

24. Juni 1978

**»Theater war das Licht. Dann wurde es zu seiner eigenen Finsternis.«**

Wie ich später erfuhr, war Beckett in Sachen Pünktlichkeit ein Pedant. Jedenfalls war ich ohnehin eine Stunde zu früh da, parkte mein Auto in einer Seitenstraße und ging dann den Boulevard St. Jacques entlang. Das PLM ist eines dieser modernen Hotels, wie man sie an Flughäfen findet und die von Transitreisenden frequentiert werden. Wie das Hotel ist auch das Café Français schnittig und modern, ein Ort, an dem man Samuel Beckett nicht vermuten würde, und daher genau der Ort, an dem man ihn finden kann. Er schien sich für diese Kälte und Unpersönlichkeit zu erwärmen.

Punkt 11 Uhr betrat ich das Café. Er war schon da, eine hochgewachsene, mürrische Erscheinung am anderen Ende des Raums in einer Ecke. Er trug ein rostbraunes Tweed-Jackett, einen lässigen Rollkragenpullover und hatte wie Hamm eine kleine runde Brille mit dunklen Gläsern auf. Vor ihm stand ein Espresso, und er rauchte eine dünne schwarze Zigarre. Nachdem wir uns begrüßt und Kaffee bestellt hatten, berichtete ich von Frank Dunlops neuester Inszenierung von *Warten auf Godot* an der Brooklyn Academy of Music. Sie war als die bereits an der BAM auf deutsch gezeigte Beckett-Inszenierung angekündigt worden. In Wirklichkeit handelte es sich dabei aber um eine von Dunlop neu besetzte amerikanische Fassung, die hinter dem deutschen Original weit zurückblieb. Daß Dunlop sich seinen Namen zunutze machte, gefiel Beckett ganz und gar nicht. Ungefähr 15 Minuten nach Beginn unseres Gesprächs fragte ich, ob ich mir Notizen machen dürfe. Er betonte ausdrücklich: »Das ist kein Interview.« Und das war's. Bei all unseren Treffen kam ich nie wieder auf die Idee, mir Notizen zu machen.

Dieses erste Gespräch umfaßte mehrere Bereiche, im wesentlichen konzentrierte es sich jedoch auf *Warten auf Godot*. Er bestätigte, daß er *Godot* 1949 abgeschlossen und die darauffolgenden vier Jahre versucht hatte, dieses und sein früheres Stück *Eleutheria* auf die Bühne zu bringen. Auf die Frage, ob er *Warten auf Godot* bei Produzenten herumgereicht hatte, sagte er: »Meine Frau reichte es herum. Jeder lehnte es ab. Gerade so, als ob man es an der Rezeption abgegeben hätte.« Doch dann hatte ihm jemand von Roger Blin erzählt, einem Pariser Schauspieler und Regisseur mit einer Vorliebe für die Avantgarde. Er sah sich Blins Inszenierung von Strindbergs *Gespensersonate* an und war von zwei Dingen beeindruckt: der Treue gegenüber dem Autor und der fast leeren Bühne – Gegebenheiten, durch die Blin Becketts Sympathie gewann. Becketts Frau Suzanne überließ Blin sowohl *Warten auf Godot* als auch *Eleutheria*. *Eleutheria* war, so Beckett, »ein ehrgeizigeres Stück als *Godot* mit größerer Besetzung. Es wäre kostspieliger geworden.« Was, wie er meinte, wahrscheinlich ein Grund gewesen war, warum sich Blin für *Godot* entschieden hatte und eigentlich, wie er im nachhinein hinzufügte, *Eleutheria* gar nicht auf die Bühne bringen wollen. Später widmete er Blin *Endspiel*, »weil kein anderer *Godot* machen wollte«.

Beckett war nicht zur Premiere von *Godot* in Paris gegangen, sah sich die Vorstellung aber wenig später an und fand es »eine durch und durch irritierende Erfahrung«. Er haßte es, seine Stücke zu sehen; es machte ihn äußerst nervös und befangen. »Ich sehe all meine Fehler«, sagte er. Proben hingegen mochte er, da konnte er seine Fehler korrigieren.

Warum hatte er *Godot* lieber auf französisch als auf englisch geschrieben?

»Englisch war zu einfach. Ich wollte mich disziplinieren.«

Beim Vergleich zwischen Drama und Prosa sagte er, daß er »die Grenzen des Theaters der Grenzenlosigkeit der Prosa« vorzieht.

