

Humboldt-Universität SoSe 14
Institut für Musikwissenschaft und Medienwissenschaft
Fachgebiet Medienwissenschaft
Hausarbeit zum Seminar: *Theorien technischer Speicher*
bei Prof. Dr. Wolfgang Ernst
30.10.2014

Externalisierung von Gedächtnis

Samuel Becketts *Krapp's Last Tape* als Medientheater

Thomas Nüchel
Husemannstr. 25
10435 Berlin
0176 845 01 975
thomas.nueckel@hu-berlin.de
Master Medienwissenschaft
3. Fachsemester

Gliederung

0. Vorwort	B
1. Zum Vorhaben	1
2. Speicher und Gedächtnis in <i>Krapp's Last Tape</i>	3
2.1 Identifikation der Speicher und Gedächtnisse	3
2.1.1 Das Register	4
2.1.2 Das Lexikon	5
2.1.3 Das Tonband	6
2.1.4 Krapp	8
2.2 Methodische Ordnung der Speicher bzw. Gedächtnisse	8
3. Plausibilisierung I: <i>Krapp's Last Tape</i> als Medientheater	12
4. Externalisierung von Gedächtnis	16
4.1 Triviale These	16
4.2 Zeitbezogene These	18
4.3 Beckett und Bergson	19
4.3.1 Plausibilisierung II: Die Verbindung zu Bergson	19
4.3.2 Oszillation	21
4.3.3 Die Folgen für Krapp	27
5. Rückschluss	29
6. Literaturverzeichnis	31
Eigenständigkeitserklärung	33

0. Vorwort

Dieser Arbeit liegt ein digitales Video bei. Dieses zeigt Auszüge einer Aufführung von *Krapp's Last Tape*, die im Jahr 1988 an der University of Maryland, College Park unter der Regie von Walter D. Asmus stattfand. In der Rolle des Krapp zu sehen ist Rick Cluchey. Auf dieses Video wird an einigen Stellen verwiesen. Die Verweise haben stets das folgende Format:

(vgl. Video: X:XX-X:XX)

wobei an der hier von X:XX-X:XX belegten Stelle die Minuten- und Sekundenanzeige in arabischen Ziffern angibt, von wann bis wann die für die jeweilige Argumentation interessante Passage auf dem Zeitstrahl des Videos zu finden ist.

Zitiert wird *Krapp's Last Tape* nach der englischen Ausgabe. Die Übersetzungen sind zwar teils von Beckett selbst verfasst worden, aus Gründen der Einheitlichkeit wird aber nur die Ausgabe in der Originalsprache herangezogen.

Literaturangaben in Fußnoten werden beim ersten Auftauchen (in der linearen Reihenfolge des Fließtexts) in voller Länge angegeben, danach gekürzt. Die vollständigen Angaben aller verwendeten Literatur finden sich versammelt im Literaturverzeichnis.

Aus Gründen der Lesbarkeit wurde als Schriftart *Cambria* statt *Times New Roman* verwendet. Aus dem gleichen Grund wurden die Zitate und Fußnoten in Schriftgröße 12 belassen, zu besserer Unterscheidbarkeit aber auf *einfachen Zeilenabstand* gestellt. Die Seitenanzahl der Arbeit geht darum über den geforderten Rahmen hinaus. Unter Standardformatierung würde sich aber zeigen, dass der Umfang der Arbeit im gesetzten Rahmen liegt.

1. Zum Vorhaben

1958 beendete Samuel Beckett (1906-1989) die Arbeit an dem Theaterstück *Krapp's Last Tape*, zu deutsch: *Das letzte Band*, in dem der einzige menschliche Akteur, der greise Krapp, mit Hilfe eines Tonbandgeräts und alten Eigenaufnahmen der verlorenen Zeit und Erinnerung nachspürt – allerdings ohne Erfolg. Wenn wie in *Krapp's Last Tape* Erinnerung leer bleibt, obwohl mit den Magnettonbändern samt Abspielgerät ein bereiteter Speicher vorliegt, der den realen Niederschlag der gesprochenen Erinnerungen über die Zeit hinweg sonisch präsent macht, stellt sich die Frage, *warum* die Kopplung aus Mensch und Maschine, aus Gedächtnis und Speicher, versagt und ob den Gründen für dieses Versagen etwas Allgemeingültiges abgelesen werden kann.

Dieser Frage nachzugehen ist Aufgabe der vorliegenden Arbeit. Dass dabei ein Theaterstück im Zentrum steht, ist für medienwissenschaftliche Untersuchungen kein Novum. Dass sich gerade Becketts *Krapp's Last Tape* für ein solches Vorhaben in besonderer Weise eignet, wird im Verlauf der Arbeit gezeigt.

Neu allerdings ist – zumindest nach gegenwärtigem Kenntnisstand des Autors – die Verbindung von Becketts mehr ästhetischem als ästhetischem Schaffen und Bergsons Zeit- und Gedächtnisphilosophie. Diese Verbindung wird den zentralen Teil dieser Arbeit bilden. Es soll, gleichsam zwischen Krapp und Bergson oszillierend, eine auch medienwissenschaftlich neuartige Deutung des Stücks *Krapp's Last Tape* auf der Basis der Bergsonschen Philosophie versucht werden, um zumindest ein wenig Licht darauf zu werfen, wie das Verhältnis von Speicher und Gedächtnis, von re-präsentierenden [sic] Medientechniken und menschlicher Erinnerung beschaffen sein könnte.

Das Ziel dieses Vorgehens ist es also, Arbeit an den Begriffen Speicher und Gedächtnis zu leisten. Es kann dabei aber nicht die narrativ aufbereitete Herleitung einer am Ende präsentierten Definition von Speicher und Gedächtnis in Aussicht gestellt werden. Eher wird es darum gehen, in der Oszillation zwischen Becketts Stück und Bergsons Philosophie die für eine solche Definition relevanten Fragen zu berühren und Erkenntnisfunken in die eine oder andere vielleicht verheißungsvolle Richtung zu schlagen. Ziel der Analyse ist es nicht, das Stück Becketts und die Philosophie Bergsons auf ihren Wahrheitsgehalt hin abzuklopfen oder sie zu interpretieren, sondern sie im Sinne Foucaults zu zerlegen, zu ordnen, ihre Einheiten zu definieren und die

Beziehungen zwischen ihnen zu beschreiben.¹ Auf diese Weise soll dem hermeneutischen Sog entgegengewirkt werden, der einen unweigerlich dort mitreißt, wo man die Mannigfaltigkeit des Untersuchungsgegenstandes auf eine einzige Geschichte sich reduzieren lässt [sic]. Es wird also keine isolierte Inhaltsangabe der Handlung geben, welche die Geschichte des Stücks oder die Geschichte Krapps erzählt. Vielmehr soll dem Leser die Kenntnis des Stücks anhand der im Verlauf der Arbeit argumentativ und beschreibend angeführten relevanten Stellen vermittelt werden. Diese Herangehensweise vermeidet es, eine als Inhaltsangabe getarnte schon hermeneutisch zugeschnittene Version des Stücks zur Grundlage zu nehmen. Stattdessen werden isolierte Elemente und Beziehungen immer schon verknüpft vorgebracht und die eigene Neustrukturierung damit explizit gehalten.

Zum Vorgehen im Einzelnen: Nach diesem einleitenden ersten Kapitel wird es zu Beginn des zweiten um eine vorläufige und rudimentäre Definition von Speicher und Gedächtnis gehen. Diese Definition wird nur dazu dienen, die Speicher und Gedächtnisse in *Krapp's Last Tape* zu identifizieren. Um diese so identifizierten Elemente zu ordnen und für allgemeinere Aussagen zugänglich zu machen, wird dann die Lacansche Trias des Symbolischen, des Realen und des Imaginären in ihrer medienwissenschaftlichen Ausprägung nach Kittler und Ernst methodisch auf diese angewandt.

Im dritten Teil wird der auf *Krapp's Last Tape* gerichtete Fokus erweitert und gezeigt, dass Becketts Stück genuines Medientheater ist. Damit wird zugleich die medienwissenschaftliche Perspektive auf das Werk untermauert.

Der vierte Abschnitt wird verschiedene Erklärungsmodelle für die Folgen der Externalisierung von Gedächtnis beinhalten. Nach der Abhandlung einer trivialen These wird die Frage nach den Zeitweisen von technischen und vortechnischen Speichern und Medien gestellt, um mit dieser Unterscheidung zu Bergsons Philosophie überzuleiten. Dort wird zuerst die Verbindung von Beckett und Bergson stark gemacht, indem Überschneidungen und Gemeinsamkeiten der beiden aufgezeigt werden. Die eigentliche Arbeit wird dann die Oszillation zwischen Bergson und Becketts Figur des Krapp sein, anhand der Fragen und Erkenntnisse zu Gedächtnis und Speicher Kontur gewinnen sollen und Becketts *Krapp's Last Tape* medienwissenschaftlich gedeutet wird.

¹ Vgl. Foucault, Michel: Archäologie des Wissens, Frankfurt am Main (Suhrkamp) 16. Auflage 2013, S. 14.

2. Speicher und Gedächtnis in *Krapp's Last Tape*

Sollen komplexe Sachverhalte behandelt werden, ist es stets ratsam, diese zu Beginn auf möglichst wenige und übersichtliche Elemente zu reduzieren. Dieser Maxime folgte explizit Kurt Gödel bei der Arbeit am ersten Unvollständigkeitssatz, und auch Turings Paper von 1936 kann als prominentes Beispiel für die Anwendung dieser Regel gelten – und das nicht nur, wenn man Kittlers bekanntem Diktum von der auf das reine Prinzip abgemagerten Schreibmaschine folgen will.²

So stand am Beginn dieser Untersuchung die Entscheidung, nicht die Handlung des Stücks und das geschriebene bzw. auf der Bühne dann gesprochene Wort heranzuziehen, sondern die damit verbundenen hermeneutischen Probleme zunächst zu umgehen, indem die im Stück auftretenden³ Gedächtnis- bzw. Speicherformen identifiziert werden, was einer Auflistung der dafür relevanten Requisiten entspricht und nicht einer deutenden Inhaltsangabe. Ausgehend von diesen überschaubaren isolierten Elementen lässt sich dann deren Verknüpfung im Stück aufzeigen – womit natürlich irgendwann wieder das Reich der Hermeneutik betreten wird – und so der erste Schritt der Untersuchung vollziehen.

2.1 Identifikation der Speicher und Gedächtnisse

Es ist nicht einfach, Speicher und Gedächtnisse identifizieren zu wollen, wenn noch keine Definition für diese vorliegt. Nun sollen diese Begriffe ihre Konturen und Eigenheiten ja aber erst im Verlauf dieser Arbeit ans Licht bringen. Es bleibt darum an dieser Stelle nur, eine rudimentäre und für beide Begriffe gleichermaßen geltende Definition heranzuziehen, die sich im Verlauf der Arbeit präzisieren, sicher aber auch ausfächern wird: Unter Speicher *und* Gedächtnis soll das verstanden werden, was Information oder Erinnerung über die Zeit bewahrt und zugänglich macht.⁴

² Kittler, Friedrich: *Grammophon Film Typewriter*, Berlin (Brinkmann & Bose) 1986, S. 31.

