

JUDITH KUCKART

Probekühne Schreibtiſch

Wie man vom Theater zum Schreiben kommt
und welche Rolle das Theater
beim Schreiben weiterhin spielt

I.**Jeder richtige Weg ist ein Umweg**

Das folgende Zitat ist aus meinem Roman *Kaiserstraße*, der im Frühjahr 2006 erschienen ist. Das Kapitel spielt allerdings 1989, in dem Jahr, in dem sich einiges veränderte, aber in dem man trotzdem noch mit der Schreibmaschine schrieb.

Zu tanzen, schrieb Jule, während sie an ihrem Fenster mit Blick auf den Kloſtergarten ſaß, ist ähnlich einer Krankheit, ähnlich der Hysterie, ist eine Mischung aus Chaos und Ordnung, zu der nur bestimmte Menschen fähig ſind. Es gibt in dieser Mischung einen geheimen Code, der einmal entſchlüsselt, Anhaltspunkte für den Sinn des Lebens geben kann. Es ist ein Sinn, der ſich muſikalisch organisiert und den Körper infiziert. Körper wiſſen, ſchrieb Jule, daſſ es eine phyiſche Form für eine ſeelische Aktivität gibt und daſſ es eine Technik jenseits aller Technik gibt, um jenen Abgrund zu beherrschen, der der Mensch ist.

Punkt, ſagte ſie laut. Sie hatte ſich bei dem Wort Aktivität vertippt. Sie ſah in den Kloſtergarten hinaus. Am Ende des Gartens wuchsen Tannen den Hang hinauf, die faſt ſchwarz waren.

Bei Sturm schleuderten sie sicher ihre Kronen wie Blumensträuße. Aber jetzt war es still. Sie spannte eine neue Seite in die Schreibmaschine.

Denken, dachte sie dabei, ist auch eine schöne Sache. Immer wenn sie sichtbar dachte, also wenn sie schrieb, merkte sie, welche Kraft ihr das Tanzen gab, trotz der täglichen Anstrengung und trotz der kurzen Zeit, die ihr als Tänzerin wahrscheinlich noch blieb. Sie würde aus dieser Zeit etwas mitnehmen, einen unsichtbaren Reichtum, den ihr niemand würde nehmen können.

Bevor ich anfang zu schreiben, habe ich etwas anderes im Leben gemacht.

Viele meiner Kollegen haben einen anderen Beruf gehabt, bevor sie zu schreiben anfangen. Ulrich Woelk war/ist Astrophysiker, Norbert Gstrein war Mathematiker, Katja Lange-Müller war Krankenschwester, Margrit de Moor war Opernsängerin, Melita Bresnik ist Ärztin, Gottfried Benn war das auch, Arnold Stadler wollte Priester werden, Sie wissen, was Kafka gearbeitet hat, und die Liste ist lang.

Uwe Kolbe jedoch sagt: Ich bin Papier, ich kann nichts anderes als schreiben.

Und auch das sagen viele.

Bevor ich anfang zu schreiben, habe ich Theater gemacht. Tanz und Theater. Nein, ich war ursprünglich nicht Theaterautorin und auch nicht Dramaturgin, was nahe läge, weil ich jetzt schreibe. Ich machte meine Tanzausbildung, brach sie ohne Diplom ab, weil ich mich unwohl fühlte als ziemlich altes Pferd unter fünfzehnjährigen Elfen an der Folkwangschule Essen. Ich wurde rasch engagiert beim Tanzforum Köln – wenn auch nur kurz – und dann beim Choreographischen Theater Heidelberg. 1984 habe ich meine eigene Compagnie gegründet: das Tanztheater Skoronel. Im Juni 1985 gab es in Paris unsere erste Pre-

miere im Café de la Danse, Nähe Oper Bastille, in der Rue de Lappe.

Ophelia peut-etre hieß das Stück. *Ophelia kann sein*. Ich habe „kann sein“ in den Vertrag, damals, am letzten Tag vor Weihnachten 1984, geschrieben, weil ich den endgültigen Titel noch offen halten wollte und „kann sein“ meine Unsicherheit ausdrücken sollte. Ich stand im Büro. Auf der Bühne probte eine Punkband. Die Intendantin des Café de la Danse, die mich in Berlin nur als Tänzerin unseres „Tanzkollektivs“ kennen gelernt hatte und sich mit mir ein Risiko für ihre Auftragschoreografie einkaufte, sie nahm also „peut-etre“ als feine Anspielung auf Shakespeare, nicht als Ratlosigkeit einer Anfängerin. „Ah“, sagte sie, „to be or not to be, good idea“.

Ich widersprach nicht, wir hatten den Titel, und ich galt als klug.

Ophelia, peut-etre!

Zwischen 1984 und 1998 leitete ich das Tanztheater Skoronel, eine freie, professionelle Gruppe in Berlin, für die ich bald eigene Texte schrieb. Die stummen Geschichten von Körpern, deren mehrdeutige, aber auch in sich beschränkte Bewegungssprache reichte mir als erzählerisches Element bald nicht mehr aus. Ich fing an zu schreiben. Aus zusammengesuchten Textpassagen wurden eigene Textchen, wurden längere Textstücke, und die Arbeit an den Textstücken wollte irgendwann Arbeit an einem Roman sein. Ab 1991 wurde aus dem täglichen Training um 10.00 Uhr morgens immer mehr der tägliche Gang an den Schreibtisch, um die gleiche Uhrzeit. Körper und Geist hatten sich an diese schöne Regelmäßigkeit gewöhnt und wollten Ritual und Lebensgefühl beibehalten. Das hat mir, was die Disziplin angeht, das Leben als Schreibende um einiges leichter gemacht, als es bei manchem meiner Kollegen ist, denen der einsame

Schritt zur einsamen Arbeit am einsamen Schreibtisch dreimal schwerer fällt.

Rückblickend betrachtet, finde ich es entlastend, nicht wie meine Freundin F. mit acht Jahren bereits Schriftstellerin werden zu wollen und mit achtzehn den ersten Roman fertig zu haben, den keiner will – weil man ihn noch keinem gezeigt hat. Mir war es fremd, Schriftsteller sein zu wollen, nur weil ich Lesen und Schreiben in der Schule gelernt hatte, oder weil ich als Dichter zum Glück kein Instrument lernen oder etwas anderes Anstrengendes tun musste, das mich gleich auf die Mühen der Ebenen und dort in die eigenen Grenzen verwiesen hätte. Mir blieb es auch in den trostlosesten Stunden fremd, mich mit dem Fernziel Schriftsteller über langweilige Sonntagnachmittage hinweg zu trösten, die mir mein Überflüssigsein auf dieser Welt deutlich zeigten. Ich bin in diesen Stunden, die wirklich unangenehm sind, joggen, tanzen, bei anbrechender Dunkelheit auf einen verlassenen Spielplatz zu den herumlungern den Jungen gegangen, später zum Rauchen und noch später ins Kino.

Schreiben hatte für mich immer etwas damit zu tun, vom Leben erzählen zu wollen und dabei Gelebtes und Erfundenes zu einem stimmigen Paarlauf zu überreden, mittels Sprache.

Schreiben hatte bei mir immer etwas mit Geldverdienen zu tun.

Schreiben hat mit Tod zu tun.

Wer erzählt, hat eine Frage.

Erzählen hat mit Heimat zu tun.

Ich glaube, erzählen wollte ich schon immer. Nur wusste ich lange nicht, dass es auf die schriftliche Form hinauslaufen würde. Ich glaube, Erzählen hat bei mir auch etwas mit einer Art Familientradition zu tun, was nicht heißt, dass ich irgendeinen Schriftsteller in der Familie hätte wie Jenny Erpenbeck, Clemens Eich und Alissa und Johanna und Theresia Walser.

Der Ort, aus dem ich komme, liegt nicht weit von Paderborn entfernt: eine Stunde und 46 Minuten mit dem schnellen Zug. Paderborn wiederum liegt nicht weit entfernt von dem Ort, aus dem meine Großmutter Elisabeth, das jüngste von dreizehn Kindern, stammt: Willebadessen. Willebadessen, das ist die Toskana mitten in Westfalen, sagte eine Buchhändlerin zu mir, bei der ich neulich sonntags um 11.00 in Paderborn las. Meine Großmutter ist nie in der richtigen Toskana gewesen. Sie ist nie außerhalb Deutschlands gewesen, aber immer gern gereist, von Wuppertal nach Dortmund, von Gevelsberg nach Gütersloh, von Köln bis nach Freudenstadt sogar, mit dem Zug. Und mit dem Finger auf der Landkarte ist sie gereist bis nach Australien. Sie (knapp fünfzig, so alt wie ich jetzt) hat mir (sieben) damals von Australien erzählt, während sie das Land auf der Karte unter ihrem Finger festhielt. Sie hat erzählt von kindskopfgroßen Zitronen, beutelschwerer Känguruhitze und klapprigen Häusern ohne Keller. Das hatte sie alles nie gesehen.

Vor allem wenn es regnete und wenn es dunkel wurde, fing sie an zu erzählen oder wenn samstags nach dem „Wort zum Sonntag“ der späte Film einfach nur langweilig war.

In den zwanziger Jahren trat sie ihre erste Stellung als Dienstmädchen in Paderborn an, bevor sie nach Schwelm kam und den jüngsten Sohn der Herrschaften, meinen Großvater also, verführte. Danach hatte sie einen sicheren Ort gefunden, an dem sie bleiben konnte, obwohl jener Ort fern ihrer Heimat war. Sie wollte ankommen, meine unruhige Großmutter. Ihr Großvater nämlich war Scherenschleifer gewesen. Er zog von Ort zu Ort mit einem Karren und zwei kleinen Mädchen, die seine Töchter waren, und erzählte die Geschichten von jenseits des Hügels diesseits des Hügels den Bauern weiter. Sicher erfand er dazu, manchmal mit geliehener Pracht, um sich nicht mit sich selber zu langweilen, um nicht nur der fahrende Darsteller seiner selbst zu sein. Meine Großmutter hat mir von ihm erzählt, als hätte sie mit in dem Karren gesessen, obwohl sie ihn und sein Leben so

wenig kannte wie die Zitronen in Australien. Oder doch? Vielleicht erkannte sie ihn und ihn in sich – in diesen Orgien des Erzählens, in diesem Talent, das sie von ihm gehabt haben mag. Talente überspringen, so sagt man, oft eine Generation und vererben sich von den Großeltern auf die Enkel. Erzählen also eine Familienkrankheit?

