

Keith Johnstone
Wie meine Frau dem Wahnsinn verfiel



Keith Johnstone, geb. 1933 in England, prägte maßgeblich das moderne Improvisationstheater. Von 1956 bis 1966 leitete er als Dramaturg am Londoner Royal Court Theatre die legendäre Autorenwerkstatt. Er unterrichtete an der Royal Academy of Dramatic Art und entwickelte seinen eigenen Stil, der sich in weltweit gespielten Improformaten wie Theatersport, Gorillatheater, Micetro und Life Game niederschlägt. Er gründete und leitete die »Theatre Machine«, eine Improtheatergruppe, die in vielen Ländern auftrat.

Johnstone lebt in Calgary (Kanada), wo er jahrelang als Professor lehrte und künstlerischer Leiter des Loose Moose Theaters war. Heute leitet er das International Theatresports Institute (www.keith-johnstone.com) und führt weltweit Workshops an Instituten, Schauspielschulen und Universitäten durch. Er ist Autor der Standardwerke *Improvisation und Theater* und *Theaterspiele*.

Keith Johnstone

WIE MEINE FRAU
DEM WAHNSINN VERFIEL

Stories & Plays

Aus dem Englischen von
Anja Franzen und Hans Therre

Alexander Verlag Berlin

Dies ist die Erstveröffentlichung einer von Keith Johnstone selbst getroffenen Auswahl seiner *Stories & Plays* – weltweit. Die englischen Originaltexte warten somit weiterhin auf ihre Veröffentlichung.

Alle Rechte vorbehalten. Insbesondere das Recht der Übersetzung, der Aufführung, des öffentlichen Vortrags, der Verfilmung und Übertragung durch Rundfunk und Fernsehen, auch einzelner Teile, und zur Vervielfältigung in jeder Form, ist nur durch schriftliche Genehmigung durch den Alexander Verlag Berlin zu erwerben. Kein Teil des Werks darf in irgendeiner Form reproduziert, verarbeitet, vervielfältigt und verbreitet werden.

Johnstones Einleitung und der Text *Begegnungen mit Beckett* wurden von Hans Therre, alle *Stories & Plays* von Anja Franzen übersetzt.

© by Alexander Verlag Berlin 2009,

Alexander Wewerka, Fredericiastr. 8, 14050 Berlin

www.alexander-verlag.com

info@alexander-verlag.com

Lektorat/Redaktion: Katharina Broich und Christin Heinrichs

Dank an Stella Diedrich

Satz und Layout: Antje Wewerka

Umschlaggestaltung: Antje Wewerka unter Verwendung einer Zeichnung von Stefan Wewerka

Druck und Bindung: Interpress, Budapest

Alle Rechte vorbehalten

Printed in Hungary (November) 2009

ISBN 978-3-89581-208-8

Inhalt

Einleitung 7

Begegnungen mit Beckett 15

Stories

Noah 34

Der erstaunlichste Löwe der Welt 36

Dressierte Flöhe 40

Noch eine schöne Bescherung 45

Das Wunder 50

Bloß nicht auffallen 57

Mein Abenteuer mit dem Reverend 85

Die Schnur 113

Jagdsaison 140

Der Rollstuhl 159

Wie meine Frau dem Wahnsinn verfiel 166

Plays

Die Froschfrau 176

Der letzte Vogel 232

Moby Dick 372

Crusoe 394

EINLEITUNG

Ich habe in meinem Leben zu den verschiedensten Zeiten Theaterstücke und Storys geschrieben, doch erst seit kurzem sind die Leute auf den Geschmack gekommen. Den größten Teil meines Lebens verbrachte ich damit, Improvisationstheater zu unterrichten. Dabei muß man die Fähigkeit entwickeln, Geschichten zu erzählen. So schreibe ich manchmal eine Story oder ein Theaterstück, um meine Ideen auszuprobieren.

Noah (ca. 1965)

Noah ist nur dort oberflächlich, wo es die Religion berührt. Es geht um die Art und Weise, wie unsere arrogante Haltung gegenüber der Natur zu unserem Untergang führen könnte.

Der erstaunlichste Löwe der Welt

Während ich eine Unterrichtsstunde über Geschichtenerzählen gab, improvisierte ich das meiste dieser Story als ein Beispiel dafür, wie leicht es ist, »eine Story ins Futur zu bringen«. Danach schrieb ich sie auf und fügte das Ende hinzu. Zufälligerweise drückt die Geschichte meine Abneigung gegen stumpfsinnige Lehrer aus, aber ich habe das nicht beabsichtigt. Es passierte automatisch.

Dressierte Flöhe

Als ich ein kleiner Junge war, sah ich einen Flohzirkus. Der »Zirkusdirektor« war ein alter Mann, der den »Zirkus« vor einem Geschäft voller Spielautomaten auf einem kleinen Tisch aufgestellt hatte. Ich schaffte es, mir einen Weg durch die Front der Zaungäste zu bahnen und stand dann

etwa auf Augenhöhe mit den Flöhen. Ich kann mich nur noch daran erinnern, daß ein Floh mit Draht an einen kleinen Streitwagen gespannt war und daß er mir deshalb leid tat. Als ich Jahre später erfuhr, wie sie trainiert wurden, sah ich darin eine Metapher für schlechte Erziehung (wie Prokrustes und sein schreckliches Bett).

Noch eine schöne Bescherung (1970)

Ich war elf, als die Filme über die Todeslager der Nazis gezeigt wurden. Die Erwachsenen sagten zueinander, solche Dinge seien unbegreiflich, aber ich dachte (wie jeder andere kleine Junge), Töten sei lustig. Ich versuchte, es »echt« wirken zu lassen – so daß es nicht reine Phantasterei blieb –, und so stellte ich mir die Mitglieder meiner Familie als Opfer oder erfundene Gestalten vor. Meine Eltern standen in der Schlange vor der Gaskammer. Robin Hood und Goldilocks (»Goldlöckchen«*) wurden lebendigen Leibes in Feuergruben geworfen. Meiner Schwester hatte man »Lagerhure« auf den Arm tätowiert. Als ich dreißig Jahre später eine Story benötigte, die ein Darsteller erzählen sollte, floß *Noch eine schöne Bescherung* wie aus mir heraus, als schriebe ich nach Diktat.

Das Wunder (ca. 1980)

Die wenigen Leute, die diese Story lasen, haben alle angenommen, daß die erste Hälfte autobiographisch sei, aber tatsächlich ist es lediglich etwas, was ich mir ausgedacht habe. Ich schrieb sie in einer Anwendung von Empörung, als ich erfuhr, daß kanadische Kinder in der Obhut der Kirche systematisch mißbraucht wurden, sexuell und auf andere Weise.