³ Im Sinne des Medientheaters ist ‚auftreten‘ zweifach zu verstehen: Zum einen wie das Auftreten eines Ereignisses oder Dings (wie z. B. einer Störung), zum anderen wie der Auftritt eines Schauspielers – die Medien als *non human agencies* haben ihr eigenes und legitimes Auftrittsrecht.

⁴ Dem aufmerksamen Leser wird nicht entgehen, dass so die Definitionsproblematik nur in die Begriffe ‚Information‘ und ‚Erinnerung‘ verschoben wurde. Dennoch handelt es sich dabei um eine zur ersten Identifikation der Speicher und Gedächtnisse in *Krapp's*

Im Stück gibt es die folgenden Requisiten: „Tisch, Stuhl, Bananen, Schachteln mit Spulen, Register, Tonbandgerät, Wörterbuch [Lexikon].“⁵ Unter die soeben gefasste vorläufige Definition fallen nur drei dieser Requisiten:

Das Register, in dem sowohl die Indexierung der Spulen als auch kurze Notizen zu deren Inhalt vermerkt sind (vgl. 2.1.1), das Lexikon, in dem Krapp die Worte nachschlägt, die sein *alter ego* auf dem Tonband verwendet und deren Bedeutung er vergessen hat (vgl. 2.1.2), das Tonband (vgl. 2.1.3). Schließlich ist da auch Krapp selbst, dessen Gedächtnis zumindest insofern im Mittelpunkt steht, als dass er versucht, seiner Erinnerungen wieder habhaft zu werden (vgl. 2.1.4). Diese vier Elemente sind es, die im Folgenden näher betrachtet werden sollen.

2.1.1 Das Register

Das Register hat für Krapp zwei Funktionen. Zum einen dient das Buch als Index, indem es die jeweilige Nummer der Spule und die Nummer der Schachtel angibt, in der das Band zu finden ist. Darüber hinaus enthält es aber auch einige Sätze zum Inhalt der Spule.

Krapp verwendet das Register aber nicht so, wie man es erwarten könnte. Er sucht sich nicht aufgrund der Beschreibungen des Inhalts eine Spule heraus und sieht dann nach dem Index, sondern er entscheidet sich allein aufgrund des Index für ein Tonband (vgl. Video 0:05-1:05) und liest erst danach den Beschreibungstext (vgl. Video 1:06-2:16). Wie Krapp seine Wahl trifft, bleibt, was die offiziellen Regieanweisungen betrifft, im Dunkeln.⁶ Es wird aber schnell klar, warum er seine Wahl nicht aufgrund der Beschreibungen des Inhalts hätte treffen können:

Last Tape brauchbare Definition: Sie scheidet zumindest diejenigen Speicher aus, die nur materielle Gegenstände zum Speicherinhalt haben, wie z. B. Krapps Blechschachteln zur Aufbewahrung der Tonbänder. So trennt sich der Begriff Speicher hier von seinem Ursprung, dem Getreidespeicher, lat. *spicarium* (vgl. Pethes, Nicolas/Ruchatz, Jens: Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Lexikon, Reinbek bei Hamburg (rororo) 2001, Eintrag zu ‚Speicher‘) und rückt, wie es für das weitere Vorhaben nötig ist, dem menschlichen Gedächtnis auf technischer, und das heißt nichtmenschlicher Seite näher.

⁵ Im Original deutsch. Knowlson, James: *The Theatrical Notebooks of Samuel Beckett*, Vol. III: *Krapp's Last Tape*, London (Faber & Faber) 1992, S. 243.

⁶ Beckett schrieb als erklärende Szenenanweisung lediglich: „*He [...] turns the pages [des Registers], finds the entry he wants, reads: Box... threer... [sic] spool... five.*“ (Beckett, Samuel: *Das letzte Band. La dernière bande. Krapp's Last Tape*, Frankfurt am Main

„He peers at ledger [Register], reads entry at foot of page: Mother at rest at last... Hm... The black ball... He raises his head, stares blankly front. Puzzled: Black ball?... He peers again at ledger, reads: Slight improvement of bowel condition... Hm... Memorable... what? He peers closer. Equinox, memorable equinox. He raises his head, stares blankly front. Puzzled: Memorable equinox?... Pause. He shrugs his shoulders [...].“⁷

Was Krapp hier mit einem Achselzucken abtut, sind Verweise auf die vielleicht bedeutendsten Ereignisse seines Lebens, den Tod seiner Mutter und seine Erleuchtung, wie er es nennt. Seine Reaktion zeigt: Er kann sich nicht an die Bedeutung der Beschreibungen im Register erinnern.⁸

2.1.2 Das Lexikon

Zum Lexikon greift Krapp dann, wenn er sich an die Bedeutung bestimmter Worte, die die Stimme seines *alter ego* auf dem Tonband verwendet, nicht mehr erinnern kann (vgl. Video 2:17-3:39):

*„Tape [...] where mother lay a-dying [...] after her long viduity – Krapp gives a start – and the – Krapp switches off, winds back tape a little, bends his ear closer to machine, switches on – a-dying, after her long viduity, and the – Krapp switches off, raises his head, stares blankly before him. His lips move in the syllables of >viduity<. No sound. He gets up, goes backstage into closet, comes back with an enormous dictionary, lays it on table, sits down and looks up the word. **Krapp** reading from dictionary: State – or condition – of being – or remaining – a widow – or widower. Looks up. Puzzled: Being – or remaining?... Pause. He peers again at dictionary. Reading: >Deep weeds of viduity.<... Also of an animal, especially a bird... the vidua or weaver-bird... Black plumage of male... He looks up. With relish: The vidua-bird! Pause. He closes dictionary [...].“⁹*

(Suhrkamp) 1974, S. 52) Auf Basis welcher Information oder welchen Beweggrundes Krapp sich für diese Spule entscheidet, bleibt also an dieser Stelle offen. Erst in den Notizen zur Aufführung im Schillertheater 1969 wird Beckett präzise: „At curtain up he [Krapp] is thinking of the story of the boat and trying to remember which year it was (how old he was). Doesn't succeed. [...] Remembers all of a sudden as he starts banana 2 [...]“ (Knowlson, James: *The Theatrical Notebooks...*, S. 49). Es ist bezeichnend, dass diese Erklärung auf der Bühne nicht gegeben wird, geschweige denn, dass sie es in den offiziellen Theatertext geschafft hätte.

⁷ Beckett, Samuel: *Das letzte Band*, S. 53.

⁸ Vgl. hierzu auch Kittler, Wolf: *Digitale und analoge Speicher. Zum Begriff der Memoria in der Literatur des 20. Jahrhunderts*, in: Haverkamp, Anselm/Lachmann, Renate (Hrsg.): *Raum – Bild – Schrift. Studien zur Mnemotechnik*, Frankfurt am Main (Suhrkamp) 1991, S. 395f.

⁹ Beckett, Samuel: *Das letzte Band*, S. 56f.

Der entscheidende Punkt ist nicht der Griff zum Lexikon, sondern dass dieses ihm nicht weiterhilft. Die schriftliche Erklärung des Wortes ‚viduity‘ – ‚Witwenum‘ – lässt ihn der auf dem Tonband ausgedrückten Erinnerung nicht habhaft werden, sondern das Lexikon führt ihn entlang der alphabetischen Ordnung fort von seiner Erinnerungsspur hin zum Witwenvogel, dessen Namen er genussvoll ausspricht – womit die Sache für ihn auch erledigt ist und er das Lexikon schließt.

2.1.3 Das Tonband (3:40-4:34)

Krapp verwendet das Tonbandgerät auf die zwei für den Benutzer vorgesehenen Arten. Er hört schon bespielte Bänder ab und nimmt neues Material auf Band auf.

Beim Abhören der Tonbänder entsteht ein rekursiver Effekt. Der greise Krapp hört an seinem 69. Geburtstag dem 39-jährigen Krapp zu, wie der über den Ende 20-jährigen Krapp spottet (vgl. Video 3:40-4:34):¹⁰

„**[Tape]** Just been listening to an old year, passages at random. I did not check in the book, but it must be at least ten or twelve years ago. [...] Hard to believe I was ever that young welp. The voice! Jesus! And the aspirations! *Brief laugh in which Krapp joins.* And the resolutions! *Brief laugh in which Krapp joins.* To drink less, in particular.“¹¹

Im Gegensatz zum Lesen des Registers und des Lexikons entlockt das Lauschen am Tonbandgerät dem alten Krapp mehr als nur ein Achselzucken. Die eigene Stimme evoziert verschiedene Reaktionen und scheint – zumindest auf den ersten Blick – Erinnerungen bei Krapp heraufzubeschwören.

Als Krapp dann selbst aufnimmt, wird die Rekursion noch eindeutiger, denn der 69-jährige spottet nun wiederum über den 39-jährigen (vgl. Video 4:35-5:29):

„**Krapp** Just been listening to that stupid bastard I took myself for thirty years ago, hard to believe I was ever as bad as that. The voice! Jesus! Thank God that’s all done with anyway.“¹²

Mehr von Interesse als das erwähnte rekursive Element sind die Iterationen, die sich zwischen diesen beiden Aufnahmen, der des 39-jährigen und der des greisen Krapp,

¹⁰ Vgl. Ernst, Wolfgang: Gleichursprünglichkeit. Zeitwesen und Zeitgegebenheit von Medien, Berlin (Kadmos) 2012, S. 105.

¹¹ Ebd. S. 55.

¹² Ebd. S. 60.

ergeben. Die Worte „The voice! Jesus!“ sind eine buchstabengenaue Wiederholung dessen, was der 39-jährige Krapp zuvor über den Ende 20-jährigen gesagt hatte, und auch die Satzanfänge „Just been listening to...“ und „Hard to believe I was ever...“ sind identisch. Solche Übereinstimmungen zwischen dem dem Band Abgelauschten und dem wiederum auf das Band Gesprochene treten mehrmals auf:

„**[Tape]** The face she had! The eyes!“¹³ / „**[Krapp]** The eyes she had!“¹⁴
„**[Tape]** What remains of all that misery?“¹⁵ / „**[Krapp]** All that old misery.“¹⁶
„**[Tape]** I lay down across her [...].“¹⁷ / „**[Krapp]** Lie down across her.“¹⁸

Diese Iterationen scheinen im Vergleich zur übrigen Textmenge zu selten, als dass sich aus ihnen etwas ableiten ließe. Entscheidend ist aber, *wo* sie auftreten. Es sind immer die Momente, in denen Krapp versucht, länger vergangene Erfahrungen zu finden und selbst wiederzugeben. Sie sind damit zumindest ein erstes Indiz dafür, dass der greise Krapp sich an diesen Stellen mehr vom Wortlaut der zuvor vom Band gehörten Sätze leiten lässt, als dass in ihm wirklich Erinnerung an das Erlebte evoziert wird. Dafür spricht auch die folgende Stelle:

„**[Krapp]** The eyes she had! *Broods, realizes he is recording silence, switches off* [das Tonbandgerät], *broods. Finally. Everything there, everything, all the – Realizes this is not being recorded, switches on. Everything there, everything on this old muckball, all the light and dark and famine and feasting of... hesitates... the ages!*“¹⁹

Diese empathisch angelegte Beschreibung wirkt eigentümlich leer, denn nicht nur beginnt diese Stelle mit der schon benannten Iteration. Von Krapp kommen nur mehr oder weniger pathetische Allgemeinplätze, und das auch erst, nachdem er über das zu Sagende grübelt hat, was ihn sogar dazu brachte, die Aufnahme zu unterbrechen. Keine Anzeichen also für eine lebendige, aus ihm selbst stammende Erinnerung. Das bedeutet: „Krapps Gedächtnis stimmt weder mit dem Inhalt des digitalen [d. h. Register] noch mit dem des analogen Speichers [d. h. Tonband] überein.“²⁰ Er erinnert sich nicht.

