

EIN ZETTEL, UNTER DER TÜR DURCHGESCHOBEN

**Lothar Trolle im Gespräch mit Sebastian Huber,
vier Wochen vor der Uraufführung von
Die 81 Min. des Fräulein A.**

Sebastian Huber *Jetzt hast du über ein Jahr an diesem Text gearbeitet ...*

Lothar Trolle *Naja, mit Unterbrechungen. Du kannst ja nicht jeden Tag ...*

S. H. *Und dann kommen 27 Seiten dabei heraus.*

L. T. *Wo man die Rohfassung erst mal in drei Tagen hinschreibt, ja. (Lacht.)*
Der Ausgangspunkt waren einzelne Zettel, auf denen jeweils ein Satz stand. Das ist so bei solchen Aufträgen, wenn du kein wirkliches Thema hast. Es ging ja in den Gesprächen immer um ein Stück für sieben Frauen, das ist so ein Anhaltspunkt. Da habe ich erst mal über Chöre nachgedacht, und eigentlich hatte ich immer vor, einen Chor zu schreiben. Am besten wäre vielleicht gewesen, einen richtigen Chor zu haben, der immer durchleiert, aber das geht ja eigentlich nicht mehr. Es ist ja eigentlich auch ein Chor geworden, aber die Travestie eines Chores. Das ist doch die Situation, es gibt gar keine Chöre mehr, es gibt keine gesellschaftlichen Subjekte mehr. Es ist der zerfallene Chor. Und so ist dann die Ursprungsidee eigentlich wieder aufgetaucht. Das ist bei den meisten Stücken so, die ich schreibe, immer bleibt unbewußt die Ursprungsidee erhalten. Ich hatte mit dem Text ja schon alles mögliche vor. Es ist ja auch so mit all diesen Ideen, die da im Laufe der Zeit aufgetaucht sind, die kannst du alle mal wieder verwenden. (Lacht.) Das Stück zum Beispiel von der Frau im Badezimmer, das ist ja eigentlich eine tolle Idee.

S. H. *Ja, damit sind wir ja auch eine ganze Weile beschäftigt gewesen.*

L. T. *Da war halt das Problem, daß ich vorher sehr viele Monologe geschrieben hatte, das hatte für mich im Augenblick einfach nichts Neues mehr. Vielleicht mal wieder in zehn Jahren.*

S. H. *Wie ist eigentlich dein Verhältnis zu solchen Stückaufträgen. Für das Theater ist das ja einerseits immer ein bißchen riskant, weil man nie genau weiß, ob etwas daraus wird, andererseits aber auch sehr luxuriös, weil man einfach einen Autor anruft und sagt: Guten Tag, Herr Trolle, bitte schreiben Sie uns doch ein Stück für sieben Frauen. Du schreibst ja gerade mehrere Auftragswerke, auch für das Berliner Ensemble und die Volksbühne Berlin. Ist das eine Arbeitsweise, die für dich akzeptabel ist?*

L. T. Besser wäre, man hätte einfach das Geld und bräuchte keine Aufträge. Auf der anderen Seite ist es auch ein produktives Verhältnis. Ich hätte dieses Stück ja sonst nie geschrieben. *(Lacht.)* Klar, man hat dann richtig auch durchwachte Nächte, ich bin ja leider nicht so geschickt, daß ich dann einfach so ein Stück schreibe, das war ja auch ein Horror, die Zeit, also mit einem Wort, ich finde das schon sehr produktiv, ich glaube, man müßte so viel häufiger arbeiten. Es hat so was Unsentimentales. Irgendwann mußt du halt abliefern, und es liegt nur an dir, ob es gut wird. Du wirst angerufen, und die sagen dir, sieben Frauen, da muß dir ja was einfallen, sonst kannst du den Beruf aufgeben.

S. H. *Ein wesentliches Merkmal deiner Arbeit scheint mir zu sein, daß die Dinge bei dir immer schrumpfen, daß eine Hauptarbeit in der Reduktion besteht.*

L. T. Ja, das ist richtig. Das hat, glaube ich, mal Heiner Müller gesagt, je reduzierter man sein kann, um so besser ist es. Zum Beispiel, wenn du ohne Regiebemerkungen auskommen kannst, ist das immer ein Zeichen dafür, daß der Text in sich stimmiger ist.