* Goldilocks ist der Name einer Kinderbuchgestalt. (A. d. Ü.)

Bloß nicht auffallen

Als Teenager sagte ich, Storys schreiben sei wie Schorf abkratzen, und das trifft auf diese Story sicher zu. Sie wurde zur gleichen Zeit geschrieben wie *Der letzte Vogel* und *Die Schnur* – zu einem Zeitpunkt, als ich von der Gier und Gefühllosigkeit entsetzt war, die vom Fernsehen geschürt werden (es wird jedes Jahr schlechter, aber ich habe mich daran gewöhnt). Ich kenne einen Satz, der, glaube ich, von Karl Marx stammt: »Gib einem Mann einen Fisch, und er hat einen Tag lang genug zu essen: bring ihm bei, wie man fischt, und du verspielst eine wunderbare Geschäftsgelegenheit.« Die Story wurde von der zweiten Szene im *Letzten Vogel* inspiriert, und mir erscheint sie eher wie ein Bericht über das Zivilleben in dem Land, aus dem die Soldaten (die Henker) in diesem Theaterstück kamen. Mr. Widger ist eine Version des Vaters in *Die Schnur*.

Heute würde ich die Erzählung wahrscheinlich mit der erfolgreichen Revolution gegen die Krüppel enden lassen, aber vielleicht machen sich alte Leute leichter etwas vor als junge.

Mein Abenteuer mit dem Reverend

Als Heranwachsender wurde ich von Leuten gequält, die ihren eigenen Glauben festigen wollten, indem sie mir ihre vernunftwidrigen Überzeugungen aufzwangen. Der Auto-unfall und der Ausflug in den Himmel waren leicht zu schreiben. Dann mußte ich mich entscheiden, um was es in der Geschichte eigentlich ging.

***Die Schnur* (1969–74)**

Das ist auch ein als Erzählung geschriebenes Stück – ich glaube, daß der Dialog derselbe ist –, aber ich fügte andere Teile hinzu, die auf einer Bühne wahrscheinlich unmöglich wären (man müßte eine starke Jennifer und einen leichtge-

wichtigen Vater besetzen, da sie ihn auf ihren Schultern tragen muß). Stück und Erzählung werden oft als originell angesehen, aber nur von Leuten, die mich und meine Mutter nicht kannten. Es ist eine Art von Meditation darüber, was aus mir geworden wäre, wenn ich mich nicht von ihr losgesagt hätte. Es handelt von einer Frau, die unfähig war zu lieben und das dadurch kompensierte, daß sie alles unter ihre Fuchtel bringen wollte.

Jagdsaison

Dies ist ein neuere Story – eigentlich ein Theaterstück – mit einem positiven Ende.

Es scheint um Homosexualität zu gehen, und so fing es auch an – ich war abgestoßen vom Haß gegen Homosexuelle, der hier in Alberta von vielen religiösen Organisationen geschürt wird –, aber ich glaube, es geht im Grunde darum, daß Eltern akzeptieren müssen, daß ihre Kinder »andere Menschen« sind.

Bei der Aufführung war die Wirkung des die Todesarie »singenden« Schauspielers sehr stark. Es ist schwierig, einer Komödie eine ernste Wendung zu geben, denn man muß das Bewußtsein des Publikums verändern, aber die Arie brachte es fertig, das für mich zu tun. (Das beste Beispiel, das ich kenne, ist die Veränderung am Ende von Chaplins *City Lights*).

Der Rollstuhl (ca. 2000)

Wenn ich mich über meine Mißgeschicke lustig machte, habe ich oft gesagt, daß ich wohl während einer früheren Inkarnation einem Krokodil eine Prinzessin zum Fraß vorgeworfen haben muß. Mir tun immer die Füße weh, und ich bin sicher, daß in der Zukunft ein Rollstuhl auf mich wartet. Eines Tages wurde mir klar, daß der Rollstuhl gut

zu dieser Idee vom »schlechten Karma« passen könnte, und so schrieb ich die Story in sehr kurzer Zeit auf.

Wie meine Frau dem Wahnsinn verfiel

Das war ein Hörspiel, das ich schrieb, als ich erfuhr, wie Schweine in »Fabrikanlagen« herangezüchtet werden. Meine Storys und Stücke werden oft vom Zorn inspiriert, oder sie werden so dringend benötigt, daß ich keine Zeit mehr habe, Selbstkritik zu üben. Wut und/oder Panik ist eine Methode, um meine Hemmungen zu überwinden.

Ich schrieb es als Erzählung auf, denn Erzählungen sind üblicherweise leichter zu lesen als Stücke.

Die Froschfrau (ca. 1995)

Ich schrieb dieses russische Volksmärchen ziemlich schnell um, weil wir am Loose Moose Theater ein Stück für Kinder benötigten. Ich schrieb das Ende in heller Verzweiflung (kurz vor der Uraufführung) und stellte erstaunt fest, daß die Interaktion mit den Kindern, die den Prinzen berieten, sehr schön war, auch wenn der aufgeschriebene Text primitiv aussah.

Der letzte Vogel (1971)

Man hatte mich eingeladen, die Klasse des letzten Studienjahres an der staatlichen Theater-Schule in Kopenhagen in Improvisation zu unterrichten. Nach sechswöchigem Training sollten sie ihre Abschlußvorstellung, eine improvisierte Darbietung, präsentieren (basierend auf den Aufführungen meiner Truppe »The Theatre Machine«).

Nach drei Wochen war es offensichtlich, daß das Risiko zu groß war – um bloß nicht »Durchschnitt« zu sein, hätten sie fast sicher versucht, »ihr Bestes zu geben« (was eine Katastrophe gewesen wäre). Ich löste das Problem, indem ich versprach, für jeden Studenten ein Stück mit

mehreren Rollen zu schreiben. In jener Nacht träumte ich von einer Bande von Meuchelmördern, die einen Engel in einer Art Gebüsch gefangengenommen hatten, und dieses Bild war eine Inspiration für das Stück. Drei Tage lang wurde mir jede Szene aus der Hand gerissen, sobald sie geschrieben war, und von einem der Schauspieler ins Dänische übersetzt; sie wurde dann von einem anderen Schauspieler wieder ins Englische übersetzt, damit ich sie genau überprüfen konnte. Dann hatten wir achtzehn Tage Zeit, um das Stück auf die Bühne zu bringen. Erstaunlicherweise war es ein Erfolg.