¹³ Ebd. S. 57.

¹⁴ Ebd. S. 60.

¹⁵ Ebd. S. 55f.

¹⁶ Ebd. S. 62.

¹⁷ Ebd. S. 59.

¹⁸ Ebd. S. 62.

¹⁹ Ebd. S. 60.

²⁰ Kittler, Wolf: *Digitale und analoge Speicher*, S. 395.

2.1.4 Krapp

Krapp, als das vierte Element des Stücks, das nach der oben formulierten Definition als Speicher bzw. Gedächtnis gelten kann, zeigt also große Schwierigkeiten bei dem Versuch, sich an vergangene Erlebnisse und Erfahrungen zu erinnern. Nun ist Krapp wie bereits erwähnt zur Zeit der Handlung 69 Jahre alt und damit ein „*wearish old man*.“²¹ Er ist zudem kurzsichtig und schwerhörig, sodass sich die Frage stellt, ob seine mangelhafte Gedächtnisleistung nicht schlicht eine Alterserscheinung ist – womit nämlich alle medienwissenschaftlichen Versuche, anhand des Stücks etwas über Gedächtnis auszusagen, auch schon vom Tisch wären.

Es gibt einige Indizien, dass dem nicht so ist, dass die fehlende Erinnerung Krapps *nicht nur* eine Alterserscheinung sein kann. So weiß der alte Krapp die Verkaufszahlen seiner Bücher in Übersee aus dem Kopf überraschend präzise: „One pound six and something, eight I have little doubt.“²² Auch sein Kurzzeitgedächtnis funktioniert, denn er weiß das Wort ‚viduity‘ ohne weiteres Anhören des Tonbands auch noch, als er das Lexikon aus der kleinen Kammer geholt hat.²³ Schließlich scheinen die zeitlich weiter entfernten Erlebnisse zwar dem Gedächtnis entzogen zu sein, über die Ereignisse des abgelaufenen Lebensjahres, auch wenn dieses recht ereignisarm gewesen zu sein scheint, kann Krapp vor dem Tonband präzise referieren.²⁴

2.2 Methodische Ordnung der Speicher bzw. Gedächtnisse

Während sich also Register, Tonband und Lexikon um Krapp formieren, hat dieser seine liebe Mühe, seine Erinnerungen wiederzufinden.

Im Folgenden soll methodisch eine Terminologie an diesen vier Elementen zum Tragen kommen, die helfen wird, die Gedächtnisse und Speicher zu klassifizieren und über sie zu sprechen. Diese Terminologie ist die von Lacan entwickelte und von Kittler und Ernst weiter ausgedeutete Trias des Symbolischen, des Imaginären und des Realen.

²¹ Beckett, Samuel: Das letzte Band, S. 51.

²² Ebd. S. 61.

²³ Ebd. S. 56f.

²⁴ Ebd. S. 60f.

Um es so schlicht wie einfach zu formulieren: Für Kittler hat das Symbolische den Status von Blockschrift, das Imaginäre den Status von Kino und das Reale den Status von Photographie.²⁵

„Das Symbolische umfaßt [...] die Sprachzeichen in ihrer Materialität und Technizität. Sie bilden, heißt das, als Buchstaben und Ziffern eine endliche Menge, ohne daß die philosophisch erträumte Unendlichkeit von Bedeutung irgend in Anschlag käme. Was zählt, sind nur die Differenzen oder (um es in Schreibmaschinensprache zu sagen) die Spatien zwischen den Elementen eines Systems. [...]

Das Imaginäre dagegen entsteht als Spiegelphantom eines Körpers, der motorisch vollkommener scheint als der eigene des Kleinkindes. Denn im Realen beginnt alles mit Atemnot, Kälte und Schwindel. Damit implementiert das Imaginäre genau die optischen Illusionen, deren Erforschung auch an der Wiege des Kinos stand. Einem zerstückelten oder (im Fall der Filmaufnahme) zerhackten Körper tritt die illusionäre Kontinuität von Spiegel- oder Filmbewegungen gegenüber. [...]

Aus dem Realen schließlich ist nicht mehr zutage zu fördern, als was Lacan mit seiner Gegebenheit voraussetzte – nämlich nichts. Es bildet jenen Rest oder Abfall, den weder der Spiegel des Imaginären noch auch die Gitter des Symbolischen einfangen können – physiologischer Zufall, stochastische Unordnung von Körpern.“²⁶

Oder, wie Ernst es noch eindeutiger für den hier anstehenden Zweck formuliert:

„[...] [I]n der medienwissenden Erdung einer von Jacques Lacan entwickelten Begriffs-Trias gehört die phonographische Aufzeichnung der Stimme dem indexikalisch Realen, die schriftliche Aufzeichnung im Inventar dem Symbolischen und die bildhafte Projektion dem Imaginären an.“²⁷

Sowohl das Register als auch das Lexikon müssen nach dieser Einteilung als symbolische Speicher gelten, da sie informationstechnisch gesehen elementar aus unterschiedlichen Buchstaben und Ziffern gebildet sind, die einem endlichen Vorrat an Zeichen entnommen sind.

Das Tonband dagegen ist ein realer Speicher. Ganz wie das Grammophon auf mechanische Weise den Rillen das tatsächliche Abbild der Schwingungen eingraviert, speichert das Magnettonbandgerät nicht einzelne diskrete Zeichen, sondern es bildet das Reale selbst ab mit stochastischem Rauschen, Stille und allen erwünschten oder unerwünschten Nebengeräuschen.

²⁵ Kittler, Friedrich: Grammophon Film Typewriter, S. 29.

²⁶ Ebd. S. 27f.

²⁷ Ernst, Wolfgang: Gleichursprünglichkeit, S. 100. Ernst bezieht sich damit eigener Angabe nach auf die zentrale These Kittlers in Grammophon Film Typewriter.

Krapp selbst oder zumindest der, den Krapp sucht und manchmal zu finden glaubt – „[Tape] The new light above my table is a great improvement. [...] I love to get up and move about in it, then back here to... *hesitates...* me... *Pause.* Krapp.“²⁸ – der, der er aufgrund seiner Erinnerungen wieder zu werden hofft, wenn er ihrer nur habhaft werden würde – ist er selbst als zusammenhängende Persönlichkeit. Das absolute Fehlen des Kinos in Becketts Stück macht es endgültig klar: Krapps Gedächtnis ist imaginär, und es ist seine Erinnerungs- wie Imaginationskraft gleichermaßen, die schwindet.²⁹

Es zeigt sich, dass es den erwähnten symbolischen Gedächtnissen nicht gelingt, das imaginäre Gedächtnis zu affizieren. Bei Krapp tauchen beim Lesen der Notizen im Register und der Erklärungen im Lexikon keine inneren Bilder auf, keine Erinnerungen oder Empfindungen – zumindest keine, die er zeigen würde.³⁰ Das Tonband als realer Speicher dagegen macht größeren Eindruck auf ihn, lässt ihn mitfühlen und animiert ihn, einzelne Passagen wiederholt anzusteuern und andere zu überspulen. Krapps Bevorzugung des realen Speichers ist bezeichnend, denn Krapp ist von Haus aus ein Schriftsteller, mithin also dem Reich des Symbolischen verpflichtet. Über dieses Symbolische aber triumphiert schon das Reale.³¹

Zu bedenken ist dabei allerdings, dass in *Krapp's Last Tape* eine spezielle medientechnische Situation dargestellt ist: Das Symbolische hat noch nicht laufen gelernt, das heißt die Schrift ist noch nicht als „eine Welt der Rechenmaschinen“³² operativ geworden. So ist auch das Reale immer noch mechanisch oder zumindest elektromagnetisch in das Materielle einzuschreiben, da ihm noch keine

²⁸ Beckett, Samuel: Das letzte Band, S. 54.

²⁹ Es mag an dieser Stelle wichtig sein, noch einmal zu betonen, dass die vorläufige Definition von Speicher und Gedächtnis bis hierhin keine Unterscheidung zwischen diesen beiden Elementen zieht. Darum können die beiden Begriffe noch als austauschbar angesehen werden.

³⁰ Einzige gewichtige Ausnahme scheint Krapps Reaktion auf das Lesen der Worte „Farewell [...] to love“ zu sein, zumindest, was die schauspielerische Darbietung im Video betrifft (vgl. Video 2:05-2:16). Im Textbuch steht allerdings nach diesen Worten nur: „*He raises his head, broods, bends over machine, makes to switch on [...]*“ (vgl. Beckett, Samuel: Das letzte Band, S. 53). Die Aufnahme, die dieser Arbeit beiliegt, zeigt an dieser Stelle eine Abweichung vom originalen Text, was die Darstellung der Emotionen betrifft.

³¹ Vgl. dazu Wiemer, Carl: *Im Rauschen des Realen. ‚La dernière bande‘ – Becketts medientechnologische Antwort auf Prousts ‚Recherche‘*, in: Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte, 25. Jahrgang, Heft 1/2, 2001, S. 171.

³² Kittler, Friedrich: *Grammophon Film Typewriter*, S. 248.

„Signalprozessoren [...] beikommen.“³³ Auch das Imaginäre ist noch kein „optischer Trick“, sondern wird von Krapp immer noch als ein „Traum aus und von Seelentiefen“³⁴ begriffen, gerade weil er dieses Traums durch Überlagerung durch das Reale schon verlustig geht. Und nur für diese spezifische Konstellation, in der die symbolischen Speicher Register und Lexikon noch stumm und auf die menschliche Imagination angewiesen bleiben – mithin gar keine eigentlichen Medien sind –, kann die Erkenntnis, dass der reale Speicher das imaginäre Gedächtnis eher affiziert als der symbolische, Geltung verlangen.

Dennoch ist diese Situation die Abbildung eines bestimmten Frontverlaufs in dem, was Kittler den Krieg zwischen Medien und Nachrichtentechniken nennt, nur das der Kriegschauplatz hier total im einzigen nichttechnischen Akteur aufgeht.³⁵ Nicht nur triumphiert im Krieg der Gedächtnistechniken das Reale über das Symbolische, sondern das Reale überlagert auch die Erinnerungen Krapps, ersetzt die Imagination von Erlebtem durch Iterationen des Signals selbst. Krapp kann die Worte wiederholen, die seine Vergangenheit beschreiben, der Erlebnisse und Erinnerungen aber wird er nicht habhaft.

³³ Ebd.

³⁴ Ebd.