S. H. *Naja, Die 81 Min. des Fräulein A. besteht aber zum ganz großen Teil aus Szenenbeschreibungen.*

L. T. Stimmt eigentlich, das fällt mir auch gerade wieder ein. *(Lacht.)* Das sind ja nur noch Regiebemerkungen.

S. H. *Aber das finde ich ja das Spannende an der Arbeit mit dem Text. Das Konjunktivische, du beschreibst einen Raum und verschiedene Möglichkeiten, in diesem Raum sich zu bewegen.*

L. T. Das ist aufgeschriebene Hilflosigkeit. Da wird doch eigentlich nur ein Anspruch formuliert, über was man nachdenken sollte. Da gibts einen Riesenapparat von Theater und wofür soll man den Apparat überhaupt in Bewegung setzen. Für mich ist das eigentlich nur wie ein Zettel, unter der Tür durchgeschoben. Für mich ist das ja auch – ein ganz blödes Wort – demokratisch. Das man bei Leuten Phantasien freisetzt, das ist die Aufgabe von Texten, finde ich. Das wäre für mich, wenn ich Regisseur wäre, immer spannender. Normalerweise ist es doch so, die nehmen Texte, Stücke, wo alles relativ festgeschrieben, fixiert ist, und die ganze Regie besteht darin, es irgendwie anders zu machen.

S. H. *Und aus deinem Text muß man sich eigentlich das Stück erst bauen.*

L. T. Ja, da ist ja nicht mal ein Ablauf festgelegt, das muß man sich zusammenbauen. Was ich auch nicht konnte. Ich habe davon keine Ahnung. Wie das geht. Ich hoffe nur, daß die Regisseure und die Schauspieler sich das nehmen und damit was anfangen. Das kann dann die ganze Nacht dauern oder eine halbe Stunde.

S. H. *Auch wenn die Spieldauer im Titel festgelegt ist?*

L. T. Letzten Endes macht man so was nur aus Schikane. Wie man einem Pferd eine hohe Hürde baut. 81 Minuten, das ist relativ beliebig. Und auf der anderen Seite ist das ja wirklich ein Problem, das Zeitgefühl auf der Bühne, wie man reale Zeit in gespielte Zeit umsetzt. Im Film hat man dafür den Schnitt, das ist ja auf dem Theater so nicht möglich, dafür muß man ein adäquates Mittel finden.

S. H. *Es gibt noch ein Thema, das müssen wir unbedingt anschneiden: Ein Mann schreibt ein Stück über sieben Frauen. Darf er das überhaupt?*

L. T. Ich finde, für einen Mann sind Frauen auf der Bühne immer spannender. Stell dir vor, sieben Männer, das ist doch irgendwie schwierig für uns. Eine Situation für sieben Männer, da wüßte ich jetzt gar nichts. Das geht irgendwie nicht.

S. H. *Spannender, weil fremder?*

L. T. Weiß ich nicht. Die besten Frauenrollen hat Shakespeare geschrieben. Allerdings für männliche Schauspieler. Also, das hat doch vermutlich immer auch etwas mit Projektionen zu tun.
Vielleicht, ich weiß nicht. Stell dir doch mal vor, du solltest für einen bestimmten Schauspieler eine Rolle schreiben. Da wäre für mich eine Frau immer spannender. Es ist nicht so, daß ich sagen wollte, seht her, das sind die Unterdrückten, oder so. Es ist einfach so: Es gibt keine Stücke mehr über die – wenn man es mal ganz blöd ausdrückt – Arbeitswelt. Ich meine, schließlich geh ich ja auch jeden Tag einkaufen, wenn man dann die Figuren sieht, wie Vögel, darüber gibt es keine Stücke. Über Lieschen von nebenan, warum denn eigentlich nicht. Wenn man sich so umguckt, was so gespielt wird, das sind doch eigentlich alles sekundäre Themen. Ich glaube, die Schwierigkeit besteht darin, das weiß ja auch jeder, noch einen Nerv zu treffen, noch mal den Blick von unten zu haben. Wie Foucault mal gesagt hat, man muß versuchen, den Leuten wenigstens ein Podium zu bauen, wenn sie keine eigene Sprache mehr haben, die müssen sich irgendwie formulieren können. Mehr können wir gar nicht mehr machen. Die Trennung ist ja perfekt. Ich habe dafür auch keine Sprache mehr. Das sind alles Erfindungen. Auch die normalen Gespräche, auf der Bühne wären die eine Travestie. Man kann das vielleicht auch erfinden, aber ich könnte das nicht. Das muß man auch zeigen, daß das nicht geht. Das war immer mein Traum, diese Leute ernst zu nehmen, anknüpfen an eine mir wirklich wichtige Tradition, den Neorealismus. Das ist für mich künstlerisch die frischeste Zeit, die Filme, zum Beispiel vom frühen Miloš Forman, Ende der sechziger Jahre noch in der Tschechoslowakei gedreht, »Der Schwarze Peter« zum Beispiel.