Meine ganze Wut über den ungeheuer grausamen und sinnlosen Vietnamkrieg steckte in dem Stück, und es ist bis auf den heutigen Tag aktuell geblieben.

Die Studenten luden die örtlichen Händler ein. Metzger und Bäcker spendierten mir danach Getränke – sie hatten keine Mühe, das Stück zu verstehen, im Gegensatz zu den Kritikern.

Moby Dick (1967)

Ich hatte es aufgegeben, Theaterstücke zu schreiben, weil die Kritiker so feindlich waren, aber dann schlug ich an einem regnerischen Sonnabend die Zeitung *The Stage* auf und sah eine Anzeige für ein Stück, das *Der Marsmensch* hieß und angeblich aus meiner Feder stammte. Es sollte am Montag an Bryan Kings »Theatrescope« (ein »Mittagspausen«-Theater im Zentrum von London) Uraufführung haben. Ich hatte nie ein solches Stück geschrieben.

Ich rief Bryan an, der erklärte, sie hätten die Anzeige auf den allerletzten Drucker aufgegeben, in der Hoffnung, mich vorher noch erreichen und überreden zu können, ein Stück mit diesem Titel zu schreiben. Es mußte nur fünfundzwanzig Minuten lang sein, und ob ich dazu bereit wäre?

Ich schrieb ein Herr-Diener-Stück für zwei Improvisatoren mit dem Titel *Der Marsmensch* und schaffte die Proben rechtzeitig zur Mittagspause am Montag. Ich schrieb noch ein paar weitere Herr-Diener-Stücke für dieselben beiden Darsteller. *Moby Dick* hieß das dritte von diesen Stücken und war teilweise als eine Übung im Schlagzeugrhythmus geschrieben. Es war ziemlich erfolgreich. Hin und wieder habe ich gelesen, daß an Orten wie Glasgow, San Diego und Toronto Raubinszenierungen stattfanden.

Das Klara Soup Theatre in Stockholm hat es Hunderte von Malen aufgeführt – und scheint es offenbar geschafft zu haben, es immer wieder mit neuem Leben zu erfüllen.

Crusoe (ca. 1969)

Die Theatre Machine machte vier Wochen lang Improvisationstheater am Mercury, und ich schrieb für jede Woche ein kurzes Stück. *Crusoe* und die erste Szene der *Schnur* gehörten dazu.

Als Kind hatte ich immer das Gefühl gehabt, daß Freitag Crusoe hätte verspeisen sollen, und so war es natürlich, daß ich ein Stück schrieb, in dem Freitag diesem hirnlosen Kolonisten haushoch überlegen ist. Das Stück funktioniert am besten, wenn man es für Flüchtlinge oder andere Unterdrückte aufführt. Mein Koregisseur, Dennis Cahill, tourte damit in den Farmergemeinden rund um Alberta, wo die rechtsgerichteten Bauern es haßten.

Das Bush Theatre lehnte dieses Stück ab in der Annahme, es sei der Abklatsch eines Stücks von Adrian Mitchell, aber es wurde am Mercury-Theatre in Notting Hill (London) geschrieben und 1969 aufgeführt. Mitchell kam mit Kika Markham zur ersten Abendvorstellung, und sein Stück über dasselbe Thema erschien erst einige Jahre später.

Wenn ich Workshops für Schriftsteller veranstalte, frage ich sie: »Was wäre für Sie am leichtesten zu schreiben?« Sie wissen es immer, aber sie tun es fast nie. Mein Problem ist, daß für mich nichts leicht zu schreiben ist, außer wenn es einen Notfall gibt. Halten Sie mir eine Pistole an den Kopf, und ich könnte die dicksten Schwarten schreiben ...

Keith Johnstone, August 2009

BEGEGNUNGEN MIT BECKETT

Ich war einer jener Handvoll Mächtigenmaler, die am Battersea Men's Institute* herumlungerten. Sie bewunderten Garbo**, von dem ich noch nie etwas gesehen hatte, und Cézanne, für dessen Werk ich blind war. Sie hatten Plätze für Peter Halls Inszenierung von *Warten auf Godot* reserviert, eines angeblich »schwierigen« Stücks von jemandem namens Samuel Beckett. Also ging ich mit.

Für mich war das West End Theatre eine Art Placebo, aber *Godot* war die echte Droge. Das Stück handelte von genau den Leuten, mit denen wir aufwuchsen. Wladimir und Estragon waren arm. Sie mußten Arbeit finden. Sie besaßen etwas Bildung, hatten aber keine Ahnung, warum sie existierten (und die Theorie, daß ein »Messias« sie »erlöst« hätte, war lächerlich). Pozzo war die Sorte von Hausherr, dem es Spaß machen würde, einem das Dach überm Kopf abzutragen, und Lucky war einer jener Millionen armer Teufel, die sich für ein paar Brotkrumen krumm schuften. Ich war so hingerissen von dem Stück, daß ich, als die Pause kam, meine Freunde zum Gehen drängte: »Das war perfekt!« sagte ich. »Da ist alles drin. Noch mehr davon wird alles ruinieren. Gehen wir.«

Sie lehnten ab, so ging ich mit ihnen wieder hinein, und wir entdeckten, daß der zweite Akt eine komprimierte, noch verstörendere und einprägsamere Version des ersten war.

Jeden Abend freuten wir uns an dem Wissen, daß *Godot* wieder einem neuen Publikum gefiel.

* Royal College of Art, London. (A. d. Vlg.)

** Raffaellino del Garbo. (A. d. Vlg.)

»Der zweite Akt muß jetzt gleich anfangen!« sagten wir und fühlten uns beflügelt.

Wir waren sicher, daß der Verfasser ein junger Mann wie wir sein mußte, aber das war er nicht.

Das Stück schien so einfach zu sein – keiner von uns fand es unverständlich –, und doch kann Simon Callow fünfzig Jahre nach der englischen Erstaufführung folgendes schreiben: »... aus irgendeinem unerfindlichen Grund ist Pozzo plötzlich blind und Lucky stumm.«* Pozzo erblindet und Lucky verstummt, denn die Zeit erniedrigt uns und raubt uns das, was uns am wertvollsten ist. Man kann sich nur schwer vorstellen, wie Beckett es hätte deutlicher machen können.

Kenneth Tynan, kaltschnäuzig wie eh und je, behauptete, daß *Godot* »das komischste Stück in London« war.** Vor dem Theater angeschlagen, steigerte seine Besprechung die Verwirrung und führte an grotesken Stellen zu Gelächter (wie zum Beispiel, wenn Lucky getreten wird).

