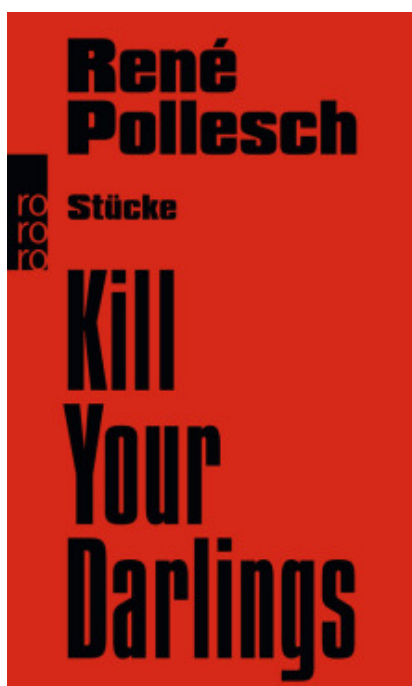


Leseprobe aus:

René Pollesch

Kill Your Darlings



Mehr Informationen zum Buch finden Sie auf rowohlt.de.

René Pollesch, geboren 1962, studierte am Gießener Institut für Angewandte Theaterwissenschaft. Seit Anfang der 1990er zeigte er eigene Abende im Frankfurter Theater am Turm, 2001 wurde er künstlerischer Leiter des Prater an der Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz, Berlin. Mittlerweile inszeniert er seine Stücke an den größten deutschsprachigen Theatern, darunter am Wiener Burgtheater, dem Deutschen Schauspielhaus Hamburg und den Münchner Kammerspielen sowie im Ausland (zuletzt u. a. São Paulo, Tokio und Warschau).

2001 und 2006 wurde er mit dem Mülheimer Dramatikerpreis ausgezeichnet, 2002 zum besten Autor des Jahres gewählt sowie 2012 mit dem Else-Lasker-Schüler-Preis für sein dramatisches Gesamtwerk geehrt.

René Pollesch gilt als einer der einflussreichsten Dramatiker unserer Zeit.

Der vorliegende Band enthält einen Überblick über sein Werk der letzten fünf Jahre.

«Pollesch hat das politische Theater neu belebt ... Seine Stücke handeln von der Ausbeutung im Zeitalter der Globalisierung und von den Irrtümern der Zweierbeziehungswirtschaft, vom angeblichen oder tatsächlichen Verlust der Individualität.» (Der Spiegel)

«So lustig, klug, präzise in der Gesellschaftsdiagnose war das Theater lange nicht.» (Süddeutsche Zeitung)

«Polleschs Theater ist eines, mit dem man sich wappnen will gegen die Zumutung einer durchrationalisierten Welt.» (der Freitag)

René Pollesch

**Kill
Your
Darlings**

Stücke

Mit einer Laudatio von
Diedrich Diederichsen

Rowohlt Taschenbuch Verlag

Originalausgabe

Herausgegeben von Nils Tabert

Veröffentlicht im Rowohlt Taschenbuch Verlag,

Reinbek bei Hamburg, Januar 2014

Copyright © 2014 by Rowohlt Verlag GmbH,

Reinbek bei Hamburg

Fantasma, Ein Chor irrt sich gewaltig, Der perfekte Tag (Ruhrtrilogie Teil 3), Sozialistische Schauspieler sind schwerer von der Idee eines Regisseurs zu überzeugen, Schmeiß dein Ego weg!, Fahrende Frauen, Kill your Darlings! Streets of Berladelphia, Don Juan nach Molière

Copyright © René Pollesch 2008, 2009, 2010, 2011, 2012

Laudatio auf René Pollesch Copyright © Diedrich Diederichsen, 2012

Aufführungsrechte der Stücke (Bühne, Film, Funk, Fernsehen):

Rowohlt Theater Verlag, Reinbek bei Hamburg,

www.rowohlt-theater.de

Umschlaggestaltung any.way, Cathrin Günther

Satz aus der Courier und Bembo PostScript (InDesign)

bei Pinkuin Satz und Datentechnik, Berlin

Druck und Bindung Druckerei C. H. Beck, Nördlingen

Printed in Germany

ISBN 978 3 499 26758 1

Inhalt

Diedrich Diederichsen: Laudatio auf René Pollesch zur Verleihung des Else-Lasker-Schüler-Preises 2012 7