S. H. *Das läßt sich aber doch heute nicht mehr einfach nachmachen.*

L. T. Nein, natürlich nicht. Das kann man eigentlich nur bewundern. Ein Mann, dem ein Fahrrad geklaut wird, als Held eines Filmes. Das ist eigentlich das Thema: Wie kann ich aus der Supermarktverkäuferin eine Theaterheldin machen. Wenn ich die reden lasse, was sie wirklich in ihrem Alltag sagt, da hört ja keiner zu. Also, ich kann das auch nicht. Ich bringe

auch nur Traumfiguren zustande. Ich kann es eigentlich auch nicht, aber man kann es ja versuchen. Einen ersten Schritt tun, versuchen, eine Richtung anzugeben.

S. H. *Deine Verkäuferinnen träumen sich als Leda, als Lear, als Noah. Welchen Stellenwert haben diese alten Texte und Geschichten für dich?*

L. T. Das hat was Archetypisches, das sind die Geschichten; alle Weltuntergangsgeschichten bleiben Geschichten von Noah, alle pornographischen Geschichten bleiben Geschichten von Leda, Lear ist der archetypische alte Mann, es gibt kein besseres Stück über Alte, auch Becketts Figuren sind alle nur Lear-Variationen. Es gibt einfach immer nur eine bestimmte Anzahl von Themen. Die Malerei der Renaissance zum Beispiel kannte nur drei Themen: Mutter und Sohn, Kreuzigung und Geburt, das wurde permanent variiert. Das hat für mich mit der Haltung zu tun, die du bei den russischen Avantgardisten der zwanziger Jahren triffst: Das Sujet spielt keine Rolle, das Wichtige ist die Form. Das ist das Spannende, nicht was erzählt wird, sondern wie es erzählt wird. Die Angst vor dem Weltuntergang ist immer präsent, und das Bild dafür ist die Sintflut. Dagegen ist die Atombombe unergiebig. Ich dachte eigentlich, das ist naheliegend. Alles andere wirkt immer sehr bemüht und erfunden. Leda und der Schwan kennt, nehme ich an, jeder. Ich könnte mir auch eine pornographische Geschichte aus den Rippen leiern, das wäre dann, naja gut, das wäre dann peinlich. Aber so ist das ein Vorschlag: Eine Frau hat auf dem Heimweg erotische Träume. Sie könnte auch von einem jungen Mann träumen, das ginge schon auch, aber wahrscheinlich ist das dann nicht so spannend.

S. H. *Steckt dahinter nicht auch einfach eine bestimmte Arbeitsweise, ein schriftstellerischer Vorgang, wo man sagt: Wie schaffe ich es, etwas über eine alte Frau zu schreiben? Indem ich mich an dem besten Stück über einen alten Mann orientiere.*

L. T. Ja, um ihr eine Sprache zu geben, auch um sie zu erhöhen, um sie zu verfremden. Das ist theoretisch auch schwer zu formulieren, das ist ein reiner Schreibvorgang: Wenn die das sagt, das wäre toll. Da wird man staunen.