Wer erzählt, hat eine Frage.

Erzählen ist Heimat.

Meine Großmutter ist Erzählen und Heimat. Ich bin die Frage.

Bevor ich anfang zu schreiben, wollte ich mit fünf Fallschirmspringerin werden, mit sechs wollte ich zum Zirkus, mit sieben kam ich ins Ballett, weil ich den langsamen Handstand schon mit fünf konnte, und die folgenden zehn Jahre wollte ich Tänzerin werden. Das kam mir dann mit siebzehn ziemlich blöd vor, also setzte ich ein Jahr aus und wurde so sehnsüchtig nach meiner alten Ballettschule, dass ich mit achtzehn mich wieder anmeldete. Essen, Köln, Heidelberg. Das ging dann alles schnell. Mit zweiundzwanzig ging ich nach Berlin, und weil mir zu dem Zeitpunkt das Tanzen wieder einmal blöd und nutzlos und weltfremd vorkam, bewarb ich mich an der DFFB, der dortigen Filmhochschule. Das Thema in jenem Jahr meiner Bewerbung war „Heimat“. Der Dozent, der sich das Thema ausgedacht hatte, hieß Edgar Reitz, den Sie kennen. Er hat diesen Mehrteiler „Heimat“ über Jahrzehnte gemacht, eine Art Serie, die mit den fünfziger Jahren begann und neulich endete. Er hat mich damals nicht genommen. Ich bekam eine Absage, ein Standardschreiben, das aber mit einem handgeschriebenen Satz endete: „Sehr geehrtes Fräulein Kuckart, ich finde, Sie sollten schreiben. Ihr Edgar Reitz.“

Rot unterstrichen hatte er in meinem Antrag einen meiner kinder- oder altklugen Formulierungsversuche. „Zsigane, Zsigane, sesshaft werden in der Sehnsucht.“

Es sollte noch fast zehn Jahre dauern, bis ich dem Rat von Edgar Reitz folgte.

Es gab den nächsten Anlauf, mit dem ich für eine längere Zeit meines Lebens tatsächlich in einem klapprigen, wackligen Schutzraum ankam, den ich mit viel Anstrengung „meinen Ort“ zu nennen versuchte: das Theater. Theater, das hieß konkret ein Truppe von zehn bis zwölf Leuten, ständig wechselnde Probenräume, zwei bis drei Stücke im Jahr, keine feste Spielstätte, viele Tourneen und eine Förderung immer über zwei Jahre, in denen man sich für die nächsten zwei bewähren musste. Die Chefin war ich. Als ich 39 war, habe ich damit aufgehört.

„Am nächsten Tag holte sie ihre Papiere im Betriebsbüro ab. Der Intendant roch aus dem Mund nach Lakritze, als er sie verabschiedete. Er sagte ihr, was ihm immer an ihr gefallen hätte, und warum sie von Anfang an die Besetzung für die großen Rollen gewesen sei. Ehrlich, sagte er. Sie sah ihn amüsiert an. Sie sei, sagte er, eine, die sich auszeichne durch ein gewisses Nicht-dazu-Gehören. Wenige Jahre nur würden sie, Lena, von der Generation derer trennen, die jetzt das neue Gesicht hätten. Doch sie habe nie das neue Gesicht gehabt. Stimmt, sagte sie. Nein, selbst in ihren jugendlichsten und erfolgreichsten Rollen nicht, sagte er. Ein Jahr, nachdem sie, Lena, Schauspielerin des Jahres gewesen sei, hätten die meisten Journale und Restaurantbesitzer sie bereits wieder vergessen gehabt.

„Richtig“, Lena nickte.

Ja, sagte der Intendant, er wisse auch, woran das liege. Sie habe eben ein einzigartiges, aber unauffälliges Gesicht. An ihr erkenne man keine neue Generation, der man zujubeln wolle. Sie sei schön, ohne deswegen größere Hoffnungen tragen zu müssen. Mit ihrem Gesicht würde nicht etwas anfangen, sondern etwas aufhören.

„Danke“, sagte Lena, „sehr ermutigend.“

Aber der Intendant ließ sich nicht beirren. Ihr Gesicht verrate große Gefühle und auch, was sie unvergänglich mache. Ihre Vergänglichkeit. Sie sehe eben in jeder Rolle anders aus, und man vergesse, wenn man sie sehe, daß man sie schon einmal gesehen und auf der Bühne schon einmal bewundert habe.

„In Ihrem Lächeln steht auch, was Sie versäumt haben, und daß der geglückte Moment abhängt vom Moment. Nicht vom Glück“, sagte der Intendant.

„Es reicht“, sagte Lena, fühlte sich bedroht, stand auf und hob die Hände über den Kopf.

Sie roch noch Schweiß.

„Und was machen Sie jetzt?“ Sein Telefon schnurrte, er griff zum Hörer und sie nutzte den Moment, um mit einem Kopfnicken sein Büro zu verlassen.“

So steht es in *Lenas Liebe*. Der Roman ist 2002 erschienen. Dort habe ich beschrieben, wie Lena aufhört, Theater zu machen. Sie setzt den Moment sehr plötzlich. Nachdem sie den Schritt getan hat, bleibt sie in einer Erschütterung zurück, die sie sich von ihrem letzten Moment auf der Bühne hinüber rettet ins Leben. In dieser wackligen, aber nicht hoffnungslosen Verfassung betritt sie die zweite Hälfte des Lebens.

Ja, sie ist schon Ende dreißig, als sie der Moral der Sekunde folgt und in einem intuitiven öffentlichen Anfall das schafft, was dem Theater mit seinen ästhetischen Verabredungen und Verrenkungen nur selten noch gelingt. Der Auslöser ist eine Kränkung, und dieses Gekränkt-Werden im Scheinwerferlicht macht sie für einen Moment zu dem, was sie immer sein wollte und weswegen sie einmal zum Theater ging: zu einer wirklichen und gleichzeitig tragischen Figur, die alle Anwesenden und sich selber in Erstaunen und Erschrecken versetzt. Katharsis nennt man das, oder?

Die Kränkung, von der ich rede, beruht auf einem eigenen Erlebnis. Bei mir war es allerdings mehr witzig als schmerzlich, was mir geschah. In einem Stück von mir, einer Auftragsarbeit für die Oper Duisburg, - *Charlotte Corday, Mörderin Marie* – für die die „Einstürzenden Neubauten“ die Musik machten, habe ich am Premierenabend mitgetanzt. Das war nicht vorgesehen. Zwanzig Minuten vor der Premiere fiel die zweite Hauptrolle aus, wegen hysterischer Rückenschmerzen. Ich sprang ein, als Choreographin kannte ich die Kombination, ich hatte sie ja erfunden. Ich tanzte – ziemlich untrainiert und schon 29 – um mein Leben. Als ich bei meinem Solo vorn an der Rampe ankam, gab es tatsächlich auch einmal eine leisere Stelle in der Musik der „Neubauten“, und in diese Stelle hinein sagte eine ältere Dame in der ersten Reihe zu der noch älteren Dame neben ihr: „Tanzen tut die ja schön, aber hätte die sich nicht vorher die Beine mal rasieren können?“ Schon klar, das Rasieren hatte ich in der Eile vergessen, als ich die Rolle übernahm. Das saß und blieb tief sitzen – einfach, weil mir zum ersten Mal das Ausgestelltsein deutlich wurde. Dieser Moment tritt als Szene, jedoch übersetzt für die Schauspielerin Lena, in meinem Roman *Lenas Liebe* wieder auf. Er hat nichts mehr mit mir zu tun, aber ohne mich wäre er auch nicht entstanden.

„Lena hatte vorn an der Rampe gestanden, und der Kerl hatte weiter Kaugummi gekaut. Jung, hohe Stirn, ein schöner Mund. Sie spielten die zweite Vorstellung von Penthesilea. Daß die Amazonenkostüme eine Frechheit waren, war Lena von Anfang an klar gewesen. Und bricht den Hals sich nicht und lernt auch nichts/Sie schickt sich nur zu neuem Klimmen an.

Lena hatte den Kerl in der ersten Reihe scharf angesehen. Er hatte zurück gegrinst.

„Mann, so dicke Titten“, sagte er da noch mal, als hätte er bereits ihre Brust gegen sie in der Hand.

Drei Abende später saß auf dem Platz, auf dem der Kerl gesessen hatte, eine alte Dame. Die Dame war für den Abend zum Friseur gegangen, und fast tat es Lena leid. Aber sie blieb genau vor diesem Platz stehen. Aus einer Gasse hüstelte ein Kollege wie Schafe husten, grell und würgend. Der Zuschauerraum aber war still, wie es selten still ist im Theater. Es war ein Samstag.

„Ich war Penthesilea“, sagte sie.

Nach fünfzig oder sechzig Herzschlägen, die unter dem Amazonenbüstier links immer heftiger wurden, wiederholte sie den Satz noch einmal.

„Ich war Penthesilea.“

Die Dame in der ersten Reihe sah Lena aufmerksam an, faltete die Hände und lächelte sogar. Die Dame lächelte. Sie liebte das Theater und hielt deswegen diese entgleiste Schauspielerin da oben für Kunst. So etwas kam heutzutage vor. Besser lächeln und den Kopf ein wenig wiegen. Es würde schon weiter gehen.

Lena konnte nicht mehr zurück. Also blieb sie stehen, gefangen in dem Augenblick, und für die Augenblicke, die danach kommen sollten, schon befreiter. Sie würde ab morgen nicht mehr diesen Menschen gehorchen müssen, die andere Menschen über die Bühnen jagten. Weil ihnen etwas fehlte. Das hier würde der letzte Moment sein am Ende vieler unglücklicher Momente, in denen sie mittelmäßig und gefesselt an hohle Anweisungen und ausgestellt im gleißenden Licht gewesen war. Ein dicker Scheinwerfer war auch heute auf sie gerichtet. Sie stand an der Rampe und hätte gern leise zu der Dame gesagt: Kino ist besser als hier. Im Kino gewesen. Geweint, hatte Kafka gesagt.

Die Dame lächelte.

„Ich war Penthesilea“, sagte Lena zum dritten Mal und lächelte zurück. Nichts passierte. Noch immer hielten die Zuschauer den Satz für eine menschliche Anstrengung, die sich Regie nennt. Aber das war sie, der Satz. Sie war nicht nur wegen der dicken Titten aus dem seelischen Gleichgewicht geraten.

