

Krzysztof Grzywocz
Opole

Auf der Bühne des ethischen Dramas Zwischen Sophokles und Beckett

*Der Mensch hat dem Menschen die Sprache
und den luftigen Gedanken überliefert,
das Leben in Gesetze gefasst.*

(Sophokles, Chor aus „Antigone“)

Die Erfahrung des Theaters begleitet den Menschen von Anfang seiner Geschichte bis hin zur heutigen Zeit. Er bringt auf der Bühne zum Ausdruck das, was im Leben für ihn wichtig, schmerzhaft, glücklich, ungelöst und geheimnisvoll ist, Gedanken und Gefühle. Andererseits verleiht ihm das von dem Zuschauerraum beobachtete Spiel einen spiegeligen Abstand zum Leben, ermöglicht eine tiefere Analyse und Reflexion. Das Theater zeigt dem Menschen seine Rollen – es versetzt ihn schnell auf die Bühne des inneren Psychodramas, lässt ihn sich mit der Rolle (auch mit der „unbekannten“), mit der Person und ihren Problemen identifizieren. Und wenn die „äußere Bühne“ sich mit der „inneren“ verschmilzt, dann kann die mystische Katharsis bereinigen und veredeln. Ohne Werte gibt es kein Theater. Zum Wesen des Dramas gehört die Wahl der Werte – auch im ethischen Zusammenhang. Seit Sophokles (496 – 406) bis hin zu Samuel Beckett (1906 – 1989) wird der Mensch vor das Problem des Guten und des Bösen gestellt. Die moralische Sensibilität ist – durch ihre An- oder Abwesenheit – in jedem Theater und in jedem Psychodrama enthalten. Das Zorngefühl schafft das Sophokles' und Becketts Theater mit, und gleichzeitig steht es der axiologischen Sensibilität der beiden Autoren nahe. Diese Wechselbeziehung von Zorn und Werten entscheidet darüber, ob der Zorn der Liebe oder der nihilistischen Destruktion dienen wird. Deshalb - laut J.L. Moreno – muss jedes Psychodrama vor allem ein Axiodrama sein.

1. Horizont der Bühne

Zwischen dem Theater und dem Psychodrama besteht ein unzertrennlicher Zusammenhang. Das, was auf der Bühne des Lebens geschieht (des äußeren wie des inneren) wird auf die Theaterbühne übertragen und auf diese Weise dem Zuschauer aufs Neue übergeben, damit dieser das Drama seines Lebens veredeln kann. In der griechischen Kultur hat das Theater auch eine religiöse und liturgische Dimension (z.B. Epiktet aus Hierapolis). Das Theaterwerk wird den Göttern dargebracht, damit sie das Werk, durch die göttliche und objektive Wahrheit veredelt, an die Zuschauer weiterleiten. Auf diese Weise ist das Theater der Ausdruck von objektiven (unfehlbaren) göttlichen Wahrheiten und von subjektiven (persönlichen und fehlergefährdeten) menschlichen Angelegenheiten. Zu dem Theaterspiel wird nicht nur der Mensch eingeladen, und nicht nur seine Logik. Der Horizont der Bühne endet nicht nur an der Unendlichkeit menschlicher Angelegenheiten.

Zu wesentlichen Problemen, die auf der Bühne eines Dramas auftauchen, gehört die Frage der Werte. Meistens konzentrieren sich die Probleme auf Schönheit, Gutes und Wahrheit. Das Theater und die Psychotherapie sind eine der Formen der Sorge um die axiologische Dimension des Lebens. Es gibt keine höheren und niedrigeren Werte, keine besseren und schlechteren. Letztendlich existieren sie immer zusammen und sie durchdringen einander. Während ihres in Krakau durchgeführten Seminars sagte Eva Røine folgendes: „Die

Psychotherapie soll vor allem schön sein“. Im Drama der Schönheit und der Hässlichkeit tauchen die mit dem Problem des Guten und des Bösen verbundenen ethische Fragen auf, die schließlich in der Wahrheits- oder Falschheitskategorie verifiziert werden. Es gibt keine Ethik ohne Ästhetik und ohne Lehre über die Wahrheit.

Die Reflexion über die Welt moralischer Entscheidungen (die Unausweichlichkeit der Wahl zwischen dem Guten und dem Bösen wird Ethik, d.h. Morallehre genannt). Es gibt aber keinen Gedanken (keine Reflexion) ohne Sprache. In sein Drama trägt Sophokles seine Überzeugung ein: „Der Mensch hat dem Menschen die Sprache und den luftigen Gedanken überliefert, das Leben in Gesetze gefasst“. ¹ Das Theater bedeutet Sorge um die Sprache. Auf der Bühne reicht ein Mensch sie an einen anderen weiter. Die Verantwortung für die Sprache ist eine ethische Verantwortung, denn sie ist der Ort, in dem der Gedanke (die Reflexion) geboren und weitergeleitet wird. Dieser Gedanke ist so flüchtig wie der Wind und übertrifft den Menschen („man weiß nicht, woher sie kommt und wohin sie geht“). Die Sprache ist keine Beilage oder eine Ergänzung, sondern sie spielt auf der Bühne eine wesentliche Rolle, dank deren Gedanken verwirklicht werden, die mit ihrer Unendlichkeit des Horizonts die Schauspieler überraschen können.

