des Geistes Hinterpförtchen* (...) ⁷⁷⁶ – sicherheitshalber zu schließen. Das, wonach er auf der Suche sei, lasse sich ohnehin (...) *weit und breit nicht sehen.*⁷⁷⁷ Sobald Belacqua Bewußtsein als unbewußten Akt (also Selbstvergessenheit) intendiert, negiert er es, indem er es als bloßen Erkenntnisträger von Wahrnehmung und Darstellung instrumentalisiert: *Noch einen Augenblick, dann lud er seinen Geist auf mit der einen oder anderen Strahlenart, der, wenn man so will, infrarotintern oder ultravioletten, und stand so bereit zur Durchbohrung seines Widersachers. (...) An dieser Weggabel seiner Wahngedanken, von der alles abhing, ertappte sich Belacqua bei einem raschen Augenblinzeln, einem regelrechten Zwinkeranfall, was seinen Geist mit kleinen Morgenrotfunken überschwemmte. Dies war absichtslos geschehen, doch er entdeckte, daß es ihm in einer sonderbaren Weise offenbar gut bekam, und so fuhr er damit fort, bis sein Schädelinneres sich allmählich wund anfühlte. Erst dann ließ er davon ab, um sich dem Dilemma neu zu widmen.*⁷⁷⁸

⁷⁶⁸ Vgl. Beckett, *Traum von mehr bis minder schönen Frauen* (s. Anm. 13), S. 128.

⁷⁶⁹ Beckett, *So ein Pech*, in: *Mehr Prügel als Flügel* (s. Anm. 389), S. 129-130.

⁷⁷⁰ Ebd., S. 129-130.

⁷⁷¹ Ebd., S. 158.

⁷⁷² Vgl. Bergson, *Zeit und Freiheit* (s. Anm. 89), S. 158.

⁷⁷³ Vgl. Bergson, *Einleitung* (Zweiter Teil) in: *Denken und Schöpferisches Werden* (s. Anm. 177), S. 44.

⁷⁷⁴ Vgl. Beckett, *Traum von mehr bis minder schönen Frauen* (s. Anm. 13), S. 87.

⁷⁷⁵ Samuel Beckett, *Fingal*, in: *Mehr Prügel als Flügel* (s. Anm. 389), S. 25.

⁷⁷⁶ Beckett, *Bammel*, in: *Mehr Prügel als Flügel* (s. Anm. 389), S. 180.

⁷⁷⁷ Beckett, *So ein Pech*, in: *Mehr Prügel als Flügel* (s. Anm. 389), S. 150.

⁷⁷⁸ Beckett, *Bammel*, in: *Mehr Prügel als Flügel* (s. Anm. 389), S. 182.

Belacqua unterliegt natürlich auch seinerseits, wie er sich selbst eingesteht, dem Dilemma, tatsächlich wahrgenommen zu werden.⁷⁷⁹ Die Realität seiner Freundinnen bleibt ebenso diffus wie das nur mittelbar reflektierte Selbst-Bild. Sich im Spiegel zu betrachten, heißt ebenfalls, gedanklich zwischen sich und sein stets frisch gealtertes Bild zu treten. Das schwindende Licht ist dabei Träger der den Raum durchquerenden Zeit: *Eine Wolke zog vor die Sonne, es dämmerte im Zimmer, der Kaminspiegel leerte sich vom Licht. Belacqua bekam feuchte Augen und wandte sich ab vom verschwommenen Ebenbild.*⁷⁸⁰

5.4.2.2. Murphy und Mr. Endon

Im Roman *Murphy* knüpft Beckett im Verhältnis zwischen dem Titelhelden und seiner Freundin Celia an den Augendialog zwischen Belacqua und Smeraldina-Rima an. Die Nähe zu der einige Jahre zuvor entstandenen Anordnung Giacomettis, *Pointe à l'œil* (Abb. 20), ist hier besonders ausgeprägt: *Celia setzte sich aufs Bett. Er öffnete seine Augen, die kalt und starr wie die einer Möwe waren, und tauchte ihre Pfeile mit großer magischer Kraft in ihre Augen, die grüner waren, als er sie je gesehen hatte, und hoffnungsloser, als er jemals welche gesehen hatte. ‚Was habe ich nun?‘, sagte er, ‚Ich unterscheide: dich, meinen Körper und meinen Geist.’*⁷⁸¹ Die pointierten Versuche Murphys und Celias, einander augenblicklich zu erreichen, mißlingen, denn der Graben zwischen ihnen wird paradox von eben jenem geistig lotenden Blick hervorgebracht, mit dem sie ihn zu überbrücken trachten. Murphy wird ärgerlich, packt Celia bei den Schultern und zwingt sie, ihn anzuschauen, doch beiden ist gewissermaßen eine Blickresistenz eigen: *Sie schaute durch ihn hindurch oder von ihm aus wieder zurück.*⁷⁸² Im fünften Kapitel wird das Wahrnehmungsproblem auf ähnliche Weise thematisiert: *Die Ausdrücke werden nur gebraucht, um zwischen der Vision zu unterscheiden, die vom Licht, Objekt, Gesichtspunkt usw. abhängt und der Vision, die durch alle diese Dinge behindert wird. Zu der Zeit, als Murphy daran interessiert war, Miss Counihan zu sehen, hätte er zu diesem Zweck seine Augen schließen müssen.*⁷⁸³

Dies gilt gleichermaßen für den Augendialog zwischen Murphy und Mr. Endon, einem seiner Patienten. Nachdem eine Schachpartie zwischen den beiden Schicksalsgefährten zu Ungunsten von Murphy verlaufen ist, nimmt er von Mr. Endon nur noch eine (...) große, blühen-

⁷⁷⁹ Beckett, *Traum von mehr bis minder schönen Frauen* (s. Anm. 13), S. 169. Beckett: *Fast schien es, als wäre er dazu verdammt, keine, gar keine Spur im Wahrnehmungsvermögen der Leute zu hinterlassen.*

⁷⁸⁰ Beckett, *So ein Pech*, in: *Mehr Prügel als Flügel* (s. Anm. 389), S. 150.

⁷⁸¹ Beckett, *Murphy* (s. Anm. 130), S. 34.

⁷⁸² Ebd., S. 104.

⁷⁸³ Ebd., S. 70.

de, schwirrende Verwirrung oder sein zum Glück von jeder Gestalt freier Grund⁷⁸⁴ wahr und läßt daraufhin seinen Kopf auf das Schachbrett fallen: *Mr. Endons Aufmachung blieb noch ein Weilchen als Nachbild erhalten, das dem Original kaum nachstand. Dann verblaßte auch dies, und Murphy begann, nichts zu sehen, diese Farblosigkeit, die man nach der Geburt so selten genießt und die weniger die Abwesenheit (um eine haarfeine Unterscheidung zu mißbrauchen) von „percipere“ als von „percipi“ ist.*⁷⁸⁵

Beckett operiert in dieser Passage in spielerischem Ernst offenbar mit der von seinem Landsmann George Berkeley geprägten Terminologie, die aus dessen *Maxime Esse est percipi aut percipere*⁷⁸⁶ hervorgegangen ist, wonach das Sein der Subjekte in Wahrnehmen, das der Objekte in Wahrgenommenwerden bestehe. Es ist nicht bekannt, ob Beckett dessen *Theory of Vision* (1709) bzw. den *Treatise on the Principles of Human Knowledge* (1710) gelesen hat. Allerdings gibt es hinsichtlich der Terminologiekritik Berkeleys wiederum frappierende Übereinstimmungen mit Grundgedanken Bergsons zum Dogma des Symbols, von denen sein Tutor am Trinity College zu Dublin Kenntnis gehabt hat.⁷⁸⁷ Nichtsdestoweniger sind Beckett die Ausführungen Windelbands zur Philosophie Berkeleys geläufig: Ein Körper entziehe sich – *sub specie durationis (in natura rerum)* – abstrakter Begrifflichkeit. Die Konsequenz habe also folglich darin zu bestehen, den Begriff der körperlichen Substanz selbst aufzulösen. So ist auch Becketts weitere Anspielung auf das gestalttheoretische Prinzip Koffkas von „Gestalt und Grund“ aufzufassen: Hier löst sich die „Vertikale“ Mr. Endon vor den Augen Murphys in metamorpher Prozessualität auf. Windelband: *Für den unbeirrten Sinn ist der Körper das, was man sieht, tastet, schmeckt, riecht und hört: sein esse fällt mit seinem percipi zusammen.*⁷⁸⁸ An anderer Stelle seines sich selbst kommentierenden Romans spricht Beckett davon, (...) *den Gegenstand ewig in unzerstörbarer Relation an seine Darstellung zu binden, den Stimulus an die Molekularbewegung, die ihn ins Leben ruft, das Percipi an das Percipere.*⁷⁸⁹

In den sich an die Schachpartie anschließenden Augendialogen Murphys und Mr. Endons sucht Beckett die Natur der trennenden, doch beide zu Schicksalsgefährten einenden Augenblicklichkeit zu ergründen. Als Mr. Endon, auf dem Bett liegend, seinen Blick in die Ferne richtet, zwingt Murphy, wie zuvor Celia, dessen (...) *Augen, in seine zu schauen, oder besser*

⁷⁸⁴ Ebd., S. 181.

⁷⁸⁵ Ebd., S. 182.

⁷⁸⁶ Vgl. George Berkeley, *Of the Principles of Human Knowledge*, in: *Principles of Human Knowledge and Three Dialogues between Hylas and Philonous*, London 1988, S. 54, Anm. 13.

⁷⁸⁷ Vgl. Anm. 109–110 dieser Dissertationsschrift.

⁷⁸⁸ Vgl. Heimsoeth (Hrsg.) (s. Anm. 63), S. 402–403 sowie die dem entsprechenden Notizen von Beckett, *Philosophical Notebooks* (Trinity College Dublin, Microfilm 13, MSS 10967–207). Beckett: (...) *a denial of corporeal substance ... (Theory of Vision) ... in rerum natura ... The only reality of body is that of being perceived ... (...).*

⁷⁸⁹ Beckett, *Traum von mehr bis minder schönen Frauen* (s. Anm. 13), S. 212.

seine, ihm in die Augen zu schauen, über die schmale Kluft aus Luft, die bloße Handbreit Luft. Murphy hatte Mr. Endons Augen oft inspiziert, aber nie aus solcher Nähe und so lange wie jetzt.⁷⁹⁰ Beckett geht in der reduktiven Auswahl seines physischen Motivs, Körper – Kopf – Auge, ähnlich vor wie Giacometti, der Gefahr läuft, die Wölbung eines Auges, also nicht nur den Blick, sondern das Blicken, synonym mit dem Leben selbst, aufgrund von Präzision zu zerstören. In seiner exakten Beschreibung der Konsistenz des Auges nimmt Beckett quasi über die reine Anamnese hinaus eine regelrechte verbale Vivisektion vor: *Das Weiß, von dem man schmale Streifen unter den oberen Lidern sah, war nämlich sehr stark vertreten, und die Pupillen waren außerordentlich verkleinert, als ob sie unter ständigem Lichtüberfluß litten. Die Iris war zu einem dünnen, meergraugrünen Rand laichartiger Konsistenz zusammengeschrumpft und glich so sehr einem Kugellager zwischen Schwarz und dem Weiß, daß beide sich in Rotationen mit entgegengesetzten Richtungen oder besser in derselben Richtung hätten setzen können, (...) Alle vier Lider waren zu einem Ektropion von großer Ausdruckskraft, einer Mischung aus List, Verderbtheit und verzückter Aufmerksamkeit, umgestülpt. Murphy, der seine Augen immer mehr näherte, erblickte das rote Gekröse der Schleimhaut, einen dicken Eiterpunkt an der Wurzel einer oberen Wimper, das Filigran von Äderchen wie das Vaterunser auf einem Zehennagel und in der Hornhaut sein eigenes, schrecklich verkleinertes, verfinstertes und verzerrtes Gesicht.*⁷⁹¹ Unterbrochen von mehreren Pausen, die auf der textlichen Ebene jenen Zwischenraum oder Abgrund widerspiegeln, der auf der Erzählebene kennzeichnend für das Verhältnis zwischen Murphy und Mr. Endon ist, wird das Dilemma der bloßen Wahrnehmung als das eines Wahrgenommen-Werdens evident: *Die Beziehung zwischen Mr. Murphy und Mr. Endon könnte nicht besser zusammengefaßt werden, als in dem Bedauern des ersteren beim Sehen seiner selbst in des letzteren Immunität gegen das Sehen von irgend etwas anderem als sich selbst.*⁷⁹² Auch der Blick Giacomettis, wie er u. a. in *Poin- te à l'œil* (Abb. 20) zum Ausdruck kommt, scheitert, wann immer er direkte Wahrnehmung und unmittelbaren Darstellung *in eins gesetzt* sehen möchte, am lebendigen, d. h. momentanen Wesen der Augen seiner Modelle.

5.4.2.3. *Creatio discontinua* der lebend toten Belacqua und Murphy

Beckett gelangt in *Dream of Fair to Middling Women*, analog zu Maximen Bergsons, in der raum-zeitlichen Figuration seines romaninternen *alter ego* Belacqua zu ähnlichen Resultaten wie der Nolaner. Ebenso wie Bruno, sieht Bergson in der konzentrierten Objektgerichtetheit

⁷⁹⁰ Beckett, *Murphy* (s. Anm. 130), S. 184.

⁷⁹¹ Beckett, *Murphy* (s. Anm. 130), S. 184.

⁷⁹² Ebd., S. 185.

des Subjekts dessen eigentliches Sein vernachlässigt und das sich in seinem werdenden Vergehen auflösende, unendliche, an sich nicht erkennbare Objekt der Begierde unbestimmt.⁷⁹³

In der von Bergson vertretenen Katharsis des Ich-Bewußtseins (seinem Intuitionismus), liegt die Wurzel jener gewandelten, *in sich* umrißlosen Ästhetik Becketts, wie er sie in der zerfallenden Figur und dem sie umgebenden metamorph-existentiellen Romanambiente vertritt. Lucien, ein guter Bekannter Belacquas, ist einerseits ein undifferenzierbarer (...) *Schmelztiegel der Verflüchtigung (...) eine ständige Effloreszenz, seine Konturen in immerwährender Erosion begriffen. (...) Blickte man ihm ins Gesicht, sah man seine Züge aufblühen, wie in Rembrandts Bildnis des Bruders.*⁷⁹⁴ Andererseits verkörpert er in seinem Sein ein differenziertes (...) *Schmorgemisch aus Unterbrechung und Flux.*⁷⁹⁵ Beckett schreibt dies im Einklang mit der Transformation, die Bruno in *Lo spaccio della bestia trionfante* als Vanitas-Motiv formuliert: *Meinst du, daß, wie ein Gemälde von uns sich immer gleichbleibt, so auch unsere Lebenskraft sich nicht ändere? (...) Siehe, meine Haut wird trocken, mein Gehirn weich, wie Moos wachsen mir Haare aus Nase und Ohren, (...).*⁷⁹⁶

Was Bruno hier in wenigen Zeilen auf ein Leben komprimiert, entspricht der von Giacometti in Plastik und Gemälde problematisierten prozessualen Fluktuation in Mikrozuständen, in der alles zerfließt und der Kopf eines vor ihm sitzenden Modells zu einer ebenso unbestimmbaren wie grenzenlosen, da nebelartigen Masse wird.⁷⁹⁷ Indem das Subjekt sich dem Objekt im intellektlosen Schauen hinzugeben sucht, um dessen noumenistisches Wesen aufzufassen, wird es sich seiner eigenen Vergänglichkeit bewußt. In *De gli eroici* heißt es: *Ein Laster liegt nämlich dann vor, wenn ein Gegenstand sich von seiner Natur entfernt, deren Vollendung in der Einheit liegt; und dort, wo die Gegensätze zusammenfallen, ist der Ort der Schöpfung und der Tugend. Deshalb also ist der Heros als Toter lebendig und als Lebender tot. Deshalb sagt er: „In lebendem Tode totes Leben lebe Ich!“*⁷⁹⁸ Das heroische Subjekt treibt seine „Lebensaufgabe“ in der Ambivalenz ihrer Bedeutung voran, wie Bruno des Weiteren erklärt: *Er ist nicht*

⁷⁹³ Vgl. Bruno, *Über die Ursache, das Prinzip und das Eine*, in: Samsonow (s. Anm. 157), S. 413. Über das intellektbegabte Bewußtsein, das sich aufgrund seiner offensiven Haltung selbst negiert, äußert Bruno (in einer der frühen Akademiekritiken): *Indem sie [die stolzen und anmaßenden Weisen der Welt] so ihr vegetatives, sensitives und intellektuelles Vermögen konzentriert und geknechtet haben, sind ihre fünf Finger zu einer Klaue zusammengewachsen, so daß sie nicht mehr wie Adam die Hand nach der verbotenen Frucht der Erkenntnis ausstrecken können oder wie Prometheus, der ein Sinnbild derselben Erleuchtung bildet, die Hand ausstrecken können, um das himmlische Feuer zu stehlen und damit das Licht der Vernunft anzuzünden.* Ebd., S. 413.

⁷⁹⁴ Beckett, *Traum von mehr bis minder schönen Frauen* (s. Anm. 13), S. 155. Beckett setzt die metamorphen Gesichtszüge Belacquas mit denen in Rembrandts Bildnis seines Bruders Adrien (?) von 1654 (Pushkin Museum, Moskau) gleich.

⁷⁹⁵ Ebd., S. 155.

⁷⁹⁶ Bruno, *Die Vertreibung der triumphierenden Bestie*, in: Samsonow (s. Anm. 157), S. 254.

⁷⁹⁷ Vgl. Anm. 294 dieser Dissertationsschrift.

⁷⁹⁸ Bruno, *Von den heroischen Leidenschaften*, in: Samsonow (s. Anm. 157), S. 83.

*tot, denn er lebt im Objekt; er ist nicht lebendig, denn er ist tot in seinem Innern; des Todes beraubt, weil er Gedanken um das Objekt gebiert; des Lebens beraubt, weil er in sich nicht mehr gedeiht und empfindet.*⁷⁹⁹ In sachlicher Übereinstimmung mit Bruno kritisiert Bergson wiederholt die Staffelung von nebeneinandergereihten Seinsphasen homogener Dauer.

Auch der kontinuierlich reflektierende Belacqua erklärt seinem Gesprächspartner, dem Mandarin, daß die Wirklichkeit des Individuums zusammenhanglos sei und folglich (...) *zusammenhanglos ausgedrückt werden (...)* ⁸⁰⁰ *muß, woraufhin sie als ein (...)* *scheeles Kontinuum*⁸⁰¹ *abgetan wird. Beckett skizziert in seinem ersten Roman den Antagonismus einer Symbiose aus uneingeschränkter und zusammenhangloser Gegenwart, wie Belacqua durchblicken läßt: Die Vorstellung einer uneingeschränkten Gegenwart – das reine ‚Ich bin‘ – ist eine Idealvorstellung. Die einer zusammenhanglosen Gegenwart – ‚Ich bin dies und das‘ – ganz und gar abscheulich.*⁸⁰² Dabei sieht er Belacqua (...) *ohne Achse oder Kontur, seine Mitte überall und seine Peripherie nirgendwo (...)* ⁸⁰³ *und zweifelt, dem nunc stans ausgeliefert, an seiner sich aus Momenten kreierend zerströrenden existentiellen Kohärenz: (...) BESCHISSENES DASEIN, beschissenes Dasein, AUGENBLICK BITTE, beschissenes Dasein, Augenblickchen bitte, beschissenes (...).*⁸⁰⁴ Wenn Belacqua, seiner von Beckett initiierten Performanz nicht bewußt, beklagt, es gäbe (...) *keine Simultaneität des Zusammenhanglosen (...),* ⁸⁰⁵ *entspricht dies dem von Bergson in Zeit und Freiheit mit Blick auf das existentielle Ich beschriebenen Verhältnis von Sukzession und reziproker Exteriorität.*⁸⁰⁶

Daher kann der Protagonist Becketts (...) *nicht im Augenblick der Rückbiegung, der Rückströmung in die Gefäßtheit petrifiziert werden, so wenig wie alle übrigen.*⁸⁰⁷ Sein Ebenbild gewissermaßen als verlebendigte Plastik zu dublizieren, hieße, es dem Seinsfluß zu entziehen, der ihn von Zeit zu Zeit in paradox verstreichender Exitenz folgern läßt: (...) *nichts gleicht mir weniger als ich selbst.*⁸⁰⁸ In seiner Schrift *La cena dei ceneri* beschreibt Bruno die in Wandlung und Bewegung befindlichen Lebewesen als in (...) *Fluß und Rückfluß*⁸⁰⁹ begriffen, weshalb er in *De la causa, principio et uno* an einer geschnitzten Holzskulptur (...) *ein neues*

⁷⁹⁹ Ebd., S. 83.

⁸⁰⁰ Beckett, *Traum von mehr bis minder schönen Frauen* (s. Anm. 13), S. 137.

⁸⁰¹ Ebd., S. 137.

⁸⁰² Ebd., S. 137-138.

⁸⁰³ Ebd., S. 161.

⁸⁰⁴ Ebd., S. 100 (Textabbruch als stilistisch-inhaltliches, mit der Seite zur Deckung kommenden Nichts). Aus dieser Daseins-Dichotomie zieht Beckett die Konsequenz, daß es keinen wirklichen Belacqua gäbe, (...) *hoffentlich nicht in der Tat, es gibt keine derartige Person.* Ebd., S. 100.

⁸⁰⁵ Ebd., S. 138.

⁸⁰⁶ Vgl. Anm. 528 dieser Dissertationsschrift.

⁸⁰⁷ Beckett, *Traum von mehr bis minder schönen Frauen* (s. Anm. 13), S. 165.

⁸⁰⁸ Ebd., S. 150.

⁸⁰⁹ Giordano Bruno, *Das Aschermittwochsmahl* [1584], in: Samsonow (s. Anm. 157), S. 404.

*Sein*⁸¹⁰ vermißt. Ebenso wie das Subjekt des Objekts bei Bruno, ist Belacqua dem sich als Staccato permanent neu formierenden Legato des Zeit-Raums ausgesetzt. Beckett dokumentiert die Entfaltung der Zeit in den homogenen Raum, indem er, wie Bergson formuliert, in der (...) *Nebeneinanderreihung lebloser Zustände* (...) ⁸¹¹ die materialisierende Symbolik (...) *des zu seinem Ziel gelangten Fortschritts*⁸¹² vor Augen führt, wobei es sich um ein Ich handelt, dessen flüchtige Dauer einer Fixierung unterliegt, (...) *dessen Existenz wohlunterschiedene Momente aufweist*.⁸¹³ Spielerisch ironisiert Beckett die raumzeitliche *coincidentia oppositorum* der Existenz seiner Romanfigur, indem er ihr in Gestalt von Medien Spiegelbilder ihrer Seinszustände vor Augen führt. So ist Belacqua, *aufgehoben* inmitten der seinem Sein eigenen „Zwischen-Zeit“, wie mehrfach erwähnt wird, nicht nur eifriger Leser der Tageszeitung *Twilight Herald*,⁸¹⁴ sondern favorisiert gleichermaßen, wie oben ausgeführt, den Kinofilm *Der lebende Leichnam*.⁸¹⁵

Was Giacometti in seinen Selbstbildnissen der zwanziger (Abb. 21; 22) und dreißiger Jahre (Abb. 25; 26) in reflexiven schöpferischen Akten ausdrückt,⁸¹⁶ zeigt Beckett in *Murphy* gewissermaßen als Röntgenbilder seiner in grauem Ambiente beheimateten Figuren, die zugleich aus Körper und Skelett, Schädel und Gesicht bestehen. Dies betont auch Bruno, wenn er von einem innerlichen Geometer spricht, der (...) *deine Liebessäfte ausdörret und deine Haut den Knochen nähert, dir auch jene Figur vier sich schneidender Parallelen auf der Stirn immer schärfer ausprägt, wodurch er dir den wahren Weg vorzeichnet, den er dich führt, den Weg zum Sterben!*⁸¹⁷

Selma eilt in die (...) *knochenkalten Arme*⁸¹⁸ Belacquas und Neary beobachtet, wie die Knöchel unter der gespannten Haut von Miss Dwyer hervortreten.⁸¹⁹ Murphy nimmt, die Augen von Mr. Endon betrachtend, zugleich dessen sich hinter der Haut abzeichnende Schädelstruktur wahr: *Was ihre Form angeht, so waren sie bemerkenswert, sowohl tiefliedend, als auch vorquellend, eine jener Launen der Natur, wobei die Höhlen so weit ausgedehnt waren, daß*

⁸¹⁰ Bruno, *Über die Ursache, das Prinzip und das Eine*, in: Samsonow (s. Anm. 157), S. 432.

⁸¹¹ Bergson, *Zeit und Freiheit* (s. Anm. 89), S. 104.

⁸¹² Ebd., S. 150.

⁸¹³ Ebd., S. 108.

⁸¹⁴ Beckett, *Traum von mehr bis minder schönen Frauen* (s. Anm. 13), S. 265. Bezeichnenderweise knüllt Belacqua seine Tageszeitung gegen Ende der Erzählung (...) *zu zwei losen Ballen zusammen* (ebd., S. 297), als vernichte er stellvertretend damit die ihn umgebende Zeit-Raum-Relation.

⁸¹⁵ Ebd., S. 77. Auch Lustwandeln im Zwiellicht gehört zu seinen allabendlichen Lieblingsbeschäftigungen.

⁸¹⁶ *Autoportrait*, 1935, Bleistift, H. 380 x Br. 320 mm, Sammlung Pierre Brugière; *Autoportrait*, 1937, Bleistift, H. 490 x Br. 315 mm, Privatsammlung, New York. Abb. und Angb. bei Bonnefoy (s. Anm. 16), S. 191 (Abb. 173); S. 261 (Abb. 237)

⁸¹⁷ Bruno, *Die Vertreibung der triumphierenden Bestie*, in: Samsonow (s. Anm. 157), S. 254-255.

⁸¹⁸ Beckett, *So ein Pech*, in: *Mehr Prügel als Flügel* (s. Anm. 389), S. 131.

*Mr. Endons Brauen und Backenknochen eingedrückt zu sein schienen.*⁸²⁰ Nachdem Murphy zu Asche geworden ist, erweist sich Mr. Kelly im Schlußbild des Romans ebenfalls als ein lebender Toter: *Mr. Kelly stellte sich schwankend auf seine Füße, warf seine Arme in die Höhe, breitete sie aus und zockelte den Pfad hinunter, der zum Wasser führte, eine gespenstische, jämmerliche Gestalt. Der Mantel schleifte über den Boden. Der Schädel wölbte sich unter der Mütze wie eine Kuppel unter ihrer Laterne, das verwüstete Gesicht war ein Krampf aus Knochen, gedrosselte Laute drängten sich in seiner Kehle.*⁸²¹ Wie der sich angesichts der in sich entzweiten Natur seiner Modelle seiner eigenen Sterblichkeit bewußt werdende Giacometti, werden die wahrgenommenen Objekte bei Beckett zu Spiegelbildern des eigenen Seins wahrnehmender Subjekte.

5.5. Vollkommene Auflösung des Kunstgegenstands

5.5.1. *L'objet invisible (Mains tenant le vide)* – 1934 *Der unsichtbare Gegenstand (Hände, das Nichts haltend)*

5.5.1.1. Das polyfokale Objekt zwischen *Kopf* und *Schädel*

Während die *Löffelfrau* (1926) (Abb. 2) und *Frau, Kopf, Baum* (1930) (Abb. 14) jeweils Auftakte der kubistischen sowie der surrealistischen Periode *in statu nascendi* verkörpern und vom Schöpfungsdilemma des *in die Welt geworfenen* und somit aufgrund seiner Bewußtseinstätigkeit von ihr dissoziierten Künstlers zeugen und diese als Mutterfiguren den Auftakt seines Œuvres markieren, versinnbildlicht die weibliche Figur der *Zwei Hände, das Nichts haltend* bzw. der des *Unsichtbaren Objekts* (Abb. 27, 28, 29)⁸²² in negativer Positivität⁸²³ das Finale prozessontologischer Problemstellungen auf der bilanzierenden selbstreflexiven Metaebene. Die Periodizität eines der werkimmanenten Kreisläufe Giacomettis schließt sich also.

Halb sitzend, halb stehend, lehnt die elongierte vollplastische Figur mit ihrem Gesäß, links von einem Vogelkopf flankiert, an der angeschrägten Sitzfläche eines hohen Stuhls, der nahe-

⁸¹⁹ Beckett, *Murphy* (s. Anm. 130), S. 9. Beckett: *Die Knöchel traten wie gewöhnlich weiß unter der gespannten Haut hervor – das war die Position.*

⁸²⁰ Ebd., S. 184.

⁸²¹ Ebd., S. 207.

⁸²² *L'objet invisible (Mains tenant le vide)*, Gips, H. 156,2 x Br. 33 x T. 30,5 cm, Yale University Art Gallery, New Haven; Radierung, 1934-1935, H. 304 x Br. 244 mm, The Museum of Modern Art, New York; Bronze, H. 153 x Br. 32 x T. 29 cm, National Gallery of Art, Washington, D. C.. Angb. und Abb. bei Bonnefoy (s. Anm. 16), S. 226 (Abb. 209); S. 231 (Abb. 214); S. 227 (Abb. 210).

⁸²³ Rehn-Wolffmann hat der positiven Negativität im Vergleich zwischen Beckett und Giacometti ihre vom Strukturalismus geprägte Dissertation gewidmet. Ihr Fokus gilt dabei hauptsächlich den Romanen Becketts der vierziger und fünfziger Jahre (*Watt* sowie die *Trilogie*). Vgl. Ursula Rehn-Wolffmann *Jeu d'Espace Littéraire Pictural, Sculptural, Samuel Beckett – Alberto Giacometti* (University Microfilm 38, 21 6 A), Ann Arbor 1977. Zu *Mains tenant le vide* vgl. insbesondere Kapitel IV. *L'Espace Pictural/Sculptural*, S. 138-175.

zu ganz mit ihrer Körperlänge zur Deckung kommt und auf einem kleinen Podest oder Sockel ruht. Eine massive Platte lastet der Länge ihrer Unterschenkel nach bis zu den Knien auf ihren Füßen; zudem sind Körperrumpf sowie Arme und Beine, wie bei einer manieristischen Plastik, unnatürlich überlängte. Insgesamt entsteht der Eindruck einer schmerzhaft unbequemen instabilen Körperhaltung, die jeden Augenblick zu kollabieren droht. Die beiden Gesichtsfächen des weiblichen Wesens laufen bugförmig zu einer stilisierten Nase zusammen. Mund und Augen sind weit geöffnet. Im linken Auge befindet sich eine Art Speichenrad, das im rechten nur rudimentär erhalten ist. Durch das Gesicht, die Brüste und die Oberschenkel verläuft eine gescheiterte Körperachse, die auch die beiden die Leere haltenden Hände als unsichtbare Demarkationslinie voneinander trennt. In *L'évolution créatrice* beschreibt Bergson das Nichts in ähnlicher Weise wie Giacometti mit dieser Plastik, nämlich gewissermaßen als Rahmung des Seins: (...) *erst war das Nichtsein; das Sein ist durch Zuwachs nachgekommen. Oder gesetzt endlich, daß immer etwas gewesen wäre, so muß ihm das Nichtsein doch immer als Substrat oder als Schauplatz gedient haben, und muß also füglich das ewig Frühere sein.*⁸²⁴ Die Relation der dualen Titulierung der Plastik in positiver Negativität entspricht Bergsons Spezifikation dieser Überlegung: *Kurz also, ich komme von der Idee nicht los, als wäre das Volle eine Stickerei im Kanevas des Leeren, als wäre das Sein dem Nichtsein überbaut (...).*⁸²⁵ Dies mag ein Grundgedanke des Schöpfungsmythos überhaupt sein, der auch zum Ausgangspunkt der Skulptur Giacomettis geworden ist, denn die in *Kreislauf* (Abb. 16) und *Sich auflösende Beziehungen* (Abb. 20) 1931 angelegten ikonographischen Programme zeigen, inwiefern Sein und Nichts „Anfang“ und „Ende“ eines jeden Schöpfungszyklus kennzeichnen. An die Stelle des *deus absconditus* tritt in Gestalt *anwesender Abwesenheit* das hinter den Dingen verborgene Absolute als gleichsam unsichtbare Wahrheit bzw. Wirklichkeit,⁸²⁶ die der Künstler im unendlich kleinen Intervall eines *Augenblicks*, eines *Moments* in Bewußtheit des stehenden, also unmöglichen *Jetzt-Zustands* wahrnimmt. Deshalb kann Hohl, ebenso wie Bonnefoy, *Mains tenant le vide* legitim gleichfalls auch als „maintenant“ – *Hände, das Nichts erhaltend*,⁸²⁷ lesen.

Wie sich zeigt, ist auch das von Giacometti ausgelotete Verhältnis von Leere und Fülle der *coincidentia oppositorum* Brunos der bei Bergson präsenten Form anverwandt, der, technizi-

⁸²⁴ Bergson, *Schöpferische Entwicklung* (s. Anm. 152), S. 278.

⁸²⁵ Ebd., S. 280.

⁸²⁶ Vgl. Bonnefoy (s. Anm. 16), S. 232. Auf der Basis von Aussagen Giacomettis vergleicht Bonnefoy die Skulptur mit dem Gemälde *Maria mit Engeln* von Cimabue. Im Rahmen seiner Gegenüberstellung von abwesendem Gottessohn und Präsenz der Leere urteilt er: *Das Kind in diesen Händen zu sehen, es als den abwesenden und gegenwärtigen Sohn aufzufassen, der der Phantasie Sinn gäbe, ist meines Erachtens weniger eine Träumerei als eine Annäherung an die Wahrheit des Werkes.* Ebd., S. 232.

⁸²⁷ Hohl (s. Anm. 38), S. 104. Bonnefoy (s. Anm. 16), S. 232.

stisch-utilitäres Handeln und reine Schöpfung differenzierend, die Frage, (...) *warum die Welt oder Gott existiert und warum nicht das Nichts (...)*,⁸²⁸ in seiner im Entstehungsjahr der Plastik publizierten Essaysammlung *Le pensée et le mouvant* folgendermaßen beantwortet: *Die Idee einer Aufhebung der ganzen Realität (...) bedeutet (...) den Übergang von einem Objekt zum nächsten, wobei das erste dem folgenden vorgezogen (...) und die Gegenwart des zweiten als „Abwesenheit“ des ersten bezeichnet wird.*⁸²⁹

Wie bereits im Zusammenhang mit der drei Jahre zuvor entstandenen Anordnung *Pointe à l'œil (Relations désagrégeantes)* sowie in den Ausführungen zu *Circuit* angedeutet, steht die Überlegung Bergsons im Einklang mit Giacomettis Vorgehensweise einer schöpfungsprozessualen „infiniten“ Reihung von Figuren: *Man hat erst das Ganze gesetzt, dann hat man nacheinander jedes seiner Teile aufgehoben, ohne jedoch auf das achtzuhaben, was an die Stelle tritt: man hat also das Ganze des augenblicklich Gegenwärtigen nur in einer anderen Anordnung vor sich, wenn man von Abwesenheit des Ganzen spricht.*⁸³⁰ Mehr noch, so Bergson in seinem Vortrag *Das Mögliche und das Wirkliche*, sei (...) *diese angebliche Vorstellung des absoluten Leeren (...) in Wirklichkeit die des absoluten Vollen, in einem Geist, der ständig von einem Teil zum anderen übergeht, mit dem vorgefaßten Entschluß, niemals etwas anderes zu betrachten als die Leere seines Unbefriedigtseins anstatt der Fülle der Dinge.*⁸³¹

Die Fluktuation von Sein und Nichts zeigt sich allerdings auch an anderen Elementen der Skulptur, in die die Erfahrungen des Arbeitsprozesses eingeflossen sind. Der Kopf der Mutterfigur *Zwei Hände, die Leere haltend* (Abb. 28) hat große Ähnlichkeit mit jenem zwei Jahre zuvor skizzierten Tuschporträt des Kopfs seiner Mutter (Abb. 30)⁸³² auf der Rückseite einer 1932 entstandenen Zeichnung zur Bühnenskulptur *Palais à quatre heures du matin*.⁸³³ Wie wichtig dem Bildhauer diese stilisierte maternale Gesichtsmatrix als elementare Grundform menschlicher Züge ist, kommt in einer 1938 entstandenen Versuchsanordnung von nunmehr

⁸²⁸ Bergson, *Das Mögliche und das Wirkliche* in: *Denken und Schöpferisches Werden* (s. Anm. 177), S. 117.

⁸²⁹ Ebd., S. 117

⁸³⁰ Ebd., S. 117.

⁸³¹ Ebd., S. 117-118.

⁸³² *Skizzen* (1932), Bleistift, H. 216 x Br. 270 mm, Kupferstichkabinett Basel. Angb. und Abb. bei Hohl (s. Anm. 38), S. 294 (Abb. 52).

⁸³³ Im bühnenartig angelegten *Palais à quatre heures du matin* (1932) erweisen sich die Figur der Mutter und die der Freundin als gleichgewichtete, zum *uterus* hin - eine Art Gebärmutter, in der eine Kugel ruht - ausgerichtete Waagschalen seiner Komposition. Vgl. Klemm, Lanchner et al. (Hrsg.) (s. Anm. 115), S. 101 (Abb. 50). Diese ebenso fiktive wie reale Konkurrenzsituation spiegelt auch die Rückseite der Zeichnung wieder. Hier isoliert Giacometti den Mutterkopf und den Körper der Freundin jeweils durch Quadrat und Rechteck in Sphären unterschiedlichen Seins völlig voneinander. Mit „Mutter“ und „Freundin“ (die sich der Einheit von Auge und Arm ausgesetzt sieht) thematisiert er gleichfalls *Ausgangs-* und *Fluchtpunkt* seiner Atelierstudien.

individualisierten weiblichen Porträtköpfen (Abb. 31),⁸³⁴ zum Ausdruck, denen die markante Strukturierung des 1932 entstandenen Kopfs zugrundeliegt.

Die 1932 begonnene und 1936 fertiggestellte *Frau ohne Kopf* (ursprünglich *Schreitende Frau*, um 1932-1933, auch als *Kleiderpuppe* bekannt),⁸³⁵ kann als Studie zum Körper der Mutterfigur von 1934 (Abb. 29) gelten. Schlüssig ist von Bonnefoy auf die 1935 entstandene Zeichnung einer haarlosen weiblichen *Figure* (Abb. 32)⁸³⁶ als Umsetzung der hier gezeigten modellierenden Hände des Bildhauers hingewiesen worden (Abb. 28).⁸³⁷ Arm und Hand der *Figure* entsprechen denen der plastischen Mutterfigur (Abb. 27). Ihre Augen sind nach unten, auf einen polyfokalen Kubus gerichtet, den sie tastend zurechtzurücken sucht. Zwischen ihr und dem Objekt steht die Barriere einer rechteckigen Platte. *Figure* korrespondiert mit dem in gleicher Technik gehaltenen *Mondgeschehen* von 1933 (Abb. 33).⁸³⁸ Ein körperloser Kopf mit den Gesichtszügen der *Figure* (Abb. 32) (1935)⁸³⁹ beobachtet mit geöffnetem Mund und weit aufgerissenen Augen, freischwebend im leeren Raum, ebenfalls eine polyfokale kubische Figur, die dem *Cube* entspricht. Gegenstand der Betrachtung und Beschäftigung der *Figur* ist also derselbe wie der Giacomettis im Jahr der Entstehung von *Zwei Hände, die Leere haltend*, die entwicklungsgeschichtlich zwischen *Mondgeschehen* und *Figur* angesiedelt ist: Der mit *Tête-crâne* (Abb. 34)⁸⁴⁰ 1934 in Dialog gesetzte *Cube* (Abb. 35),⁸⁴¹ der die Arbeitsprozessualität Giacomettis in sich trägt. Bonnefoy hat darauf aufmerksam gemacht, daß sich Giacometti, wie der Bleistiftzeichnung *Mein Atelier*⁸⁴² zu entnehmen sei, bereits spätestens 1932 mit der Thematik des Polyeders auseinandergesetzt hat.⁸⁴³ Eine Radierung aus dem Album Jakovsky von 1934 (Abb. 36)⁸⁴⁴ gibt die alltägliche Ateliersituation des Schöpfungsprozesses stilisiert, d. h. in stereometrischen Formen wieder, wie sie bereits in *Femme, tête, arbre* (Abb. 14) oder *Projet pour une place* (Abb. 17) Verwendung gefunden haben. Im Zentrum der Darstellung steht die Beziehung zwischen Kopf (Kugel) und maternal konnotierter Triangel, die an die

⁸³⁴ Studienblatt mit vier Köpfen im Profil nach rechts, 1938, Bleistift, H. 280 x Br. 210 mm, Pariser Privatsammlung. Angb. und Abb. bei Hohl (s. Anm. 38), S. 89.

⁸³⁵ Vgl. Hohl (Hrsg.) (s. Anm. 23), S. 74.

⁸³⁶ *Figure*, 1935, Tinte, H. 288 x Br. 199 mm, Sammlung Eberhard W. Kornfeld, Bern. Angb. und Abb. bei Bonnefoy (s. Anm. 16), S. 541 (Abb. 561).

⁸³⁷ Ebd., S. 241.

⁸³⁸ *Mondgeschehen*, Feder und Tusche, H. 280 x Br. 200 mm, Pariser Privatsammlung. Angb. und Abb. bei Bonnefoy (s. Anm. 16), S. 214 (Abb. 194).

⁸³⁹ Vgl. Bonnefoy (s. Anm. 16), S. 541, Anm. 25.

⁸⁴⁰ *Tête/Crâne*, 1934, Gips, H. 18,5 x Br. 20 x T. 22,5 cm. Angb. und Abb. in: Minotaure, 12. Mai 1934, Nr. 5, S. 42.

⁸⁴¹ *Cube* [*Pavillon nocturne*], Gips, H. 94 x Br. 54 x T. 59 cm. Angb. und Abb. in: Ibid, S. 42.

⁸⁴² Vgl. Hohl (s. Anm. 38), Abb. S. 85.

⁸⁴³ Bonnefoy (s. Anm. 16), S. 212.

⁸⁴⁴ Zeichnung (ohne Titel), 1934, H. 294 x Br. 246 mm., Radierung, Album Anatole Jakovsky (23 gravures). Angb. und Abb. bei Hohl (Hrsg.) (s. Anm. 23), S. 70.

gleichfalls 1934 entstehende Figur $1 + 1 = 3$ ⁸⁴⁵ erinnert. Der zwischen dem Künstlersubjekt und seinem Objekt ablaufende Wahrnehmungs- und Darstellungsprozess wird links oben im Raum durch eine ineinander verschränkte kubistische Figuration geometrischer Körper angedeutet, die sich in einem Schwebezustand befindet und zugleich die Oberflächenbehandlung von Kopfstudien (Abb. 37) (1934-35)⁸⁴⁶ widerspiegelt.