„Ich war ...“

„Vorhang“, sagte jemand aus der zweiten Gasse. Der Inspizient ließ den Vorhang fallen, während Lena mit der Rechten in die Luft schnippte und sich einbildete, zwischen Daumen- und Mittelfinger entstünde eine Flamme und sie fackelte vor aller Augen die Vereinbarungen für eine Wirklichkeit nieder, an der sie so viele Monate lang gearbeitet hatten. Sie warf die fertige Geste über die Schulter. Sie fiel in den leeren Raum hinter Lena und warf ein Bild zurück. In dem Bild zog Lenas Mutter einer kleinen Lena die alte blaue Strickjacke mit den Edelweißknöpfen vor der Brust zusammen, um das Kind kurz vor Ladenschluß zum Einkaufen zu schicken. Ein Viertel Butterkäse, aber dünn geschnitten, ein halbes Pfund Mischbrot und eine Packung Novo Petrin. Der Papi hat wieder Kopfschmerzen, Lenalein. Alle Geschichten, so hatte sie in ihrem letzten Moment auf der Bühne gedacht, alle Geschichten gehörten irgendwie zusammen. Ein Kollege hatte sie bei den Schultern von der Rampe weg gezogen.

...

Montag war Kinotag. Vor dem Lux gegenüber dem Theater traf sie die Kollegen. Es war der erste freie Abend am Ende der Spielzeit.

„Was machst du jetzt?“

„Das frage ich mich auch. Und ihr?“

„Wir haben gestern letzte Vorstellung gehabt, weißt du doch.“

Einer, mit dem sie nach einer Premierenfeier auf dem Sofa in der Maske gelandet war, legte den Arm um die neue Souffleuse.

„Wir fliegen nach Sri Lanka“, sagte er.“

II.

Wo der Tanz endet beginnt die Sprache

In den Jahren 1984 bis 1998 gab es sechzehn Produktionen des Tanztheaters Skoronel an Uraufführungsorten wie Schauspielhaus Wuppertal, Alte Oper Frankfurt, Freie Kammerspiele Magdeburg, Landestheater Tübingen, Berliner Ensemble, Teatro Vascello/Rom, Hebbel-Theater/Berlin, Opernhaus Duisburg oder Tacheles/Berlin. Spielorte sowie Koproduktionspartner variierten. Es gab keine feste Spielstätte, aber über Jahre ein festes Ensemble aus Schauspielern, Tänzern, Sängern und Musikern. Mehr und mehr Gäste kamen hinzu, vor allem in der Zeit, als wir vom Berliner Senat feste Fördermittel und damit die Gelegenheit bekamen, nicht allein auf die Produktion von Erfolgsstücken setzen zu müssen, sondern auch Experimente zu wagen auf der Suche nach der Einheit von Bewegung und Sprache im Theater.

„Die beklemmenden, dichten Inszenierungen des Theaters Skoronel sind Reisen ins Innere, tänzerische Diskurse über das Leiden an der Existenz. Die Bewegungen der Tänzer, die zerhackten Satzkaskaden, die pathetischen Ausbrüche sind immer überraschend und werden als Chaos im Gedankenlabyrinth erlebbar“, schrieb die FAZ, als wir Anfang der Neunziger in der Alten Oper Frankfurt auftraten.

Ich bin wohl aus diesem „Gedankenlabyrinth“ heraus und zum Schreiben gekommen.

Mit dem Anfang beginnen:

Drei erste Jahre lang gab es Stücke ohne eigene Texte. Ich arbeitete mit einem Dramaturgen zusammen, der „Gefundenes“ zusammenstellte (wie es heute noch viele Theaterleute machen, die im postdramatischen Theater unter dem Stichwort „Projekt“

ein Stück sich ausdenken) 1989, im vierten Jahr, bekamen wir von der Oper Duisburg den Auftrag, eine Produktion zur Französischen Revolution zu erarbeiten. Ich suchte mir als Glühpunkt, von dem aus ich das Stück arrangieren wollte, die Mörderin von Marat aus: Charlotte Corday. Sie kommt aus der Provinz. Sie war als stumme Figur gedacht. Die Rolle war mit einer Tänzerin besetzt. Aber die Freundin von Marat, die auf dem Rand seiner Badewanne saß, war eine Schauspielerin. Ich habe sie Amie – eben Freundin – genannt. Als die Mörderin Charlotte Corday den heiligen Ort von Marats Badewanne betritt, geht Amie nach vorn an die Rampe und wirft ein Schweineherz, eine echtes, keinen Requisitenbluff, in die Luft. Beim Wurf lässt Amie es auf den Boden platschen:

„Spielen Sie nicht mit meinem Herzen, Madame“, sagt sie dabei.

Das war mein erster eigener Satz, den jemand auf der Bühne sprach, weil ich ihn genau für diese Situation geschrieben hatte. Die Musik in dieser unperfekten, lauten, strubbligen, fussligen Oper *„Charlotte Corday – Mörderin Marie“* war von den „Neubauten“, also laut. Vielleicht konnte ich die Stummheit der Darsteller noch weniger ertragen als sonst. Text musste einfach sein, und es musste noch mehr Text sein als sonst, und eigener dazu. Die Sprache setzte ich in dem Moment ein, um eine Welt hörbar zu machen, die sich unterstützend an die rein choreographischen Bühnenabläufe anschmiegen und im eigenen Ton gegen die dominante Musik durchsetzen sollte. Diese Sprache, Texte, Fragmente, irgendwie herausgerissen aus der Probensituation, hatte sich, was mich betraf, während der Probenarbeit wie von selber und atemlos voran geschrieben, weil ich nicht eigentlich schrieb, sondern mich bewegte und ein mir noch unbekanntes Ich in meiner Hand hatte, in einer Hand, die rastlos auf dem Papier der Spur von eiligen Sätzen folgte, obwohl diese noch bis zu den Knien im unfertigen Gedanken steckten.

Aber auch das konnte ich damals noch nicht denken. Ich war, ohne es zu wissen, beschäftigt mit der Umkehrung eines Satzes, den Mary Wigman, die berühmteste deutsche Ausdruckstänzerin der zwanziger Jahre, als Credo ihrer Arbeit voranstellte:

„Wo die Sprache endet, beginnt der Tanz.“

In dieser Produktion *Charlotte Corday* machte ich die umgekehrte Erfahrung, oder den Gegenversuch.

„Wo der Tanz endet, beginnt die Sprache.“

Allerdings eine andere Sprache als die, die vor der Erfahrung mit dem Tanz da war, ein Sprechen, das einmal durch Bewegungsmangeln und Theatermühen gegangen war. So fand ich Satz für Satz für Amie, jetzt meine sprechende Freundin auf der Bühne, die nur noch in zweiter Linie die Freundin des hautkranken Marat in seiner Badewanne war.

„Sie werden ihren Kopf fordern, als hätten sie selbst keinen“, ließ ich Amie gegen Ende des Stücks sagen.

Den fertigen Text habe ich den Ensemblemitgliedern zur Premiere geschenkt.

Neun Jahre nach der Premiere von *Charlotte Corday* hat der Chefredakteur von *Ballett international/Tanz aktuell* mich in einem Interview anlässlich eines Jahrbuchs zum Thema Körper und Text nach diesem Grenzgang zwischen Sprache und Text ausgefragt. Sicher war er dabei ganz poststrukturalistisch auf der Spur eines gewissen „Textkörpers“, von dem ich bis heute nicht genau weiß, wer und was er ist, dieser Textkörper, und wem er eigentlich gehört, ob er nicht nur der vielbegehrte Sklave einiger französischer Denker ist – und ob er nicht schon längst irgendwo begraben liegt. Zu dem Zeitpunkt des Interviews mit *Ballett international* hatte ich meinen dritten Roman schon geschrieben.

„In den Romanen entwirfst du Lebensräume, die zwischen Wirklichkeit und Wahrnehmung changieren“, fragte der Redak-

teur mich. „Inwieweit hat das mit deiner konkreten Körperlichkeit zu tun? Eine Art Surrealismus?“

„Da muss ich widersprechen“, widersprach ich sogleich. „Das ist kein Surrealismus. Wenn ich eine Figur erfinde für einen Roman oder ein Theaterstück, geht immer eine genaue Recherche für ein gestisches Material voraus. Das hat etwas damit zu tun, wie man Personen liest und wie durch dieses „angelesene“, nichtsprachliche Material etwas Immaterielles konkret wird. Wenn du dann für dieses Immaterielle eine Sprache findest, eine Übersetzung auf der Bühne oder im Text, dann verdichtet sich die Atmosphäre, und in dieser Verdichtung wird etwas sichtbar. Der Körper ist der Ort, an dem etwas sichtbar wird. Vor allem durch Blickwechsel. Ich versuche ja immer, hinter dieses Geheimnis zu kommen, wie durch Blickwechsel etwas entsteht. Die Liebe zum Beispiel, oder Krieg.“

Thema Blickwechsel. Das ist eines meiner Lieblingsthemen. Hier ein konkretes Beispiel. Die Erzählung heißt *Dorfschönheit* und erschien 2004.

Hier eine Straßenszene. Es spielen Fede, 39, ihr Liebhaber Clemens, 26, und an der Bushaltestelle treffen die beiden ihre ehemalige Schülerin Mathilde, 17. Mathildes T-Shirt ist bauchnabelkurz. Es ist kalt. Spätherbst.

Fede hat energisch am Saum von Mathildes T-Shirt gezogen und den Stoff in den Bund der Jeans gestopft.

„Aber das trägt man so.“

„Aber hast du das nötig?“

Irgend etwas hat auf dem T-Shirt gestanden. Zicke? Vielleicht. Auf jeden Fall zeichneten sich Mathildes Brüste unter den fetten Buchstaben ab. Fede hat ihren Mantel zusammengeschlagen und gesehen, wie Clemens sich beide Frauen sehr genau ansah. Es ist mehr ein Reflex als eine absichtliche Geste

gewesen, daß sie ihn da zum ersten Mal ins Gesicht faßte, auf offener Straße, mit zwei Fingern über seine Wange fuhr und Clemens deswegen erstaunt, erfreut, und dann ein wenig spöttisch sie angeschaut hat.

