

TROLLE ein Interview

Interview mit Lothar Trolle für Theater der Zeit, gekürzt abgedruckt in der Nummer 2/2009

*Suschke: Ich habe Dein neues Stückes DSHAN gelesen. Wie kommt es, daß Deine Stücke nie so aussehen, wie die Texte anderer Theaterautoren also Figuren, Figurendialoge, eine mehr oder weniger fragmentarische Handlung, ein Konflikt, Figurenpsychologie?*

Trolle: Weil das Leben auch nicht wie ein Stück aussieht. Ich glaube, daß man so näher dran ist an Wirklichkeit, bzw. wie man Wirklichkeit erlebt. In der gesamten modernen Dramatik werden ganz bestimmte Formen erfüllt, aber dabei wird nur diese Form reproduziert und nicht mehr die realen Konflikte. Wirklichkeit ist letztendlich ein Leidensstrom, den man mitmacht. Es gibt keine Konflikte mehr, in die man sich einhaken kann. Man kann sie nur noch beschreiben.

*Was meinst Du mit einhaken?*

Daß es Kräfte gibt, mit denen Du Dich solidarisch fühlst, Kräfte, mit denen man die Hoffnung verbindet, daß sie sich durchsetzen. Wie es zu Brechts Zeiten war. Man macht letzten Endes Theater, um ins Gespräch zu kommen. Wenn man die Hoffnung nicht hat, ist man erledigt. Selbst wenn man sagt: Ich bin einsam, ist das ein Angebot.

Man hat Adressaten. Wenn man die eines Tages nicht mehr spürt, wird es Wichserei und man muß es lassen.

Ich habe für mich mal formuliert, daß jedes Stück einen Beitrag zur Entwicklung der deutschen Sprache leisten müsste, sonst ist es unwichtig. Es gibt einen Satz von Walter Benjamin, der das Stoff-Form-Verhältnis betrifft: Jeder Autor sagt nur das, was er sagen will. Dafür muß er eine Form finden. Das hat mir sofort eingeleuchtet. Das Stückeschreiben ist vom normalen Gespräch dadurch unterschieden, daß ich mich nur in einem Stücktext adäquat ausdrücken kann. Daher kommt die Form. Der Inhalt findet seinen Ausdruck in der Form. Wichtig für mich ist, ob man in dem Stücktitel ein Verhältnis zu dem Stück gefunden hat. Solange ich keinen richtigen Stücktitel finde, ist das ein ganz fremdes Ding. Wenn ich das einmal gefunden habe, ist es wie eine Erleichterung. Die eigentliche Arbeit beginnt vor dem Schreiben, das ist Handwerk.

Was wichtig ist, daß du für gegenwärtige Konflikte eine gegenwärtige Sprache hast, um das darzustellen. Du mußt die Konflikte der Gegenwart aufnehmen.

Da verändern sich natürlich auch bestimmte Begriffe: Früher hieß es Kaufhalle, jetzt Supermarkt. Kaufhalle würde gemütlich wirken. Kaufhalle hatte etwas vom Paradies an sich. Supermarkt ist Überangebot von Mist, man hat die Verlogenheit drin, die Werbewelt. Kaufhalle war so schmucklos, wie das, was drinstand trotzdem war es natürlich eine Hoffnung, daß man drin etwas findet.

Ich habe das Gefühl, das die klassische, an Goethe geschulte Sprache, tiefere Wünsche und Sehnsüchte der Menschen genauer erfaßt. In dem Verkäuferinnenstück (Titel) sind die ganzen Zwischenspiele teilweise aus einer anderen Welt. Sie träumen sich mit der anderen Sprache in