³⁵ Vgl. zumindest für den ersten Halbsatz auch Wiemer, Carl: *Im Rauschen des Realen*: „Krapps Monolog im Angesicht des technischen Mediums erscheint als delirierender Schwanengesang auf alle Signifikate“ (S. 173) und „Becketts Stücke unterminieren die Allianz von Symbolischem und Imaginärem, in deren Dienst alle Dichtung steht.“ (S. 175).

3. Plausibilisierung I: *Krapp's Last Tape* als Medientheater

Als Beckett das Stück *Krapp's Last Tape* in den ersten beiden Monaten des Jahres 1958 schrieb, dachte er an einen bestimmten Schauspieler, an Patrick Magee. Das ging soweit, dass Beckett anfangs vom Stück als dem *Magee Monologue* sprach. Was ihn dabei an Magee interessierte, war aber nicht dessen Aussehen, sondern seine Stimme, „[...] the distinctively cracked, world-weary, ‚ruined‘ quality of Magee’s voice, as well as the Irish rhythms and intonations [...]“³⁶ Er schrieb das Stück also weniger mit einem Menschen vor Augen, als vielmehr mit dessen Stimme in den *Ohren*. Hier zeichnet sich bereits ab, was von *Krapp's Last Tape* an ein Kennzeichen der Theaterstücke Becketts ist: Sie sind „kein optisches, sondern ein akustisches Ereignis.“³⁷

Zu diesem Zeitpunkt war Beckett die Tonbandtechnik bereits aus eigener Erfahrung bekannt. Er hatte sie während der Produktion und Uraufführung von *All That Fall* im Januar 1957 kennengelernt. In einem Brief vom 26. Februar 1958, gegen Ende seiner Arbeit an *Krapp's Last Tape*, bittet er Donald McWhinnie, den damaligen Leiter der Hörspielabteilung der BBC, um die Gebrauchsanleitung für ein Tonbandgerät.³⁸

Diese beiden Punkte zusammengenommen zeigen, dass Becketts Augenmerk von Beginn an zumindest gleichermaßen auf dem es vermittelnden Medium lag, wie auf der Rolle des Krapp. Er war sich sogar der historischen Daten des Tonbands bewusst und verlegte die Handlung des Stücks auf „[a] late evening in the future.“³⁹ Das Stück produziert also einen technikgeschichtlichen Anachronismus, wie Ernst schreibt, aber nicht, weil Beckett die Erfindung des Tonbands aus Unwissenheit zurückverlegte, sondern weil die tatsächliche medientechnische Entwicklung die durchaus heute zu verortende Situation Krapps ad absurdum geführt hat.⁴⁰

Von Anfang an also hatte Beckett das Tonbandgerät im Blick und dieser Blick für das Gerät schärfte sich mit der Zeit sogar noch. Als Beckett das Stück 1969 zum ersten Mal

³⁶ Knowlson, James: *The Theatrical Notebooks...*, S. xiii.

³⁷ Wiemer, Carl: *Im Rauschen des Realen*, S. 175.

³⁸ Becker, Joachim: Nicht-Ich-Identität. Ästhetische Subjektivität in Samuel Becketts Arbeiten für Theater, Radio, Film und Fernsehen, Tübingen (Niemeyer) 1998, S. 161. Becker nimmt dabei Bezug auf: Esslin, Martin: *Samuel Beckett und die Kunst des Rundfunks*, in: Engelhardt, Harmut (Hrsg.): *Samuel Beckett*, Frankfurt am Main (Suhrkamp) 1984, S. 172.

³⁹ Beckett, Samuel: *Das letzte Band*, S. 51.

⁴⁰ Vgl. dazu: Ernst, Wolfgang: *Gleichursprünglichkeit*, S. 99.

selbst als Regisseur aufführte, änderte er die Schlusszene. Anstatt den Vorhang wie angegeben bei beleuchteter Szene zu schließen, ließ Beckett die Bühnenbeleuchtung langsam dimmen, bis am Ende nur noch das *magische Auge* des Tonbandgeräts als kleines Licht in der Dunkelheit zu erkennen war. Erst dann fiel der Vorhang.⁴¹ Die letzte Szene gehörte in dieser Aufführung am Schillertheater also ganz dem Tonbandgerät. Und nicht nur diese: „Das Bühnenbild ist wirkliches Medientheater: denn das medienarchäologische Artefakt (Tonbandgerät ohne Verkleidung) ist der eigentliche Protagonist.“⁴²

Wie intensiv Beckett sich mit dem Tonbandgerät als technischem Protagonisten, als *non human agency*, auseinandersetzt, belegen seine Notizen zur genannten Aufführung am Schillertheater 1969. Tatsächlich bringt Becketts Versuch, das Tonbandgerät als Medium aufzuführen, hinter der Bühne eine medientechnische Vervielfältigung mit sich: Beckett muss, um *ein* Tonband als Medium aufzuführen, zumindest ein weiteres hinter der Bühne mit diesem synchronisieren – zeitweilig denkt er sogar an drei Tonbandgeräte – und diese in ein dafür geeignetes Soundsystem einpassen:

„Ich möchte wenn möglich zwischen den beiden Tonbandgeräte [sic], dem des Tisches u. dem der Kulissen, eine elektrische Verbindung einrichten lassen, damit der Schauspieler vom Tisch aus das Kulissengerät ab- u. wieder anschalten kann. Sonst muss das Kulissengerät von irgendeinem bedient werden u. zwar nach vom Schauspieler gegebenen Lichtsignale [durchgestrichen im Original] Lichtwinke oder direkt durch Beobachtung des Spiels, d. h. notwendigerweise ungenau u. schlecht synchronisiert. Irgendeinen [sic] Mittel finden, wobei die Tasten Stop u. Go des sichtbaren Geräts die entsprechenden des unsichtbaren Geräts aktivieren können. Wünschenswert auch, die Tonstärke vom Tisch aus kontrollieren zu können. Die Solidarität braucht nicht weiter zu gehen. Das zurück- u. vorwärtsdrehende [über ‚drehende‘ steht geschrieben: ‚wickelnde‘] System des Tischapparats 3.B nur „tischtätig“.
den [sic, kleiner Anfangsbuchstabe] Lautsprecher des Tischgeräts im allgemeinen Tonsystem benützen [sic, kein Punkt am Satzende]“⁴³

Die Medien eskalieren also bei der Umsetzung des Stücks, und diese Eskalation muss gleichzeitig wieder kaschiert werden, um den eigentlichen nichtmenschlichen Protagonisten unverstellt zur Aufführung zu bringen.⁴⁴

⁴¹ Vgl. Knowlson, James: *The Theatrical Notebooks...*, S. xvii.

⁴² Vgl. dazu: Ernst, Wolfgang: *Gleichursprünglichkeit*, S. 102.

⁴³ Im Original deutsch: Knowlson, James: *The Theatrical Notebooks...*, S. 246.

⁴⁴ Es wäre interessant, den hier impliziten Gedanken fortzuführen: Inwieweit braucht jedes Medientheater ein *mehr* an unsichtbaren Medien, um den technischen Protagonisten zur Entfaltung zu bringen? Und ist das Verbergen dieses mehr an Medien, nicht Grund zur Annahme, dass manches Medientheater nur solches Verbergen ist, nur

Beckett misstraut Auge und Hand des menschlichen Protagonisten. Dieser tut nur so, als würde er das Band des Tonbandgeräts auf der Bühne bis zur gewünschten Stelle zurückdrehen. Tatsächlich ist das Band auf der Bühne leer, während das Band im Gerät in den Kulissen gar nicht umgespult wird. Die Passagen, die wiederholt abgespielt werden, sind wiederholt hintereinander auf dem Tonband in den Kulissen gespeichert. Das einzige, was der Schauspieler des Krapp zu tun hat, ist im richtigen Moment die Tasten Stop und Go zu drücken. Eine elektrische Verschaltung sorgt dafür, dass gleichzeitig das Tonbandgerät auf der Bühne und das in den Kulissen auf diese Eingabe reagiert. Pure Linearität statt Loop also. Um einen notwendig unpräzisen Menschen die mediale Technik vorführen zu lassen, ist eben ein immenser zusätzlicher medientechnischer Aufwand vonnöten.⁴⁵ Dass Beckett diesen Aufwand aber auf sich nimmt, anstatt z. B. einen Schauspieler hinter den Kulissen die Stimme des 39-jährigen Krapp sprechen zu lassen, zeigt, wo sein Interesse wirklich liegt: auf dem Medium.

Krapp's Last Tape ist „das erste Stück nach dem Ende des Theaters. Mit ihm vollzieht Beckett den Medienwechsel vom Theater zu den audiovisuellen Aufzeichnungsverfahren seiner Medienstücke.“⁴⁶ Das spiegelt sich auch in den Bezeichnungen dieser Stücke wider: Das noch vor *Krapp's Last Tape* entstandene *Akt ohne Worte I* sowie *Akt ohne Worte II*, *Theater I & II*, *Worte und Musik*, *Film* und *Radio I & II*. Nicht von ungefähr hat Beckett einige Werke in Serie betitelt, denn sie bearbeiten das selbe Medium. Die Titel der Stücke sind medientechnologischer Index: „Ohne noch über es hinauzuweisen, ist ihr Medium ihre Botschaft.“⁴⁷ Becketts *Krapp's Last Tape* ist genuines Medientheater.

Beckett folgt bei der Ausführung dieses Medientheaters einem klar umrissenen Erkenntnisinteresse:

„Beckett's chief interest in physical objects is the light they can shed on their counterparts in the imagination. The self for Beckett's narrators often is a membrane-

ein Schauspiel? Dass auch das Medium im Theater etwas anderes spielt, und nur insoweit zur theatralen Selbstdarstellung geeignet ist, wie es der Mensch immer war?

⁴⁵ Leider liegen dem Autor dieser Arbeit zur Zeit der Abfassung nur die Planungsnotizen Becketts vor, aber keine Fakten zur tatsächlichen technischen Umsetzung. Es wäre von höchstem Interesse, hier Genaueres zu erfahren.

⁴⁶ Wiemer, Carl: *Im Rauschen des Realen*, S. 170.

⁴⁷ Ebd.

like divider that separates physical and mental reality and sometimes permits objects to slip from one realm into the other."⁴⁸

Das ist es, was *Krapp's Last Tape* über seine Beschaffenheit als Medientheater hinaus für Fragestellungen zu Speicher und Gedächtnis so interessant macht: Beckett spiegelt seinen menschlichen Protagonisten an der Maschine und – auch wenn das nicht seinem vordergründigen Erkenntnisinteresse entspricht – auch die Maschine am menschlichen Akteur. In einigen früheren Werken zerlegte Beckett die inneren Konflikte einer Person und stellte sie anhand des Aufeinandertreffens mehrerer Protagonisten dar.⁴⁹ In *Krapp's Last Tape* geht Beckett einen Schritt weiter. Denn der Versuch, anhand der Maschine mehr über die menschliche Verfasstheit zu erfahren, hat unversehens einen neuen und neuartigen Mitspieler auf die Bühne gebracht. Ob Beckett dieser Umstand bewusst war oder nicht, ist dabei unerheblich. Denn wie er selbst von sich als Autor sagt: „The obscure inner tensions that give rise to a work of art are unavailable.... [sic].“⁵⁰

⁴⁸ Rabinovitz, Rubin: *Time, space and verisimilitude in Samuel Beckett's fiction*, in: *Journal of Beckett Studies* No. 2 (Summer 1977), o. Seitenangabe.