Das sei ihre ehemalige Schülerin Mathilde, hat Fede zu laut gesagt und ihren linken Handteller in Richtung des Mädchens geschoben. Als ob sie um etwas bäte. Und das sei Clemens. Sie hat die rechte Hand nach ihm ausgestreckt und dann beide Hände zueinander geführt und gemerkt, sie ist allein. Denn Clemens und Mathilde haben sich angeschaut in dem Moment, und der Moment dauerte und gehörte den beiden. Mathilde hat, während sich eine kleine Haarsträhne aus dem Wellenreiter losriß und auf ihrer Stirn nachzitterte, sehr ruhig gesagt: „Ich weiß, ich habe Sie schon oft gesehen. Sie fahren doch unter der Woche nach Straßburg in einem blauen Peugeot? Sie fahren manchmal an mir vorbei.“

Fede hat die Hände in die Manteltaschen geschoben. Der Moment zwischen Mathilde und Clemens war einen Moment zu lang gewesen. Sie standen zu dritt auf der Straße. Es wurde langsam dunkel. Schon oft hat Fede die beiden herum spazieren sehen, bis hinunter zum Fluß, das Licht bräunlich, wie immer an späten Sommertagen. Er sicher schneller und schneller, um die anderen Spaziergänger abzuhängen. Um mit ihr und den zwei langen Schatten an ihren Fersen allein zu sein. Um später im Dunkeln ganz mit ihr allein zu sein, und das nicht nur, um Anfangsbuchstaben in Baumrinden zu ritzen. Fede hat die leere Straße hinunter geschaut. Ja, es wurde dunkel. Auch die Dämmerung ist so ein Prozeß, der sich nicht aufhalten läßt. Endlich ist Mathildes Bus gekommen.

„Wie findest du sie?“ hat Fede gefragt, als sie neben Clemens wieder im Auto saß.

„Es geht“, hat er gesagt. „Ich habe nicht so genau hingeschaut.“

Hätte ich das so geschrieben, wenn ich vorher nicht Theater, besser noch Tanz gemacht hätte? Ich glaube nicht.

Bei allen Ess-Störungen, Gesundheits - und Altersproblemen, bei allen Karriere-Katastrophen, latenten Melancholien und berufsbedingten Unbedarftheiten gegenüber der Welt - wenigstens bei den Artigen - sind Tänzer besondere Menschen. Tänzer ist man lebenslang. Also ist man lebenslang ein besonderer Mensch. Zu tanzen und getanzt zu haben schafft eine Haltung gegenüber dem Leben, eine innere und eine äußere, die keine andere Berufssparte mit den Tänzern teilt, auch die der Musiker und Schauspieler nicht.

Am Abend der Premiere von *Charlotte Corday, Mörderin Marie* sah Frau Schoeller, die Besitzerin des S. Fischer-Verlags in Frankfurt, die Aufführung. Sie war von der Arbeit so überzeugt, oder sie war so stur, dass sie am gleichen Abend noch mich nach Frankfurt einlud, um mir einen Vertrag für einen Roman anzubieten. Wegen der Textchen, die sie gehört hatte? Das konnte doch nicht wahr sein. Aber ich hatte tatsächlich eine Geschichte im Kopf, die eigentlich für das Theater gedacht gewesen war. Ich sah kurz aus dem Fenster und hatte ein rotes Gesicht von der Anstrengung auf der Bühne, während die Verlegerin mit mir sprach.

Die Texte sind von Ihnen?

Ja.

Aber Sie sind doch Tänzerin.

Aber ich habe Abitur, sagte ich.

Ich stellte mir, während ich diese alberne Antwort gab, plötzlich mein nächstes Projekt als richtige, von Theater unabhängige Geschichte vor. Ich stellte mir die Geschichte als Roman vor und unter dem Stichwort Roman stellte ich mir in dem Moment in jener hektischen Theatergarderobe, mit Vaseline im Gesicht und einem schmerzenden Rücken unter dem verschwitzten Kostüm, ein ruhigeres Leben vor, ohne all das. Aber würde ich

auf „all das“ einfach so verzichten wollen? „Die Welt des Tanzes zu verlassen, ist in gewisser Weise ein Tod“, hieß es einmal bei einem Symposium zur Umschulung von Tänzern. Also stellte ich mir in Sekundenschnelle mein Leben nach dem Tod vor, da in meiner Garderobe, mit 29 Jahren. Ich kann das, Romaneschreiben kann ich, habe ich damals gedacht, mit der gleichen Leichtigkeit und Neugier, mit der ich bei Proben versuchte, eine neue Kombination, eine neue Choreografie zu finden.

Ich kann das, und das Leben wird ab jetzt ein behaglicheres Leben sein, habe ich gedacht, also eins am Schreibtisch mit Tee und ausgehängtem Telefon.

Und was ist der Ewigkeit näher als die Behaglichkeit, hat Robert Walser einmal geschrieben.

Über zehn Jahre später ist aus der Garderobenszene in der Oper Duisburg, in der ich anfing, die Seiten zu wechseln, eine Szene in *Kaiserstraße* geworden. Konkret findet nichts so statt wie es damals in Duisburg war, aber die Energie, mit der ich mich aus dem einen Leben hinaus in ein anderes wünschte, habe ich an jenem Abend kennen gelernt, als ich mit rotem Gesicht vor Frau Schoeller saß. Ich habe diese Energie der Jule mitgegeben. Ich glaube, Jule ist an jenem Abend genau aus dieser Energie geboren, aber noch nicht zur Welt gekommen.

„Am ersten Tag nach dem Sommer hatte Jule die Hand auf die Ballettstange gelegt und den helleren Streifen vom Uhrarmband gesehen. Dieser helle Streifen, das war Anzio, das war das Meer bei Rom. Sie war neunundzwanzig. Nein, noch hörte keiner auf, sie jung zu nennen, merkte sie in Italien. Ach, all diese Flirterei. Manchmal war ihr fast das Herz stehen geblieben, dann war sie einfach weiter gegangen. Sieben, acht, zählte der Trainingsleiter. Er trug ein Handtuch um den Hals. Sie rundete den Arm, führte ihn zur Seite. Warum sich ab jetzt wieder einen Weg entlang drehen, den man auch gehen konnte? Plié, sagte der Trainings-

leiter, demi et grand, und Jule schickte ihr Hirn in die Hüfte, in die Knie, in die Füße. Das Herz hielt sie zurück. Was hatte auf der Mauer gegenüber dem Bahnhof von Anzio gestanden, am letzten Tag, als sie ihren letzten Café in der Sonne getrunken hatte und Minuten später schon in den Zug nach Rom steigen musste? 18.8. Ende des Sommers. Es beginnt die Zeit der Angst, wenn nicht der Depression: Die Schule. Während sich ihre Oberschenkel im Takt der Klaviermusik zu einem Schmetterling auseinander bogen, sah Jule den alten Herrn Hoffmann am Klavier sitzen, sah seinen Nacken und die Haarbüschel in seinen Ohren, sah, dass die Vorhänge in den Ferien gewaschen worden und wieder gelb waren, und dann sah sie sich im Spiegel, drei oder vier Pfund schwerer als vor ihrem schönen Sommer noch. Ein Kollege würde am Ende des Trainings einen Pas de Deux der vergangenen Spielzeit mit ihr proben müssen und sie spürte schon seinen Blick auf ihre Hüften, spürte den trockenen, warmen Druck seiner Hände zwischen ihren Beinen, wie er sie hob: Du bist fett geworden, Mädchen. Selber Mädchen!

Andere Seite, bitte, sagte der Trainingsleiter. Jule drehte dem Spiegel den Rücken zu. Sie führte den linken Arm, sieben und acht, spürte die Luft konzentriert zu einem unsichtbaren Wattausch zwischen Kinn und Hals und unter den Achseln. Ob Anmut ein chemisches Geheimnis hat? Du bist braun geworden, würde der Kollege gleich sagen, noch bevor er ihre vier Pfund mehr gegen sie in der Hand haben würde. Andere Seite, bitte, sagte der Trainingsleiter. Tendus en croix. Er macht die Kombination vor, noch immer mit dem Handtuch um den Hals. Trainingsleiter schwitzten nie... . Jeté, sagte der Trainingsleiter, stand frei im Raum, hielt sich mit den Händen an den Enden seines Handtuchs fest und warf den rechten Fuß hoch. Er hielt im Winkel von 45 Grad inne als sei dort ein Widerstand oder als hätte der Fuß auf dem Weg durch die Luft über etwas nachgedacht. Eine der Dielen quietschte bei jeder Bewegung wie ein

altes Bett bei der Liebe. Jule musste lächeln. Trainingsleiter wackelten nie. Andere Seite bitte, sagte er, und der alte Herr Hoffmann spielte den Auftakt. Sieben und acht, sagte der Trainingsleiter und schaute sich dabei im Spiegel an. Härte um den Mund, und härter noch der Nacken, und Jule dachte, der hat keinen Platz im Leben, und ich auch nicht. Der hat nur Haltung, sein sauberes Trainingszeug und die dicke Tasche dazu, hat zu Hause den Anrufbeantworter, auf dem nach Vorstellung oder Abendprobe meistens keine Nachricht ist, hat eine Neonröhre über der Spüle und am Haken zwei gelbe Gummihandschuhe und daneben ein Fenster zum Hof, vor dem draußen immer ein Aschenbecher steht, wie bei mir, für die einzige Zigarette am Tag. Er hat einen Kühlschrank, zu dem er sich mit durchgedrückten Knien und geradem Rücken hinunter bückt, um aus Joghurt, Augenmaske, Kinderschokolade, Magermilch und zwei Piccolo die Kinderschokolade auszuwählen, um etwas Warmes zu essen. Andere Seite, sagte der Trainingsleiter. Wenn man nicht mehr bei der Sache ist, muss man gehen, dachte Jule in dem Moment ziemlich laut. *Ronde de jambe par terre!* antwortete der Trainingsleiter lauter. Sie führte die Spitze ihres Fußes im Halbkreis über die Dielen, von denen sie jede einzelne gut kannte. Im Plié dann dem Boden noch näher, schaute sie sich das Holz genau an. Was stand da? Ihre durchgedrückten Knie runzelten die Stirn unter den dünnen Strümpfen. Was stand da? Die Nachricht wurde über die Kurve des Hohlkreuzes zu den Schulterblättern hinauf geschickt. Was hatte da gestanden? Sie hatte von den Füßen aufwärts zu lesen begonnen, aber nicht gleich verstanden. *Frap-pé!* sagte der Trainingsleiter, sieben und acht. Neun, zehn zählte Jule weiter, elf, zwölf. Mit jedem gezielten Schlag der rechten Ferse gegen Schienbein und Wade links, mit jedem rhythmischen Tritt gegen sich selbst, geriet ihr Leben mehr aus der Bahn. Sie drehte sich um. *Developé*, und langsames *élévé*. Sie drehte sich wieder um, und als sie auf halber Spitze stand und langsam, langsam die Arme ein Stückchen höher als die Musik

hob, sah sie den Trainingsleiter von einem zum anderen längs der Stange gehen und mit einem kleinen scharfen Messer allen die Ohren abschneiden, wohl, weil sie alle weder auf ihn noch auf die Musik richtig gehört hatten. Sie sah die blutenden Köpfe der Kollegen und dachte: Alle lebten so. Bitte umdrehen, Grand battement. In dem Moment flog ihr Bein, ohne dass sie es geschickt hatte. Es flog unanständig hoch, ein Bein von Geisterhand geführt, und es schlug ihr mit dem Knie ins Gesicht. Etwas in ihr riss. Der Schmerz war erst dumpf, schnellte dann fünf Oktaven höher und wurde sehr hell. Jule schrie auf. Die Seele wohnt im Knie. Der Schmerz fraß die Haltung.