Am Anfang seiner schöpferischen Tätigkeit lenkte Samuel Beckett seine Aufmerksamkeit auf die Rolle der Sprache, die nicht nur die Wirklichkeit reflektiert, sondern sie auch schafft ². Das Wort (der Gedanke) verkörpert sich irgendwie immer (wird zu einer realen Tatsache). Das Theater, die Psychodrama enthüllen das Denken, Dialoge (innere und äußere) und sie bilden sie auch. Dadurch entdecken und kreieren sie die Wirklichkeit – auch die ethische. Auf diese Weise ist die Reflexion nicht nur eine passive Aufnahme der moralischen Welt, sondern auch eine Möglichkeit diese Welt zu gestalten – „...und hat das Leben in Gesetze gefasst“ (Sophokles) ³.

Sophokles teilte nicht nur dem menschlichen Gedanken das Merkmal dieser subjektiven und objektiven Flüchtigkeit zu. Es besitzt sie auch all das, was die Sprache entdeckt, ausdrückt und schafft. So wird eine Denkweise über die Wirklichkeit in den Kategorien der Subjektivität und Objektivität geboren. Es ist die menschliche Denkweise, in der die Vorahnung lebendig wird, das es in der Wirklichkeit eine objektive Dimension gibt (wie göttliche Gesetze bei Sophokles, Gesetze der Natur und der Moral) – unveränderbar, beständig und unfehlbar (wie z.B. der Prozess der Vergänglichkeit und der Alterung), und auch eine subjektive, von dem Menschen geschaffene Dimension ⁴. Um das Ziel glücklich zu erreichen, muss er auf seiner Wanderung durch das Leben die Rechtmäßigkeit der objektiven Welt anerkennen. (vgl. Homers Odysseus). In der Welt gibt es mehr objektive als subjektive Ordnung. Solch ein Verständnis der Welt bricht durch die Auffassung von Descartes zusammen. Immer häufiger wird die objektive Welt durch die subjektive dominiert („ich...“ – das ist das erste Wort von Hamm in *Endspiel* von Beckett). Die „objektive“ Welt wird zu einem Teil der subjektiven Kreativität des Menschen.

Das ethische Problem erscheint aus dem Horizont dieses Dramas. Es zieht sich zwischen der objektiven und der subjektiven Ethik. Gibt es unantastbare und heilige ethische Gesetze, deren Missachtung zum tragischen Ende führt? (Ödipus, Kreon, Klitajmestra, Hamm und Clov). Gibt es nur subjektive, in ihrer Beständigkeit und Veränderbarkeit von Menschen abhängige Gesetze (z.B. der Wert der Ehrlichkeit)? Und vielleicht befindet sich der Platz des

¹ Sophokles, *Trzy dramaty*, (Drei Dramen), poln. Übers. N. Chadzinikolau, Poznań 2008, S. 37

² Mit diesem Problem beschäftigt sich Beckett in seinem Aufsatz: *Dante...Bruno...Vico...Joyce* (1929)

³ In der griechischen Philosophie ist der Verstand ein Ort, in dem die göttliche und die menschliche, objektive und subjektive Welt in Berührung kommen. Das Denken ist eine Form, den Göttern und den Menschen zu dienen

⁴ Im Werk von J.L. Moreno begleitet ihn sein ganzes Leben lang eine Vorahnung der objektiven Dimension der Welt (die Rolle von *Testament des Vaters*, usw.)

Menschen auf der Bühne des ethischen Dramas zwischen Sophokles (das Drama der Objektivität) und Samuel Beckett (das Drama der Subjektivität)?

2. Ethische Klarheit?

In Anfängen ethischer Überlegungen, oder konkreter moralischer Entscheidungen verbirgt sich die Frage: Was ist die erste Quelle, die ursprüngliche Inspiration, diese Frage aufzugreifen? Was ist es, das den Menschen wirklich dazu veranlasst, die Mühe der Unterscheidung des Guten von dem Bösen auf sich zu nehmen? In der griechischen Tragödie, bei Sophokles, scheint dies die Überzeugung von der Existenz unantastbarer, objektiver Gesetze zu sein, unter denen sich auch moralische Gesetze befinden. Die Ethik rührt aus der Anerkennung von uralten Gesetzen her, aus ihrer Affirmation und Anpassung daran subjektiver Entscheidungen. Sophokles scheint die Strömung der objektiven Ethik zu vertreten. Die Unantastbarkeit der ethischen Gesetze wird noch durch den Glauben an ihre göttliche Herkunft verstärkt. Der griechische Dramenschreiber lässt Antigone diese Überzeugung zum Ausdruck bringen: „Ich glaube auch nicht,/ dass deine, des sterblichen Menschen Befehle/ so eine Kraft haben können,/ dass sie die ungeschriebenen heiligen Gesetze der Götter übertreffen können,/ die es ja weder von heute noch von gestern gibt./ Sie sind ewig und niemand kennt ihren Anfang“⁵, „Und wenn du willst/ kannst du gegen die heiligen Gesetze der Götter verstoßen“⁶.

Die moralischen Werte sind heilig und unantastbar. Auf der Bühne des Dramas tauchen Einrichtungen auf, deren Aufgabe es ist, über die Heiligkeit dieser Gesetze zu wachen. Aus dem Hintergrund menschlicher Dialoge und Monologe erscheint der Chor, der sich die Rolle der Gewissensstimme des Volkes, und auch die des Wächters und des Überbringers von objektiven Wahrheiten zuschreibt: „Oh, wenn mich das Schicksal ließe/ die heilige Reinheit der Worte tragen/ und der Taten, durch hohe Gesetze beschlossen/ in himmlischen Gefielden./ Ihr Vater ist einzig und allein der Olympus./ Der menschliche sterbliche Gedanke/ setzte sie nicht in die Welt-/ nie vernichtet sie der Schlaf des Vergessens./ Ewig lebt in ihnen der unsterbliche Gott“⁷. Eine reale und richtige Haltung des Menschen ist Demut, und „Hochmut bringt Tyrannen zur Welt./ Der Hochmut frisst auf, sättigt sich/ ohne Maß und Werte,/ und wenn er die höchste Spitze besteigt,/ fällt er in den tiefsten Abgrund, dort, wo menschliche Beine nicht reichen“⁸. Deshalb ermahnt der Chor: „Besinne dich im traurigen Schicksal/ auf die hochheiligen Gesetze der Natur und des Zeus“⁹.