Stücke

Fantasma 15

Ein Chor irrt sich gewaltig 63

Der perfekte Tag
(Ruhrtrilogie Teil 3) 111

Sozialistische Schauspieler sind
schwerer von der Idee eines Regisseurs
zu überzeugen 145

Schmeiß dein Ego weg! 191

Fahrende Frauen 227

Kill your Darlings!
Streets of Berladelphia 285

Don Juan nach Molière 323

Diedrich Diederichsen

Laudatio auf René Pollesch zur Verleihung des Else-Lasker-Schüler-Preises 2012 für das dramatische Gesamtwerk

Ich war mir nicht ganz sicher, ob es mir gelingen würde, den Bogen von René Pollesch zu Else Lasker-Schüler zu schlagen. Bzw. umgekehrt. Der Gemeinsamkeiten sind wenige. Selbst die Einführung stilisiert exotischer Sehnsuchtsnamen, die es in beider Autoren Werk gibt – Jussuf von Theben, Pablo in der Plusfiliale –, ist jeweils komplett anders gemeint. Vielleicht kann man es bei der Feststellung belassen, dass René Pollesch einen Preis verdient hat, der ihren Namen trägt, und sie diesen Preisträger verdient. Vielleicht gibt es jenseits dieser Verdienste keine Gemeinsamkeit; und daher wende ich mich jetzt dem einen der beiden Verdienste zu, dem von René Pollesch. Dem müsste dieses Wort – VERDIENST – zunächst allerdings verdächtig vorkommen: Denn ein Misstrauen, ein selbstverständlich berechtigtes Misstrauen gibt es in vielen seiner Stücke gegenüber der Naturalisierung ökonomischer Metaphern. Wie soll denn bitte ein Autor, Regisseur heute Verdienste erwerben, die von so einer abstrakten Art sind, dass man sie vergleichen könnte mit denen einer Dichterin einer ganz anderen Epoche; was für merkwürdige Tauschbeziehungen will man herstellen in diesem universellen Netz der verdienten Preise?

7

Okay, bleiben wir beim Misstrauen, nicht beim Verdienst. Alle anderen Preisträger sind klar identifizierbar als Autoren von Stücken, hier wäre eine wunderbare Äquivalenzkette über einen, wenn auch sehr kleinen gemeinsamen Nenner herstellbar. Jedoch: René Pollesch ist natürlich nicht einfach ein Autor von Stücken. Es gibt, das ist ja gerade der Punkt, überhaupt keine der konventionellen Job-Descriptions und

Funktionsbeschreibungen innerhalb des Theaters, ja der Künste, die er nicht in Frage gestellt hätte. Ein Text von Pollesch, so sagte er selbst einmal, «will noch etwas wissen. Er soll keine Bilanz sein.» Das, was René Pollesch macht, ist mithin nicht fertig, wenn der Text fertig ist. Darum führt er anschließend Regie bzw. erarbeitet den Text mit seinen berühmten Band-artigen Kollektiven, von denen er einige über die deutschsprachige Welt verteilt, unterhält. Ich will das natürlich nicht so erotisierend verstanden wissen, wie der Ausdruck «unterhalten» in diesem Zusammenhang klingen mag – a collective in every port, wie der *Sailor* bei Howard Hawks sagen könnte: in jedem Stadttheater ein Mikro-Ensemble; auch wenn uns seine Stücke der letzten Jahre nahelegen, die Beziehungen Einzelner zu Gruppen und Vielheiten zu erwägen und zu bedenken. Schließlich geht es dort immer wieder um die Liebe zu Chören, Netzwerken und anderen vierteiligen Subjektverkettungen.

Nein, mir geht es darum, dass es keine Kleinigkeit, keine Marotte, kein bloßes ATTRIBUT des hier geehrten Autors ist, dass er sich als solcher nur im Zusammenhang mit seinen anderen Tätigkeiten und seinen anderen Autoren verstanden wissen will, sondern dass es in seiner Arbeit seit mehr als zehn Jahren um nichts anderes geht, als grundsätzlich die Funktion der einzelnen Beteiligten des arbeitsteiligen Unternehmens Theater neu zu bestimmen: Autorin, Darstellerin, Souffleur, Ensemble, Text, Musik – und so weit ich sehe, hat das nicht nur seit Ewigkeiten sonst keiner versucht. Es gibt auch kein Wort für diese grundstürzende Tätigkeit. Neuerfindung ist jedenfalls schon für zwangsflexible Lebensentwürfe unter neoliberalen Bedingungen vergeben.