Im Krankenhaus wurde Jule operiert. Kreuzbandriss. Als sie wieder aufwachte, lag auf dem Nachttisch ein Stück Knorpel, eingewickelt wie ein Milchzahn in ein Tempotaschentuch. Als sie hinfasste, merkte sie, es war kein Knorpel. Es war ein alter Kaugummi, den sie kurz vor der Operation selber dort hingelegt hatte.“

Sie wird nicht mehr tanzen. Das ist ein schwerer Schritt für Jule gewesen. Ballett vermittelt ein Urgefühl von Sicherheit und Geborgenheit. Die Welt um einen herum mag einstürzen, solange man die Hand an der Stange hat. Damals war ich 29, so alt wie Jule in meinem Buch *Kaiserstraße* ist, als ich den Vertrag für einen Roman unterschrieb, nach einem Spaziergang mit Frau Schoeller längs des Mains. Wir tranken Champagner, und ich freute mich über den überraschend hohen Vorschuss. Ich wusste, ich würde das schaffen, das mit diesem Roman. Tänzer schaffen alles mit ihrem angeborenen oder antrainierten Idealismus, ohne den man gar nicht erst anfängt zu tanzen, weil man schon eine Menge schwerer Nackenschläge in diesem Job aushalten und dazu weiterhin sein neugieriges oder lebhaftes Gesicht machen muss, um dasselbe nicht zu verlieren. So ist das. Man lernt früh als Tänzer. Wer lethargisch oder faul oder nur durchschnittlich bequem ist, kommt gar nicht darauf, dieses Le-

ben zwischen schmerzhaften Zurichtungen und Anfällen von Glück zu wählen. Die Richtungen, in die Tänzer nach dem Ende ihrer Karriere gehen, sind sehr unterschiedlich, aber entsprechen immer den Grundeigenschaften, die sie aus ihrem Vorleben mitbringen. Sie bleiben im Theater, werden Inspizient, Regisseurin für Tanzfilme oder Schuhverwalter im Münchener Staatsballett, sie gehen in die Maske oder einfach in die Technik, weil sie als Kind einmal Binnenschiffer oder Lastwagenfahrer werden wollten, bevor sie zum Tanz kamen. Sie bleiben nicht beim Theater, aber bei der Körperarbeit, werden Krankengymnastin, Ärztin oder einfach schwanger. Sie wandern aus. Sie widmen sich der Vermittlung des Nachwuchses. Sie übernehmen ein Geschäft für Unterwäsche.

Ich unterschrieb einem Vertrag für einen Roman, der eigentlich ein Tanzstück werden sollte.

So ist dann alles gekommen.

III.

Am Schreiben Gehen

Wahl der Waffen, 267 Seiten lang und erschienen 1990, wurde die Geschichte von Jette, die bei der RAF landet, eine Geschichte, erzählt von Katia, der Nachgeborenen. Jette und Katia kommen aus dem gleichen Ort. Die ältere, die Apothekerstochter Jette, gerät ab 1967 in Westberlin in den politischen Untergrund und wird Anfang der achtziger Jahre für tot erklärt. Sie soll in einem Palästinenserlager im Libanon ums Leben gekommen sein. Als Katia, fünfzehn Jahre jünger als ihr ehemaliges Kindermädchen Jette, die Meldung in der Zeitung findet, fängt sie an, diese ihr fremde Existenz von Jette mittels Recherche und dann mit Vorstellungsgabe noch einmal zu erzählen.

Wer erzählt, hat eine Frage.

Was dabei herauskommt? Für Jette sind die Sprache der Liebe und die Sprache des Kampfes ähnlich. Katia schreibt das in der ihr selber eigenen Sprache auf, um sich Jette und deren Lebensgefühl anzunähern. Ich werde auf diesen Roman an meinem letzten Montag im Januar zurückkommen, wenn ich darüber spreche, dass Dynamit manchmal der kürzeste Weg zum Licht ist.

Aus welchem Material ist das, was man dann schreibt? Niedergeschriebenes Erlebnis, reanimierte Erinnerung, oder ein endlich in der Schrift abgelegter Schmerz?

Oder ist so ein Text aus dem gemacht, was man sich gewünscht hat in einem durchlässigen Moment, und was dann nicht eintrat, weil die Wirklichkeit sich dagegen stellte? Aus diesen wider die Realität angeeigneten Vorgängen ist oft der Stoff meiner Bücher. Sie erzählen von einem Leben, das ich mir nachträglich im Schreiben inszeniert. Also steckt im Schreiben das gleiche schöne Versprechen wie im Theater, für mich we-

nigstens. Wünsche sind potentielle Handlungen, und beide Orte, Bühne und Schreibtisch, bieten eine Plattform, gewünschte Handlung als selbstständige Welt und als starke Behauptung erlebbar zu machen. Denn erlebt ist das, was man gefühlt hat, oder?

Ich habe oft meinen fiktiven Figuren die Kulisse meiner Heimat angeboten. Sie haben nie nein gesagt. Was sie spielen, hat dort so nicht stattgefunden. Trotzdem haben jene Orte, die später Schauplätze im Roman wurden, zu einer Zeit, als ich meine Figuren noch nicht erfunden hatte, das heißt: noch nicht kannte, in mir die Sehnsucht nach einer Sensation auf einer leeren Wiese im Wald wachgerufen, an der ich fast täglich vorbei kam. Ich habe mir eine große Liebe auf diese Wiese gewünscht, und so die vertraute, doch brach liegende Landschaft im Roman zu einer schönen Landschaft gemacht, zu einem Außen, das zu dem passt, was längst innen war.

„Die Nacht im Gras. Sie stand als erste auf, lief hinunter zur Wiese beim Bach und legte sich ins Gras, das hoch und spitz in den warmen Herbstabend hinein stand. Da, wo der Bach in den Teich mündete, hatten sie sich kurz auf eine Bank gesetzt. Ein Vogel hatte gesungen, allein und verzweifelt, als käme Regen auf.

„Komm“, hatte sie gesagt.

„Wohin?“

„In meine Arme.“ Sie hatte gelacht, die Arme ausgebreitet, war voraus gelaufen, mit ausgebreiteten Armen, aber den Rücken zu ihm.

Als sie aufgehört hatten sich zu küssen und die Augen wieder öffneten, war es dunkel geworden. Der Wald hatte zu rauschen begonnen, und Streulicht vom Mond lag wie Blei auf Ludwigs Gesicht.

„Das von früher, das geht nicht mehr, Lena.“

Unter ihm lag der graue Pullover, auf ihm lag sie. Ludwig kam ihr so unbenutzt vor, wie er da im Gras lag mit den Händen über dem Kopf, als hätte sie ihn an den Halmen festgebunden. Sie berührte mit dem Gesicht sein Gesicht.

Was stellst du dir vor, wenn wir miteinander schlafen.

Ich stelle mir vor, wie wir miteinander schlafen.

Du stellst dir also vor, was ist?

Ja.

Als Lena die Augen schloß, begegnete ihr ein Moment, in dem sie vor langer Zeit einmal glücklich gewesen war: Die alte Lichtburg in S. öffnete den Nebenausgang zum Hof der Wäscherei. Jemand mangelte, man konnte es riechen. Der Film war vorbei, sie hatte allein am Rand gesessen, hatte geweint. Die Eisverkäuferin hatte aus den Haaren nach Eisen gerochen, und während des Films hatte Lena in den Liebesszene die Kniestrümpfe bis auf die Schuhe hinunter gerollt. Danach hatte sie erwartungsvoll draußen im Abend gestanden und es hatte noch immer nach frisch gemangelter Wäsche gerochen.

„Lena?“

Sie öffnete die Augen.

„Und du, was stellst du dir vor dabei?“

„Schöne Landschaften“, sagte sie.

Das Gras war feucht. Sie waren miteinander ins Gras gegangen. Nicht ins Bett. Daraus war ihre Nacht im Gras geworden. Wären sie miteinander in ein Bett gegangen, er hätte sicher seinen Schlafsack neben ihr Plumeau geworfen, hätte sich die Zähne mindestens drei Minuten lang geputzt, seine Socken in die Schuhe gesteckt, hätte erst den Reißverschluss vom Waschbeutel und dann den vom Schlafsack zugezogen. Hätte ihr den Rücken zgedreht, so unberührbar wie müde. Ein Arm hätte sich die Zimmerwand hoch geschoben, hätte sich nicht um sie gelegt, und an den Reflexen seiner Finger hätte sie die Tiefe seines Schlafes ablesen dürfen. Aber sie war mit ihm nicht ins Bett, sondern ins Gras gegangen. Noch nie in ihrem Leben hatte sie

sich soviel Mühe gegeben, Angst in Lust zu verwandeln. Ganz in der Nähe rauschte der Bach, für den sie früher kleine Wassermühlen gebastelt hatte. Die Schaufeln aus pastellfarbenen Plastikeislöffeln, der Körper aus einem Flaschenkorken. Nach sieben Portionen Eis und einer Flasche Wein war wieder eine Mühle fällig gewesen. Daran dachte sie, als sie die Schnalle an seinem Gürtel öffnete. Seine Schuhe zog sie mit ihren nackten Füßen aus und sagte, das ist ja eine amerikanische Unterhose, als sie sah, wie erregt er war. Sie schob den Finger in seinen Mund, dann faßte sie ihn mit den feuchten Fingern an und er krümmte sich. Sie nahm seine Hand in ihren Mund und sagte, los, faß dich selber an, und er sagte „O Gott“, als er es tat. Zwischen ihnen stand der Abschied von damals und war eine dritte Person und beobachtete sie. Sollte er. Die anderen Männer hatte sie vergessen, wie Schirme. Ludwig nicht. Ihr hatte gefehlt, was mit ihm nicht gewesen war. Das Fehlen war ihr zur Wirklichkeit geworden. Das Rauschen vom Wald kam immer wieder, später tiefer, wie Regen.