Godot führt uns als Tiere vor, die von unbeantwortbaren Fragen gequält werden und sich ihrer Sterblichkeit bewußt sind. »Sie gebären rittlings über dem Grabe, der Tag erglänzt einen Augenblick und dann von neuem die Nacht.«*** Was ist daran unverständlich?

* Simon Callow, *The Guardian*, 25. Juli 2005. (A. d. Vlg.)

** Kenneth Tynan, *The Observer*, 7. August 1955. (A. d. Vlg.)

*** Samuel Beckett, *Theaterstücke*. In Zusammenarbeit mit Samuel Beckett herausgegeben von Elmar Tophoven und Klaus Birkenhauer. Übertragen v. Elmar Tophoven, Erika Tophoven und Erich Franzen. Frankfurt a. M. 1976, S. 94. (A. d. Vlg.)

Ich sah diese erste englische Inszenierung achtmal (und in jenen Tagen mußte ich meine Karten selbst bezahlen). Nach einer Vorstellung schwärmte ich einer Kellnerin (Lorenza Mazzetti) von dem Stück vor. Wir entdeckten, daß wir Kafka und Stummfilme liebten. Drei Wochen später, nachdem wir den letzten der Kurzfilme gesehen hatten, die Chaplin für die Essanay Company drehte, führte sie mich zum Soho Square und ein Treppenhaus hinauf und ein noch schmaleres Treppenhaus hinauf und ein noch schmaleres und steileres Treppenhaus hinauf zu einem Zimmer, das für einen Sekundenbruchteil mit schwarzem Seetang geschmückt zu sein schien. Der »Seetang« bestand aus Hunderten von herabbaumelnden Fünfunddreißig-Millimeter-Filmstreifen. In diesem Wust hockte Lindsay Anderson, der einen Film herausgab, bei dem sie Regie geführt hatte und den sie irgendwie zu erwähnen vergessen hatte.

Tony Richardson und George Devine leiteten das Royal Court Theatre (das war 1956). Anderson, der beide kannte, warf ihnen vor, »auf Nummer Sicher zu gehen« und nur auf etablierte Autoren zu setzen. Ich hatte gerade einen Preis in einem Kurzgeschichtenwettbewerb einer Zeitung gewonnen. Als sie nun fragten: »Welchen unbekanntem Autor sollten wir denn engagieren?«, sagte Anderson: »Warum nicht Keith?«

Das Geld, das sie mir anfangs gezahlt hatten, schmolz dahin, und so lektorierte ich Theaterstücke für sie. Devine bat mich darum, ein Pamphlet über Beckett zu schreiben, um dabei zu helfen, *Endspiel* in der Öffentlichkeit bekannt zu machen. Es war nicht schwierig – ich schmückte einfach Kritiken mit passenden Kommentaren aus – aber Devine fand das toll, und so wurde ich, da sonst keiner da war, ihr »Fachmann für Beckett«.

Wir saßen in Devines Haus um einen Tisch herum in einem kleinen Zimmer mit niedriger Decke. Diese »traute Runde« war zustande gekommen, um Roger Blin und Jean Martin zu ehren (die französische Besetzung von Becketts *Godot* bzw. *Endspiel*). Colin Wilson, John Osborne und ich saßen ihnen gegenüber, und Beckett und Devine saßen an jeder Seite des Tisches als »Puffer« zwischen den beiden Gruppen. Beckett saß zu meiner Linken, aber ich konnte ihm kaum ein Wort entlocken.

Der Tabakrauch zwang mich immer wieder, durch den Saal zu einer Toilette hinauszugehen, wo ich mich übergeben mußte. Und ich wankte immer wieder zurück, um nur ja nichts von dem zu verpassen, was Beckett vielleicht sagen mochte (das hätte ja meine einzige Gelegenheit sein können, in seine Truppe zu gelangen), aber zweieinhalb Stunden lang hockte er nach vorn gebeugt mit verschränkten Händen und gesenktem Kopf da, während das Gespräch über und um ihn herum weiterging. War ihm übel? Betete er? Betete er, daß das Treffen bald vorüber sein möge? Den ganzen Abend sagte er kaum ein Wort. Als die Runde aufbrach, folgte er mir in den Saal: »Würden Sie morgen mit mir zu Mittag essen?« fragte er.

Er war nicht der strenge und düstere Mensch, der in der Presse beschrieben wurde. Journalisten sahen ihn so, weil er es verabscheute, interviewt und/oder fotografiert zu werden. Fotografen ließen ihn gern wie einen Ghul aussehen, aber wenn man ihn in einem Bus sehen würde, käme man nie auf die Idee, sich zu fragen: ›Wer ist dieser gequälte Mensch, der da drüben sitzt?‹

Sein Privatleben war ihm so wichtig, daß er es als Verrat

angesehen hätte, wenn man eine Aufzeichnung unserer Gespräche oder Korrespondenz behalten hätte. Jahre später war ich verblüfft, als er es Deirdre Bair erlaubte, eine Biographie zu schreiben. Er hatte zu ihr gesagt: »Ich werde Ihnen nicht helfen, Ihnen aber auch nicht im Weg stehen«, und das war genug, um die Leute zur Zusammenarbeit mit ihr zu bewegen.

Bei jenem ersten Mittagessen regte er sich über Kritiker auf, die eine »christliche Botschaft« in *Godot* aufgespürt hatten, und über die Art und Weise, wie das Stück in seiner englischen Erstaufführung entschärft worden war: Peter Hall hatte an der Stelle, wo Gogo und Didi lauschten, ein Fragment aus Bartóks Tanzsuite für Orchester hinzugefügt, die Blätter am Baum waren aufdringliche Palmwedel, die Beleuchtung verwandelte die Schauspieler in Römer, und so weiter. Ich sagte ihm, daß trotz aller Mängel der Inszenierung das Stück noch immer ein überwältigendes Erlebnis gewesen war und daß ich deshalb auch den Auftrag angenommen hätte, ein eigenes Stück zu schreiben, und daß es mein Leben für immer verändert hätte – aber er blieb unerbittlich.

Er lud mich zum Mittagessen ein, wenn ihm gerade danach war – oder vielleicht wenn kein anderer aufzutreiben war. Wir saßen immer einander gegenüber, und nie war ein Dritter dabei (außer wenn ich jemanden eingeladen hatte). Meistens aßen wir schweigend. Einmal dauerte dieses Schweigen so lange, bis er seine Nachspeise ausgelöffelt hatte. Dann sagte er: »Was haltet ihr jungen Leute von James Joyce?«

»Nicht der Rede wert«, sagte ich, und das Gespräch stockte, bis er die Rechnung bezahlte.

