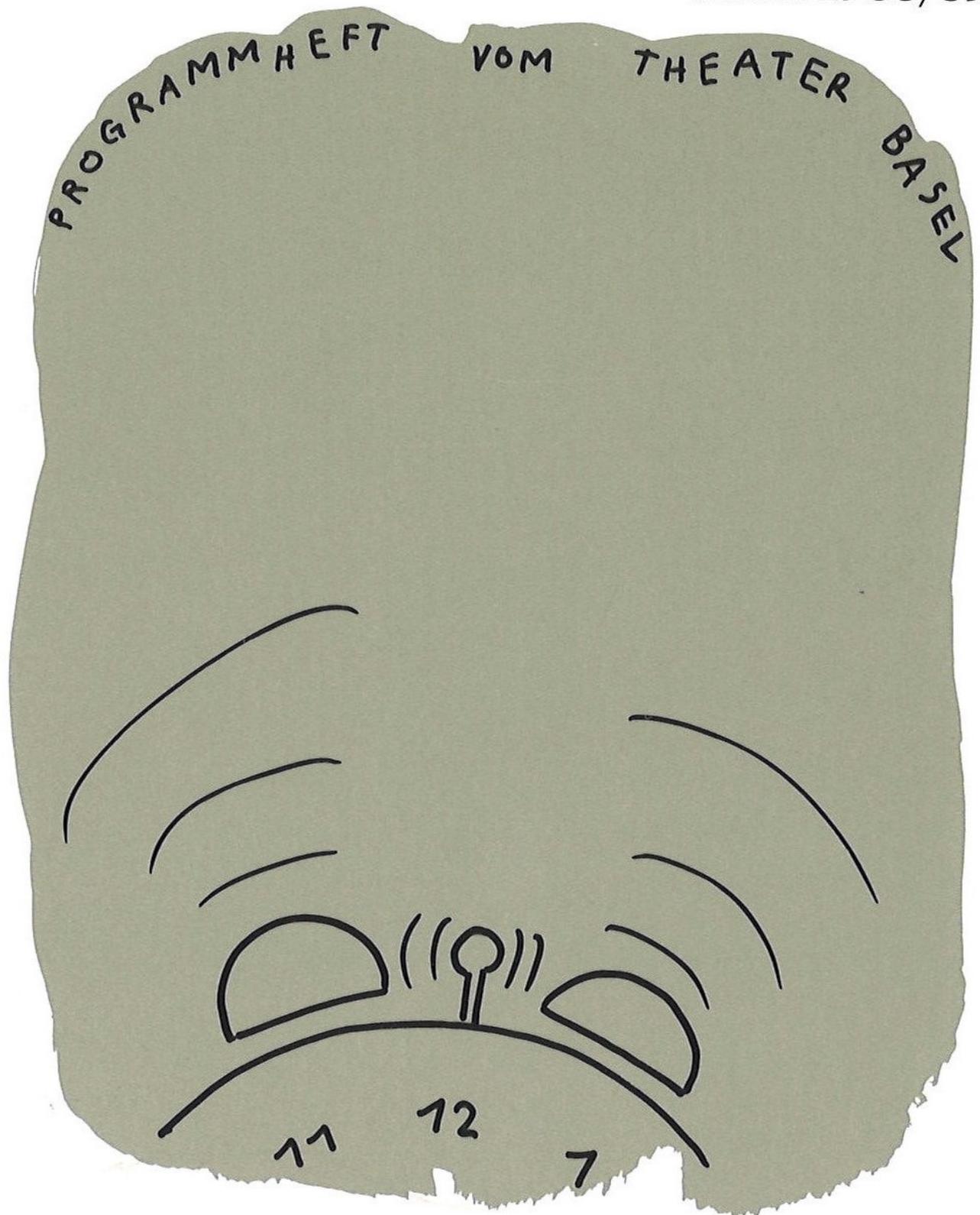


Saison 1988/89



Samuel Beckett

Endspiel

Komödie

Samuel Beckett
Endspiel

Stück in einem Akt



Komödie
Theater Basel

Samuel Beckett

Endspiel

Deutsch von Elmar Tophoven

Regie	Niels-Peter Rudolph
Bühne und Kostüme	Lilot Hegi
Licht	Uwe Belzner
Dramaturgie	Wilfried Schulz

Hamm	Michael Wittenborn
Clov	Herbert Fritsch
Nagg	Jürgen Stössinger
Nell	Monika Koch

Regieassistentz	Barbara Frey, Meyke Heitrich
Inspizienz	Leo Lehmann
Souffleuse	Angela Hans

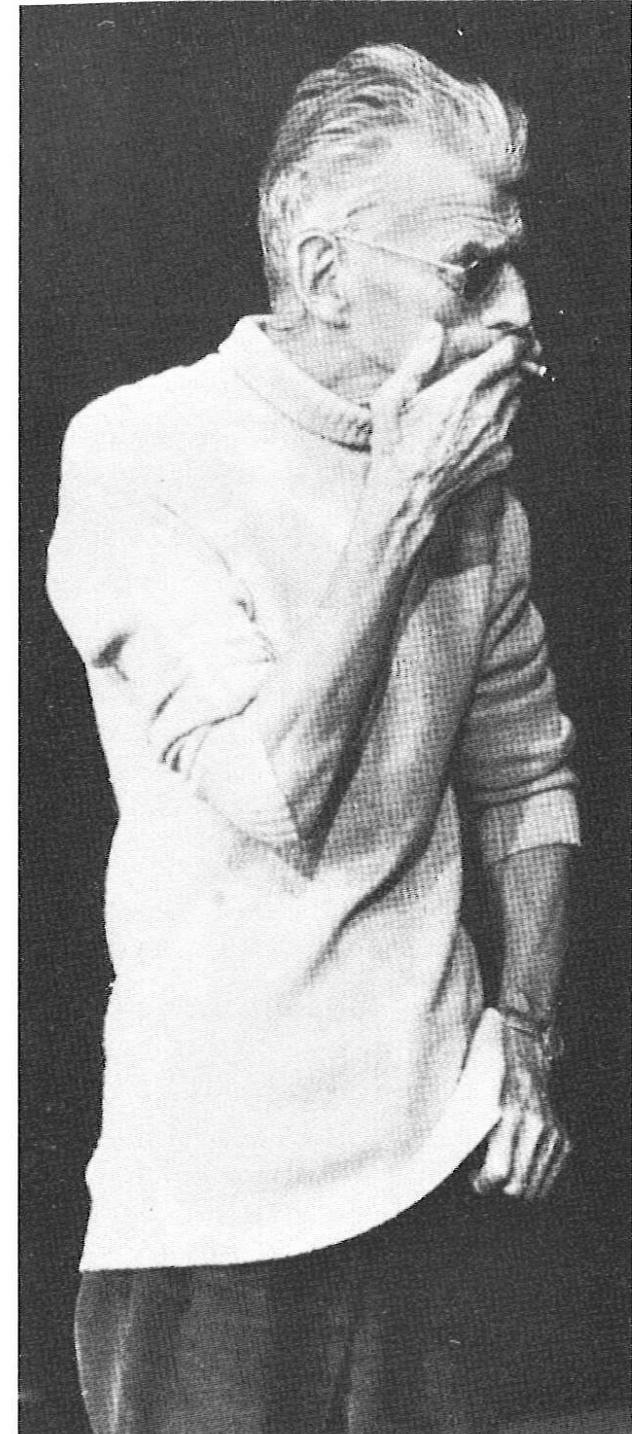
Technische Leitung: Walter Simon, Beleuchtungsmeister: Gottfried Simkovics, Ton: Emil Achermann, Maske: Elke Ullerich, Werkstättenleiter: Walter Ganz, Gewandmeisterin: Ruth Ratschnik.