Eine andere Welt, weil ihre Sprache keine Worte dafür bereithält. Es ist ein Anspruch an Schönheit. Als ich vor Jahren durch den Park von Tiefurt lief, fielen mir kleine Gedenksteine mit Sprüchen auf, die ein ungeheuer hohes sprachliches Niveau hatten. In dieser Sprache war Schönheit ein Ort der Utopie, ein Gegenentwurf weil es ja eine genauso triste Welt war. Zum Beispiel Die Heimarbeiterin: Diese naturalistischen Vorgänge hätten nie eine Struktur bekommen, wenn nicht diese mittelalterlichen Lieder dabei gewesen wären. Dadurch wird diese Frau zu einer anderen Figur. Eigentlich ist sie eine Leidende, die kein Bewusstsein, Sprache geben kann. Deshalb die alten Volkslieder, sie sind vom Volk erfunden worden, sind dessen Eigentum.

*Du borgst ihnen ja häufig eine fremde Sprache, zum Beispiel in Hermes in der Stadt. Dessen Morde werden vom Memorieren über klassisches Versmaß begleitet.*

Eine meiner Ambitionen wäre, Leuten wieder das Sprechen beizubringen, eine Möglichkeit zu schaffen, dass sie sich wieder auszudrücken können. Gestern abend lief ein Film über Gerard Depardieu, der aus asozialen Verhältnissen kam. Mit sechzehn ist er ausgebüxt, zwei Jahre durch ganz Frankreich getrampt und wurde dann stumm durch seine Erlebnisse. Jemand hat ihn aufgelesen und ihn mit nach Paris genommen, wo er auf die Schauspielschule gegangen ist. Durch Racine hat er wieder Sprechen gelernt.

*Papa Mama, Dein erste Stück (1965) sieht ja noch wie ein Theaterstück aus, auch Weltuntergang Berlin I. . . Bei Weltuntergang Berlin II gibt es schon sehr epische Passagen, die allerdings noch in Versen sind. . .*

Weltuntergang Berlin I ist am Telefon entstanden. Wolfgang Storch hat 1975, zwanzig Jahre nach Kriegsende, über die FDP Geld bekommen. Er hat seine und andere Kinder rekrutiert, um am Gleisdreieck ein Stück über den Krieg aufzuführen. Er hat mich angerufen und gesagt, daß er Szenen braucht. Die habe ich am Telefon entworfen und diktiert. Das Stück gab es als Text in meinem Besitz gar nicht. Das wurde dann aufgeführt, davon wurde ein Fernsehfilm gemacht. Storch hat das Stück zu Jean Jourdeuil (franz. Regisseur) weitergetragen, der es ins Französische übersetzt hat. Das wurde in West-Berlin aufgeführt, wozu ich eingeladen wurde. Ich dachte, sie würden Weltuntergang Berlin II spielen, was damals schon fertig war und war irritiert über das, was ich sah. Schließlich begriff ich, daß es das Stück noch gibt. Jourdeuils Fassung wurde dann wieder ins Deutsche zurückübersetzt. Das ist auch ein Zeichen dafür, daß Literatur im Theater nicht mehr eine so große Rolle spielt.

*Im ersten Moment liest es sich Dshan wie eine Erzählung, dann merkt man aber, daß die Struktur doch sehr komplex und auch kompliziert ist. Psychologie gibt es überhaupt nicht. . .*

Es werden immer Vorgänge beschrieben. Das ist wie ein Tippelprozeß, auch die Einschübe. Wenn

Ich dann plötzlich merke, daß es da eine Leerstelle gibt, überlege ich, wie ich damit umgehe.

*Durch die Einschübe, durch das scharfe Aneinanderschneiden wird es ungeheuer sprunghaft und bekommt eine große Geschwindigkeit. Aber man kann ja nicht sagen, daß Du den Roman dramatisierst?!*

Nein. Ich bereite den Stoff zu. Es ist wie eine Liebesgabe an Regisseure mit der Aufforderung: Macht was draus.

*Hast Du einen Gegner?*

Eigentlich nicht mal das.