Offenbar hat die Begegnung mit Dürers Kupferstich *Melancholia I* im Rahmen eines Besuchs der Pariser Rembrandt-Dürer-Ausstellung im Frühjahr 1933 Giacometti zu *Cube* inspiriert.⁸⁴⁷ Bonnefoy zieht hieraus den plausiblen Schluß, daß Giacometti die Bedeutung seiner eher unbewußten eigenen Beschäftigung mit dieser geometrischen Form in der *Melancholia I* in Identifikation mit seinem ebenfalls detailbesessenen schwermütigen Leidensgenossen Dürer wiedererkannt haben wird. Doch *Cube* ist nicht nur, wie Giacometti Lord 1964 anlässlich einer Porträtsitzung erläutern wird, ein Kopf.⁸⁴⁸ Auf dem Weg zum Kopf ist der *Kubus*, die furiosen, wie mit dem Degen gesetzten Bearbeitungsspuren auf den ansonsten glatten Oberflächen deuten hierauf hin, eine Momentaufnahme seiner eigenen Entstehungsgeschichte. Hohl⁸⁴⁹ und Klemm⁸⁵⁰ haben darauf aufmerksam gemacht, daß der Bildhauer sein Selbstbildnis über dem Porträt des *Kopf-Kubus* (Abb. 35) an dessen höchster rückseitiger Fläche zwischen 1936 und 1938 in ihn eingraviert hat.⁸⁵¹

Auch hier handelt es sich um eine reflexive Bezugnahme Giacomettis auf seinen Arbeitsprozess, gleichsam als Verwirklichung jenes gewandelten Selbstverständnisses mortaler Verlebendigung, welche sich in den kubistischen Porträts, in denen sich der Künstler selbst zeigt, bereits ankündigt. In vollkommener Analogie zu deren innerem Aufbau läßt sich mit Bonnefoy in seiner vergleichenden Analyse der als Pendants konzipierten *Kopf-Schädel* (Abb. 34) und *Kubus* (Abb. 35) urteilen: *Es sieht so aus, als hätte dieser sich, ohne seine geometrische Natur aufzugeben, krampfartig zusammengezogen, weil er den Totenkopf, der in ihm tätig war, auf die Welt bringen mußte.*⁸⁵² Klemm kommentiert die beiden Varianten vor dem Hintergrund der beiden in sie eingravierten Figuren, die dazu angetan sind, die Ateliersituation, die zum Entstehen der Plastiken führt, zu reflektieren, wodurch sich eine nochmalige Spiege-

⁸⁴⁵ Vgl. Hohl (s. Anm. 38), Abb. S. 71.

⁸⁴⁶ Kopfstudie, 1934-35, Gips, 33 cm Höhe, vernichtet. Angb. und Abb. bei Bonnefoy (s. Anm. 16), S. 245 (Abb. 223).

⁸⁴⁷ Ebd., S. 213.

⁸⁴⁸ Lord, *Alberto Giacometti – Ein Porträt* (s. Anm. 287), S. 68.

⁸⁴⁹ Vgl. Reinhold Hohl, *Form and Vision, The Work of Alberto Giacometti*, in: *Alberto Giacometti. A Retrospective Exhibition* (Ausst.-Kat., The Solomon R. Guggenheim Museum), New York 1974, S. 45, Anm. 43.

⁸⁵⁰ Klemm, *Le Cube 1934*, in: *Die Sammlung der Alberto Giacometti-Stiftung* (s. Anm. 306), S. 80.

⁸⁵¹ Bonnefoy (s. Anm. 16), S. 540, Anm. 14. Bonnefoy berichtet allerdings auch von einer weiteren Gipsfassung des *Kubus* ohne Selbstbildnis (von dem gleichfalls ein Bronzeguß existiert).

⁸⁵² Ebd., S. 214.

lung des *Selbst*, eine Verschachtelung, einstellt: *Dieses In-sich-selbst-Gefangensein entspricht der Melancholie*, – (...).⁸⁵³ Eben jener schöpferischen Melancholie, die aus den sich auflösenden Beziehungen hervorgeht. Keine Plastik demonstriert das Zugleich von „noch nicht“ und „bereits“, den unendlich kleinen *Moment* des Eintritts in die jenseitige Sphäre außerhalb der Kategorie der Zeit-Raum-Relation so eindringlich wie der zwei bis drei Jahre nach *Pointe à l'œil* entstehende *Tête-crâne* von 1934. Mit ihm haben sich die zwischen Leben und Tod fluktuierenden Selbstbildnisse Giacomettis der zwanziger (Abb. 21; 22) und dreißiger Jahre (Abb. 25; 26) gewissermaßen aus der Zweidimensionale herausgelöst und dreidimensioniert.

In dieser ikonographischen Konnotation ihrer Gestalt verweist *Mains tenant le vide* (Abb. 29) auf die *Assunta* Georg Kolbes von 1921, die 1931 Mittelpunkt einer Ausstellung deutscher Gegenwartskunst im Museum of Modern Art in New York gewesen ist.⁸⁵⁴ Der Vergleich der *Assunta* mit *Zwei Hände, die Leere haltend* (Abb. 27; 29) wird durch entwicklungsgeschichtliche Stadien plausibel, die die Plastik durchlaufen hat. Die zwischen 1932 und 1934 entstehende *Schreitende Frau*⁸⁵⁵ ist in ihrer Rumpf- und Beinpartie zwar schlanker als die *Assunta*, entspricht ihr aber in Oberflächenbehandlung sowie Schrittstellung. Beiden ist eine streng stilisierte Form eigen, die sich weit vom expressiven Naturalismus Rodins, d. h. der bewegten Topographie seiner Plastiken, entfernt hat. Die Frauengestalten werden dadurch unirdisch in eine andere Sphäre entrückt. Die *Assunta*, aus ihrer Vorgängerin, der *Auferstehung* von 1920 entwickelt, war ursprünglich für ein Mausoleum vorgesehen, das Hans Poelzig in enger Zusammenarbeit mit Kolbe konzipiert hatte.⁸⁵⁶ Wie bei Giacometti, enthüllen die Hände der *Assunta* in einer Art Offenbarung das Nichts oder die Leere, um auf den ewigen Kreislauf zwischen Geburt und Tod zu verweisen. Die plastische Ausarbeitung ist auf ein vollkommenes blickloses Schweigen konzentriert; die Augen und Lippen der *Assunta* sind verschlossen.

⁸⁵³ Klemm, *Le Cube 1934*, in: Klemm, *Die Sammlung der Alberto Giacometti-Stiftung* (s. Anm. 306), S. 80.

⁸⁵⁴ Vgl. die Photographie in der Monographie von Ursel Berger, *Georg Kolbe – Leben und Werk*, Berlin 1990, S. 107.

⁸⁵⁵ *Schreitende Frau* (1932-1934), Bronze, H. 150 x Br. 27,5 x T. 37,5 cm, Privatsammlung. Angb. und Abb. bei Bonnefoy (s. Anm. 16), S. 210 (Abb. 190).

⁸⁵⁶ Vgl. Berger (s. Anm. 838), S. 244-246. Als Verkörperung eines Requiems genießt die *Assunta* ikonographisch wie stilistisch nicht nur im Werk Kolbes einen absoluten Ausnahmestatus. In der wahrscheinlichen Aufnahme der hoheitsvoll stringenten Grundzüge ihrer Gestalt durch Giacometti liegt eine frühe Bestätigung dessen, was Valentiner ihr und der *Auferstehung* zugesprochen hat: *Vielleicht werden spätere Generationen erkennen, daß die ersten Nachkriegsjahre zu den glücklichsten der deutschen Kunst gehörten*. Vgl. Wilhelm Reinhold Valentiner, *Georg Kolbe*, München 1922, S. 14.

5.5.1.2. Figurative Zeit-Inkorporation unendlicher Schöpfungswanderung auf infinit schmalen Grat zwischen Differential und Integral

Wie Schwangere tragen *Kopf/Schädel* (Abb. 34) und *Kubus* (Abb. 35) in ihrer polyfokalen Gestalt als Sinnbild des Vorübergehenden alle Möglichkeiten der Bildhauerei in sich, die sich zwischen das Objekt und den Bildhauer schieben. *Zwei Hände die Leere haltend* (Abb. 27) ist ein plastisches Manifest der aus den sich auflösenden Beziehungen erwachsenden Konsequenzen, die Giacometti während seiner Zeit im Genfer Exil in den vierziger Jahren ziehen wird: *Je mehr das wirkliche Bild verschwindet, desto fremder wird einem der Kopf. Nichts erscheint mehr gesichert, weder das Aussehen, noch die Größe, einfach gar nichts! Das heißt, daß die Köpfe ab 1940 winzig, verschwindend klein wurden.*⁸⁵⁷

Wenn Bergson in *L'évolution créatrice* darauf zu sprechen kommt, Dinge zunichte zu machen, d. h. sie der Reihe nach aufzulösen, rekurriert er auf das von Descartes beschworene tausendseitige Polygon, welches, dem Wesen des von Giacometti geformten Kubus ähnlich, eine Mannigfaltigkeit von Lösungsversuchen verkörpert, die in der Natur eines Gegenstands der erneuten Entfaltung durch des Künstlers Hände harren: *Wir verstehen, sagt Descartes, ein tausendseitiges Polygon, wiewohl wir es in der Phantasie nicht anschauen: es genügt, die Möglichkeit seiner Konstruktion klar vorzustellen. / Nicht anders auch beim Begriff einer Zunichtemachung aller Dinge. (...) Übertragen wir nun die Zunichtemachung dieses einen Gegenstandes auf einen zweiten, einen dritten und so fort, soweit wir nur mögen: so ist das Nichtsein nur die Grenze, der unser Verfahren zustrebt (...).*⁸⁵⁸ Die Figur *Zwei Hände die Leere haltend* (Abb. 28) selbst steht für Leben und Tod zugleich, zeigt werdendes Vergehen in anwesender Abwesenheit. Bonnefoy hat, einer Beobachtung Bretons folgend, das Gesicht der Mutterfigur (Abb. 29) mit dem *Kopf-Schädel* (Abb. 34) verglichen.⁸⁵⁹ Abgesehen davon, daß die Mundpartien einander ähneln, gibt es in beiden Fällen eine sehende und eine „erblindete“ Gesichts- bzw. Schädelhälfte. Auf der Wahrnehmungsebene deutet diese Ambivalenz Übergangsstadien von Grauschattierungen an, die *zugleich* zwischen Helligkeit und Dunkelheit

⁸⁵⁷ Parinaud, 'Warum ich Bildhauer bin', in: Palmer und Chaussende (Hrsg.) (s. Anm. 96), S. 266-267. Giacometti: *Plus sa vision réelle disparaît, plus la tête devient inconnue. On n'est plus sûr ni de son apparence, ni de sa dimension, ni de rien du tout! C'est-à-dire qu'en 1940, les têtes devenaient minuscules, qu'elles tendaient à leur disparition. Je ne distinguais plus que d'innombrables détails. Pour voir l'ensemble, il fallait faire reculer le modèle de plus en plus loin. Plus il s'éloignait, plus la tête devenait petite, ce qui me terrorisait. Le danger de la disparition des choses (...).* Palmer et Chaussende (Hrsg.) (s. Anm. 344), S. 272-273.

⁸⁵⁸ Bergson, *Schöpferische Entwicklung* (s. Anm. 152), S. 281. Scheinbar unvermittelt und fast isoliert ist die Anspielung auf Descartes in den Textfluß integriert, doch handelt es sich um mehr als eine Gegenüberstellung zweier ihrer Struktur nach ähnlicher Denkfiguren. Wahrscheinlich hat Bergson eher unbewußt Affinität zu dem Beispiel des tausendseitigen Polygons entwickelt. Doch dessen quasi endlos gebrochene Struktur zeigt ihn - wie den Polyeder Giacomettis - als Repräsentanten einer Vielfalt der Natur, die in ihrer Gesamtheit und zugleich *en detail* nie total wahrgenommen und dargestellt werden kann.

stehen. Ohnehin wird die Gebärmutter von einem Toten- oder Seelenvogel flankiert.⁸⁶⁰ Im Einklang hiermit kann auch die horizontal gestellte Platte, die nahezu den gesamten Unterschenkelbereich bedeckt, in Anlehnung an die schwangere, über einer tiefen Mulde, neben einer Straße aus Gräbern gebärenden Frau der Landschaft *On ne joue plus* von 1932 (Abb. 15) als Deckel eines Sarkophags aufgefaßt werden.⁸⁶¹

Mains tenant le vide spiegelt also neben der Zyklizität ewiger Wiederkehr die permanente Präsenz des Sterbens im Leben wider. Im Einklang mit der *coincidentia oppositorum* Brunos läßt sich mit Bergsons differenzierendem Blick auf die Inkohärenz belebter Materie *sub specie durationis* konstatieren, (...) daß eine der Aufgaben der Metaphysik [des Künstlers] darin besteht, qualitative Differentiationen und Integrationen zu vollziehen,⁸⁶² den sie auf diese Weise befähigt, von einer der Zeit ausgesetzten Figur (...) zwei entgegengesetzte Momentaufnahmen zu machen, [um diese] dann wieder zusammenzusetzen.⁸⁶³ Indem die Plastik *Differential* und *Integral* ikonographisch explizit inkorporiert, formulieren die Hände in ihrem Bestreben, Vitalität zu begreifen und greifbar werden zu lassen, gleichermaßen Leben und Tod. Um 1944 notiert Giacometti hierzu, was man als Essenz seines an der Prozessontologie orientierten physikalischen Naturalismus bezeichnen könnte: *Nombre par divisions 1/10, 1/100, infini donc 1 infini aussi. / Multiplication par division. / Unification? par multiplication / Fini – infini, 1 / 1 fini et infini synthèse / Désir de ramener les 1 multiples à un 1 unique à l'infini.*⁸⁶⁴

Für Bergson kommt das (...) Bild einer Aufhebung von „allem schlechthin“⁸⁶⁵ in dem mittleren Punkt gleich weiter Distanz zwischen den Polen äußerer und innerer Anschauung zustande, (...) wo es uns scheint, als nähmen wir das eine nicht mehr und das andere noch nicht wahr (...) und das so definierte Bild des Nichtseins ist ein Bild voll von Dingen, ein Bild, das Subjekt und Objekt gleichzeitig einschließt – mitsamt aber dem unaufhörlichen Überspringen vom einen zum anderen und der Weigerung, jemals endgültig bei einem vom anderen zu ver-

⁸⁵⁹ Bonnefoy (s. Anm. 16), S. 230.

⁸⁶⁰ Hohl (s. Anm. 38), S. 104.

⁸⁶¹ Obwohl die Sockelzone nach allen Seiten hin offen ist, deutet Bonnefoy sie im Sinne der 1946 entstandenen plastischen *Studie für ein Denkmal* (auf der eine weibliche Figurine einen Sarkophag der Länge nach abschreitet) als stilisiertes Grab. Wie im Fall von Cimabues *Madonna* kommt dem Sockelbereich aber eher eine distanzierend-entrückende Funktion zu, welche die Heiligkeit der Mutterfigur als eine künstlerischen Wirkens unterstreicht.

⁸⁶² Bergson, *Einführung in die Metaphysik*, in: *Denken und Schöpferisches Werden* (s. Anm. 177), S. 215.

⁸⁶³ Ebd., S. 207. Hierbei geht Bergson von einer Quantität als Qualität *in statu nascendi* aus. Er begreift also Quantität als (...) *Grenzfall der Qualität*. Ebd., S. 215. Zur Differenzierung zwischen Quantität und Qualität in der Physik vgl. Anm. 217 dieser Dissertationsschrift. Unter Berufung auf Newtons mathematischer Analyse der Fluxionen empfiehlt er eine Vorgehensweise in Annäherungswerten, wie sie die Infinitesimalrechnung vorsieht. Es handelt sich dabei um eine unendliche Verdichtung von Intervallen in Abschattungsdifferenzierungen, wie sie von Beckett und Giacometti schöpfungsprozessual thematisiert werden.

⁸⁶⁴ Giacometti, in: Palmer et Chaussende (Hrsg.) (s. Anm. 344), S. 185.

⁸⁶⁵ Bergson, *Schöpferische Entwicklung* (s. Anm. 152), S. 281.

weilen.⁸⁶⁶ Dies ist der kontinuierliche Schwebeszustand, in dem Giacometti sich, sein Modell sowie seinen Atelierraum als dessen Umraum schöpferisch zu erhalten versucht, um besagten Punkt gleichen Abstands zwischen äußerer und innerer Wirklichkeit zu treffen. In dieser Schwebelage begriffen, erreicht der Werkprozess Giacomettis zwischen Januar 1942 und September 1945 in einem kleinen Genfer Hotelzimmer, das er als Atelier nutzt, sein sich bis in die Nachkriegszeit erstreckendes Klimax absoluter Auflösungserscheinungen (Abb. 38).⁸⁶⁷ Es geht ihm um (...) *das totale Erblicken, das absolute Erfassen (...)*,⁸⁶⁸ wie er Nesto Jacometti um 1942 erklärt: (...) *wenn das erreicht werden könnte, dann wirst du erleben, daß mein Figürchen, in welcher Größe auch immer es ausgeführt wird, die Gestalt einer Gottheit annehmen wird.*⁸⁶⁹ Giacometti selbst stellt mit dieser Plastik also den inneren Zusammenhang zwischen *deus absconditus* und *Nichts* her. Das zwischen *Sein* und *Nichts* angesiedelte Stecknadelformat ist zwangsläufiges Ergebnis seines schöpferischen Balanceakts auf dem unendlich schmalen *Hochseil*⁸⁷⁰ im Bewußtsein des *nunc stans*. Eingekellt zwischen „noch nicht“ und „bereits“, ist ihre stringente Vertikalgestalt als minimales Maximum maximalen Minimums Ergebnis konsequenter *Verkörperung* von Zeit vor dem Abgrund ihrer Auflösung. Eine Verkörperung des *nunc stans* wäre mit dem Absoluten selbst völlig identisch. Das *nunc stans* konstituiert die *Identität* des Absoluten.

Für Giacometti ist dies, wie er in seinem gegen Ende des Genfer Exils 1945 verfaßten Text über Henri Laurens andeutet, einer schattenhaften Dreidimensionierung⁸⁷¹ vergleichbar. Die Zeitinkorporation einer unendlichen Schöpfungswanderung auf infinit schmalen Grat offenbart den totemistischen Charakter ihrer Gestalt.⁸⁷² Wie ihr Schöpfer, sind sie dem Kontinuum der Zeit-Raum-Relation in regressiver Progressivität ausgesetzt, weshalb ihr Dasein paradox *in absentia* stattfindet: *Die Figur soll da sein und gleichzeitig nicht da sein; sie muß ein gewisses Volumen haben und gleichzeitig keines haben; sie muß bewegt erscheinen und gleich-*

⁸⁶⁶ Ebd., S. 281.

⁸⁶⁷ Porträtbüsten und Figuren in Gips, fotografiert von Brassai im Atelier der Rue Hippolyte-Maindron, Januar 1948. Angb. und Abb. bei Bonnefoy (s. Anm. 16), S. 273 (Abb. 245).

⁸⁶⁸ Nesto Jacometti, *Il était une fois*, in: Die Weltwoche, 21. Januar 1966, Nr. 1680, S. 23.

⁸⁶⁹ Ebd., S. 23.

⁸⁷⁰ Vgl. Anm. 763 dieser Dissertationsschrift.

⁸⁷¹ Vgl. Anm. 425 dieser Dissertationsschrift.

⁸⁷² Bei der Prägung seiner Figuren spielen nicht nur generelle Formzweifel, sondern sicherlich auch späte Ausläufer des Jugendstils eine Rolle, die sich in seinem Werk fortpflanzen. Hodler mag auch bezüglich des Jugendstileinflusses auf Giacomettis Werk Pate gestanden haben; allerdings distanziert er sich mit seinen scharfen figurativen Umrissen gestalterisch von den atmosphärisch-metamorphen Wirkungsmechanismen des wissenschaftlich orientierten Postimpressionismus „atomarer Partikel“, wie er bei Seurat zum tragen kommt. Vielmehr amalgamiert Giacometti in seinem Werk u.a. Elemente Hodlers mit denen postimpressionistischer Tendenzen. Eine erlebte Hodler-Motivik bietet folgender Bericht: *Der Gegensatz zwischen der zarten Silhouette [der Frau] und der Größe des Sees und des darüber aufragenden Gebirges war enorm, atemberaubend. Beide erkannten wir „die Stecknadel“, an der Giacometti so besessen arbeitete.* Vgl. Hugo Weber, *Avec Giacometti à Genève 1942-1944*; abgedruckt in: Kuenzi (Hrsg.) (Anm. 710), S. 171.

zeitig reglos bleiben.⁸⁷³ Der Arbeitsprozess zwischen *Differential* und *Integral* hat einen Hintergrund, den Giacometti im Frühling 1941 Simone de Beauvoir und Jean Paul Sartre erläutert: (...) *ein Gesicht ... sei ein unteilbares Ganzes, ein Sinn, ein Ausdruck; aber die leblose Materie, Marmor, Bronze oder Gips, sei unendlich teilbar, Jedes Teilchen stehe für sich, widerspreche dem Ganzen, zerstöre es. Er versuchte, die Materie bis an die Grenze des Möglichen zu resorbieren.*⁸⁷⁴

Giacometti sucht die unendliche Durchdringung mannigfaltiger Eindrücke, die er von der belebten Materie empfängt, mittels Aneinanderreihungen lebloser Materiezustände am Leben zu erhalten, sich kontinuierlich lediglich das Vergangene vergegenwärtigend. Diese Problemkonfiguration führt auch die Argumentation Bergsons quasi in den subatomaren Bereich der Materie: *Man stelle sich vor, daß ein Körper einen andern durchdringe: sofort nimmt man im letzteren leere Räume an, in die die Teilchen des ersteren sich einfügen können; diese Teilchen werden sich ihrerseits nur wieder durchdringen können, wenn eines davon sich teilt, um die Zwischenräume des andern auszufüllen; (...).*⁸⁷⁵ Giacometti wird, analog zu den von Bergson ins Feld geführten Erwägungen, (...) *diese Operation lieber unbeschränkt fortsetzen, als daß es [unser Denken] sich zwei Körper am selben Orte vorstellte.*⁸⁷⁶ In seiner Analyse ist der Bildhauer einem Wissenschaftler vergleichbar, der im Medium eines extensiven Symbols wie beispielsweise Gips sich gegenseitig durchdringende heterogene Momente zu manifestieren, d. h. zu konservieren sucht, obwohl er sie aber in homogener Dauer erstarren läßt. Giacometti müßte, wie Bergson sich ausdrückt, neben der Bewegung (...) *zugleich die Lage der Moleküle oder Atome eines menschlichen Organismus in einem gegebenen Augenblick wie auch die Lage und die Bewegung aller Atome des Universums, die einen Einfluß darauf auszuüben vermögen, (...)*⁸⁷⁷ kennen.

Ihrem Wesen nach sind die Näherungswerte Giacomettis insbesondere dann denen der Heisenbergschen Unschärferelation vergleichbar, konfrontiert man die Genfer Ateliersituation der vierziger Jahre mit den Ausführungen Bergsons in seinen 1911 gehaltenen Vortrag *Die Wahrnehmung der Veränderung*, wobei hier die Skulptur der „Träger“ bzw. das Medium ist: *Ohne Zweifel versuchte die Wissenschaft, dieser Bewegung einen Träger zuzuweisen, aber in demselben Maße, wie sie fortschreitet, weicht der Träger zurück: die Massen zerstäuben in Mole-*

⁸⁷³ Ebd., S. 171.

⁸⁷⁴ Simone de Beauvoir, *In den besten Jahren*, Reinbek bei Hamburg 1961 [Paris 1960], S. 418.

⁸⁷⁵ Bergson, *Zeit und Freiheit* (s. Anm. 89), S. 69.

⁸⁷⁶ Ebd., S. 69.

⁸⁷⁷ Ebd., S. 113.

*küle, die Moleküle in Atome, die Atome in Elektronen oder Korpuskeln (...).*⁸⁷⁸ Das Medium der Erkenntnis wird von dessen Benutzer, sei er nun Wissenschaftler oder Bildhauer, Bergson zufolge letztlich nur noch interferent, d. h. als bloßes *Schema*⁸⁷⁹ aufgefaßt.

Wie Beckett mit seinem sprachlichen Material, treibt Giacometti die Konstitution durch Auflösung der Gips-Materie, wie Bergson ausdrücken würde, in ihrer (...) *Auseinanderfaltung in der Zeit (...)*⁸⁸⁰ sukzessive differenzierend, solange derart exzessiv voran, daß sie zu Staub oder gar ein atomares Residual geworden ist. Complicatio und explicatio fallen in eins, sind gleich gültig, also zu *Nichts mehr nutze*, d. h. inutil. In diesem Zustand genügt das gegenstandslos gewordene Objekt auch dem Anspruch der von Bergson begründeten Utilitarismuskritik.

Brassaï beobachtet den fortschreitenden Auflösungsprozess der Statuetten Giacomettis schon in Paris um 1940, (...) *als die Büsten wie unter dem Einfluß einer klimatischen oder geologischen Revolution unversehens immer kleiner wurden, bis sie zu Stecknadelköpfen zusammenschrumpften. Dann ragen plötzlich kleine Figürchen wie verkümmerte Pflanzen empor, die tastend das Licht suchen. In jener Zeit schritten wir über einen Hügel von Gipsabfällen, eine Hekatombe von Figuren, die in einer Art Raserei verworfen und vernichtet worden waren (...).*⁸⁸¹ Wenn Giacometti im Herbst 1933 in einem surrealistisch inspirierten, zeitliche wie räumliche Kategorien relativierenden Text zum Ausdruck bringt, er sei gestern eine Pflanze gewesen und heute eine Nebelwolke,⁸⁸² so sind dies aus dem Arbeitsprozess unmittelbar resultierende Metaphern existentiellen Verlangens. Giacometti genügt es letztlich nicht, dem Ziel den Rücken zuzukehren, zu schaffen, indem er auflöse, wie er selbst sagt.⁸⁸³ Um wiederzugeben, was er sehe, müsse er wohl daran sterben.⁸⁸⁴

Insbesondere als Bildhauer kultiviert Giacometti paradox das Verlangen, nicht zu berühren, da sich jede noch so geringe Berührung verändernd auf den Gegenstand seiner Kunst auswirkt: *Hände immer vollkommen frei in der Luft halten, (...) nichts berühren, zumindest nicht direkt, die Dinge sollen (...) von selbst hereinkommen, (...).*⁸⁸⁵ Somit bevorzugt er idealiter der totalen Zurücknahme des Subjekt-Egos und geht letztlich über die im Zeichen zurückgelasse-

⁸⁷⁸ Bergson, *Die Wahrnehmung der Veränderung*, in: *Denken und Schöpferisches Werden* (s. Anm. 177), S. 169.

⁸⁷⁹ Ebd., S. 169.

⁸⁸⁰ Bergson, *Zeit und Freiheit* (s. Anm. 89), S. 77.

⁸⁸¹ Brassaï, *Mein letzter Besuch bei Giacometti* (1966), in: Matthes (Hrsg.) (s. Anm. 93), S. 182-183.

⁸⁸² Giacometti, *Alles geschieht wie im Traum ...* (1933), in: Vitali (Hrsg.) (s. Anm. 130), S. 215.

⁸⁸³ Giacometti, *Notes sur les copies* (1965), in: Palmer et Chaussende (Hrsg.) (s. Anm. 344), S. 97. Giacometti: *Heuressement, après il y a eu une très longue époque de répit, en fait à peu près jusqu'à ce toutes dernières années, mais maintenant je suis celui que j'étais à douze ans, non, pas tout à fait, j'ai fait un immense progrès, maintenant je n'avance qu'en tournant le dos au but, je ne fais qu'en défaisant.*

⁸⁸⁴ Lord, *Alberto Giacometti – ein Porträt* (s. Anm. 287), S. 34.

ner Hände stehende Selbstvergessenheit hinaus, wie er um 1933 an sich den unerfüllbaren Anspruch stellend, sich (...) *keine äußere Hülle zulegen*⁸⁸⁶ zu wollen, ahnt.

In seinen Atelierbeobachtungen arbeitet Genet diese Komponente ebenfalls als final-integralen Bestandteil der schöpferischen Tätigkeit Giacomettis heraus. Das im Fluß der Zeit vergehende Objekt bildet sich während dessen prozessualer Aufnahme im Ich des Künstlers ab, der sich als Objekt seiner Selbst der eigenen Sterblichkeit bewußt wird. Die Identifikation des Künstlersubjekts mit dem Objekt seiner Begierde beruht also auf folgendem von Bergson erarbeiteten Grundsatz: (...) *vom Standpunkt der Vielheit aus betrachtet, wird sich die Dauer also in eine Staubwolke von Augenblicken verflüchtigen, von denen keiner dauert, da jeder von ihnen eine Momentaufnahme ist.*⁸⁸⁷ Vergehendes Subjekt und zergehendes Objekt können nur in vollkommener Entgrenzung *gleich gültig* werden. Jean Genet schreibt hierzu: *„Schön ist das! ... schön ist das! ... /... Schön ist das!“ Seine Augen gehen auf, sein Lächeln ist liebenswürdig; er sprach vom Staub, der auf allen Benzinflaschen liegt, welche sich auf einem Tisch seines Ateliers drängen.*⁸⁸⁸ Das Fazit Genets lautet dem entsprechend: *Wenn Giacometti könnte, würde er sich in Pulver, in Staub verwandeln, wie glücklich wäre er!*⁸⁸⁹ Sartre hat sich Genet gegenüber ähnlich geäußert: *„Sein Traum wäre, vollkommen hinter seinem Werk zu verschwinden. Er wäre noch glücklicher, wenn die Bronze sich von selbst offenbart hätte.“*⁸⁹⁰

Die Einheit der Vielheit, das Teil im Ganzen suchend, geht Giacometti im Rahmen seines physikalischen Naturalismus dem Oxymoron konkreter Abstraktion nach. Während im Fall der Einheit in der homogenen Dauer das Leben extrahiert wird und eine Ewigkeit des Todes herrscht, ein Unendliches abstrakter Ewigkeit, kommt es angesichts der Vielheit heterogener Momente zu der von Bergson in seiner *Einführung in die Metaphysik* beschriebenen Pulverisierung innerhalb einer (...) *in der Luft schwebenden Welt, die in jedem Augenblick endigen und wieder anfangen müßte.*⁸⁹¹

⁸⁸⁵ Giacometti, *Kritik* (um 1933/34), in: Vitali (Hrsg.) (s. Anm. 130), S. 217.

⁸⁸⁶ Ebd., S. 217.

⁸⁸⁷ Bergson, *Einführung in die Metaphysik*, in: *Denken und Schöpferisches Werden* (s. Anm. 177), S. 209.

⁸⁸⁸ Genet, *Alberto Giacometti* (s. Anm. 132), S. 32.

⁸⁸⁹ Ebd., S. 73.

⁸⁹⁰ Ebd., S. 34.

⁸⁹¹ Vgl. Bergson, *Einführung in die Metaphysik*, in: *Denken und Schöpferisches Werden* (s. Anm. 177), S. 209.

5.5.2. Abbauende Kreation in Becketts Werk

5.5.2.1. Sukzessive Auflösung des sprachlichen Mediums

In ähnlicher Weise wie sich in *Mains tenant le vide* (Abb. 29) 1934 die von Giacometti vor allem zwischen 1941 und 1946 auf der Grundlage des physikalischen Naturalismus betriebene figurative Pulverisierung ankündigt, deuten Becketts erste Romane Elemente sukzessiver Auflösung des sprachlichen Mediums an, die dann zwischen 1941 und 1942 in dem Roman *Watt* aufgegriffen werden.

Zeitgleich mit Giacomettis Genfer Versuchen, eine belebte Figurine mithilfe unbelebter Materie in Zeit und Raum darzustellen, beschreibt Beckett, wie Watt einem Topf vergeblich Worte anzupassen versucht. Kontinuierlich entzieht sich die Sache dem Ausdruck.⁸⁹² Den von Giacometti beobachteten Transformationsprozessen entspricht im Roman das sich vor den Augen Watts langsam wandelnde Gesicht von Mr. Knott.⁸⁹³ Mit seinem Schöpfer Beckett, der als *homo creator* an die Stelle des *deus absconditus* getreten ist, spiegelbildlich konfrontiert, stellt Watt, wie Giacometti in seinen Selbstbildnissen (Abb. 21; 22 sowie 25; 26), an sich zugleich die ambivalente Präsenz von *Gesicht* und *Schädel* fest.⁸⁹⁴ Die von Bergson mehrfach hervorgehobene schattenhafte Fluktuation in homogener Dauer von *Kommen* und *Gehen* drückt sich im Gang Watts aus, wird mit dem Alterungsprozess eines Objekts verbunden⁸⁹⁵ und gleicht (...) *einer Kette, die sich von den längst Toten bis zu den fernen Ungeborenen erstreckt, (...).*⁸⁹⁶ Auch von Watts Spiel mit den Farben bleibt, ebenso wie von dem Giacomettis, (...) *im immerwährenden Halbdunkel*⁸⁹⁷ nur graue Asche übrig.⁸⁹⁸ Von der Strategie sukzessiver Auflösung symbolbehafteter Expressivität ist das gesamte Œuvre Becketts als permanentes Verfahren betroffen, das dem in der Natur stattfindenden metamorphen Vorgang, der von Bergson vor evolutionärem Hintergrund erklärt wird, zu folgen sucht. So mündet der Roman *Watt*,

⁸⁹² Beckett, *Watt* (s. Anm. 504), S. 81. Beckett: *Beim Anblick eines Topfes, zum Beispiel, oder beim Gedanken an einen Topf, eines der Töpfe von Mr. Knott, an einen de Töpfe von Mr. Knott, sagte Watt vergeblich, Topf, Topf. Oh, vielleicht nicht ganz vergeblich, aber beinahe. Denn es war kein Topf, je länger er es sah und je länger er darüber nachdachte, um so sicherer war er, daß es kein Topf war, nein, durchaus nicht. Es ähnelte einem Topf, es war beinahe ein Topf, (...).*

⁸⁹³ Ebd., S. 137-138. Beckett: (...), *daß jede bedeutende Gegenwärtigkeit zu irgendeinem Zeitpunkt, und hier war jede Gegenwärtigkeit bedeutend, wenn man auch nicht sagen konnte, was sie bedeutete, eine Gegenwärtigkeit zu aller Zeit oder doch eine gleichrangige Gegenwärtigkeit bewies, wobei bloß das äußere Gesicht sich wandelte, aber tun das Gesichter nicht immer, so wie vielleicht sogar Mr. Knotts Gesicht sich immerfort wandelte.*

⁸⁹⁴ Ebd., S. 167.

⁸⁹⁵ Ebd., S. 59. Beckett: (...) *dieser Schatten des Kommens und Gehens, in dem wir warten, wenn nicht der Schatten des Ziels, des Ziels, das aufblühend verwelkt, das verwelkend aufblüht, dessen Blumen aufblühendes Verwelken sind?*

⁸⁹⁶ Ebd., S. 140.

⁸⁹⁷ Ebd., S. 264.

⁸⁹⁸ Ebd., S. 38.

versehen mit der an den Leser ergehenden Ermahnung *parole non ci appulcro* / *Weh dem, der Symbole sieht!*⁸⁹⁹ in einen von Lust und Gruft handelnden, von Watt gehörten Gesang, von dem nur sichtlich unsichtbare Luft übrigbleibt, die mit dem Weiß der bedruckten Seite identisch ist.⁹⁰⁰

In einem der drei mit Georges Duthuit um 1948 geführten Dialoge, *Tal Coat*, faßt Beckett seine während seines Schreibprozesses gemachten Erfahrungen folgendermaßen zusammen: *Dennoch spreche ich von einer Kunst, die sich in Abscheu von ihr [der Ebene des Machbaren] abwendet, ihrer schwächlichen Leistungen müde, müde, vorzugeben, zu können, müde zu können, die gleiche alte Sache ein bißchen besser zu machen, auf einer öden Straße ein bißchen weiterzugehen.* Duthuit: *Und was statt dessen?* Beckett: *Der Ausdruck, daß da nichts auszudrücken ist, nichts womit auszudrücken, nichts woher auszudrücken, keine Kraft, auszudrücken, kein Verlangen auszudrücken, zusammen mit dem Zwang, auszudrücken.*⁹⁰¹ Beckett wird auch Gottfried Büttner 1967 zu verstehen geben, daß jedes Wort eine Lüge sei.⁹⁰²

Die Begründung hierfür geht bereits aus dem Einstieg des Gesprächs mit Duthuit hervor, wobei die entsprechende Passage Becketts Figuration der Protagonisten in *Dream of Fair to Middling Women* und *Murphy* in Verbindung mit der Symbolkritik Bergsons ins Gedächtnis ruft. Beckett spricht von einem totalen (...) *Objekt, vollständig samt fehlenden Teilen statt des partiellen Objekts.*⁹⁰³ Auch Duthuit argumentiert in deutlicher Nähe zur Bergsonschen Differenzierung zwischen homogener Dauer und heterogenen Momenten: *Mehr. Die Tyrannei des voneinander Abgesetzten gestürzt. Die Welt ein Fluß von Bewegungen, teilhabend an der lebendigen Zeit, jener der Anstrengung, Schöpfung, Befreiung, das Gemälde, der Maler. Der flüchtige Augenblick der Empfindung, zurückgegeben, weitergegeben, mit dem Kontext des Kontinuums, das ihn nährte.*⁹⁰⁴

⁸⁹⁹ Ebd., S. 271.

⁹⁰⁰ Ebd., S. 271.

⁹⁰¹ Samuel Beckett und Georges Duthuit, *Drei Dialoge* [London 1949], in: Glasmeier und Hartel (Hrsg.) (s. Anm. 373), S. 51. Duthuit: *What other plane can there be for the maker?* Beckett: *Logically none. Yet I speak of an art turning from it in disgust, weary of its puny exploits, weary of pretending to be able, of being able, of doing a little better the same old thing, of going a little further along a dreary road.* Duthuit: *And preferring what?* Beckett: *The expression that there is nothing to express, nothing with which to express, nothing from which to express, no power to express, no desire to express, together with the obligation to express.*

⁹⁰² Beckett erklärt Büttner (auf Deutsch): *‘Jedes Wort ist eine Lüge.’* (...) *The same evening we came back to the so called ‘Nothingness’ or ‘Naught’ and Beckett said again, it is difficult to explain the experience of nothingness. ‘This takes place deeply within us where words are not appropriate to express what happens there, where it becomes quiet, simple and still.’ Only after this, the moving sentence was said to Beckett: ‘Every word is a lie.’* Gottfried Büttner, Brief an Louis Oppenheim vom 28. Februar 1995; abgedruckt bei Oppenheim, *The Painted Word* (s. Anm. 115), S. 195, Anm. 20.

⁹⁰³ Beckett, *Drei Dialoge*, in: Glasmeier und Hartel (Hrsg.) (s. Anm. 373), S. 50.

⁹⁰⁴ Ebd., S. 50.

In *Maler der Verhinderung*, einem Text, den Beckett 1948 im Anschluß an seine Gedanken zur Malerei Bram und Geer van Veldes verfaßt, wird er von dem sich jeglicher Repräsentationen entziehenden Objekt sprechen und die daraus hervorgehende Repräsentation der (...) *Bedingungen des Sich-Entziehens* (...) ⁹⁰⁵ in den Vordergrund stellen: *Ein Enthüllen ohne Ende, Hülle nach Hülle, Ebene auf Ebene unvollkommener Transparenzen, ein Enthüllen auf das Unenthüllbare hin, das Nichts, die Sache aufs neue.* ⁹⁰⁶

Mal vu, mal dit, ein 1981 publizierter Text, resümiert die Grundlage eines ästhetisch-strategischen Programms: Bewußtsein wie Sprache treten als geistige Medien manipulativ zwischen Künstler und Kunstgegenstand, *stellen*, entgegen ihrer Mittlerfunktion, eine linguistisch-kognitive Interferenz *dar*. Das Erkenntnisdilemma ist im Rahmen der prozessualen Metaebene als Wahrnehmungs- und Darstellungsgegenstand nur *approximativ*, mittels einer Kreation durch Abbau – *réduire à néant* – zu lösen. ⁹⁰⁷ Während Barker in seiner Untersuchung *Recovering the Néant* von der (...) *Strategie des Ausradierens* ⁹⁰⁸ spricht, sieht Brater in *Beyond Minimalism* insbesondere Becketts späte Theaterstücke als Versuch an, (...) *mehr und mehr mit weniger und weniger* (...) ⁹⁰⁹ zu tun. Hinsichtlich einer zunehmenden Kreation durch Abbau auf die Untersuchungen von Abbott ⁹¹⁰ und Cohn ⁹¹¹ verweisend und flankiert von einigen Grundgedanken Esslins in *Towards the Zero of Language*, ⁹¹² resümiert Oppenheim ihre These von Becketts Verhältnis zur Phänomenologie Merleau-Pontys: *Der zunehmende, die Evolution von Becketts fiktivem und dramatischen Stil charakterisierende Minimalismus ist das paradoxe Resultat seiner Beschäftigung mit dem Visuellen als Prototyp.* ⁹¹³

Die Entwicklung seines Gesamtwerks von den Erzählungen und Romanen der frühen Phase in der ersten Hälfte der dreißiger sowie der vierziger Jahre über die Romane und Theaterstücke um 1950 (seiner produktivsten Periode) zu den Dramen und Hörspielen der 70er und 80er Jahre, kann als zunehmender linguistischer Minimierungsvorgang, als ein Freilegen von

⁹⁰⁵ Samuel Beckett, *Maler der Verhinderung* [Paris 1948], in: Glasmeier und Hartel (Hrsg.) (s. Anm. 373), S. 46.

⁹⁰⁶ Ebd., S. 47.

⁹⁰⁷ In Anlehnung an einige Passagen Becketts aus seinem (auf deutsch verfaßten) Brief an Axel Kaun vom neunten Juli 1937 hat Ruby Cohn den Begriff „*Decreation*“ in die Diskussion eingebracht. Vgl. Beckett, *German Letter of 1937*, in: Cohn (Hrsg.) (s. Anm. 25), S. 52-53.

⁹⁰⁸ Stephen Barker, *Recovering the 'Néant': Language and the Unconscious in Beckett*, in: Joseph H. Smith (Hrsg.), *The World of Samuel Beckett*, Baltimore 1991, S. 129.

⁹⁰⁹ Enoch Brater, *Beyond Minimalism*, New York/Oxford 1987, ix [Übersetzung des Verfassers].

⁹¹⁰ H. Porter Abbott, *Late Modernism: Samuel Beckett and the Art of the Œuvre*, in: Enoch Brater und Ruby Cohn (Hrsg.), *Around the Absurd*, Ann Arbor 1990, S. 83-92.

⁹¹¹ Ruby Cohn, *Ghosting through Beckett*, in: Marius Buning und Lois Oppenheim (Hrsg.), *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui* (Selected papers of the second International Beckett Symposium *Beckett in the 1990s*), Amsterdam/Atlanta 1993, S. 1-12.

⁹¹² Martin Esslin, *Towards the Zero of Language*, in: James Acheson und Kateryna Arthur (Hrsg.), *Beckett's later fiction and drama: texts for company*, Basingstoke/London 1987, S. 108-113.

⁹¹³ Oppenheim, *The Painted Word* (s. Anm. 115), S. 29.