⁴⁹ Vgl. Rabinovitz, Rubin: *Beckett and Psychology*, in: *Journal of Beckett Studies* 11/12 (December 1989), o. Seitenangabe.

⁵⁰ Rabinovitz, Rubin: *Beckett and Psychology*, o. Seitenangabe.

4. Externalisierung von Gedächtnis

Das Fehlen der Erinnerungen beim geisen Krapp soll also nicht allein eine Alterserscheinung sein, sondern wird durch die Verwendung von externen Speichern mitverursacht. Eine solche Behauptung ist gerade im Feld der Medienwissenschaft keine neuartige. Zu Beginn soll hier deshalb die Tradition dieses Gedankens anhand einer trivialen These klar herausgestellt werden (4.1). Die darauf folgende zweite These ist spezifischer und findet sich vor allem – aber nicht nur – im Kontext der sogenannten Berliner Medienwissenschaft (4.2). Hier wird es um die Frage nach der Zeitweise technischer Medien gehen, was die Brücke zur dritten These bilden wird. In dieser dritten These wird der für diese Arbeit zentrale Erklärungsversuch für den medial induzierten Gedächtnisschwund unternommen wird, indem die Zeit- und Gedächtnisphilosophie Bergsons zum Tragen gebracht wird (4.3).

4.1 Triviale These

Dass die Externalisierung von geistiger Tätigkeit, Information oder Erinnerung zum Verlust von geistigen Fähigkeiten und Inhalten führt, findet sich schon bei Platon. Dieser lässt Sokrates in *Phaidros* berichten, was der ägyptische König geantwortet haben soll, als ein Gott ihm das Alphabet und damit die Schrift anbot:

„[...] [D]iese Erfindung wird den Seelen der Lernenden vielmehr Vergessenheit einflößen aus Vernachlässigung der Erinnerung, weil sie im Vertrauen auf die Schrift sich nur von außen vermittelt fremder Zeichen, nicht aber innerlich sich selbst und unmittelbar erinnern werden.“⁵¹

Man kann kaum treffender formulieren, was das Tonbandgerät mit Krapps Gedächtnisfähigkeiten macht. Im Vertrauen auf die Speicherfunktion der medialen (Tonband) und prämedialen Mnemotechniken (Register und Lexikon) verkümmern Krapps Gedächtnis- und Imaginationsfähigkeiten. Seine Reaktion, mit Hilfe ebendieser Speichertechniken dem Vergessen entgegenzuarbeiten, muss die Lage zwangsläufig weiter verschlimmern.

⁵¹ Platon: *Phaidros*, in der Übersetzung von Friedrich Schleiermacher, in: Wolf, Ursula (Hrsg.): Platon. Sämtliche Werke 2. Lysis, Symposion, Phaidon, Kleitophon, Politeia, Phaidros, Reinbek bei Hamburg (Rowohlt) 1994, S. 193-184: 275a.

Die triviale These hat von Platon bis heute nicht an Anziehungskraft eingebüßt. Ihre Evidenz scheint auf der Hand zu liegen: Wenn nicht mehr im menschlichen Geist und Gedächtnis verarbeitet bzw. gespeichert wird, verkümmern auch die dazugehörigen Fähigkeiten, da diese nicht mehr benutzt und eingeübt werden. So übernimmt der Terminkalender die Herrschaft über die Woche und wird zur täglichen Überraschung des dort Nachschlagenden. Die ubiquitär verfügbaren Suchmaschinen des Internets prägen ihre Oberflächenstruktur (Interface) in die Gewohnheiten, denn spätestens mit der Operativität der selbst rechnenden Speicher schwindet die Notwendigkeit zum eigenen Gedankengang außerhalb der technisch induzierten Muster gänzlich. Innerliche und unmittelbare Erinnerung – wie es bei Platon heißt – wird ersetzt durch reines Oberflächenwissen, das nur noch zur Orientierung *in* den Strukturen dient, in denen das Wissen zu diesen Erinnerungen gespeichert liegt.

In diesen Tenor einzustimmen fällt leicht. Dabei sagt die triviale These im Grunde nicht mehr, als dass die Fähigkeiten des menschlichen Geistes verkümmern, wenn man sie nicht benutzt. Dass Medien und andere technische und vortechnische Speicher dazu einladen, die Denk- und Erinnerungsarbeit einzuschränken, ist offensichtlich, liegt doch ihr Zweck oft gerade darin, uns Menschen diese Arbeit abzunehmen und zu erleichtern. Die These sagt sehr wenig über Medien oder Speicher, und behauptet eher etwas über die Eigenschaften des menschlichen Geistes und des Gedächtnisses.

Fokussiert man hier auf die Frage nach der Gedächtnisfähigkeit, dann zeigt sich: Die These, so wie sie Platon formuliert, kann nur Bestand haben, wenn implizit davon ausgegangen wird, dass die aus den Speichern abgerufenen Inhalte nicht mehr in der Lage sind, die in ihnen gespeicherten Erinnerungen wieder zurückzugeben oder zumindest zu evozieren. Würden die Speicher nämlich uns Menschen die tatsächliche Erinnerung über die Speicherinhalte wiedergeben können, würde die Erinnerungsfähigkeit durch Externalisierung zwar vielleicht beeinträchtigt werden. In dem Moment aber, in dem die Benutzung des Speichers die Erinnerung wieder herstellen würde, wäre dieser Mangel mehr als aufgehoben.

Es muss zu einer Transformation der Erinnerung kommen.⁵² Die Art und Weise, wie technische Speicher Inhalte aufnehmen, bewahren, verarbeiten oder wiedergeben, muss sich also von der des menschlichen Gedächtnisses unterscheiden.

⁵² Und zwar bevor oder wenn diese in den Speicher übergeht, oder spätestens dann, wenn sie wieder aus diesem hervorgeholt wird. Oder eine Kombination aus diesen Möglichkeiten.

4.2 Zeitbezogene These

Unter Bezugnahme auf die bereits vorgestellte Trias des Symbolischen, des Realen und des Imaginären stellt Ernst dazu folgendes fest:

„Die Ordnung des Archivs [das Symbolische], die von den technischen Medien induzierte Temporalität der Signale [das Reale] und der Schauplatz der Imagination gehören strikt verschiedenen (Zeit-)Regimen an.“⁵³

Die Vorstellung, die ihn hier leitet, ist, dass zwischen den Zeitweisen der verschiedenen Speicher Unterschiede bestehen.

„»Historische« Zeit ist ein Hybrid aus entropischer und symbolischer Zeit, die im archivischen Register am Werk ist, mit dem Krapp seine Tonbandspulen alphanumerisch – als Mischung aus Datierung und Kommentar – verwaltet und wiederfindet. Genuin medieninduzierte Zeit hingegen ist eine Kopplung aus entropischer und technisch realer Zeit für die Epoche analoger AV-Medien; so kann Krapp seinem *alter ego* in einer Form sonischer Ich-Erkennung unter umgekehrten zeitlichen Vorzeichen lauschen.“⁵⁴

Die Zeitweisen der technischen und vortechnischen Speicher sind das, was diese Speicher gar nicht mehr so neutral wirken lässt, wie noch in der trivialen These angenommen. Speicher und Medien laden nicht nur dazu ein, geistige Tätigkeiten und Erinnerungen zu externalisieren – sie unterwerfen diese dabei auch ihrem eigenen Zeitregime, einem Netz, das sich auch über den Benutzer wirft. Hier zeigt sich die grundlegende Transformation von allem, was in den Speichern externalisiert wird: es wird Objekt einer Transformation der Zeitweise. Es ist also nicht nur die fehlende Ausübung, welche die geistigen Fähigkeiten des Nutzers herabsinken lässt. Es findet eine grundlegende Umformung statt, die auch den Benutzer auf einer viel basaleren Ebene angeht.

In dieser Arbeit wird es nicht darum gehen, die verschiedenen Zeitweisen der Medien aufzufächern und die Unterschiede zwischen diesen herauszustellen. Stattdessen werden diese Zeitweisen zusammengefasst betrachtet und in Kontrast zur menschlichen Zeitweise gebracht. Wie sehr diese Herangehensweise mit der Bergsons übereinstimmt, wird gezeigt.

⁵³ Ernst, Wolfgang: Gleichursprünglichkeit, S. 100.

⁵⁴ Ernst, Wolfgang: Gleichursprünglichkeit, S. 103f.

4.3 Beckett und Bergson

4.3.1 Plausibilisierung II: Die Verbindung zu Bergson

Zu Beginn dieses Abschnitts sollen noch ein paar Worte fallen, um die doch ungewöhnliche Verbindung von Beckett und Bergson plausibler zu machen. Es werden drei Gemeinsamkeiten ins Licht gerückt, um zu zeigen, dass diese Verbindung nicht aus der Luft gegriffen ist. Zudem kann es nur von Nutzen sein, einige Züge der Philosophie Bergsons schon hier zu berühren, da deren Kenntnis das Verstehen des folgenden Abschnitts (4.3.2) erleichtern wird.

Becketts und Bergsons Denken überlappt in ihrem Interesse für Zeit und Gedächtnis. So ist es kein Zufall, dass der 25-jährige Beckett ein Essay zu Prousts *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit* und der *mémoire involontaire* verfasst.⁵⁵ Dieser frühen Ausrichtung bleibt Beckett treu: „[U]nchanged since the 1930s is his sense of distrust in the appearances conjured up (as he wrote in *Watt*) by the ‘games that time plays with space.’“⁵⁶ Beckett und Bergson eint dabei auch das Misstrauen in eine allzu hoffnungsvolle Erwartung an die Fähigkeiten des Intellekts. Beckett verweist auf die Ergebnisse der Wissenschaft selbst als Quelle seines Zweifels. Einsteins gebogener Raum und Heisenbergs Unschärferelation sind für ihn Grund genug, die Möglichkeiten des Intellekts und der wissenschaftlichen Analyse als beschränkt anzusehen.⁵⁷ Wo Beckett die Imagination hochhält, ist es bei Bergson die Intuition, die er dem Intellekt, dem die Welt teilenden Analyseinstrument, als überlegen darstellt.

Beiden gemeinsam ist auch die Annahme, dass Geist und Materie zwei grundsätzlich verschiedene Dinge sind:

„Beckett’s sense of the inappropriateness of using physical models in descriptions of mental reality is based on the idea [...] that mental processes have unique aspects which make them very different from physical interactions.“⁵⁸

Scherzhaft vergleichen einige Charaktere in Becketts Werken den menschlichen Geist mit Uhrwerken und Maschinen. Tatsächlich aber ist Beckett der Auffassung, dass Geist

⁵⁵ Beckett, Samuel: Proust. Essay, Zürich/Hamburg (Arche) 2001.

⁵⁶ Rabinovitz, Rubin: *Time, space and verisimilitude...*, o. Seitenangabe.

⁵⁷ Ebd.