„Ich komme“, sagte Ludwig, sie schob ihm die Faust in den Mund. Er biß zu.

Das von früher, das geht nicht mehr, sagte er noch nicht.

Sie hielt ihn. Mehr nicht. Sie bewegten sich nicht, als er kam. Seine Fersen schlugen ins Gras, dann in den Himmel.

Das Rauschen wird dann wohl in die Bäume zurückgekehrt und dort untergegangen sein. Es war kurz nach zwei. Der Mond hatte einen Hof aus Nebel und war rund.

„Aber, aber“, sagte Ludwig.

„Was machst du morgen“, fragte sie

„Morgen fahre ich Sprudelkästen aus.“

„Ins Sauerland?“

„Ins Sauerland.“

„Schön. Dann komme ich mit.“

Sie verabschiedeten sich beim Kreishaus. Sie sah ihm nach, er ihr nicht, und sie dachte, wenn du eines Tages von mir fort gehst, gehe ich mit.“

Lenas Liebe ist 2002 erschienen. Den Roman zu schreiben habe ich angefangen in Rom im Jahr 1998, nicht mit Blick auf römische Gärten, sondern mit dem Gesicht zur weißen Wand. In dem Jahr habe ich beschlossen, nicht mehr Theater zu machen. Das hielt ich zwei Jahre durch, und dann inszenierte ich *Penthesilea* von Kleist zu einer Zeit, als ich genau in der Mitte des Romans steckte. Ein Probenstagebuch, das ich damals für die Zeitschrift *Ballett international/Tanz aktuell* schrieb, dokumentiert ziemlich genau, dass ich weiter gedacht hatte, was die Verwandtschaft von Sprache und Bewegung, von Theater und Erzählen, von Tanz und Nicht-Erzählbarem betrifft.

2. März, Leseprobe

Vier Schauspielerinnen, ein Schauspieler, eine Bühnenbildnerin, eine Inspizientin. Ein Raum mit Klavier und Ausblick auf eine Rotbuche. Eine Regisseurin, ich nämlich. Alle sind müde und lachen zu früh. Dreißig Tage Zeit haben wir für die Proben, und Kleist ist mir ein Rätsel wie ihm Gott und das Sein. Meine Besetzung würde ihm nicht gefallen. Drei Mädchen müssen Männergriechen und Amazonenfrauen abwechselnd sein, chorisches die Texte sprechen und sich chorisches – nach einer plötzlichen Körperwendung – widersprechen, dann aus dem Chor hervortreten, als Prothoe, als Odysseus, als Bote. Nur Achill und Penthesilea sind Achill und Penthesilea. Das Trauerspiel von Kleist ist von mir an einem Küchentisch, der in Zürich steht, auf eine Stunde und zwanzig Minuten gekürzt worden, aber nicht auf den Plot hin. Es gibt keine Pferde und keine arkadischen Rosengärten mehr.

Penthesilea ist Ende dreißig. Die anderen, auch Achill, sind Mitte zwanzig. Ist das eine Aussage? Meine Penthesilea wollte eigentlich Tänzerin werden und wirft sich am ersten Probenstag im Spagat gegen die Wand, mit dem Textbuch in der Hand. Die Inspizientin sieht mich fragend an. Ob ich nicht noch etwas Grundsätzliches sagen kann?

Ja: Wie soll ich das erklären, dass Kleist vielleicht so viel und atemlos schrieb, weil er eigentlich nicht schrieb, sondern nur sich bewegte, sein Ich in seiner Hand, und die Hand rastlos auf dem Papier der Spur von eiligen Sätzen folgend, die bis zu den Knien noch im Gedanken steckten. Und dann die vielen unsichtbaren Sätze, zusammengefasst im Kleistschen Gedankenstrich, in Gesten, Blicke, Schweigen übersetzen?

3. März

Es klingelt in meiner Tasche. Penthesilea ruft an. Warum machen wir das so, mit dem Chor?

Ich gehe um die Ecke, ich will in einem Hauseingang mit ihr sprechen.

Chor, ach Chor, hätte ich gern in dem Moment erklärt, Chor ist eine Gruppe gemeinsam sprechender Menschen, ist eine Aufregung und eine Irritation. Etwas kommt zur Sprache, das man – eben durch Sprache – längst überwunden glaubt. Im Chor behauptet sich die Sprache gegen die Sprache, behauptet sich das tragische Bewusstsein. Weil der Sinn eine andere Kraft hat, als nur Sinn zu sein.

Das fällt mir natürlich auf Anhieb in einem Hauseingang nicht ein. Ich zähle die Fahrräder an der gegenüber liegenden Häuserwand und sage etwas Ähnliches wie:
Der Chor gibt der Sprache das Rätsel zurück.

4. März

So steht es jetzt vorn auf der Strichfassung:

„Penthesilea. Sie ist schwächer als ihre Gefühle, aber stärker als alle, die mit ihren Gefühlen spielen. Sie liebt Achill, zart und unerbittlich. Achill liebt sie, schleppend, aber entschlossen. Er spiegelt falsche Tatsachen vor. Er sagt, sie könne ihn haben, damit er sie endlich hat. Aus dem Spiel mit falschen Tatsachen wird ein Vorspiel für echte Träume. Liebe.

Doch was ist Liebe? Man weiß nicht, wie es mit der Liebe ist, wenn man nicht dabei stirbt.“

15.-21. März, Erste Probeweche.

Welche Möglichkeiten gibt es, das Gerüst zu besteigen? Wer traut sich, herunterzuspringen? Achill, dann Penthesilea, dann alle außer Prothoe. Prothoe hat kleine Beine und kleine Füße, ein kleines Herz und schlechte Laune. Sie will die genaue Befragung des Textes, und der Bote von der Schauspielschule aus dem Osten will das eigentlich auch. Sie haben recht. Aber die Antworten liegen in der Arbeit, die folgt. Die Arbeit ist: Zuspitzung von Handlung und Wortgefügen, Tempodehnung und -anzug, Übersetzung der Zeit in eine musikalische Zeit, um die Wendestellen durch Beschleunigung und Verlangsamung sinnfällig zu machen. Unsere Arbeit ist: dem Text seine Dimension durch die Dynamik zu ermöglichen. (Schleef).

Wie willst du mit dem Text umgehen? fragt Prothoe, als sie zum fünften oder sechsten Mal nicht springt.

Gesprochener Gesang, sage ich schnell. Zu schnell gesagt? Habe ich das gemeint?

Und wie soll das entstehen?

Durch Bewegung. Dadurch, dass es zusammen sein muss, die Stimme mit der Bewegung, die Bewegungen mit den Bewegungen der anderen und deren Stimmen.

Und, wie machen wir das?

Durch Präzision.

Wie beim Tanz.

So ähnlich, ich fühle mich ertappt.

Ich bin aber kein Tänzer. Ich will meinen Text, sagt Prothoe, aber sie lacht.

Alle, außer Penthesilea, melden sich im Sportstudio an.

Penthesilea macht vor der Probe ihre Liegestütze.

Bewegtheit durch Bewegung, sagt sie. Nachdem sie mit dem Gesicht Richtung Boden zu Ende gezählt hat, steht sie auf und zieht die Knieschoner hoch.

Zwei Jahre nach dieser Inszenierung von *Penthesilea* für die baden-württembergischen Theatertage in Freiburg kam mein vierter Roman *Lenas Liebe* heraus. Lena verlässt die Bühne in einem öffentlichen Akt, während sie in *Penthesilea* spielt. Sie sagt: Ich war Penthesilea. Die Lena habe ich damals als Figur einer jungen Schauspielerinnen von der „Schaubühne“ ähnlich gemacht, mit der ich damals arbeitete. Sie wurde in der Zeit gerade berühmt. Ein Jahr, nachdem sie, Anne Tismer, Schauspielerin des Jahres gewesen ist, hatten aber die meisten Journale und Restaurantbesitzer sie bereits wieder vergessen.

Menschen anzuschauen und in der Arbeit sie auch für die Arbeit lieben zu lernen, habe ich im Theater gelernt. Ich erinnere mich, wie ich am 2. April, am Karfreitag des Jahres 2000, in meinen Probennotizen festgehalten habe.

„Zehn Uhr am Morgen, ungelüfteter Probenraum. Wir haben die Fenster zur Straße hin schwarz verklebt. Nur der Magnolienbaum schaut mit Blüten, die verblühen, zum Oberlicht herein. Penthesilea, müde, aber diszipliniert, kommt zur Einzelprobe. 15. Auftritt. Gleich am Anfang kommt einer der wenigen Sätze, die Achill hat.

Mein Schwan singt noch im Tod: Penthesilea.

Achill ist erst für morgen bestellt.

Es sind in unserer Fassung mehrere Auftritte gänzlich gestrichen, aber nicht ersatzlos. Sie sind geblieben als Momente, denen die Sprache fehlt.

Au, sagt Penthesilea im 14. Auftritt.

Sorry, sagt Achill, und das ist die ganze Szene.

Der 15. Auftritt aber, der lange Monolog Penthesileas, in dem sie von der Gründung des Amazonenstaates spricht zu Achill und dabei an die Liebe denkt mit Achill, dieser 15. Auftritt ist fast ohne Striche. Und meine Penthesilea kann den Text sowieso.

Wieso, hast du das schon mal woanders gespielt? frage ich.

Mhm, sagt sie und klettert auf das Gerüst. Ein Katze, aber mit zitternden Pfoten.

Sie sagt: Was will sie denn?

Ich sage: Sie will den Text, denn sie kann Achill nicht kriegen.

Ich sehe dabei auf ihre schwarzen Turnschuhe, die sind neu.

Sie sagt: Also?

Ich sage: Also Achill, den sie will, kann sie sich nicht holen. Sie ist gezwungen, etwas anderes zu wollen als das, was sie ursprünglich wollte. Sie will jetzt ihren Text. Der Wunsch ist damit benannt. Je mehr Text, um so größer der Wunsch. Er verdrängt den Raum zwischen den beiden.

Okay, sagt Penthesilea.

Ich bin erleichtert, und sie setzt sich.

Wo soll ich hinschauen?

Schau, wo dein Kopf ist. Denn den bist du los.

Was hab ich statt dessen?

Einen Wunsch.

Und, erfüllt er sich?

Wenn Achill dir zuhört, könnte sein, sage ich.