Auf die Bühne kommen Personen, mit einer besonderen Mission in Bezug auf objektive Gesetze bedacht. Ihre Mission erinnert an alttestamentliche Propheten. Bei Sophokles ist der von einem Jungen geführte blinde Tiresias so eine Gestalt. Er ist davon überzeugt, „die absolute Wahrheit in sich zu tragen“¹⁰. Diese Auffassung wird auch von anderen geteilt, z.B. von König Ödipus: „Tiresias, du, der alle Sachen mit deinem Verstand durchdringst -/ offenkundige und geheime, irdische und himmlische -/ du weißt alles genau, obwohl du nichts siehst“¹¹.

Nach Sophokles ist es auch das Gewissen, das für die Fürsorge für objektive moralische Gesetze verantwortlich sein soll. Elektra sagt zu ihrer Schwester: „Meine einzige Nahrung – Gewissensruhe“¹². Verantwortlich für die ethische Dimension ist der Philosoph selbst – der

⁵ Sofokles, Antigone, poln. Ausg. S. 42

⁶ ebd., S. 21

⁷ ebd., S. 154

⁸ ebd., S. 154 - 155

⁹ ebd., S. 266

¹⁰ ebd., S. 120

¹¹ ebd., S. 117

¹² ebd., S. 222

Dramenschreiber und der Theaterregisseur. Ihre Theaterstücke konfrontieren den Zuschauer mit grundlegenden ethischen Fragen. Das Theater in seiner griechischen Konzeption soll eine Mission erfüllen – neben Chor, Weissagern, Philosophen und Gewissen.

Sophokles zeigt die Konsequenzen der Missachtung der objektiven Ethik – sie sind genauso unausweichlich wie die Prinzipien selbst. Die Folgen des Verstoßes gegen göttliche Gesetze übergehen auf nächste Generationen: die Konsequenzen der üblen Tat von Laius, der seinen Gefährten Chryseus vergewaltigt, übergehen unvermeidlich auf seinen Sohn Ödipus, der ihn tötet und mit seiner Mutter als seiner Ehefrau lebt. Sie betreffen auch seine Enkelkinder: zwei Söhne von Ödipus kommen im brudermörderischen Kampf ums Leben, und seine die objektiven Gesetze verteidigende Tochter Antigone verübt den Selbstmord. Die Missachtung der objektiven, heiligen moralischen Gesetzen bringt das ganze familiäre System ins Wanken. Die unvermeidliche Konsequenz so einer Tat ist so unerbittlich, dass sie als ein Teil der objektiven Gesetze eine Strafe seitens der Götter, ein Fluch, ein Schicksalsschlag oder eine Bestimmung zu sein scheint. Diese Wahrheit wird vom Chor verkündet: „Denn wo einmal Götter/ ein Haus in seinen Grundfesten erschütterten,/ dort werden mehrere Generationen von Unglück heimgesucht“¹³. Gleichzeitig lässt der Philosoph einen Bediensteten verkünden, dass es nicht die Götter und ihre objektiven Gesetze die endgültige Ursache für so ein menschliches Schicksal sind: „Am schlimmsten sind die Leiden, die wir selbst verschuldeten“¹⁴ – sie sind die objektive Konsequenz des Verstoßes gegen unantastbare Gesetze. Ist der Mensch imstande, diesen Prozess der konsequenten Destruktion abzurechnen? Was wäre anders gewesen, wenn Kreon auf den Rat von Tiresias gehört hätte? – „Denk daran, mein Sohn! Denn Irren/ ist menschlich. Und der Mensch,/ der einen Fehler beging, ist noch nicht/ der Ehre und der Vernunft beraubt,/ wenn er, in die Sünde gefallen,/ den Fehler wiedergutmacht und in Sturheit verharrt“¹⁵. Als Kreon die endgültige Destruktion sieht, sagt er: „Angstvoll gebe ich zu, dass es am besten ist/ die uralten Gesetze bis zum Lebensende zu schützen“¹⁶.

Die Überzeugung vom Bestehen moralischer Gesetze stirbt nicht mit Sophokles zusammen. Die Strömung der objektiven Ethik bleibt in jeder Epoche präsent. Die Spuren seiner Ansichten sind auch in der Entdeckung psychodramatischer Rollen zu sehen: „des inneren Kreon“, der es nicht erlaubt, die schwierigen und schmerzhaften Beziehungen zu den Nächsten zu begraben, zu beenden, des Ödipus- und Elektrakomplexes, des Komplexes von Klitajmestra, die ihren Mann ermordet, weil sie ihre Trauer und Aggression nach dem Tod ihrer Tochter Iphigenie nicht verarbeitete, und auch des unerbittlichen Mechanismus der Projektion: Tiresias wendet sich an den König Ödipus: „Du verurteilst meinen Zorn. Aber du siehst deinen Zorn nicht, / der in dir lebt. Mich klagst du an!“¹⁷.