*Hattest du in der DDR einen?*

So richtig auch nicht. Im Osten hatte ich doch eher Mitleid. Das waren Leute, die man als Schreckgespenst kannte, aber nicht hasste.

*Und zu den Leuten, die da gelebt haben?*

Da gab es keine Verachtung. Wenn ein kleiner Idiot zum Nazi wird, verstehe ich das, aber wenn ein Bourgeois, der durch die Welt gekommen ist, zum Nazi wird, das kann ich nicht akzeptieren. Das war die reine Gier. Bei den „kleinen Leuten“ war es Angst, Hilflosigkeit und Dummheit. Ich lese gerade Franz Jung Die Technik des GLÜCKs. Der beschreibt Faschismus vor allem als Folge von Angst. Die Leute haben keine Lust zum Leben mehr, deshalb flüchten sie in die Arme der Nazis. Aber um auf das Epische zurückzukommen. Bei einem Stoff wie Dshan, frage ich mich, wie man das ins Heute bekommt. Man löst das nicht dadurch, daß man das dramatisiert.

*Mit welcher Vorstellung schreibst Du die Stücke?*

Bei Baugrube hatte ich die Vorstellung, daß das Chöre junger Leute sind, die eine Rodtschenko-Ausstellung aufbauen. Hier dachte ich an Chöre von Halbstarke aber das ist Quatsch. Das muß der Regisseur finden. Dessen Ansatz müßte sein: Die Geschichte berührt mich, die will ich auf's Theater bringen. Da hat man auch die Freiheit, seine eigenen Mittel zu entwickeln.

*Für Dich ist das erstmal ein Text?*

Vor allem eine Geschichte, bei der ich hoffe, daß man mitkriegt, wie sehr die mich berührt hat, trotz der verknüpften Form. Bei Baugrube ist der Stoff benannt. Das ist auch die Qualität bei Brecht, zum Beispiel bei Fatzer. Die epischen Szenenanweisungen sind grandios. Die anderen Stücke klappern ein bißchen, auch weil sie sich der Konvention ergeben.

*Wenn du zu einer Premiere fährst, erwartest dich bei Deiner Art der Stücke immer etwas ganz Neues?!*

In den letzten Jahren bin ich nie wirklich enttäuscht worden. Die Regisseure, die diese Stücke inszenieren, sind schon sehr ernsthaft sonst würden sie die nicht machen. FrÄUlein A. in Magdeburg, Hildebrandszenen am Theater an der Parkaue, das waren ganz ernste Sachen. Wenn ich merke, die Leute haben sich auf die Bühne gebracht, der Regisseur hat ein Verhältnis dazu, kann das sehr berührend sein. Ich finde, daß man dem Regisseur die Möglichkeit geben muß, seine Phantasie zu entwickeln. Es wäre verlogen, wenn ich schreiben würde er kommt von rechts. Das hängt auch damit zusammen, daß das Theater heute so viele Mittel hat, die du als Autor gar nicht mehr einkalkulieren kannst.

*Sind die Grenzen zwischen Prosa und Deinen dramatischen Texten aufgeweicht?*

Von Prosa habe ich zuwenig Ahnung. Tod meines Nachbarn Linke da ist die Grenze fließend, obwohl er als Prosatext gemeint ist. Man kann ihn auf dem Theater als Monolog aufsagen, aber ich bezweifle, daß es einen Mehrwert gegenüber dem Lesen im Zimmer gibt. Der Text braucht das Theater nicht. Bei Dshan ist das anders.

*Die Theaterexte sind viel geformter, haben eine andere rhythmische Struktur.*

Bei Dshan war das teilweise in Vergangenheitsform geschrieben das ist stinklangweilig. Jetzt ist alles in der Gegenwart, dadurch wird es Spielmaterial, werden es Gesten. Ich erforsche, wie das war.