Schichten auf dem Weg zur Ursubstanz des Schweigens aufgefaßt werden, aus dem Sprache hervorgegangen ist. Mit *Souffle*, einem vierzig Sekunden dauernden Stück von 1969, bleibt nur noch ein gänzlich wortloses Ein- und Ausatmen als Fluktuation zwischen Geburt und Tod übrig.⁹¹⁴

5.5.2.2. Präsenz des Nichts

Als Beckett im Finale seines ersten Romans *Dream of Fair to Middling Women* sich wieder der Figur des Ling-Liun (Liu-Liu) zuwendet, der im Gegensatz zu Nemo heterogene Momente verkörpert und sich daher, so Becketts experimentelle Annahme, in den Naturkontext bzw. in das Ambiente der Erzählung integrieren könnte,⁹¹⁵ sucht er die Begründung darin, einst die Neigung vertreten zu haben, (...) *sozusagen der Cézanne der bedruckten Seite zu sein*.⁹¹⁶ Was er damit meint, geht aus einem im Herbst 1934 verfaßten Brief an Thomas MacGreevy hervor, in dem Beckett die (...) *anthropomorphisierten Landschaften*,⁹¹⁷ oder eine *Verlandschaftlichung*,⁹¹⁸ die ihm zufolge von van Goyen, Avercamp, den Ruysdaels, Claude Lorrain und anderen vorgenommen werde, strikt ablehnt. Cézanne hingegen scheine (...) *der erste gewesen zu sein, der Landschaft als Material einer strengen, merkwürdigen Ordnung, die sich allen menschlichen Ausdrucksformen entzieht, angesehen hat. Eine atomistische Landschaft (...) etwas per definitionem unnahbar Fremdartiges, eine verstandesmäßig nicht faßbare Anordnung von Atomen, (...)*.⁹¹⁹ Die hier von Beckett charakterisierte Unnahbarkeit einer Landschaft, die sich in einem atmosphärischen Auflösungszustand dem Individuum entzieht, das, diesen beobachtend, ihr ausgegrenzt gegenübersteht, kommt in keiner anderen Darstellung

⁹¹⁴ Beckett, *Souffle*, in einem Brief an John Kobler vom 10. März 1969. Beckett: *On entre, on crie / Et c'est la vie. / On crie, on sort, / Et c'est la mort*. Vgl. Carlton Lake (Hrsg.), *No symbols where none intended – A Catalogue of Books, Manuscripts, and other Material relating to Samuel Beckett in the Collections of the Humanities Center*, Austin 1984, S. 146 (Nr. 354).

⁹¹⁵ Vgl. Anm. 225-231 dieser Dissertationsschrift.

⁹¹⁶ Beckett, *Traum von mehr bis minder schönen Frauen* (s. Anm. 13), S. 236.

⁹¹⁷ Beckett, Brief an Thomas MacGreevy vom 8. September 1934 (Trinity College Dublin); abgedruckt bei Knowlson (s. Anm. 4), S. 196-197 [Übersetzung des Verfassers].

⁹¹⁸ Ebd., S. 197.

⁹¹⁹ Ebd., S. 197. Beckett: *Cézanne seems to have been the first to see landscape and state it as material of a strictly peculiar order, incommensurable with all human expressions whatsoever. Atomistic landscape with no velleities of vitalism, landscape with personality à la rigueur, but personality in its own terms, not in Pelman's landscapability. (...) How far Cézanne had moved from the snapshot puerilities of Manet and Cie when he could understand the dynamic intrusion to be himself and so landscape to be something by definition unapproachably alien, unintelligible arrangements of atoms, (...)*. Beckett ergänzt: [W]hat I feel in Cézanne is (...) the sense of his incommensurability not only with life of such a different order as landscape, but even with life oth his own order, even with life ... operative in himself. Ebd., S. 197 [Ergänzung des im Brief fehlenden Buchstabens durch Knowlson]. Deutlich wird in dieser Briefpassage die außer- und innerindividuelle Dissoziation von *res cogitans* und *res extensa* vor schöpfungsprozessual-physikalischem Hintergrund.

des ebenfalls von Cézanne beeinflussten Giacometti⁹²⁰ stärker zum Ausdruck wie in dem an chinesische Landschaftsmalerei erinnernden Gemälde *Paysage* von 1958.⁹²¹

Was Beckett 1934 problematisiert, wird er in einem Essay über Malerei 1948 (...) *die Objekt-Verhinderung und die Auge-Verhinderung* (...) ⁹²² nennen, welche für ihn gemeinsam die Grundlage der Darstellung des an sich Undarstellbaren bilden. Die in *Watt* vertretene Kritik Becketts am linguistischen Symbol der begrifflichen Schablone wendet sich, wie bereits bei Bergson,⁹²³ explizit gegen die Statik scharf voneinander abgegrenzter Umrisse: *Der primäre Schauer der sich ihrer Grenzen bewußt werdenden Malerei richtet sich auf die Umrisse dieser Grenzen, der sekundäre, im Sinne der Tiefe, auf das Ding, das von dem Ding verborgen wird.*⁹²⁴ Da es um die Abbildung des Seins als etwas Lebendigem schlechthin geht, ist auch sein Fokus auf das physikalische Kontinuum von Teil und Ganzem konzentriert, die er entgrenzt als *gleich gültig* aufgefaßt wissen möchte:⁹²⁵ *Und ich denke an das letztlich unvorhersehbare Atom, das auseinanderzubrechen droht, wobei der linke Flügel des Atoms unablässig verschwörerisch ins Auge des statistischen Physikers spuckt und in seinem Mausoleum der Unteilbarkeit höchst ausgiebig widerwärtiges Ärgernis erregt.*⁹²⁶ Die Metamorphosis, also *Präsenz werdenden Vergehens anwesender Abwesenheit* darzustellen,⁹²⁷ (...) *den Punkt zu bestimmen, wo Sichtbares und Unsichtbares sich berühren, (...)*⁹²⁸ hieße, die Materiekohärenz des darstellenden Mediums Roman selbst zwischen Differentiationen und Integrationen zu zerstören: *Das ganze Gewebe reißt in den Nähten, wird gleichsam ungebunden, das klügliche Gewebe. Die Musik geht in Stücke. Die Noten fliegen überall herum, ein Elektronenzyklon.*⁹²⁹ Einem derartigen Ambiente ausgesetzt, sind auch die Romanfiguren einem permanenten

⁹²⁰ Vgl. Lord (s. Anm. 1) S. 209, 265 und 393 sowie Hohl (s. Anm. 38), S. 24, 101, 106, 144, 172-175, 191 sowie 225.

⁹²¹ Vgl. Bonnefoy (s. Anm. 16), S. 479.

⁹²² Beckett, *Maler der Verhinderung*, in: Glasmeier und Hartel (Hrsg.) (s. Anm. 373), S. 46. Beckett: *Il y a toujours eu ces deux sortes d'artistes, ces deux sortes d'empêchement, l'empêchement-object et l'empêchement-œil*. Vgl. Beckett, *Peintres de l'Empêchement*, in: Cohn (Hrsg.) (s. Anm. 25), S. 136.

⁹²³ Bergson, *Schöpferische Entwicklung* (s. Anm. 152), S. 301. Bergson: *Ob es sich um qualitative oder evolutive oder extensive Bewegung handle – der Geist bleibt darauf eingestellt, starre Ansichten des Unstarren aufzunehmen*.

⁹²⁴ Beckett, *Maler der Verhinderung*, in: Glasmeier und Hartel (Hrsg.) (s. Anm. 373), S. 45.

⁹²⁵ Beckett, *Watt* (s. Anm. 504), S. 263. Beckett: *Grenzen für des Teiles Gleichheit mit dem Ganzen*. Zur Genesis dieser Formulierung vgl. Anm. 164 dieser Dissertationsschrift.

⁹²⁶ Beckett, *Traum von mehr bis minder schönen Frauen* (s. Anm. 13), S. 185.

⁹²⁷ Ebd., S. 212. Beckett spricht von (...) *der Begier, den Gegenstand ewig in unzerstörbarer Relation an seine Darstellung zu binden, den Stimulus an die Molekularbewegung, die ihn ins Leben ruft, das Percipi an das Percipere*.

⁹²⁸ Ebd., S. 205-206. Beckett: *Mr. Kelly war entzückt. Nun konnte er den Abstand zwischen dem Sichtbaren und dem Unsichtbaren messen, nun war er imstande, den Punkt zu bestimmen, wo Sichtbares und Unsichtbares sich berühren. Es wäre infolge der vielen launischen Imponderabilien eine unwissenschaftliche Beobachtung*. Ebd., S. 205-206.

⁹²⁹ Beckett, *Traum von mehr bis minder schönen Frauen* (s. Anm. 13), S. 150.

Zerfallsprozess preisgegeben. Beckett spricht von der (...) *vermurksten Selbstumreißung*⁹³⁰ Belacquas. Lucien, dessen erodierende Konturen (...) *ein Schmorgemisch aus Unterbrechung und Flux*⁹³¹ darstellen, (...) *sollte (...) in die Brüche gegangen sein, er hätte in den Lüften ein Staubnebel werden sollen.*⁹³² Mit Stendhal bringt Beckett daher im Auftakt seines Romans zum Ausdruck, (...) *daß die beste Musik (...) die Musik sei, die nach ein paar Takten unhörbar werde, (...)*⁹³³ wie (...) *der Gegenstand, der vor unseren Augen unsichtbar wird, sozusagen der hellste und beste ist.*⁹³⁴ Das eigentliche Erleben seines Lesers solle sich zwischen den Begrifflichkeiten ereignen, im Schweigen, in den Pausen und nicht etwa mit den Worten der Aussage zu tun haben.⁹³⁵

Demokritus von Abdera gehört für Beckett, wie seinem zweiten Roman *Murphy* zu entnehmen ist, zu einer der wichtigsten Identifikationsfiguren innerhalb der Philosophie, auf den er zu sprechen kommt, als selbst das von Murphy apperzipierte Nachbild Mr. Endons zwischen dessen *percipere* und seinem *percipi*⁹³⁶ verblaßt: *Es war nicht der positive Frieden, der einzieht, wenn die „Etwas“ vor dem Nichts weichen, oder sich einfach dazu summieren, zu dem Nichts, von dem der Lachende aus Abdera sagte, daß nichts wirklicher sei. Die Zeit hörte nicht auf, das wäre zuviel verlangt, aber das Rad der Runden und Pausen drehte sich nicht mehr, während Murphy mit dem Kopf zwischen den Armen weiter durch alle Hintertüren seiner verdorrten Seele das eigenschaftslose All-Einige einsog, das gemeinhin Nichts genannt wird.*⁹³⁷ Beckett kombiniert in dieser Passage bewußt Berkeleys *Theory of Vision* mit den aus der Atomtheorie Demokrits erwachsenden Konsequenzen, wie er sie in den Ausführungen Windelbands vorgefunden hat: *So wird die Materie in ihrer Formung und Bewegung als das allein wahrhaft und eigentlich Wirkliche und das ganze geistige Leben als eine daraus abgeleitete, daran erscheinende Wirklichkeit betrachtet.*⁹³⁸

⁹³⁰ Beckett, *Traum von mehr bis minder schönen Frauen* (s. Anm. 13), S. 246.

⁹³¹ Ebd., S. 155.

⁹³² Ebd., S. 155.

⁹³³ Ebd., S. 19. Für die Literatur fordert Beckett eingedenk der *Unnatur des Worts* 1937 das, was sich in Malerei und Musik schon lange vollzogen habe: *Gibt es irgendeinen Grund, warum jene fürchterlich willkürliche Materialität der Wortfläche nicht aufgelöst werden sollte, wie z. B. die von großen schwarzen Pausen gefressene Tonfläche in der siebten Symphonie von Beethoven, so daß wir sie ganze Seiten durch nicht anders wahrnehmen können als etwa einen schwindelnden unergründliche Schlünde von Stillschweigen verknüpfenden Pfad von Lauten?* Beckett, Brief an Axel Kaun; abgedruckt bei Cohn (Hrsg.) (s. Anm. 25), S. 53.

⁹³⁴ Beckett, *Traum von mehr bis minder schönen Frauen* (s. Anm. 13), S. 53.

⁹³⁵ Ebd., S. 183. Beckett: *Das Erleben meines Lesers soll sich zwischen den Ausdrücken ereignen, im Schweigen, übermittelt in den Pausen, nicht den Worten der Aussage, zwischen den Blumen, die nicht koexistieren können, den antithetischen (...). Ich werde die Silentia sachkundiger vortragen als je ein Größerer die Schmetterlingsgefühle des Schwindels bekringelte.* Ebd., S. 183.

⁹³⁶ Vgl. Beckett, *Murphy* (s. Anm. 130), S. 182.

⁹³⁷ Ebd., S. 182.

⁹³⁸ Heimsoeth (Hrsg.) (s. Anm. 63), S. 94. In seinem Notizbuch hebt Beckett maschinenschriftlich hervor: *World composed of atoms that fill entirely the space they occupy, i.e. that are incapable of further compression. These*

Auch nach Berkeley entzieht sich der Körper *sub specie durationis* (*in natura rerum*), wie oben geschildert, abstrakter Begrifflichkeit, so daß der jeweilige Begriff zugunsten der körperlichen Substanz aufgelöst werden müßte.⁹³⁹

Wie die Plastik *Mains tenant le vide* (Abb. 29), zeigt das Beispiel des gleichfalls in Retrogression begriffenen Watt, daß angesichts der vitalistischen Fluktuation von *Integral* und *Differential* in Naturgeschehen und Darstellungsprozess die Aufhebung von *res cogitans* und *res extensa* zugunsten des Absoluten allenfalls selbstvergessen verwirklicht werden könnte. In einer der zentralen Passagen des Romans *Watt* nimmt Beckett eine Wesensbestimmung von Watts offenbar buddhistisch geprägten Stil vor: *Des Nichts. Zur Quelle. Zum Lehrer. Zum Tempel. Brachte es zu ihm. Dies entleerte Herz. Diese entleerten Hände. Diesen unwissenden Geist. Diesen elenden Körper. Verschmähte mein wenig, um ihn zu lieben. Verwarf mein wenig, um ihn zu bekommen. Vergaß mein wenig, um ihn zu erfahren. Gab auf mein wenig, um ihn zu finden.*⁹⁴⁰ Im Vordergrund steht hier ebenfalls das, was Beckett, sich explizit auf Hegel berufend, die *Verwerfung des Gewußten*⁹⁴¹ nennt, da nur dann, wenn Wissen und Bewußtseinstätigkeit sukzessive auf ein Minimum reduziert zu Null tendieren würden, könnte sich das Ambiente umso deutlicher in das Subjekt einschreiben. Becketts erste Romane *Dream of Fair to Middling Women* und *Murphy* tragen ebenso wie Giacomettis Landschaftsplastik *Circuit* (Abb. 16), wie oben beschrieben, in ihrer Gegenüberstellung von Bewußtsein (Kopf) und Natur (Baum) quasi genetisch-struktural das ikonographische Material von *vita activa* und *vita contemplativa* des Ende 1948, Anfang 1949 entstehenden Theaterstücks *En attendant Godot* und von Giacomettis *La Place II*, der gleichfalls 1948 entsteht, in sich.⁹⁴² Stets dominiert das Motiv der Baum-Frau als Umsetzung der universellen Gestalt-Komposition von Figur und Erdboden nach Koffka⁹⁴³ in ihrer Eigenschaft als *Flucht-Punkt* oder eskapistische Tendenz des schöpferisch tätigen Manns. Fragestellungen wie diese können es gewesen sein, die Giacometti und Beckett im Rahmen ihrer nächtlichen Zusammenkünfte ab

are absolutely least & absolutely full. They are like in quality. The only difference in the universe are those of quantity (anti-Empedocles). All qualitative differences are merely apparent & a delusion of the senses (pro-Eleatics). Unlike the Eleatics, he accepts reality of vacuum separating atomic plena. 'Naught is more real than nothing.' Non-Being is as real as Being. There is one motive force, the mechanical inner necessity of atoms, causing them to impinge & coalesce in varying proportions. Beckett, Philosophical Notebooks (Trinity College, Dublin MSS Microfilm 13, 10967-75).

⁹³⁹ Vgl. Anm. 109-110 sowie Anm. 786-787 dieser Dissertationsschrift.

⁹⁴⁰ Beckett, *Watt* (s. Anm. 504), S. 174.

⁹⁴¹ Vgl. Anm. 128 dieser Dissertationsschrift.

⁹⁴² Vgl. Matti Megged, *Dialogue in the Void: Beckett and Giacometti*, New York 1985 und Manfred Milz, *Das Kontrahententum von Kopf und Baum im Spannungsfeld zwischen vita activa und vita contemplativa als kongeniale Kompositionskonstante im Œuvre Alberto Giacomettis und Samuel Becketts "En attendant Godot"*, Marburg 1999.

Herbst 1937 miteinander diskutiert haben: *Eines Abends, vielmehr eines Nachts, kam Giacometti in der Coupole neben Samuel Beckett zu sitzen. Und er, dem man normalerweise zuhört, um den man sich schart: Er gab sich eine bei ihm noch nie gesehene Mühe, auf seinen Nachbarn einzugehen, ihn mit einem zuerst weiten, dann immer engeren Netz von Fragen einzukreisen, wie von einer unbesiegbaren Neugierde getrieben, die Beckett übrigens nicht zu beachten schien.*⁹⁴⁴

Anknüpfend an seine 1934 verfaßte Literaturkritik *Recent Irish Poetry*, in der Beckett sich dem zwischen Künstler und Objekt auftuenden *Hellespont* widmet⁹⁴⁵ sowie an seinen Brief an Axel Kaun von 1937, in dem er für die „Entschleierung“ sprachlicher Strukturen im Hinblick auf das Nichts plädiert,⁹⁴⁶ beschäftigt sich Beckett in dem kleinen bretonischen Dorf *St. Brevayen L'Ausient* 1938 mit *Les deux Besoins*, einem experimentellen Text in französischer Sprache,⁹⁴⁷ der nicht nur das eigene bisherige und zukünftige Œuvre, sondern auch das seines Freundes Alberto Giacometti tiefenscharf zu charakterisieren in der Lage ist. Beckett beschreibt darin die Abkehr des Künstlers vom äußeren Wissen der rein physischen Oberflächenstruktur zugunsten des Mikrokosmos, um wahrnehmend zu einer Art bereinigter Vision des inneren Wesens der Dinge vordringen zu können. Permanentes Scheitern liegt in dem Versuch, mittels Hinwendung zum eigenen Innern den Kunstgegenstand in seinem absoluten Sein zu „verwirklichen“ und selbst hierbei gemachte Erfahrungen konsequent immer wieder in Frage zu stellen: *Über dieses Zentrum, um das sich der Künstler bewußt dreht, (...) kann man offenbar ebensowenig wie von anderen substantiellen Wesen sprechen, ohne dessen Kern zu verfälschen.*⁹⁴⁸ Daher sei der Künstler ein rastlos suchender Wanderer, dessen Ziel unerreichbar gerade immer nur in Reichweite *erscheine*, so daß eben nur seine Suche zum einzig

⁹⁴³ Vgl. Anm. 587 dieser Dissertationsschrift.

⁹⁴⁴ Gérard Régner, *Une vision infernale* (s. Anm. 46), S. 38. Vgl. Hohl (Hrsg.) (s. Anm. 23), S. 89. Régner gibt wieder, was ihm der Maler Byzantios erzählt hat.

⁹⁴⁵ Vgl. Anm. 683-685 dieser Dissertationsschrift.

⁹⁴⁶ Vgl. Anm. 208 dieser Dissertationsschrift.

⁹⁴⁷ Der aus drei Schreibmaschinenseiten bestehende Text befindet sich in der Baker Library des Dartmouth College. Entgegen der Aussage Becketts Lawrence Harvey gegenüber, der Aufsatz gehe auf das Jahr 1942 zurück, schließt sich Harvey der Angabe an, die Beckett Federman und Fletcher gegenüber gemacht hat: (...) 1938 oder spätestens 1939. Das Datum „1938“ ist 1974 von Madame Marie Péron bestätigt worden. Vgl. Bair (s. Anm. 2), S. 832-833, Anm. 97.

⁹⁴⁸ Beckett, *Les Deux Besoins*, in: Cohn (Hrsg.) (s. Anm. 25), S. 55. Beckett: *Ce foyer, autor duquel l'artiste peut prendre conscience de tourner, comme la monade – sauf erreur – autor d'elle-même, on ne peut évidemment en parler, pas plus que d'autres entités substantielles, sans en falsifier l'idée.* [Übersetzung des Verfassers].

authentischen Kunstgegenstand werden könne: *Der Künstler stellt Fragen, stellt sich selbst in Frage* [d. h. als Fragender dar], *löst sich selbst in Fragen auf* (...).⁹⁴⁹

Die Protagonisten von *En attendant Godot* (1948/1949), Vladimir und Estragon, sind in der Tradition Belacquas, Murphys und Watts gereifte Figuren des von Beckett auf der Suche nach dem Absoluten beschriebenen Schöpfungsdramas. Dies gilt in damit zugleich korrespondierender Ikonographie für das genetische Verhältnis zwischen Giacomettis metaphorischen Denk-Modellen der surrealistischen Phase wie *Femme, tête, arbre* (Abb. 14), *Circuit* (Abb. 16), *Pointe à l'œil* (Abb. 20) und *Mains tenant le vide* (Abb. 29) zu *La place II* von 1948. Insofern ist die mit Erkenntnis- und Formzweifeln belastete nächtliche Zusammenarbeit Alberto Giacomettis und Samuel Becketts am Baummotiv des Bühnenbilds im Frühjahr 1961 (Abb. 39; 40)⁹⁵⁰ anlässlich einer Inszenierung des Dramas durch Roger Blin am Pariser Odéon Théâtre de France zwangsläufig.⁹⁵¹

⁹⁴⁹ Ebd., S. 56. Beckett: *Voilà par exemple une façon comme une autre d'indiquer les limites entre lesquelles l'artiste se met à la question, se met en question, se résout en questions, en questions rhétoriques sans fonction oratoire*. [Übersetzung des Verfassers].

⁹⁵⁰ Georges Pierre, Alberto Giacometti und Samuel Beckett (Exterieur), Fotografie, Mai 1961; Angb. und Abb. bei Hohl (Hrsg.) (s. Anm. 23), Abb. S. 169. Georges Pierre, Alberto Giacometti und Samuel Beckett (Interieur), Fotografie, Mai 1961; Angb. und Abb. bei Lord, *Alberto Giacometti – A biography* (s. Anm. 310) (unpaginiert).

⁹⁵¹ Vgl. Anm. 47 dieser Dissertationsschrift.

6. Resümee

Wie der Synchronsynopsis des ästhetischen Dialogs zwischen Alberto Giacometti und Samuel Beckett zu entnehmen ist, ergeben sich nicht nur innerhalb des Untersuchungszeitraums von 1929 bis 1936, auf den die These konzentriert ist, sondern bezogen auf den gesamten zentralen Schöpfungszyklus beider Künstler, der von 1930 bis 1950 reicht, kongeniale Kompositionskonstanten. Eine derartige Übereinkunft von Schöpfungssystemen so unterschiedlicher Medien wie Bildhauerei und Literatur läßt auf einen übergeordneten Epochenrahmen im Sinn einer Diskursformation schließen, durch deren Grundströmung die von beiden Künstlern entworfene Erkenntnisästhetik geprägt wird. Diese ursprüngliche Arbeitshypothese wird von der Tatsache flankiert, daß Giacometti und Beckett sich erst ab September 1937 kennenlernen und sich somit nicht etwa gegenseitig beeinflusst haben können.

Maßgebend für die Übereinstimmungen in den ikonographischen Programmen von bildendem Künstler und Autoren ist zunächst vor allem das in ihrer Studienzeit an der Akademie, vor allem aber autodidaktisch gelegte Fundament, das wenige Jahre später ihr schöpferisches Selbstverständnis bestimmt. Während Beckett während seines Studiums am Trinity College zu Dublin (1923-28) sowie neben seiner Lehrtätigkeit an der École Normale Supérieure (1928-30) die Philosophiegeschichte als erkenntniskritische Wahrnehmungshistorie begreift, sich das Rüstzeug für sein späteres Werk also theoretisch erarbeitet, verläßt Giacometti die Académie de la Grande-Chaumière, an der er zwischen 1922 und 1927 eingeschrieben ist, oft für Monate, um in seinem eigenen Atelier praktische Erfahrungen zu sammeln.

In einem Zeitraum von nur sieben Jahren verfolgt Beckett, ausgehend von Descartes Differenzierung zwischen *res cogitans* (Verstand) und *res extensa* (Natur), die Entwicklungsgeschichte der neuzeitlichen Philosophie. Sein besonderes Interesse gilt der von Leibniz entworfenen Monadologie, derzufolge Individuen als in sich abgeschlossene Entitäten agieren sowie der von Kant vorgenommenen Unterscheidung zwischen *phänomenologischer* und *noumenistischer* Wirklichkeitsauffassung. Die von Kant in seiner *Kritik der reinen Vernunft* (1781) sowie in der *Kritik der Urteilskraft* (1790) vertretene These vom physischen Universum als bloßes Verstandeskonstrukt fasziniert Beckett ebenso wie dessen subjektivistische Ansätze, in denen von Anschauungen nicht rezeptiver (nicht sinnlicher) Art die Rede ist. Hier kommen Grenzbegriffe der Erfahrung zum Tragen, die Zugang zum *Noumenon* eröffneten, käme es zu einer nicht bewußten Tätigkeit des Intellekts. Vor allem diese intuitionistische Facette des kantianischen Denkens verbindet sich in der Philosophie des von Beckett geschätzten Scho-

penhauer mit upanischadischem Gedankengut *absichtsloser* Vorstellungskraft. Becketts erkenntniskritisch-skeptizistische Neigung zeigt sich klar anhand seiner Reaktion auf die einander diametral gegenüberstehenden philosophischen Systeme Descartes und Schopenhauers. Während er Descartes in seinem Gedicht *Whoroscope* 1929 karikiert, spricht er 1930 und 1937 Freunden gegenüber voller Enthusiasmus von seiner Schopenhauer-Lektüre. Der Boden für Becketts intuitionistische Präferenz von Beckett ist in seiner wahrscheinlich nur mittelbaren Begegnung mit Gedankengut Bergsons bereitet worden. Arthur Aston Luce, Verfasser der Donellan-Vorlesungen zur Philosophie Bergsons (*Bergson's Doctrine of Intuition*, New York/Toronto 1922) wird von 1923 bis 1927 Becketts Tutor am Trinity College. Im Anschluß an diese Zeit unterrichtet Beckett zwei Jahre (1928-30) an der École Normale Supérieure. Bergson hat hier von 1878 bis 1881 studiert und 1898, also zwischen seinen grundlegenden Publikationen *Matière et mémoire* (1896) und *L'évolution créatrice* (1907) unterrichtet. Becketts Lehrtätigkeit fällt in die Zeit, in der Bergson (der 1927 den Nobelpreis für Literatur erhalten hat), besonders kontrovers diskutiert wird.

Becketts während dieser beiden Jahre forcierte Rezeption philosophischer Denkfiguren von Descartes, Leibniz, Kant und Schopenhauer auf der Grundlage von Sekundär- und Primärliteratur ist in diesen zeitgenössischen Rahmen eingebettet. Wie nicht zuletzt in den Dissertationen von Reinke, *Die schaffende Natur* (Leipzig 1919) und Grond, *Über den Gegensatz der empirisch naturwissenschaftlich fundierten und der aus metaphysischer Intuition entspringenden Theorien des organischen Lebens* (München 1919) nachgewiesen worden ist, kann das Œuvre Bergsons in seinem Tenor zwischen Intuition und Prozeß vor allem auf die spätromantische Schopenhauer-Nachfolge zurückgeführt werden.

Weitaus bodenständiger, da materiebetonter, eignet sich Giacometti zwischen 1919 und 1929 quasi experimentell, in direkter Konfrontation mit dem Objekt, phänomenologische Erfahrungswerte an, die vor allem auf seiner Begegnung mit der divisionistischen sowie der pointillistischen Arbeitstechnik fußen. Bereits im Fall seines Vaters Giovanni Giacometti hat der Divisionismus von Giovanni Segantini den Boden für dessen pointillistische Arbeitsweise bereitet, mit der Alberto Giacometti in Kindheit und Jugendzeit (in seiner Ausprägung bei Georges Seurat) vertraut wird. Diese Eindrücke wird er im Herbst 1919 an der École des Beaux-Arts in Genf vertieft haben, als er in die Malklasse des Pointillisten David Estoppey eintritt. Bei beiden Kompositionstechniken stellt sich der Eindruck von Volumen oder Dichte erst über die Weitenwirkung, d. h. im Verhältnis zwischen Körnung zu Distanz, ein. Daher ist die früh prägende Wirkung von Pointillismus und Divisionismus hinsichtlich der blicklichen

Schulung des Bildhauers stark in Betracht zu ziehen, da seine spätere Sichtweise von einem „atomar“ zu nennenden Partikularismus beherrscht wird.

Bereits beim Aktzeichnen in der Klasse von Estoppey weigert er sich, den ganzen Körper abzubilden und wendet sich der Darstellung einzelner Körperteile zu, um ein Optimum an Präzision zu erzielen. Im Winter 1921 verschärft sich die schöpferische Krise, als es Giacometti aufgrund kontinuierlicher Wahrnehmungsrelativierungen nicht gelingt, ein Büstenporträt seiner Cousine Bianca zu konturieren. Nachdem er im Januar 1922 in die Académie de la Grande-Chaumière eingetreten ist, wird er in der Bildhauerklassse von seinem Lehrer, dem Rodin-Schüler Antoine Bourdelle, für die Isolierung der Einzelformen eines skulpturalen Körpers kritisiert, welche die Harmonie der Gesamtform zerstöre. Der kompositorische Antagonismus zwischen Detail und Ganzem führt bei Giacometti zugleich zum Rückzug aus der Akademie ins Atelier, wo ihm mehr Zeit für den experimentellen Arbeitsprozess zur Verfügung steht, wobei er sich nun völlig auf physiognomische Eigenheiten des menschlichen Kopfs konzentriert. Das Phänomen eines sich der Darstellung entziehenden Objekts steigert sich mit dem Wechsel von der toten Materie des „Stillebens“ eines Totenschädels (Abb. 1) zur belebten Materie menschlicher Gesichtszüge. In seinem ersten Brief an Pierre Matisse von 1948 wird Giacometti mit Blick auf diese Periode die Auflösung der Form konstatieren, die nur Punkte vor einer tiefen schwarzen Leere bzw. grenzenlose Unendlichkeit übriglasse.

In einer Phase des Übergangs zwischen Akademie und literarischer Tätigkeit verarbeitet Beckett um 1930 in zwei Beiträgen zur Ästhetiktheorie einerseits philosophische Denkfiguren, welche die Entzweiung von *res cogitans* und *res extensa* zum Gegenstand haben und andererseits Konzepte von Intuitionismen, die einen Ausweg aus diesem gleichsam schöpferischen Dilemma offerieren. Dies gilt vor allem für seine Streitschrift *Dante ... Bruno. Vico .. Joyce* (1929) sowie für seinen Essay *Proust* (1930). Während Knowlson in seiner 1996 erschienenen Beckett-Biographie den *Proust*-Essays vorrangig unter dem Einfluß der Schopenhauer-Lektüre Becketts sieht, führt Pilling in seiner Untersuchung *Beckett before Godot*

(Cambridge, U.K. 1997) Becketts Auslegung auf eine unmittelbare Rezeption von Bergsons Abhandlung *L'évolution créatrice* (1907) zurück. Demgegenüber kann auf eine Synthetisierung beider intuitionistischer Ansätze geschlossen werden. Beckett macht in *Proust* den Grundgedanken Calderóns von der Geburt als Sünde, den er offenkundig Schopenhauers Schrift *Die Welt als Wille und Vorstellung* entnimmt, zum Ausgangspunkt seiner Überlegung, daß es weder eine zwischenmenschliche Verbindung, noch eine Einheit zwischen Mensch und

Welt gäbe. Erst die Verneinung des bewußten Erkenntniswillens führe zu einer Union von Subjekt und Objekt, die er mit menschlicher Vegetation gleichsetzt.

Einige Elemente von Zeitlichkeit und Erinnerung in dem von Proust verfaßten Romanzyklus *À la recherche du temps perdu* gehen direkt auf Bergson zurück. Die Bergson-Rezeption von Proust war bereits Gegenstand der Dissertation von Kurt Jaeckel, *Bergson und Proust – eine Untersuchung über die weltanschaulichen Grundlagen von ‚À la recherche du temps perdu‘* (Breslau 1934). Beckett hält nach seiner Rückkehr an das Trinity College im September 1930 Vorlesungen, welche die Zeitkonzeptionen und Sprachauffassungen von Bergson, Proust (und Gide) zum Gegenstand haben, wie aus Aufzeichnungen der Beckett-Studentin Rachel Burrows hervorgeht. In seinen Vorlesungen differenziert Beckett vor allem (Notizen des Beckett-Studenten Leslie Daiken belegen dies) zwischen der statischen Figuration, wie sie Balzac in seinen Romanen vornimmt und der dynamischen Figuration in der Zeit, wie sie Bergson in seiner Prozessontologie hervorhebt, als zwei einander diametral gegenüberstehende ästhetische Konzepte.

Beckett erwähnt darüber hinaus in einem Brief an seinen Verleger Charles Prentice im Oktober 1932, er habe gegen Ende seines Essays zwischen den intuitionistischen Konzepten von Proust und Bergson unterscheiden wollen, die betreffenden Seiten dann jedoch fortgelassen. Die von Bergson begründete Zeitkonzeption spielt gleichfalls eine Rolle in dem Anfang 1931 am Trinity College zu Dublin unter Mitwirkung Becketts entstehenden Theaterstück *Le Kid*.

In seinem Beitrag *Dante ... Bruno. Vico .. Joyce*, welcher der Verteidigung des Stils seines Mentors James Joyce dienen soll, betont Beckett, daß der Ausdruck (das Subjekt) die Sache (das Objekt) nie erreiche. Die Sache selbst (das *Ding an sich*) sei nur, wie schon Vico in seiner Schrift *Principi di una scienza nuova d'intorno alla commune natura delle nazioni* (1725) ausgeführt habe, im direkten Ausdruck, in dem Form und Inhalt ineinander übergehen, zu *verwirklichen*. Analog zu der von Bergson in seiner Dissertation *Essai sur les données immédiates de la conscience* (1889) geübten Symbolkritik, beklagen Joyce und Beckett in Anlehnung an Thesen von Vico und nicht zuletzt Bruno den Verlust der *Identität* von Wort bzw. Geste und zu bezeichnendem Gegenstand, da abstrakte Terminologie im Verlauf des zivilisatorischen Verfeinerungsprozesses utilitär den Platz einer Metaphernsprache eingenommen habe. Vico betont, daß es sich z. B. bei den mathematischen Formen nur um fiktive Abstraktionen handele, die das Wesen lebendiger Realität nicht erfassen. Der Mensch habe nur ein schwaches Mitwissen (*coscienza*) von ihr.

Bergsons kategorische Aporie gilt dem fest umrissenen und dadurch statisch gewordenen Wort, das der Raum-Zeit-Relation, in dessen Kontinuum sich belebte Materie befindet, nicht gerecht wird. Sein veristisches Anliegen einer Verlebendigung spiegelt sich gleichfalls in der von ihm vorgenommenen fundamentalen Unterscheidung zwischen *homogener Dauer*, in der sprachliche oder bildnerische Symbole scharf voneinander abgegrenzt auftreten und *heterogenen Momenten*, die einander gegenseitig durchdringen. Das Wesen dieses auf beständigem Wandel beruhenden Fluidums ist jedoch auch paradigmatisch in der von Vico aufgestellten Theorie der zyklischen Natur (*corso* und *ricorso*) zivilisatorischer Prozesse angelegt, in der das Maximum des Niedergangs sich mit dem Minimum des Aufstiegs als identisch erweist. Diese Einsicht Vicos beruht, Beckett betont dies, auf dem Grundsatz der *coincidentia oppositorum*, der auf die von Giordano Bruno verfaßte Schrift *Lo spaccio della bestia triomfante* (1584) zurückgeht. Dem Prozess in der Auffassung von Bergson und Bruno liegt ein *werdendes Vergehen* des Objekts zugrunde, das sich dem unabdingbar fixierenden künstlerischen Darstellungsprozess stets von neuem entzieht und dessen raum-zeitliches Sein in der Gesamtheit seiner Details sprachlich oder bildnerisch nicht entfaltet werden kann.

Sowohl Vico als auch Bergson deuten einen Ausweg aus dem von Formzweifeln bestimmten erkenntniskritischen Dilemma an. Getreu der Überzeugung, daß nur die vom Menschen gemachten geschichtlichen Prozesse stringent nachvollziehbar seien, prägt Vico innerhalb seines Zyklen-theorems die Formel *verum et factum convertuntur (reciprocantur)*. Bereits in seinem Essay von 1929 überträgt Beckett diesen Grundsatz auf die Figur des Earwigger, der seinen eigenen Wahrnehmungs- und Darstellungsprozess, seine innere elementare Vitalität als zyklische Dynamik eines Zwischenstadiums reflektierend, nachvollzieht. Dies steht völlig im Einklang mit dem von Bergson angebotenen Ausweg aus dem dissoziativen Dilemma zwischen Subjekt und Objekt. Wie dieser in der Einleitung zu seiner Essaysammlung *Denken und Schöpferisches Werden* (1934) ausführt, lasse sich das unteilbare Ganze als wahre Dauer oder absolute *durée* nur in der Substantialität des eigenen Ich finden, in welchem sich Vergangenheit und Gegenwart unteilbar durchdringen. Es gehe vorrangig darum, unser inneres Leben unterhalb der Oberflächenschicht zu erfassen. Wenn individuelle Persönlichkeit und schöpferische Handlung ununterscheidbar ineinander übergehen, so Berson, entstehe eine undefinierbare Ähnlichkeit zwischen einem Kunstwerk und dessen Schöpfer.

Das dergestalt bestimmte selbstreferentielle Kunstwerk beschäftigt nicht nur Beckett in den ausgehenden zwanziger Jahren. Giacometti reflektiert vor allem in Gesprächen der fünfziger und sechziger Jahre sowie in persönlichen Notizen die Zeit um 1925 als phänomenologisches Wahrnehmungs- und Darstellungsdilemma, das er mit einer auf Bewußtseinstätigkeit beru-

henden Entzweiung von Individuum und Natur begründet. Aufgabe des Menschen sei es, zumindest *annähernd* eine vollständige Einheit von Geist und Materie hervorzubringen oder gar eine vollkommene Fusion mit der Erde herzustellen.

Der phänomenologisch-dissoziative Konflikt zwischen männlichem Künstler-Subjekt und weiblichem Objekt der Begierde läßt die Problematik des Schöpfungsakts als die eines Zeugungsakts evident werden. Im Entré der sich in *statu nascendi* befindlichen kubistischen Periode Giacomettis steht 1926/27 mit *Femme-cuillère* (Abb. 2) eine archaische Erdmutter, die, wie von Beckett im Bild des *Gebärmuttergrabs* beschrieben, das Leben eines Wesens spendet und es ihm zugleich wieder entzieht. Hierin liegt eine Entsprechung zu der von Bruno und Bergson akzentuierten vitalistischen Ambivalenz von Werden und Vergehen, Anwesenheit und Abwesenheit, die gleichfalls in den weiblichen Figuren in der Nachfolge der *Löffelfrau*, zwei Fassungen der *Femme* von 1927 (Abb. 3) und 1928 (Abb. 4) zum Ausdruck kommt. Insbesondere die zwischen 1926 und 1929 entstehenden Paar-Kompositionen zeigen den sexuellen Akt als Gegenstand des Schöpfungsakts, wobei ein forcierter Prozess zunehmender Verdichtung zu beobachten ist.

Zwischen den Phallus- und Scham-Verkörperungen von Mann und Frau der Anordnung *Homme et femme* (1926) (Abb. 5) ist ein Raumkeil präsent, der beide voneinander separiert. Über diese Entzweiung kann auch die zwischen Mann und Frau der *Personnages* von 1926/27 (Abb. 7) herrschende unterkühlte Mechanik einer Kopulation nicht hinwegtäuschen. Als zu *Komposition* verdichtet erweist sich das *Couple (couché)* von 1927 (Abb. 9). Besonders markant ist die Ausarbeitung des Kopfs als Kugel (vgl. *Personnages*) bzw. als Halbkugel (vgl. *Couple*), der zwischen 1923 und 1927 aus Giacomettis Beschäftigung mit dem *Tête sumérienne* (Abb. 8) als eine Konstruktion aus rechten Winkeln, aus Horizontalen und Vertikalen hervorgeht. *Tête qui regarde* von 1928 (Abb. 10) inkorporiert diesen Entstehungsprozess mit einem vertikalen und einem horizontalen länglichen Oval, wodurch das Quadrat des Kopfs der Scheibenplastik auf dem Weg zur Kopf-Kugel als „Quadratur des Kreises“ aufgefaßt wird. Zugleich trägt *Blickender Kopf* wie zur Bekräftigung von Giacomettis Schöpfungstrieb das sich ruhelos bewegende Auge des männlichen Phallus der Plastik *Paar* (Abb. 5) sowie die ruhende Vertikalgestalt der Frau in sich.

Mit Werken wie *Homme et femme* (Abb. 12) sowie *Trois personnages dehors* (Abb. 13) befindet sich Giacometti in einer Übergangsphase zwischen Kubismus und Surrealismus.

In der Gruppe *Mann und Frau* (Abb. 12) stehen sich zwei schirmartige Körper gegenüber. Der degenartige Phallus des Manns touchiert den Körper der Frau, der an den der *Löffel-Frau*

(Abb. 2) erinnert, noch nicht einmal. *Drei Figuren im Freien* zeigt eine Frau in Gestalt einer *linea serpentinata*, die von zwei Phalli bedroht und einem Augenpaar fixiert wird. Mit dieser Choreographie von Zeugungs- und Erkenntnisinstrument leitet Giacometti in seine surrealistische Periode über.

Wie die kubistischen Phase, wird die in statu nascendi befindliche surrealistische Phase 1930 von einer *Magna Mater* eröffnet, die den Titel *Femme, tête, arbre* (Abb. 14) trägt. „Blickender Kopf“ und „Baum“ werden als Verkörperungen von „Horizontale“ und „Vertikale“ in einem pränatalen Stadium gezeigt. Stilgenetisch hat sich diese Konfrontation von maskulinem und femininem Element (Kugel und Ellipse) aus *Homme et femme* (Abb. 5) und den Figuren ihrer Nachfolge entwickelt. Bezeichnend ist der Transformationsprozess von *Phallus* zu *Kopf* und von *Frau* zu *Baum*, in dem Schöpfungsakt und Zeugungsakt durch eine Art Symbolmetamorphose miteinander zur Deckung gebracht werden. Die Entzweiung zwischen männlichem Subjekt (Künstler) und weiblichem Objekt (Modell) kündigt sich bereits im Mutterleib an und setzt sich 1931 in *Circuit* (Abb. 16) fort. Der um totale Erkenntnis bemühte Kopf kreist endlos in einer in sich geschlossenen Bahn, während das Absolute, stellvertretend für den Baum, durch eine benachbarte, doch unerreichbare Erdmulde symbolisiert wird.

Wie sich aus einem um 1925 verfaßten Text Giacomettis herleiten läßt, unterliegen die Elemente, mit denen er hier arbeitet, einer ambientalistischen Kindheitsprägung, wobei die Kunst als silberne Kugel auftritt und der Baum bzw. der Wald für die Mutter steht. Das ihn umgebende Leben begreift er 1933 als Strom flüssigen Silbers einer ihn faszinierenden Kugel. Er sucht nach einer Synthese zwischen seinem künstlerischen Ich und der Aussenwelt im Verlangen, ein lebendiges Objekt als plastischen Körper zu schaffen, der eine Doublette der Wirklichkeit darstellen soll. Seinen Schöpfungsprozess assoziiert Giacometti explizit mit dem von Heraklit begründeten Grundsatz des *panta rhei*, dessen fluide Essenz in anwesender Abwesenheit werdenden Vergehens er um 1934 mit Hegels *Phänomenologie des Geistes*, d. h. mit der Fluktuation zwischen *Sein* und *Nichts*, verbindet. Mit dieser ikonographischen Konstellation steht Giacometti gleichfalls der Prozessontologie nahe, wie sie Bergson in seiner *Einführung in die Metaphysik* 1903 skizziert: Ein Gegenstand könne in seinem absoluten Dasein, eine *homogene Dauer* utilitaristischer Prägung zugrundelegend, nicht analytisch erfaßt werden.