⁵⁸ Rabinovitz, Rubin: *Beckett and Psychology*, o. Seitenangabe.

und Materie nach gänzlich verschiedenen Gesetzen ablaufen.⁵⁹ Dieser Auffassung ist auch Bergson:

"Alle Schwierigkeiten [...] rühren nämlich daher, daß man in den Phänomenen der Wahrnehmung und des Gedächtnisses das Körperliche und das Geistige als *Duplikate* voneinander ansieht [kursiv: Bergson]."⁶⁰

Die beiden gehen also von der gleichen Grundannahme aus, dass nämlich Materie und Geist zwei Domänen sind, die nicht einfach aufeinander rückführbar sind. Geist, kurz gesagt, ist in keiner Weise mit den Gehirnzuständen identisch oder auch nur parallel zu diesen.

Der wesentliche Punkt ist aber, dass beide Autoren die Auffassung vertreten, dass es *zwei getrennte Zeitweisen* gibt: Die sukzessive bzw. sequentielle Zeit in der materiellen Welt, die sich mathematisch beschreiben lässt, und die tatsächlich erfahrene Zeit. So schreibt Rabinovitz über Beckett:

„[...] [H]e perceives that imaginary events seem to operate according to rules which have no counterpart in physical experience. In the physical world, for example, we seem to live from instant to instant sequentially. Yet, as we listen to a melody, we do not hear the individual notes sequentially; the notes we have heard, the note we hear, even the memory of the notes we anticipate, all give us the sense of melody. Mentally we somehow experience past, present, and future simultaneously in order to experience the melody. The same is true in Beckett's works themselves; the rigid sequential effect of time is somewhat modified by the mental experiences we undergo as we reread his works.“⁶¹

Beckett entfaltet also mit seinen Stücken ein Zeitmodell, das dem von Bergson mit seinem Begriff der Gegenwart als *Dauer* aufgestellten gleicht. Auch das Beispiel der Tonfolge, das Rabinovitz verwendet, findet sich bei Bergson in Zusammenhang mit der Begründung der Dauer.⁶² Sowohl der Kerngedanke, zwischen der Zeit in der materiellen Welt und der Zeit der Wahrnehmung bzw. des Seins in der Gegenwart einen Unterschied zu machen, als auch das Beispiel selbst stammen von Edmund Husserl, und es ist

⁵⁹ Ebd.

⁶⁰ Bergson, Henri: *Materie und Gedächtnis*. Eine Abhandlung über die Beziehung zwischen Körper und Geist, Hamburg (Meiner) 1991, S. 225.

⁶¹ Rabinovitz, Rubin: *Time, space and verisimilitude...*, o. Seitenangabe.

⁶² Vgl. Bergson, Henri: *Zeit und Freiheit*, Hamburg (Eva) 1994, S. 77f.

bezeichnend, dass es sowohl im Kontext Beckett als auch im Kontext Bergson auftaucht.⁶³

Es besteht also eine Gemeinsamkeit in der thematischen Ausrichtung und dem Erkenntnisinteresse, eine zumindest in den Grundzügen ähnliche Sichtweise auf das Verhältnis von Geist und Materie, und schließlich eine *identische* Auffassung, was die Trennung der Zeitweisen von materieller Welt und Wahrnehmung betrifft. Die Oszillation zwischen *Krapp's Last Tape* und der Philosophie Bergsons hat also eine fundierte Basis und es besteht durchaus Hoffnung, Erkenntnisfunken in die eine oder andere Richtung zu schlagen, was die Begriffe Speicher und Gedächtnis betrifft.

4.3.2 Oszillation

Im Folgenden werden einige wesentliche Grundzüge der Philosophie Bergsons umrissen, um eine gewisse begriffliche Grundlage zu geben. Das heißt, der Schwerpunkt der Betrachtung wird am Anfang auf Bergson liegen müssen, bevor die Oszillation zwischen Beckett und Bergson beginnen kann.

Wie bereits anklung, ist für Bergson die Gegenwart, als die Art und Weise, wie wir Menschen in der Zeit und damit in dem für uns gegenwärtigen Augenblick sind, klar von der Zeitweise der Materie zu unterscheiden. Gegenwart ist kein mathematischer, unendlich kleiner Punkt auf dem eindimensionalen Strahl der Zeit. Gegenwart ist vielmehr *Dauer*:

„[...] hier kann nicht die Rede sein von einem mathematischen Augenblick. Zweifellos gibt es eine ideale Gegenwart, rein begrifflich als unteilbare Grenze zwischen Vergangenheit und Zukunft genommen. Aber die wirkliche, die konkrete, erlebte Gegenwart, die ich meine, wenn ich von meiner gegenwärtigen Wahrnehmung spreche, beansprucht notwendigerweise eine gewisse Dauer.“⁶⁴

Das grenzt die Zeitweise der menschlichen Gegenwart scharf von den Zeitweisen der technischen Medien ab. Damit lässt sich eine klare Linie zwischen Speicher und Gedächtnis ziehen: Während das Abrufen von Information aus dem Speicher sich in der

⁶³ Das Beispiel der Tonfolge findet sich bei Husserl in: Husserl, Edmund: *Texte zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins* (1893-1917), Hamburg (Meiner) 1985, S. 146.

⁶⁴ Bergson, Henri: *Materie und Gedächtnis*, S. 132.

punktförmigen, mathematisch modellierbaren Zeit vollzieht, geschieht das Erinnern im menschlichen Gedächtnis in der Dauer der Gegenwart.⁶⁵ Die anfänglich noch für beide Begriffe geltende Definition von Speicher und Gedächtnis lässt sich so mit Bergson ausdifferenzieren.

Die Gegenwart ist also nicht der infinitesimal kleine Punkt, der Vergangenheit und Zukunft auseinanderschneidet. Vielmehr ist die Gegenwart untrennbar mit Vergangenheit und Zukunft verbunden:

„Der psychische Zustand, den ich „meine Gegenwart“ nenne, muß [...] eine Wahrnehmung der unmittelbaren Vergangenheit und eine Bestimmung der unmittelbaren Zukunft sein. Nun ist [...] die unmittelbare Vergangenheit insofern sie wahrgenommen wird Empfindung, [...] und die unmittelbare Zukunft ist, insofern sie determiniert ist, Tätigkeit oder Bewegung. Meine Gegenwart ist also zugleich Empfindung und Bewegung; und da meine Gegenwart ein unteilbares Ganzes bildet, muß diese Bewegung sich dieser Empfindung anschließen und sie als Handlung fortführen. Woraus ich schließe, daß meine Gegenwart aus einem kombinierten System von Empfindungen und Bewegungen besteht.“⁶⁶

Die Gegenwart ist also eine unteilbare Einheit aus den Erinnerungen an die unmittelbare Vergangenheit und den gegenwärtigen Bewegungen, die stets dazu dienen sollen, die Zukunft zu bestimmen.⁶⁷ Aber nicht nur die unmittelbare Vergangenheit fließt in die Gegenwart ein, denn auch Erinnerungen aus länger zurückliegender Zeit werden, wenn sie denn bewusst werden, zu Empfindungen und Teil der Gegenwart:

„Von meiner Vergangenheit wird nur das zum Bilde und folglich zur Empfindung, wenigstens zu einer beginnenden, was bei dieser [der gegenwärtigen] Tätigkeit mitarbeiten kann, sich der Haltung einfügen, mit einem Wort sich nützlich machen kann; aber sobald meine Vergangenheit Bild wird, verläßt sie den Zustand der reinen Erinnerung und schmilzt mit einem Teil meiner Gegenwart zusammen.“⁶⁸

Die Erinnerungen können nur in der Gegenwart erscheinen, indem sie mit dem Gedächtnis des Körpers zusammenarbeiten:

"[...] [Es] geben die sensorisch-motorischen Apparate den machtlosen, d. h. unbewußten Erinnerungen die Möglichkeit, einen Körper anzunehmen, sich zu materialisieren, kurz

⁶⁵ Hier gilt implizit wie oben geschildert, dass für diese Untersuchung nur von zwei verschiedenen Zeitweisen ausgegangen wird.

⁶⁶ Bergson, Henri: *Materie und Gedächtnis*, S. 132.

⁶⁷ Dieses Gegenwartsmodell steht damit den von Edmund Husserl geprägten Begriffen *Retention* und *Protention* nahe.

⁶⁸ Bergson, Henri: *Materie und Gedächtnis*, S. 135.

gegenwärtig zu werden. Denn damit eine Erinnerung im Bewußtsein wieder erscheinen kann, muß sie aus den Höhen des reinen Gedächtnisses bis zu dem Punkte herabsteigen, wo sich die *Tat* vollzieht. Mit anderen Worten, von der Gegenwart geht der Ruf aus, auf den die Erinnerung antwortet, und von den sensorisch-motorischen Elementen der gegenwärtigen Tätigkeit leiht die Erinnerung jene Wärme, welche ihr Leben gibt. [Kursiv: Bergson]"⁶⁹

Diese Verbindung von Erinnerung und der gegenwärtigen sensorisch-motorischen Tätigkeit, die ihr ausschließlich zur Bewusstwerdung verhelfen kann, ist der kritische Punkt, auf den diese Untersuchung sich jetzt zuspitzt. Was sind Krapps Tätigkeiten, während er nach seinen Erinnerungen sucht?

Krapps sensorisch-motorische Tätigkeit ist zum einen das Lauschen auf die Stimme seines *alter ego*, zum anderen das Hantieren am Tonbandgerät. Diese Tätigkeiten hat auch Beckett in seinen Anweisungen zur Aufführung im Schillertheater szenisch klar getrennt, indem er die Tätigkeit des Lauschens szenisch gleichsetzte mit Immobilität.⁷⁰

Sind diese beiden Tätigkeiten, das Lauschen und das Hantieren am Tonbandgerät, geeignet, den Erinnerungen, die Krapp sucht, „jene Wärme“ zu leihen, die sie wieder präsent werden lässt?

„Vor dem *factum brutum* des Rauschens fungiert die Stimme nicht mehr als Residuum erfüllter Innerlichkeit, jener „Selbstaffektion des Bewußtseins“ (Derrida), die, seit Aristoteles, der Stimme eine Seele verschaffte. Auf elektronischen Bändern gespeichert, vergeht der Seelenhauch der Stimme, und zurück bleibt die nackte Äußerlichkeit des Sprachkörpers.“⁷¹ Man muss Wiemer nicht in seiner ganzen Drastik folgen, denn selbst, wenn das Lauschen am Tonbandgerät die Erinnerungen wieder evozieren *könnte*, würde das in Krapps Fall nicht viel ändern, wie gleich gezeigt werden wird.⁷²

Entscheidend ist nämlich die Tätigkeit am Tonbandgerät, das Auflegen und Abnehmen, und in Krapps Fall auch das Zubodenschmeißen der Spulen, das Starten und Stoppen der Wiedergabe und der Aufnahme sowie das Zurück- und Vordrehen der Spulen mit den Händen ohne Spulautomatik. All das nur Gebrauchte, an dem die notwendigen Bewegungen ausgeführt werden, will man das Tonbandgerät als sonischen Speicher nutzen – die Taster, Schalter, Drehknöpfe, Spulen und das Band selbst – verschwindet ständig unter der Gewohnheit dieser Bewegungen, sodass ein medienarchäologischer

⁶⁹ Ebd. S. 148.