S. H. *Das heißt, die sagt das eigentlich nicht.*

L. T. Nee, die sagt das eigentlich nicht.

S. H. *Und du sitzt am Schreibtisch und gibst ihr plötzlich die Gelegenheit, das doch zu sagen.*

L. T. Ja.

S. H. *Da liegt doch wahrscheinlich auch ein utopisches Moment drin.*

L. T. Bestimmt. Das utopische Moment liegt in der Überlieferung. In diesen alten Geschichten, da kann man noch große Ansprüche formulieren. Das ist eine projizierte Reinemachefrau. So könnten die eigentlich alle sein, warum nicht, ja. Es geht beim Schreiben auch immer darum, die Momente von Utopie zu suchen. Und die findest du zur Zeit eigentlich nur noch in der Vergangenheit, da ist mir die Antike manchmal näher als die Gegenwart. Also zum Beispiel, das fällt mir gerade ein, wir haben vorhin gesagt, Chöre gibt es nicht mehr. Das heißt doch nur, der Chor ist zerfallen, aber dadurch gibt es ihn ja wieder. Auch der zerfallene Chor ist ja ein Chor. Im letzten Moment ist es dann doch vielleicht noch eine Möglichkeit.

S. H. *Das ist interessant, weil du ja eigentlich einen sehr solistischen, einsamen Text geschrieben hast. Da sind sieben Frauen, und du hast ja eigentlich erst mal mehr oder weniger nur sieben Monologe geschrieben, mit Vorschlägen für sogenannte Intermezzi.*

L. T. Eigentlich arbeite ich mit den Begriffen der klassischen Dramaturgie: Monologe, Dialoge, Auftritte, Abgänge und so weiter, das sind die Mittel des traditionellen Theaters. Und die sollen hier verwendet werden, um noch einmal zu versuchen, Alltag zu zeigen. Um zu untersuchen, wieweit diese Mittel noch ausreichen. Der Abend müßte auch eine Befragung der Mittel des Theaters sein. Ob die wirklich noch modern sind.

S. H. *Du verwendest diese konventionellen Begriffe, aber in einem Zusammenhang, wo sie nicht mehr funktionieren.*

L. T. Wo es nicht mehr funktioniert. Und damit wird eine Grenze benannt. Bei mir ist die Grenze schon, daß ich keine realen Dialoge mehr weiß. Ich hätte mich hinstellen können und Verkäuferinnen befragen, aber das wäre völlig albern. Da komme ich nicht mehr rein. Ganz simpel: Dann hätte der Text keine Schönheit. Brecht hat mal gesagt, man solle die Wirklichkeit so darstellen, daß man darüber staunt. Das ist ja die große Kunst. Das Bekannte fremd machen. Nicht verständlich, eher unverständlich machen.

S. H. *Das ist ja auch, wenn man das so sagen darf, ehrlicher.*

L. T. Ich habe beim Schreiben dieser fremden Geschichten eine Befreiung erlebt, das hat mir Spaß gemacht. Ich hoffe, daß das den Schauspielerinnen ähnlich geht. Und die Zuschauer sollten diese Fremdheit auch empfinden und irritiert aus dem Abend rausgehen.

S. H. *Also der Versuch, Handlungsspielräume zu erweitern.*

L. T. Man nimmt Elemente des Alltags, also eine Kaffeetasse, und beginnt, damit zu spielen und hebt ab. Unser Hiersein heute wird doch von vielen begriffen als ein Endzustand. Ist es doch gar nicht. Die Frage ist, wie weit gibt es dieser Tage noch Möglichkeiten, zu träumen. Traumtechniken anzuwenden. Was ich vorführe ist, man kann sich selbst aus dem lächerlichsten Umkleideraum noch in die Wolken träumen. Das muß man als Methode begreifen. Als Methode der Befreiung. Wir leben doch in einer Welt, in der die Dinge uns völlig beherrschen. Und die Frage ist, wo ist da noch Utopie möglich. Ich denke, man muß sich die Dinge nehmen und damit was anderes machen. Im Dadaismus zum Beispiel haben sie Montagen gemacht aus einer Kaffeetasse und einer Zigarette. Plötzlich waren das Kunstwerke. Dadurch wurde Realität verfremdet und als vergänglich, als historisch gezeigt. Wir müssen träumen lernen, aus jeder Scheiße muß man sich irgendwie wegträumen lernen. Der Mensch, der mit geschlossenen Augen vorm Fernsehapparat sitzt, ja, das sind die Gefährlichsten.

S. H. *Der Raum, den du beschreibst, ist ein Raum von Arbeit, von Kontrolle, von zugestandener Freiheit, in den von außen hineinregiert wird, letztlich ein*

Zwangsraum. Und gleichzeitig behauptest du, es sei der Ort, wo die Fräuleins an ihrem Arbeitstag »dem Himmel am nächsten sind«.