Dekoration und Kostüme wurden in den Werkstätten des Theater Basel hergestellt. Aufnahmen auf Bild- oder Tonträger während der Vorstellung sind nicht erlaubt.

Aufführungsrechte: Fischer Verlag, Frankfurt a.M.

Aufführungsdauer: 1¾ Stunden. Keine Pause.

Premiere: 2. November 1988



Samuel Beckett



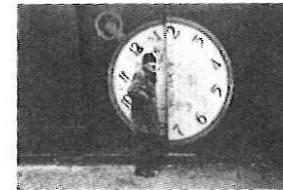
Michael Wittenborn als Hamm



Buster Keaton in «Film» von Samuel Beckett, 1964
Karl Valentin in «Der Sonderling», Stummfilm von 1929



Herbert Fritsch als Clov



Bernard Pierre Wolff «Manhattan», 1983



Monika Koch und Jürgen Stössinger als Nell und Nagg

August Strindberg

Quarantäne

Sie versuchen wohl auszugehen, jeder nach seiner Seite, aber kehrten immer wieder nach Hause zurück.

– Dir fällt es schwer, von mir entfernt zu sein, trotz allem! sagte sie, und er antwortete:

– Und dir?

Sie blieb nachgiebig und gleichgültig, nicht mehr böse, so dass sie sprechen konnten, will sagen, dass er zu antworten wagte.

– Mein Gefangenewärter! sagte sie.

– Wer ist gefangen, du oder ich? antwortete er.

Als sie einsahen, dass sie die Gefangenen voneinander waren, lächelten sie.

Am Anfang war die Stimme

Mit Ausnahme von Franz Kafka hat sich kaum ein Schriftsteller der Moderne in ebenso rigoroser Weise der Konzeption seiner Dichtung gewidmet wie Samuel Beckett. Seine Essays über Joyce und Proust sind ein frühes Innehalten bei der Entstehung einer eigenen Poetologie. Die Arbeit daran hat er bis zu seiner jüngsten Prosa nicht aufgegeben; sie ist Bestandteil seines Werkes.

Zum Fundament dieser Poetologie gehört das Bewusstsein des Scheiterns. Dieses Scheitern ist ohne Glanz und ohne eine Spur von Koketterie. In einer provokativen Unsentimentalität hat Beckett noch in seinen späten Werken die Möglichkeit zu scheitern im Kopf.

Das Bewusstsein vom Scheitern macht frei von Erfolg, und es macht frei von Misserfolg. Vielleicht liegt darin die einzige Möglichkeit, nicht zu scheitern. Unbeirrt – ausser durch sich selbst – errichtet Beckett seine poetische Welt durch Sprache und Bilder. Trotz aller Ambivalenzen ist Becketts Sprache ein präzises Instrument. Wer den Vorgang des Dichters so ernst nimmt, dessen Worte haben eine Passion. Sie greift auf die sich in den Worten tummelnden Protagonisten über. Diese sind der lebende Widerspruch zwischen Passion und Gleichgültigkeit; in jeder ihrer Verrenkung steckt ein Stück Leidensgeschichte, aber auch bitterer Humor. Er durchkreuzt die Flucht vor der Bedeutung.

Beckett spielt immer wieder mit der Unzulänglichkeit, und immer wieder gilt es, eine unendlich lange Minute zu erschreiben. Viele Stimmen sind auf der Strecke geblieben, um wieder zu erstehen. Auge und Ohr müssen hellwach sein. Vieles ist unhör-

bar, aber doch nicht ganz, vieles kann kaum gesehen werden und ist doch in aller Schärfe wahrzunehmen. Wohin unsere Wahrnehmungen gekommen sind, das lehrt Beckett. Doch die Stimmen verstummen nicht, aktiv und passiv, unsichtbar aber nicht undenkbar, giftig und schön, marode und grausam. Sie dehnen die Augenblicke endlos. Obwohl die Gattung am Ende ist, geht es weiter, wenigstens für eine Weile.

Wer von Beckett Anweisung oder Lebenshilfe erwartet, ist schief gewickelt. Es gibt nur die Anstrengung, die er sich selbst abverlangt. Niemand wird gezwungen, sich anzustrengen, aber ohne Anstrengung bleibt sein Werk verschlossen. Es gibt kein intuitives Erfassen seines Werks und kein müheloses Einverständnis.

Es sind die «alten Fragen», Geburt, Leben, Tod. Selbst die dazugehörige Banalität unterschlägt Beckett nicht und gibt ihr eine Form, ohne je banal zu werden. Während Kafka das Banale stets im Parabelhaften umgeht oder in der Parabel auflöst, stellt sich ihr Beckett als einer Selbstverständlichkeit. Oft bedient er sich einer verzwickten Technik; er kombiniert Banales mit kaum unterscheidbaren und verfremdeten Zitaten von Autoren wie Augustinus, Shakespeare, Fontane, Yeats und vielen anderen. Beckett weiss, dass die Abbildung des Banalen nur als Abklatsch des Banalen zurückbleibt, wie jede Abbildung das Abgebildete unterbietet. Zwar ist es unmöglich, das Nichts zu unterbieten, der Versuch indes wird allerorts unverdrossen unternommen.

Beckett hat Vorlieben für Komiker wie Laurel und Hardy und Karl Valentin; er mag Schafe, Steine, Hecken, Mäntel, Hüte und Schnürstiefel, die Farbe Grau in allen Schattierungen, die Zeit vor der Zeit, die Stille, die Musik, das Spiel, die Poesie. Es gibt die Angst, dass das Ende nicht das Ende ist. Die Flucht in Namen. Genauigkeit. Schreie.