»Ich habe mich dem Theater zugewandt als Erholung – von der Schwärze der Prosa.« Nach den Romanen »war Theater das Licht«. Niedergeschlagen fügte er hinzu: »Dann wurde es zu seiner eigenen Finsternis.«

*Godot* hatte er innerhalb von vier Monaten geschrieben, »sehr schnell, noch nie so schnell«, ohne zu wissen, welchen Weg das Stück nehmen oder als was man es bezeichnen würde. Er schrieb es auf französisch in ein Schulheft, von der ersten bis zur letzten Seite. Auf der letzten Seite angekommen, drehte er das Heft einfach um und schrieb auf den leeren Rückseiten weiter, von hinten nach vorn. Es gab einige Korrekturen und Verbesserungen, aber keine ausgerissenen Seiten. Er veranschaulichte diesen Vorgang mit der Rechnung vom Cafétisch, faltete sie in der Mitte und drehte sie, fast als würde er einen Kartentrick vorführen, um. Bei dieser Geste eilte der Kellner herbei in der Annahme, daß wir bezahlen wollten. Wir mußten beide über das Mißverständnis des Kellners lächeln, und Beckett versuchte ihm zu erklären, daß er mit Hilfe der Rechnung nur etwas habe vorführen wollen. Mit einem hilflosen Achselzucken gab er den Versuch auf, und wir bestellten noch mehr Kaffee.

Nachdem er das Stück handschriftlich beendet hatte, tippte er es ab. »Das Manuskript habe ich noch«, sagte er. Offensichtlich war es eines der wenigen, die er aufbewahrt hatte. Gogo hieß zuerst Levy. Er sagte, er wisse nicht, warum er ihn umbenannt hatte, wichtig sei ihm nur gewesen, daß sich die beiden Namen deutlich voneinander abhoben: Didi und Gogo. »Sie sind Spieler«, sagte er. »Sie spielen«, genau wie Pozzo und Lucky. »Sie sind Rollenspieler«, mit anderen Worten Schauspieler. »Pozzo muß kein Plutokrat sein. Blin hatte ihn als solchen gespielt, dabei ist Pozzo auch ein Spieler«, und genau wie die anderen Figuren »macht er Schluß mit den Spielchen des Spiels wegen«.

Ich befragte ihn zu Luckys Monolog. Er sagte, daß er in drei klare Teile gegliedert werden kann. Der erste Teil, der mit den Worten endet: »aber greifen wir nicht vor«<sup>1</sup>, handelt von »Him-

mel und göttlicher Aphasie«. Der zweite Teil, der mit »... und andererseits in Anbetracht«<sup>2</sup> fortfährt, dreht sich um »den Menschen, der schrumpft«. Im dritten Teil »... und wenn man andererseits dabei bedenkt, was noch schlimmer ist«<sup>3</sup>, geht es um »die Erde darunter, die Erde bewohnt von Steinen«. Dann sagte er: »Lucky täuscht vor, ein Intellektueller zu sein.« Sein Ziel ist es, »ein guter Träger zu sein«.

Er hatte die amerikanische Originalinszenierung nicht gesehen, aber von Alan Schneider darüber gehört, der »nach dem Fiasko von Miami« gefeuert und durch Herbert Berghof ersetzt worden war. Über Bert Lahr sagte er: »Um ihn herum hat Berghof *Godot* in Szene gesetzt.« Ich sagte, daß ich das Stück am Broadway gesehen habe und Lahr sich sehr in die Rolle vertieft habe, noch dazu sei er sehr komisch gewesen.

Das Gespräch wandte sich seinen anderen Stücken zu. Er bestätigte, *Das letzte Band* für Patrick Magee geschrieben zu haben. Dabei hatte er ihn zu diesem Zeitpunkt noch nicht gekannt, sondern nur im Radio gehört und gleich Gefallen an seiner Stimme gefunden. »Das war in der Tat das einzige Mal, daß ich direkt für jemanden geschrieben habe.« Albert Finney als Krapp in einer Londoner Wiederaufnahme beschrieb er als »hoffnungslos; er hatte so viel Poesie wie ein Aschenbecher«. Mit *Glückliche Tage* ging Beckett dazu über, wieder auf englisch zu schreiben, weil er das Gefühl hatte, daß ihm die Sprache »abhanden« kam.