*Wie würdest Du den Begriff Geste beschreiben?*

Eine Geste ist was Körperliches, ist eine Sprache, die Körperlichkeit verlangt, wo der Körper hineinkriechen will. Aber erstmal ist sie auf der Bühne etwas sehr einfaches: Zum Beispiel das Heben der Hand oder das Heben des Beins. Damit erzählt man etwas. Brecht hat ja formuliert, daß Sprache gestisch sein muß, daß Vorgänge ausgedrückt werden müssen. Ich schreibe in einer Theatersprache, die Gesten verlangt. In jedem Stück gibt es eine Grundsituation, eine Grundbewegung, der sich die Gesten zuordnen. Ich schließe den Hemdknopf, und dazu gibt es eine Arie von 30 Seiten. Bzw. ich zeige den Versuch, den Hemdknopf zu schließen mit allen Problemen, die möglicherweise dazu führen, daß das Hemd offen bleibt. Hamlet hat einen Degen, und die Frage ist, ob er sich oder die Eltern umbringt. Da er mit letzteren zu lange wartet, muß auch er dran glauben. Ein ungestisches Verb ist vermeiden. „Er vermied es, das Hemd zuzuknöpfen“ beschreibt kaum etwas. Das hat etwas mit einer verquastem Psychologie zu tun.

*Durch die Genauigkeit lieferst Du auch soziologisches Material. Man kann an früheren Texten die DDR rekonstruieren. . .*

Das war auch meine Intention. Mickel hat mal gesagt: Gedichte beurteile ich danach, was für Informationen sie enthalten. Was erfahre ich in Stücken über das Milieu.

*Hat die Goldene Aue, die Landschaft Deiner Kindheit etwas mit dem zu tun, was Du schreibst?*

Das kann ich nicht so richtig beurteilen. Erstmal bist du davon geprägt; ich vom Dorf mehr als von der Stadt. Im Dorf ist vieles erträglicher, weil du die Landschaft hast. Die Sprache von dort hat mich eher geprägt. Dieses komisch Harte, Spröde, völlig Uncharmante.

*Du bist ja im gleichen Sprachraum aufgewachsen wie Schleef.*

Schleef wurde in Sangerhausen Martinsried geboren. Wir haben uns in der Oberschule kennengelernt, in der zehnten Klasse. Schleef war ein sehr merkwürdiger Typ. Er war sehr allein. Er war sehr anregend. Ich war immer in mir ruhend, gemütlich. Er war immer außer sich, hat mich immer mitgeschleppt. Er kam an und hat gesagt, wir müssen unbedingt dahin fahren, da gibt es eine tolle Ausstellung davon hatte ich keine Ahnung. Er hat immer Druck gemacht, auch weil er auf der Suche war. Was vielleicht mit seinem Schwulsein zu tun hatte. Außerdem kam er aus dem Kleinbürgertum und das war hart. Bei mir gab es eine ländliche Idylle, das Haus und den Garten. Das hat er nie gehabt. Er hat mit seinen Eltern unter einem Dach gelebt das war ziemlich unangenehm. Einmal habe ich ihn abgeholt, um mit ihm und seinem Dackel durch die Stadt zu laufen. Da kam der Vater von der Arbeit und sagte: Wie siehst Du denn aus? Und knallte vor meinen Augen Schleef ein paar in die Fresse. Da war Schleef sechzehn, siebzehn. Ich stand daneben, wußte nicht, was geschah. Er heulte dann das war schon sehr hart, sehr bedrückend. So was kannte ich nicht ich hatte meine Mutter, meinen Opa, lebte auf dem Dorf, hatte Katzen das war was anderes.

*Deshalb wollte er weg. . .*

Ja. Mich hat er dann immer gedrängelt: Komm nach Berlin, komm nach Berlin. Er war gerade an der Kunsthochschule rausgeflogen und arbeitete beim Mosaik. Ich hatte eine Lehrstelle in Sangerhausen, war viel langsamer. Bei mir dauerte es, bis ich merkte: Jetzt muß ich auch hier weg.