Es scheint, dass Samuel Beckett im Unterschied zu Sophokles, die Strömung der subjektiven Ethik repräsentiert, die die Folge der menschlichen Entscheidung und nicht eine Widerspiegelung der uralten Gesetze ist. Die Welt der Helden des irischen Schriftstellers ist eine Wirklichkeit, in der es „keine Natur mehr gibt“¹⁸, und die durch den Körper (vertreten von Pozzo) an einer Leine festgehaltene Geistigkeit (vertreten durch Lucky) behauptet, dass der Gott laut wissenschaftlicher Forschung apathisch ist und dass die Menschheit verkommt¹⁹. Bei Sophokles resultiert die Ethik aus der Anerkennung von uralten Gesetzen, bei Beckett aus dem Leiden des Menschen, verursacht durch unverständliches Leben. Die Ethik kommt aus

¹³ ebd., S. 52

¹⁴ ebd., S. 183

¹⁵ ebd., S. 76

¹⁶ ebd., S. 82

¹⁷ ebd., S. 119

¹⁸ Natur mit ihren objektiven Gesetzen, S. Beckett, *Dramen*, poln. Übers. A. Libera, Wrocław 1995, S. 120

¹⁹ ebd., S. 47 - 49

dem bis auf den Grund des Menschen gehenden Leiden hervor – aus dem metaphysischen Nichteinverständnis mit dem Prinzip der Existenz. In Anlehnung an die Überlegung von Giambattista Vico scheint der irische Dramenschreiber eine menschliche Epoche darzustellen, die nach der Epoche der Götter (Epoche der Philosophie und der objektiven Religion) und der Helden kommt. Diese Epoche ist die Zeit des Niedergangs des Menschen, wo seine Abgründe erreicht sind, die tragisch leer erscheinen. Hamm sagt in *Endspiel*: „...je größer man ist, desto voller ist man. Und leerer“²⁰. Das Drama *Warten auf Godot* fängt mit dem Wort „Nichts“ an – „Nichts kann man machen“²¹. Diese endgültige Nichtigkeit, die Pathologie der Leere durchdringen das ganze Drama Becketts. Dem Menschen bleibt nur sein „Ich“ übrig (das erste Wort aus *Endspiel*) und das Bewusstsein vom unabwendbaren Ende – „Es ist aus, Ende“ (erste Worte Clovs aus *Endspiel*)²². Was übrigbleibt, sind nur Aufputzmittel am Morgen und Beruhigungsmittel am Abend.

Was für eine Ethik kann aus Schmerz und Pathologie der Nichtigkeit entstehen. Kann man von ihr sprechen, wenn infolge der Missmutigkeit und Apathie der Tatendrang schwindet? Sogar der, auf den die Helden des Dramas *Warten auf Godot* warten, macht nichts – „Was macht Herr Godot?“, „Nichts macht er“ – antwortet der Junge²³. Der innerlich zerstrittene und zerrissene Mensch (Estragon – sein biologischer Teil, Vladimir – Denken, Versuch der Metaphysik, Pozzo – Körper, Lucky – Geistigkeit) versucht vergeblich sich selbst zu verlassen. Dort wo ein Selbstmord keinen Ausweg darstellt, bleibt dem Menschen nichts anderes übrig, als auf Irgendeinen zu warten, der sein Schicksal ändert – „Also, wenn er kommt [Godot]? – Wir werden erlöst“²⁴. Aber die nächste Generation (der zweite Teil des Dramas *Warten auf Godot*) wird nicht mehr auf eigenen Beinen stehen können (alle Personen fallen zusammen hin) und beginnt zu erblinden (Pozzo). Hamm in *Endspiel* kann nicht mehr gehen und ist blind (obwohl er nicht blind geboren wurde). Wo ist also Platz für eine moralische Verantwortung? Ob zusammen mit dem Schwund der Möglichkeit zu handeln auch die ethische Verantwortung des Menschen nicht zu Ende geht? Vielleicht bleibt die Verantwortung für das Denken und die Sprache, die bei Beckett immer hässlicher und vulgärer wird? – „Man tritt nicht zweimal in denselben Scheiß“, paraphrasiert Estragon den Satz aus der griechischen Philosophie²⁵, „So ist es auf dieser beschissenen Erde“, schlussfolgert Pozzo²⁶. Vielleicht bleibt noch die Sorge um die Aufrechterhaltung des Dialogs zwischen den inneren psychodramatischen Rollen oder um eine Verantwortung gegenüber der Selbstmordmöglichkeit? Kann man noch ethische Überbleibsel in der Fürsorge für alte Eltern finden, die in separaten Mülltonnen sitzen? Übrigens, eine tragisch beschränkte Moral – soll man dem Vater eine Praline geben, den Sand wechseln, ihm einen ganzen oder nur einen halben Zwieback geben?

Die Welt von Becketts Helden ist immer verschlafener, und der Schlaf ist immer deutlicher ein Symbol für den Tod (es ist nicht gewiss, ob Hamms Mutter schläft oder bereits tot ist). Dieser Schlafzustand hat schon seine Geschichte – er reicht auf die vorherige Generation zurück. Hamms Eltern verbrachten die ersten Augenblicke nach ihrer Verlobung auf dem Comersee (ein Symbol für einen tiefen, wirklichkeitsfremden Schlafzustand). Hamm wacht auf (am Nachmittag) und sagt zu Clov: „Bereite mich auf den Schlaf vor“²⁷. Für Vladimir ist ein Glück nur im Schlaf möglich – „ich träumte, dass ich glücklich war“²⁸. Ist ein Schlafender