Einmal sagte er aus heiterem Himmel: »Joyce schritt wie ein Reiher in hohem Gras, er hob jedes Bein hoch und setz-

te es dann behutsam wieder auf den Boden.« (Der blinde Joyce muß versucht haben zu vermeiden, sich die Schienbeine zu brechen.) Ein anderes Mal erzählte er mir, daß es sein Ziel beim Schreiben von *Endspiel* gewesen sei, ein Stück zu schaffen, das keine Crescendos oder Decrescendos hatte und von Anfang bis zum Ende ein einziges Spannungsniveau durchhielt. Das schien mir ein so bescheuerter Ehrgeiz zu sein, daß ich nicht das Herz hatte, mit ihm zu streiten, aber es stellte sich heraus, daß das genau der Weg war, den er einschlagen wollte.

Manchmal brach eine komplexere Gedankenblase an die Oberfläche. Ich erinnere mich, daß er plötzlich erklärte, wie er *Hamlet* inszenieren würde. Im Kern ging es darum, daß Hamlet sich die ganze Zeit in der Bühnenmitte befände, während die anderen Darsteller sich nur so viel bewegen würden, wie sie ›Handlungsspielraum‹ hätten.

Ich lud Ann Jellicoe ein, mit ihm zu Mittag zu essen. Ihr außergewöhnliches Stück *Sport of My Mad Mother* war von den Kritikern gerade zerrissen worden. Ich war also sicher, daß er wissen würde, wer sie war. Er war charmant zu ihr; und es wurde keine Minute lang geschwiegen, obwohl er, wie ich später herausfand, keine Ahnung hatte, wer sie war. Sie fragte ihn, warum er jetzt nicht mehr in Französisch, sondern in Englisch schrieb. Er sagte sardonisch: »Um etwas Abwechslung in die Langeweile zu bringen.«

Ich hatte mich an sein Schweigen gewöhnt und hätte nie alberne Fragen gestellt wie zum Beispiel: »Wer ist Godot?« oder »Was war Ihr Anliegen, als Sie das Stück schrieben?« Aber ich war nicht gerade der beste Kumpan. Ich trank nicht mit ihm, weil ich den Alkohol mied (und er war entsetzt, als ich ihm etwas Marihuana anbot). Ich bin sicher, daß er sich in der Gesellschaft von Harold Pinter wohler fühlte; sie redeten dann wohl über Cricket, und Pinter hät-

te Joyce niemals mit »nicht der Rede wert« abgetan. Er war weit mehr auf Becketts »Wellenlänge« als ich.

Warum nahm Beckett mit mir vorlieb? Warum schickte er mir höchstpersönlich Stücke – seine eigenen und die anderer Schriftsteller? Wahrscheinlich weil Devine – dem er vertraute – mich empfohlen hatte und weil er sich verpflichtet fühlte, junge Autoren zu ermutigen.

Er war ein dünner Mann, ein Gelegenheitskricketspieler, mager, knochig, mit blassen blauen Augen und einem weichen irischen Akzent. Er hatte etwas von einem Adler, der sich weigerte, Prometheus zu zerfleischen. Er wirkte ein bißchen gehetzt – aber nicht mehr als ich auch. Man kam nicht auf den Gedanken, mit einem Akademiker zusammenzu sein. Er protzte nicht mit seiner Bildung. Er versuchte nicht, einen mehr zu beeindrucken, als der Dalai Lama einen zu beeindrucken versuchen würde – so daß man sich wie bei einem Freund fühlte, den man schon seit Jahren kannte.

Als ich ihm zum ersten Mal begegnete, sah ich ihn nie eine Briefftasche benutzen. Seine Jackentasche war mit Pfundnoten vollgestopft. Ich malte mir aus, daß er einen mit Pfundnoten vollgepackten Koffer besaß und jeden Morgen eine Handvoll herausnahm. Er kann nicht in Geldnot gewesen sein, nicht nachdem *Godot* in einer Stadt nach der anderen aufgeführt wurde. Er schien keine Achtung vor Geld zu haben. Ich konnte mir nicht vorstellen, daß er ein Schloß oder eine große Yacht besaß.

Er beschloß, sein Nobelpreis-Geld »vielversprechenden jungen Schriftstellern« zu stiften. Also bat er John Calder (seinen Verleger) um eine Liste von geeigneten Kandidaten. Das brachte Calder in Verlegenheit, der es vorgezogen hätte, das Geld unter seinen Hausautoren zu verteilen, aber das hätte nicht gut ausgesehen. Er quälte sich wochenlang, bevor es ihm gelang, eine leidlich vernünftige Liste zusam-

menzustellen. Und dann entschuldigte sich Beckett und gestand, das Geld schon verteilt zu haben.

* * *

Ich fand ihn eher spöttisch als trübselig (außer an jenem ersten Abend bei George Devine). Sein Weltbild war pessimistisch, aber selbst Buddha lehrt, daß alles Leben aus Leid besteht. War er jemals deprimierter als, zum Beispiel, Woody Allen, der sagt: »Zweifellos glaube ich, daß das Leben tragisch ist, mit ein paar Oasen der Heiterkeit. Aber wenn der Tag zu Ende ist und alles vorbei, kommt die schlechte Nachricht. Das Ende ist immer unerfreulich.«*

Beckett hatte einmal an Eisenstein geschrieben und um einen Job als unbezahlter Assistenzregisseur gebeten, doch er hatte noch nie Dowschenkos *Die Erde* gesehen, einen Film, der mir viel bedeutete (vor allem wegen des Spaziergangs des Helden in der Dämmerung). Er war erst bereit, sich ihn anzuschauen, als ich sagte: »Seine Welt ist genauso in sich geschlossen wie Ihre, außer daß sie sich nicht mit körperlichem Schmerz befaßt.«

»Ach!«, sagte er, »das ist zu einfach.« Und er verlor das Interesse (wie auch andere, denn als ich eine Gruppe anderer Dramatiker einlud, sich den Film anzuschauen, lehnten sie ihn als einen Propagandafilm für Stalins Kolchosen-Politik ab).

Blake schrieb diesen Satz: »Gegensätze verneinen nicht«, und ich bin derselben Meinung. Die Welt ist alles, was man über sie sagen will, strahlend schön und abstoßend häßlich, ein Wunder und ein Alptraum, und diese Gegensätze gleichen sich nicht aus, aber Beckett ließ nichts davon gelten.

* *Guardian Weekly*, 6. Januar 2006. K. J.