Schleef klebte ja auch an der Mutter. Wenn die kam, war allgemeines Gezitter bei ihm angesagt.

*Du bist 1965 nach Berlin gekommen?*

Es war schwierig, nach Berlin zu kommen, aber ich war ja raffiniert. Du brauchtest für Berlin eine Aufenthaltsgenehmigung und die bekamst du nur, wenn du Arbeit hattest und umgekehrt. Ich kam in Berlin an, dackelte ins Deutsche Theater und gelangte dort zum Kaderleiter. Der war ein alter VdNler (VdN Organisation für die Verfolgten des Naziregimes) Da ließ ich durchblicken, daß ich auch das Kind eines VdNler bin. Da sagte er, das kriegen wir schon hin. So bekam ich

Einen Job als Bühnenarbeiter. Dann habe ich erst bei Schleef gewohnt, was dann sehr schnell schwierig wurde. Er wohnte damals in einer ganz kleinen Wohnung in der Meyerbeerstraße in Weißensee, wo er die schönen Fotos von alten Frauen gemacht hat. Nach Schleef habe ich mich von einem Untermietverhältnis zum anderen durchgeschlagen.

Das ich im Theater landete, war nicht bewusst. Ich habe schon geschrieben. Papa Mama war gerade im Entstehen aber ich wußte noch nicht, daß ich Stücke schreiben will.

*Was hast du damals gelesen?*

In Sangerhausen habe ich ungeheuer viel Thomas Mann gelesen und Lukacz, den gab es in der Bibliothek. Auch die Erstausgaben von Ernst Bloch. In Berlin kamen dann die einschneidenden Leseerlebnisse von Bernd Müller, Heiner Müllers Stiefsohn, der mit mir am Deutschen Theater gearbeitet hat. Der erzählte immer von seinem Vater, den ich nicht kannte schon der Titel seines damals bekanntesten Stückes Der LohndrÜcker war ja abschreckend Helmut Baierl fand man damals besser, der war wenigstens kritisch. Bernd Müller gab mir ein Suhrkamp-Bändchen zu lesen: Philoktet. Das war schon ein ziemliches Erlebnis für mich, daß jemand aus dem Osten in der Art Kleists schreiben konnte. Außerdem brachte er Bücher von Alfred Jarry und Franz Poggi mit und Hacks. Im Deutschen Theater war neben dem Umkleide der Bühnenarbeiter das Zimmer des Dramaturgieassistenten Peter Ulrich. In jeder Pause saß ich bei ihm im Zimmer und quatschte. Der gab mir dann bestimmte Stücke zu lesen, zum Beispiel Zoogeschichte von Albee. Bei ihm las ich auch Hartmut Langes Marski. Das war auch ein Erlebnis, dieses Manuskript zu lesen. Und ein bißchen Hacks, der ja damals erfolgreicher war als Müller. Ich mußte immer das Bühnenbild von dessen Stück Frieden aufbauen, das Besson inszeniert hatte. Anstrengend.

*Wie war die Arbeit am Deutschen Theater?*

Eigentlich eher belastend. Aber es war gut als Millieustudie, eine Möglichkeit Berlin kennen zu lernen. Es gab einen alten Stamm von Arbeitern, der in den zwanziger, dreißiger Jahren schon unter Max Reinhardt dort gearbeitet hatte, außerdem verkrachte Studenten und viele ehemalige Grenzgänger. Die Grenzgänger hatten früher als Poliere gearbeitet. Es war eine sehr schwere körperliche Arbeit, die Kulissen zu schleppen.

*Wieso hast du studiert?*

Ich hatte mich beworben, u.a. für Germanistik, aber ich bin überall abgelehnt worden. Es hatte eine Sparte aufgemacht, Philosophie und Technik nannten die das, die schrieben mir und fragten mich, ob ich das studieren wollte. Das fand ich immer noch besser als arbeiten (Trolle lacht), deshalb habe ich das sofort gemacht. Ich habe es sehr genossen, den ganzen Tag lesen zu können und nicht arbeiten gehen zu müssen.