Wer sich in die Beckettsche «Sprachwelt» begeben hat, vergisst sie nicht mehr. Dieses Nichtvergessen fordert und fördert eine ganz andere Art von Gedächtnis als die entsprechend messbare Befähigung des Gehirns. Dieses Nichtvergessen erinnert sich weit in die Geschichte zurück. In Wahrheit wird mehr geboten als Informationen. Hinter noch so banalen Bildern, den bewusst benutzten Phrasen liegt der Abgrund. Trotzdem ist die Welt seiner Dichtung eine soziale Welt. Viele Figuren sind von nebenan, uns ähnlich, und das ist schwer zu ertragen. Unruhig legen sie ihre Wege zurück, beschädigt und mit Alltäglichkeiten beschäftigt, böse und gebildet. Sie kriechen und stehen still, aber sie haben eine zähe Lebendigkeit. Manchmal erinnern sie sich. Sie drängen sich im Purgatorium, verschämt oder besessen, sie verlieren die Konturen, bis sich nur noch Wörter aneinanderklammern, wirklich und unwirklich zugleich. Pessimismus allein wäre Beckett zu langweilig, er hat seinen skurilen Witz. Stimmungen und Erkenntnisse relativieren sich ständig, seine Poesie ist immer unterwegs. Vom Widerspruchsgeist, der auf der Erde immer mehr verschwindet, je mehr sie zur Hölle verödet, lebt Becketts Werk. In ihm bedient er sich aller Formen und Wörter. Es ist bemerkenswert, wieviel Kraft und Lebenswillen dieser Widerspruchsgeist eines angeblich unpolitischen Autors hat, nur weil sich dem Stumpfsinn der grossen Ideologien verweigert. Es ist auch bemerkenswert, welche Aufregung das stille Werk dieses stillen Autors hervorruft, sobald ihm zugehört wird, sobald es gesehen und gelesen wird.

«Lange Pause. Es klingelt schrill, etwa zehn Sekunden, hört auf zu klingeln. Sie rührt sich nicht. Pause. Es klingelt schriller, etwa fünf Sekunden. Sie erwacht. Es hört auf zu klingeln. Sie hebt den Kopf, startt geradeaus. Lange Pause. Sie strafft sich, legt

ihre Hände platt auf den Boden, wirft den Kopf zurück und startt zum Zenit. Lange Pause.

Winnie zum Zenit starrend: Wieder ein himmlischer Tag. Pause.»

Von dieser schrillen Glocke sind nicht nur Winnie und Willie, die beiden Figuren aus «Glückliche Tage», aus dem Schlaf aufgeschreckt, sondern auch das Publikum. Wir haben nicht den angenehmen Radiowecker gehört, kein dezentes Piepsen, das den neuen Morgen kündigt, sondern eine Glocke, die durch Mark und Bein geht. Dieses Geräusch unterbricht das Schweigen, stört auf, befiehlt zu beginnen. Durch diesen Willkürakt aus dem Lautsprecher wird der Beginn des Spiels eingeläutet, die Zeit nimmt ihren Anfang. Denn es ist keineswegs die Nacht zu Ende, im Stück herrscht immer «grelles Licht»; Das Tagewerk von Winnie beginnt zu keiner Morgenstunde, sondern *jetzt*. Die Stimme, Winnie, beginnt ihren grossen Monolog.

Hamm und Clov gebrauchen im «Endspiel» den Wecker nicht als Zeitmesser, sondern als Requisit zu Kurzweil; ist einmal ein Zählwerk vorhanden, wird nichts damit gemessen. Der Wecker dient als Beweis dafür, noch nicht tot zu sein oder von den Toten auferweckt zu sein. Die Schwerhörigkeit von Hamm lässt auf das letztere schliessen. Seine «um den Hals hängende Signalfleife» benutzt er, um seinen «Knecht» Clov herbeizurufen. Die Signalfleife dokumentiert das Herr-Knecht-Verhältnis in ähnlicher Weise wie die Peitsche das Verhältnis von Pozzo und Lucky in «Warten auf Godot».

Das Geräusch der Peitsche befiehlt nicht nur, es droht auch mit Verletzungen. Als Instrument zum Antreiben, zusammen mit dem Befehl «Schneller! Schneller!», soll es mit dem angetriebenen Tier oder Menschen die Zeit beschleunigen. Es ist die alte

Macht der Herren, den Zeitakt zu bestimmen. Aber es gibt keine Galeere mehr, die im Takt der Ruderschläge ein Ziel ansteuert, sondern das neue Antreiben ist ziellos, und es bleibt nur die Qual für den Knecht, später auch für den Herrn. «So ist die Zeit vergangen», sagt Wladimir, Zuschauer der Szene. Schneller ist die Zeit zwar nicht vergangen, aber wenigstens auch nicht langsamer.

Die Geräusche der schrillen Glocke, des Weckers, der Signalpfeife, das Peitschenknallen, sind dem Publikum als Zeitakte vorgeführt worden, zugleich auch als Warnen, Stören, Befehlen, Unterbrechen und Widersetzen, als Einschnitte und Eingriffe. Sie legen die Intervalle fest, die Signale vom Auftakt bis zum Ende. Sie stehen im Dienst der Zeit- und Spielbegrenzungen. Der Charakter dieser Geräusche ist diktatorisch. In den Geräuschen sind inhaltliche und formale Funktionen identisch.

Die Geräusche haben bei Beckett Seltenheitswert; verwendet er sie aber, sind sie besonders auffällig und geeignet für ästhetische und konzeptionelle Erkenntnisse. Alle akustisch und optisch wahrnehmbaren Gegenstände in Becketts Stücken sind keine Symbole und haben wie die Stimmen inhaltliche und formale Funktion. Die Stimme ist unter den akustischen Mitteln hervorgehoben; ihr kommt eine noch stärkere Position zu als den Bildern, die Beckett berühmt gemacht haben, wie die Urnen, die Mülleimer, die «Landstreicher» mit ihren Melonen, die bis zur Brust und bis zum Hals im Sandhaufen steckende Winnie. Am Anfang sind die Stimmen noch mit Fleisch ausgestattet, es sind Figuren, Protagonisten, mehr oder weniger Charaktere im theatralischen Sinne. Je weiter das Œuvre jedoch fortschreitet, desto mehr löst sich die Stimme von den jeweiligen Körpern, sie erlischt, aber vorher sind längst die Körper erloschen. In der Welt seiner Prosa schwirren die Stimmen viel freier, als sie es auf dem Theater je könnten, wo die Figur einer Stimme das ihr zu-

stehende Gewicht hat, wenn sie eine Gestalt bekam. Aber die Stimme kann auch völlig oder fast fehlen, wie in der berühmten Rolle von Buster Keaton in «Film». Dieser «Film» ist stumm mit Ausnahme eines einzigen «Schscht!»; hier fallen die Stimme und das Geräusch in äusserster Reduktion zusammen. Die Stücke Becketts ohne Stimmen arbeiten mit Bildern und Pantomimen. Doch die Stimmen arbeiten mit Bildern und Pantomimen. Doch die Stimmen sind nicht totzukriegen, solange noch ein Mensch lebt.