²⁰ ebd., S. 117

²¹ ebd., S. 5

²² ebd., S. 114

²³ ebd., S. 105

²⁴ ebd., S. 108

²⁵ ebd., S. 67

²⁶ ebd., S. 41

²⁷ ebd., S. 116

²⁸ ebd., S. 103

ein ethischer Protagonist? – „Wer schläft, sündigt nicht“. Durch den Schlafzustand trennen sich die Helden von der realen Welt ab, von der Erde – „Ich war nie dort [auf der Erde]“²⁹. Ein ethisches Spiel ist nur in der Geschichte möglich, die Hamm die ganze Zeit erzählt – in dieser Geschichte tauchen moralische Fragen auf. Hier wird ein Held vor das Dilemma gestellt, ob er einen Bettler samt seinem Kind aufnehmen soll oder nicht. Aber das ist eine Erfindung, ein ausgeklügeltes Spiel in der tragischen Realität. „Hören wir auf zu spielen“ – fleht Clov Hamm an. „Niemals!“ – entgegnet Hamm, dem nur so ein Spiel übrigbleibt. „Lege mich in den Sarg“ (Hamm) – „Ich habe keine Särge mehr“³⁰. In diesem Spiel ist auch die Erfüllung des moralischen Anspruchs auf Bestattung (Antigone) nicht möglich.

Den Helden bleiben nur Erinnerungen an die Zeit übrig, als sie gehen, sehen konnten, als ihnen noch die Möglichkeit der moralischen Verantwortung gegeben war. Clov ruft hartnäckig Erinnerungen zurück: „Als die Mutter Pegg dich um Öl bat für ihre Lampe, und du sie zum Teufel schicktest, da wusstest du doch, was geschah, nicht? Weißt du, woran sie gestorben ist, die Mutter Pegg? An der Dunkelheit“ – „Ich hatte keins“ (Hamm) – „Doch, du hattest!“ (Clov)³¹. Erinnerungen betreffen auch Hamms Eltern. Sein Vater erzählt: „Wen riefst du, als du noch klein warst und Angst hattest, in der Nacht? [...] Wir ließen dich schreien. Dann stellten wir dich weit weg, um schlafen zu können“³². Vielleicht erreicht für Beckett das Ende der menschlichen Epoche den Zeitpunkt (Vico), in dem es „draußen nur den Tod gibt“, und drinnen „alles nach Leiche stinkt“³³. Die Möglichkeit zu handeln geht zu Ende, und damit wird die ethische Verantwortung zu einer tragischen Fiktion. Was bleibt, sind Schmerz, Schuldgefühl und die embryonale Position, die der Mensch in seiner tiefsten biologischen Rolle einnimmt – wie in Erwartung oder im Leiden, das nach seinem Anfang sucht³⁴.

3. Ethisches Drama

Die Unterscheidung zwischen Sophokles (dem Theater und der griechischen Philosophie) und Samuel Beckett (dem Theater und der zeitgenössischen Philosophie) mag ganz einfach und eindeutig erscheinen. Der erste vertritt die objektive Ethik, der andere – die subjektive. Ob so eine Auffassung dieses Problems nicht allzu sehr vereinfacht ist? Der irische Autor bezieht sich auf Werke von Sophokles. In seiner ersten Auftritt sagt Hamm den Satz: „Kann es überhaupt ... ein Elend geben, das . . . erhabener ist als meines?“³⁵ – ein Bezug auf den von König Ödipus geäußerten Satz: „Oh, Unglück und Leid, ich, der Unglückliche!“³⁶ Was verbindet diese zwei Werke und wie beeinflussen sie einander?

Vielleicht ist die radikale Objektivität der griechischen Ethik nicht immer so eindeutig? Wenn man sich auf objektive Gesetze beruft, auf unantastbare göttliche Normen, dann kann das ein Versuch sein, seine subjektive Unsicherheit, Verwicklung und Fehler zu verbergen. Es kann auch eine Form der Manipulation sein, damit eigene nicht verarbeitete Probleme heimlich hineingebracht werden können. Der für objektive Gesetze verantwortliche Chor ändert seine Meinung erst nach der Äußerung von Tiresias und nachdem das Volk seine Zuneigung für Antigone zeigte. Früher wendete sich der Chorleiter an Kreon: „Als Herrscher, so meine ich, kannst du die Gesetze für Tote und Lebende beschließen“³⁷. Tiresias selbst gehört zu der

²⁹ ebd., S. 163

³⁰ ebd., S. 166

³¹ ebd., S. 1164

³² ebd., S. 151

³³ ebd., S. 119, 145

³⁴ Embryonale Position Estragons – ebd., S. 79

³⁵ ebd., S. 115

³⁶ Sophokles, zitiertes Werk, S. 187

³⁷ ebd., S. 28

Gruppe von Weissagern, die man verdächtigt, wahrscheinlich nicht ohne Grund, für finanziellen Nutzen die „objektive Wahrheit“ zu manipulieren. Kreon ermahnt Tiresias: „Sag es mir, nur ohne an Profite zu denken!“³⁸ Ähnlich ist König Ödipus nicht frei von Verdächtigungen gegenüber Tiresias: „Kreon treu, von Anfang an Freund, / durch List will er mich aus der Stadt vertreiben./ Er schickte diesen schlaun Zauberer, den heuchlerischen Pfaffen, / der nur bei seinen Profiten ein Weissager ist,/ und in seiner Kunst – ein Blinder“³⁹. Vielleicht wurde die „objektive Geschichte“ über das Schicksal, den Ödipusfluch präpariert, um ihn der Macht zu berauben?