*Was gab es dort für Leute?*

Wir waren etwa zwanzig. Fünfzehn waren richtiger Schrott. Du hast auf einmal Leute kennengelernt, denen man vorher nicht begegnet ist zum Beispiel überzeugte FDJler. Es gab eine merkwürdige Mischung von Leuten, die von der FDJ delegiert worden sind, vom DFD und von der SED. Es gab eine Frau, die stellvertretende DFD-Vorsitzende von Bernau war, die hat so gut wie nichts kapiert. Einer kam aus dem Westen. Dann gab es fünf, sechs Männeken, die nicht in der Partei waren und sich fanden: die Schwester von Friedrich Goldmann, Engelmann, der jetzt den Passage-Verlag in Wien leitet, Peter Kleinert, der später Professor am Regieinstitut war, Henry Schneider. Wir saßen immer zusammen und waren dem zunehmenden Terror vonseiten der Universität ausgesetzt, auch weil wir nicht in der Partei waren.

Von Wolfgang Heise gab es viele wichtige Literaturanregungen. Heise kannte Müller, er hat auch ein bißchen auf mich aufgepasst. Das ging bis 1968. Es wurde es immer härter die wollten uns raushaben. Das Studium habe ich nicht beendet. In der DDR gab es aber Arbeitsplatzzwang. Ich kannte eine Frau bei den Bibliothekswissenschaftlern, die hat mir immer Stempel in den SVK-Ausweis rein gemacht, daß ich als Oberassistent gearbeitet habe. (Lacht). Darauf bekomme ich heute noch Rente.

*Wovon hast du in der Folgezeit gelebt?*

Wir hatten eine Apfelplantage in dem Dorf, aus dem ich kam. Im Herbst habe ich dort immer Äpfel geerntet. Da gab es zwei-, dreitausend Mark. Davon konnte man ein paar Monate leben. Auf der Apfelplantage war nicht viel Arbeit. Fallobst mit der Gabel aufladen und dann zum Aufkaufstützpunkt hingefahren. Im Osten war es ja so im, dass das Obst, daß du das abgeliefert hast, teurer war als im Geschäft. Man konnte also ins Geschäft gehen, dort die Äpfel kaufen und die dann wieder verkaufen. (Lacht) Außerdem habe ich von meiner Oma Geld geerbt. Dann habe ich mich so durchgemuckelt. Meiner Mutter hatte ich nie erzählt, was ich mache.

*Aber zu der Zeit hattest du schon Brasch kennengelernt?!*

Auf einer Silvesterparty bei Barbara Honigmann. Ich war mit ihr zusammen und Thomas kam dahin, weil sie ihn und Sanda Weigl kannte. Thomas war immer ungeheuer neugierig. Dann haben wir uns viel getroffen. Auch mit Babu und dem Freundeskreis... Das war eine Zeit, wo Thomas jeden Tag bei Müller war. Jeden Nachmittag bei Müller in der Kissingenstraße in Pankow absurd.

*Du hast eher Abstand zu Müller gehalten?*

Mein Verhältnis zu Müller war eher verklemmt. Ich hatte ihn über Tragelehn kennengelernt. Müller hatte immer einen Tick für Leute, die sehr schlagfertig waren, auch einen Nerv für Quatscher, Leute, die schnell und sprunghaft denken können. Er hat Brasch auch ausgenutzt, weil er sich in Rockmusik auskannte und die Weiber angeschleppt brachte. (Lacht)  
Auseinandergegangen ist das im Zusammenhang mit Kathi (Katharina Thalbach) aber wie das genau war, weiß ich nicht mehr richtig.