Die Bewegungslosigkeit der Figuren steht der fast grenzenlosen Bewegung der Sprache gegenüber. Winnie, die Protagonistin aus dem Theaterstück «Glückliche Tage», ist eingegraben, aber ihr Sprechen setzt sich über diesen Zustand hinweg. Der Sprecher aus dem Roman «Der Namenlose» monologisiert aus einer Art Urne heraus. Er ist genötigt, zu sprechen und niemals zu schweigen.

Die Stille der Leere ist die falsche Stille. Diese möchte Beckett nicht. Sie wäre leicht zu haben. Es gibt aber auch die Fülle der Stille. Im Höchsthall. Aber wann? Es kommt auf die Worte an. Die Berufskrankheit des Dichters: immer neue Worte kommen hinzu; sie sind bedeutungslos oder gewaltig, machen inneres Hören möglich.

Im Sprechen schweigen. Das kann Beckett, indem er die Geschwätzigkeit vorführt. Aber es gibt auch ein Schweigen zwischen den Intervallen oder am Ende eines Monologs. Im Schweigen verschweigen, das ist das verunreinigte Schweigen. Und es gibt die Stille als Wunsch.

Für Walter Benjamin ist das Ohr egoistisch, es nimmt nur immer, gibt aber nichts. Diese Erkenntnis hat sich Beckett für seine akustische Welt zunutze gemacht. Das Ohr hört, aber es muss auch hören. Stimmen. Geräusche. Pausen. In «Warten auf Godot» sagt Wladimir: «Die Luft ist voll von unseren Schreien.»

Da ist eine Stimme, die nichts zu sagen hat, aber dennoch existiert. Diese Stimme spricht mit den Worten der anderen und will zum Ende vordringen. Der Raum, in dem sie spricht, ist dunkel und meist geschlossen. Kein Laut von aussen dringt herein. Woher kommt diese Stimme, woher kommen diese Stimmen? Sie sind da. Sie dehnen die zeitlose Zeit, schieben die Zukunft hinaus. Aber irgendwann wird die Frage nach der Zukunft nicht mehr gestellt. «Eine ungeheure Sekunde», heisst es in Becketts «Texte um Nichts». In dem kurzen Theaterstück «Breath» erfahren wir, was das bedeutet: zwischen Geburt und Tod ist nur der Augenblick des Einatmens und Ausatmens, scheinbar endlos gedehnt und doch so kurz. Eine radikalere Reduktion ist nicht mehr denkbar. Trotzdem ist erstaunlich, dass sich die Stimmen über den Erdball ausbreiten. Die Grenze zwischen lebenden und toten Stimmen wurden überschritten: sie enden nicht mehr. Die Stimmen kommen von weit her; so hört man, wie die Wörter einander zuhören, die Poesie der Stimme.

Beckett mutet uns Figuren zu, die ausgestossen sind und die (oft) abstossend wirken. Ihre Abscheulichkeit ist bewusst gestaltet; dem Leser widerstrebt es, die Figuren mit empirischen Erscheinungen zu identifizieren. Für Adorno, dessen Erkenntnisse über die moderne Kunst für seine «Ästhetische Theorie» ohne Beckett-Lektüre nicht vorstellbar wären, wären die Gesichter der «Ausgestossenen» «kindisch-blutige Clownsfratzen». Sie sehen uns an; man vergisst sie nicht. Ohne sie könnte er nicht die These aufstellen: «Kunst muss das als hässlich Verfemte zu ihrer Sache machen.»

Beckett bevölkert seine poetische Welt mit verbogenen, gescheiterten Figuren, die etwas suchen oder nur noch warten. Ihre Selbstreflexionen sind grossartig und entbehren nicht der Höhenflüge, aber sie sind auch greisenhaft sabbernd und moribund. Ihre Libido hat sie noch nicht ganz verlassen und geht

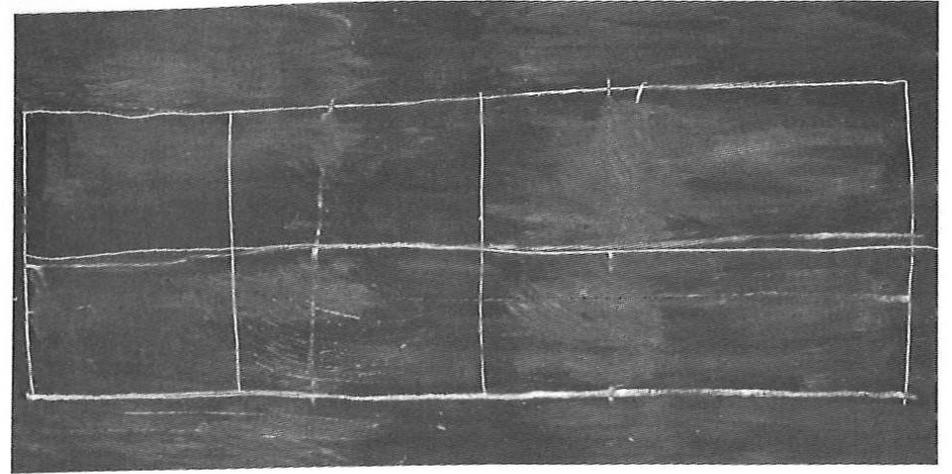
höchst merkwürdige Wege. Ihre Lebensumstände werden oft ins Infernalische getrieben.

So sich die Beckett-Rezeption verläuft, so auffällig ist doch die Beobachtung, dass die meisten Rezensenten peinlichst vermeiden, sich mit einem wesentlichen Teil seiner Literatur auseinanderzusetzen, nämlich mit dem, der mit Exkrementen, Schmutz, Greisensexualität, analen und sexuellen Passagen zusammenhängt. So sauber ist aber Beckett nicht, so sauber waren auch Joyce und Dante nicht, in dessen «Göttlicher Komödie» die Verdammten im Schlamm liegen und Kot fressen.