Für ihn schmälerte der künftige Schmerz das Vergnügen des Augenblicks. Er war mal Sportler gewesen, aber sein Körper ließ ihn immer mehr im Stich. Und natürlich hatte er wie die meisten großen Pessimisten (Sartre, Camus, Dean Swift etc.) keine Kinder.

Daß Leute dermaßen darauf erpicht waren, ihm zu gefallen, verblüffte mich. Schauspieler wie Billy Whitelaw oder Jack MacGowran waren ihm treu ergeben – das war verständlich –, aber auch die beiden jungen Sekretärinnen im Büro (eine war fünfzehn und die andere sechzehn Jahre alt) waren es ebenso. Ich fand heraus, daß sie seine Stücke auswendig lernten. Viele berühmte Leute kamen ins Büro, und keiner machte einen solchen Eindruck auf sie, aber er hatte nichts weiter getan, als höflich und er selbst zu sein.

Es gab Seiten an Beckett, die ich nie zu sehen bekam. Kristin Linklater bat um die Erlaubnis, an einem Abend seine Texte zusammen mit Sonetten von Shakespeare zu präsentieren. Sie bekam eine Postkarte, auf der er sich weigerte, seine Arbeit mit »Shakespeare-Ergüssen« in Verbindung gebracht zu sehen.

Mein Freund Marc Wilkinson hatte zur Episode mit dem »Blätterrauschen« in *Godot* Musik komponiert. Er rief Beckett an, und ein sehr alter Mann antwortete: »Ja? Wer ist da?« Marc stellte sich vor und hörte, wie der Mann – vielleicht ein altes Familienfaktotum – davontrottete und nach »Sam« krächzte. Marc wurde in die Wohnung eingeladen (die voll von großen alten und dunklen Möbeln war). Nachdem er eingetroffen war, läutete das Telefon, und Beckett antwortete mit dieser Mümmelgreisstimme und sagte: »Ja, wer ist da? Tut mir leid, Mr. Beckett ist nicht da.« Das war

vor den Anrufbeantwortern, dank derer man nur noch bei bestimmten Anrufern das Telefon abzunehmen braucht.

Ich war erstaunt, als er mich zum Mittagessen einlud, und ich war noch erstaunter, als er mich zu seinen Proben einlud. Nur wenige Regisseure mögen es, wenn Außenstehende ihnen über die Schulter schauen, aber bei Beckett war jeder willkommen, von dem er annahm, daß er es ernst meinte mit dem Theater. Von nun an sah ich ihm so oft wie möglich beim Regieführen zu. (In späteren Jahren lud er alle möglichen Leute ein – vielleicht hatte ich einen guten Eindruck gemacht.)

Er spürte, daß alles auf der Bühne sich das Recht verdienen mußte, da zu sein. Er mochte keine »Dekoration«. Er erklärte mir dies in einem Brief mit den folgenden Worten: »Eine Bühne sollte ein Ort mit größtmöglicher verbaler und größtmöglicher körperlicher Präsenz sein.«* (Daher der Strick um Luckys Hals, die Mülltonnen im *Endspiel*, der Hügel aus Dreck in *Glückliche Tage*, und so weiter.) Das Wort »körperlich« ist viel aussagekräftiger als das Wort »visuell«. »Körperlich« bedeutet fleischlich, fest, etwas, was man anfassen kann, während »visuell« eher den traditionellen *Schwanensee* als *Endspiel* bezeichnen könnte.

Beckett führte die Schauspieler (auch wenn Devine offiziell der Regisseur war). Er war wortkarg, beinahe schüchtern; er zog es vor, auf die Bühne zu klettern, um leise mit einem Schauspieler zu reden, statt ihm Anweisungen aus dem Auditorium zuzurufen, doch er wußte genau, was er wollte. Er gab die genauen Betonungen und Rhythmen für

* Diesen Satz zitiert William Gaskill in seiner Autobiographie. K. J.

die Zeilen vor – und sie waren immer richtig. Hätte er den Schauspielern das Stück laut vorgelesen, hätten sie die Betonungen unbewußt in sich aufgenommen, und ich glaube, daß er, als er älter wurde, das auch so zu machen begann.

Ich habe nie gehört, daß er die Schauspieler ermutigte, emotional zu sein. Wie die meisten Dramatiker glaubte er, daß Emotion vom Text ablenkt. Wenn man das Verbum betont, das Nomen respektiert und es schafft, die Energie bis zum Ende des Gedankens durchzuhalten, werden die Worte das Gefühl übertragen.

Ich habe bei *Godot* mindestens fünfmal Regie geführt. Ein Wladimir sagte zu mir, er wüßte nicht, was er mit der großen Rede »tun« sollte, die so anfängt: »Habe ich geschlafen, während die anderen litten? Schlafe ich denn in diesem Augenblick? Wenn ich morgen glaube, wach zu werden, was werde ich dann von diesem Tage sagen? Daß ich mit meinem Freund Estragon an dieser Stelle bis in die Nacht auf *Godot* gewartet habe?« * Ich sagte: »Das ist eine wunderbare Rede – tun Sie nichts. Sprechen Sie einfach die Zeilen klar und deutlich.«

Er befolgte meinen Rat (vielleicht um zu beweisen, daß es ein schlechter Rat war), und ich weinte, und die anderen Schauspieler weinten, und der Inspizient weinte, sogar der Souffleur weinte. Wladimir war begeistert – endlich hatte er sich als ein bedeutender Schauspieler erlebt –, aber von nun an mußte er diese Rede als seinen »Besitz« reklamieren. Er trug sie immer wieder mit viel Gefühl vor. Das wirkte wie eine Trennwand zwischen uns und dem Text, und sein Vortrag begeisterte uns nie wieder.

* Übrigens übersetzte Beckett *Godot* aus dem Französischen ins Englische, und wo immer ich auf einen Unterschied stoße, scheint die englische Fassung besser zu sein. K. J. // Zitat in: Samuel Beckett, *Theaterstücke*, a.a.O., S. 95. (A. d. Vlg.)

Diese Rede ist weder zur Glorifizierung des Schauspielers da, noch enthält sie »die Botschaft des Stücks«.

Becketts Fehler als Regisseur – als ich ihn kennenlernte – war, daß er beim Regieführen noch einmal das zu erreichen versuchte, was ihm schon in der Schrift gelungen war. Was düster war, wurde noch düsterer.