Mein Background, um kurz vom Laudator zu reden, ist ja weniger das Theater als Bildende Kunst und Popmusik. Für diese Präferenz sprach, als sie sich während der 80er Jahre

verfestigte, pauschal gesprochen, dass ich mich meistens darauf verlassen konnte, dass in diesen beiden Disziplinen die Gegenwart auch formal sich schneller und plastischer artikuliert und diskutierbar wurde, während das Theater immer nur eine längst von Feuilleton und Massenmedien durchdiagnostizierte Realität zu sich hereinließ, um sie dann auf Klassikerstoffe zu projizieren. Doch schon in den späten 90er Jahren ließen mich meine Stammkulturbereiche im Stich: Der Gegenwartsbezug verblasste, weil niemand mehr die radikalen Formfragen stellte, die in der Bildenden Kunst in der ersten Hälfte der 90er neokonzeptuell und unter dem Eindruck der neuen Verhältnisse nach '89 so heftig gestellt wurden. Vor allem aber vernachlässigten diese Künste jenen in den 90ern erstmals diagnostizierten epochalen Wechsel in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts: den Übergang von der Disziplinar- zur Kontrollgesellschaft, von der Dominanz fordistischer zu postfordistischer Produktion, von Repression zu Zwangspartizipation, von sedierender Passivierung durch Konsum und Massenkultur zu aktivierender Überidentifikation mit McJob und interaktiver Massenkultur, von Rollenspielmüssen zu Authentischseinmüssen, von Industrie zu Information, vom externen Befehl zum internen Befehl, von Schizophrenie zur Depression, von körperlicher Unterdrückung zu seelischer Überforderung, von Märkisches Viertel zu Prenzlauer Berg, von Stammtisch zu Facebook – für die meisten Künste war dies nur ein Thema, kein Grund, die eigenen Formate neu zu bedenken. René Pollesch, ein Theaterkünstler war der Erste überhaupt, der im deutschsprachigen Raum die Konsequenzen der neuen Verhältnisse nicht einfach nur thematisierte und benannte, sondern sich daranmachte, seine Kunstform, eben das Theater, neu zu bestimmen.

Aber anders, als das bei solch avantgardistischen Unternehmungen normalerweise der Fall ist, sind René Polleschs

Stücke große Erfolge. Eine große und in den letzten Jahren immer noch zunehmende Zahl deutschsprachiger Theater möchte auf sie nicht mehr verzichten, und pflichtgemäß werden ihre Aufführungen von den Feuilletons und Fachzeitschriften registriert, leider meist nur als Phänotyp. Alles, was es über die Shows zu sagen gibt, ergibt sich aus dem, was man sieht. Was man nicht unmittelbar sieht oder nicht versteht, wird den Eigenarten des Autors zugerechnet, als typisch Pollesch. Dabei ist dieser Autor nun endlich mal einer, der nicht aus der Schatulle der liebevoll gehegten Idiosynkrasien oder der Überfülle seiner Emotionen lebt, noch als Könner eines lange eingeübten Könnens nervt, sondern in Übereinstimmung mit selbst entwickelten und mit anderen geteilten guten Gründen seine künstlerischen Entscheidungen trifft. Innerhalb dieser Gründe gibt es große Spielräume, in denen tatsächlich Kontingenz und so etwas wie das Selbst sich austoben kann: Verwundert sind die Leute aber vor allem darüber, dass jemand ein neues Genre darstellender Kunst entwickelt hat. Ärgerlich ist oft, dass man ihnen diesen Akt als bloße Autorenmacke und Eigenart verkauft.

Auch ich war von solchen Fehlern natürlich nicht immer frei. Als ich das erste Mal einen längeren Text über René Pollesch geschrieben habe, nannte ich seine Erfindungen noch Regeln. Ich zählte Regeln auf, nach denen Polleschs Theater funktioniert – so als hätte er sie wie eine Versuchsanordnung ex nihilo festgelegt: Es gibt kein Drama. Die auftretenden Personen stellen keine je ihnen zurechenbare einzelne Person dar: Mal spielen mehrere einen oder einer mehrere, Zuordnungen wechseln zuweilen mitten im Satz; die Auftretenden verkörpern keine Rollen, sondern Subjektpositionen, in erster Linie tragen sie dazu bei, dass Sätze auf den Widerstand einer Person treffen, um die Sätze selbst dann wieder als übertragbar und austauschbar vorzuführen. Theoretische Texte sollen wie Bekenntnisse

und Liebeslyrik gesprochen werden, emotionale Texte wie reine Reflexion. Als theoretisches Textmaterial wird der Diskussionsstand in avancierter kunst- und kulturwissenschaftlicher und politischer Diskussion herangezogen – die anderswo zum Gegenstand gemachten Texte werden hier zu Akteuren, die über die Versetzung in die erste Person Erfahrungen machen; «nicht Bilanz» werden oder bleiben.