Der nach vollkommener Erkenntnis Suchende sei vielmehr dazu verdammt, Symbol an Symbol zu reihen, um sich einer vollkommenen Übersetzung, die stets unerreicht bleibe, zumindest anzunähern. Nur die Intuition verschaffe dem Kreativen Zugang zum unteilbaren Akt.

Daß, was Kesting in ihrem Aufsatz von 1981 als *Eternisierung der Fluktuation* bezeichnet, bildet sich im Kunstwerk selbst als dessen phänomenologische Qualität von *Erscheinen* und *Verschwinden* ab. Der prozessuale Antagonismus von Totum und Detail, wie er Giacometti bewußt wird, ist auch der Philosophie von Bergson insgesamt eigen, weshalb er sie bereits 1897 anlässlich einer Rezension programmatisch als fragmentarische Wissenschaft lediglich relativer Wahrheiten eines Ganzen auffaßt, die sukzessive Annäherungen an die absolute Wahrheit beinhalten. Die Erdmulde (das „Still-Leben“) zu erreichen, hieße für Giacometti (die „Kopf-Kugel“), wie er im Herbst 1965 selbst äußert, die Bipolarität von *res cogitans* und *res extensa* aufzugeben und in ein anderes Stadium - den Tod - einzutreten. Die schöpferische Entropie seiner *vita activa* ist auf Stillstand ausgerichtet. Sein Verlangen, sich in den Naturkontext zu integrieren, erfährt 1932 mit der Plastik *Paysage – tête couchée* (Abb. 18) eine weitere Manifestation, in der Landschaft und Intellekt gewissermaßen ineinander aufgehoben sind.

Das von Beckett zunächst in *Proust* 1930 beschriebene *Gebärmuttergrab* erweist sich, in ähnlicher Form wie bei Giacometti, hinsichtlich des prozessualen Vitalismus, wie ihn auch Bergson in den Vordergrund seiner Überlegungen stellt, als Inbegriff eines entzweiten Daseins zwischen *Sein* und *Nichts*, Geburt und Tod. Das existentielle Oxymoron von Teil und Ganzem, das insbesondere für Becketts Frühwerk bezeichnend werden wird, findet bereits in seiner Proust-Analyse expliziten Niederschlag, in der Beckett von einem Objekt der Erkenntnisbegierde spricht, das unerreichbar bleibe, da das ihm gegenüberstehende Subjekt dessen Wesen nie vollkommen in allen Punkten seiner raum-zeitlichen Relation erfassen könne. In Anlehnung an die von Bergson in seinem *Essai sur les données immédiates de la conscience* in Variationen beschriebenen und von Marcel Duchamp u. a. mit *Nu descendant un escalier No. 2* (1912) exemplifizierten Schattenreihung einer Figuration vor dem Hintergrund einer *homogenen Dauer*, ist dieses Motiv Gegenstand des von Beckett im November 1930 am Trinity College gehaltenen, autobiographischen Vortrags *Le Concentrisme*, in dem er das fiktive Buch *Discourse de la Sortie* des von ihm erdachten Autoren Jean du Chas vorstellt.

Wie in Giacomettis *Circuit* (Abb. 16) steht hier die *ausweglose* Daseinssuche in einer sich jeglichem Erkenntniszugang verschließenden Welt im Mittelpunkt, der sich der Künstler nur durch Suizid zu entziehen vermag.

Der ästhetische Dialog zwischen den ersten beiden surrealistischen Plastiken von Giacometti und den Denkfiguren Becketts setzt sich in dessen Romanen *Dream of Fair to Middling Women* (1931-32) und *Murphy* (1934-36) fort. Deren Protagonisten Belacqua und Murphy sind mit einem „Kugel-Kopf“ als Erkenntnisinstrument ausgestattet; auch ihr Leben zeigt sich als geschlossener Kreis zwischen Geburt und Tod, wie es in *Murphy* heißt. Bei Beckett dient der männlich konnotierte Intellekt ebenfalls paradox dazu, kontemplatives „Still-Leben“ mittels einer kognitiv-eskapistischen Tendenz zu erlangen. Beiden Hauptfiguren gelingt es allenfalls temporär, sich ihres Bewußtseins zu entledigen, so daß sie weiterhin in differenzierenden Schattenreihungen homogener Dauer wahrnehmen und zugleich als von Beckett in dieser Weise dargestellt erscheinen. Angesichts ihres werdenden Vergehens sind sie anwesend Abwesende. Innerhalb ihrer Existenz grenzen sie sich aufgrund ihrer Bewußtseinstätigkeit von ihr ab und treten dem Naturkontext und ihren Mitmenschen gegenüber als Außenstehende auf. Am deutlichsten tritt dies in der von Beckett verwendeten Kino-Metapher zutage, in der von einem *lebenden Leichnam* die Rede ist und die eine weitere Entsprechung zu dem oben erwähnten Gemälde Duchamps darstellt. Dessen *Akt eine Treppe hinabsteigend* wird von Beckett in *Dream of Fair to Middling Women* (1931-32) sowie *Watt* (1942-44) spielerisch literarisch in zwei Treppenszenen umgesetzt.

Daß Beckett hier bewußt auf die von Bergson in *L'évolution créatrice* erwähnte Kino-Metapher rekurriert, ist wahrscheinlich. Beckett, Duchamp sowie Bergson betonen gleichermaßen ein sich aus Standbildern zusammensetzendes Wirklichkeitskontinuum. Becketts Versuch einer musikalischen Literafiguration Belacquas erweist sich insofern als *Staccato* einer zusammenhanglosen Wirklichkeit einzelner Seinszustände. Sich dieser zweifelhaften Natur ihrer Existenz bewußt, wenden sich Belacqua und Murphy einem nichtbewußten, da ziellosem „Still-Leben“ zu. Beiden geht es darum, den offensiven Intellekt mittels Selbstvergessenheit zu negieren. Bereits in *Proust* hat Beckett betont, daß nur das willenlose Subjekt fähig sei, das *Ding an sich* zu erfassen. *Absichtsloses* Warten gilt dem von Grundgedanken Schopenhauers und Bergsons geprägten Beckett als Garanten einer in Kontemplation bereinigter Wahrnehmung. Dem entsprechende Szenen enthalten auch die ebenfalls in den dreißiger Jahren entstandenen Erzählungen *Bim Bam* und *Ausgang*, in denen Belacqua wie eine personifizierte *tabula rasa*, in die sich das Wesen der Welt unverfälscht einschreiben kann, agiert.

Zwar hat Foster in seiner Studie *Beckett and Zen – A Study of Dilemma in the Novels of Samuel Beckett* (London 1989) strukturelle Übereinstimmungen zwischen dem Werk Becketts und dem Zen-Buddhismus aufgezeigt und ein Vergleich mit Schlüsselbegriffen wie „Nicht-Bewußtheit“, „Nicht-Ich“ oder „Selbst-Losigkeit“, die dem Hauptwerk von Daisetz T. Suzuki, *Mushin - The Zen Doctrine of No-Mind* (London 1949) zugrundeliegen, erbringt darüber hinaus eine Bestätigung von Fosters These. Doch bisher ergebnislos haben Knowlson und andere seither die Diskussion angeregt, welcher Quellen sich Beckett bei seiner offensichtlichen Buddhismus-Rezeption bedient haben könnte. In seiner Beckett-Biographie weist Knowlson darauf hin, daß Joyce im Oktober 1938 von dem Indologen Heinrich Zimmer ein Widmungsexemplar seines Buchs *Maya – Der indische Mythos* (Berlin 1936) erhalten habe. Ein drei Seiten umfassendes Exzerpt Becketts zu Zimmers Hauptwerk korrespondiert mit der von ihm ab 1930 bevorzugten Schopenhauer-Lektüre. Hieraus ist zu schließen, daß Beckett die Wurzeln des Mahayana-Buddhismus bzw. die der in Schopenhauers Werk veranlagten Upanishaden, verarbeitet, die zugleich Nährboden des Zen-Buddhismus gewesen sind. Ohne Kenntnis dieser Hintergründe hat Pothast mit seiner These *Die eigentlich metaphysische Tätigkeit – Über Schopenhauers Ästhetik und ihre Anwendung durch Samuel Beckett* (Frankfurt am Main 1982) das zwischen 1929 und 1960 entstandene Werk Becketts vor dem Hintergrund der Erkenntnistheorie Schopenhauers interpretiert. Tatsächlich ist Bergson bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts wie selbstverständlich als Neoromantiker Schopenhauerscher Prägung gelesen worden, wie in den oben erwähnten Untersuchung von Reinke, *Die schaffende Natur* (1919) und Grond, *Über den Gegensatz der empirisch-naturwissenschaftlich fundierten und der aus der metaphysischen Intuition entspringenden Theorien des organischen Lebens*, schlüssig dargelegt worden ist. Aussichtsreich erscheint es, Bergson als einen philosophischen Repräsentanten der Ikonographie des Japonisme innerhalb der Ästhetik anzusehen. In diese Richtung geht der noch immer aktuelle, doch kaum von der Kunst- oder Literaturwissenschaft aufgegriffene Versuch Minoru Yamaguchis, *The Intuition of Zen and Bergson* (Japan 1969), in dem der Autor die Differenzen und Übereinkünfte hinsichtlich des intellektuell erfaßten und intuitierten Objekt-Kontinuums bei Bergson und im Zen-Buddhismus aufzeigt.

Das zentrale Prinzip interesselosen Wohlgefallens kann Beckett demnach in ähnlicher Ausprägung den Schriften Schopenhauers ebenso wie denen Bergsons entnommen haben. Auch Bruno spricht in seiner Schrift *Cabala del cavallo Pegaseo* (1585) davon, daß das Ansichsein einer Sache vom Auge ausschließlich ohne sinnliche Vermittlung erfaßt werden könne.

Deutlicher noch als Schopenhauer, spricht Bergson in seiner Unterscheidung zwischen *Analyse* und *Intuition* in seiner *Einführung in die Metaphysik* (1903) von *Sympathie*, die es dem Individuum erlaube, sich ins Innere eines Gegenstands zu versetzen. Die unmittelbare Schau des Wirklichkeitskontinuums gelange nur, so Bergson in seiner Schrift *Die Wahrnehmung der Veränderung* (1911), in einer Aufmerksamkeitsumkehrung, d. h. in interesselosem Wohlgefallen eines dem unbewußten Akt verhafteten Bewußtseins, das keiner begrifflichen Schablonen mehr bedarf. Wenn „Ich-Losigkeit“ und „Gestalt-Losigkeit“ miteinander im Einklang stünden, wären Körper und Geist sowie *vita activa* und *vita contemplativa* gleich gültig. In diesem Stadium ist jene „menschliche Vegetation“ erlangt, die Beckett in seinem *Proust*-Essay von 1930 hervorhebt. In Bezug auf den *Kreislauf* (Abb. 16) hieße das für Giacometti, nicht-bewußt als Kugel-Kopf - einem Baum gleich - in der Erdmulde zu ruhen.

Wie Bergson in *Denken und Schöpferisches Werden* (1934), spricht Bruno in *De gli eroici furori* (1585) davon, daß der Subjekt-Heros das an und für sich unbestimmbare, da unendliche Objekt nur annäherungsweise umkreisen kann, ohne es aber je zu erreichen. Analog hierzu vergleicht Schopenhauer in seiner Abhandlung *Die Welt als Wille und Vorstellung* (1819) das Leben mit einer Kreisbahn, die das Individuum zu durchlaufen habe. Würde sich dessen Wille wenden, wäre es fähig, das eigentliche, nomenistische Wesen der Dinge zu erkennen und die Bahn zu verlassen.

Dieses Paradigma ist nicht nur auf den *Circuit* Giacomettis, sondern auch auf das von Beckett in *Dream of Fair to Middling Women* geschilderte männliche Verlangen nach Verkörperungen von Still-Leben erdhafter Baum-Frauen übertragbar. Die Metapher der Aschenpinie und des skelettierten Baums, mit der Beckett in seinem ersten Roman das Jenseits-Stadium evoziert, erfährt in *Murphy* eine Fortführung in Gestalt einer Rauchföhre, die beschrieben wird, als die Urne mit der Asche Murphys zerbricht und der Körper Murphys wieder in den Naturzustand übergeht.

Giacometti trägt dem Changieren zwischen Koitus und Erkenntnisakt in der Abfolge *Boule suspendue* (Abb. 19), 1930 und *Circuit* (Abb. 16), 1931, Rechnung. In ähnlicher Weise wie *Homme et femme* von 1929 (Abb. 12) symbolisiert *Boule suspendue* mit den Elementen von Kugel und Ellipsenkörper in Anlehnung an die kubistische Gestalt der um 1927 entstandenen *Femme* (Abb. 6) eine in der Schweben bleibende Beziehung zwischen Mann und Frau. Eine vollkommene Kopulation im Sinn einer Wiederherstellung der zweigeschlechtlichen Ureinheit tritt nicht ein. Dies gilt auch für das Verhältnis zwischen dem Protagonisten von *Dream of Fair to Middling Women* und seinen Freundinnen.

Die Dissoziation zwischen Mann und Frau ist lebensprozessualer, zeitlicher Natur. So stellt Beckett beispielsweise die Smeraldina-Rima oszillierend im figurativen Zeitfluß eines Staccato dar, indem er ihren Namenszug in einzelne Buchstaben, die durch Punkte voneinander getrennt werden, auflöst. Wie von Bergson in seiner Differenzierung zwischen homogener Dauer und heterogenen Momenten dargestellt, zeitigt auch in diesen von Beckett beschriebenen Szenen individuelle Bewußtseinstätigkeit anwesende Abwesenheit werdenden Vergehens. Giacomettis 1927 entstandener *Composition (Le couple couché)* (Abb. 9) vergleichbar, ist das Staccato einzeln aufgefächerter Bewegungsphasen dazu angetan, den sexuellen Akt als zeitlich reflektierten Bewegungsablauf nachzuvollziehen. Eine lückenlose, also indifferent geschlossene *Komposition* heterogener Momente kommt dabei nicht zustande, wie Beckett ebenfalls in seinem zwischen 1942 und 1944 verfaßten Roman *Watt* am Verhältnis zwischen Watt und Mrs. Gorman verdeutlicht, deren maskuline und feminine Anteile sich nicht zu denen eines Androgyn verbinden können. In Bezug auf die platonische Ureinheit, einer *Aufgehobenheit* beider Geschlechter in einer Kugel als Entsprechung zum Entropieausgleich aller schöpferischen Energien, ist die Skulptur *Boule suspendue* (Abb. 19) eine surrealistische Variante der kubistischen *Composition*.

Die androgyne Einheit von Mann und Frau als Analogon einer Synthese zwischen Geist und Materie wird auch von Giacometti im Hinblick auf die Zeitspanne zwischen 1923 und 1944 um 1944 schriftlich festgehalten.

Sich auflösende Beziehungen stehen explizit im Mittelpunkt von Giacomettis 1931 entstandener Anordnung *Pointe à l'œil* (Abb. 20), die als erkenntniskritisches Pendant zur erotischen Variante *Hommes et femmes* von 1929 (Abb. 12) gelesen werden kann. In beiden Beispielen steht die offensiv-aggressive Absicht, den menschlichen Körper durchdringen zu wollen, im Vordergrund.

Die Blickverkörperung des Stachels deutet in die Augenhöhle eines Schädels und weist damit einerseits auf das Todeserleben ihres Schöpfers 1921 im Übergang vom Dies- ins Jenseits und andererseits auf den Arbeitsprozess an einem Totenschädel (Abb. 1) im Jahr 1923. In *Augenblicklichkeit* geht es um den Scheitelpunkt eines *Moments* zwischen *Sein* und *Nichts* (*nunc stans*), die sich in Giacometti abbildet, wie seine Selbstporträts zwischen 1922 und 1924 (Abb. 21; 22) zeigen. Deutlich zeichnet sich hier - gleichsam als Ausdruck beständigen Wandels verlebendigenden Sterbens - eine knochige Physiognomie unter den Gesichtszügen ab, so daß seine selbstreflexiven Studien wie Röntgenbilder der Realität wirken. Auch in dieser Hinsicht zeigt sich eine Entsprechung zu den identischen Gegensätzen des von Bruno in *De*

gli eroici furori beschriebenen lebend toten Subjekt-Heros, der sich auf einer kontinuierlichen Suche nach Darstellbarkeit des *an sich* undarstellbaren, da unendlichen Objekts befindet. Auch Bergson spricht diese vitalistische Dualität unbewegter momentaner Ansichten werdender Materie in *Schöpferische Entwicklung* an, die dem der Nützlichkeit verhafteten Intellekt eigen ist. Bei Giacometti hat dies eine oszillierende Kreation von Auf- und Abbau zur Folge, deren Fluchtpunkt er im Auge seines Modells auf der Scheide zwischen Leben und Tod visualisiert. Dies gilt gleichermaßen für die zwischen Licht und Dunkelheit angesiedelte Grauschattierung infinit schmaler Intervalle, die aus dem Prozess von Wahrnehmung und Darstellung hervorgeht. Wie die nicht komprimierbare Dauer der werdend vergehenden Form zum integralen Bestandteil des Kunstwerks wird, folgt die hinter den momentanen Zeitpunkten zurückbleibende Darstellung nur dem Schattenbild eines Objekts (so Bergson in *L'évolution créatrice*). Diese sukzessiv abgestufte Grauschattierung von Intervallen ist bei Giacometti oberflächliches Signum eines zwischen Leben und Tod, Erscheinen und Verschwinden stehenden, eines dem Zeit-Raum ausgesetzten Wesens. Die Farben der Farbe „Grau“ wertet Bergson in seiner *Abhandlung über die unmittelbaren Bewußtseinstatsachen* als den verschiedenen Farben des Spektrums gleichwertig. Zu dieser Überzeugung gelangt auch Giacometti im Verlauf seines Arbeitsprozesses, wie er Gotthard Jedlicka in den fünfziger Jahren erzählt. Während der Postimpressionismus (wie beispielsweise in der Körnung des Pointillé der Fall) die Streuung des Lichts als Träger des Farbspektrums ausdifferenziert, behandelt Giacometti das Licht in seiner Eigenschaft als Träger von Zeit als etwas, das sich stets im infinit schmalen Intervall zwischen *Integral* und *Differential* bewegt. Die auf diese Weise mit Existenzialität angereicherte Farbe „Grau“ symbolisiert somit den Kurationsprozess Giacomettis von Aufbau und Zerstörung auf infinit schmalen Grat zwischen *implicatio* und *explicitio* angesichts einer unendlich komplexen „polyfokalen“ Wirklichkeit.

Die antagonistische Natur des *momentanen* Vitalismus, die Giacometti in seiner Blickverkörperung *Stachel ins Auge* (Abb. 20) zu beschreiben sucht, verdeutlicht Beckett in den Augen-dialogen zwischen Belacqua und seiner Freundin Smeraldina-Rima sowie zwischen Murphy und Mr. Endon. Wie Giacometti, faßt Beckett in *Murphy* das menschliche Gesicht als ein organisches Ganzes auf, das jedoch zugleich als eine Sukzession von Profilen erscheint. Der zwischenmenschliche Blick erweist sich als Instrument, das Erkenntnis ebenso gewährt wie entzieht. Belacqua teilt seiner Freundin mit, daß er nach Paris gekommen sei, um sich ihr Gesicht anzusehen, wobei er von vornherein die Möglichkeit ausschließt, ihr *in* die Augen sehen zu wollen. Wie in der Erzählung *So ein Pech* gezeigt, nimmt er auch sein eigenes, der Raum-Zeit-Relation preisgegebenes Spiegelbild nur verschwommen wahr. Daß Belacqua in

der Konfrontation mit seiner Freundin durch eine intuitionistische Umkehrung seiner Aufmerksamkeit (wie sie Bergson empfiehlt) keine Bewußtseinsunmittelbarkeit herzustellen vermag, die annähernde Seinskoinzidenz zwischen ihm und seiner Freundin implizierte, liegt an seiner *absichtsvollen* Unaufmerksamkeit. Dieses Motiv setzt Beckett in *Murphy* im Augendialog zwischen der Titelfigur und seiner Freundin Celia fort, der auf beiden Seiten durch eine regelrechte Blickresistenz gekennzeichnet ist. Das gleiche Resultat ergibt Murphys präzise Inspektion der Augen von Mr. Endon. Lediglich deren Physis vermag er faktisch zu analysieren; zwischen den Dialogpartnern aber bleibt ein unüberbrückbarer Abgrund vitalistischer und somit zeitlicher Natur.

An einigen seiner Figuren konstatiert Beckett eine *creatio discontinua*, wie sie von Giacometti an seinen Modellen wahrgenommen wird. Lucien beispielsweise, ein guter Bekannter Belacquas, befindet sich in einer kontinuierlichen Erosion beständigen Wandels. Im Einklang mit Bergsons Unterscheidung zwischen homogener Dauer und heterogenen Momenten differenziert Beckett in *Dream of Fair to Middling Women* eine zusammenhanglose und eine uneingeschränkte Gegenwart des Individuums. Belacqua wird in einem Daseinsfluß gezeigt, der sich aus Augenblicklichkeiten lebloser, nebeneinander gereihter Seinsphasen konstituiert. So entspricht die von Beckett vorgenommene Figuration völlig dem von Bruno in *De gli eroici furori* (1585) beschriebenen Subjekt-Heros, der, auf der Suche nach dem vollkommenen Objekt, selbst verlebendigtes Sterben verkörpert.

Wie Giacometti in seinen Selbstbildnissen der zwanziger (Abb. 21; 22) und dreißiger Jahre (Abb. 25; 26), zeigt auch Beckett in seinem Roman *Murphy* oder in Erzählungen wie *So ein Pech* gewissermaßen existenzielle Röntgenbilder seiner in grauem Ambiente beheimateten Figuren, die zu gleichen Teilen aus Körper und Skelett, Schädel und Gesicht bestehen, wie auch Bruno in *Lo spaccio de la bestia triomfante* (1584) betont.

Als Resultat des in *Pointe à l'œil* (Abb. 20) zum Ausdruck gebrachten prozessualen Mechanismus der *sich auflösenden Beziehungen* zeigt Giacometti 1934 mit der Plastik *L'objet invisible (Mains tenant le vide)* (Abb. 29) im Finale seiner surrealistischen Phase zwei die Leere haltenden Hände. Wie bereits Hohl und Bonnefoy festgestellt haben, schwingt in der Formulierung „maintenant“ die Konnotation von Händen mit, die das Nichts *erhalten*. Dadurch ist eine permanente Fluktuation zwischen *Sein* und *Nichts* ausgedrückt, die auch von Bergson in *L'évolution créatrice* angesprochen und 1934 in der Essaysammlung *Le pensée et le mouvant* leitmotivisch fortgeführt wird. Die totale Aufhebung der Wirklichkeit, so Bergson, bestehe im *Übergang* von einem Objekt zum nächsten, d. h. indem die Gegenwart des zweiten an die

Stelle des ersten trete. Anschauliche Gestalt ist diesem schöpferischen Vorgang 1934 durch polyfokale Objekte wie *Cube* (Abb. 35) verliehen worden. Hohl und Klemm haben auf das in diesen *Kopf-Kubus* eingravierte Selbstporträt des Bildhauers hingewiesen. Die reflexive Bezugnahme auf den Arbeitsprozess äußert sich zugleich in den Bearbeitungsspuren, die Giacometti ostentativ auf eine der ansonsten glatten Seitenflächen gesetzt hat. Daß hier eine Verbindung zu den gleichsam modellierenden Händen der Plastik gleichen Jahres besteht (Abb. 28), zeigt neben der Zeichnung *Mondgeschehen* (1933) (Abb. 33) vor allem die Zeichnung *Figure* von 1935 (Abb. 32), in der die Figur einen polyfokalen Kubus mit einer ihrer Hände zu formen sucht. Als eine in Bewegung befindliche Konstruktion aus Vertikalen und Horizontalen befindet sich der *Kubus* in der darstellerischen Tradition des Kopfs von Gudea (Abb. 8) auf dem Weg zum Kopf. Eine weitere von 1934 datierende Radierung aus dem Album Jakovsky (Abb. 36) stilisiert die alltägliche Ateliersituation mittels stereometrischer Körper, die zitat- haft von *Femme, tête, arbre* (Abb. 14) über *Projet pour une place* (Abb. 17) hin zu *Mains tenant le vide* (Abb. 27) das ikonographische Programm der surrealistischen Phase resümieren. Der zwischen Künstlersubjekt (der Kopf-Kugel) und maternal konnotierter Triangel ablaufende Wahrnehmungs- und Darstellungsprozess erweist sich hier als ineinander verschränkte kubistische Figuration geometrischer Körper. So nimmt auch die Plastik *tête-crâne* von 1934 (Abb. 34) in ihrer *coincidentia oppositorum* zwischen „noch nicht“ und „bereits“ reflexiv Bezug auf das mit *Stachel ins Auge* (Abb. 20) ausgesprochene Darstellungsdilemma und verweist so zugleich auf die Selbstbildnisse von Giacometti der zwanziger (Abb. 21; 22) und dreißiger Jahre (Abb. 25; 26). Nicht zuletzt dieser totemistische Aspekt der Skulptur *Zwei Hände, die Leere haltend* stellt neben dem formalen somit auch einen ikonographischen Bezug zu der für ein Mausoleum bestimmten *Assunta* (1921) von Georg Kolbe her.

Auch Bergson beschreibt in *Schöpferische Entwicklung*, ein tausendseitiges Polygon, das einem unendlich zu Realität verdichteten Objekt synonym ist und charakterisiert die Auflösung von Gegenstand zu Gegenstand angesichts einer mannigfaltigen Wirklichkeit. Das Nichtsein definiert Bergson als Grenze, auf die das Verfahren sich zubewegt. *Mains tenant le vide* (Abb. 28) stellt sich als Medium permanenter Präsenz des Sterbens im Leben dar, das, dem Prinzip der *coincidentia oppositorum* entsprechend und im Einklang mit Bergson, Wahrnehmung und Darstellung belebter Materie *sub specie durationis* symbolisiert. Die in den Werken Giacomettis und Becketts vertretenen Auflösungserscheinungen sind Ergebnis ihrer Bemühungen, das ambivalente Wesen des Seins, dessen sich offenbarende Zusammenhanglosigkeit, wie Beckett selbst in *Dream of Fair to Middling Women* schreibt und Genet in seinen Atelierbeobachtungen für Giacomettis Œuvre insgesamt geltend macht, zum integralen Bestandteil

eines Romans oder einer Skulptur werden zu lassen. Dieser Anspruch zieht unabdingbar eine Figuration zwischen *Differential* und *Integral* nach sich, von der auch Bergson in seiner *Einführung in die Metaphysik* 1903 spricht. Ein komplettes Bild der Realität müßte ihmzufolge aus zwei entgegengesetzten Momentaufnahmen bestehen, die vom Künstler wieder zusammengesetzt worden sind. Im Frühling 1941 erläutert Giacometti Simone de Beauvoir und Jean Paul Sartre sein schöpferisches Dilemma als Gegensatz zwischen dem unteilbaren Ganzen belebter Gesichtszüge und der leblosen, damit unendlich teilbaren Materie, die diese darzustellen versucht. Da jedes Teilchen dem Ganzen widerspreche, müsse es, das zerstörende, selbst zerstört, d. h. aufgelöst werden. Analog hierzu formt Giacometti um 1944 seine vitalistischen Schöpfungen angesichts des infiniten Antagonismus von Teil und Ganzem. Eine Einheit von Teil und Ganzem käme einer Synthese aus Endlichkeit und Unendlichkeit gleich und sei nur mittels einer dividierten Multiplikation erreichbar. Damit ist ein kontinuierlicher Schwebezustand bestimmt, in dem Künstler und Modell begriffen sind.

Besonders hier greift das von Bergson 1911 in seinem Vortrag *Die Wahrnehmung der Veränderung* beschriebene Verhältnis zwischen fortschreitender Bewegung und zurückweichendem Bewegungsträger, was einen Zerstäubungsprozess in Moleküle, Atome und Korpuskeln bedingt. Die *Approximate*, die Giacometti mehrfach erwähnt, sind durchaus den von Heisenberg in dessen *Unschärferelation* (1927) definierten Näherungswerten vergleichbar. Heterogene Momente in das Kunstwerk integrieren zu wollen, hieße jedoch zugleich, es zu zerstören. Hiervon zeugen insbesondere die während der Genfer Exilzeit Giacomettis zwischen Januar 1942 und September 1945 entstandenen Figurinen, die, angesiedelt zwischen *Sein* und *Nichts*, zwangsläufiges Ergebnis eines schöpferischen Balanceakts sind, der das *nunc stans* zum Gegenstand hat. Ihre Vertikalgestalt stellt als konsequente *Verkörperung* von Zeit vor dem Abgrund ihrer Auflösung ein minimales Maximum maximalen Minimums (in dem von Bruno gefaßten Sinn) dar. Sie steht, wie Giacometti betont, zwischen *Erscheinen* und *Verschwinden*, sei reglos und zugleich bewegt und nähere sich dem von ihm angestrebten absoluten Erfassen. Das zwischen *Integral* und *Differential* stehende Absolute bedingt eine sukzessive differenzierende Konstitution durch Auflösung von Gips, wie sie bereits um 1940 von Besuchern in Giacomettis Atelier wahrgenommen wird, die zumeist nur noch zu Staub zerfallene Figurinen vorfinden. 1965 äußert Giacometti wenige Monate vor seinem Tod, daß er nur noch vorankomme, indem er auflöse, also dem Ziel den Rücken zuwende. In zeitlicher wie inhaltlicher Parallelität zu dessen Vorgehensweise entwickelt Beckett in seinen zwischen 1931 und 1944 entstehenden drei Romanen in seinem Versuch, sich der *Präsenz* des Nichts als Inbegriff des Absoluten anzunähern, das Prinzip sukzessiver Auflösung des sprachlichen Mediums.

Hauptanliegen der Literakomposition Becketts ist gleichfalls der physikalische Antagonismus von Teil und Ganzem. Explizit beruft er sich dabei sowohl auf die aus der Atomtheorie des Demokrit von Abdera als auch auf die aus der zeitgenössischen Quantenphysik erwachsenden Konsequenzen. Wie Giacometti geht es ihm darum, die Grenze zwischen Sichtbarem und Unsichtbarem auszuloten und gegebenenfalls in positiver Negativität kenntlich zu machen.

Während sich der physikalische Naturalismus bei Giacometti als Diskursformation mit seinen schöpferungsprozessualen Ateliererfahrungen verbindet, zeigt er sich bei Beckett struktural in einer zumindest mittelbaren Aufnahme von Grundgedanken Bergsons. Beckett selbst hat 1963 auf Anfrage Tindalls die bewußte Kenntnis der Heisenbergschen Unschärferelation verneint. Dennoch finden sich in Beiträgen von Reuben J. Ellis, „*Matrix of the Surds*“: *Heisenberg's Algebra in Beckett's Murphy* (1989) und Angela Montgomery, *Beckett and science: „Watt“ and the quantum universe* (1991) plausible Assoziationen mit den Grundsätzen der modernen Quantenphysik. Die Werke Giacomettis und Becketts eint mit dem Buddhismus und mit der modernen Quantenphysik die gleiche Problemstellung einer generellen Dissonanz zwischen intellektuell-begrifflichem, statischem Instrumentarium und Wirklichkeitskontinuum. Die Präsenz einer Synthese aus Buddhismus und Quantenphysik in Becketts Dramen ist auch Gegenstand der 1999 erschienenen Untersuchung *No-Thing is Left to Tell – Zen/Chaos Theory in the Dramatic Art of Samuel Beckett*, von Kundert-Gibbs.

Intuitionismus und metamorphe Einheit der Gegensätze stehen im Zentrum der von Bergson vertretenen Prozessontologie sowie im Mittelpunkt des physikalischen Naturalismus Giacomettis und Becketts. Nicht rein zufällig erscheint parallel zu der oben erwähnten Analyse Yamaguchis 1969 eine von Gunter herausgegebene Aufsatzsammlung, die sich mit den Grundlagen moderner Physik im Werk Bergsons beschäftigt, *Bergson and the Evolution of Physics*. Hier vergleicht beispielsweise Satsi Watanabé das Zeitkonzept der modernen Quantenphysik mit Bergsons Vorstellung einer reinen Dauer. Pflug behandelt das Problem innerer Zeit in Relation zur Bewegungsrelativität. Das Buch schließt mit der Zeitauffassung Bergsons und den Paradoxonen Zenons. Čapek knüpft 1971 mit *Bergson and Modern Physics* hier an. Ausgehend von der Biotheorie Spencers kommt der Autor auf die Bedeutung von Unmittelbarkeit zu sprechen, in der es die dynamische Kontinuität der Dauer zu erfassen gilt. Čapek beschäftigt die Irrealität dauerloser Momente, wobei er die atomistische Zeittheorie als unangemessen verwirft. Vielmehr betont er die Unbestimmbarkeit mikrophysikalischer Ereignisse hinsichtlich der Einheit und Vielfalt der Dauer.

Das insbesondere vor prozessontologischem Hintergrund unerfassbare Objekt der Begierde ist nicht nur Gegenstand des von Beckett 1938 verfassten Essays *Les deux besoins*. In Gestalt des Baum-Motivs als Sinnbild absoluten Seins steht es wiederum im Zentrum von Becketts Schöpfungsdrama *En attendant Godot* (1948/49) und in Gestalt der Frau im Mittelpunkt von Giacomettis *La place II* (1948).

7. Bibliographie

I. Henri Bergson

Primärtexte

Bergson, Henri, *Essai sur les donnés immédiates de la conscience*, Diss. Paris 1889.

- *Zeit und Freiheit – Eine Abhandlung über die unmittelbaren Bewußtseinstatsachen*, Diss. Jena 1911.
- *Matière et mémoire*, Paris 1896.
- *Materie und Gedächtnis: Essays zur Beziehung zwischen Körper und Geist*, Jena 1908.
- *Materie und Gedächtnis und andere Schriften*, Frankfurt am Main 1964.
- *Compte rendu des 'Principes de Métaphysique et de Psychologie' de Paul Janet* (Paris 1897), in: Robinet, *ibid.*, S. 380-381.
- *Einführung in die Metaphysik* (Paris 1903), in: Bergson, *Denken und Schöpferisches Werden*, *ibid.*, S. 180-225.
- *Écrits et paroles*, hrsg. von Rose-Marie Mossé-Bastide, 3 Bde., Paris 1959.
- *Mélanges*, hrsg. von André Robinet, Paris 1972.
- *Die philosophische Intuition* (Bologna 1911), in: Bergson, *Denken und Schöpferisches Werden*, *ibid.*, S. 126-148.
- *Die Wahrnehmung der Veränderung* (Oxford 1911), in: Bergson, *Denken und Schöpferisches Werden*, *ibid.*, S. 149-179.
- *Das Mögliche und das Wirkliche* (Oxford 1920), in: Bergson, *Denken und Schöpferisches Werden*, *ibid.*, S. 110-125.
- *L'évolution créatrice*, Paris 1907.
- *Schöpferische Entwicklung*, Zürich, o. J. [um 1967] [Jena 1912].
- *Durée et simultanéité à propos de la théorie d'Einstein*, Paris 1922.
- *Lettres a Floris Delattre* (Paris 1923), in: Mossé Bastide, *ibid.*, S. 560.
- *Les deux sources de la morale et de la religion*, Paris 1928.
- *Die beiden Quellen der Moral und der Religion*, Jena 1933.
- *Le pensée et le mouvant: essais et conférences*, Paris 1934.
- *Denken und Schöpferisches Werden – Aufsätze und Vorträge*, hrsg. von Friedrich Kottje, Meisenheim am Glan 1948.

Sekundärtexte

Čapek, Milič, *Bergson and modern Physics – A Reinterpretation and Re-Evaluation*, hrsg. von Robert S. Cohen und Marx W. Wartowsky, Dordrecht 1971.

Deleuze, Gilles, *Henri Bergson*, hrsg. von Martin Weinmann, Hamburg 1997.

Douglass, Paul, *Bergson, Eliot, and American literature*, Lexington (Kentucky) 1986.

Emmens, Wilko, *Das Raumproblem bei H. Bergson*, Diss. Leiden 1931.

- Falkenfeld, Hellmuth, *Das Verhältnis von Zeit und Realität bei Kant und bei Bergson*, Diss. Berlin 1918.
- Fressin, Augustin, *La Perception chez Bergson et chez Merleau-Ponty*, Paris 1967.
- Gillies, Mary Ann, *Henry Bergson and British modernism*, Montreal 1996.
- Giesenberg, Frank, *Wahl und Entscheidung im Existentialismus sowie bei Platon, Aristoteles, Pascal, Descartes und Bergson*, Frankfurt am Main 1996.
- Gorsen, Peter, *Zur Phänomenologie des Bewußtseinsstroms – Bergson, Dilthey, Husserl, Simmel und die lebensphilosophischen Antinomien*, Diss. Bonn 1966.
- Grindler, Marietta, *Das holistische Evolutionsmodell Pierre Teilhard de Chardins: Ein Vergleich mit den Entwicklungsgedanken bei Plotin, Schelling und Bergson*, Diss. Aachen 2000.
- Grond, Gertrud, *Über den Gegensatz der empirisch naturwissenschaftlichen fundierten und der aus metaphysischer Intuition entspringenden Theorie des organischen Lebens mit besonderer Berücksichtigung der Lebenstheorien Schopenhauers und Bergsons*, Diss. München 1922.
- Gunter, Peter Addison Y. (Hrsg.), *Bergson and the Evolution of Physics*, Knoxville (Tennessee) 1969.
- Hager, Wilhelm, *Bergson als Neu-Romantiker mit besonderer Berücksichtigung von Maurice Maeterlinck*, Diss. München 1916.
- Hanna, Thomas, *The Bergsonian Heritage*, New York und London 1962.
- Heidsieck, François, *Henri Bergson et la notion d'espace*, Diss. Paris 1955.
- Jaeckel, Kurt, *Bergson und Proust – Eine Untersuchung über die weltanschaulichen Grundlagen von ‚A la recherche du temps perdu‘*, Breslau 1934.
- Jaeger, Georg, *Das Verhältnis Bergsons zu Schelling*, Diss. Leipzig 1917.
- Kolakowski, Leszek, *Bergson*, Oxford/New York 1985.
- Lai, Huei-yun, *Les études sur Henri Bergson en Chine: (1913-1941)*, Diss. Paris 1994.
- Luce, Arthur Aston, *Bergson's Doctrine of Intuition – The Donellan-Lectures of 1921*, New York/Toronto 1922.
- Marie, Charles P., *De Bergson à Bachelard: essai de poétique essentialiste*, Dijon 1995.
- Maxwell, Donald R., *The abacus and the rainbow: Bergson, Proust, and the digital-analogic opposition*, New York 1999.
- Mennicken, Peter, *Die Philosophie Henri Bergsons und der Geist der modernen Kunst*, Diss. Köln 1923.
- Mossé-Bastide, Rose-Marie, *Bergson et Plotin*, Paris 1959.
- Papanicolaou, Andrew C. und Gunter, Pete A. Y. (Hrsg.), *Bergson and modern thought: towards a unified science*, Chur 1987.
- Pilkington, Anthony Edward, *Bergson and his Influence*, Cambridge/London/New York u. a. 1976.
- Reinke, Johannes, *Die schaffende Natur*, Diss. Leipzig 1919.
- Richter, Johannes Rudolf, *„Intuition“ und „Intellektuelle Anschauung“ bei Schelling und Bergson*, Diss. Leipzig 1929.

Sann, Arno, *Intuition und Expression – Über einige Beziehungen der Philosophie Henri Bergsons zur Kunsttheorie Paul Klees*, Diss. Gießen 1998.

Seidemann, Alfred, *Bergsons Stellung zu Kant*, Diss. Freiburg 1937.

Taroni, Paolo, *Bergson, Einstein e il tempo: la filosofia della durata bergsoniana nel dibattito sulla teoria della relatività*, Urbino 1998.

Szathmary, Arthur, *The aesthetic theory of Bergson*, Cambridge 1937.

Yamagiwa, Teiko, *Le problème du devenir chez Héraclite et chez Bergson par rapport à la pensée japonaise*, Diss. Paris 1991/1992.

Yamaguchi, Minoru, *The Intuition of Zen and Bergson – Comparative Intellectual Approach to Zen. Reasons of Divergencies between East and West*, Diss. Fribourg 1966.

II. Alberto Giacometti

Primärtexte

Schriften und Notizen in:

Breicha, Otto und Hohl, Reinhold (Hrsg.), *„Paris sans fin“*, Salzburg 1985 [Paris 1969].

Palmer, Mary Lisa et Chaussende, François (Hrsg.), *Alberto Giacometti – Écrits*, Paris 1992.

Palmer, Mary Lisa und Chaussende, François (Hrsg.), *Alberto Giacometti – Gestern Flugsand (Schriften)*, Zürich 1999.

Vitali, Christoph (Hrsg.), *Alberto Giacometti – Werke und Schriften* (Ausst.-Kat. Schirn Kunsthalle), Frankfurt am Main 1998.

Giacometti, Alberto, *L'Art pour l'Art ...* (vers 1921), in: Palmer et Chaussende (Hrsg.), *Alberto Giacometti – Gestern Flugsand (Schriften)*, Zürich 1999, S. 104.

- *Kunst um der Kunst Willen ...*, in: Vitali, *ibid.*, S. 195.
- *L'âme et le corps ...* (vers 1923), in: Palmer et Chaussende, *ibid.*, S. 105-106.
- *Die Seele und der Körper ...*, in: Vitali, *ibid.*, S. 196-197.
- *Je suis ici dans un café ...*, (1924), in: Palmer et Chaussende, *ibid.*, S. 108-110.
- *Ich bin hier in einem Café ...*, in: Vitali, *ibid.*, S. 198-199.
- *Je continuerai à dessiner dans la même voie* (1924), in: Palmer et Chaussende, *ibid.*, S. 111.
- *Ich werde auf dem selben Weg ...*, in: Vitali, *ibid.*, S. 200.
- *Continuer la figure et les deux bustes ...* (1924), in: Palmer et Chaussende, *ibid.*, S. 112.
- *An Figur und zwei Büsten weiterarbeiten ...*, in: Vitali, *ibid.*, S. 201.
- *Manière de faire une figure* (vers 1924), in: Palmer et Chaussende, *ibid.*, S. 114.
- *Wie man eine Figur macht ...*, in: Vitali, *ibid.*, S. 201.
- *Sculpture ...* (vers 1925), in: Palmer et Chaussende, *ibid.*, S. 115.
- *Skulptur ...*, in: Vitali, *ibid.*, S. 202.
- *RELATIVITÉ DE TOUTES LES CHOSES ...* (vers 1925), in: Palmer et Chaussende, *ibid.*, S. 116.