Er erklärte, daß seine Titel darunter leiden, jeweils von einer Sprache in die andere übersetzt zu werden. *Fin de partie* war besser als *Endgame*, »da *Endgame* lediglich Schach meint; *Fin de partie* kann sich auf jedes Spiel beziehen. Schach ist wichtig für das Stück, aber nicht das einzige Spiel, worauf versteckt hingewiesen wird. *Footfalls* läßt sich nicht ins Französische übersetzen, und mit *That Time* »ist es noch schlimmer; daraus wird ›L'Occasion‹. Es verliert die Doppelbedeutung. *Pas moi (Not I)* ist wortwörtlich.«

Hatte ihn eine Mutter mit Kind, die er in Algier gesehen hatte, zu *Nicht ich* inspiriert?

»Mich hat ein Caravaggio-Gemälde, ›Die Enthauptung Johannes des Täufers‹, inspiriert, das ich in Malta gesehen habe.« Widerwillig ließ er durchblicken: »Und auch diese Szene in Nordafrika: Ich sah, wie eine Mutter darauf wartete, daß ihr Kind aus der Schule kam. Die Idee, wie jemand einen Beobachter beobachtet.« Dann sagte er über *Tritte*: »Es geht um das Auf- und Abgehen: neun Schritte in die eine Richtung, neun Schritte in die andere. Das Setzen der Füße. Das Geräusch der Füße. Über den Erdboden gehen, wie über ein Grab. Die Worte sind weniger bedeutend, sind aber unverzichtbar.«

Zu diesem Zeitpunkt war er mit dem Schreiben an einem toten Punkt angelangt. »Derzeit schreibe ich nicht. Ich versuche, Prosa zu schreiben, aber nicht jeden Tag. Es ist schwierig.« Zumindest momentan, er konzentrierte sich aufs Regieführen, sowohl in Deutschland als auch in London (bald würde er bei *Glückliche Tage* in der Besetzung mit Billie Whitelaw Regie führen). Er erklärte, warum er jahrelang nicht ins Theater gegangen war: »Ich habe den Appetit verloren. Als junger Mann habe ich mir im Abbey Theatre alles angesehen: O'Casey, Synge.« Er hatte den frühen O'Casey gemocht, besonders *Juno und der Pfau*. »Frau O'Casey ist gerade in diesem Hotel«, sagte er und deutete an, daß er sie kannte, ihrem Mann jedoch nie begegnet war.

Er hatte sein leidenschaftliches Verlangen nach den anderen Künsten wie der Malerei verloren, was er zum Teil auf seine Augenprobleme zurückführte: Er hatte zwei Operationen an grauem Star hinter sich. Mit großem Interesse verfolgte er die Sportsendungen im Fernsehen. Besonders gern sah er den World Cup und Tennis, über beides sprachen wir kurz. Bei diesem und den darauffolgenden Treffen erwies sich Tennis als immer wiederkehrendes Gesprächsthema.

Über seine frühen Jahre sagte er, daß er nach seinem Abschluß

am Trinity College in Dublin geplant hatte, Lehrer zu werden. Er versuchte sich in diesem Beruf, »kam aber zu dem Schluß, daß es aussichtslos war. Ich lehrte, was ich nicht wußte, und ich lehrte es Menschen, die nicht lernen wollten.« War das wie bei der Regiearbeit mit Schauspielern? »Nein!« Zu diesem Zeitpunkt hatte er »das eine oder andere Gedicht geschrieben, wie so viele«, aber noch nicht beschlossen, Schriftsteller zu werden. Bereute er es, kein Lehrer geworden zu sein? »Manchmal«, sagte er und gab zu verstehen, daß das regelmäßige Einkommen durchaus reizvoll gewesen sei – und die Freizeit. Als Schriftsteller könne er doch über seine Zeit selbst bestimmen und sich nach Belieben Urlaub nehmen oder eine Reise machen, wann immer er wollte. »Nein. Niemals! Nicht einmal, wenn ich nicht schreibe.« Dann bekannte er: »Ich bin Schriftsteller geworden, weil ich an allem anderen gescheitert bin.«

Jahrelang hatte Harold Pinter ihm seine Stücke geschickt, er antwortete mit Kommentaren dazu. »Er schickt mir immer seine Stücke. Ich habe *Betrogen*, sein neuestes, gelesen. Ich mag es. Es geht um eine Affäre. Es beginnt am Ende einer Affäre und geht zurück zum Anfang.« Ansonsten gab Beckett zu, daß er so gut wie keine Berührung mehr mit dem Theater hatte, aber auf Edward Albee neugierig war. Und in London hatte er *Wer hat Angst vor Virginia Woolf?* in der Regie von Alan Schneider gesehen. Von jungen Autoren bekam er häufig Stücke zugesandt; aber es war ihm unmöglich, sie zu lesen. Danach erkundigte sich Beckett nach den Mabou Mines<sup>4</sup>, und ich berichtete ihm über die Dramatisierung von *Cascando* und *The Lost Ones* durch die Company und daß David Warrilow damit eine Tour de force gelungen war. Wenn ich Warrilow das nächste Mal sehen würde, sollte ich ihm einen Gruß ausrichten.