Wie viel verdrängte Aggression war in Antigone, wie viel unausgedrückte Demütigung gegenüber der Schande ihres Großvaters, Vaters, dem brudermörderischen Tod ihrer Brüder, und wie viel Sorge um die objektiven Gesetze der Götter, deren Ordnung eine Entschädigung für die familiäre Pathologie und die unverständliche Verwicklung sein könnte? Wie sollte man ihren selbstmörderischen Tod moralisch beurteilen? Die Schicksale mehrerer Personen hätten anders ausgesehen, wenn es nicht dazu gekommen wäre. Ob die allzu starke Beziehung Elektras zu ihrem Vater nicht die Ursache dafür war, dass sie ihre ganze Lebensenergie dafür verbrauchte, seine Angelegenheiten zu regeln, statt für ihr eigenes Leben die Verantwortung zu übernehmen? Sie gesteht selbst: „Ich habe keine Kraft mehr,/ ohne Vater zu leben. Ich gehe ein./ Es gab keine Seele, die mir helfen würde/ und wie eine Fremde, Wertlose, / mache ich Ordnung in unseren Gemächern/ in diesen beschämenden Gewändern, / kreise ich um die verlassen Tische“⁴⁰. An einer anderen Stelle gesteht sie: „Ich fühle, dass ich nicht richtig handle“⁴¹. Wie sollte man die Verletzung von Ödipus moralisch beurteilen, wenn der Chor selbst ermahnt: „So eine Greuelat!/ Wie konntest du das Licht deiner Augen so schrecklich auslöschen? / Von welch bösem Geist warst du besessen?“⁴².

Schließlich muss der Mensch auf seine Vernunft vertrauen, die – obwohl sie mit göttlichen Sachen in Berührung kommt – die ethische Pflicht nicht loswird, das Gute vom Bösen zu unterscheiden: „Die erste Voraussetzung fürs Wohlergehen/ ist die Vernunft./ Man soll also kein Sakrileg begehen/ gegenüber Göttern,/ denn des großen Hochmuts bezichtigt/ wird man mit großen Schicksalsschlägen bestraft./ Im Alter lernt man Weisheit“⁴³. Tiresias selbst ist davon überzeugt, dass „von allen Schätzen die Vernunft am größten ist“⁴⁴ und glaubt daran, dass der Mensch durch seine Bekehrung sein „objektives“ Schicksal ändern kann⁴⁵.

Eine eingehende Lektüre von Becketts Texten kann schnell einen Verdacht wecken, dass man sein Werk mit dem radikalen Subjektivismus gleichsetzt. Die Handlung von *Endspiel* spielt sich nach einer in der Vergangenheit verborgenen Niederlage ab. Vielleicht hing sie mit einem Verstoß gegen objektive ethische Gesetze zusammen. Die Konsequenz dieses Verstoßes ist vielleicht objektiv viel konsequenter als bei Sophokles. Die Missachtung der Gesetze der Götterpoche, ein Versuch in der Epoche der Helden die Welt zu retten (Giambattista Vico) führt zum trostlosen „Warten auf Godot“, dem „Letzten Band“ und „Endspiel“ in einem verschlossenen Unterschlupf – und eigentlich in einem Bunker. Die Konsequenz dieser Niederlage, des Untergangs der Welt des Menschen, ist unerbittlich, wie die Patsituation beim Schachspiel – der Mensch kann weder sterben noch leben. Der blinde Ödipus sieht mit seiner Verletzung deutlicher und mehr. Die blinden Pozzo und Hamm sehen und verstehen kaum etwas.

³⁸ ebd., S. 79

³⁹ ebd., S. 123

⁴⁰ ebd., S. 214

⁴¹ ebd., S. 236

⁴² ebd., S. 188. Ödipus behauptet, dass er sich auf Apollo beruft (auf die objektive Wirklichkeit)

⁴³ Sofokles, zitiertes Werk, S. 95

⁴⁴ ebd., S. 78

⁴⁵ Siehe den oben zitierten Satz, S. 76

Die menschliche Tragödie wird von diskreten Symbolen der objektiven Welt und ihrer Ordnung begleitet. Hinter dem äußerlichen Chaos der Handlung der ratlosen Helden verbirgt sich eine sorgfältig durchdachte objektive Symbolik⁴⁶. Das *Endspiel* hat eine Struktur, die auf arithmetischen Prinzipien und den in Musikkompositionen verwendeten Regeln basiert⁴⁷. Beckett knüpft an die bis zur griechischen Philosophie zurückreichende Konzeption der Zeit an. Ein aufmerksamer Zuschauer bemerkt Anspielungen an die griechische und die römische Kultur. Estragon erinnert an das Gesetz des „Sündenbocks“⁴⁸. Pozzo akzeptiert die Existenz der Schönheit und der Wahrheit erster Klasse⁴⁹. Der oben erwähnte Comersee ist auch – und vielleicht vor allem – der Handlungsort des Romans von Alessandro Manzoni „Die Verlobten“, der auf Prinzipien der objektiven Ethik basiert.

Überraschend reich wird die biblische Symbolik präsentiert, von der die Helden im Becketts Drama konsequent begleitet werden. Pozzo erinnert daran, dass der Mensch Gott zum Bilde geschaffen ist. Er sagt: „Klagen wir nicht über unsere Zeit, es gibt heute nicht mehr Unglück als früher“, womit er an Ekklesiast anknüpft (7, 10)⁵⁰. In einer verunstalteten Form zitiert er *Salomons Parabel*⁵¹. Hamms und Clovs Unterschlupf erinnert an die Arche Noah. Eine kleine Wolke am Horizont ist eine Anspielung an das angenommene Opfer Abels oder an die Geschichte des Propheten Elias, für den sie eine Ankündigung des rettenden Regens ist. Als Clov auf die Wand schaut, fragt ihn Hamm: „Und was siehst du dort, auf dieser Wand? Mene, tekel?“⁵².