⁷⁰ Knowlson, James: *The Theatrical Notebooks...*, S. xix.

⁷¹ Wiemer, Carl: *Im Rauschen des Realen*, S. 171.

⁷² Das Sonische und seine Präsenz sind ein Aspekt von größtem Interesse, dem im Zuge dieser Arbeit leider nicht Rechenschaft getragen werden kann.

Blick, wie er hier nur angedeutet werden kann, notwendig ist, um sie wieder ans Licht zu bringen. Die Tätigkeit am Tonbandgerät ist Gewohnheit, und damit keine Tätigkeit, die den von Krapp gesuchten Erinnerungen in irgendeiner Art und Weise bei der Bewusstwerdung als Anker dienen könnte.⁷³ Wesentlich ist, dass bei dieser Tätigkeit schon eine andere Gedächtnisform als das „wahre Gedächtnis“⁷⁴ der von Krapp gesuchten Erinnerungen zum Tragen kommt. Dieses andere Gedächtnis,

„[...] an den Organismus gebunden, ist nichts anderes als die Gesamtheit der intelligent montierten Mechanismen, welche eine passende Antwort auf die verschiedenen möglichen Fragen verbürgen. Sie macht, daß wir uns der gegenwärtigen Lage anpassen und daß die Wirkungen, die wir erleiden, sich von selbst in Rückwirkungen fortsetzen, welche sowohl ausgeführte als nur beginnende, immer aber mehr oder minder angepaßte Reaktionen sind.“⁷⁵

Dieses Gedächtnis ist das motorische Gedächtnis. Es umfasst die unkonditionierten körperlichen Reflexe und Bewegungen, wie eben auch die routinierte Bedienung des Tonbandgeräts durch Krapp. Krapps Handeln hängt mit diesem motorischen Gedächtnis auf Engste zusammen, wie sich schon am Motiv der Wiederholungen zeigt:

Die Affirmation zu Wiederholungen ist bereits im Tonbandgerät selbst angelegt: Passagen können wiederholt angehört werden und die Bedienung des Geräts erfordert die Wiederholung der gleichen Handgriffe. Wiederholungen aber führen laut Bergson zu Gewohnheit, zu Mechanismen, die „ein einziger Anstoß ganz zum Ablauf bringen kann, in einem geschlossenen System automatischer Bewegungen, die in einer bestimmten Ordnung und innerhalb einer bestimmten Zeit aufeinander folgen.“⁷⁶ Diese Wiederholungen bringen Krapp dazu, mehr und mehr aus Gewohnheit heraus und aus körperlichen Reflexen und Mechanismen zu reagieren.⁷⁷

Das zeigt sich auch in Krapps fast wortgetreuen Wiederholungen der Aussagen seines *alter ego* vom Band (vgl. 2.2). Krapp gibt das Gehörte durch die Übersetzung von Sensorik zu Motorik wieder, ohne dabei der Erinnerung habhaft geworden zu sein. Krapps auf Tonband gespeicherte Stimme ist für diesen nur noch „[k]akophones

⁷³ Anders wäre das nur in dem Fall, wenn Krapps Erinnerungen in erheblicher Weise mit der Benutzung des Tonbands zu tun hätten.

⁷⁴ Bergson, Henri: *Materie und Gedächtnis*, S. 146.

⁷⁵ Ebd.

⁷⁶ Ebd. S. 68f.

⁷⁷ Vgl. dazu auch die reflexhaften Antworten von Wahnsinnigen, denen weder die Bedeutung der Frage noch ihrer Antwort bewusst wird (Bergson, Henri: *Materie und Gedächtnis*, S. 75).

Geräusch, das perzipierbar [und wiederholbar] ist, ohne noch Apperzeption zuzulassen.“⁷⁸ Die einzigen ihm möglichen Antworten auf das reale Signal sind also entweder diese rein körperliche und gewohnheitsmäßige Wiederholung des Gehörten oder die Wiederholung der gleichen Handgriffe bei der Bedienung des Tonbandgeräts. Diese Wiederholungen spiegeln sich auch auf eigentümliche Weise im technischen Aufbau des Tonbandgeräts: „Die elektronische Magnetspur ist zwar noch linear, durch Vor- und Rücklauf richtungsreversibel. Zugleich spiegelt ihre Rotation die monotone Wiederkehr des Gleichen.“⁷⁹ Dass diese Wiederholungen wesentlich und Krapps Gewohnheiten zentrales Thema des Stücks sind, hat auch Beckett gespürt. Als er für *Krapp's Last Tape* zum ersten mal selbst Regie führte, ließ er Martin Held die Aktionen Krapps öfter wiederholen, um sie als „physical habits“⁸⁰ erkennbar zu machen – die Rolle des Krapp fand zu sich selbst.

In Krapps Fall hat das motorische Gedächtnis begonnen, das reine Gedächtnis zu überlagern. Körperlich reflektiert Krapp also die Vergangenheit, denn reflektieren ist für Bergson, in dessen philosophischem Horizont wir uns bewegen, eine Tätigkeit des Gehirns, der „Telephonzentrale“⁸¹, und damit des Körpers, nicht des Geistes und des reinen Gedächtnisses. Krapp kann die Vergangenheit nicht mehr vergegenwärtigen.⁸² Sein Zugriff auf das reine Gedächtnis, den Sitz der lebendigen Erinnerungen, ist unter den Wiederholungen verschütt gegangen.

Ein weiteres Anzeichen dafür ist Krapps genießerisches Schwelgen im Wort Spule:

„**[Krapp]** [zu Beginn, beim Heraussuchen des Tonbands] *With relish: Spool! Pause. Spooool! Happy smile. [...]* [Er hat das Tonband gefunden] *He bends over the machine, looks up. With relish: Spool! Happy smile.*“⁸³

„**[Krapp]** [bei der Aufnahme] *Revelled in the word spool. With relish: Spooool! Happiest moment of the past half million.*“⁸⁴

⁷⁸ Wiemer, Carl: *Im Rauschen des Realen*, S. 174.

⁷⁹ Lommel, Michael: *Synästhesie der Erinnerung: Becketts Krapp's Last Tape*, in: Sick, Franziska/Ochsner, Beate (Hrsg.): *MeLis. Medien – Literaturen – Sprachen in Anglistik/Amerikanistik, Germanistik und Romanistik*, Band 2, Medium und Gedächtnis. Von der Überbietung der Grenze(n), Frankfurt am Main (Peter Lang) 2004, S. 260.

⁸⁰ Knowlson, James: *The Theatrical Notebooks...*, S. xix.

⁸¹ Bergson, Henri: *Materie und Gedächtnis*, S. 14.

⁸² Wiemer, Carl: *Im Rauschen des Realen*, S. 174.

⁸³ Beckett, Samuel: *Das letzte Band*, S. 52f.

⁸⁴ Ebd. S. 60.

Eine der wenigen Tätigkeiten, die Krapp noch den Ausdruck einer lebendigen Empfindung entlocken, ist das Aussprechen des Namens des Gegenstandes, mit dem er seine Tätigkeit ausübt: Den Namen der Spule, an der er dreht, um Unerwünschtes zu überspringen und Angenehmes zu wiederholen. Ernst schreibt dazu:

„An der materiellen Erinnerung elektromagnetischer Speichermedien hängt eine ganze Ästhetik, wie sie in Becketts Einakter an- und ausgesprochen wird. Krapp, um sich festzuhalten in der Zeit seiner Erinnerungen, hat noch die Körperlichkeit der Spulen zur Verfügung, gleich medienarchivischen Monumenten, Pfosten einer *epoché*: »Schwelgte im Wort Spule. Genießerisch: Spuule! Glücklicher Moment der letzten fünfhunderttausend.«⁸⁵

Den deutlichsten Beleg für die Behauptung, dass Krapps reines Gedächtnis durch das motorische Gedächtnis überlagert wird, entbirgt aber Bergsons Beschreibung des letzteren:

„Gewohnheit mehr als Gedächtnis, *spielt* sie [die Form des motorischen Gedächtnisses] unsere vergangene Erfahrung, ruft aber nicht ihr Bild hervor [...] [Das motorische Gedächtnis] bewegt sich [...] in einer Gegenwart, die unaufhörlich von neuem beginnt. [Kursiv: Bergson].“⁸⁶

Die Gegenwart, die unaufhörlich von Neuem beginnt, ist nichts anderes als die punktförmige Zeit, die, da sie keine Dauer hat, zwangsläufig in jedem infinitesimal kleinen Zeitpunkt abermals beginnen muss und die mithin die Zeitweise des Tonbandgeräts ist. Zwischen Krapps Körper und dem Körper des Tonbandgeräts scheint es also zu einer Allianz gekommen zu sein, und die punktförmige, mathematische Zeitweise dieser materiellen Objekte überlagert im Fall Krapps die Zeitweise der Gegenwart, die Dauer.

⁸⁵ Ernst, Wolfgang: Gleichursprünglichkeit, S. 105.

⁸⁶ Bergson, Henri: Materie und Gedächtnis, S. 146.

4.3.3 Die Folgen für Krapp

Das ist es also, was Krapp vom Tonbandgerät als Speicher zu erwarten hat, wenn er hofft, seine Erinnerungen durch die Benutzung dieses Speichers zu aktualisieren: Eine Reduktion auf eine infinitesimal kleine Gegenwart als die punktförmige Zeitweise der materiellen Welt zum einen. Zum anderen ein bloßes *Spiel* der vergangenen Erfahrungen, das nicht ausreichen wird, um die innerliche und unmittelbare Erinnerung – wie Platon es genannt hatte – bewusst und lebendig werden zu lassen. Das heißt, Krapp stellt sich die von seinem *alter ego* geschilderten Ereignisse zwar vor. Das aber reicht nicht aus, um sich zu erinnern:

"*Vorstellen* ist nicht *erinnern*. Ohne Zweifel hat eine Erinnerung in dem Maße wie sie sich vergegenwärtigt das Bestreben, in einem Bilde zu leben; das Umgekehrte aber findet nicht statt, das reine und einfache Bild wird mich nicht zur Vergangenheit zurückführen, es sei denn, daß ich es wirklich in der Vergangenheit aufgesucht habe und so dem kontinuierlichen Prozeß gefolgt bin, welcher es aus der Dunkelheit zum Licht führte. [Kursiv: Bergson]"⁸⁷

Um einer Erinnerung habhaft zu werden, muss man sich auf sie einstellen, wie man einen Photoapparat einstellt.⁸⁸ Das aber ist Krapp nicht möglich, denn zwischen den Erinnerungen, die er sucht, und seiner sensorisch-motorischen Tätigkeit am Tonband klafft ein Riss, und jeder weitere Versuch, auf diese Weise doch zur Erinnerung zu kommen, muss die Sache zwangsläufig noch unlösbarer machen.⁸⁹ Aufgrund der Überlagerung des reinen Gedächtnisses durch das motorische Gedächtnis ist es nicht nur unerheblich, ob die Tätigkeit des Lauschens auf die Stimme seines *alter ego* geeignet ist, die Erinnerungen wieder zu evozieren. Das körperliche motorische Gedächtnis, das, sonst von größtem Nutzen, Krapp nun auf negativ einseitige Weise in Beschlag genommen hat, wird auch gemäß seiner Anlage in der materiellen und determinierten Welt unweigerlich zu weiteren Wiederholungen führen – ein Teufelskreis.⁹⁰

⁸⁷ Ebd. S. 129f.