Aufführungen, die die Jämmerlichkeit von Becketts Charakteren betonen, leisten Theorien über das »Theater der Langeweile« Vorschub. Ich sah zwanzig Minuten lang einen *Godot*, in dem der Schauspieler in der Rolle des Wladimir sein Gesicht in einer Kummermaske erstarren ließ, aber Wladimir ist kein Leichenbitter. Er versucht, sich unter schwierigen Umständen die Zeit so angenehm wie möglich zu vertreiben. Selbst in Todeslagern reißen die Häftlinge Witze. Becketts Charaktere sind interessant, wenn sie sich abstrampeln, um glücklich zu sein.

Ich sah ihn bei *Glückliche Tage* Regie führen – das Stück, in dem Winnie in der Erde versinkt, während sie versucht, ihre gute Laune zu bewahren (wie all jene Millionen von Frauen, die im Schlamm der Vororte versinken). Er achtete kaum auf den Humor, und seine Pedanterie machte jeder Möglichkeit zur Heiterkeit den Garaus. Eine Woche vor unserer Eröffnungsvorstellung flog er nach Paris zur französischen Premiere. Man erzählte, Madeleine Renaud, die die Winnie spielte, habe einen großen komischen Erfolg gefeiert. Ich dachte, daß er wütend zurückkäme, aber er war entzückt von der Aufnahme des Stücks, und fuhr fort, in genau der gleichen bleiernen und humorlosen Weise wie früher Regie zu führen. Michelangelo mag von den unendlich vielen Formen, die im ungemeißelten Block schlummer-ten, gequält worden sein, aber Beckett hätte da nur eine einzige Form erblickt.

Wenn er mir Stücke schickte, die Bekannte von ihm geschrieben hatten, waren sie durch die Bank Imitationen seiner eigenen Stücke. Die Seiten meiner eigenen Arbeit, die er lobte, waren die von ihm am meisten beeinflusst.

Er wehrte sich heftig gegen jede Änderung an seiner Arbeit. Für ihn gab es kein »Regietheater« – wo der Text lediglich ein Ausgangspunkt ist. Selbst nach seinem Tod sollte nichts verändert werden. Er betrachtete Max Brods Entscheidung, die Erzählungen, um deren Vernichtung Kafka ihn gebeten hatte, zu veröffentlichen, als schändlichen Verrat. Selbst noch im Grab sollte der Autor das Sagen haben.

Es gab ein Element von Irrationalität in Becketts Starrsinn. Ich überwachte die Proben zu *Das letzte Band*, als Beckett eintraf. Er trug etwas, was ich für eine in einer Papiertüte verborgene Flasche hielt. Es waren seine Hausschuhe. Er bat Krapp (Pat Magee), sie zu tragen, wenn er über die Bühne schlurfte, und freute sich über das Geräusch, das sie machten: daß sie genau dasselbe Geräusch machten, das er sich vorgestellt hatte (na ja – weil es die Hausschuhe waren, in denen er herumgeschlurft war, als er das Stück schrieb). Magee trug sie während der Aufführung, aber den Zuschauern war es ziemlich egal, was für ein Geräusch auch immer die Hausschuhe machten.

Es ist eigentlich nicht ganz wahr, daß er seine Arbeit niemals veränderte. Am Anfang von *Das letzte Band* sollte Krapp auf einer Bananenschale ausrutschen. Als Pat Magee sich beschwerte und sagte, er sei Schauspieler und kein Hampelmann, ließ Beckett diese Idee sofort fallen. Es gab keine Diskussion, keinen Vorschlag, daß man einen Turnlehrer anheuern sollte.

Als er *Godot* für das Berliner Schillertheater inszenierte,

ließ er einige Zeilen weg, darunter etliche, wo Pozzo mit seiner Pfeife herumfuchtelte – »Zu langweilig«, sagte er.

Hin und wieder nahm er kleinere Änderungen vor, die ich bedauerte. Zum Beispiel – wenn Estragon fragte: »Haben wir keine Rechte mehr?«, erwiderte Wladimir normalerweise: »Wir haben sie verabschiedet«, aber der gedruckte Text lautet nun: »Wir haben sie verschleudert.«* Ein Schauspieler mußte sich beklagt haben, daß es schwierig sei, dem Publikum den Sinn deutlich zu machen, aber ich fand es bewundernswert, daß das Publikum auf diese Weise einige Sekunden brauchte, um das Wort ›verabschiedet‹ zu begreifen, und wie das Wort einen dazu zwang, es in die Länge zu ziehen, wenn man es aussprach.

Er hatte Ärger mit dem Königlichen Zensor (wie wir alle). Zum Beispiel wurde die Zeile in *Endspiel* über Gott – »Der Lump! Er existiert nicht!«** – für unzulässig erachtet, nicht wegen des Atheismus, sondern weil sie die Keuschheit der Jungfrau Maria in Frage stellte.

Ich erinnere mich daran, daß Devine vom St. James' Palast zurückkam, empört über die Einmischung von Lord Chamberlain*** in *Das letzte Band*. Dort gibt es eine Zeile, wo es heißt: »Ließen mich ein«, die an der Stelle »Wir trieben mitten ins Schilf und blieben stecken. Wie die Rohre sich seufzend bogen unterm Bug!«**** fällt. Lord Chamberlain (der ein Exgardeoffizier war) hatte gesagt: »Das bedeutet, daß er sie bumsen will, alter Knabe!« – eine Anspielung auf den Refrain eines schlüpfrigen Lieds

* Samuel Beckett, *Theaterstücke*, a.a.O., S. 20. (A. d. Vlg.)

** Samuel Beckett, *Theaterstücke*. Ebd., S. 134. (A. d. Vlg.)

*** Königlicher Zensor von Theaterstücken in Großbritannien bis zur Abschaffung des Amtes 1968. (A. d. Vlg.)

**** Samuel Beckett, *Theaterstücke*, a.a.O., S. 165.

über »Roger the Lodger«*, das während geiler Abende in den Kasernen geschmettert worden sein muß.

Wenn die Leute fragten: »Ist Beckett verrückt?«, sagte ich immer – wie Dr. Watson, wenn er Holmes beschrieb –, daß er der gesundeste Mann sei, den ich kannte. Aber wenn sie gefragt hätten: »Ist Beckett normal?«, hätte ich sagen müssen, daß er sich nicht immer wie ein normaler Mensch verhielt – oft wegen seines Bedürfnisses, sich fair und höflich zu verhalten.

Er nahm mich zur Premiere von *Glückliche Tage* mit. Wir saßen in etwas, was man für die besten Plätze hielt (vorn in der fünften Reihe und genau in der Mitte). Ein Murmeln ging durch den Saal, als die Leute ihn erkannten.

Der Vorhang hob sich, und Jocelyn Herberts leicht gedämpfte Lichtanlage warf genug Licht, um uns eine gute Sicht auf Winnie (Brenda Bruce) zu geben, die in der Mitte der Bühne bis zur Taille in einem Erdhügel steckte.