Die tragische Geschichte über die Mutter Pegg und das mangelnde Öl ist eine Anspielung an die Parabel von zehn Jungfrauen (Mt 25, 1 – 13)⁵³. Vladimir erinnert an das Drama der zwei Halunken, die zusammen mit Christus gekreuzigt wurden. Eine wichtige Inspiration für Beckett beim Schreiben des Dramas *Warten auf Godot* war der Satz von Hl. Augustin: „Gerate nicht in Verzweiflung: einer der Halunken wurde erlöst. Nimm dir aber nicht zu viel heraus: einer der Halunken wurde verdammt“⁵⁴. Ein altes Kopftuch, auf dem das blutige Gesicht Hamms abgedrückt ist, lässt den Zuschauer an das biblische Tuch von Veronika denken. Hamm wacht um 15.00 Uhr auf – das ist der Zeitpunkt des Todes Jesu Christi am Kreuz. Die ersten Worte aus *Endspiel*: „Es ist aus...“ sind eine Anknüpfung an die letzten Worte Christi am Kreuz. Die Etymologie der Namen der *Endspiel*-Helden weisen auf Hammer, Nägel, Pflöcke hin – ein diskretes Herbeiführen der Kreuzigungsszene. Der sitzende, an einen weggeschobenen Felsbrocken lehrende Junge symbolisiert die Szene der Auferstehung. Clov mit einem Wecker in der Hand ruft die Stunde des Jüngsten Gerichts herbei. Pozzo führt Lucky auf den Heilandmarktplatz⁵⁵. Zwischen Sophokle und Beckett ist der (oben zitierte) Satz von Hamm und Ödipus, der in einer tieferen Analyse sich als Satz Christi aus dem Werk von Georg Herbert *Sacrifice* erweist: „Gab es jemals so eine Traurigkeit, wie die meine?“⁵⁶.

Schließlich ist das tragische Schicksal der Helden des Nobelpreisträgers ein Bild der Hölle, in der man sich von seinem Leiden und Schuldgefühl, der Leere und Trostlosigkeit nicht trennen

⁴⁶ Die klassische Konzeption des Symbols verbindet zwei Elemente: „sym“ und „balo“ (in diesem Fall die objektive und die subjektive Dimension der Wirklichkeit).

⁴⁷ Siehe A. Libera, Einleitung zu S. Beckett, S. LXXIX

⁴⁸ Beckett, S. 44

⁴⁹ „Schönheit, Sensibilität, Wahrheit erster Klasse waren für mich unerreichbar“, ebd., S. 35

⁵⁰ ebd., S. 35

⁵¹ ebd., S. 7

⁵² Anknüpfung an *Daniels Buch*: „Dies ist die Bedeutung des Wortes: mene – rechnete Gott dein Reich ein und bereitete ihm ein Ende, tekel – du bist auf der Waage gewogen, du bist als Vermisster wiedergefunden“, 121

⁵³ ebd., S. 164

⁵⁴ ebd., S. 10, siehe A. Libera, S. XLIII.

⁵⁵ ebd., S. 115, 146, 34, XLII

⁵⁶ ebd., S. 115

kann – die Welt, von der man nicht fliehen kann – weder ins Leben noch in den Tod. Den Helden bleibt nichts anderes übrig als zu beten, was der Autor an der Grenze zwischen Ernsthaftigkeit und Hohn zum Ausdruck brachte. „Beten wir an Gott...“, „Gott, erbarme dich meiner“ (Estragon). Vladimir – „Gott, erbarme dich unser“⁵⁷. In der Zeit, wo die Geistigkeit (Lucky) nicht in den Himmel schaut, liest Estragon keine Bibel (Geistigkeit als Wissen – Gnose), aber er will in dem Raum sein, in der sich ihre göttlich – menschliche Geschichte ereignet – „Fahren wir dorthin zu unseren Flitterwochen. Wir werden schwimmen. Wir werden glücklich sein“⁵⁸.

Es scheint also, dass das Werk Becketts eine Ergänzung und Fortsetzung der Ideen von Sophokles ist. Einerseits zeigt es die stellenweise verdächtig selbstverständige objektive Ethik (das Merkmal von gestörten Personen), andererseits - die konsequenten Folgen der Missachtung der objektiven Welt (die Welt nach der Niederlage). Nach der Epoche der Götter (oft als eine Verlängerung und ein imaginäres Gebilde der subjektiven Welt verstanden) kommt die Epoche der Helden, die in ihrem ungewöhnlichen Übermut Godots Kommen der Welt versprechen, und damit auch die Erlösung. Die dritte Epoche ist die Welt des Menschen, der in seinem Untergang weiß, dass die objektive Welt nicht sein subjektives Produkt ist. In seiner ehrlichen und demütigen Überzeugung will er sich nicht mit dem trügerischen Gedanken retten, dass er sich aus seiner Niederlage erheben kann, indem er großzügig eine uralte Metapher herbeiruft – „alles ist aus – unwiederbringlich zu Ende“. Wenn die Tragödie sich in ein Drama verwandelt, dann nicht dank dem ethisch – religiösen tüchtigen Ideenreichtum des Menschen, sondern dank einer Intervention der objektiven Welt. Das Symbol des Jungen verbindet Sophokles mit Beckett. Der Junge führt den blinden Tiresias, bringt Nachrichten von Herrn Godot und wendet sich an Vladimir „Herr Albert“⁵⁹. Endlich erscheint der Junge am Horizont des Todes (wie die Taube mit dem Zeichen des Lebens in der Arche Nohas) und sitzt angelehnt am weggeschobenen Felsbrocken (Hamm versucht ihn zu töten). Der Junge könnte – nach Antoni Libera – ein Symbol und Wunsch nach einer vierten Epoche sein: der Epoche der göttlichen Vorsehung, die den Zyklus aufs Neue anfängt⁶⁰. Diese Epoche bedeutet die Sehnsucht nach einer objektiven Welt, die, wenn es sie gibt⁶¹, den Menschen aus der Patsituation des *Endspiels* errettet, die gelähmten Beine heilt, die Sehkraft der Augen wiederherstellt, die Möglichkeit des schöpferischen Handelns und der ethischen Verantwortung zurückgibt. Ob diese Wünsche eine nächste Illusion sind, die es versuchen, die „objektive“ und verdächtig „helle“ Epoche der Götter zurückzubringen, oder ob sie durch die „Wahrheit der ersten Klasse“, von der Pozzo spricht, inspiriert sind? Vielleicht zeigt das die Zeit, denn – wie der griechische Chor singt – „die Zeit ist ein guter Gott“⁶².