*Du hast immer geschrieben, wie war das mit den Veröffentlichungen?*

Daß man nicht veröffentlichte war fast der Normalfall. Ein Ausnahmefall war schon ein Stückabdruck in Theater der Zeit.

*Aber zum Leben hat es gereicht?*

Wir hatten nicht das Gefühl, das wir darben. Wir hatten unsere eigene Lebenskultur. Durch Thomas Braschs Westkontakte hatten wir auch alle Platten, die wir haben wollte. Die Bücher, die wir brauchten, bekamen wir auch meist irgendwoher. Bücher haben wir auch viel geklaut. Besonders in der Universitätsbibliothek. Da bin ich mit dem Koffer rein, Sanda hat den vollgepackt und dann sind wir wieder rausgegangen. Das hat die Leute gar nicht interessiert. Jeans haben wir auch geklaut.

Wir hockten viel in der Volksbühne rum. Das ging auch von Brasch aus. Wegen Fritz (Marquardt), wegen Müller, Karge, Langhoff. Sie nannten uns immer die Turnschuhbande. Aber richtig für voll genommen haben sie uns nicht. Daß sie ein Stück von uns inszenieren, das stand nie zur Debatte. Schleef war als Bühnenbildner allmählich anerkannt. Typisch für Schleef war, daß er zur Silvesterfeier zu Barbara Brecht und Ekkehard Schall gerannt ist, sich das angekuckt hat und dann wieder bei uns angeschissen kam. Er hatte ein erotisches Verhältnis zur Macht.

*Wann ist Dein erstes Stück aufgeführt worden?*

Das war in Anklam Hammel und Bammel als Verkehrspolizisten. Das war 1979/80. Das war noch, bevor Castorf dort inszenierte. Er war Zuschauer. Später gab es eine Aufführung von Papa Mama durch Erforth/ Stillmark in Gera und 34 SÄTze ÜBer eine Frau, was Wolf Bunge inszeniert hat. Das war Mitte der achtziger Jahre. . .

*Hat Dich das nicht gewurmt?*

Nee, nicht so. Obwohl ich damals ja schon relativ bekannt war. Bei Lesungen hatte ich immer ein großes Publikum.

*Und im Westen?*

Von diesem Kinderstück Weltuntergang Berlin I ist ein Film entstanden. Dafür habe ich 20.000 Westmark bekommen da war ich reich. Der Umtauschkurs war 1 : 4, 1 : 5. Man konnte also ein paar Jahre davon leben. Von der Zeit an hatte ich immer Westgeld bzw. Intershop-Bons. Weihnachten kaufte man den billigen Wein, der uns damals als gut erschien, im Intershop. Ab da hatte ich relativ viel Geld.

*Du bist durchgesetzt gewesen, als es mit der DDR zuende ging?*

Durchgesetzt nein. Müller war dann vielleicht durchgesetzt aber er lief ins Leere. Müller war zu der Zeit ja schon viel im Westen, da rannten sie ihm ja hinterher. Das war auch die Zeit, wo sie zu hunderten bei Müller am Tierpark herumsaßen. Das war dann fast wie ein Ausflugslokal. Jeder Idiot rannte da hin. Ich weiß nicht, was ihn da getrieben hat, vielleicht die Einsamkeit. Für mich war Müller, als er in der Kissingenstraße gewohnt hat, vielmehr bei sich. Und als Autor war er natürlich wichtig. Ich kann mich erinnern, wie ich das erste Mal Die Umsiedlerin gelesen habe. Tragelehn lud mich zu sich in seine kleine Wohnung ein und gab mir das Manuskript von Umsiedlerin zu lesen, was er ja eigentlich nicht haben durfte. Das war ein prägendes Erlebnis. Das ging ins Blut, auch diese Art von Komik. Im Westen war gerade der Realismus von Kroetz und Sperr aktuell, das war bei Müller natürlich viel besser, weil es direkter war. Außerdem war es geformt und hatte eine shakespearsche Dimension.