In meinem Kopf sitzen plötzlich drei Momente auf einem. Kopf-Sprache-Schwerpunkt. Ich lege meinen Schwerpunkt in den Kopf, wie eine Marionette mit schwerem Schädel und lasse

den Nacken locker. Der Kopf dreht, der Körper mit dem Rest der Glieder folgt.

Dazu musst du noch sprechen, sage ich.

Wie lange? fragt sie?

Sprechen?

Nein, drehen.

Bis du nicht mehr sprechen kannst.

Kann ich, sagt Penthesilea. Lass mich mal.

Aber dann wird ihr schlecht.

Üb' ich, sagt sie, und setzt sich blass auf die Heizung unter dem Fenster. Sie sieht aus wie ein Vogel, der von anderen Vögeln gejagt wurde und hat eine Dose Cola in der Hand.

Ostermontag 2000.

Endproben für Penthesilea.

Sie proben auf eigene Verantwortung, hat der Intendant gesagt. Wir sind hier keine freie Gruppe, hat er gesagt. Achill und Penthesilea sitzen auf den Eingangsstufen, nah und ernst nebeneinander, und warten auf ihre Regisseurin. Mit mir – der da vom Tanz – sind sie geduldiger, neugieriger, staunen noch. Wenn ich unsicher werde, denken sie, so ist das auf dem anderen Stern bei der. Beim Ballett eben. Dafür kann sie sich aber am Gerüst hochstemmen und lacht mehr als der Regisseur, der letzten Produktion. Dürrenmatt, *Die Physiker*.

Die Bindestriche, sage ich und schließe den Probenraum auf, die Bindestriche, habt ihr die?

Mhm, sagt Achill, alle.

Wir sollten sie einfach gesammelt in den Raum übersetzen, die Bindestriche, sage ich. Wir haben den 14. Auftritt gestrichen und führen ihn als stummen wieder ein. Stumm bis auf zwei Wörter.

Welche?

Die findet ihr, sage ich.

Achill soll Penthesilea an einem langen Blick durch den Raum verfolgen, dann jagen. Zwischen den beiden variiert der Abstand gemäß der Blickintensität. Mal wie ein langer, mal wie ein kürzerer Bindestrich. Dann hat er sie plötzlich durch ein Täuschungsmanöver ausgetrickst und in der Ecke eingefangen. Jungen sind schneller als Frauen. Er greift ihr Handgelenk, sie lässt sich fallen, er zieht sie sofort wieder hoch.

Au, sagt sie.

Sorry, sagt er.

Wir legen den Auftritt 14 als Bewegungsfolge fest, als Ablauf im Raum. Trotzdem bleibt die Spannung und ist jedes Mal neu, als hätten die beiden vergessen, dass sie das Ganze schon mal gemacht haben. So zu arbeiten klappt immer besser mit Schauspielern als mit Tänzern. Die Form ergibt sich aus der Spannung zwischen den beiden Schauspielern, nicht aus dem Formbewusstsein. Sie überraschen sich selbst.

Au!

Sorry!

Die Bindestriche sind hörbar und sichtbar geworden.

Also, die Neugier auf Menschen habe ich vom Theater, vielleicht auch den genauen Blick. Aber dass ich zu schreiben angefangen habe, ist für mich auch ein Emanzipationsprozess gewesen, durch den ich mich aus bestimmten Bildern, die von mir existiert haben, befreien konnte. Das wäre im Theater schwieriger gewesen, und irgendwann bin ich beim Schreiben ausgeglichen eines Theaterstücks für das Berliner Ensemble darauf gekommen, warum ich das Schreiben der Bühne vorziehe. Ich bleibe beim Schreiben erst einmal unsichtbar. Trotzdem schauen beim Lesen alle mich an.

Aber das ist später. Da bin ich vielleicht längst schon bei einem anderen Buch, das mich schützt vor der Kritik an dem Buch, das vorher war.

IV.

**Körpersprache und poetische Sprache
Von einer Doktorarbeit, die ich nie schrieb**

Hat der Körper eine Sprache.

Klar.

Hat er eine Intelligenz?

Auch.

Und Erinnerung? Gibt es eine Position des Körpers, in der sich am besten weinen lässt?

Ja.

Kann man im Laufen weinen?

Schlecht.

Transportiert der Körper Geschichten?

Auch das.

Trotzdem hat mir der tanzende Körper im Theater nicht ausgereicht, um meine Geschichten zu erzählen. Hätte ja auch Sprechtheater machen können, oder?

Hab ich auch.

Oder eine Doktorarbeit anfangen.

Hab ich auch.

Das Exposé habe ich 1986 geschrieben, zu einer Zeit, als es so gut wie keine Sekundärliteratur zu diesem Thema gab, was mir persönlich sicher die Arbeit erleichtert hätte.

Titel: „Text/Körper/Choreografie.“ „In meiner Arbeit“, schrieb ich, „will ich zeigen, dass im Expressionismus sich poetisches Schreiben und Tanz so eng aufeinander beziehen, ja einander bedingen, wie kaum je zuvor in der Moderne. Es gibt ein verwandtes Formwollen, das seine Auswirkungen hat auf ein aktuelles Tanz- und Körpertheater.“

... Die sprachliche Verknüpfung von Poesie und Tanz existierte bei den Griechen ausdrücklich. So leitet sich auch der e-

tymologische Sinn einer ganz geläufigen Bedeutung ab. „Strophe“. Strophe meint in der altgriechischen Tragödie die Tanzanwendung des Chores in der Orchestra. Heute dagegen wird Strophe benutzt als Bezeichnung für die Struktureinheit eines Gedichts. Die Reduktion des leibhaftigen Ausdrucks auf den sprachlichen Anteil geht auf das Konto der Naturbeherrschung, wobei die rhythmische Artikulation sich verselbständigt hat gegenüber der averbalen Äußerung.“

Warum aus der Arbeit nichts wurde? Nur weil mein Professor an der FU Berlin, bei dem ich meine Magisterarbeit schrieb, gesagt hatte: „Sie bekommen ein Sehr Gut im Abschluss, aber nur, wenn Sie gleich danach machen, dass sie von hier weg kommen.“

Ich glaube, dass er mich für unberufen hielt, in einem forschenden, akademischen Bereich weiter zu machen, egal, ob ich mich auf die normale, oder die revolutionäre Seite des Betriebs geschlagen hätte, also egal, ob ich in einer durchschnittlichen Doktorarbeit ein schlichtes Rätsel gelöst hätte, oder ob ich mit schrägen Ideen plötzlich zu überraschenden Einsichten fähig gewesen wäre, ja vielleicht unter dem unkontrollierbaren Einfluss eigener seelischer Bilder sogar etwas erkannt, was vorher nicht zu erkennen war. Jahre später, als ich schon Theater machte und ihn, den Professor der FU Berlin, zufällig wieder traf, beglückwünschte er mich, nahm sein Glas und ging. Ich stand im Theaterfoyer herum. Die Gedanken, die mir kamen, waren nervös und unsicher und wenig konkret. Erst beim Lesen eines klugen Aufsatzes, von einem gewissen Ernst Peter Fischer - der erklärte, wie und wieso man Welt überhaupt erkennt - bekam ich die Gedankenenden aus dem Theaterfoyer wieder zu fassen und fing an, meine eigenen Knoten zu machen. Mir wurde plötzlich klar, dass es wenig Sinn macht, Rationalität durch rationale Konstrukte zu erklären. Vor der Rationalität kann keine Rationalität gewesen sein. Vor den Begriffen können keine

Begriffe gewesen sein. Also geht Denken ursprünglich ästhetisch vor sich, wenn man sich auf das griechische Wort für Wahrnehmung „aisthesis“ beruft? Denken beginnt nicht logisch, sondern mit Bildern. Damit tut sich die Lücke auf zwischen dem, der forscht, und dem, der verstehen will. Wer verstehen will, versucht innere Bilder und äußere Gegebenheit in ihrem Wechselverhalten zu deuten. Jedes Verstehen ist also ein langwieriger Prozess, der den Weg durch das Dickicht der unbewussten Inhalte geht. Auf der vorbewussten Stufe der Erkenntnis sind anstelle von klaren Begriffen Bilder von starkem emotionalem Gehalt vorhanden, die nicht gedacht, sondern mehr malend geschaut werden. Dieser Vorgang hat also mehr mit dem Aufleuchten von Seelenlandschaften zu tun, die von Anfang an gegeben sind und in der archetypische Bilder lagern wie in einem Fundus, der jedem Wesen, das Erkenntnisvermögen besitzt, zugänglich ist.

So weit mein Erklärungsversuch mit Hilfe von Herrn Fischer, warum mein ehemaliger Professor für Deutsche Literatur mich im Theaterfoyer beglückwünschte. Ich glaube, er beglückwünschte mich zu meinem Instinkt.

Es gibt noch zwei pragmatische Gründe, warum ich meine Doktorarbeit nach 30 Seiten weglegte:

Mir war die Zeit zu schade, besser, mir kam das Leben dazwischen.

Und ich bekam kein Stipendium für eine Arbeit mit diesem abseitigen Thema.

Ende der neunziger Jahre habe ich angefangen für das Sprechtheater zu schreiben. Bisher gibt es drei Stücke, ein viertes entsteht gerade.

Alle drei Stücke sind gespielt worden. Eins davon war ursprünglich als Roman angelegt. Das erste Kapitel davon las ich Anfang der neunziger Jahre in Klagenfurt beim Bachmannwett-

bewerb vor. Man lobte die Sprache, aber was ich schrieb, verstand man nicht so recht. Wahrnehmungssperre, sagte Durs Grünbein zu mir, der am Tag darauf las, Wahrnehmungssperre, mach dir nichts draus. Reumütig schrieb ich meinen Prosatext um, für das Theater. Da keime ich mich eben doch besser aus, dachte ich. Vier Jahre später kam es zu einer Uraufführung am Berliner Ensemble. „Melancholie 1 oder die zwei Schwestern“ hieß das Stück und handelte vom Scheitern in der Liebe und in der Revolution im Moskau von 1930. Nach der Uraufführung schwor ich mir, für lange Zeit kein Theater mehr zu betreten und musste doch zu jeder Aufführung hin, weil ich auf der Bühne mittanzte. Ich hatte die Rolle einer impertinenten, dummlichen russischen Kellnerin im Hotel Zentralnaja, heute Hotel Lux, die nur einen Satz sagte:

„Haben Sie noch einen Wunsch?“

Ich habe mich in der Rolle gehasst, Herr Grünbein hat es geliebt.