Das Theater von Sophokles und Beckett ist ein Werk seiner Autoren, die auf diese Art und Weise das Drama ihrer inneren Bühne nach außen brachten, und zwar in einer Kulturkonstellation, in der sie leben zu leben hatten. Der Vorhang fällt, aber die Aufführung ist noch nicht zu Ende. Das, was jetzt auf der Bühne des Lebens des Zuschauers geschieht, wird bewusst oder unbewusst durch dieses Theaterereignis inspiriert. Seine Identifikation mit den gespielten Rollen wird seinen inneren Schöpfer und Regisseur dazu inspirieren, sich einer ähnlichen Thematik zu stellen – auch in der ethischen Dimension. Die ethische Frage ist -

⁵⁷ ebd., S. 150, 87, 106. Bei Brecht in *Dreigroschenoper* wird das ironische Gebet des Verurteilten diskret erhört.

⁵⁸ ebd., S.9, siehe auch S. 40 - 41

⁵⁹ ebd., S. 55. Albert (von *Albe* oder *Hellebarde*), der Junge fragt nach jemand „weißem“, reinem, nach einem Kaplan im liturgischen Gewand, nach einem Wächter, der Wache hält, siehe auch, A. Libera, S. XLII

⁶⁰ ebd., S. LXXXIII

⁶¹ Hamm – „Schuft! Ihn gibt es nicht“, Clov – „Noch nicht“, Beckett, S. 151

⁶² Sophokles, zit. Werk, S. 213

laut J.L. Moreno – eine der hauptsächlichen Dimensionen der Bühne. Ethische Werte gehören zum Axiodrama, in dem das Psychodrama und die Axiologie (die Lehre über Werte, Normen, Traditionen) aufeinander treffen. Moreno hielt die Axiologie für die Hauptachse seiner Psychodrama- und Philosophiekonzeption, denn – wie er behauptete – „es ist ein tiefes Bedürfnis des Menschen, sich einem unsichtbaren Wertsystem kreativ zu unterwerfen“⁶³. Die Werte sind die Augen des Zorns. Sie helfen die Energie der Aggression für ein integrierendes liebevolles Schaffen auszunutzen. Das Wegwerfen der Welt der Werte hat zur Folge, dass der Zorn sich gegen den Menschen und seine Kultur richtet. Für den höchsten Wert hält Moreno den Gott. Einen bedeutenden Einfluss auf die Entwicklung der Anschauungen von J.L. Moreno und S. Beckett hatte die Philosophie von Nietzsche. Beide studierten aufmerksam sein Schaffen, und ihr Werk bildete ein Kommentar zu Nietzsches These, dass wenn man in der Kultur den Gott tötet, dann gehen die Werte unter, und die Welt versinkt im Nihilismus.

Laut Moreno ist die Aufgabe von Psychodrama, den destruktiven Prozess des „wertlosen Flusses“⁶⁴ aufzuhalten. Das Psychodrama eröffnet auf seiner Bühne und mit Hilfe von erarbeiteten Methoden einen Raum zum Hineingehen in die axiomatische Welt unserer Rollen – in unsere innere Antigone, Kreon, Ödipus, Elektra und Iphigenie, und auch eine ungemein reiche und universelle Welt der inneren Personen aus Becketts Theater. Das psychodramatische Theater ist – laut J.L. Moreno - nicht nur ein subjektives Ereignis – es verbindet die objektive Ethik mit der subjektiven. Ähnlich wie im griechischen Theater werden die psychodramatische Rolle und das Spiel nicht nur der menschlichen Logik anvertraut. Wie in einem Spiegel kehren sie zum Menschen zurück – durchdrungen und verändert durch die Welt der objektiven und höchsten Werte. Und sie überraschen und verwundern ihn durch die endgültige Gestalt dieses theatralischen Ereignisses.

⁶³ Moreno, *Die Psychiatrie des Zwanzigsten Jahrhunderts als Funktion der Universalien Zeit, Raum, Realität und Kosmos* [Psychiatria dwudziestego wieku jako funkcja takich uniwersaliów jak czas, przestrzeń, rzeczywistość i kosmos] (1966), Petzold, *Angewandtes Psychodrama*, [Psychodrama stosowana] 1978, ⁴1993, 108. Ders., *The Words of the Father*, 1941, ²1971, XIX.

⁶⁴ J.L./Z.T./J. Moreno, *The First Psychodramatic Family*, 1964, 45.