Was dachte er über die Bair-Biographie? Beckett zuckte beinahe zusammen, wandte den Blick ab und schob die Frage beiseite. »Dazu ist nichts zu sagen« – mit anderen Worten, die Angelegenheit war für ihn abgeschlossen. Plötzlich, mitten im

Gespräch, sagte er: »Ich bin es leid, über meine Arbeit zu sprechen.« Ich verstand das im umfassendsten Sinne: Er war es nicht nur leid, mit mir über ein bestimmtes Stück zu reden, sondern er wollte auch mit niemandem sonst über irgendeine seiner Arbeiten reden. Es schien ihm ernst zu sein, nicht nur jetzt, sondern für immer.

22. Juni 1979

**»Regieführen ist ein Vorwand, um nicht zu schreiben.«**

Im Jahr darauf wiederholte sich die Situation: Wir trafen uns am Vormittag und unterhielten uns bei einem doppelten Espresso. Er sah noch hagerer aus, seine Augen schienen überanstrengt.

Beckett sprach von seiner Inszenierung *Glückliche Tage* mit Billie Whitelaw. Das Stück beginnt damit, daß Winnie schläft: Er demonstrierte ihre Haltung, indem er den Arm unter den Kopf legte. Dann ging im Stück das Licht an. Er berichtete, daß Billie anfangs Probleme hatte, weil sie anderen Schauspielerinnen dieser Rolle nacheiferte. In *Tritte* hatte sie die Rolle geprägt. Doch mit Hilfe des Autors drückte sie *Glückliche Tage* ebenso ihren Stempel auf. Am Ende, sagte er, »wurde sie dunkler, auf die Stimme bezogen, nicht was das Licht betraf«, und sie war sexy. Zufälligerweise spielte Irene Worth in *Glückliche Tage* gerade am New Yorker Public Theatre. Ich erzählte ihm, daß sie Winnie mit Chaplins Tramp verglichen hatte, was ihre »wunderbare Zähigkeit« anging. Außerdem hatte sie gesagt: »Ich bin zu schüchtern, um völlig aus mir herauszugehen, aber ich muß tun, was Beckett will. Einfach alle Bedenken in den Wind schlagen!«

Für Beckett waren die Londoner Proben anstrengend. Er hatte sich lange darauf vorbereitet. Es würde, so schwor er sich, das letzte seiner Stücke unter eigener Regie sein. Bis dahin hatte er bei allen Regie geführt, »jedoch nicht alle auf englisch«. Die Regiearbeit, zu der Überzeugung war er gekommen, hielt ihn vom Schreiben ab. »Regieführen ist ein Vorwand, um nicht zu schreiben.« Er wollte mehr Dinge »auf weißem Papier festhalten«.

Um die Rolle von Winnies Mann zu besetzen, hatte Beckett sieben Schauspieler interviewt und sich schließlich für Leonard Fenton entschieden, was zumindest zum Teil damit zu tun

hatte, daß Fenton auch Sänger war und Schubert interpretierte. In den Probenpausen heiterte er Beckett mit seinem Gesang auf. »Willie ist eine schwere Rolle. Der Darsteller muß sehr talentiert sein. Die Rolle läßt Improvisationen zu.« Dann lobte Beckett die Bühnengestaltung. Es war »nicht wirklich ein Hügel, nur eine Steigung. Es ist ein wenig irreführend, es als Hügel zu bezeichnen.« Auf meine Bitte, Billie Whitelaws Darstellung mit der von Madeleine Renaud zu vergleichen, sagte er zaghaf, daß die Renaud »gefühlvoll« war.<sup>5</sup>

Jedesmal, wenn er selbst ein Stück auf die Bühne brachte, ob dieses oder ein anderes, veränderte es sich. Beim Regieführen entdeckte er »Überflüssigkeiten: Wörter wie Handlungen«. Er nahm *Endspiel* als Beispiel: »Clov steigt auf die Leiter, hält Ausschau, steigt dann hinunter und vergißt, die Leiter wegzunehmen. Das habe ich gekürzt.« Aber es war lustig. Sie nehmen einen Lacher heraus? Dieser Gedanke brachte ihn zum Lachen.