Ich habe immer Probleme gehabt, auf der Bühne zu sprechen. Was ich von meinen Tänzern und später von den Schauspielern verlangte, konnte ich selber nicht tun. Ich konnte nicht laut vor einer Öffentlichkeit sprechen. Vielleicht habe ich auch deswegen angefangen zu schreiben. Reden tun dann dort auf der Bühne andere für mich. Sie reden, was ich sagen will.

Vor vier Jahren habe ich mich auf ein Experiment am Schauspielhaus Hamburg eingelassen. Eine junge Regisseurin, die schon ganz erschöpft war von dem Hype, der um sie gemacht wurde, sollte *Maria Stuart* von Schiller inszenieren. Sie hatte sich ausgebeten, eine Vorstudie zu einzelnen Figuren im Cinema, in einem alten Kino in St. Georg mit ihr zu machen und die Projektarbeit dort auch als eigene Veranstaltung zeigen zu dürfen.

Das Experiment: Der Text sollte während der Proben entstehen. Den Text sollte ich in Zusammenarbeit mit den Schauspie-

lern und der Regisseurin schreiben. Das Experiment scheiterte, aber das steht auf einem anderen Blatt. Und auf einem weiteren Blatt steht mein Text, der schließlich doch entstand.

Eine Szene daraus würde ich jetzt gern zum Abschluss vorstellen. Sie spielt in einer Talkshow, in der eine Politikerin, die damals noch lange nicht Kanzlerin war, und Elisabeth II, die Widersacherin von Maria Stuart, eingeladen sind. Ich übernehme freiwillig die Elisabeth und suche hier im Hörsaal nach einem Talkmaster und einer, die freiwillig Angela sein will.

XXL Queensize

M: Der Talkmaster

A: Angela

E: Elisabeth.

Zeit: Vor einigen Jahren.

Ort: Drei Sessel vor einigen Jahren

M Darf ich fragen, welches Sternzeichen Sie sind?

A Skorpion

E (...)

M Und Sie?

E (lächelt)

M (lächelt auch) Jungfrau, richtig?

E (nickt)

M Was ist für Sie die wichtigste Änderung in Ihrem Leben?
In Ihrer Position, jetzt?

A Dass ich mit panzerverglaster Limonsine zum Supermarkt fahre, die kleinen Portionen für Alleinstehende einkaufe, während draußen der Chauffeur wartet. Und dass an der Kasse die Hausfrauen auf meine kleinen Portionen starren und ich versuche, natürlich zu sein. Ich lebe eben unter der Woche allein.

- M Und bei Ihnen?
- E Was?
- M Die wichtigste Änderung?
- E Der Parlamentarismus. Ich liebte die blutige Vergangenheit Englands. Denn ich frage mich: Was verliert der Mensch, wenn einigen Dummköpfen das Leben genommen wird? Die Demokratie und ihr Kapitalismus haben Wohlstand produziert, aber Glück und Freiheit für alle nicht. Und...
- M Und was stört Sie persönlich?
- E ... mich stört, persönlich, daß die kleineren Theater bei ihren Inszenierungen heutzutage die Pferde weglassen können.
- M Was ist daran so schlimm?
- E Mit Pferden hat man eine andere Haltung.
- M (zu A) Ist Ihr Mann noch immer so beschäftigt?
- A Ja.
- M Was arbeitet er?
- A Er ist Physiker, wie ich eigentlich auch.
- M Sie haben ihn im Studium kennengelernt.
- A Nein, vorher schon, in der Schule.
- M Sie sind in Petzow zur Schule gegangen, in der ehemaligen DDR.
- A Aber ich bin in Hamburg geboren. In Hamburg.
- E Sie sehen sich nicht oft, Ihr Mann und Sie?
- A (lächelt)
- M Haben Sie ihn eigentlich noch?
- A Ich weiß nicht, das weiß ich noch nicht, ich weiß nicht.
- M Warum?
- A Ich glaube, ich habe mich verliebt. Es könnte sein, ja, es könnte sein, dass ich mich verliebt habe.
- E Und Ihre Ehe?
- A Ach.

E (zeigt auf A's Schoß) Warum haben Sie die ganze Zeit diese Zeitung auf dem Schoß?

A Die Ehe ist ein träger Fluss. Dann kommt das Hochwasser der Gefühle, und einer bricht aus.

E Aber die Öffentlichkeit? Aber die ständige Beobachtung?

M/E Und die Zeitung?

A Ich habe eins gelernt. Man muß sein Leben nach vorn als Ereignis offen lassen.

E Das ist doch keine Haltung.

M Was soll denn das sein, Haltung?

A Was mit Pferden.

(Musik)

M Möchten Sie in einer anderen Zeit leben?

A Nein.

M Und Sie, hätten Sie in einer anderen Zeit leben wollen?

E Nein.

(Musik)

M Was hat sich Ihrer Meinung nach am deutlichsten geändert?

E Eins: dass wie der Mensch über die Liebe denkt (Satz????) nicht mehr sagt, wie er über die Welt denkt.

M Und bei Ihnen?

A Ich habe seit zwei Jahren keine Zeit mehr, Pflaumenkuchen zu backen, wenn die Pflaumen da sind.

(Musik)

M Was ist für Sie authentisch?

- A Dass ich noch immer meine Frisur habe, die ich mit vierzehn mir zum ersten Mal in Berlin-Friedrichshain habe schneiden lassen.
- M Und für Sie?
- E Authentisch? Ich spreche sieben Sprachen, habe lange Zeit England regiert, wie Sie wissen, habe Entscheidungen getroffen, die mir schwer gefallen sind, aber erforderlich waren, ja, ich habe sie mit Contenance und klarer Stimme getroffen und vertreten, um das Gesicht zu wahren und das Bild von einer Königin zu sein, das Bild hat die Jahrhunderte überdauert und in seinem Rahmen hatte ich sowohl Gelegenheit, Zeit und Herz genug übrig, mich zwei oder drei Mal bis über beide Ohren zu verlieben und dabei die zwei oder drei Dinge zu erfahren, die ich heute von mir weiß, denn man muss sich kennen, man muss sich selber kennen, nicht die anderen müssen das, nein die nicht, denn wie es innen aussieht, geht keinen was an, wissen Sie, denn so war ich nie, wie man heute ist, so verschwommen, mit gespielter ungeschminkter Ursprünglichkeit, die so leicht in enttäuschende Farblosigkeit kippt, ich war nie elastisch genug, die vielfältigen Beschwerden, die zu mir vordrangen, für eine kurzsichtige Politik auszunutzen, ich habe nie persönliche Feinde erfunden, um objektive Missstände zu erklären, ich wusste, die Welt ist grausam eingerichtet, und habe mich schön angezogen, wenn ich ihr entgegentreten musste, was nicht heißt, dass ich mit dieser grausamen Welt im Einverständnis leben wollte, ich habe nur Haltung gewahrt, Haltung, Haltung, und versucht, mich daran zu erinnern, was gilt. Gut, man sagt mir nach, ich sei hysterisch. Besser hysterisch als depressiv, kann ich da nur sagen. Ihre Welt liegt doch tief in einer kollektiven Depression, vor allem, nachdem der letzte Feind weg ist. Seitdem ziehen Sie sich Kinder groß, die in Watte gepackt werden, um dann der Wolf ihres Nebenmenschen zu

werden. Ich habe auf Kinder verzichtet und auf die Nähe eines Mannes, ich habe niemandem, nicht mir, nicht dem Mann, den ich einmal zärtlich ansah, und auch nicht der Öffentlichkeit eine Ehe zugemutet, und habe auch nie, nie später – hysterisch – den Verlust von Privatheit beklagt, weil es ein Klischee ist, sich darüber zu beklagen, man weiß doch, was man tut, wenn man es tut, oder, ich musste regieren und nicht vor der Kamera durch Kornfelder laufen, schwimmen, küssen, in weißen engen Hosen flanieren, ich weiß, was sich gehört, und ich bin geschickt, ich weiß, was es heißt, eine Königin, ein Logo, ein Bild, eine Ikone zu sein. Ich weiß, was das heißt, so zu sein, richtig zu sein. Ich esse auch gerne Pflaumenkuchen, aber ich esse ihn, ich rede nicht davon. Niemand braucht, was ich nicht habe, mit mir zu teilen. Ich habe meine Zeit gelebt. Sagen Sie ruhig, das war ja wie im Mittelalter. Die Menschen haben sich am Straßenrand tief verbeugt, wenn ich vorbeikam. Richtig, diese Menschen konnten sich noch verbeugen, deutlich verbeugen und aufrecht danach weitergehen. Hätten die Menschen von heute als meine Untertanen am Rand gestanden, ich hätte nicht gesehen, wer sich verbeugt und wer eh verbogen ist. Ich hätte diese verbogenen, depressiven Menschen nicht regieren mögen, und sie hätten mich nicht gemocht, wie meine Menschen mich mochten und ein Teil meines Kleides waren, das ich durch die Straßen zog. Es stimmt, es war das Mittelalter. Es war eine blutige, es war eine schöne Zeit. Es gab noch Gott. Was ist der Mensch, wenn Gott stirbt, haben wir uns nicht fragen müssen. Bei Ihnen kommt sogar die Frage zu spät. Denn wo leben Sie seit den sechziger Jahren? In einem beschworenen Individualismus, der ist in Wahrheit eine Art ausdifferenzierte Uniformierung der Gesellschaft. Ein gigantisches Ich- und Verbrüderungs-Angebot, bei dem es sich eigentlich um die mediale Liquidation im

Namen der Selbstverwirklichung handelt. Mein Name ist Gitti Gern, was kann ich für Sie tun. Einfacher ausgedrückt: Sie leben im finstersten Süden. Und sprechen so natürlich, aber ohne Kraft, ohne Pathos. Sie menscheln. Ich aber bestehe auf Queensize, auf etwas, das Drama will, etwas, einem Menschen, der deklamiert und sich in keiner anderen Rede ausdrücken mag. Jemand, der ein Vorbild hat und eins ist. Ein Vorbild hat ein Vorbild, keinen, keinen wie heißt noch mal das Wort?

M Imageberater.

E Ja, so etwas. Und wie war gleich noch das Wort am Anfang, nach dem Sie fragten?

M Das Wort am Anfang war authentisch.

E (lächelt) Stimmt, authentisch, nicht wie früher Gott. Wissen Sie, ich spreche sieben Sprachen. Aber das Wort kenne ich nicht. Ist das, ist das auch neu?