L. T. Ja, das ist ja auch beim Schreiben wichtig. Wenn du versuchen würdest, nur Alltag zu beschreiben, das ist ja fürchterlich trist. »Dem Himmel am nächsten«, da bekommt das sofort eine ganz andere Dimension, auch für mich beim Schreiben. Da bekommt der Raum plötzlich auch eine Poesie oder so. Noch mal: Ein trister Raum, und die Verkäuferinnen führen vor, wie man darin noch träumen kann. Das ist ja ein Lehrstück: Was in diesem Raum möglich ist, das ist auch anderswo möglich. Das war ja auch das, wo ich immer ranwollte. Versuchen, eine neue Form zu finden. Ich hatte mir vorgenommen, noch radikaler zu werden als bei »Hermes in der Stadt«. Und ich finde schon, Anna ist spielerischer geworden, aber auch radikaler. Das ist ja eigentlich gar kein Theaterstück mehr. Das ist ja mehr ein Gedicht oder sonstwas. Du kannst ja die Form nur immer mehr sprengen, leider. Ich würde gerne mal wieder so ein richtig traditionelles Stück schreiben. Das kriegste ja nicht mehr hin, ja.

S. H. *Ein richtig traditionelles Stück zeichnet sich ja auch aus durch Figuren. In einem traditionellen Sinne heißt das ja auch Biographie, Psychologie, also ein relativ geschlossenes Menschenbild. Denkst du beim Schreiben eigentlich überhaupt an Figuren?*

L. T. Ich habe Frauen vor mir gesehen, also ich habe die mir schon vorgestellt, aber für das, was die Schauspielerinnen dann auf der Bühne daraus machen, ist das ja uninteressant.

S. H. *Das ist ja klar. Aber was mich interessiert ist, wo hast du die Frauen her?*

L. T. Das sind meine Projektionen. Das sind Frauen, die ich mal gesehen habe, und in die habe ich mich hineingeträumt.

S. H. *Das heißt, du gehst aus von einer wirklichen Frau, die man kennen könnte, und machst die durch deine Phantasie, wie du vorhin gesagt hast, fremd. Und dann kommt die Schauspielerin und versucht, diese fremde Frau wieder an sich heranzuziehen.*

L. T. Klar, damit sie das überhaupt spielen kann.

S. H. *Und die Technik des Regisseurs ist, das wieder zu zerstören, damit der Zuschauer die Möglichkeit hat, sich wieder eine Figur zusammenzusetzen.*

L. T. Natürlich. Deswegen gehe ich ja auch auf keine Probe.

S. H. *Das ist ein Prozeß, der sich letztlich nicht kontrollieren läßt.*

L. T. Das ist ja der Witz der modernen Dramatik, daß man die Techniken der Schauspieler weiterbringt, sonst ist das ja überflüssig. Wer hat denn das gesagt, Benjamin glaube ich, jedes Stück muß neue Techniken fordern, sonst ist es überflüssig. Wenn ich mit einem Stück nicht das Theater in Frage stelle, ist das Stück überflüssig. Das ist mein Hauptimpuls, weil Theater mich interessiert, kann ich es eigentlich immer nur in Frage stellen.

S. H. *Das hat ja auch wieder mit der Produktion von Utopien zu tun.*

L. T. Ja. Das Theater ist ein Ort von Arbeit. Wenn man das nicht auf die Bühne bringt, ist das ja alles umsonst.

S. H. *Hat das Theater für dich auch einen Modellcharakter?*

L. T. Dafür bin ich nicht genug drinnen, kenne es zu wenig. Als Traum vielleicht. Für mich ist immer ein wesentlicher Impuls, die Leute im Zuschauerraum anzuregen, sich selber einzubringen. Es gibt da ein ganz großartiges Modell von Tretjakow: Der hat 1928 in der Prawda einen Aufruf an alle Kinder der Sowjetunion gerichtet, am Mittwochnachmittag um drei in ihre Hosentasche zu fassen und rauszuholen, was da drin ist, und dann aufzuschreiben, wie das Betreffende in die Hosentasche gekommen ist. So entsteht ein richtiges Zeitbild. Also sowas heute zu erreichen, das wäre großartig.

Aus: Lothar Trolle, Nach der Sintflut. Herausgegeben von Tilman Raabke.

© by Alexander Verlag Berlin, 2006