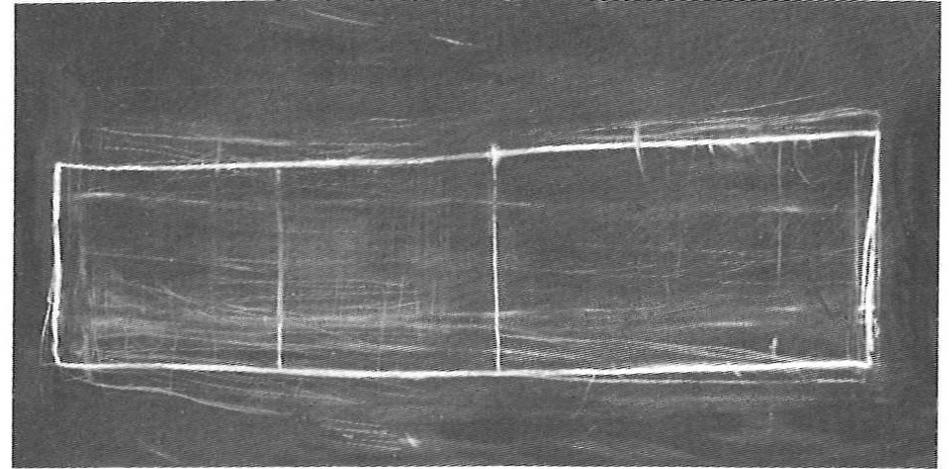
Es ist die alte Mutter Erde, auf der die Figuren kriechen, herumschlurchen, einsinken, und es ist im weitesten Sinne des Wortes auch ein sexueller Körper. Die Unfähigkeit, sich von ihm zu lösen, bedeutet eine entsetzliche Stagnation, in der Geburt und Tod in einem Loch verschwinden. Zurück in den Uterus heisst nichts anderes als der Wunsch zu sterben, um neu geboren werden zu können. Doch dieser Weg ist verstellt. So wühlen die Körper im Dreck, Totgeburten allesamt, leblose, denn sie haben ihr Leben bereits vor der Geburt zurückgelassen. Sie sind nicht frei, zu kommen und zu gehen, wohin sie wollen. Im Kommen und Gehen gelangen die Figuren nicht aus dem Wartesaal hinaus. Das ist ihre Tragik, die Folge der «Ursünde», geboren zu sein. So sühnen sie ihre Geburt als mangelhafte Wesen, die äusserste Schwierigkeiten mit dem Gehen, Sitzen und Stehen haben, mit dem Hören und Sehen. Inmitten ihrer Exkremente sind sie oftmals reduziert auf ihre Stimme und auf ihre Erinnerung an ihre Stimme.

CLOV mit starrem Blick und tonloser Stimme: ... Ende, es ist zu Ende, es geht zu Ende, es geht vielleicht zu Ende. *Pause* Eins kommt zum anderen, eins nach dem anderen, und eines Tages, plötzlich, ist es ein Haufen, ein kleiner Haufen, der unmögliche Haufen. *Pause* Man kann mich nicht mehr strafen. *Pause* Ich gehe in meine Küche, drei Meter mal drei Meter mal drei Meter, warten, bis er pfeift. *Pause* Es sind hübsche Dimensionen, ich werde mich an den Tisch lehnen, ich werde die Wand betrachten und warten, bis er mir pfeift.

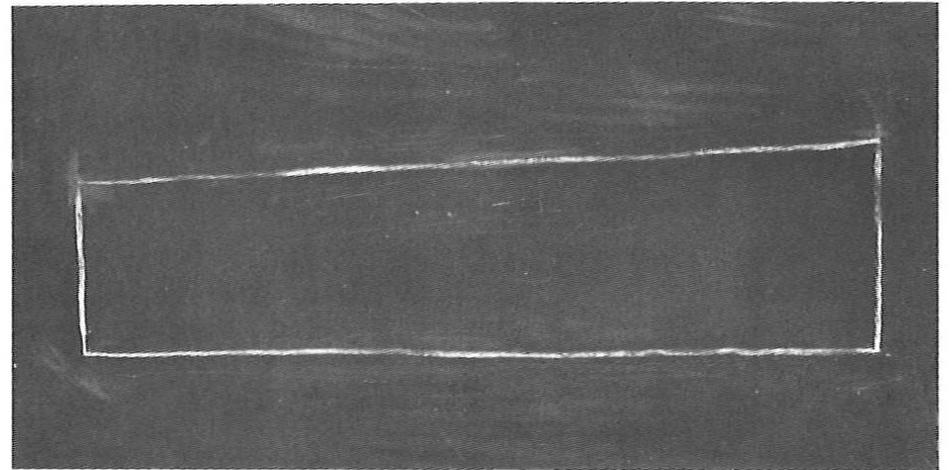
Er verharrt einen Augenblick regungslos. Dann geht er hinaus, kommt alsbald wieder, holt die Leiter und trägt sie hinaus. Pause. Hamm bewegt sich. Er gähnt unterm Taschentuch. Er nimmt das Taschentuch von seinem Gesicht. Blindenbrille.



Problem III



Problem II



Cy Twombly, Problem I

HAMM: Wieviel Uhr ist es?

CLOV: Wie immer.

HAMM: Hast du nachgeschaut?

CLOV: Ja.

HAMM: Und?

CLOV: Nichts.



Harold Lloyd in «Safety Last», 1923

NELL: Was ist denn, mein Dicker? *Pause*. Willst du wieder mit mir?

NAGG: Hast du geschlafen?

NELL: O nein.

NAGG: Küss mich.

NELL: Geht doch nicht.

NAGG: Mal versuchen.

Die Körper nähern sich mühsam einander, ohne sich berühren zu können, und weichen wieder auseinander.

NELL: Warum diese Komödie, jeden Tag?

Pause

NAGG: Mein Zahn ist ausgefallen.

NELL: Wann denn?

NAGG: Gestern hatte ich ihn noch.

NELL: *elegisch*: Ah, gestern!

Sie wenden sich mühsam einander zu.

NAGG: Siehst du mich?

NELL: Schlecht und du?

NAGG: Was?

NELL: Siehst du mich?

NAGG: Schlecht.

NELL: Um so besser, um so besser.

NAGG: Sag das nicht. *Pause*. Unsere Sehkraft hat gelitten.

NELL: Ja.

Pause.

Sie wenden sich voneinander ab.