- *RELATIVITÄT ALLER DINGE* ... , in: Vitali, *ibid.*, S. 202.
- *Art pur* ... (vers 1925), in: Palmer et Chaussende, *ibid.*, S. 117.
- *Reine Kunst* ..., in: Vitali, *ibid.*, S. 203.
- *Demain mercredi 21 janvier 25* ... (1925), in: Palmer et Chaussende, *ibid.*, S. 119.
- *Morgen Mittwoch 21. Januar 25* ..., in: Vitali, *ibid.*, S. 203.
- *En dehors de tout contrôle* ' ... (vers 1929), in: Palmer et Chaussende, *ibid.*, S. 123-124.
- *Ohne jede Kontrolle* ..., in: Vitali, *ibid.*, S. 204.
- *Éclat de sphère de la pomme* ... (vers 1930), in: Palmer et Chaussende, *ibid.*, S. 125.
- *Kugelsplitter* ..., in: Vitali, *ibid.*, S. 205.
- *Objets mobiles et muets*, in: *Le Surréalisme au service de la révolution*, Jg. 1931, H. 3 (Dezember), S. 18.; neu abgedruckt in: Palmer et Caussende, S. 2-3.
- *Stumme Bewegungsobjekte*, in: Vitali, *ibid.*, S. 130-131.
- *les eaux grincent* ... (vers 1931/32), in: Palmer et Chaussende, *ibid.*, S. 126.
- *Die Wasser knarren* ..., in: Vitali, *ibid.*, S. 205.
- *Retrouver à mon retour* (vers 1931/32), in: Palmer et Caussende, *ibid.*, S. 127.
- *Bei meiner Rückkehr*, in: Palmer und Caussende, *ibid.*, S. 157.
- *L'infinie vanité de tout* ... (vers 1931/32), in: Palmer et Chaussende, *ibid.*, S. 129.
- *Die unendliche Eitelkeit* ..., in: Vitali, *ibid.*, S. 206.
- *Je peux uniquement me réaliser dans les objets* ... (vers 1931/32), in: Palmer et Chaussende, *ibid.*, S. 130.
- *Ich kann mich einzig in Objekten darstellen* ..., in: Vitali, *ibid.*, S. 206.
- *Jamais pour la forme*, ... (vers 1932), in: Palmer et Chaussende, *ibid.*, S. 135.
- *Nie für die Form* ..., in: Vitali, *ibid.*, S. 207.
- *Ou des objets* ... (vers 1932/33), in: Palmer et Chaussende, *ibid.*, S. 142.
- *Entweder Objekte* ..., in: Vitali, *ibid.*, S. 207.
- *Critique, non* ... (vers 1932/33), in: Palmer et Chaussende, *ibid.*, S. 143.
- *Kritik, nein* ..., in: Vitali, *ibid.*, S. 208.
- *J'avais perdu toutes les traces* ... (vers 1932/33), in: Palmer et Chaussende, *ibid.*, S. 144.
- *Ich hatte alle Spuren* ..., in: Vitali, *ibid.*, S. 208.
- *Poème en 7 espaces*, in: *Le Surréalisme au service de la révolution*, Jg. 1933, H. 5, (Mai), S. 15; neu abgedruckt in: Palmer et Caussende, S. 4.
- *Gedicht in 7 Räumen*, in: Vitali, *ibid.*, S. 132.
- *Tout se passe comme dans un rêve* ... (vers Novembre 1933), in: Palmer et Chaussende, *ibid.*, S. 158.
- *Alles geschieht wie im Traum* ..., in: Vitali, S. 215.

- *Le rideau brun*, in: *Le Surréalisme au service de la révolution*, Jg. 1933, H. 5, (Mai), S. 15; neu abgedruckt in: Palmer et Chaussende, *ibid.*, S. 5.
- *Der braune Vorhang*, in: Vitali, *ibid.*, S. 133.
- *Charbonne d'herbe*, in: *Le Surréalisme au service de la révolution*, Jg. 1933, H. 5, (Mai), S. 15; neu abgedruckt in: Palmer et Chaussende, S. 6.
- *Verbranntes Gras*, in: Vitali, *ibid.*, S. 134.
- *Hier, sables mouvants* (1933), in: *Le Surréalisme au service de la révolution*, Jg. 1933, H. 5, (Mai), S. 44-45.
- *Gestern, Flugsand*, in: Vitali, *ibid.*, S. 135-136.
- *Je ne puis parler qu'indirectement de mes sculptures* (1933), in: Palmer et Chaussende, S. 17.
- *Ich kann nur indirekt von meinen Plastiken sprechen ...*, in: Vitali, *ibid.*, S. 137-138.
- *Kritik ...* (um 1933/34), in: Vitali, *ibid.*, S. 217.
- *Alles trübe ...* (um 1933/34), in: Vitali, *ibid.* S. 218.
- *Unmöglich ...* (um 1933/34), in: Vitali, *ibid.*, S. 219.
- *Création d'une synthèse ...* (vers 1935/1942), in: Vitali, *ibid.*, S. 182.
- *Schaffung einer Synthese ...* (Mitte der dreißiger/Anfang der vierziger Jahre), in: Palmer und Chaussende, *ibid.*, S. 187.
- *Weitergehen ...* (um 1934), in: Vitali, *ibid.*, S. 219.
- *Wieder mit der Arbeit beginnen ...* (um 1934), in: Vitali, *ibid.*, S. 220.
- *Ich, ich werde an meinen neuen Skulpturen arbeiten!* (um 1934), in: Vitali, *ibid.*, S. 221.
- *Die grauenhafte bürgerliche Mentalität ...* (um 1934), in: Vitali, *ibid.*, S. 221.
- *Le dialogue en 1934* (1934), in: Palmer et Caussende, *ibid.*, S. 16.
- *Der Dialog im Jahr 1934*, in: Vitali, *ibid.*, S. 139.
- *Nichts zu schreiben ...* (um 1934/35), in: Vitali, *ibid.*, S. 222.
- *Henri Laurens [à Madame Laurens]*, in: *Labyrinthe*, Jg. 1945, H. 4, (Januar) S. 3; neu abgedruckt in: Palmer et Chaussende, *ibid.*, S. 20-23.
- *Ein Bildhauer, gesehen von einem Bildhauer*, in: Vitali, *ibid.*, S. 140-142.
- *À propos de Jacques Callot*, in: *Labyrinthe*, Jg. 1945, H. 7 (April), S. 3; neu abgedruckt in: Palmer et Caussende, *ibid.*, S. 25-26.
- *Über Jacques Callot*, in: Vitali, *ibid.*, S. 143-144.
- *Le rêve, le sphinx et la mort de T.*, in: *Labyrithe*, Jg. 1946, H. 22/23 (Dezember), S. 12 und 13; neu abgedruckt in: Palmer et Caussende, S. 27-35.
- *Der Traum, das Sphinx und der Tod von T.*, in: Vitali, *ibid.*, S. 145-151.
- *Völlige Unmöglichkeit ...* (um 1946), in: Vitali, *ibid.*, S. 224.
- [Première] *Lettre à Pierre Matisse*, in: *Alberto Giacometti* (Ausst.-Kat., Pierre Matisse Gallery), New York 1948, S. 29-45; neu abgedruckt bei: Palmer et Caussende, *ibid.*, S. 37-50.

- [Erster] *Brief an Pierre Matisse*, in: Vitali, *ibid.*, S. 152-162.
- [Deuxième] *Lettre à Pierre Matisse*, in: *Alberto Giacometti* [Ausst.-Kat., Pierre Matisse Gallery], New York 1950; neu abgedruckt bei: Palmer et Chaussende, *ibid.*, S. 51-63.
- [Zweiter] *Brief an Pierre Matisse*, in: Vitali, *ibid.*, S. 163-169.
- *Ich sehe nicht mehr viel weiter ...* (um 1949), in: Vitali, *ibid.*, S. 227.
- *Jede Skulptur, die vom Raum ausgeht ...* (um 1949), in: Vitali, *ibid.*, S. 228.
- *Un aveugle avance la main dans le nuit*, in: *XX^e siècle*, Jg. 1953, H. 2 (Januar), S. 72; neu abgedruckt bei: Palmer et Chaussende, *ibid.*, S. 64-67.
- *Ein Blinder streckt die Hand aus in der Nacht ...*, in: Vitali, *ibid.*, S. 170.
- *Gris, brun, noir ...*, in: *Derrière le Miroir*, Jg. 1952, H. 48-49 (Juni), S. 2; neu abgedruckt bei: Palmer et Chaussende, *ibid.*, S. 68.
- *Grau, Braun, Schwarz ...*, in: Vitali, *ibid.*, S. 171-172.
- *Mai 1920*, in: *Verve*, Jg. III (1952), H. 27-28 (Dezember), S. 33-34; neu abgedruckt bei: Palmer et Chaussende, *ibid.*, S. 71-73.
- *Mai 1920*, in: Vitali, *ibid.*, S. 173-174.
- *Derain*, in: *Derrière le Miroir* Jg. 1957, H. 94-95 (Februar), S. 7; neu abgedruckt bei: Palmer et Chaussende, *ibid.*, S. 75-76.
- *Derain*, in: Vitali, *ibid.*, S. 175-176.
- *Ma réalité*, in: *XX^e siècle*, Jg. 1957, H. Juni, S. 35; neu abgedruckt bei: Palmer et Chaussende, *ibid.*, S. 77.
- *Meine Wirklichkeit*, in: Vitali, *ibid.*, S. 177.
- *Diderot et Falconet étaient d'accord*, in: *Les lettres française*, 29. Januar bis 4. Februar 1959, H. 758, S. 11; neu abgedruckt bei: Palmer et Chaussende, *ibid.*, S. 81-83.
- *Diderot und Falconet waren einer Meinung*, in: Vitali, *ibid.*, S. 180-181.
- *Vous me demandez quelles sont mes intentions artistiques*, in: *New Images of Man* (Ausst.-Kat., Museum of Modern Art), New York 1959, S. 68; neu abgedruckt in: Palmer et Chaussende, *ibid.*, S. 84.
- *Sie fragen mich, welches meine künstlerischen Absichten sind ...*, in: Vitali, *ibid.*, S. 182.
- *Ich weiß nicht mehr, wer ich bin ...* (um 1960), in: Vitali, *ibid.*, S. 238.
- *Zu sagen? was? ...* (Februar 1963), in: Vitali, *ibid.*, S. 239.
- *Anfang nächster Woche ...* (1963), in: Vitali, *ibid.*, S. 241.
- *31. August 1963* (1964), in: Vitali, *ibid.*, S. 185.
- *Meine Hände ...* (November/Dezember 1963), in: Vitali, *ibid.*, S. 246.
- *Völlig losgelöst ...* (November/Dezember 1963), in: Vitali, *ibid.*, S. 247.
- *Paris sans fin* (1964/65), in: Palmer et Chaussende, *ibid.*, S. 91-93.
- *Paris ohne Ende*, in: Vitali, *ibid.*, S. 186-188.
- *Notes sur les copies* (1965), in: Palmer et Chaussende, *ibid.* S. 95-98.

- *Anmerkungen zu den Kopien ...*, in: Vitali, *ibid.*, S. 189-191.
- *All das ist nichts Besonderes ...* (1965), in: Vitali, *ibid.*, S. 192.

Briefe und Gespräche

- Belpoliti, Marco und Grazioli, Elio (Hrsg.), *Alberto Giacometti*, Mailand 1996.
- Charbonnier, Georges, [Première] *Entretien avec Georges Charbonnier*, RTF, Paris, 3. März 1951; abgedruckt in: *Les Lettres nouvelles*, Jg. 1959, H. 6 (April) S. 20-27. Neu abgedruckt in: Palmer et Chaussende, *ibid.*, S. 241-249.
- Ders., *Le Monologue du peintre* (Entretiens 1951; 1957), hrsg. von René Juillard, Paris 1959, S. 171-183.
- Ders., *Alberto Giacometti. Was ich suche* (Zwei Gespräche, aufgezeichnet von Georges Charbonnier), hrsg. von Peter Schifferli, in einer Übersetzung von Katrin Reinhart, Zürich 1973.
- Clay, Jean, *Alberto Giacometti: le dialogue avec la mort d'un très grand sculpteur de notre temps*, in: *Réalités*, Jg. 1963, H. 215 (Dezember), S. 135-145.
- Drôt, Jean-Marie, *Giacometti, un homme parmi les autres*, Fernsehfilm, ORTF (Serie *Les heures chaudes des Montparnasse IX*), Paris, 19. November 1963; in deutscher Fassung von Carl Linfert, WDF, Köln 1968.
- Dumayet, Pierre, *Le drame d'un reducteur de têtes*, in: *Le Nouveau Candide*, 6.-13. Juni 1963, H. 110, S. 36-42. Neu abgedruckt als *Entretien avec Pierre Dumayet*, in: Palmer et Caussende, *ibid.*, S. 280-286.
- Ders., *Die Schwierigkeit, einen Kopf zu machen*, in: Palmer und Chaussende, *ibid.*, S. 296-299.
- Dupin, Jacques, *Alberto Giacometti*, Film von Ernst Scheidegger und Peter Mürger, (Herbst 1965), 1966.
- Jacometti, Nesto, *Il était une fois*, in: *Die Weltwoche*, 21. Januar 1966, Nr. 1680, S. 23.
- Jedlicka, Gotthard, *Fragmente aus Tagebüchern*, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 5. April 1964, Nr. 1114, Blatt 4 (Gespräche mit Giacometti vom 30. März), 1. und 3. April 1953 und von 1958]. hrsg. von der Alberto Giacometti-Stiftung, *Einige Aufsätze von Professor Dr. Gotthard Jedlicka*, übersetzt von Rolf Wintermeyer und Ariane Loeser, Januar 1965.
- Ders., *Begegnung mit Alberto Giacometti* (20. März 1964), in: *Neue Zürcher Zeitung*, 16. Januar 1966, S. 48.
- Lake, Carlton, *The Wisdom of Giacometti* (September 1964), in: *The Atlantic Monthly*, Jg. 1965, H. September, S. 117-126.
- Lord, James, *A Giacometti Porträt*, New York 1965.
- Ders., *Alberto Giacometti. Ein Porträt*, Königsstein im Taunus 1982.
- Moulin, Raoul-Jean, *Giacometti: 'Je travaille pour mieux voir'*, in: *Les Lettres françaises*, Jg. 1966, H. 1115, S. 17.
- Schneider, Pierre, *'Ma longue marche', par Alberto Giacometti*, in: *L'Express*, 8. Juni 1961, Nr. 521, S. 48-50. Neu abgedruckt in: Palmer et Chaussende, *Entretien avec Pierre Schneider*, *ibid.*, S. 262-268.

- Ders., *Mein langer Weg*, in: Palmer und Chaussende, *ibid.*, S. 256-262.
- Ders., *Au Louvre avec Alberto Giacometti*, in: *Preuves*, Jg. 1962, H. 139 (September), S. 23-31.
- Parinaud, André, *Entretien avec Giacometti: „Pourquoi je suis sculpteur“*, in: *Arts, Lettres, Spectacles*, Jg. 1962, H. 873, S. 1 und 5. Neu abgedruckt in: Palmer et Chaussende, *Entretien avec André Parinaud*, *ibid.*, S. 269-279.
- Ders., *„Warum ich Bildhauer bin“*, in: Vitali, *ibid.*, S. 263-273.
- Romero, Enrico, *Conversazione con Enrico Romero*, transkribierte Wiedergabe einer Tonbandaufnahme von 1965 (Radio Svizzera Italiana, Lugano), in: Belpoliti und Grazioli, *ibid.*, S. 104-109.
- Sylvester, David, *Entretien avec David Sylvester* (Radiogespräch vom September 1964), in: *L'Ephémère*, Jg. 1971, H. 18 (November), S. 183-189. Neu abgedruckt in: Palmer et Chaussende, *Entretien avec David Sylvester*, *ibid.*, S. 287-295.
- Sylvester, David, *Aus Gesprächen mit Alberto Giacometti*, in: Vitali, *ibid.*, S. 300-304.
- Yanaihara, Isaku, *Entretien avec Isaku Yanaihara* [30. Oktober 1957], in: *Dojidai*, Jg. 1957, H. 11 (November) (übersetzt von Eiji Usami); abgedruckt bei: Palmer et Chaussende, *ibid.*, S. 253-261.
- Ders., *30. Oktober: Alberto Giacometti*, in: Vitali, *ibid.*, S. 274-278.
- Ders., *Aus einem Tagebuch* (vom Mai 1961), in: *Du*, Jg. 1962, H. 252 (Februar), S. 29 (übersetzt von Willy Rotzler); Wiederabdruck in: Vitali, *ibid.*, S. 294-295.

Sekundärtexte

Monographien und Ausstellungskataloge

- Adelmann, Marianne, *Von Photographen gesehen: Alberto Giacometti* (Ausst.-Kat., Bündner Kunstmuseum), Chur 1986.
- Bellasi, Pietro und Marco Obrist et al. (Hrsg.), *Die Familie Giacometti – Das Tal, die Welt*, Mailand 2000.
- Ben Jelloun, Tahar, *Alberto Giacometti*, Paris 1991.
- Bernoulli, Christoph, *Alberto Giacometti – Erinnerungen und Aufsätze*, Bern/Stuttgart u. a. 1974.
- Beye, Peter und Honisch, Dieter (Hrsg.), *Alberto Giacometti: Skulpturen, Gemälde, Zeichnungen, Graphik* (Ausst.-Kat., Neue Nationalgalerie), München 1987.
- Bouchet, André du, *Alberto Giacometti – Dessins 1914-1966*, Paris 1991.
- Bonnefoy, Yves, *La Présence et le Signe*, in: *Annuaire de Collège de France* 1981-82, Paris 1982, S. S. 643-655 sowie in: *Annuaire de Collège de France* 1982-83, Paris 1983, S. 647-662.
- Bonnefoy, Yves, *Alberto Giacometti – Eine Biographie seines Werkes*, Wabern-Bern 1992 [Paris 1991].
- Breicha, Otto und Hohl, Reinhold (Hrsg.), *Alberto Giacometti. Paris sans fin*, Salzburg 1985.
- Brenson, Michael Francis, *The early work of Alberto Giacometti: 1925-1935*, Diss. Baltimore 1974.

- Bucarelli, Palma, *Giacometti*, Rom 1962.
- Carluccio, Luigi, *Alberto Giacometti. Le copie del passato*, Turin 1967.
- Carluccio, Luigi, *Giacometti: A Sketchbook of Interpretative Drawings*, New York 1967.
- Carluccio, Luigi, *Alberto Giacometti. Begegnung mit der Vergangenheit: Kopien nach alter Kunst*, Zürich 1968.
- Crescenzo, Casimiro de (Hrsg.), *Alberto Giacometti. Sculture, dipinti, disegni*, Milano 1995.
- Dufrêne, Thierry, *Giacometti: Portrait de Jean Genet, le scribe captif*, Paris 1991.
- Ders., *Alberto Giacometti. Les dimensions de la réalité*, Genève 1994.
- Dupin, Jacques, *Alberto Giacometti*, Paris 1962 [Neudruck Paris 1991].
- Evans, Tamara S. (Hrsg.), *Alberto Giacometti and America*, New York 1984.
- Fletcher, Valerie J. (Hrsg.), *Alberto Giacometti 1901-1966* (Ausst.-Kat., Smithsonian Inst.), Washington 1988.
- Genet, Jean, *L'Atelier d'Alberto Giacometti*, Barbezat 1958.
- Genet, Jean, *Alberto Giacometti*, Zürich 1962.
- Guggenheim Museum Publ. (o. Hrsg.), *Alberto Giacometti. A Retrospective Exhibition* (Ausst.-Kat., The Solomon R. Guggenheim Museum), New York 1974.
- Hartmann, Hans (Hrsg.), *Alberto Giacometti. Ein Klassiker der Moderne. Skulpturen, Gemälde, Zeichnungen, Bücher* (Ausst.-Kat., Bündner Kunstmuseum), Chur 1978.
- Hohl, Reinhold, *Alberto Giacometti*, Stuttgart 1971.
- Ders. (Hrsg.), *Alberto Giacometti – Eine Bildbiographie*, Ostfildern bei Stuttgart 1998.
- Huber, Carlo, *Alberto Giacometti*, Zürich/Lausanne 1970.
- Jedlicka, Gotthard, *Alberto Giacometti als Zeichner*, Olten 1960.
- Juliet, Charles, *Alberto Giacometti*, Paris 1985.
- Klemm, Christian, *Die Sammlung der Alberto Giacometti-Stiftung*, Zürich 1990.
- Klemm, Christian und Lanchner, Carolyn et al. (Hrsg.), *Alberto Giacometti* (Ausst.-Kat. Kunsthaus Zürich), Zürich/Berlin 2001.
- Koella, Rudolf et al., *Alberto Giacometti* (Ausst.-Kat., Hypo-Kulturstiftung/Kunsthalle), München 1997.
- Koepplin, Dieter, *Warum kopierte Alberto Giacometti ältere Kunst? Zu einigen Zeichnungen hauptsächlich im Kupferstichkabinett Basel*, Basel 1995.
- Kuenzi, André (Hrsg.), *Alberto Giacometti* (Ausst.-Kat., Fondation Pierre Gianadda), Martigny 1986.
- Lamarche-Vadel, Bernard, *Alberto Giacometti*, Paris 1984.
- Leiris, Michel, *Vivantes cendres, innommées: Gedichte = Lebende Asche, namenlos*, Heidelberg 1993.
- Levy, Julien, *Abstract sculpture by Alberto Giacometti* (Ausst.-Kat., Julien Levy Gallery), New York 1934.
- Lord, James, *Alberto Giacometti – A biography*, London/Boston 1986.
- Ders., *Alberto Giacometti - Der Mensch und sein Lebenswerk*, Bern/München/Wien 1987.

- Ders., *Alberto Giacometti. Drawings* (Ausst.-Kat., Pierre Matisse Gallery), New York 1964.
- Ders., *Dessins de Giacometti*, Paris 1971.
- Lust, Herbert C., *Alberto Giacometti. The Complete Graphics and Fifteen Drawings*, San Francisco 1991.
- Matisse, Pierre, *Alberto Giacometti* (Ausst.-Kat., Pierre Matisse Gallery), New York 1948.
- Matthes, Axel (Hrsg.), *Louis Aragon mit Anderen – Wege zu Giacometti*, München 1987.
- Matter, Herbert und Mercedes, *Alberto Giacometti*, Bern 1987.
- Dies., *Alberto Giacometti* (Photographien), Bern 1998.
- Meyer, Franz, *Alberto Giacometti: eine Kunst existentieller Wirklichkeit*, Frauenfeld/Stuttgart 1968.
- Moulin, Raoul-Jean, *Giacometti. Sculptures*, Paris 1964.
- Pagé, Suzanne (Hrsg.), *Alberto Giacometti: sculptures, peintures, dessins* (Ausst.-Kat., Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris), Paris 1991.
- Rotzler, Willy, *Die Geschichte der Alberto Giacometti-Stiftung. Eine Dokumentation*, Bern o. J. [1982].
- Rütimann, Donat, *Les écrits de Giacometti: images de la déchirure*, Diss. Paris/Zürich 1998.
- Salzmann, Siegfried, *Alberto Giacometti: Plastiken, Gemälde, Zeichnungen* (Ausst.-Kat., Wilhelm-Lehmbruck-Museum), Duisburg 1977.
- Scheidegger, Ernst (Hrsg.), *Alberto Giacometti: Schriften, Fotos, Zeichnungen – essais, photos, dessins*, Zürich 1958.
- Ders. *Spuren einer Freundschaft. (Alberto Giacometti)*, Zürich 1990.
- Ders. (Hrsg.), *Das Bergell – Heimat der Giacometti*, Zürich 1994.
- Schneider, Angela (Hrsg.), *Alberto Giacometti. Skulpturen – Gemälde – Zeichnungen*, München/New York 1994.
- Soavi, Giorgio, *Disegni di Alberto Giacometti*, Milano/Roma 1973.
- Ders., *Il mio Giacometti*, Milano 1966.
- Ders. und Knapp, Peter, *Giacometti: la ressemblance impossible = resemblance defeated = unerreichbare Ähnlichkeit*, Monaco/Paris 1991.
- Ders., *Il sogno di una testa*, Milano 2000.
- Soldini, Jean, *Il Colossale, la Madre, il Sacro. L'Opera di Alberto Giacometti*, Bergamo 1991.
- Stoessel, Julia, *Alberto Giacomettis Atelier: die Karriere eines Raumes*, München 1994.
- Stutzer, Beat (Hrsg.), *Von Photographen gesehen: Alberto Giacometti* (Ausst. Kat., Bündner Kunstmuseum Chur und Kunsthaus Zürich), Zürich 1986.
- Ders., *Alberto Giacometti. Stampa – Paris*, Zürich 2000.
- Sylvester, David et al., *Alberto Giacometti – Sculpture, Paintings, Drawings* (Ausst.-Kat., Tate Gallery), London 1965.
- Ders., *Looking at Giacometti*, London 1994.
- Tamo, Miguela, Guanella, Wanda und Lardi, Massimo, *Ricordando Alberto Giacometti nel ventinovesimo anniversario della morte*, Grigionitaliani 1991.

Vitali, Lamberto (Hrsg.), Jean Leymarie, *Quaranta-cinque disegni di Alberto Giacometti*, Turin 1963.

Yanaihara, Isaku, *Alberto Giacometti*, Tokio 1958.

Ders., *Friendship with Giacometti*, Tokio 1969.

Ders., *Alberto Giacometti*, Tokio 1986.

Aufsätze

Bellasi, Pietro, *Der Traum, der schreit und befiehlt – Metaphern eines Alpentals*, in: Ders. und Obrist et al., *ibid.*, S. 15-44.

Bezzola, Tobia, *Phänomen und Phantasie. Alberto Giacomettis Begriff der „vision“*, in: Klemm und Lanchner et al., *ibid.*, S. 31-39.

Boehm, Gottfried, *Das Problem der Form bei Alberto Giacometti*, in: Matthes, *ibid.*, S. 39-66.

Bonnefoy, Yves, *L'Etranger de Giacometti*, in: *L'Ephémère*, Jg. 1966, H. 1, S. 79-91.

Bouchet, André du, *Plus loin que le regard, une figure*, in: *L'Ephémère*, Jg. 1966, H. 1, S. 93-100.

Brassaï, *Mein letzter Besuch bei Giacometti* (1966), in: Matthes, *ibid.*, S. 182-183.

Brenson, Michael, F., *The Figure as Landscape: Giacometti's Postwar Sculpture*, in: *Alberto Giacometti* (Ausst.-Kat., Acquavella Galleries), New York 1994, S. 13-27.

Ders., *Giacometti in the Context of Family and Village*, in: *The New York Times*, 17. Mai 1987, S. 37-38.

Ders., *The Embryo and the club: The Early work of Alberto Giacometti*, in: *The Journal of Arts*, Jg. 1 (1989), H. 3 (Februar und März), S. 14-18.

Breton, André, *Equitation de l'objet trouvé*, in: *Documents* 34, Jg. 1934, H. 1 (Juni), S. 17-24.

Camartin, Iso, *Das Licht von Capolago*, in: Bellasi und Obrist et al., *ibid.*, S. 79-81.

C[ampbell], L[awrence], *Giacometti by Giacometti and Giacometti by Herbert Matter*, in: *Artnews*, Jg. 60 (1962), H. Januar, S. 41-57.

Char, René, *Célébrer Giacometti*, in: *Retour Amont*, Paris 1966.

Clay, Jean, *Alberto Giacometti: Le Dialogue avec la mort d'un très grand sculpteur de notre temps*, in: *Réalités*, Jg. 1963, H. 215, S. 135-145.

Clayeux, Louis, *Note sur Alberto Giacometti*, in: *Cahiers du Musée national d'Art moderne*, Jg. 31 (1990), S. 5-12.

Courthion, Pierre, *Alberto Giacometti*, in: *Arts – Documents*, Jg. 1951, H. 10/11 (Juli), S. 7.

Dalí, Salvador, *Objets surréalistes*, in: *Le Surréalisme au service de la Révolution*, Jg. 1931, H. 3, S. 15-17.

Dupin, Jacques, *Giacometti, sculpteur et peintre*, in: *Cahiers d'Art*, Jg. 1954, S. 41-45.

Feist, Peter H., *Giacometti und die Schwierigkeit des Sehens*, in: *Bildende Kunst*, Jg. 1987, H. 6, S. 273-276.

Gide, André, *Einige Überlegungen zum Verschwinden des Themas in Skulptur und Malerei*, in: Matthes (1987), S. 9-21.

- Giedion-Welcker, Carola, *Alberto Giacomettis Vision der Realität*, in: *Werk*, Jg. 1959, H. 6 (Juni), S. 205-212.
- Hohl, Reinhold, *Giacometti rejoint l'avantgarde. Les psychodrames de Giacometti. Giacometti renouvelle les données de la représentation*, in: Daval, Jean-Luc (Hrsg.), *Histoire d'un Art. La Sculpture XIXe et XXe Siècles*, Genf 1986, S. 166-167.
- Ders., *Eine Selbstdarstellung des jungen Alberto Giacometti*, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 13.-14. Juli 1991, S. 61.
- Jedlicka, Gotthard, *Alberto Giacometti zum 60. Geburtstag*, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 10. Oktober 1961, S. 62-63.
- Jouffroy, Alain, *Portrait d'un artiste: Giacometti*, in: *Arts – Lettres – Spectacles*, Jg. 1955, H. 545 (Dezember), S. 32-36.
- Klemm, Christian, *Überraschendes von Alberto Giacometti, Geschenke an die Alberto Giacometti-Stiftung und eine neue Dauerleihgabe*, in: *Zürcher Kunstgesellschaft, Jahresbericht 1991*, Zürich 1991, S. 67-72.
- Krauss, Rosalind, *Giacometti*, in: William Rubin (Hrsg.), *Primitivismus in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, München 1984, S. 514-544.
- Lake, Carlton, *The Wisdom of Giacometti*, in: *The Atlantic Monthly*, Jg. 1965 (September), S. 117-126.
- Laporte, Roger, *Giacometti ou la ressemblance absolue*, in: *Études*, Paris 1990, S. 113-116.
- Laude, Jean, *Le combat solitaire d'Alberto Giacometti*, in: *Critique*, Jg. 1963, H. 198 (November), S. 1046-1062.
- Leiris, Michel, *Alberto Giacometti*, in: *Documents*, Jg. 1929, H. 4 (September), S. 209-214.
- Ders., *Pierre pour un Alberto Giacometti*, in: *Derrière le Miroir*, Jg. 1951, H. 39/40 (Juni), S. 43-48.
- Ders., *Autres 'Pierres'*, in: *L'Éphémère*, Jg. 1966, H. 1, S. 67-70.
- Ders., *Autres heures, autres traces. Les murs d l'atelier et de la chambre*, in: *Derrière le miroir*, Jg. 1979, H.233, S. 3-9.
- Liscio, Lorraine, *The Rôle of Negative Space in the Works of Alberto Giacometti and Stéphane Mallarmé*, in: *Revue du Pacifique [Etudes de Literature Française]*, Jg. 3 (1977), S. 131-139.
- Matter, Mercedes, *In the Vicinity of the Impossible*, in: *Artnews*, Jg. 1965, S. 27-29; 53-54.
- Melten, Birgitta, *Vom Leben in den Bergen gezeichnet – Zur Ausstellung in der Mannheimer Kunsthalle über „Die Familie Giacometti“ aus Graubünden*, in: *RheinMain Presse*, 7. Juni 2000, S. 14.
- Nugent, Robert, *Sculpture into Drama: Giacometti's influence on Genet*, in: *Drama Survey*, Jg. 1964, H. 3, S. 378-385.
- Picont, Gaëtan, *Notes écrites après la mort de Giacometti*, in: *L'Ephémère*, Jg. 1 (1966), S. 71-77.
- Pleynet, Marcelin, *Le sujet invisible d'Alberto Giacometti*, in: *Tel Quel*, Jg. 93 (1982), Herbst, S. 32-47.
- Ponge, Francis, *Réflexions sur les statuettes, figures et peintures d'Alberto Giacometti*, in: *Cahiers d'Art*, Jg. XXVI (1951), S. 58-72.

- Ders., *Joca Seria. Notes sur les sculptures d'Alberto Giacometti*, in: *Méditations*, Jg. 7 (1964), S. 5-47.
- Régnier, Gérard, *Une vision infernales*, in: *Les Nouvelles Littéraires*, 23. Oktober 1969, S. 19-23.
- Romero, Enrico, *Conversazione con Alberto Giacometti*, transkribierte Wiedergabe einer Tonbandaufnahme in: Belpoliti und Grazioli (Hrsg.), 1996, S. 105.
- Rütimann, Donat, *Giacometti autobiographe ou les panneaux de la mémoire*, in: *Equinoce. Revue romande de sciences humaines*, Jg. 1994, H. 12 (Herbst), S. 73-90.
- Sartre, Jean-Paul, *La recherche de l'Absolu*, in: *Les temps modernes*, Jg. III (1948), H. 28, S. 1153-1163.
- Scheidegger, Ernst, *Begegnungen mit Alberto Giacometti*, in: *Du*, Jg. 1986, H. 4, S. 96-106.
- Ders., *Die Giacomettis und das Bergell*, in: *Du*, Jg. 1987, H. 6, S. 18-69.
- Ders., *Les Peintures de Giacometti*, in: *Derrière le miroir*, Jg. 65 (1954), S. 65-71.
- Schneider, Pierre E., *'His Men look like Survivors of a Shipwreck'*, in: *The New York Times Magazine*, 6. Juni 1965, Sect. 6, S. 34-46.
- Seuphor, Michel, *Paris, Giacometti and Sartre*, in: *Arts Digest*, Jg. 29 (1954), H. 1 (Oktober), S. 14.
- Stahly, François, *Der Bildhauer Alberto Giacometti*, in: *Werk*, Jg. XXXVII (1950), H. 6. (Juni), S. 181-185.
- Starobinsky, Jean, *Mit Giacometti in Genf (1943-45)*, in: Matthes (Hrsg.), *ibid.*, S. 86-92.
- Stutzer, Beat, *Alberto Giacomettis 'Femme debout IV'*, in: *Bündner Zeitung*, 17. August 1985, S. 18.
- Waldberg, Patrick, *Alberto Giacometti, l'espace et l'angoisse*, in: *Critique*, Jg. 1959, H. 141 (April), S. 328-340.
- Weber, Hugo, *Avec Giacometti à Genève 1942-44*, nach englischen und deutschen Manuskripten redigiert von Willy Rotzler, übersetzt und abgedruckt in: Kuenzi, *ibid.*, S. 171.
- Wilbur, Richard, *Alberto Giacometti*, in: *Tiger's Eye*, Jg. 1949, H. 7 (März), S. 61-63.
- Wolf, Marion, *Giacometti as a poet*, in: *Arts Magazine*, Jg. 48, (1974), Mai, S. 38-41.

III. Samuel Beckett

Primärtexte

Schriften zur Ästhetik, Rezensionen, Erzählungen und Romane

Beckett, Samuel, Beiträge, Briefe und Notizen, in:*

Cohn, Ruby (Hrsg.), *Disjecta – Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment by Samuel Beckett*, New York 1984.

Glasmeier, Michael und Hartel, Gaby, *Das Gleiche nochmal anders - Texte zur Bildenden Kunst*, Frankfurt am Main 2000.

- *Dante ... Bruno. Vico .. Joyce* (1929), in: Cohn, *ibid.*, S. 19-33.
- *Le concentrisme* (1930), in: Cohn, *ibid.*, S. 35-42.
- *Proust*, London 1931.
- *Proust*, Zürich 1960.
- *More Pricks than Kicks*, London 1934.
- *Mehr Prügel als Flügel*, Frankfurt am Main 1989.
- *Dream of Fair to Middling Women*, London/Paris 1992.
- *Traum von mehr bis minder schönen Frauen*, Frankfurt am Main 1998.
- *Recent Irish Poetry* (1934), in: Cohn, *ibid.*, S. 70-76.
- *Murphy*, London 1938.
- *Murphy*, Frankfurt am Main 1995.
- *Brief an Axel Kaun* (vom 9. Juli 1937), in: Cohn, *ibid.*, S. 51-54.
- *Les Deux Besoins* (1938), in: Cohn, *ibid.*, S. 55-57.
- *Watt*, Paris 1953.
- *Watt*, Frankfurt am Main 1995
- *Mercier et Camier*, Paris 1970.
- *Mercier und Camier*, Frankfurt am Main 1995.
- *La Peinture des van Velde ou le monde et le pantalon* (um 1945/46), in: Cohn, *ibid.*, S. 118-132.
- *Die Welt und die Hose*, in: Glasmeier und Hartel, *ibid.*, S. 21-41.
- *Peintres de l'Empêchement*, (1948), in: Cohn, *ibid.*, S. 133-137.
- *Maler der Verhinderung*, in: Glasmeier und Hartel, *ibid.*, S. 42-48.
- *Three Dialogues* (with Georges Duthuit) (1949), in: Cohn, *ibid.*, S. 138-145.
- *Drei Dialoge* (mit Georges Duthuit), in: Glasmeier und Hartel, *ibid.*, S. 50-60.
- *Breath and Other Short Plays* London 1972.

Bibliographien und Kataloge

- Admussen, Richard L., *The Beckett Manuscripts*, Boston 1979.
- Davis, Robin J., *Essais de bibliographie des œuvres de Samuel Beckett (1929-1966). – Essay de bibliographie des études en langues française et anglaise consacrée à Beckett (1931-1966), par Jackson v. Bryer et Melvin J. Friedman. Complément (1929-1970) par Peter C. Hoy. Esquisse de bibliographie des études en d'autres langues (1953-1970)*, Paris 1972.
- Ders., Melvin J. Friedman; Bryer, Jackson, *Samuel Beckett. Calepin de bibliographie des œuvres de Samuel Beckett et critiques franco-anglaises et autres langues*, Paris 1974.
- Ders., *Samuel Beckett. Checklist and index of his published works 1967-1976*, Stirling 1979.
- Federman, Raymond; Fletcher, John, *Samuel Beckett, His Work and His Critics. An Essay in Bibliography (1929-1966)*, Berkeley/London 1970.
- Ders., *Beckett at Reading. Catalogue of the Beckett Manuscript Collection at the University of Reading*, Reading 1998.
- Knowlson, James (Hrsg.), *Samuel Beckett – an exhibition* (Ausst.-Kat., Reading University Library), London 1971.
- Lake, Carlton (Hrsg.), *NO SYMBOLS WHERE NONE INTENDED. Samuel Beckett at the Humanities Research Center* (Katalog, University of Texas), Austin 1984.
- Murphy, P.J.; Huber, Werner; Breuer Rolf et al., *Critique of Beckett Criticism. A Guide to Research in English, French, and German*, Columbia, S. C. 1994.
- Pilling, John; Bryden, Mary (Hrsg.), *The Ideal Core of the Onion. Reading Beckett Archives*, Bristol 1992.

Monographien und Sammelbände

- Amiran, Eyal, *Wandering and Home: Beckett's Metaphysical Narrative*, University Park 1992.
- Abbott, H. Porter, *The Fiction of Samuel Beckett. Form and Effect*, Berkeley 1973.
- Ders., *Beckett writing Beckett – The Author in the Autograph*, Ithaca/London 1996.
- Acheson, James und Arthur, Kateryna (Hrsg.), *Beckett's Later Fiction and Drama*, Basingstoke/London 1987.
- Armstrong, Gordon S., *Samuel Beckett, W. B. Yeats and Jack Yeats*, Lewisburg 1990.
- Bahn, Horst, *Reflexionen auf die Bedingung der Möglichkeit des Erzählens. Eine Untersuchung zu Samuel Becketts Romanen ‚Murphy‘, ‚Watt‘, ‚Molloy‘, ‚Malone Dies‘ und ‚The Unnamable‘*, Diss. Aachen 1976.
- Bair, Deirdre, *Samuel Beckett – A biography*, London 1978.
- Dies., *Samuel Beckett – Eine Biographie*, Reinbek bei Hamburg 1994.
- Barge, Laura, *God, the Quest, the Hero. Thematic Structure in Beckett's Fiction*, Chapel Hill 1988.
- Ben-Zvi, Linda, *Samuel Beckett*, Boston 1986.
- Birkenhauer, Klaus, *Samuel Beckett*, Reinbek bei Hamburg 1971.
- Bönisch, Monika, *Archaische Formen in Samuel Becketts Romanen*, Frankfurt am Main 1984.

- Brater, Enoch (Hrsg.), *Beckett at 80/Beckett in Context*, New York 1986.
- Brater, Enoch, *Beyond Minimalism*, New York/Oxford 1987.
- Ders., *Why Beckett*, London 1989.
- Ders. und Cohn, Ruby (Hrsg.), *Around the Absurd*, Ann Arbor 1990.
- Braun, Götz, *Norm und Geschicklichkeit der Dichtung – Klassisch-romantische Ästhetik und moderne Literatur*, Berlin/New York 1983.
- Brienza, Susan D., *Samuel Beckett's New Worlds: Style in Metafiction*, Norman (Oklahoma) 1987.
- Brockmeyer, Peter und Veit, Carola (Hrsg.), *Komik und Solipsismus im Werk Samuel Becketts*, Stuttgart 1997.
- Bryden, Mary, *Women in Samuel Beckett's Prose and Drama*, London 1993.
- Buning, Marius und Oppenheim, Louis (Hrsg.), *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui* (Selected papers from the second International Beckett Symposium), Amsterdam/Atlanta 1993.
- Butler, Lance Saint John, *Samuel Beckett and the meaning of being – A study in ontological parable*, London 1984.
- Butler, Lance St. John; Davis, Robin J. (Hrsg.), *Rethinking Beckett*, Gerrards Cross 1990.
- Chronin, Anthony, *Samuel Beckett: The Last Modernist*, New York 1997.
- Cohn, Ruby, *Samuel Beckett. The Comic Gamut*, New Brunswick 1962.
- Dies., *Back to Beckett*, Princeton 1973.
- Dies., *A Collection of Criticism*, New York 1975.
- Dies., *Just Play. Beckett's Theatre*, Princeton (New Jersey) 1980.
- Dies., *From Desire to Godot – Pocket Theater of Postwar Paris*, Berkeley/Los Angeles/London 1987.
- Connor, Steven, *Samuel Beckett. Repetition, Theory and Text*, Oxford 1988.
- Copeland, Hannah Case, *Art and the Artist in the Works of Samuel Beckett*, The Hague/ Paris 1975.
- Corr, Paul Joseph, 'Têtes-mortes'. *A New Direction in Beckett's Fiction*, Diss. Washington 1976.
- Davies, Robin; St. John Butler, Lance (Hrsg.), *Make Sense Who May*, Gerrards Cross 1988.
- Doll, Mary, *Beckett and the Myth: An Archetypal Approach*, Syracuse (New Jersey) 1988.
- Drew, Anne Marie (Hrsg.), *Past Crimson, Past Woe: the Shakespeare Beckett Connection*, New York 1993.
- Ellman, Richard, *Vier Dubliner. Wilde, Yeats, Joyce und Beckett*, Frankfurt am Main 1990.
- Elovaara, Raili, *The Problem of Identity in Samuel Beckett's Prose. An Approach from Philosophies of Existence*, Helsinki 1976.
- Endres, Ria, *Am Anfang war die Stimme. Zu Samuel Becketts Werk*, Frankfurt am Main 1991.
- Esslin, Martin (Hrsg.), *Samuel Beckett. A Collection of Critical Essays*, Englewood Cliffs 1965.
- Federman, Raymond, *Journey to Chaos. Samuel Beckett's Early Fiction*, Berkeley 1965.