Er hatte an zwei neuen Texten gearbeitet: »einem dramatischen Monolog für David Warrilow« (*Ein Stück Monolog*) und einem Erzählfragment. Der Monolog beginnt »mit Davids Ankündigung, er wolle für eine Stunde über den Tod reden«. Das Stück handelt von »einem Mann in Weiß unter einer Lampe; der Mann und die Lampe sind parallel angeordnet«. Nachdem er es geschrieben hatte, legte er den Text beiseite, bis Martin Esslin ihm von der wiederaufgelegten *Kenyon Review* erzählte und ihn fragte, ob er nicht etwas für eine Ausgabe beisteuern könne. Er schickte ihm *Ein Stück Monolog*.

Mit der Erzählung hatte er begonnen, »um mir Gesellschaft zu leisten«, gab dann aber nach 10 000 Wörtern auf, »weil es keine gute Gesellschaft war«. Er faßte den Inhalt kurz zusammen: »Ein Mann liegt im Dunkeln auf dem Rücken. Er hört eine Stimme, die ihm eine Vergangenheit gibt, die er nicht annehmen wird. Wer ist die Stimme, was ist die Vergangenheit? Es kann ein Mann sein, der sich selbst Gesellschaft leistet.« Er sagte, er würde vielleicht daran weiterarbeiten. Unter dem Titel



Madeleine Renaud als Winnie in *Oh les beaux*, Royal Court Theatre, London, 1969. Regie: Roger Blin.

»Company« wurde die Erzählung ein Jahr darauf mit Patrick Magee in Radio BBC ausgestrahlt und später in New York von den Mabou Mines aufgeführt.

Bei einem Besuch in London hatte Beckett Nicol Williamson gesehen. 1964 war Williamson als Didi in *Warten auf Godot* mit MacGowran als Lucky am Royal Court aufgetreten. Beckett hatte Williamson gemocht und, immer noch auf Finney herumreitend, sagte er mit Bedauern, daß er die Rolle von Krapp in *Das letzte Band* besser mit Williamson statt mit Finney hätte besetzen sollen.

Er wiederholte, daß er nicht ins Theater gehe, weil er es haßte, im Publikum zu sitzen. Er fühlte sich gefangen. Bei *Glückliche Tage* etwa hatte er die Probenzeit für das Stück durchgehalten, hatte es aber nicht mit Publikum gesehen. Nächste Woche wollte er in sein Landhaus nach Ussy fahren. Er war seit Januar nicht dort gewesen, und im Juli wollte er nach Marokko. Er fuhr stets in das gleiche Hotel und verbrachte die meiste Zeit mit Schwimmen. Dort in Marokko gäbe es wundervolle Strände, sagte er. Wir sprachen über Arrabal, den er seit einiger Zeit nicht



Billie Whitelaw als Winnie in *Happy Days*, Royal Court Theatre, London, 1979.  
Regie: Samuel Beckett.

gesehen hatte, und über Ionesco. Er meinte, *Die kahle Sängerin* würde immer noch in Paris aufgeführt, seit 20 Jahren. *Die Maus-fälle*<sup>6</sup> von Paris? Er lachte bei dem Gedanken.

In diesem Augenblick wollte er die Rechnung bezahlen und meinte: »Sie können bezahlen, wenn ich nach New York komme.« »Wann wird das sein?« fragte ich. Selbstverständlich hatte er nicht die Absicht, nach New York zu kommen. Er war einmal in der Stadt gewesen, um *Film* mit Buster Keaton zu drehen – das hatte offensichtlich gereicht. Er meinte plötzlich, noch eine Besorgung machen zu müssen. Wir verließen das Café gemeinsam, und er steuerte auf das Santé Gefängnis zu. Ich fragte mich, ob er dort jemanden besuchen wollte.

Später an dem Tag schickte er mir eine Kopie von *Ein Stück Monolog*, das er einzeilig, ohne Absätze über vier Seiten getippt hatte. Am Rand standen seine präzisen Korrekturzeichen, er hatte Tippfehler verbessert, einige neue Wörter eingefügt und ein Fragezeichen in einen Punkt geändert.