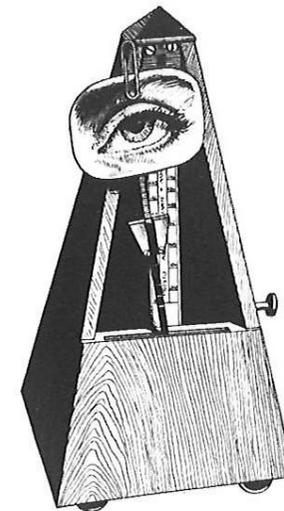
NAGG: Hörst du mich?

NELL: Ja. Und du?

NAGG: Ja. *Pause*. Unser Gehör hat nicht gelitten.

NELL: Unser was?

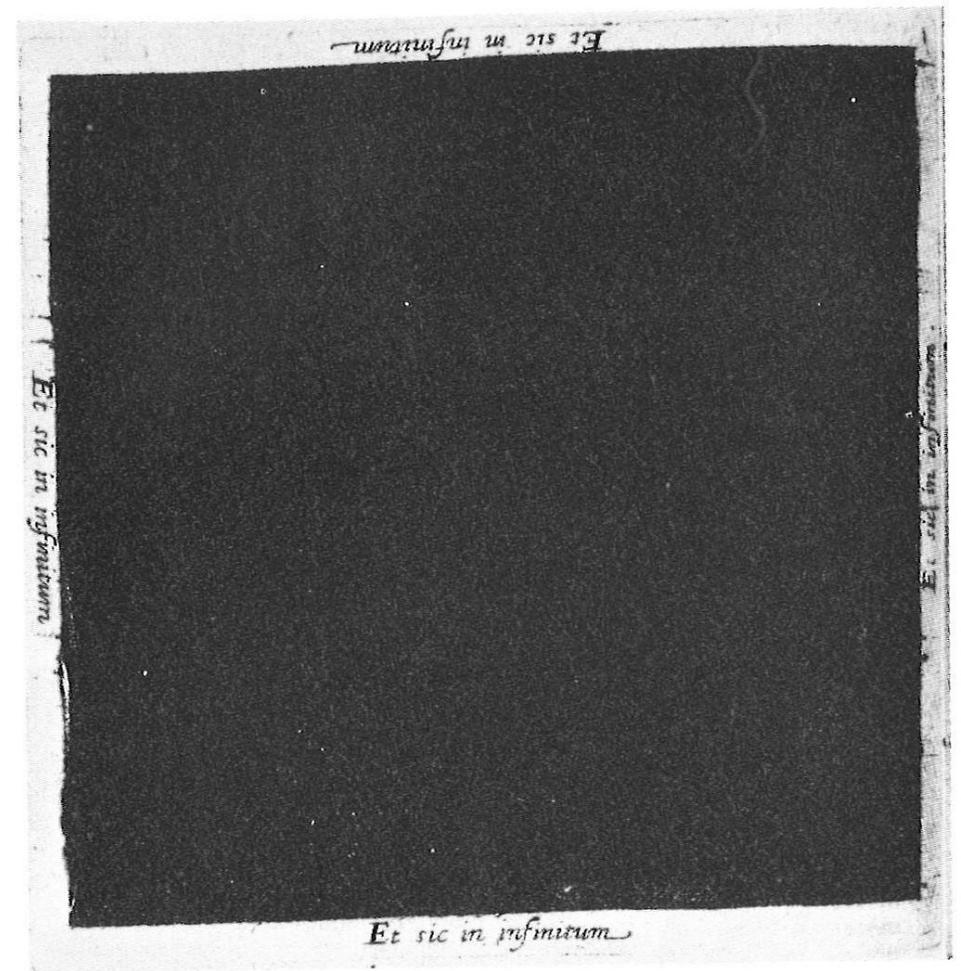
NAGG: Unser Gehör.



Man Ray «Gegenstand der Zerstörung», 1932

HAMM: *Prophetisch und wollüstig*. Eines Tages wirst du blind sein. Wie ich. Du wirst irgendwo sitzen, ganz winzig, verloren im Leeren, für immer im Finstern. Wie ich. *Pause*. Eines Tages wirst du dir sagen: Ich bin müde, ich setze mich, und du wirst dich setzen. Dann wirst du dir sagen: Ich habe Hunger, ich steh jetzt auf und mach mir zu essen. Aber du wirst nicht aufstehen. Du wirst dir sagen: Ich hätte mich nicht setzen sollen, aber da ich mich gesetzt habe, bleib ich noch ein wenig sitzen, dann steh ich auf und mach mir zu essen. Aber du wirst nicht aufstehen und du wirst dir nichts zu essen machen. *Pause*. Du wirst die Wand ein wenig betrachten und dann wirst du dir sagen: Ich schliesse die Augen und schlafe vielleicht ein wenig, danach geht's besser, und du wirst sie schliessen. Und wenn du sie wieder öffnest, wird keine Wand mehr da sein. *Pause*. Die Unendlichkeit der Leere wird dich umgeben, alle auferstandenen Toten aller Zeiten würden sie nicht ausfüllen, du wirst darin wie ein kleiner Kiesel mitten in der Wüste sein. *Pause*. Ja, eines Tages wirst du wissen, wie es ist, wirst du wie ich sein, nur dass du niemanden haben wirst, weil du niemand bemitleidet hast und weil es dann niemand mehr zu bemitleiden gibt.

Pause



HAMM: Ist mein Hund fertig?

CLOV: Ihm fehlt noch ein Bein.

HAMM: Er ist weich, nicht wahr?

CLOV: Es ist eine Art Pudel.

HAMM: Hol ihn mal.

CLOV: Ihm fehlt noch ein Bein.

HAMM: Hol ihn mal! *Clov geht. Wir kommen voran. Er zieht sein Taschentuch heraus, und, ohne es zu entfalten, wischt er sich damit übers Gesicht. Clov kommt mit einem schwarzen Plüschhund herein, den er an einem der drei Beine festhält.*

CLOV: Deine Hunde sind da.

Er gibt den Hund Hamm, der ihn auf seine Knie stellt, ihn betastet und streichelt.

HAMM: Er ist weiss, nicht wahr?

CLOV: Fast.

HAMM: *gereizt* Wieso fast? Ist er weiss oder ist er es nicht?

CLOV: Er ist es nicht. *Pause*



Elliott Erwitt «Neuilly», 1952

HAMM: Küss mich. *Pause*. Du willst mich nicht küssen?

CLOV: Nein.

HAMM: Auf die Stirn.

CLOV: Ich will dich nirgendwohin küssen.