- Ders.; Fletcher, John (Hrsg.), *Samuel Beckett. His Works and his Critics*, Berkeley 1970.
- Fletcher, John, *The Novels of Samuel Beckett*, London 1970.
- Foster, Paul, *Beckett and Zen – A Study of Dilemma in the Novels of Samuel Beckett*, London 1989.
- Friedman, Alan Warren, Rossman, Charles et al. (Hrsg.), *Beckett Translating/Translating Beckett*, University Park (Pennsylvania)/London 1987.
- Friedman, Melwin (Hrsg.), *Samuel Beckett – Configuration critique*, Paris 1964.
- Gessner, Nikolaus, *Die Unzulänglichkeit der Sprache. Eine Untersuchung über Formzerfall und Beziehungslosigkeit bei Beckett*, Diss. Zürich 1957.
- Gluck, Barbara Reich, *Beckett and Joyce. Friendship and Fiction*, Lewisburg/London 1979.
- Gontarski, Stanley (Hrsg.), *On Beckett. Essays and Criticism*, New York 1986.
- Graver, Lawrence; Federman, Raymond (Hrsg.), *Samuel Beckett, the Critical Heritage*, London 1979.
- Harvey, Lawrence E., *Samuel Beckett: Poet and Critic*, Princeton 1970.
- Hesla, David, *The Shape of Chaos. An Interpretation of the Art of Beckett*, Minneapolis/London 1971.
- Hildebrandt, Hans-Hagen, *Becketts Proust-Bilder. Erinnerung und Identität*, Stuttgart 1980.
- Iser, Wolfgang, *Der implizite Leser*, München 1972.
- Kennedy, Sighle Ailee, *Murphy's Bed. A Study of Real Sources and Surreal Associations in Beckett's First Novel*, Bucknall 1971.
- Kenner, Hugh, *Samuel Beckett – A Critical Study*, New York 1961.
- Ders., *A Reader's Guide to Samuel Beckett*, New York 1996.
- Klinkert, Thomas, *Bewahren und Löschen. Zur Proust-Rezeption bei Samuel Beckett, Claude Simon und Thomas Bernhard*, Diss. Tübingen 1996.
- Knowlson, James, *Light and Darkness in the Theatre of Samuel Beckett*, London 1972.
- Ders.; Pilling, John, *Frescoes of the Skull. The later Prose and Drama of Samuel Beckett*, London 1979.
- Ders., *Damned to Fame – The Life of Samuel Beckett*, London 1996.
- Levy, Shimon, *Samuel Beckett's Self-Referential Drama – The Three I's*, Hong Kong 1990.
- Lüdke, Martin, *Anmerkungen zu einer Logik des Zerfalls: Adorno – Beckett*, Frankfurt am Main 1981.
- Matthews, J. H.; Bray, Barbara (Hrsg.), *Un nouveau roman?*, Paris 1964.
- Mayer, Hans; Johnson, Uwe, *Das Werk von Samuel Beckett*, Frankfurt am Main 1975.
- McCarthy, Patrick (Hrsg.), *Critical Essays on Samuel Beckett*, Boston 1986.
- McGarrity, M.C., *Language and Narrative Voice in the Novels of Samuel Beckett*, Diss. Dublin 1971.
- McMillan, Dougald und Fehsenfeld, Martha, *From 'Waiting for Godot' to 'Krapp's Last Tape'*, London/New York 1988.
- Morot-Sir, Édouard; Harper, Howard et al. (Hrsg.), *Samuel Beckett: The Art of Rhethoric* (Papers of the Symposium on Samuel Beckett), Chapel Hill (N.C.) 1976.

- Müller, Klaus Peter (Hrsg.), *Englisches Theater der Gegenwart*, Tübingen 1993.
- Murphy, Peter J., *Language and Being in the Prose Works of Beckett, with Special Reference to the Post-trilogy Texts*, Diss. Reading 1979.
- Nores, D. (Hrsg.), *Les critiques de notre temps et Beckett*, Paris 1971.
- O'Brian, Eoin, *The Beckett Country. Samuel Beckett's Ireland*, Dublin 1986.
- Pilling, John, *The Conduct of the Narrative in Beckett's Prose Fiction*, Diss. London 1970.
- Pilling, John, Bryden, Mary (Hrsg.), *The Ideal Core of the Onion. Reading Beckett Archives*, Bristol 1992.
- Ders., *The Cambridge Companion to Beckett*, Cambridge 1994.
- Ders., *Beckett before Godot*, Cambridge 1997.
- Plett, Heinrich F. (Hrsg.), *Englisches Drama von Beckett bis Bondi*, München 1982.
- Pothast, Ulrich, *Die eigentlich metaphysische Tätigkeit – Über Schopenhauers Ästhetik und ihre Anwendung durch Samuel Beckett*, Frankfurt am Main 1982.
- Rathjen, Friedhelm, *Reziproke Radian. Arno Schmidt und Samuel Beckett*, München 1990.
- Ders., *Beckett zur Einführung*, Hamburg 1995.
- Ricks, Christopher, *Beckett's Dying Words*, Oxford 1993.
- Schmied, Wieland, *Andere Stimmen. Pound – Beckett. Aufzeichnungen*, Berlin 1984.
- Schröder, Wolfgang, *Reflektierter Roman. Untersuchungen zu Becketts Romanwerk mit Berücksichtigung seiner impliziten Poetik, seiner Reflexionsstrukturen und seiner Beziehung zur romantischen Ironie*, Diss. Frankfurt am Main/Bern 1981.
- Schulz, Hans Joachim, *This Hell of Stories – A Hegelian Approach to the Novels of Samuel Beckett*, The Hague/Paris 1973.
- Simon, Alfred, *Samuel Beckett*, Frankfurt am Main 1988 [Paris 1983].
- Smith, Joseph H. (Hrsg.), *The World of Samuel Beckett*, Baltimore 1991.
- Smuda, Manfred, *Becketts Prosa als Metasprache*, München 1970.
- Sturm, Oliver, *Der letzte Satz der letzten Seite ein letztes Mal. Der alte Beckett*, Hamburg 1994.
- Völker, Klaus (Hrsg.), *Beckett in Berlin. Zum 80. Geburtstag*, Berlin 1986.
- Webb, Eugene, *Samuel Beckett – A Study of his Novels*, London 1970.
- Zeltner-Neukomm, Gerda, *Im Augenblick der Gegenwart*, Frankfurt am Main 1974.
- Zurbrugg, Nicholas, *Beckett and Proust*, Garrards Cross 1986.

Aufsätze

- Abbott, H. Porter, *Late Modernism: Samuel Beckett and the Art of the Œuvre*, in: Brater und Cohn, *ibid.*, S. 83-92.
- Albright, Daniel, *Beckett as Marsayas*, in: Oppenheim (Hrsg.), 1999, *ibid.*, S. 25-50.
- D'Aubarède, Gabriel, *Entretien avec Samuel Beckett*, in: *Nouvelle Littéraires*, Jg. 16 (1961), Februar, S. 41-43.

- Barker, Stephen, *Recovering the 'Néant': Language and the Unconscious in Beckett*, in: Smith, *ibid.*, S. 125-130.
- Ben-Zvi, Linda, *Fritz Mauthner for Company*, in: *Journal of the Beckett's studies*, Jg. 1983, H. 9, S. 65-88.
- Bruns, Gerald L., *The storyteller and the problem of language in Samuel Beckett's fiction*, in: *Modern Language Quarterly*, Jg. 30 (1969), H. 2, S. 265-281.
- Bürger, Peter, *Sprachkrise, Subjektkunst und schwarze Komik: Becketts Prosa*, in: *Neue Rundschau*, Jg. 98 (1987), H. 2, S. 100-118.
- Chambers, Ross, *Beckett's brinkmanship*, in: Esslin (Hrsg.), 1965, *ibid.*, S. 152-168.
- Champigny, Robert, *Les aventures de la première personne*, in: Friedman (Hrsg.), 1964, *ibid.*, S. 117-130.
- Coetzee, J.M., *Beckett's 'Lessness'. An Exercise in Decomposition*, in: *Computers and Humanities*, Jg. VII (1973), S. 195-198.
- Cohn, Ruby, *'Watt' in the light of 'The Castle'*, in: *Comparative Literature*, Jg. 13 (1961), H. 2, S. 154-166.
- Dies., *'Comment c'est' – de quoi rire*, in: *French Review*, Jg. 35 (1962), H. 6 (Mai), S. 563-569.
- Dies., *Ghosting through Beckett*, in: Buning und Oppenheim, *ibid.*, S. 1-12.
- Driver, Tom, *Beckett by the Madeleine*, in: *Columbia University Journal*, Jg. 4 (1961), Sommer, S. 21-25.
- Ellis, Reuben J., *« Matrix of the Surds » : Heisenberg's Algebra in Beckett's 'Murphy'*, in: *Papers on Language and Literature*, Jg. 25 (1989), H. 1 (Winter), S. 120-123.
- Ellman, Richard, *Samuel Beckett: Neinsager aus Nirgendland*, in: Ders., *ibid.*, S. 103-133.
- Esslin, Martin, *A Poetry of Moving Images*, in: Friedman, Rossman et al., *ibid.*, S. 65-76.
- Ders., *Towards the Zero of Language*, in: Acheson und Arthur, *ibid.*, S. 108-113.
- Federman, Raymond, *The impossibility of saying the same old thing the same old way. Beckett's fiction since 'Comment c'est'*, in: *L'Esprit Créateur*, Jg. 11 (1971), H. 3, S. 21-43.
- Friedman, Melvin J., *The novels of Samuel Beckett – an amalgam of Joyce and Proust*, in: *Comparative Literature*, Jg. 12 (1960), H. 1 (Winter), S. 47-58.
- Ders., *Les romans de Samuel Beckett et la tradition du grotesque*, in: Matthews, *ibid.*, S. 31-50.
- Gruen, John, *Interview with Samuel Beckett*, in: *Vogue*, Jg. 1969, Dezember, S. 210.
- Iser, Wolfgang, *Ist das Ende hintergebar? Fiktion bei Beckett*, in: Ders. (1972), *ibid.*, S. 391-413.
- Kesting, Marianne, *Das Romanwerk Samuel Becketts*, in: Dies. (1965), *ibid.*, S. 67-79.
- Kesting, Marianne, *Samuel Beckett: Endgame. Endzeit und Schädelprojektion*, in: Plett, *ibid.*, S. 50-75.
- Montgomery, Angela, *Beckett and science: Watt and the quantum universe*, in: *Comparative criticism*, Jg. 13 (1991), S. 171-181.

Müller, Klaus Peter, *Ein Lebenswerk über die Paradoxie menschlicher Geschichte(n): Samuel Becketts Drama*, in: Ders. (Hrsg.) (1993), S. 479-520.

Nadeau, Maurice, *Samuel Beckett – L'humor et le néant*, in: *Mercure de France*, Jg. 1951, H. 1056 (August), S. 693-697 [*Molloy*].

Ders., *Samuel Beckett oder das Recht auf Schweigen*, in: *Texte und Zeichen*, Jg. 2 (1956), H. 6, S. 163-172 [*L'innomable*].

Rathjen, Friedhelm, *Dubliner Zentralklosett. Zu Christian Enzensbergers Übersetzung von Samuel Becketts Prosasammlung 'More Pricks than Kicks'*, in: *die hören*, Jg. 1992, H. 168, S. 133-139.

Renner, Charlotte, *The self-multiplying narrators of 'Molloy', 'Malone Dies' and The Unnamable*, in: *Journal of Narrative Technique*, Jg. XI (1981), H. 1, S. 12-23.

Robinson, James E., *Bruno and Beckett: coincidence of contraries*, in: Dennis Bartholomeusz (Hrsg.), *Drama and Philosophy*, Cambridge 1990, p. 171-183.

Schock, Konrad, *Exakte Beschreibung und vorsichtige Einschränkung: Bemerkungen zu Becketts Prosastil*, in: *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, Jg. 96 (1986), S. 12-21.

Warhaft, Sidney, *Threne and Theme in 'Watt'*, in: *Wisconsin Studies in Contemporary Literature*, Jg. 4 (1963), H. 3 (Autumn), p. 261-278.

Zeltner-Neukomm, Gerda, *Samuel Beckett*, in: Ders., *ibid.*, S. 150-171.

Beckett, bildende Kunst und Musik

Brater, Enoch, *The Empty Can: Samuel Beckett and Andy Warhol*, in: *Journal of Modern Literature*, Jg. III (1973/74), H. 3/5, S. 1225-1246.

Ders., *Dada, Surrealism and the Genesis of 'Not I'*, in: *Modern Drama*, Jg. 1975, H. 18, p. 49-59.

Bryden, Mary (Hrsg.), *Samuel Beckett and Music*, Oxford 1998.

Cremin, Ann, *Friend Game*, in: *Art News*, Jgl. 84 (1985), H. 5 (May), S. 82-85.

Gidal, Peter, *Beckett & Others & Art: A System*, in: *Studio – International Journal of Modern Art*, Jg. 188 (1974), H. 971 (November), S. 183-186.

Glasmeier, Michael; Hartel, Gaby (Hrsg.), *Das Gleiche nochmal anders. Texte zur bildenden Kunst*, Frankfurt am Main 2000.

Glasmeier, Michael; Hoffmann, Christine et al. (Hrsg.), *Samuel Beckett Bruce Nauman* (Ausst.-Kat., Kunsthalle Wien), Wien 2000.

Hale, Jane, *Framing the Unframable. Samuel Beckett and Francis Bacon*, in: Buning; Oppenheim (Hrsg.), *ibid.*, S. 95-102.

Hartel, Gaby, *... the eyes take over ...'. Samuel Becketts Weg zum "gesagten Bild". Eine Untersuchung von 'The Lost Ones', 'Ill Seen Ill Said' and 'Stirrings Still' im Kontext der visuellen Kunst*, Diss. Berlin o. J.

Hood, Dorothy, *Sigthing the Invisible Frontiers*, in: *Art Journal*, Jg. 39 (1980), H. 4, S. 268-269.

Johannes, Christa Erika, *Relationships between some Abstract Expressionist Painting and Samuel Beckett's Writing*, Diss. Ann Arbor 1974.

- Kesting, Marianne, *Die Eternisierung der Fluktuation – Über den Prozess der Wahrnehmung bei Beckett und Giacometti*, in: *Das Kunstwerk*, Jg. 5 (1981), H. 2, S. 34-45.
- Kudielka, Robert, *An Art unresentful of its unsuperable indigence ... – Das Paradigma der Modernen Malerei in Becketts Poetik*, in: Brockmeyer und Veit, *ibid.*, S. 163-184.
- McMillan, Dougald, *Samuel Beckett and the Visual Arts. The Embarrassment of Allegory*, in: Gontarski (Hrsg.), 1986, S. 14-28.
- Megged, Matti, *Beckett and Giacometti*, in: *Partisan Review*, Jg. 49 (1982) H. 3, S. 400-406.
- Ders., *Dialogue in the void. Beckett and Giacometti*, New York 1985.
- Mercier, Vivian, *Beckett/Beckett*, New York 1977.
- Miller Robinson, Fred, *'An Art of Superior Tramps' – Beckett and Giacometti*, in: *Centennial Review*, Jg. 25 (1981), H. 4, S. 331-347.
- Oppenheim, Louis (Hrsg.), *Beckett and the Arts – Music, Visual Arts and Non-print Media*, New York 1999.
- Dies., *The Painted Word – Samuel Beckett's Dialogue with Art*, Ann Arbor 2000.
- Rabaté, Jean-Michel (Hrsg.), *Beckett avant Beckett. Essais sur le Jeune Beckett (1930-1945)*, Paris 1984.
- Rathjen, Friedhelm (Hrsg.), *In Principle, Beckett is Joyce*, Edinburgh 1994.
- Rehn-Wolfman, Ursula, *Jeu d'Espace Litteraire Pictural, Sculptural, Samuel Beckett – Alberto Giacometti* [University Microfilm 38, 21 6A], Ann Arbor 1977.
- Schramm, Ulf, *Kritik der Theorie vom 'Kunstwerk als Negation'. Beobachtungen an Becketts 'Endspiel' und an Bildern von Vasarely und Fontana*, in: *Philosophisches Jahrbuch*, 76/2, 1969.
- Stamelmann, Richard, *The Art of the Void: Alberto Giacometti and the Poets of L'Ephémère*, in: *L'Esprit Créateur*, Jg. XXII (1982), H. 4, S. 15-25.
- Stutzer, Beat, *Samuel Beckett, Bram van Velde und: Alberto Giacometti*, in: *Bündner Zeitung*, 4. September 1992, S. 32-48.

IV. Darstellungen und Werke zum Problemzusammenhang der Arbeit

- Albrecht, J. und Fischer, P. (Hrsg.), *Ferdinand Hodler. Views and Visions* (Ausst.-Kat., Art Museum Cincinnati), Cincinnati 1994.
- Albright, Daniel, *Representation and the Imagination – Beckett – Kafka, Nabokov*, Chicago 1981.
- Anzieu, Didier, *Beckett et le psychanalyste*, Paris 1992.
- Anon. Autor(en), *Catalogue of Pictures and Other Works of Art in the National Gallery of Ireland and the National Portrait Gallery*, Dublin 1928 [Becketts Ausgabe].
- Apel, Karl-Otto, *Die Idee der Sprache in der Tradition des Humanismus von Dante bis Vico*, (Schriftenreihe des Archivs für Begriffsgeschichte, Bd. 3), Habil. Schr. Bonn 1963.
- Arikha, Avigdor, *Peinture et regard: écrits sur l'art 1965-1993*, Paris 1994.
- Arnheim, Rudolf, *Entropy and Art an Essay on Order and Disorder*, Berkeley/London 1971.
- Bätschmann, Oskar, *Malerei der Neuzeit (Ars Helvetica, Bd. 6)*, hrsg. von Florens Deuchler, Disentis 1989.

- Baillet, Adrien, *La Vie de Monsieur Descartes*, Paris 1691, reprographischer Nachdruck Paris 1961.
- Ballmer, Karl, *Aber Herr Heidegger! – Zur Freiburger Rektoratsrede Martin Heideggers*, Basel 1933.
- Bartholomeusz, Denis, (Hrsg.), *Drama and Philosophy*, Cambridge 1990.
- Beauvoir, Simone de, *In den besten Jahren*, Reinbek bei Hamburg 1961 [Paris 1960].
- Berger, Ursel, *Georg Kolbe – Leben und Werk*, Berlin 1990.
- Berkeley, George, *A New Theory of Vision*, hrsg. von A. D. Lindsay, J. M. Dent and Sons, London 1926 [Becketts Ausgabe].
- Bernatzky, Alois, *Baum und Mensch*, Frankfurt am Main 1976.
- Bellasi, Pietro (Hrsg.), *Ipotesi Helvetia. Un certo expressionismo* (Ausst.-Kat., Galleria Civica d'Arte Moderna), Ferrara 1991.
- Boccola, Sandro, *Die Kunst der Moderne – Zur Struktur und Dynamik ihrer Entwicklung. Von Goya bis Beuys*, München/New York 1997.
- Böhme, Hartmut, *Natur und Subjekt*, Frankfurt am Main 1988.
- Bonk, Sigmund, *Abschied von der Anima mundi – Die britische Philosophie im Vorfeld der Industriellen Revolution*, Habil. Schrift Freiburg/München 1999.
- Bonaventura, St., *Lignum Vitae*, Freiburg im Breisgau 1888.
- Bléandonu, Gérard, *Wilfred R. Bion. La vie et l'œuvre. 1897-1979*, Paris 1990.
- Breton, André *Manifestes du surréalisme*, Paris 1991.
- Ders., *Die Manifeste des Surrealismus*, Reinbek bei Hamburg 1968.
- Brinker, Helmut, *Zen in der Kunst des Malens*, Bern/München u.a. 1991.
- Brown, Terrance, *Ireland. A Social and Cultural History 1922-1985*, London 1985.
- Bruhn, Siglind, *Musical Ekphrasis – Composers Responding to Poetry and Painting*, Hillsdale, New York 2000.
- Bruno, Giordano, *Über die Ursache, das Prinzip und das Eine* [1584], in: Samsonow, Elisabeth von, *Giordano Bruno* (Schriften), hrsg. von Peter Sloterdijk in der Reihe *Philosophie jetzt!*, S. 413-434.
- Ders., *Die Vertreibung der triumphierenden Bestie* [1584], in: Samsonow, *ibid.*, S. 242-292.
- Ders., *Die Kabballa des Pegasus* [1584], in: Samsonow, *ibid.*, S. 293-327.
- Ders., *Von den heroischen Leidenschaften* [1585], in: Samsonow, *ibid.*, S. 71-110.
- Ders., *De triplici minimo et mensura ad trium speculativarum scientiarum et multarum activarum artium principe libri V.*, in: *Jordani Bruni Nolani opera latine con scripta*, Bd. I, T. III, Florenz 1889 [1591], faksimilierter Nachdruck Stuttgart-Bad Canstatt 1961.
- Bowl, John (Hrsg.), *Russian Art and the Avantgarde. Theory and Criticism*, London 1998.
- Butterworth, E.A.S., *The Tree at the Navel of Earth*, Berlin 1970.
- Cage, John, *A Year from Monday*, Middletown (Conneticut) 1965.
- Ders., *Writings '67 – '72*, Middletown, Conn. 1998.
- Carrois, Norbert R. du, *Giovanni Giacometti* (Katalog des graphischen Werkes, 1888-1933), Zürich 1977.

- Cassidy, David, *Uncertainty: the life and science of Werner Heisenberg*, New York 1992.
- Caws, Mary Ann, *The Art of Interference: Stressed Readings in Verbal and Visual Texts*, Princeton 1989.
- Clay, Jean, *Visages de l'art moderne*, Paris/Lausanne 1970.
- Paterson Cheadle, Mary, *Ezra Pound's Confucian Translations*, Ann Arbor 1997.
- Daval, Jean-Luc (Hrsg.), *Histoire d'un Art. La Sculpture XIXe et XXe Siècles*, Genf 1986.
- Deleuze, Gilles, *Die Falte – Leibniz und der Barock*, Frankfurt am Main 1996.
- Donaghy, Lyle, *Primordia Caeca*, Dublin 1927; abgedruckt in: Samuel Beckett, *Recent Irish Poetry* (August 1934), in: Cohn, *ibid.*, S. 75.
- Dumayet, Pierre, *Vu et entendu*, Paris 1964.
- Ernst, Max, *Die Nacktheit der Frau ist weiser als die Lehre des Philosophen* (Reihe *Spiegelschrift*, Bd. 4), Köln 1970.
- Fellmann, Ferdinand, *Das Vico-Axiom: Der Mensch macht die Geschichte*, Habil. Schrift Freiburg 1976.
- Fetscher, Iring (Hrsg.) *Hegel; Alexandre Kojève; Eine Vergegenwärtigung seines Denkens. Kommentar zur Phänomenologie des Geistes*, Frankfurt am Main 1975.
- Fetz, Reto Luzius, *Whitehead: Prozessdenken und Substanzmetaphysik*, Freiburg 1981.
- Gauthier, Xavière, *Surrealismus und Sexualität – Inszenierung der Weiblichkeit*, Berlin 1980.
- Giacometti, Augusto, *Blätter der Erinnerung*, Chur 1997.
- Gorgias von Leontinoi, *Reden, Fragmente und Testemonien*, hrsg. und übersetzt von Thomas Buchheim, Hamburg 1989.
- Gorsen, Peter, *Zur Phänomenologie des Bewußtseinsstroms – Bergson, Dilthey, Husserl, Simmel und die lebensphilosophischen Antinomien* (Abhandlungen zur Philosophie, Psychologie und Pädagogik, Bd. 33), Diss. Bonn 1966.
- Grohmann, Will (Hrsg.), *die sammlung Ida Bienert dresden* (aus der Reihe *privatsammlungen neuer kunst*), Potsdam o. J. (1933).
- Ders., *Kandinsky – Leben und Werk*, Köln 1958.
- Guyot, Danièle, Lebert, Muriel et al. (Hrsg.), *Jardin d'artiste: de mémoire d'arbre* (Ausst.-Kat., Les musées de la Ville de Paris/Musée Zadkine), Paris 1998.
- Gypta, Sh. M., *Plant Myths and Traditions in India*, Leiden 1970.
- Hahl-Koch, Jelena (Hrsg.), *Arnold Schönberg/Wassily Kandinsky – Briefe, Bilder und Dokumente einer außergewöhnlichen Begegnung*, Salzburg/Wien 1980.
- Hartmann, Hans, *Augusto Giacometti. Pionier der abstrakten Malerei: ein Leben für die Farbe* (Ausst.-Kat., Bündner Kunstmuseum), Chur 1981.
- Hegel, Georg Friedrich, *Die Phänomenologie des Geistes* (1807), in: Moldenauer, Eva; Michel, Karl Markus (Hrsg.), *Georg Friedrich Hegel. Werke in zwanzig Bänden* (20 Bde, Bd. 3), Frankfurt am Main 1986 [Berlin 1832 ff.].
- Ders., *Wissenschaft der Logik* (1812), in: *ibid.* (20 Bde., Bd. 5), Frankfurt am Main 1986.
- Heinemann, Paul, *Potenzierte Subjekte – Potenzierte Fiktionen. Ich-Figurationen und ästhetische Konstruktion bei Jean Paul und Samuel Beckett* (Saarbrücker Beiträge zur Vergleichenden Literatur- und Kulturwissenschaft, Bd. 16), Diss. Würzburg 2001.

- Heisenberg, Werner, *Über den anschaulichen Inhalt der quantentheoretischen Kinematik und Mechanik*, in: Zeitschrift für Physik, Jg. 1927, H. 43, S. 127-198.
- Ders., *Physik und Philosophie*, Frankfurt am Main/Berlin 1959.
- Ders., *Der Teil und das Ganze – Gespräche im Umkreis der Atomphysik*, München 1969.
- Herrigel, Eugen, *Zen in der Kunst des Bogenschießens*, Konstanz 1948.
- Ders., *Die metaphysische Form*, Tübingen 1929.
- Ders., *Urstoff und Urform: ein Beitrag philosophischer Strukturlehre*, Tübingen 1926.
- Hess, Thomas B. Barnett Newman, New York 1969.
- Hill, Paul (Hrsg.), *Eadweard Muybridge*, London 2001.
- Hilmes, Carola und Mathy, Dietrich (Hrsg.), *Dasselbe noch einmal: Die Ästhetik der Wiederholung*, Opladen/Wiesbaden 1998.
- Hofmann, Werner, Aurenhammer, Hans H. et al. (Hrsg.), *Zauber der Medusa: europäische Manierismen* (Ausst.-Kat., Wiener Festwochen), Wien 1987.
- Hofmannsthal, Hugo von, *Der Brief des Lord Chandos* (1902) – *Schriften zur Literatur, Kunst und Geschichte*, hrsg. von Matthias Mayer, Stuttgart 2000.
- G. A. Hohnston (Hrsg.), *Berkeley's Commonplace Book*, London 1930 [Becketts Ausgabe].
- Hornborstel, Wilhelm, Kopanski, Karlheinz W. et al. (Hrsg.), *mit voller kraft. Russische Avantgarde 1910-1934* (Ausst.-Kat., Kunstgewerbemuseum Hamburg), Kassel 2001.
- Hubbert, Joachim, *Untersuchungen zur philosophischen Ästhetik*, Bochum 1995.
- Husserl, Edmund, *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*, Tübingen 1922.
- Jahshan, Paul, *Henry Miller and the Surrealist Discourse of Excess – A Post-Structuralist Reading*, New York/Washington 2001.
- Jamin, Jean (Hrsg.), *Michel Leiris. Tagebücher 1922-1989*, Graz 1996.
- Jessop, T. E., *A bibliography of George Berkeley* (mit einem Inventarverzeichnis zu Berkeleys nachgelassenen Schriften von A.A. Luce), o. O. 1973.
- Jung, Carl Gustav, *Der philosophische Baum*, in: *Von den Wurzeln des Bewußtseins. Studien über den Archetypus*, Zürich 1954, S. 351-496.
- Jung, Carl Gustav, *Über die Grundlagen der analytischen Psychologie. Die Tavistock-Lectures 1935*, hrsg. von Hilde Binswanger, Frankfurt am Main 1975.
- Ders., *The Symbolic Life. Miscellaneous Writings*, in: *The Collected Works*, hrsg. von Herbert Read und Michael Fordham et al., London 1977.
- Kant, Immanuel, *Kritik der Urteilskraft*, in: Weischedel, Wilhelm (Hrsg.), *Immanuel Kant. Werkausgabe* (XII Bde., Bd. X), Frankfurt am Main 1994.
- Kennedy, S. B., *Irish Art & Modernism 1880-1950* (Ausst.-Kat., Municipal Gallery of Modern Art, Dublin), Belfast 1991.
- Kesting, Marianne, *Vermessung des Labyrinths*, Frankfurt am Main 1965.
- Koella, Rudolf (Hrsg.), *Ferdinand Hodler* (Ausst.-Kat., Hypo-Kulturstiftung), München 1999.
- Kojève, Alexandre, *Introduction à la lecture de Hegel*, Paris 1947.

- Köhler, Wolfgang, *Gestalt Psychology*, London 1930.
- Krieger, Verena, *Aufbruch in die Moderne*, in: Hornborstel, Wilhelm; Kopanski, Karlheinz W. et al. (Hrsg.), *mit voller kraft. Russische Avantgarde 1910-1934* (Ausst.-Kat., Hamburger Kunstgewerbemuseum), Kassel 2001, S. 11-24.
- Kreitler, Hans und Shulamit, *Psychologie der Kunst*, Stuttgart/Berlin 1980.
- Kuhn, Thomas S., *The Structure of Scientific Revolutions*, Chicago 1962.
- Laing, Ronald David, *The Divided Self. An Existential Study in Sanity and Madness*, Tavistock 1959.
- Lammert, Angela, *Raum und Körper in den Künsten der Nachkriegszeit*, hrsg. von der Akademie der Künste, Berlin, Amsterdam/Dresden 1998.
- Lankheit, Klaus, *Die Frühromantik und die Grundlagen der „gegenstandslosen Malerei“*, in: Neue Heidelberger Jahrbücher, Jg. 20 (1951), S. 55-90.
- Larionov, Michail, *Lučitskaja žiwopis*, in: Ders. und Natalia Goncarova, *Lučitsky i buduščniki* (Manifest), Moskva 1913.
- Leiris, Michel, *Die Lust am Zusehen. Texte über Künstler des 20. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main 1988.
- Lord, James, *Einige bemerkenswerte Männer: weitere Erinnerungen*, München 1998.
- Luce, Arthur Aston (Hrsg.), *Some Unpublished Letters [of George Berkeley]*, Dublin 1933.
- Ders., *Berkeley and Malebranche – a study in the origins of Berkeley's thought*, London 1934.
- Ders., *Immaterialism* (Annual Philosophical Lecture, Henriette Herz Trust, British Academy), London 1944.
- Ders., *Philosophical Commentaries ('Commonplace Book')*, London 1944.
- Ders., *Berkeley's immaterialism: a commentary on his 'A treatise concerning the principles of human knowledge'*, London/New York 1945.
- Ders., *The Life of George Berkeley, Bishop of Cloyne*, London 1949.
- Ders., *Sense without Matter or direct Perception*, Edinburgh 1954.
- Ders., *The Dialectic of Immaterialism – An account of the making of Berkeley's 'Principles'*, London 1963.
- Leibniz, Gotthold Wilhelm, *Opera philosophica*, hrsg. von Johann Eduard Erdmann, Berlin 1839-1840.
- Link, Franz, *Ezra Pound*, hrsg. von Peter Bruny et al., München 1984.
- Loewith, Karl, *Vicos Grundsatz: verum et factum convertuntur: seine theologische Prämisse und deren säkuläre Konsequenzen* (Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Sonderdruck), Heidelberg 1968, S. 1-36.
- Luc-Grangé, Virginie, *Porträt de Michel Leiris par André Masson, Pablo Picasso, Alberto Giacometti et Francis Bacon*, Diss. Paris 1990.
- Mahaffy, John P., *Descartes*, Edinburgh/London 1901.
- Marquis-Sébie, Daniel, *Le Message de Bourdelle (L'Artisan du Livre)*, Paris 1931.

- Mauthner, Fritz, *Beiträge zu einer Kritik der Sprache*, 3 Bde., Leipzig 1923.
- Monk, Ray, *Ludwig Wittgenstein – The Duty of Genius*, London/New York 1990.
- Müller, Paul und Radlach, Viola (Hrsg.), *Giovanni Giacometti: 1868-1933. Leben und Werk* (Bd. 1), *Werkkatalog der Gemälde* (Bd. 2), Zürich 1996-1997.
- Miller, Henry, *Wendekreis des Krebses*, Reinbek bei Hamburg 1963 [Paris 1934].
- Motte-Haber, Helga de la, *Musik und Bildende Kunst – Von der Tonmalerei zur Klangskulptur*, Laaber 1990.
- Nietzsche, Friedrich, *Die Geburt der Tragödie – oder: Griechenthum und Pessimismus*, Stuttgart 1993 [Leipzig 1872].
- Olkowski, Dorothea, *Gilles Deleuze and the ruin of representation*, Berkeley/Los Angeles/London 1999.
- Paul, Jean, *Titan* (1802), in: Norbert Miller (Hrsg.), *Jean Paul. Sämtliche Werke* (6 Bde., Bd. III), München 1960.
- Peppiatt, Michael, *Francis Bacon – Anatomy of an Enigma*, London 1999.
- Perloff, Marjorie, *The Poetics of Indeterminacy: Rimbaud to Cage*, Princeton 1981.
- Plüss, Hans Rudolf, *Die Pupillenweite beim Übergang ins Hochgebirge*, Diss. Bern 1948.
- Poeschel, Erwin, *Augusto Giacometti*, Zürich 1922.
- Pound, Ezra and Fenollosa, Ernest Francisco, *The classic Noh theatre of Japan*, New York 1959.
- Rank, Otto, *The Trauma of Birth*, London 1929.
- Reifenscheid, Beate (Hrsg.), *Die innere Notwendigkeit: Gedanken zu Musik, Malerei und Bühne bei Schönberg, Kandinsky und anderen* (Ausst.-Kat., Ludwig-Museum, Koblenz), Bielefeld 2000.
- Rescher, Nicholas, *Process Metaphysics: an introduction to process philosophy*, New York 1996.
- Rilke, Rainer Maria, *Briefe über Cézanne*, hrsg. von Clara Rilke, Wiesbaden 1952.
- Riffert, Franz, *Whitehead and Piaget – Zur interdisziplinären Relevanz der Prozessphilosophie* (Europäische Hochschulschriften, Reihe XX Philosophie, Bd. 446), Diss. Frankfurt am Main/Berlin/ Bern u. a. 1995.
- Rubin, William (Hrsg.), *Primitivismus in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, München 1984.
- Schopenhauer, Arthur, *Sämtliche Werke* (5 Bde.), Insel Verlag, Leipzig 1922/23 [Becketts Ausgabe].
- Ders., *Sämtliche Werke*, hrsg. von Wolfgang Freiherr von Löhneyesen (5 Bde.), Stuttgart/Frankfurt am Main 1962 [Leipzig 1873 f.].
- Szemann, Harald (Hrsg.), *Visionäre Schweiz* (Ausst.-Kat., Kunsthaus Zürich), Aarau/Frankfurt am Main/Salzburg 1991.
- Sarkar, Anil Kumar, *Buddhism and Whitehead's Process Philosophy*, New Dehli 1991.
- Shioji, Ken-ichi, *Das Sein des Selbst – Eine Untersuchung im Anschluß an Peter Wust und Gabriel Marcel*, Diss. Mainz 1983.
- Shioji, Ursula, *Ezra Pound's Pisan Cantos and the Noh*, Diss. Frankfurt am Main 1998.

- von Samsonow, Elisabeth, *Giordano Bruno*, hrsg. von Peter Sloterdijk in der Reihe *Philosophie Jetzt!*, München 1999.
- Sartre, Jean-Paul, *La Recherche de l'Absolu*, in: *Les Temps Modernes*, Jg. III. (1948), H. 28, S. 1153-1163.
- Ders., *Das Sein und das Nichts – Versuch einer phänomenologischen Ontologie*, hrsg. und übers. von Justus Streller, Hamburg 1952 [Paris 1949], S. 338-397.
- Schewtschenko, Alexander, *Neoprimitivism. Ego teorija, ego vozmožnosti, ego dostiženija*, Moskva 1913.
- Spencer, Herbert, *Principles of Psychology*, London 1855.
- Steiner, Wendy, *The Colors of Rhethoric*, Chicago 1982.
- Suzuki, Daisetz Teitaro, *Mushin – Die Zen-Lehre vom Nicht-Bewußtsein – Das Wesen des Zen nach den Worten des Sechsten Patriarchen*, München 1987 [London 1949].
- Thomas, George H. (Hrsg.), *Philosophical commentaries / George Berkeley* (mit Kommentaren von A. A. Luce), Alliance (Ohio) 1976.
- Tomkins, Calvin, *Duchamp – A biography*, New York 1996.
- Tsukui, Nobuku, *Ezra Pound and Japanese noh plays*, Washington 1983.
- Trabant, Jürgen, *Neue Wissenschaft von alten Zeichen: Vicos Sematologie*, Frankfurt am Main 1994.
- Valentiner, Wilhelm Reinhold, *Georg Kolbe*, München 1922.
- Vico, Giovanni Battista, *Liber metaphysicus (De antiquissima Italorum sapientia)*, Napoli 1710, photomechanischer Nachdruck München 1979.
- Ders., *Principi di una Scienza Nuova intorno alla natura delle nazioni*, Napoli 1725, photomechanischer Nachdruck Rom 1979.
- Ders., *Principi di una Scienza Nuova intorno alla comune natura delle nazioni*, Napoli 1744, photomechanischer Nachdruck Florenz 1994.
- Ders., *Prinzipien einer neuen Wissenschaft über die gemeinsame Natur der Völker* (2 Bde.), übersetzt und herausgegeben von Vittorio Hösle und Christoph Jermann, Hamburg 1990.
- Vise, Stephen Solomon, *Wassily Kandinsky und Arnold Schönberg: parallelism in form and meaning*, Diss. Ann Arbor 1983.
- Wäse, Roland und Stutzer, Beat (Hrsg.), *Giovanni Segantini*, Ostfildern bei Stuttgart 1999.
- Waley, Arthur, *Zen Buddhism and its Relation to Art*, London 1959.
- Wandrey, Horst, (Hrsg.), *Das unbekannte Meisterwerk und andere französische Künstler geschichten von Balzac bis Camus*, Berlin 1988.
- Wargo, Robert Joseph, *The Logic of Basho and the Concept of Nothingness in the Philosophy of Nishida Kitaro*, Ann Arbor 1972.
- Wegmann, Peter, *Von Caspar David Friedrich bis Ferdinand Hodler* (Ausst.-Kat. der Alten Nationalgalerie), Frankfurt am Main 1993.
- Wellershoff, Dieter, *Der Gleichgültige – Versuche über Hemingway, Camus, Benn und Beckett*, Köln/Berlin 1963.
- Whitelaw, Billie, *Billie Whitelaw ... Who He? An autobiography*, London 1995.

- Wilenski, R. H., *An Introduction to Dutch Art*, London 1929 [Becketts Ausgabe].
- Windelband, Wilhelm, *Lehrbuch der Geschichte der Philosophie*, hrsg. von Heinz Heimsoeth, Tübingen 1950.
- Winner, Matthias (Hrsg.), *Der Künstler über sich in seinem Werk* (Internationales Symposium der Bibliotheca Hertziana, Rom 1989), Weinheim 1992.
- Wittgenstein, Ludwig, *Tractatus logico-philosophicus. Logisch-philosophische Abhandlung*, Frankfurt am Main 1963 [Wien 1921].
- Woodworth, Robert Sessions, *Contemporary Schools of Psychology*, New York 1931.
- Wuchterl, Kurt und Hübner, Adolf, *Ludwig Wittgenstein*, hrsg. von Klaus Schröter, Reinbek bei Hamburg 1979.
- Ming Xie, *Ezra Pound and the Appropriation of Chinese Poetry*, New York 1999.
- Zimmer, Heinrich, *Maya – Der Indische Mythos*, Stuttgart/Berlin 1936.
- Ders., *Die Indische Weltmutter*, hrsg. und eingel. von Friedrich Wilhelm, Frankfurt am Main 1980.