⁸⁸ Ebd. S. 127f.

⁸⁹ Vgl. zu diesem Riss auch den Versuch über die Merkfähigkeit von Buchstaben bei gleichzeitiger abweichender Betätigung: „Die Buchstabenreihe, deren Bild die Person fest zu besitzen glaubte, verschwindet dann am sichersten, wenn sie sie wiederholen will“ (Bergson, Henri: *Materie und Gedächtnis*, S. 77).

⁹⁰ Bergson, Henri: *Materie und Gedächtnis*, S. 78.

Krapp hält sich über die Körperlichkeit der Spulen *an* der Zeit seiner Erinnerungen fest, aber nicht *in* ihr, und nicht an den Erinnerungen selbst. Denn, was Krapp selbst nicht einmal ahnt: Er sucht nicht die Vergangenheit des *damals*, in die er nur vermittels einer Zeitreise zurückkehren könnte. Er sucht vielmehr die Zeitweise, die er verloren hat, er sucht die Gegenwart als *Dauer*.

Denn die Dauer, die Gegenwart Krapps, ist schmal geworden, ist mit dem Schwinden des reinen Gedächtnisses zusammengeschrumpft. Ersetzt wird die lebendige Gegenwart durch Gewohnheiten, das Essen von Bananen, das jährliche Tonbandritual, die sich wiederholenden Tätigkeiten, die selben Worte. Was Krapp dabei einbüßt, ist nichts weniger als seine Freiheit. Denn so, wie der Körper als Teil der materiellen Welt der Notwendigkeit und Determination unterliegt, so „vollzieht sich [...] die freie Handlung in der ablaufenden Zeit und nicht in der abgelaufenen.“⁹¹ Das, was in *Krapp's Last Tape* aber noch abläuft, ist das Tonband, während Krapps ganzes Trachten auf eine Zeit gerichtet ist, deren Ereignisse und deren Zeitweise für ihn bereits abgelaufen sind.

⁹¹ Vgl. Bergson, Henri: Zeit und Freiheit, S. 164.

5. Rückschluss

Auf dem Weg, den diese Arbeit genommen hat, wurden einige Punkte berührt, deren weitere Ausarbeitung von Interesse sein könnte. Wünschenswert wäre es z. B., die Differenz zwischen Speicher und Gedächtnis weiter zu beleuchten. Bergson bot hier eine Grundlage an, von der aus sich ein konsistentes Erklärungsmodell für Krapps Gedächtnisverlust entwickeln ließ. Dass dieses Modell aber nicht das einzige ist, das eine gewisse Triftigkeit verlangen kann, liegt auf der Hand. Dennoch schien hier eine wesentliche Frage auf: Ist das Gedächtnis etwas an die Materie Gebundenes, oder ist es, wie Beckett und Bergson annehmen, etwas rein Geistiges, das nach anderen Gesetzen als den physikalischen abläuft? Ist die Differenz zwischen Speicher und Gedächtnis wirklich auf den uralten Dualismus zwischen Materie und Geist zurückzuführen? Und wären die Probleme, die ein solcher Dualismus mit sich bringt, innerhalb des Erklärungsmodells ausreichend zu entschärfen?

Inwieweit ist die hier mit Bergson entwickelte These zur Externalisierung von Gedächtnis überhaupt auf Medien im Allgemeinen ausweitbar? Immerhin stellt, wie gezeigt wurde, die Situation in *Krapp's Last Tape* nur eine mögliche Medien-Mensch-Konstellation dar. Ist die Tendenz zum Riss zwischen Erinnerung und Gegenwart, so er allgemein postuliert werden soll, durch die Operativität der symbolischen Speicher verschwunden, oder hat sie stattdessen durch den auf die Oberflächen der Medien beschränkten Gebrauch und die extensive technische Verwendung von Loops und Rekursionen – technische Arten der Wiederholung also – zugenommen?

Aber selbst wenn dem stattgegeben wird – gibt es nicht eine Mediennutzung, die diesen Riss unterläuft? Ist es nicht Krapps Fehler, dass er das neue Medium Tonband dazu zwingen will, die Arbeit alter Medien zu tun, wie McLuhan es für die Kultur als Ganzes auf den Punkt gebracht hat?⁹² Liegt die eigentliche Nutzung des Tonbandgeräts vielleicht in einer kreativen, neuartigen Verwendung, wie William S. Burroughs sie in *Break Through in Grey Room* vorgemacht hat, indem er in gewissem Sinne den Körper des Tonbands wieder zum Spielfeld der aktuellen Tätigkeit machte? So wäre dann Becketts *Krapp's Last Tape* ein Medientheater über das Tonbandgerät, und Burroughs Arbeiten schon Medienkunst mit diesem und darüber hinaus.

⁹² McLuhan, Marshall/Quentin, Fiore: *The Medium is the Massage*, London u. a. (Penguin Books) 1967, renewed 1996 by Jerome Agel, S. 81.

Nimmt man an, dass technische Medien (eine) andere Zeitweise(n) haben, muss man eine Folge ins Auge fassen, die es verdient, hier noch einmal explizit festgehalten zu werden, da sie den bevorzugten Ansatz- oder Ausrichtungspunkt für kommende Untersuchungen bilden kann: Der Wechsel von Erinnerung, Information oder Inhalt in den Speicher ist *kein neutraler Vorgang*. Mit diesem Wechsel wird vielmehr so etwas wie eine erkenntnistheoretische Schwelle überschritten, um ein Wort Foucaults radikal aus seinem Zusammenhang zu reißen und anders zu verstehen:

„Erkenntnistheoretische Akte oder Schwellen [...] heben die unbegrenzte Anhäufung der Erkenntnisse auf, brechen ihr langsames Reifen und lassen sie in eine neue Zeit eintreten, schneiden sie von ihrem empirischen Ursprung und von ihren anfänglichen Motivationen ab, säubern sie von ihren imaginären Komplizitäten.“⁹³

Nun mag es auf den ersten Blick ungewohnt sein, die Speicherung von Inhalten mit einer erkenntnistheoretischen Schwelle zu assoziieren. Dieser Begriff ist aber geeignet, die richtige Haltung gegenüber diesem Vorgang einzunehmen. Der Wechsel in das Medium des Tonbands überschreitet eine erkenntnistheoretische Schwelle in dem Sinne, dass nach diesem Überschreiten nichts mehr so ist wie davor. Die jetzt gespeicherten Entitäten stehen dem menschlichen Erkenntnisinteresse in radikal anderer Form gegenüber als zuvor. Wird die Art, wie daraus Erkenntnisse gewonnen werden sollen, nicht auf eine den Eigenheiten des Speichers entsprechende Weise angepasst, muss die Verwendung dieser zwangsläufig fehl gehen. Speicher sind nichts Neutrales, und Speicherung ist kein neutraler Vorgang.

Krapp muss also zwangsläufig scheitern, wenn er seine Erinnerungen über diese Schwelle tragen und als die behalten will, die sie waren. Das Tonband ist nicht ein neutraler Zeuge seines Gedächtnisverlusts, sondern konstitutiv daran beteiligt. Ob dieser Sachverhalt stets so negativ seine Ausprägung finden muss, wie Beckett sie in *Krapp's Last Tape* dargestellt hat, sei an dieser Stelle dahingestellt. Was bleibt ist, dass Beckett hier eine Spur gelegt hat, der zu folgen sich weiterhin lohnen könnte.

⁹³ Foucault, Michel: Archäologie des Wissens, S. 11.

6. Literaturverzeichnis

Becker, Joachim: Nicht-Ich-Identität. Ästhetische Subjektivität in Samuel Becketts Arbeiten für Theater, Radio, Film und Fernsehen, Tübingen (Niemeyer) 1998.

Beckett, Samuel: Das letzte Band. La dernière bande. Krapp's Last Tape, Frankfurt am Main (Suhrkamp) 1974.

Beckett, Samuel: Proust. Essay, Zürich/Hamburg (Arche) 2001.

Bergson, Henri: Materie und Gedächtnis. Eine Abhandlung über die Beziehung zwischen Körper und Geist, Hamburg (Meiner) 1991.

Bergson, Henri: Zeit und Freiheit, Hamburg (Eva) 1994.

Ernst, Wolfgang: Gleichursprünglichkeit. Zeitwesen und Zeitgegebenheit von Medien, Berlin (Kadmos) 2012.

Foucault, Michel: Archäologie des Wissens, Frankfurt am Main (Suhrkamp) 16. Auflage 2013.

Husserl, Edmund: Texte zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins (1893-1917), Hamburg (Meiner) 1985.

Kittler, Friedrich: Grammophon Film Typewriter, Berlin (Brinkmann & Bose) 1986.

Kittler, Wolf: *Digitale und analoge Speicher. Zum Begriff der Memoria in der Literatur des 20. Jahrhunderts*, in: Haverkamp, Anselm/Lachmann, Renate (Hrsg.): Raum – Bild – Schrift. Studien zur Mnemotechnik, Frankfurt am Main (Suhrkamp) 1991, S. 387-408.

Knowlson, James (Hrsg.): The Theatrical Notebooks of Samuel Beckett, Vol. III: Krapp's Last Tape, London (Faber and Faber) 1992.

Lommel, Michael: *Synästhesie der Erinnerung: Becketts Krapp's Last Tape*, in: Sick, Franziska/Ochsner, Beate (Hrsg.): MeLis. Medien – Literaturen – Sprachen in Anglistik/Amerikanistik, Germanistik und Romanistik, Band 2, Medium und Gedächtnis. Von der Überbietung der Grenze(n), Frankfurt am Main u.a. (Peter Lang) 2004.

McLuhan, Marshall/Quentin, Fiore: The Medium is the Massage, London u. a. (Penguin Books) 1967, renewed 1996 by Jerome Agel.

Pethes, Nicolas/Ruchatz, Jens: Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Lexikon, Reinbek bei Hamburg (rororo) 2001.

Platon: *Phaidros*, in der Übersetzung von Friedrich Schleiermacher, in: Wolf, Ursula (Hrsg.): Platon. Sämtliche Werke. Band 2. Lysis, Symposion, Phaidon, Kleitophon, Politeia, Phaidros, Reinbek bei Hamburg (Rowohlt) 1994, S. 539-609.

Rabinovitz, Rubin: *Beckett and Psychology*, in: Journal of Beckett Studies 11/12 (December 1989), o. Seitenangabe.
Download am 14.09.14 von
http://www.english.fsu.edu/jobs/num1112/065_RABINOVITZ.PDF

Rabinovitz, Rubin: *Time, space and verisimilitude in Samuel Beckett's fiction*, in: Journal of Beckett Studies No. 2 (Summer 1977), o. Seitenangabe.
Download am 14.09.14 von
<http://www.english.fsu.edu/jobs/num02/Num2RubinRabinovitz.htm>

Wiemer, Carl: *Im Rauschen des Realen. ‚La dernière bande‘ – Becketts medientechnologische Antwort auf Prousts ‚Recherche‘*, in: Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte, 25. Jahrgang, Heft 1/2, 2001, S. 169-176.