*Wie kommst du auf die Stoffe?*

Unterschiedlich. Auf Platonov bin ich durch Martin Zehetgruber gekommen, der damals für Stuttgart Szenen haben wollte. Das war die Hoch-Zeit der Taliban. Und ich wollte etwas zur Zeit sagen. Das ist noch einer der Stachel die Dritte Welt, wo Menschen dahinvegetieren, weil es nichts gibt. Deshalb auch das Auftauchen des Nomadenvolkes. Schon damals war meine Idee, daß die Fußgängerzone auftauchen muß. Ich wollte, daß ein Chor der Jugendlichen, die Enkel, das erzählen. Aber das kannst du nicht aufschreiben, daß muß die Inszenierung leisten, das ist eine Regieidee. Die nützt dir beim Schreiben lange Zeit etwas, aber ist nicht unbedingt hilfreich für den Regisseur.

Bei mir ist es so: Ich schreibe immer. Ich weiß nicht, was der Antrieb ist. Aber ich schreibe wie ein Mäuschen.

*Und die Stoffe?*

Dshan hatte ich vor vielen Jahren gelesen, und der Stoffe ist mir im Kopf herumgeschwirrt. Auch weil es großartige Prosa ist. Dann gibt es immer wieder Szenen, die ich gelesen haben, die mich berührt haben. Die Kaspar-Szenen mit dem Tonband sind aus meiner Erfahrung mit den armen Genossen während des Philosophiestudiums entstanden. Bei FrÄUlein Anna hatte ich jahrelang ein Stück vor, das beschreibt, wie eine Frau in den Schlaf trudelt. Irgendwann bin ich dann auf die Idee mit dem Anrufbeantworter gekommen. Wenn man durch Marzahn fährt, machst Du Dir Gedanken, wer in den Häusern lebt. Wahrscheinlich sind solche Gedanken Sublimierungsarbeiten. Wenn ich durch Mecklenburg fahre, überlege ich, welche Geschichten in diesen Landschaften spielen könnten.

Bei Stückaufträgen ist es manchmal schwierig. Wenn Du beim Schreiben kein Verhältnis zum Stoff entwickelst lebst du wie in der Fremde. Das tut dir weh, die Finger verkrampfen sich, du kannst es weglegen aber dann hast du kein Geld. FrÄUlein Anna war ein Auftrag vom Steirischen Herbst: Ein Stück für Frauen und Räume. Ich brauchte Geld und sagte, daß ich das mache. Ich hatte keine Idee. Der Probenbeginn näherte sich, aber immer noch keine Idee. Dann ging ich zur

PLUS-Kaufhalle und wollte Leergut abgeben, es war aber keiner da. Mir wurde gesagt ich solle weiter hinten suchen. Plötzlich stand ich im Aufenthaltsraum. Ab da war das ganz einfach, weil ich eine Raum hatte, der mich anregte. Der Rest ist Handwerk. Wenn es leicht und schnell geht, ist man ja bei sich. Die Sachen wo du krampfst, und das Leben verlierst, die werden meistens Scheiße.

*Denkst du manchmal über Formen nach?*

Nee. Das ergibt sich aus dem Stoff.

*Sind das Texte für Chöre?*

Vielleicht. Jeder weiß ja, daß Chöre die Grundform von Theater sind. Schleef hat das am Konsequenteften ausgeführt.

*Zum Komischen hast Du ja eine Affinität?*

Das war ja mein Talent. Müller war der Tragiker, ich der Komiker. Das ist immer der Blick von unten. Wir waren die Arschlöcher der Funktionäre, aber die waren auch die Arschlöcher von anderen Arschlöchern. Das hat sicher auch was mit Mentalität zu tun, auch mit dem Jüdischen. Die ersten Stücke sind ja alle komisch. Später ist das etwas verloren gegangen vielleicht eine Altersfrage.

*Wie findest du deine Sprache?*

Das habe ich in mir.