Das Innere als Oberfläche

Ein ästhetischer Dialog
zwischen Alberto Giacometti und Samuel Beckett
1929 bis 1936

„ in twosome twiminds ”

Kreative und sexuelle Zeugungsakte als Kompensationsmechanismen für die
verlorengegangene kosmische und zweigeschlechtliche Ureinheit im Versuch, das auf Selbst-
Reflexion gründende Bewußtseinsspannungsfeld zwischen Intellekt und Natur aufzuheben
und vollkommene Erfüllung zu erlangen

Inauguraldissertation

zur Erlangung des Grades eines Doktors
der Philosophie und Kunstwissenschaften
der
Johann Wolfgang Goethe-Universität
zu Frankfurt am Main

Band 2 von 2

vorgelegt von
Manfred Milz

Weserstr. 24
12045 Berlin

Abbildung 1



Abbildung 2

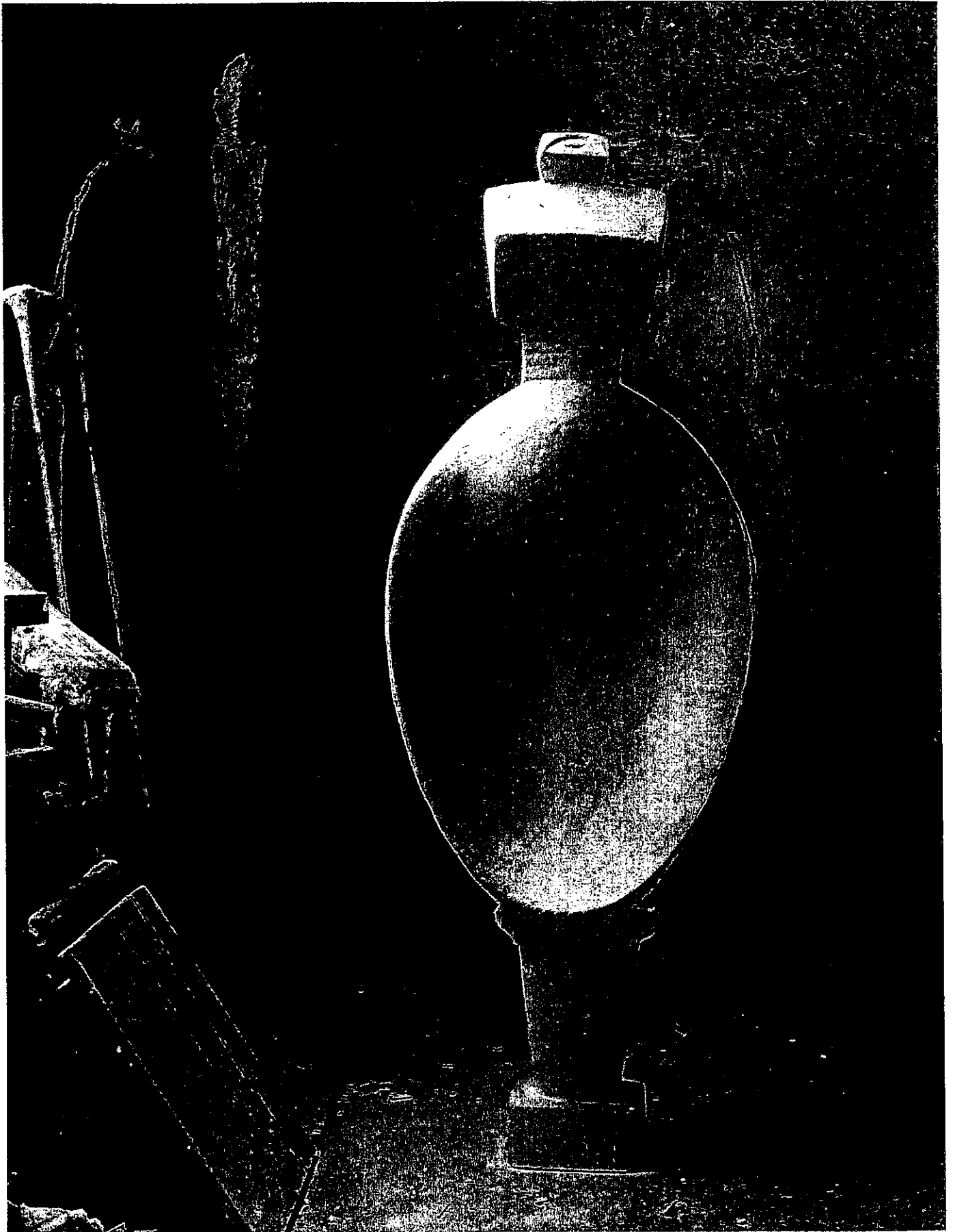


Abbildung 3



Abbildung 4



Abbildung 5

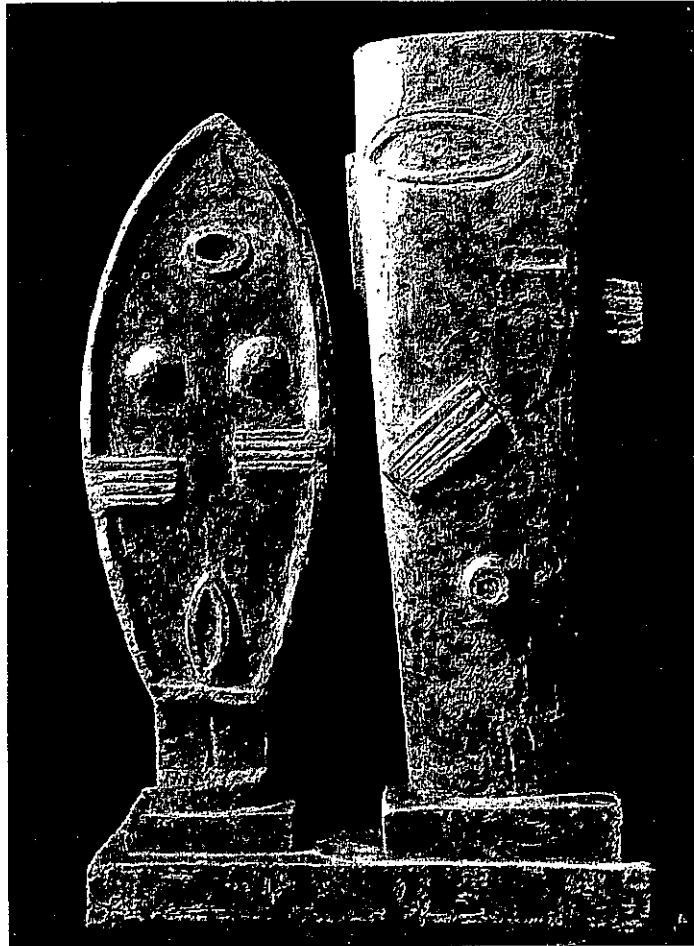


Abbildung 6

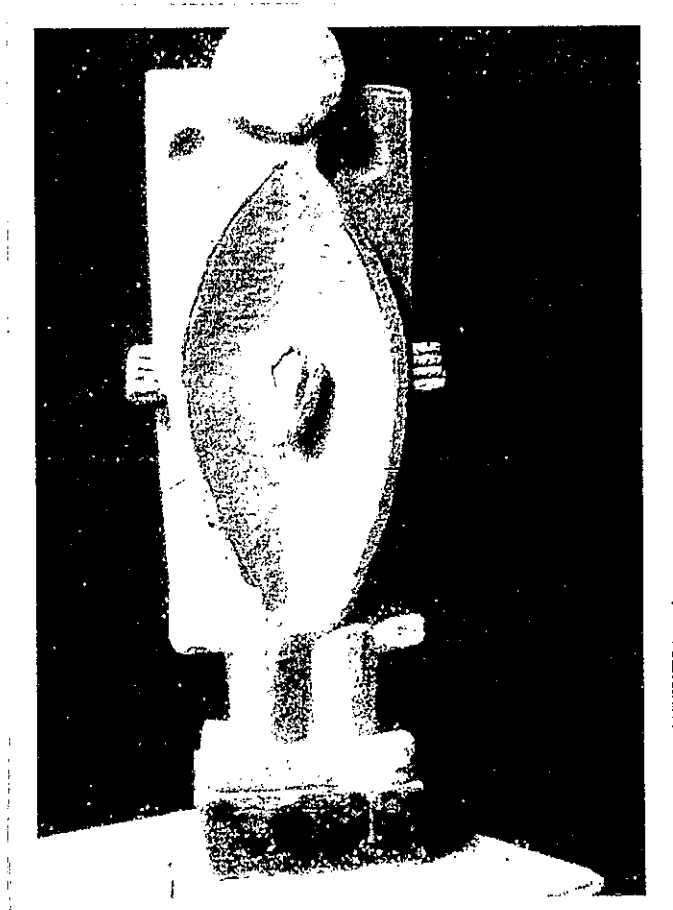


Abbildung 7

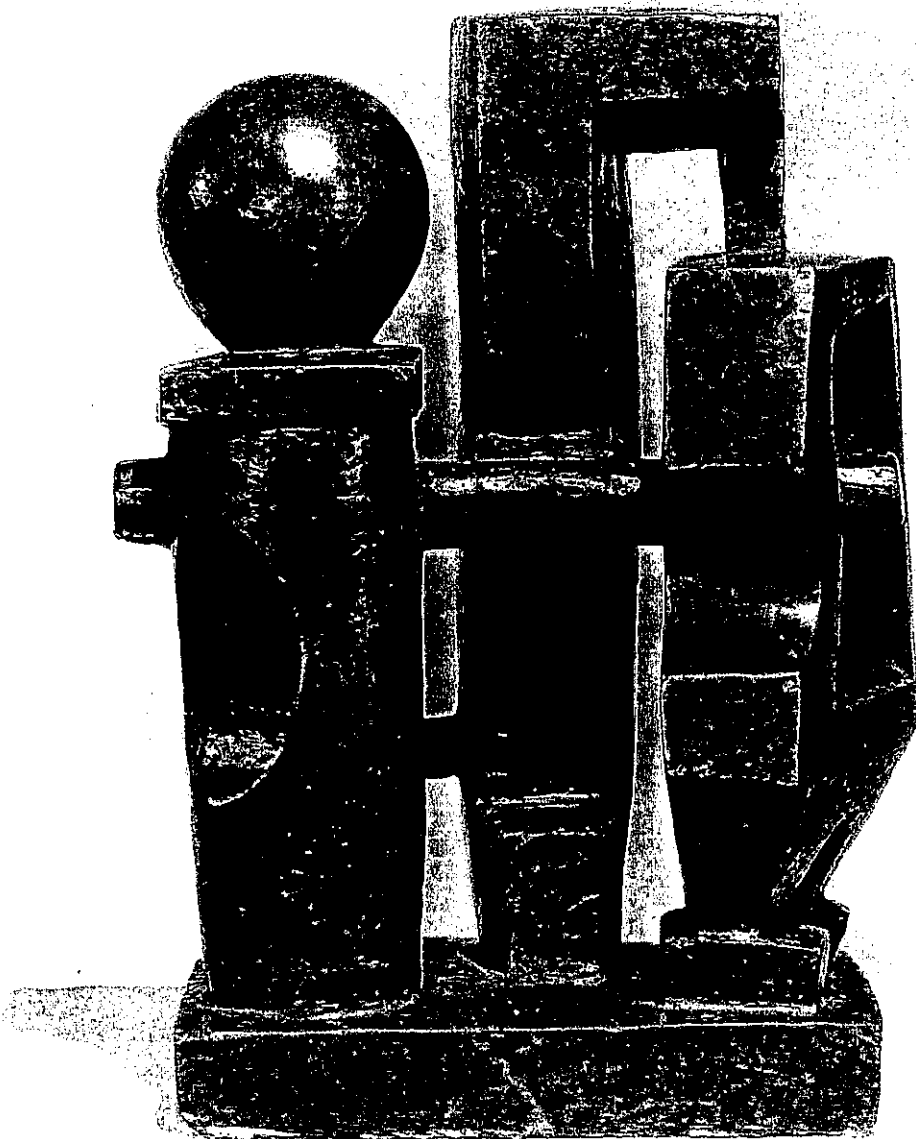


Abbildung 8

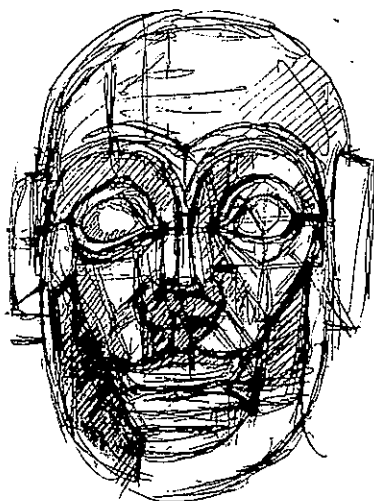


Abbildung 9

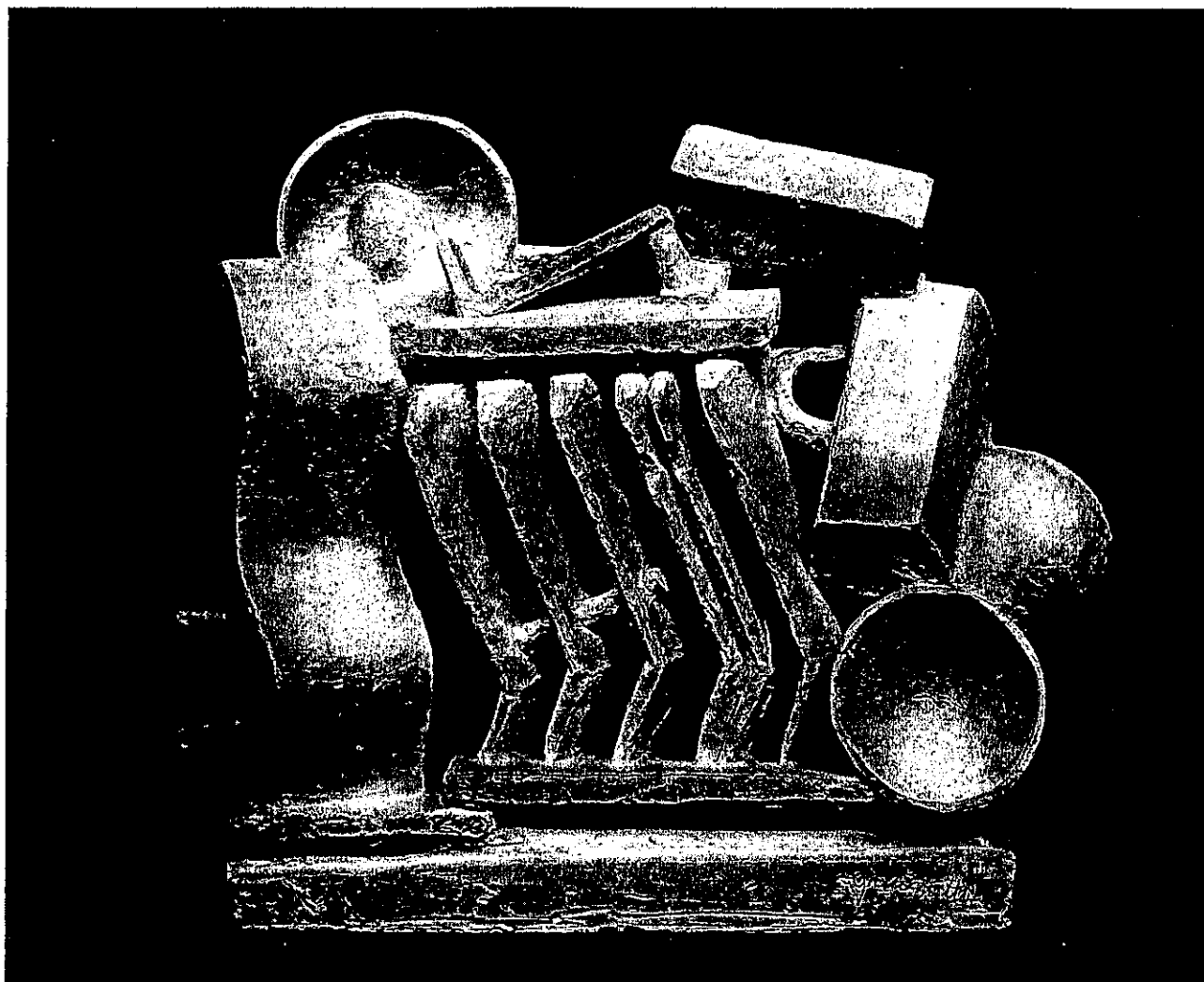


Abbildung 10

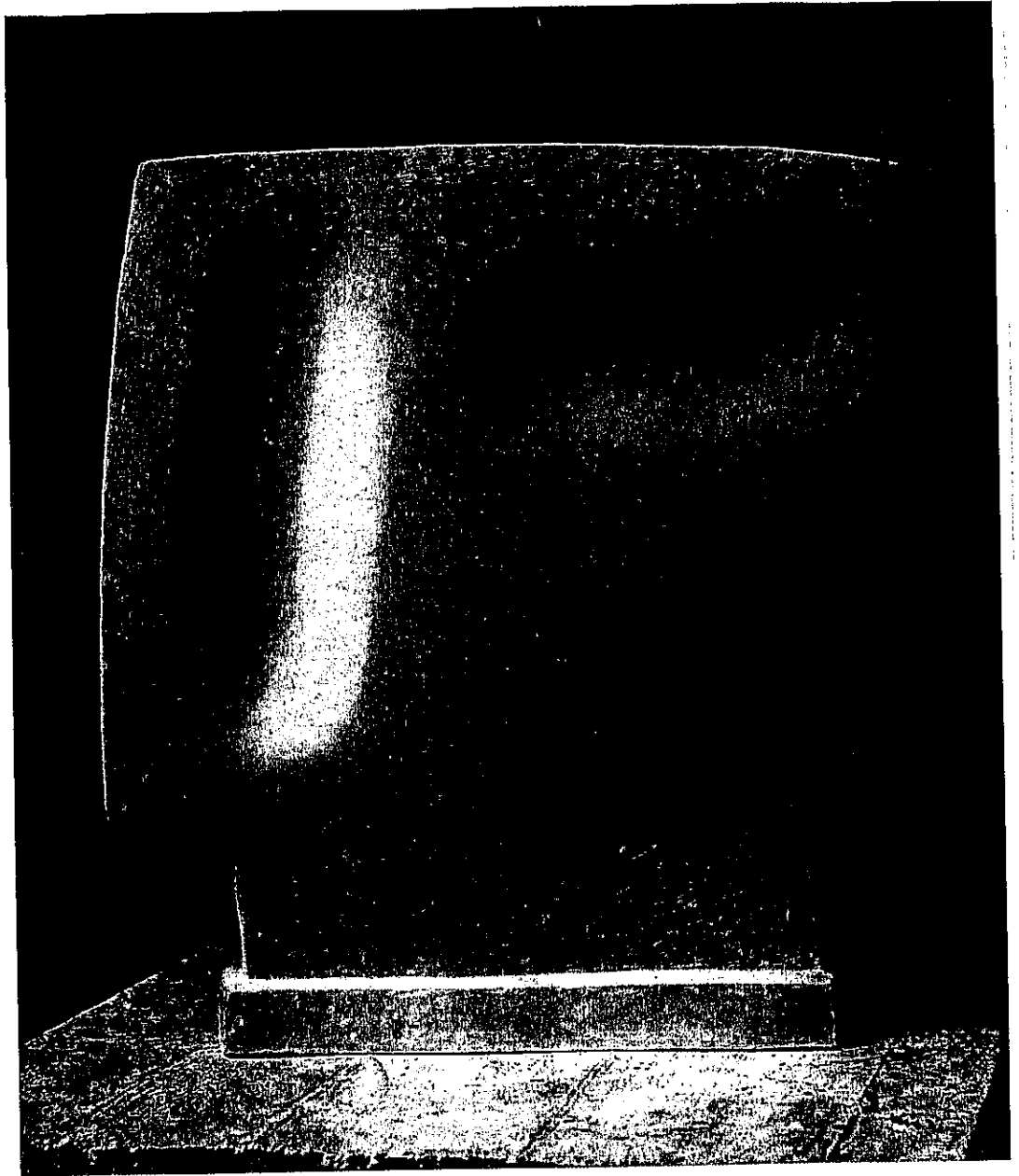


Abbildung 11

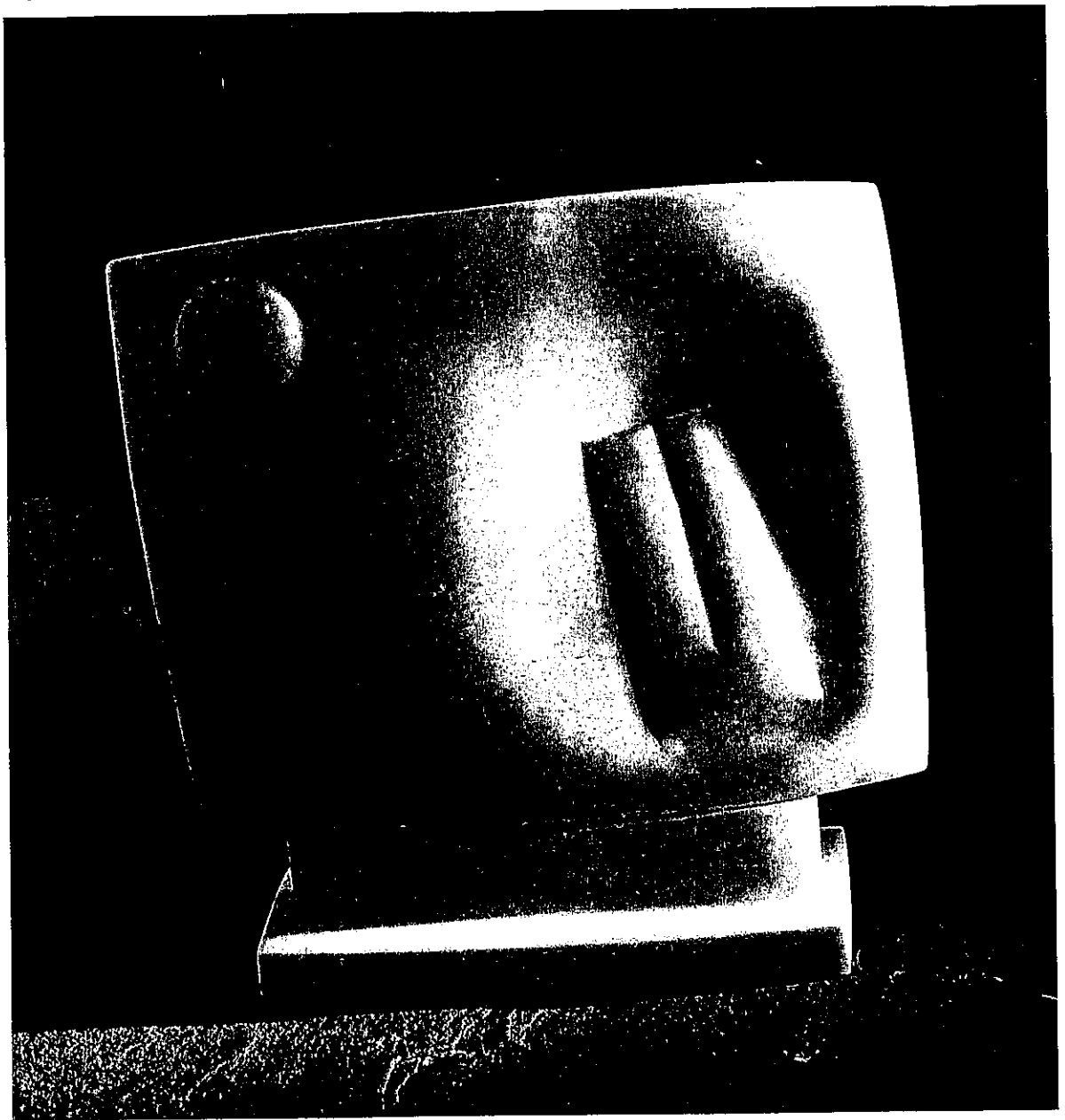


Abbildung 12



Abbildung 13

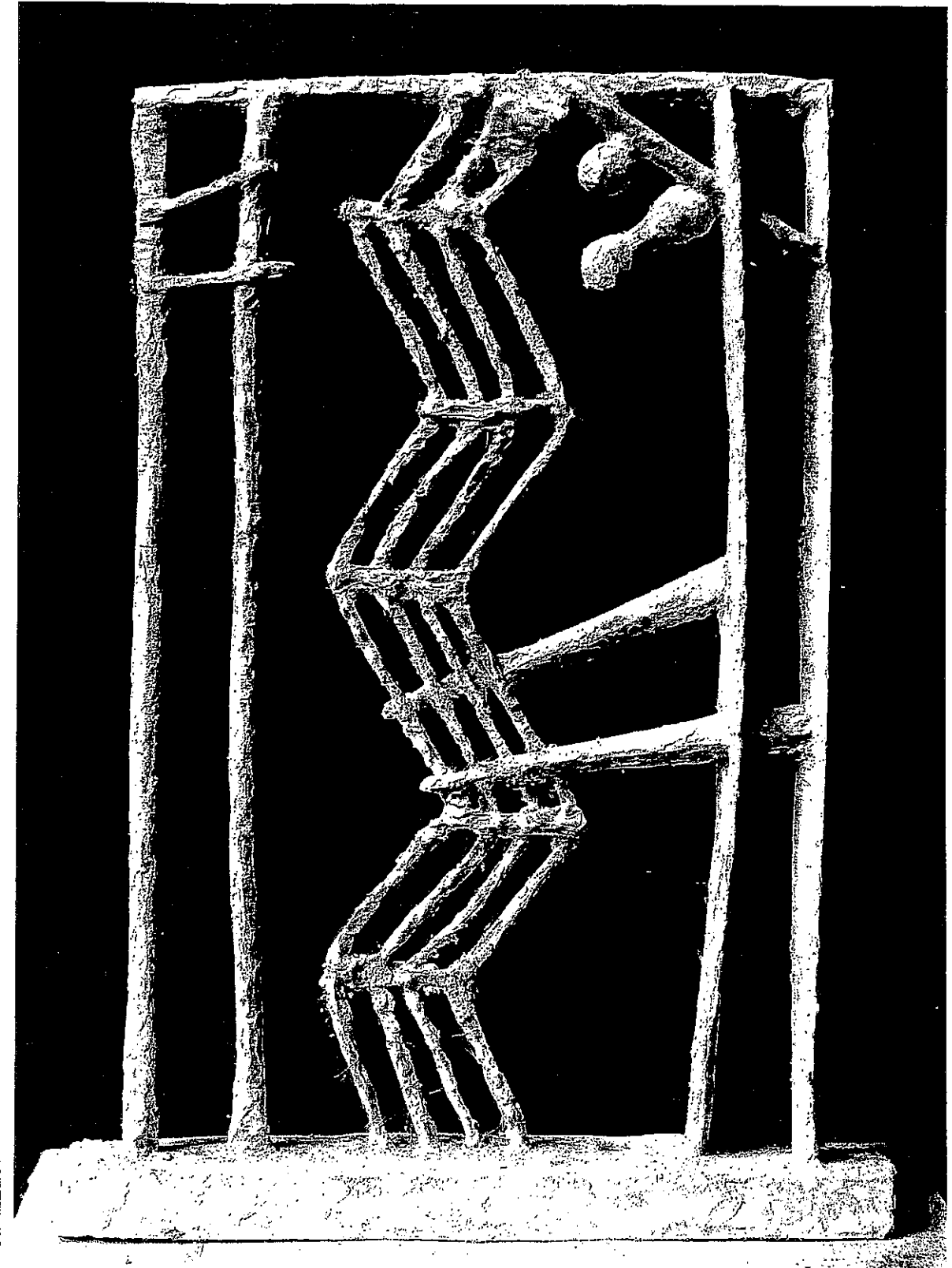


Abbildung 14



Abbildung 15

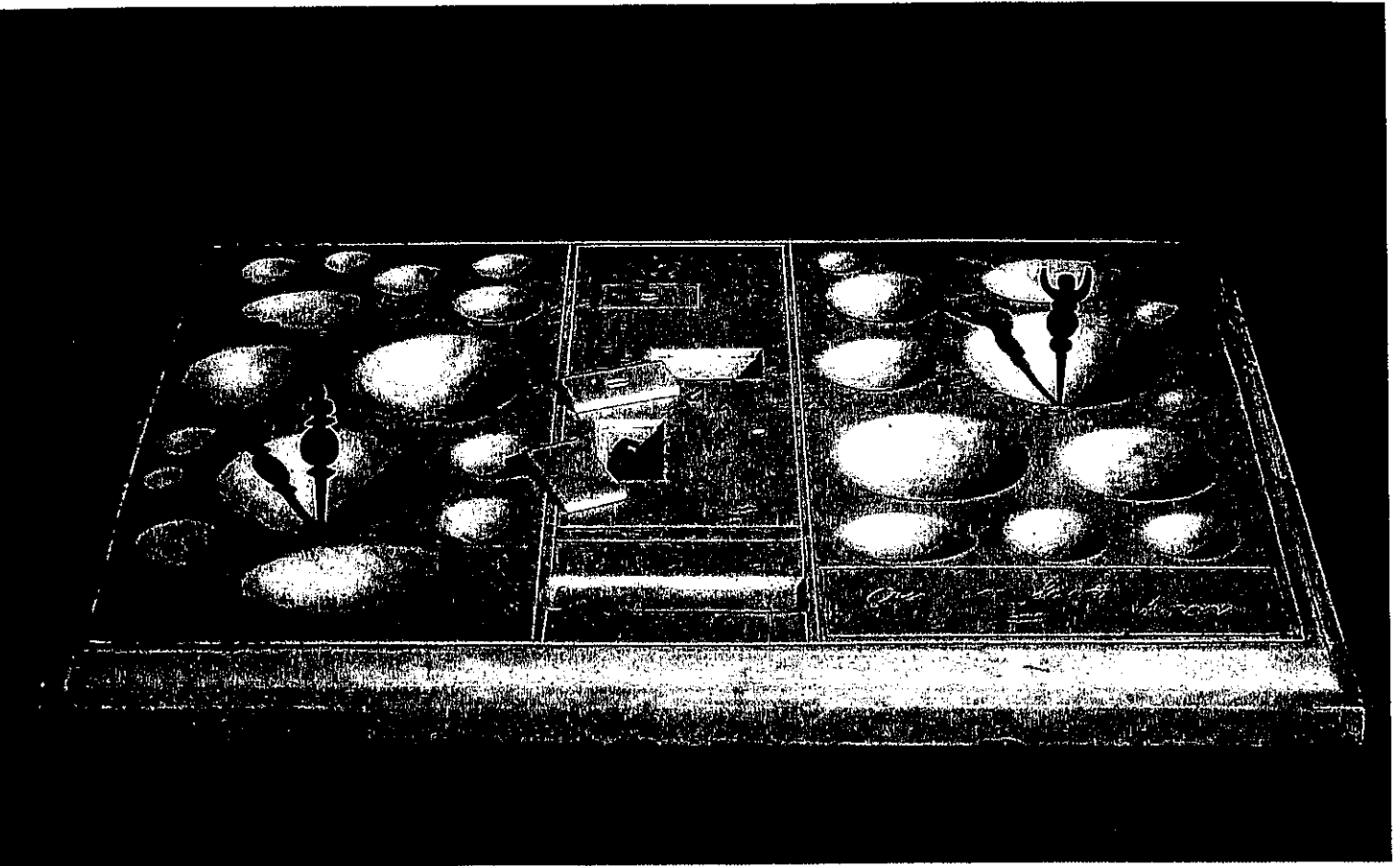


Abbildung 16

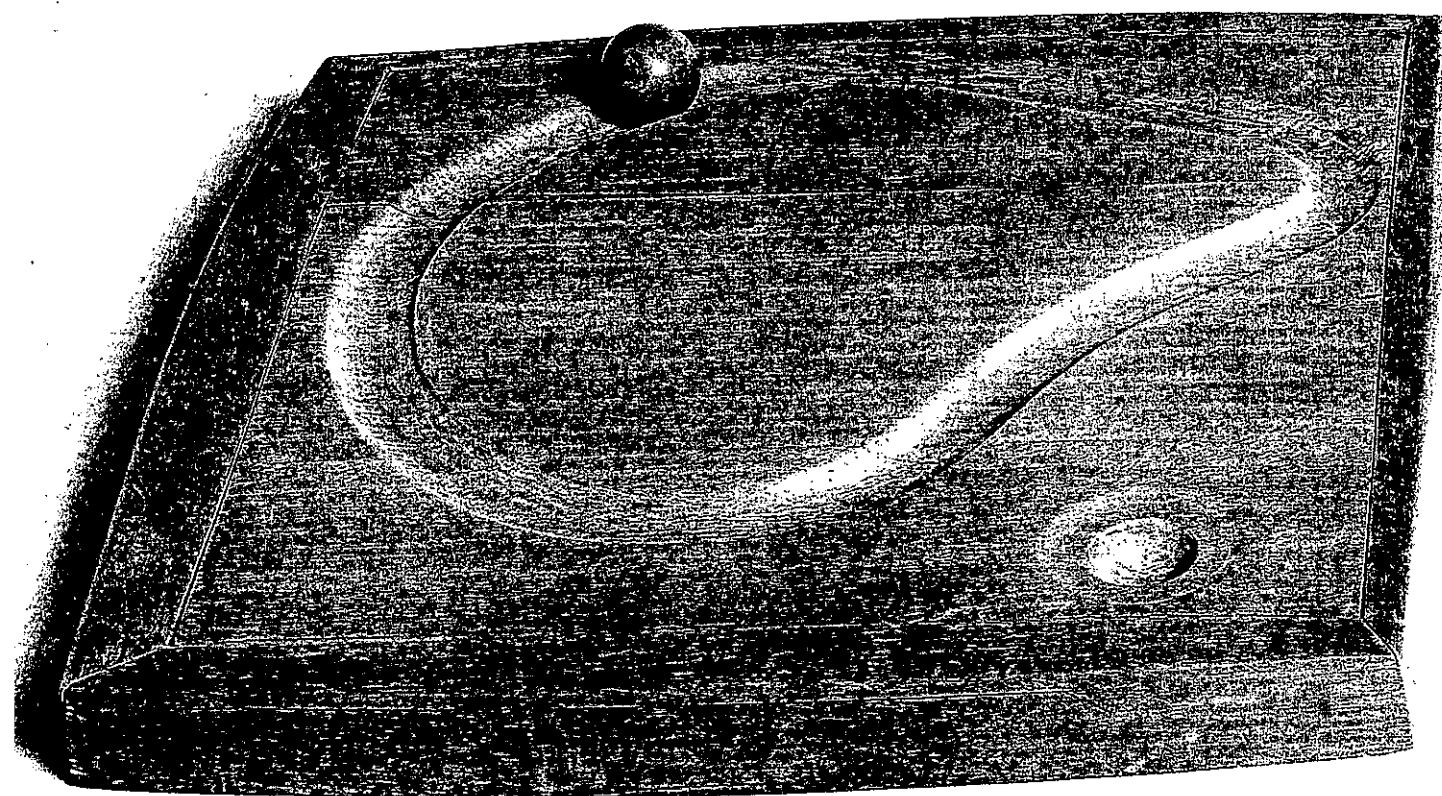


Abbildung 17

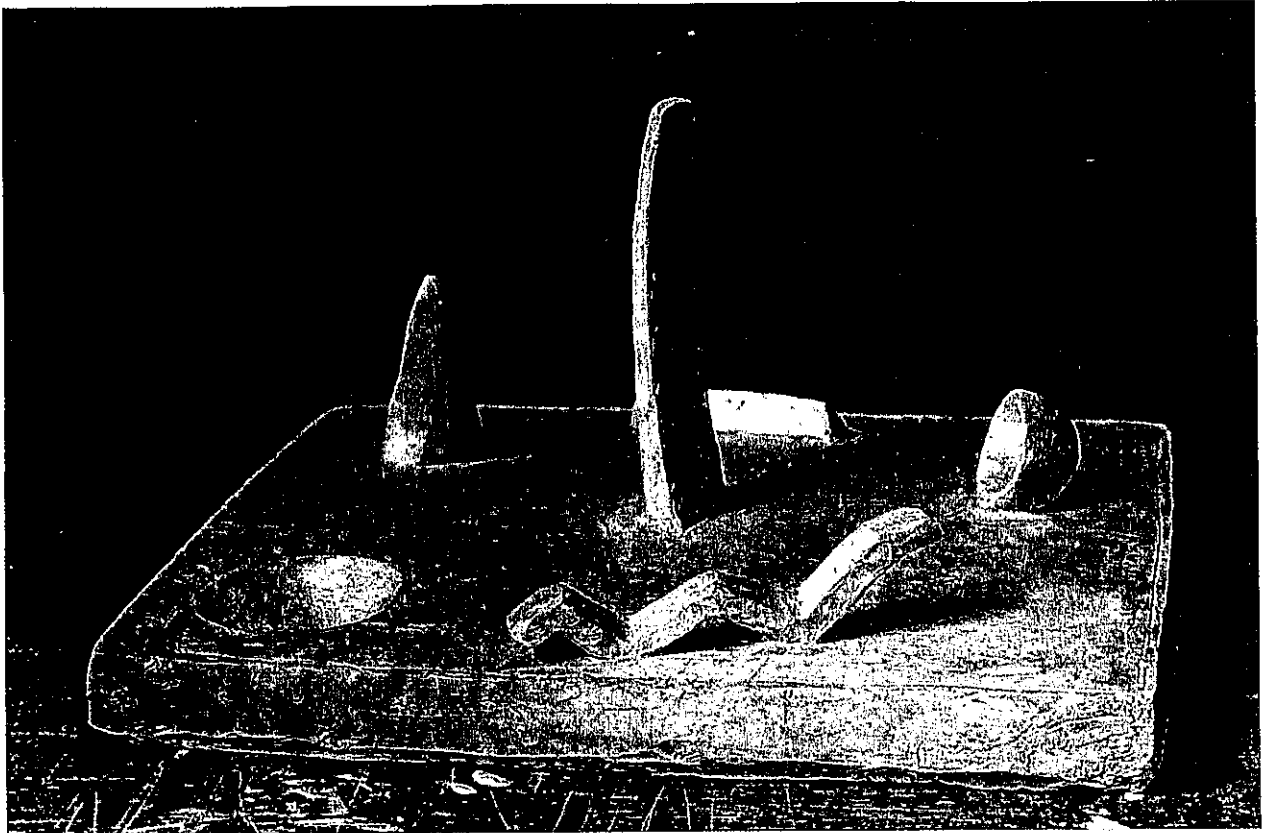


Abbildung 18

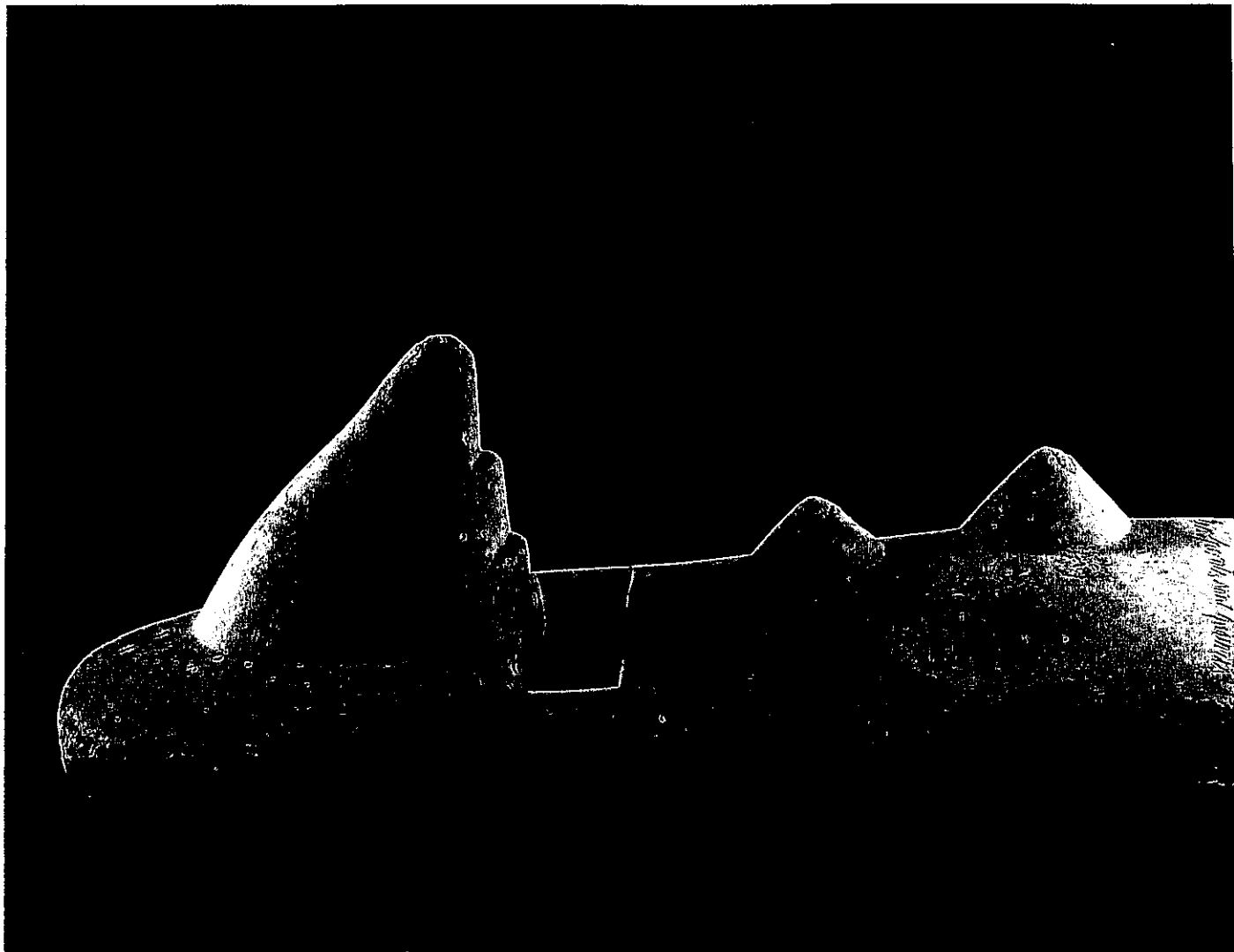


Abbildung 19

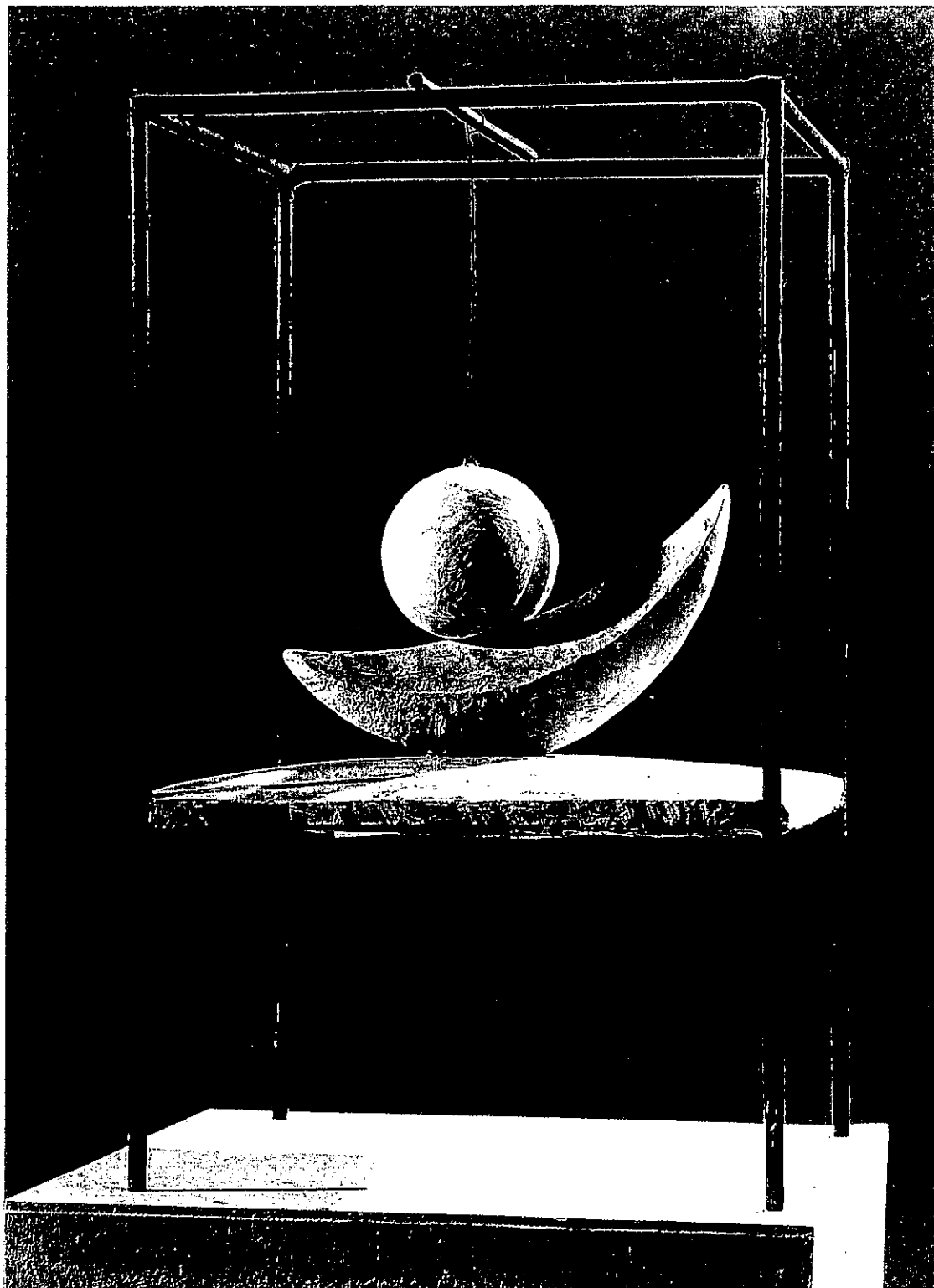


Abbildung 20

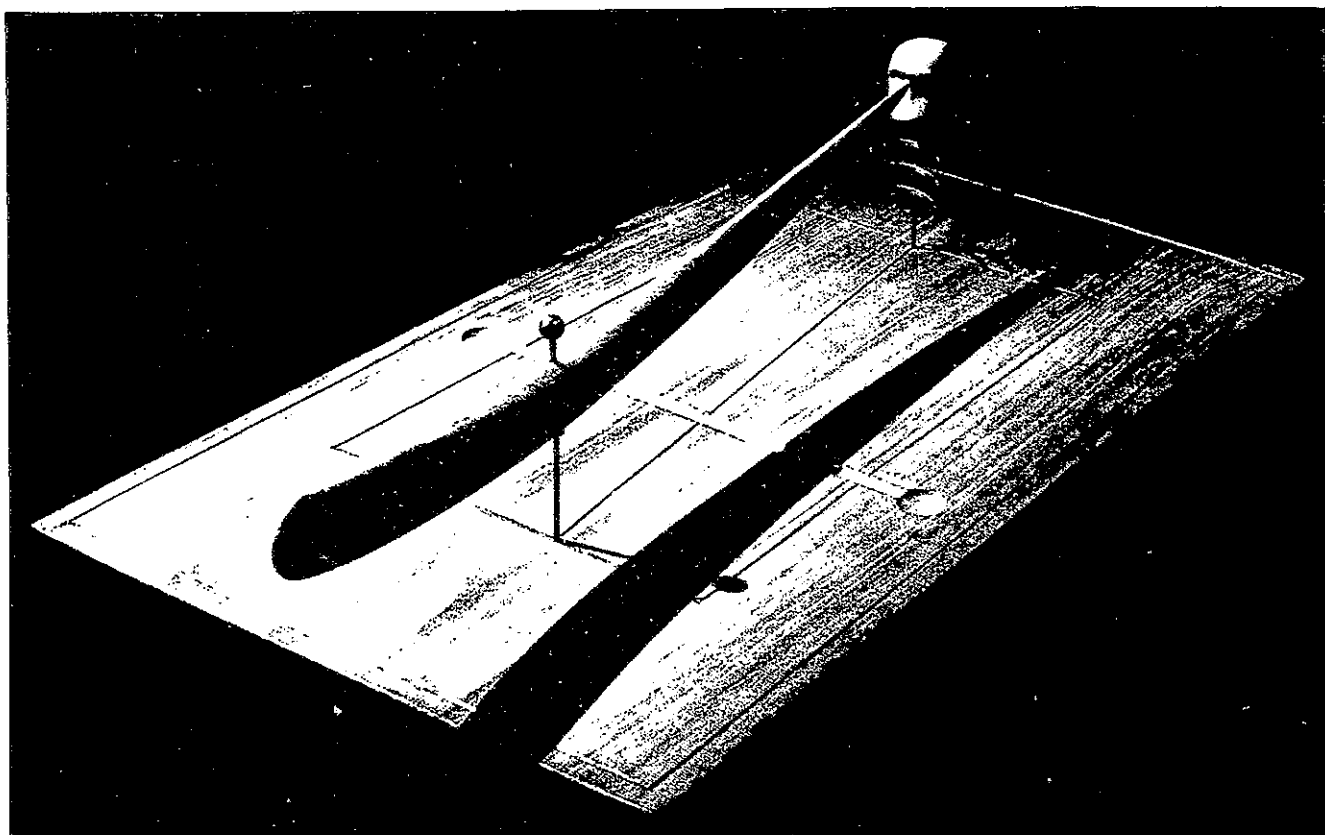
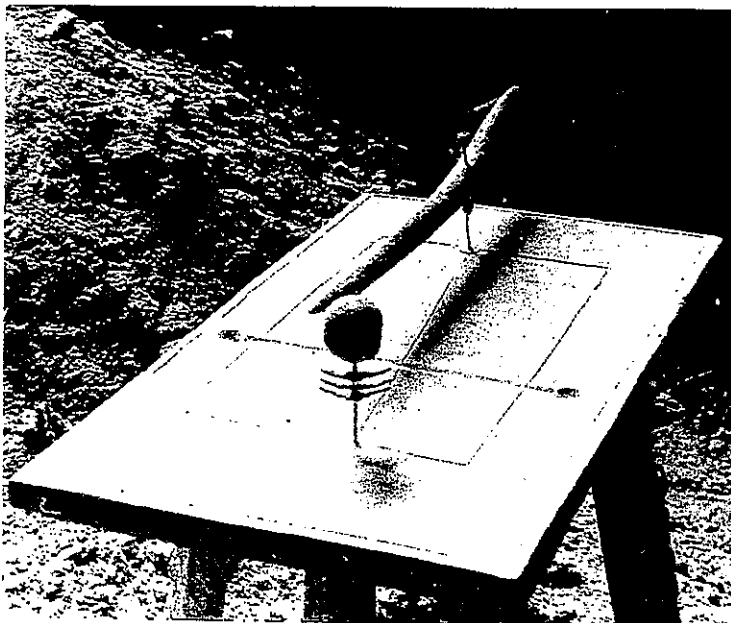