Es waren gerade zehn Minuten gespielt, als Beckett aufstand und sich die Sitzreihe entlangquetschte, um hinter einem mit einem Vorhang verhängten Ausgang zu verschwinden, der zu einer Toilette führte. Wegen der Totenstille im Saal – kein Lachen, kein Kichern während der gesamten Aufführung – fiel sein Hinausgehen sehr auf. Ein »normaler« Mensch hätte den Rest des Stücks vom hinteren Teil des Saals verfolgt, aber Beckett – der in solchen Dingen hochsensibel war – wollte nicht, daß Brenda Bruce dachte, er wäre wegen ihr hinausgegangen, und so kehrte er auf Zehenspitzen zu seinem Sitz zurück. Zehn Minuten später mußte er schon wieder hinausgehen. Als das zum dritten

* to roger: vulg. »bumsen«. (A. d. Ü.)

Mal passierte, war ich so klug, den Platz mit ihm zu tauschen, so daß er an einer Person weniger vorbeimußte. In meiner Erinnerung ging er etwa zwölfmal rein und raus, aber der gesunde Menschenverstand sagt mir, daß es wohl kaum mehr als sechsmal gewesen sein kann. Aber auch so wirkte es wie eine avantgardistische Provokation.

Wenn ich wirklich versuchte, Beckett von etwas zu überzeugen, scheiterte ich immer. Beim ersten Mal versuchte ich ihm zu sagen, daß Peter Halls Inszenierung die Wirkung von *Godot* nicht zerstört hätte. Als es sich abzeichnete, daß er wahrscheinlich wie Giacometti enden würde (der minimalistische Bildhauer, der den Baum für die erste Produktion von *Godot* »modellierte«), wandte ich ein, daß »weniger nicht immer mehr ist!«, daß man für die eigene Inspiration nicht verantwortlich ist, daß die Eingebung sagen sollte, was sie sagen will, und daß *Endspiel* sich wie ein früheres Stück als *Godot* liest, weil *Godot* expansiver, reichhaltiger und vieltätiger ist. Es war, als hätte ich gegen eine Wand gesprochen. Mir schien, daß es mit seiner Arbeit abwärts ging, und ich begann das Interesse zu verlieren. Das Genie für Sprache war noch da, aber es sollte keine *Godots* mehr geben. Ich glaube, daß er nach der Aufnahme von *Godot* wild entschlossen war, nie wieder mißverstanden zu werden, und der Minimalismus war ein Weg, um das zu erreichen.

Zum letzten Mal versuchte ich, auf ihn einzuwirken, als ich *Philoktet* für Sir Laurence Oliviers Old Vic Theatre adaptierte. Als Auftakt sollte zum ersten Mal in England das kurze Stück (namens *Spiel*) Becketts aufgeführt werden, in dem die drei Schauspieler in Urnen stecken und nur ihre Köpfe herausragen (noch mehr Minimalismus). Er hatte die

Schauspieler angewiesen, in einem irrsinnig schnellen Stakato zu sprechen, mit dem Ergebnis, daß sie oft nicht zu verstehen waren, vor allem wenn ihre Monologe sich überlagerten. Olivier hatte Angst vor Beckett, machte sich nach Brighton aus dem Staub und ließ William Gaskill mit der ganzen Verantwortung allein. Gaskill, der Beckett kaum kannte, bat mich um Hilfe.

Wenn man mit einem Text vertraut ist, läßt sich nur schwer beurteilen, wie deutlich die Schauspieler ihn sprechen (weil das Gehirn das Fehlende ergänzt). Ich löse dieses Problem, indem ich beherzte Fremde einlade, »Was?« zu schreien, wenn ein Wort undeutlich gesprochen wird. Ich hoffte, daß es möglich sein könnte, dies Beckett klarzumachen – warum sollte er auch wollen, daß sein Text in Kauderwelsch verwandelt wird? Doch in dem Augenblick, als er merkte, daß wir den Text verlangsamen wollten, bewahrte er zwar die Ruhe, blieb aber starrsinnig. Plötzlich war ich Max Brod, der den sterbenden Kafka verriet. Es war meine einzige unerfreuliche Begegnung mit ihm, und eine meiner letzten, bevor ich nach Kanada zog. Bei unserem letzten Zusammentreffen brachte Tynan Sean Connery mit, um ihn vorzustellen (Connery war als James Bond weltberühmt geworden). Beckett war höflich, aber ich bin mir nicht sicher, ob er wußte, wer Connery war.

Ich vertraute Beckett. Er war aufrichtig. Er hätte mich nie betrogen. Ich bin ihm dankbar, daß ich zumindest etwas von ihm kennenlernte, das er selbst und nicht eine Inszenierung seiner selbst war. Ich hoffe, daß diese Anmerkungen Interesse finden. Eine der Wahrheiten, die Beckett so eindringlich darstellte, ist natürlich, daß man dem Gedächtnis nicht trauen kann.

Postskriptum

Harold Pinter kam nach der Premiere des *Hausmeisters* in mein Zimmer (um dort von Roger Mayne fotografiert zu werden). Er war wütend auf die Kritiker, die es für unter ihrer Würde hielten, über einen so nichtsnutzigen Charakter wie den Hausmeister zu schreiben. Er sagte: »Bilden die sich wirklich ein, ihr Leben sei nützlicher?« Beckett hatte die gleiche Haltung. Brendan Behan sagte, Kritiker wären wie Eunuchen in einem Bordell – sie sehen jede Nacht, wie es gemacht wird, aber sie können es nicht selber machen.

Sie luden mich ein, einen Abend mit Ionesco zu verbringen. Er hatte Becketts neue Stücke (*Endspiel* und *Das letzte Band*) im Manuskript gelesen und machte sich lustig über die Idee, Schauspieler in Mülltonnen zu stecken und einen einzigen Schauspieler nur mit einem Tonbandgerät auf die Bühne zu bringen. Etwas später fand ich heraus, daß die Eltern des Helden in den Mülltonnen steckten (eine unverblünte Anmerkung zur Art und Weise, wie die meisten von uns unsere Alten behandeln) und daß das Tonbandgerät ein Mittel war, um einen von seinen Erinnerungen heimgesuchten alten Mann zu zeigen. Ionesco haßte es, im Vergleich mit Beckett als Leichtgewicht eingestuft zu werden, und so machte er seine Späße über ihn.

Keith Johnstone zum 100. Geburtstag von Samuel Beckett, 2006
(Erstveröffentlichung)