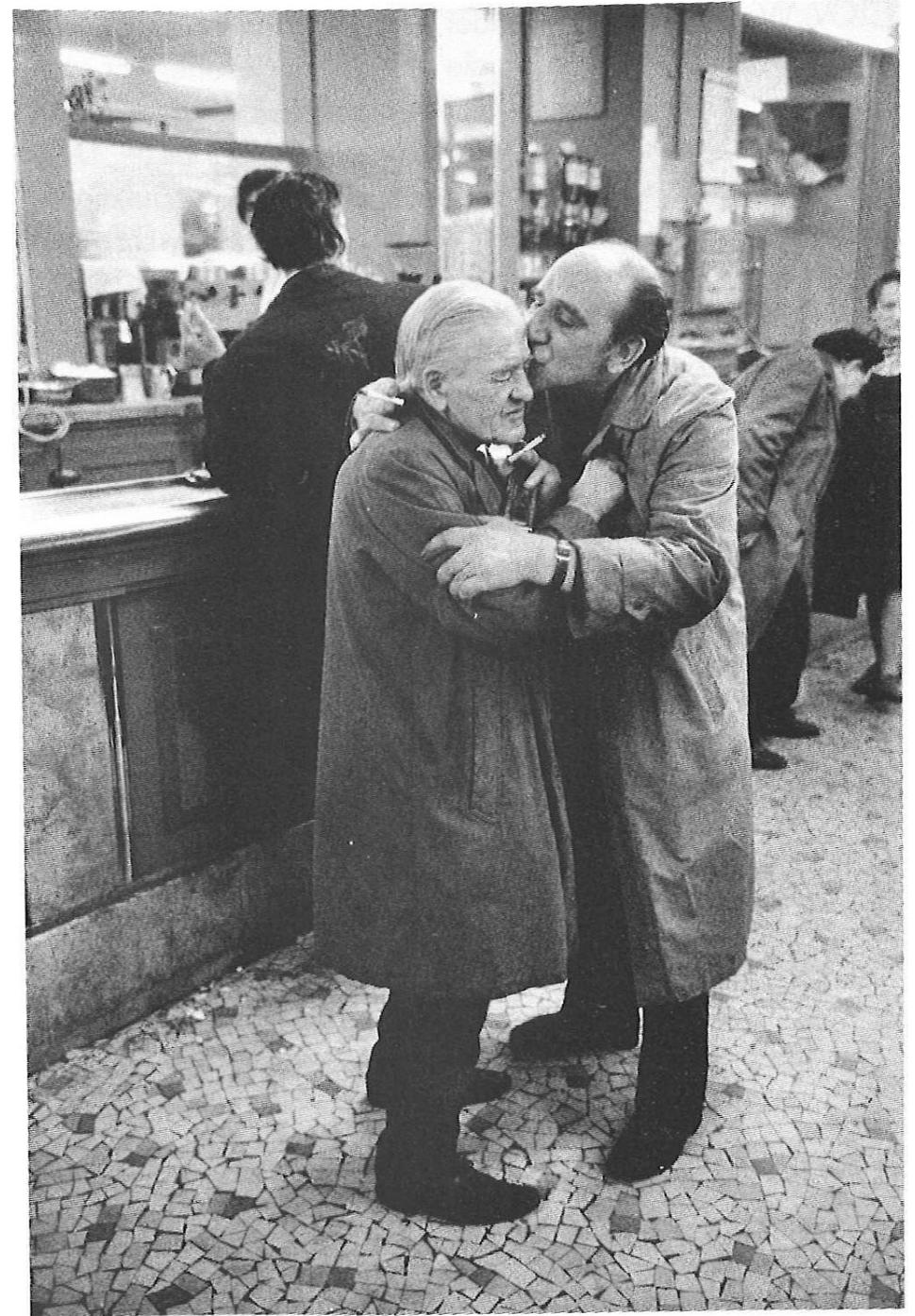
Pause

HAMM: *seine Hand reichend*: Gib mir wenigstens die Hand.

Pause. Du willst mir nicht die Hand geben?

CLOV: Ich will dich nicht berühren.

Pause



Richard Kalvor «Café, Le Marais», 1965

CLOV: Was habe ich nur mit der Leiter gemacht? *Er schaut sich nach der Leiter um.* Hast du die Leiter nicht gesehen? *Er sucht und erblickt sie.* Aha, immerhin! *Er geht zum linken Fenster.* Manchmal frage ich mich, wo ich meinen Kopf habe. Dann geht es vorüber, und ich werde wieder klar. *Er steigt auf die Leiter und schaut aus dem Fenster.* Ach du Schande! Die Erde steht unter Wasser! *Er staunt.* Wie ist das nur möglich? *Er streckt den Kopf vor und schirmt die Augen mit der Hand ab.* Es hat doch nicht geregnet. *Er wischt die Scheibe und schaut.* Pause. *Er schlägt sich an die Stirn.* Ich Idiot! Ich bin ja auf der falschen Seite! *Er steigt von der Leiter und geht ein paar Schritte auf das rechte Fenster zu.* Unter Wasser! *Er geht wieder zurück, um die Leiter zu holen.* Ich Idiot! *Er zieht die Leiter hinter sich her ans rechte Fenster.* Manchmal frage ich mich, wo ich meinen Verstand habe. Dann geht es vorüber, und ich werde wieder vernünftig. *Er stellt die Leiter unterm rechten Fenster hin, steigt hinauf und schaut aus dem Fenster.* *Er wendet sich Hamm zu.* Gibt es Sektoren, die dich besonders interessieren? Pause. Oder bloss alles?

Karl Valentin

Der reparierte Scheinwerfer

Valentin: Wart, i mess's ab. – Was schaut denn so blöd?

Simmerl: I muass doch Obacht gebn, dass i was lern.

Valentin: Da brauchst nett Obacht gebn, des kann i selber net.

Valentin: Auuu, so geh doch runter, du stehst ja drobn!

Simmerl: Wo? Auf der Leiter?

Valentin: Naa, auf der Ding...

Simmerl: Auf der Sprossen?

Valentin: Naa, auf der... mir fällt ja der Nama net ein – auf meiner Hand!



Nachweise

Die Bilder sind entnommen:

Beckett in Berlin, Berlin 1986/Film by Samuel Beckett, London 1972/Joscelyn Godwin, Robert Fludd, London 1979/Gustav René Hocke, Die Welt als Labyrinth, Hamburg 1957/Paris Photographs 1935–1981 Magnum, New York 1981/Adam Reilly, Harold Lloyd, München 1980/Cy Twombly, Bilder-Paintings, Berlin 1978/Karl Valentin, Ausstellungskatalog, München 1982/ Die Aufführungsphotos machten Gudrun Bublitz und Peter Schnetz.