Abbildung 21

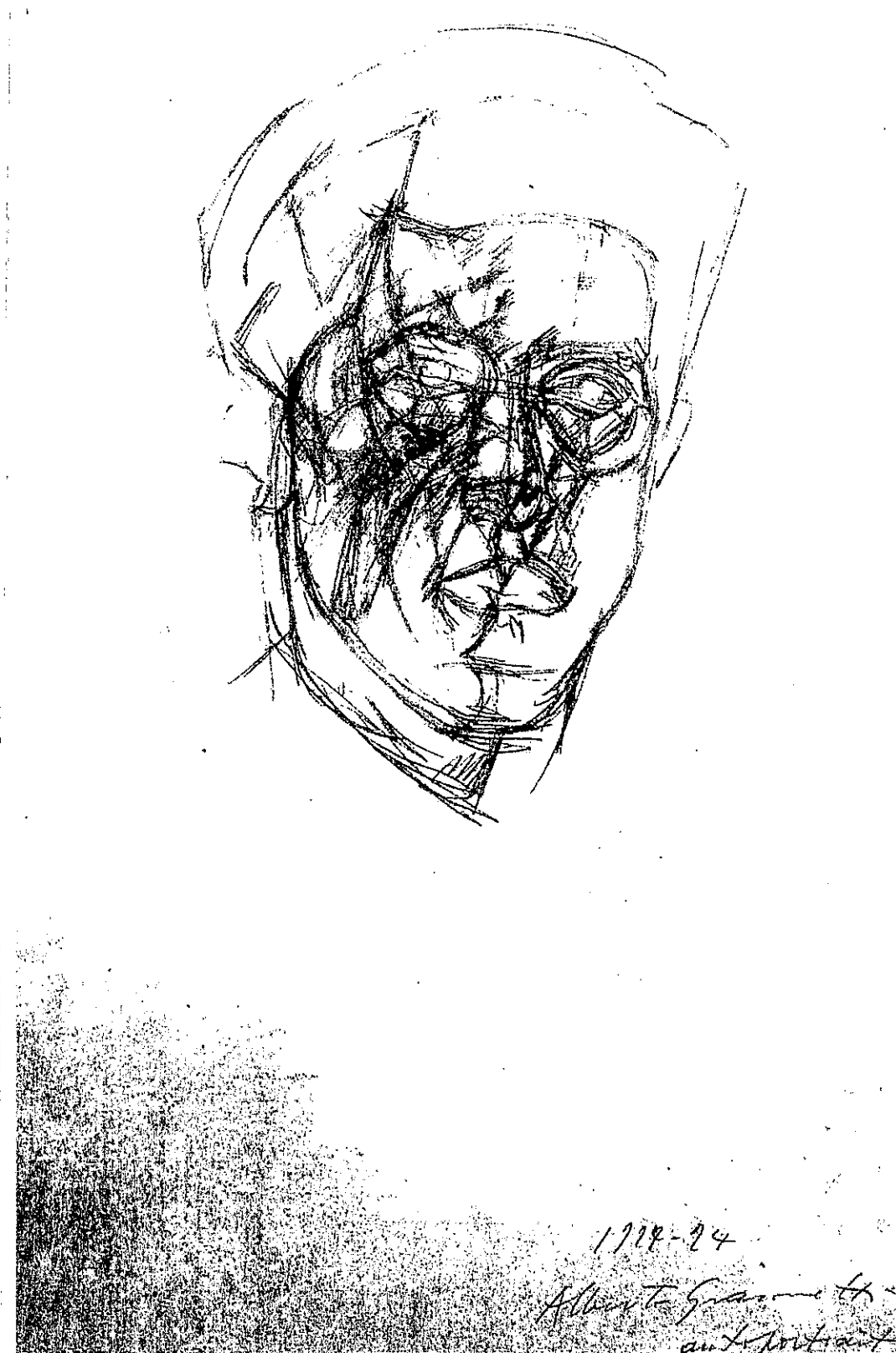
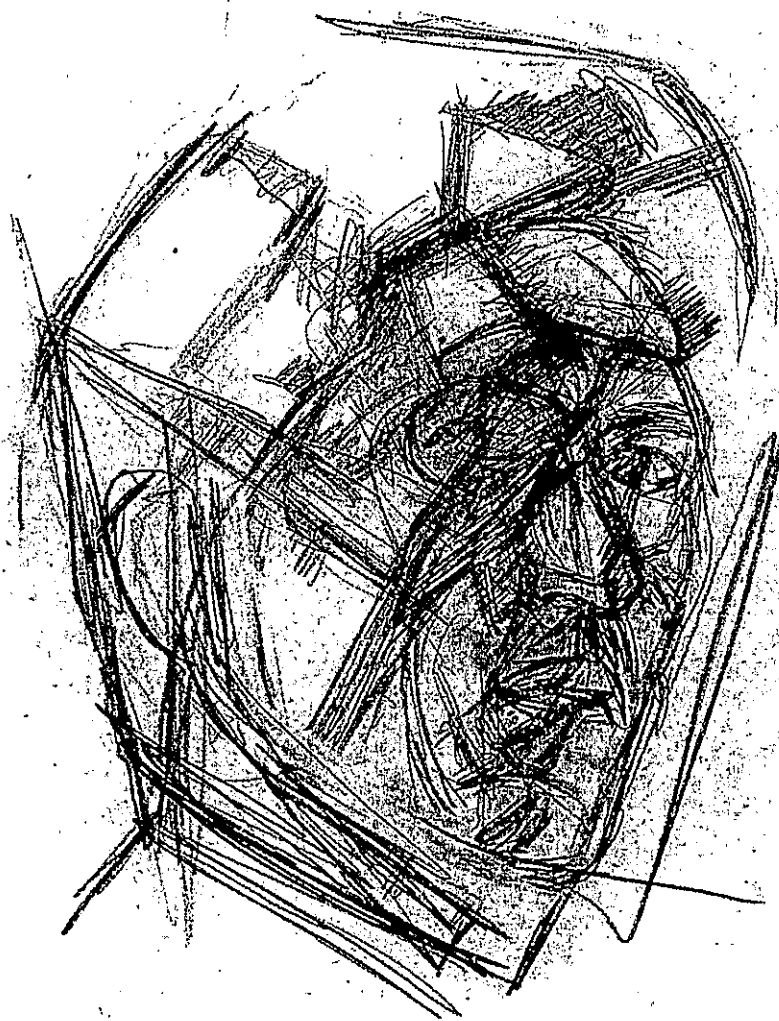


Abbildung 22

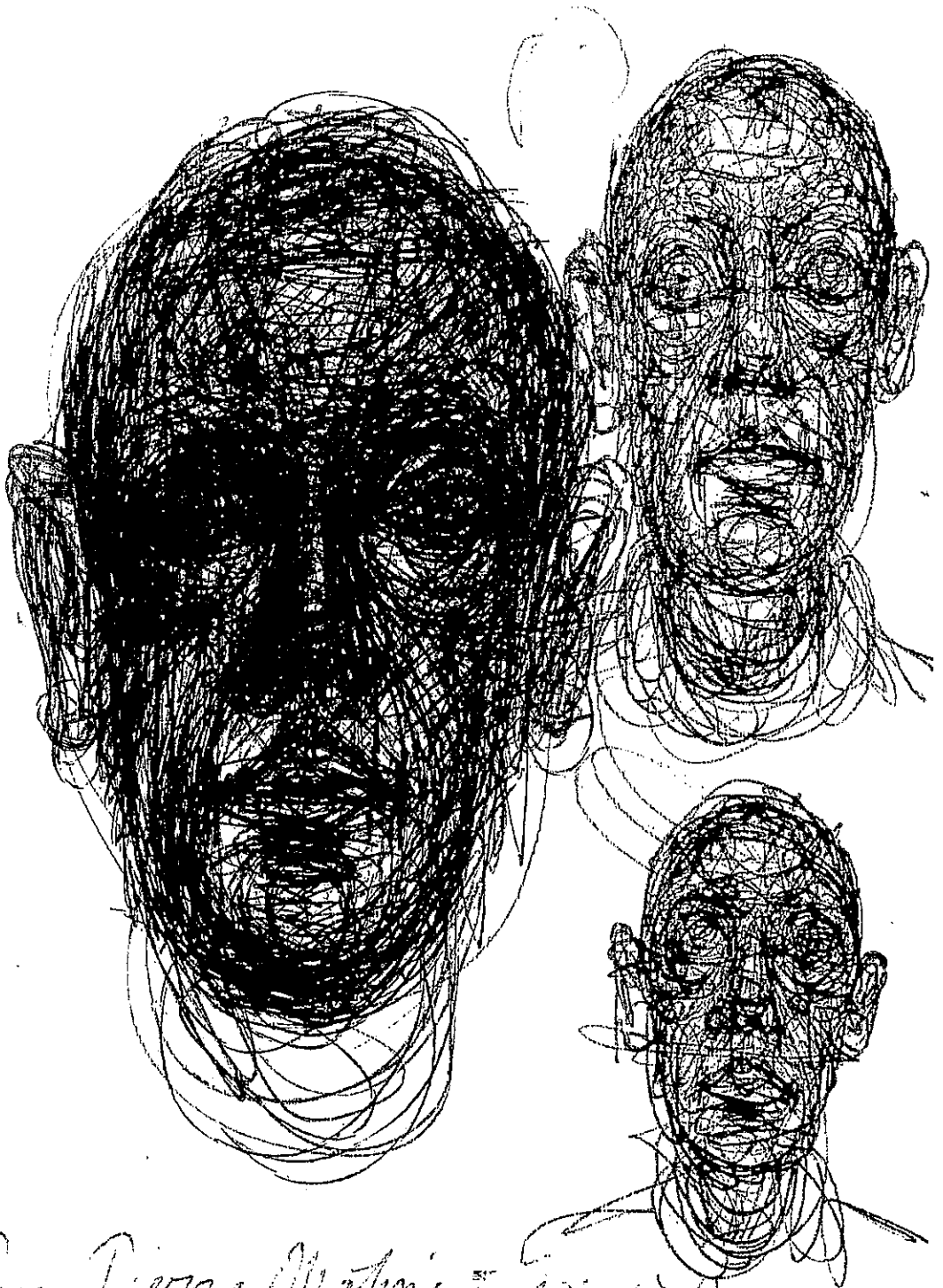


Albinus G. 1923-29
all. Lohr. f.

Abbildung 23



Abbildung 24



Pierre Pierre Mahari & Richard Janin
Alberto Giacometti 1962

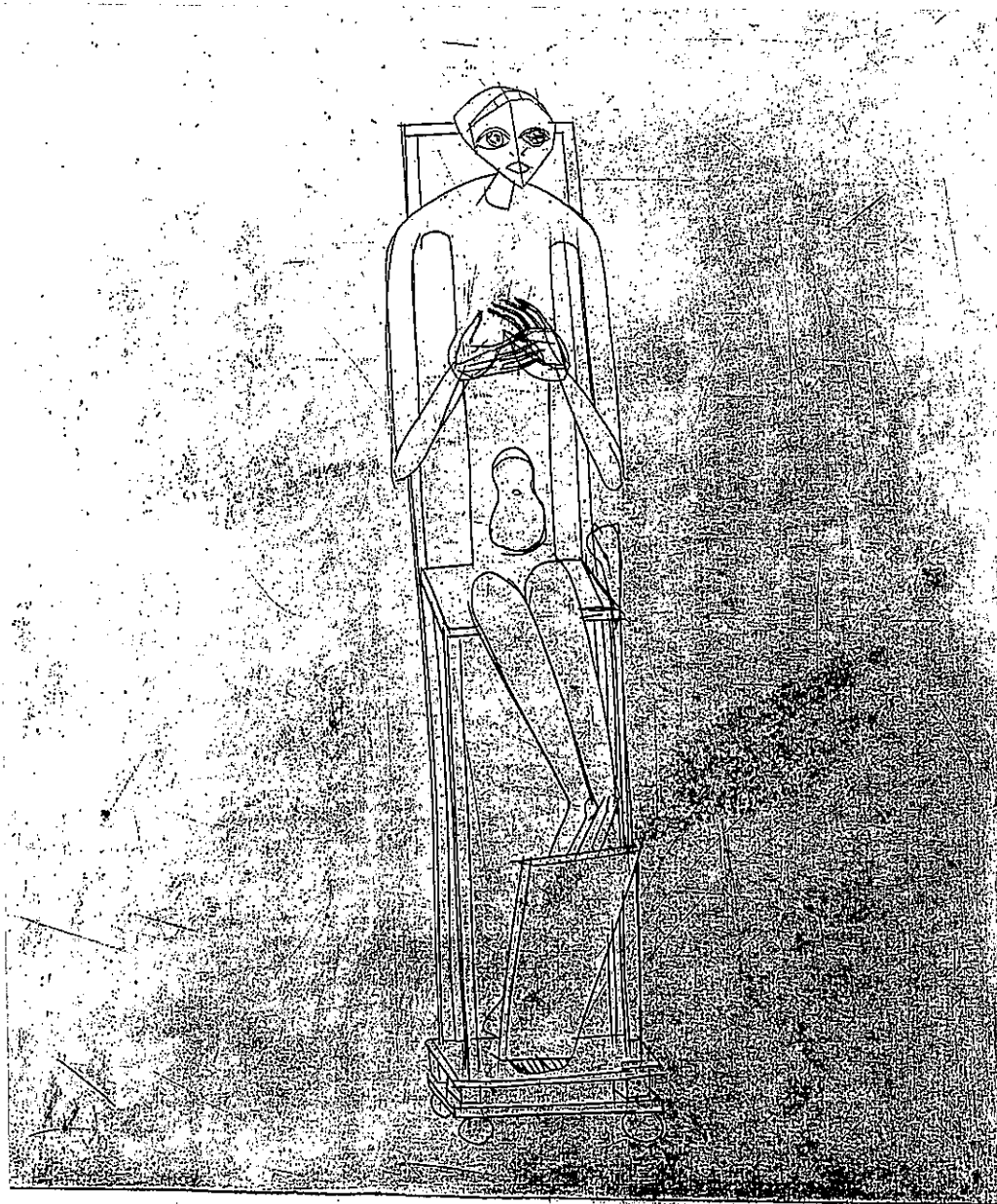
Abbildung 25



Abbildung 26



Abbildung 27 und 28



1934-35

Alberto Giacometti

Abbildung 29

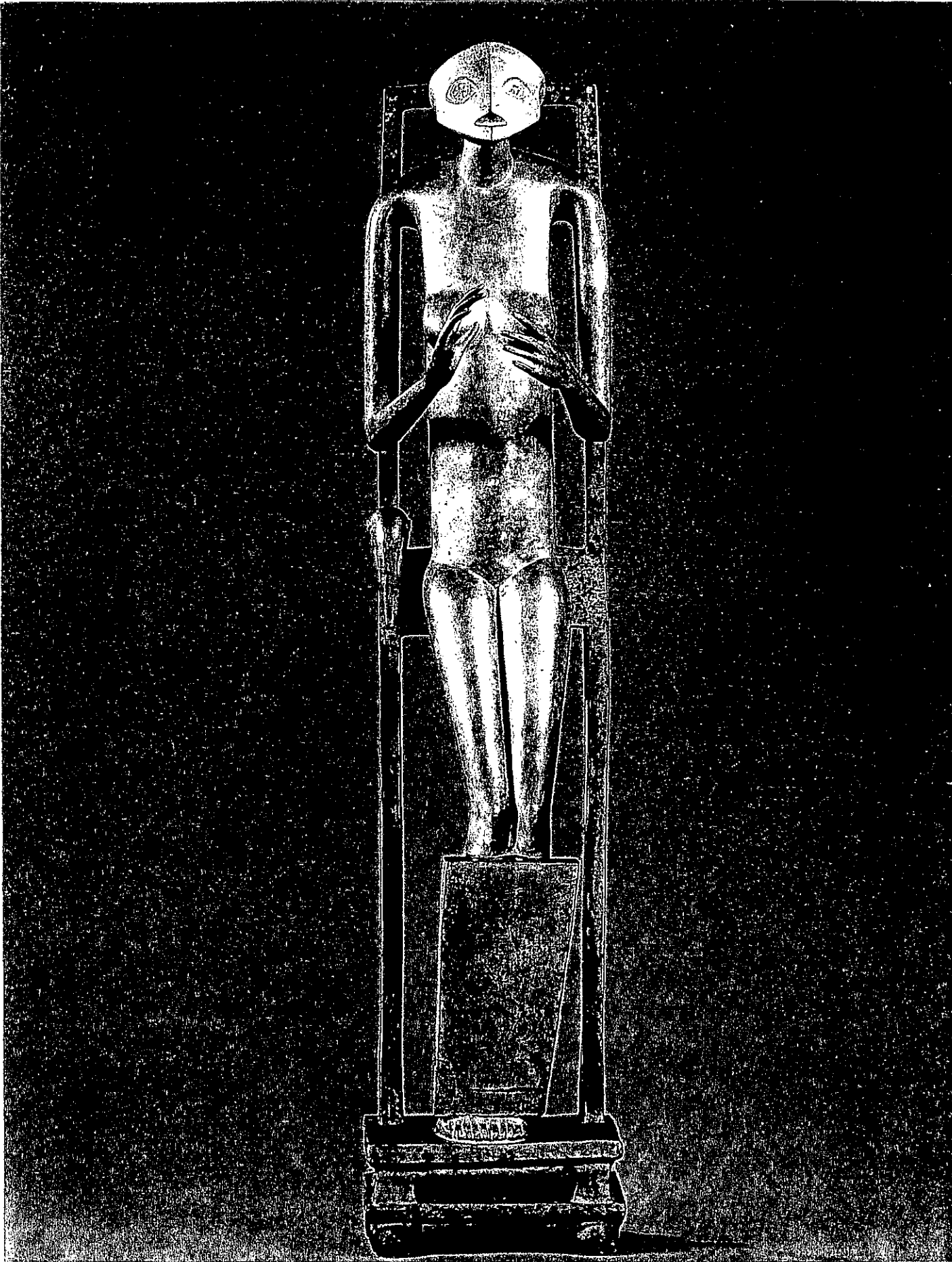


Abbildung 30

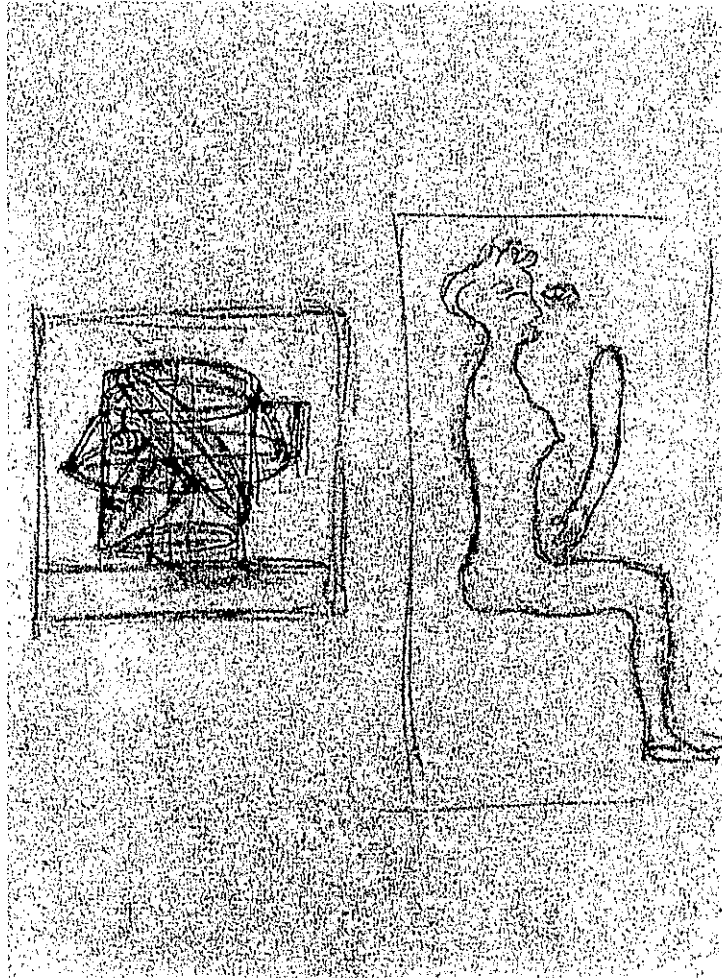


Abbildung 31



Abbildung 32

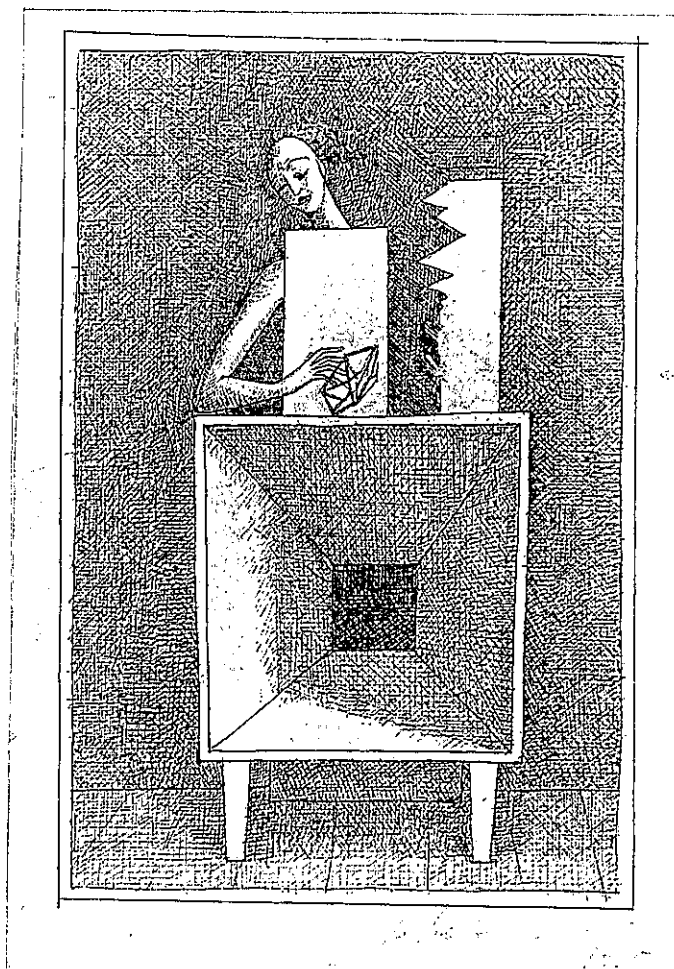


Abbildung 33

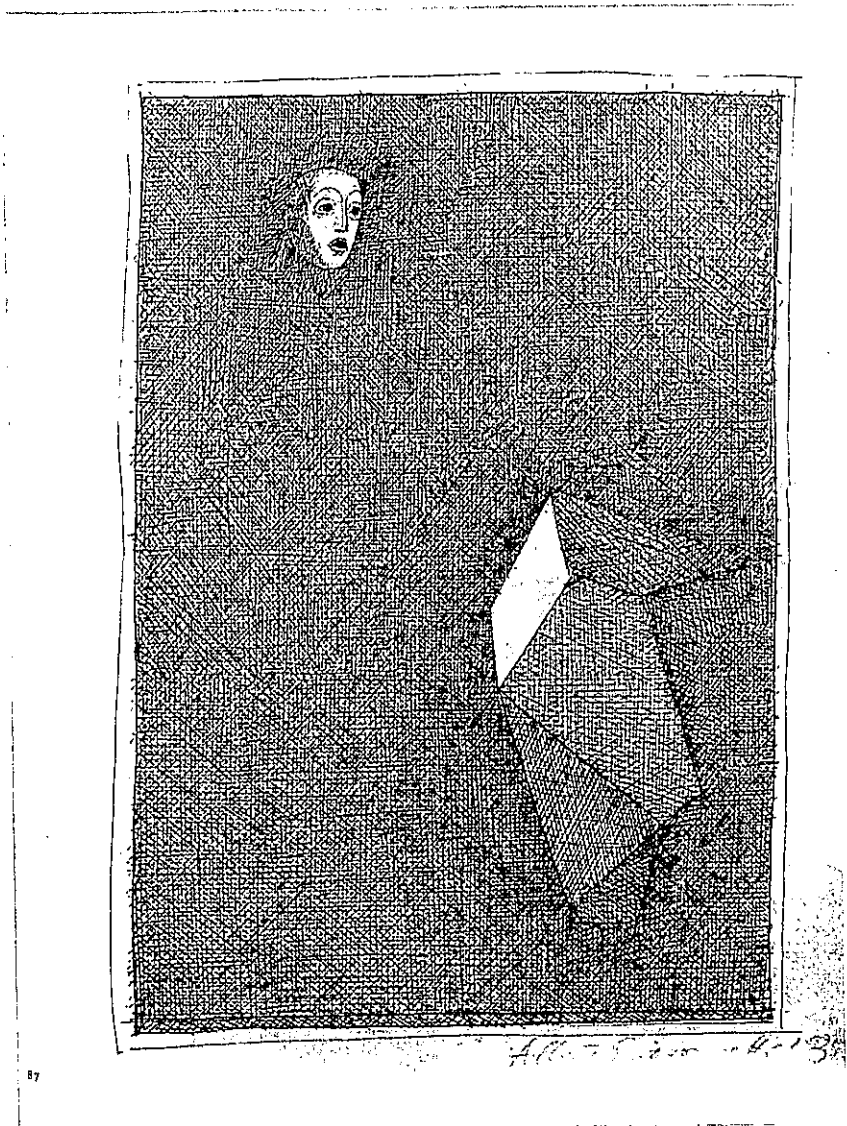


Abbildung 34 und 35

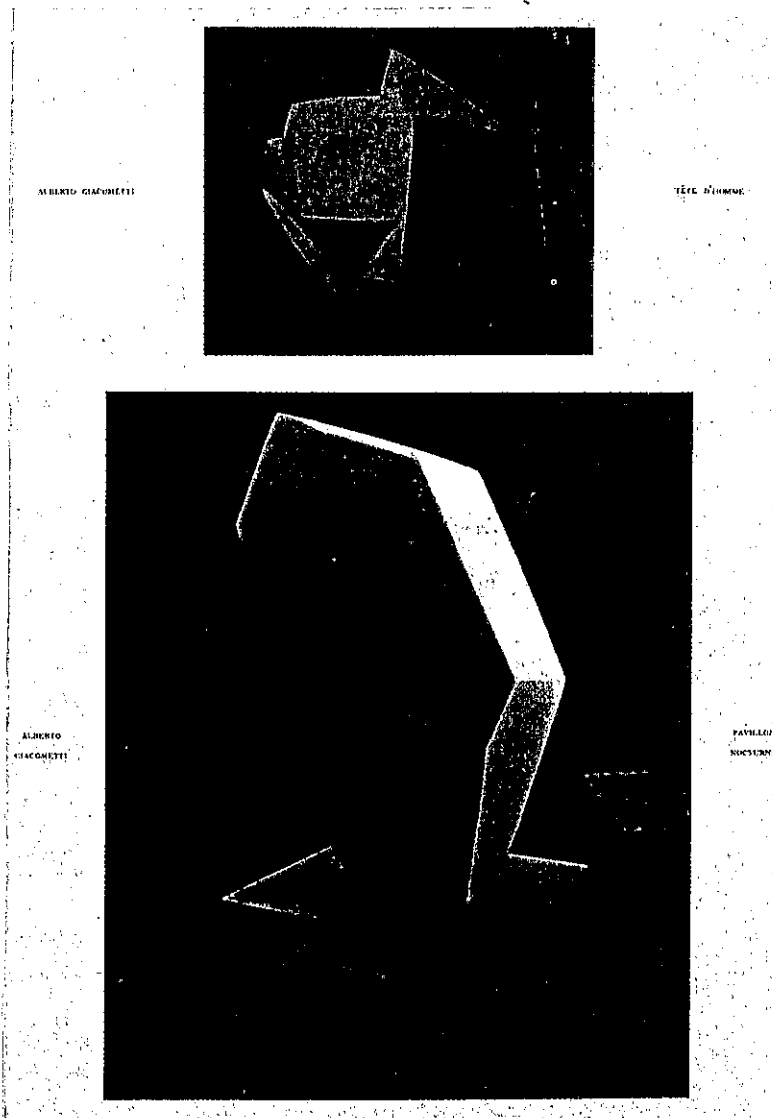


Abbildung 36

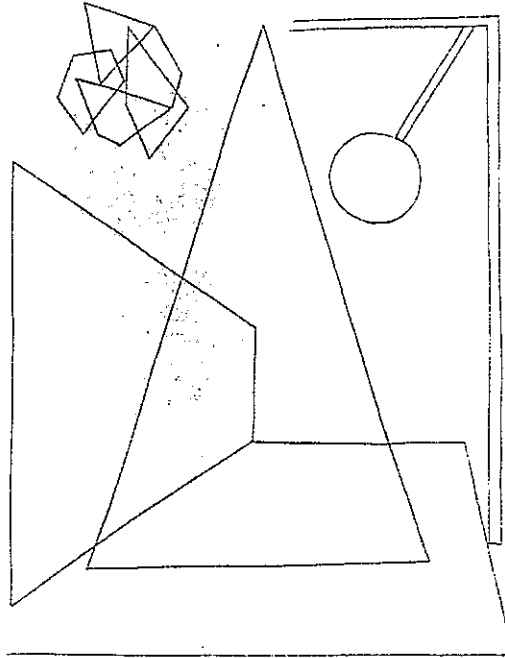


Abbildung 37

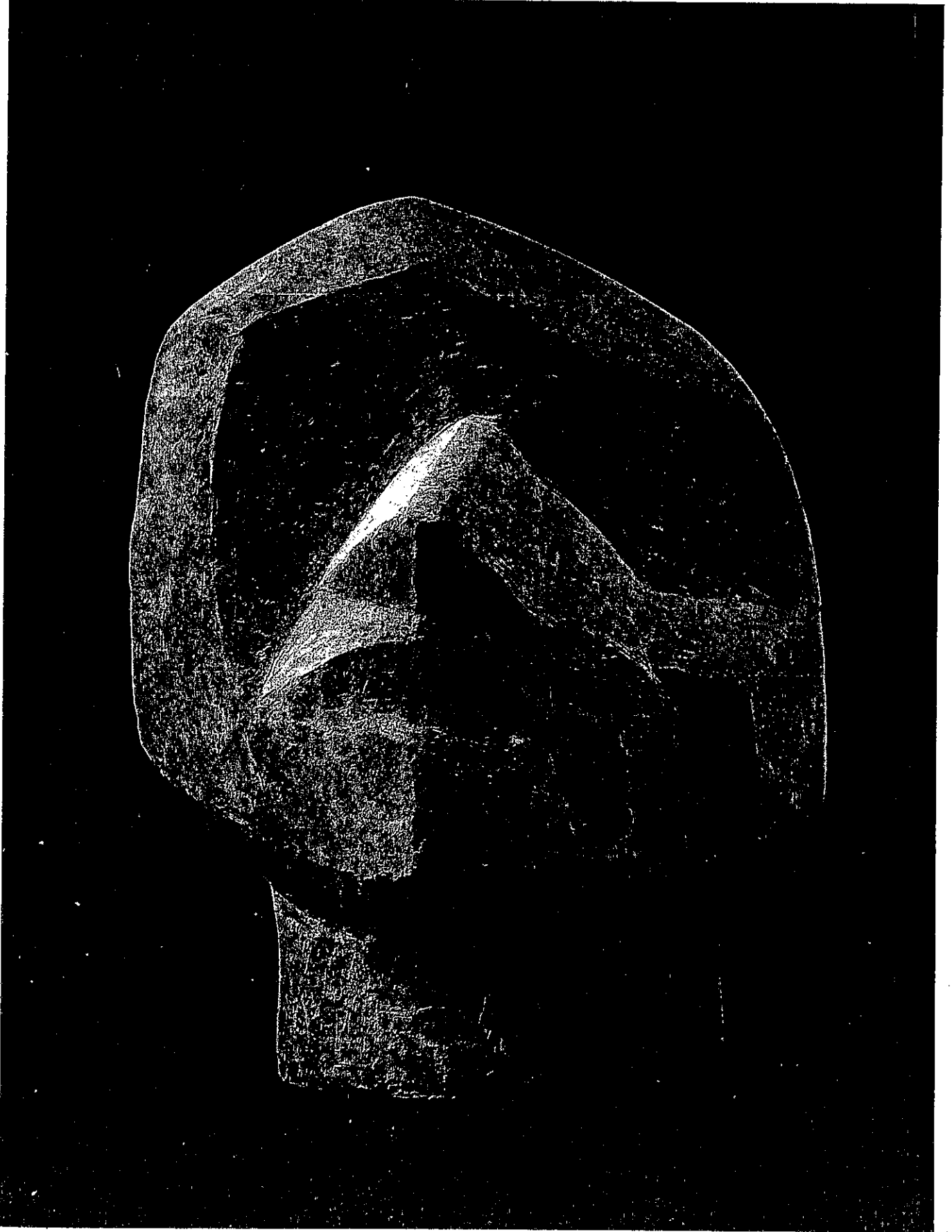


Abbildung 38



Abbildung 39 und 40



8 Abbildungsverzeichnis

Abb.	Titel/Bezeichnung	Sammlung	Quelle/Literatur
1	<i>Crâne</i> , 1923, Bleistift, H. 230 x Br. 215 mm	Sir Robert and Lady Sainsbury	Bonnefoy, S. 122, Abb. 111
2	<i>Femme cuillère</i> , 1926, Gips, H. 144 x Br. 51 x T. 23 cm	Privatbesitz, Paris	Bonnefoy, S. 110, Abb. 99
3	<i>Femme</i> , 1927, Bronze, H. 55,5 x Br. 32,7 x T. 7,5 cm	Privatbesitz	Bonnefoy, S. 150, Abb. 142
4	<i>Femme</i> , 1928, Bronze, H. 39,5 x Br. 16,8 x T. 7,9 cm	Privatbesitz	Bonnefoy, S. 151, Abb. 143
5	<i>Homme et femme</i> , 1926, Gips, H. 60 x Br. 40 x T. 18 cm	Privatbesitz	Bonnefoy, S. 137, Abb. 128
6	<i>Femme</i> , um 1927, Gips, Maße unbekannt	zerstört	Hohl (1998), Abb. S. 157
7	<i>Personnages</i> , 1926/27, Bronze, H. 26 x Br. 20 x T. 15 cm	Alberto Giacometti-Stiftung, Kunsthaus Zürich (GS 6)	Klemm (2001), S. 60, Abb. 17
8	<i>Tête sumerienne</i> , 1935/38, Bleistift (ohne Maßangabe)	Kupferstichkabinett, Kunstmuseum Basel	Hohl (1998), Abb. S. 57
9	<i>Composition - Le couple (couché)</i> , 1927, Gips, H. 39,3 x Br. 46 x T. 15 cm	verschollen	Hohl (2001), S. 61, Abb. 18
10	<i>Tête qui regarde</i> , 1928, Gips, H. 39 x Br. 37 x T. 5,5 cm	Alberto Giacometti-Stiftung, Kunsthaus Zürich (GS 10)	Klemm (2001), S. 77, Abb. 31
11	<i>Femme</i> , 1928/29, Marmor, H. 48 x Br. 39 x T. 8,5 cm	Alberto Giacometti-Stiftung, Kunsthaus Zürich (GS 13)	Klemm (2001), S. 76, Abb. 30
12	<i>Homme et femme</i> , 1929, Bronze, H. 40 x Br. 40 x T. 16,5 cm	Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris	Bonnefoy, S. 167, Abb. 159
13	<i>Trois personnages dehors</i> 1929, Bronze, H. 51,5 x Br. 38,5 x T. 9 cm	Art Gallery of Ontario, Toronto	Bonnefoy, S. 183, Abb. 168
14	<i>Femme, tête, arbre</i> , 1930, Gips, 38 cm Höhe	zerstört	Bonnefoy, S. 180, Abb. 167

15.	<i>On ne joue plus</i> , 1932, Marmor, Holz und Bronze, H. 4,1 x Br. 58 x T. 45,1 cm	National Gallery of Art, Washington	Klemm (2001), S. 106, Abb. 54
16	<i>Circuit</i> , 1931, Holz, H. 4,5 x Br. 48,5 x T. 47 cm	Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris	Bonnefoy, S. 205, Abb. 185
17	<i>Projet pour une place</i> , 1930/31, Holz, H. 19,4 x Br. 31,4 x T. 22,5 cm	Peggy Guggenheim Collection, Venedig	Klemm (2001), S. 93, Abb. 43
18	<i>Paysage- tête couchée</i> , 1932, Gips, H. 25,5 x Br. 68 x T. 37,5 cm	Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris	Klemm (2001), S. 98, Abb. 48
19	<i>Boule suspendue</i> , 1930, Gips, Metall, H. 61 x Br. 36 x T. 33,5 cm	Alberto Giacometti-Stiftung, Kunstmuseum Basel (Dauerleihgabe) (GS 19)	Klemm (2001), S. 87, Abb. 38
20	<i>Pointe à l'œil</i> , 1931(32), Holz, Metall, H. 12,5 x Br. 58,5 x T. 29,5 cm (180) 13,5 x 59,5 x 31 cm (181)	Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris	Bonnefoy, S. 201, Abb. 180; 181
21	<i>Autoportrait</i> , 1922-24, Bleistift, H. 500 x Br. 325 mm	Alberto Giacometti-Stiftung, Kunstmuseum Basel	Bonnefoy, S. 119, Abb. 109
22	<i>Autoportrait</i> , 1923-24, Bleistift, H. 275 x Br. 230 mm	Alberto Giacometti-Stiftung, Kunsthaus Zürich	Bonnefoy, S. 68, Abb. 65
23	<i>Autoportrait</i> , 1918, Tusche, H. 365 x Br. 253 mm	Kupferstichkabinett, Öffentliche Kunstsammlung Basel	Bonnefoy, S. 81, Abb. 76
24	<i>Trois têtes</i> , 1962, Kugelschreiber, H. 207 x Br. 152 mm	Privatsammlung, New York	Bonnefoy, S. 398, Abb. 372
25	<i>Autoportrait</i> , 1935, Bleistift, H. 380 x Br. 320 mm	Sammlung Pierre Bruguière	Bonnefoy, S. 191, Abb. 173
26	<i>Autoportrait</i> , 1937, Bleistift, H. 490 x Br. 315 mm	Privatsammlung, New York	Bonnefoy, S. 261, Abb. 237
27	<i>Mains tenant le vide, (L'objet invisible)</i> , 1934, Gips, H. 156,2 x Br. 33 x T. 30,5 cm	Yale University Art Gallery, New Haven	Bonnefoy, S. 226, Abb. 209

28	<i>Mains tenant le vide (L'objet invisible)</i> , 1934-35, Radierung, H. 304 x Br. 244 mm	The Museum of Modern Art, New York	Bonnefoy, S. 231, Abb. 214
29	<i>Mains tenant le vide, (L'objet invisible)</i> , 1934, Bronze, H. 153 x Br. 32 x T. 29 cm	National Gallery of Art, Washington, D.C.	Bonnefoy, S. 227, Abb. 210
30	<i>Skizzen</i> , 1932, Bleistift, H. 216 x Br. 270 mm	Kupferstichkabinett, Kunstmuseum Basel	Hohl (1971), S. 294, Abb. 52
31	<i>Studienblatt</i> , 1938, Bleistift, H. 28 x Br. 21 cm	Privatsammlung, Paris	Hohl (1971), Abb. S. 89
32	<i>Figure</i> , 1935, Tinte, H. 288 x Br. 199 mm	Smlg. E. Kornfeld, Bern	Bonnefoy, S. 541, Abb. 561
33	<i>Mondgeschehen</i> , 1933, Feder, Tusche, H. 280 x Br. 200 mm	Privatsammlung, Paris	Bonnefoy, S. 214, Abb. 194
34	<i>Tête-crâne</i> , 1934, Gips, H. 18,5 x Br. 20 x T. 22,5 cm	Alberto Giacometti-Stiftung, Kunsthau Zürich	<i>Minotaure</i> , Nr. 5, Mai 1934, S. 42
35	<i>Cube</i> , 1934, Gips, H. 94 x Br. 54 x T. 59 cm	Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris	<i>Minotaure</i> , Nr. 5, Mai 1934, S. 42
36	Radierung, 1934, H. 294 x Br. 246 mm	Album Jakovsky (23 gravures), 1934	Hohl (1998), S. 70
37	Kopfstudie, 1934-35, Gips, 33 cm Höhe	vernichtet	Bonnefoy, S. 245, Abb. 223
38	Porträtbüsten und Figuren in Gips, Januar 1948	Fotografie von Brassai	Bonnefoy, S. 273, Abb. 245
39	Beckett und Giacometti im Atelier, Mai 1961	Fotografie von Georges Pierre	Lord (1986), unpaginiert
40	Beckett und Giacometti vor dessen Atelier, Mai 1961	Fotografie von Georges Pierre	Hohl (1998), Abb. S. 169