Die Texte: Ria Endres, Am Anfang war die Stimme, Zu Samuel Becketts Werk, Hamburg 1986/August Strindberg, Deutsche Gesamtausgabe, München 1924/Karl Valentin, Ausstellungskatalog, München 1982.



Herausgeber: Theater Basel, Postfach, 4010 Basel. Direktion: Frank Baumbauer. Redaktion: Barbara Mundel. Gestaltung: Stalder & Suter. Inserate: Gabrielle Grether. Herstellung: Birkhäuser AG.

HAIR to dress?

Hairdresser for ladies and gents:

BERND GOECKLER

Aeschenvorstadt 24, 4051 Basel, Telefon 061 - 22 24 11

THEATER

CIRQUE

BALLET

OPÉRETTE

Gabaret

Symphonie

SCHAUSPIEL

JaZZ

KONZERT

Gute

Unterhaltung

**BASLER
KANTONALBANK** 



Wir wünschen unseren Theaterfreunden einen
erlebnisreichen Abend

Samuel Beckett

Endspiel

Deutsch von Elmar Tophoven

Regie
Bühne und Kostüme
Licht
Dramaturgie

Niels-Peter Rudolph
Lilot Hegi
Uwe Belzner
Wilfried Schulz

Hamm
Clov
Nagg
Nell

Michael Wittenborn
Herbert Fritsch
Jürgen Stössinger
Monika Koch

Regieassistent: Barbara Frey, Meyke Heitrich, Inspizienz: Leo Lehmann, Souffleuse: Angela Hans

Technische Leitung: Walter Simon, Bühnenmeister: Franco Panariello, Heinz Wälti, Beleuchtungsmeister: Gottfried Simkovics, Ulrich Sigrist, Ton: Elisabeth Thomann, Emil Achermann

Dekoration und Kostüme wurden in den Werkstätten der Theater hergestellt. Werkstättenleiter: Walter Ganz, Gewandmeisterin: Ruth Ratschnik, Kostüme: Elfriede Meyer, Iris Caspar, Günter Pfeiderer, Ankleidedienst: Jeanne Simkovics, Maske: Elke Ullerich, Leiter der Malersaals: Michael Hein, Schreinerei: Oswald Gabriel, Schlosserei: Ernst Hettesheimer, Requisiten: Heinz Mattmüller, Baldur Ruadt, Sigfried Sidler

RANK STRAND DUETT 2 – Beleuchtungsanlage: Eichenberger Electric AG, Zürich. Aufnahmen auf Bild- oder Tonträger während der Vorstellung sind nicht erlaubt.

Aufführungsrechte

Fischer Verlag, Frankfurt a.M.

Aufführungsdauer

1¼ Stunden. Keine Pause

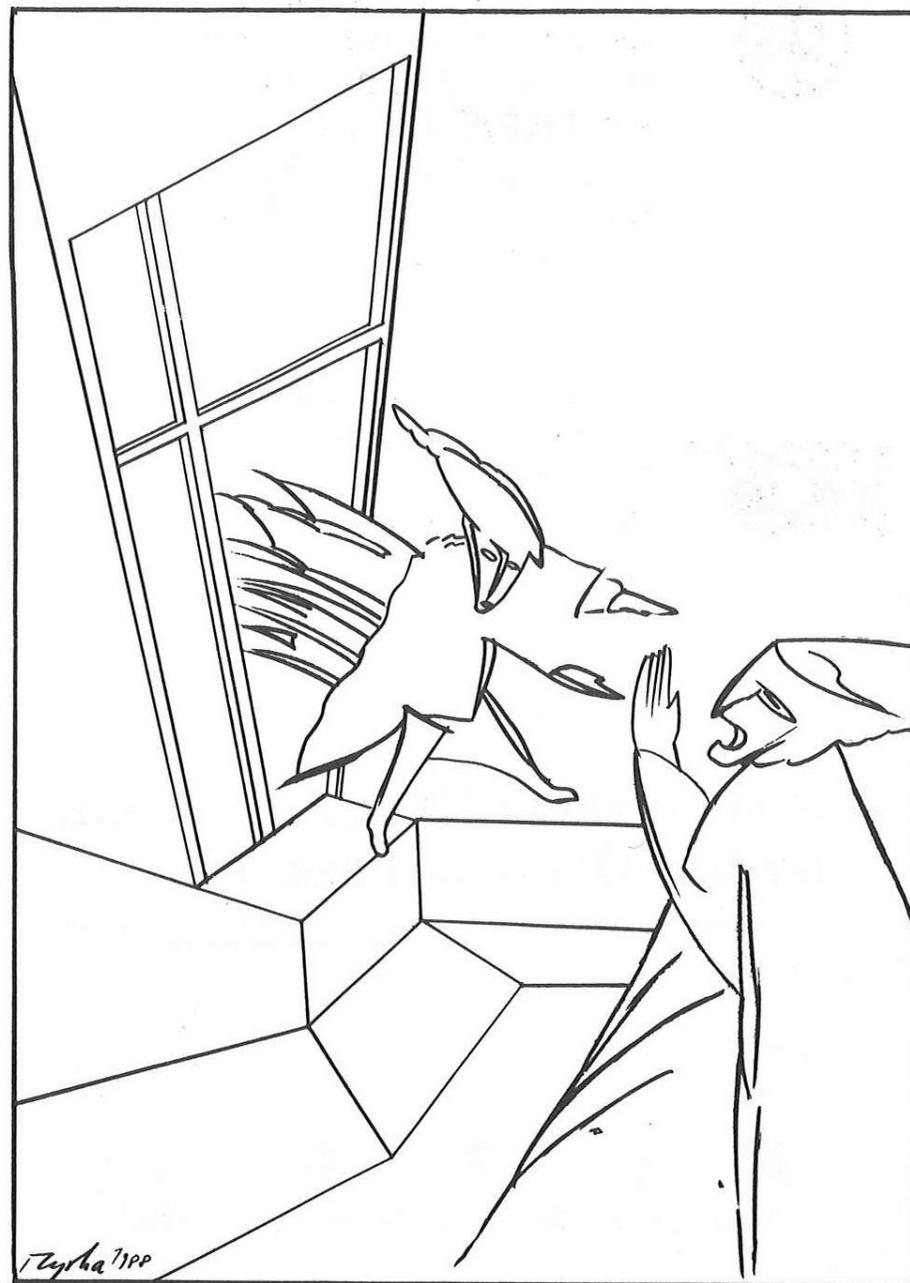
Premiere

2. November 1988

Komödie Basel Theater Basel

Eine Idee mehr – Basler Künstler zeichnen ihre Vorstellung vom Theater für den Bankverein

Theatersaison 1988/89: René Myrha *1939



 Schweizerischer Bankverein