Diese Regeln, die sich inzwischen auch ein bisschen geändert haben, sind aber eigentlich keine Regeln wie die eines Spiels, die man sich ausdenkt, um vielversprechende Strukturen zu generieren, sondern sie sind viel eher direkte Reaktionen auf verschiedene Typen von Elend der Theatersituation, also auf bereits bestehende, meistens unmarkierte Regeln. Konkrete Negationen! Es sind unterschiedlich dauerhafte, wiederholbare künstlerische Eingriffe, die alle unmarkierten, scheinbar natürlichen Voraussetzungen des Theaters, auch der meisten des sogenannten Regietheaters und des sogenannten postdramatischen Theaters, durch sichtbare Methoden ersetzen – ohne allerdings die Attraktionen des Theaters zu kassieren. Schneller Wechsel von Ereignissen, Menschen, die sich nach formalen Regeln bewegen und sprechen, schöne Körper, Katharsis, Musik und, wie die Performance-Theorie sagt, Ko-Präsenz von Darstellern und Darstellerinnen mit Zuschauerinnen und Zuschauern in einem Raum.

11

Die mit dem Drama verbundene Idee von Entwicklung und Verstrickung setzt eine immer schon gegebene Idee eines sich entfaltenden oder an der Entfaltung gehinderten Subjekts normativ voraus, die Pollesch mindestens anachronistisch findet und wenigstens der Markierung wert, wenn nicht drastischerer Maßnahmen; also kein Drama oder ein markiertes Drama, keine klassische zeitbasierte Entwicklungsarchitektur, sondern Wiederholungen, Schleifen, Loops, keine Dialoge, sondern Monologe, keine

Vernichtung, sondern Insistieren, keine Plotpoints, sondern Zusammenbrüche oder Musik oder beides. Dass mitten in dieser Operation gerade die Kicks und Reize des Theaters überleben, ist eine Art von Beweis, sozusagen die Probe aufs Exempel: Man kann das auch alles – Drama, Rollenspiel – weglassen, und es geht trotzdem. Was geht? Reiner Surplus? Theater an sich? Marmelade ohne Brot?

12 Nicht zu verwechseln wäre dies jedenfalls mit einer Befreiung zu wahrer Natur, wie in der klassischen Performance-Art, die rausfinden wollte, wie Schauspiel ohne Rollen geht, Auftritt ohne Repräsentation, es geht vielmehr im Gegenteil darum, allem, was sich aufführt, als wäre es Natur, eine Maske aufzusetzen, auf dass es kenntlich werde. Oder zum Verschwinden zu bringen. Zum Beispiel die Vorstellung von einer Lebenswelt und ihrer Repräsentierbarkeit, die Idee des Sittengemäldes und Gesellschaftsporträts: stattdessen sprechen die Darsteller theoretische Texte. Texte, die an ihnen, an den Darstellern die Erfahrung machen, geprüft und getragen zu werden wie Kleidungsstücke. Die gesellschaftliche Realität setzt sich auf solchen Fetzen schon ganz von alleine fest.

Und wirft man nicht den kritischen, in Universitätssubkulturen diskutierten theoretischen Texten immer wieder vor, sie wären reine Modeerscheinungen? Das war schon bei der studentischen Kritischen-Theorie-Begeisterung der 60er so und ist heute immer noch so, wenn es um Haraway, Nancy oder Rancière geht. Genau, und hier treten sie offensiv als Mode auf, als das notwendig der Gegenwart zugewandte Supplement menschlicher Körper in einer gegebenen historischen Situation; verstecken sich nicht hinter der Naturwüchsigkeitsbehauptung bestimmter Repräsentationen von Gesellschaft, von Schicht und Szene, sondern sprechen als theoretische Behauptung alles Wissenswerte über die Lage heutiger Personen aus. Und damit der theoretische Text

nicht einfach nur negativ fixiert eine Gegenposition zum milieuplausiblen Naturalismus oder zur literarisierenden Hochkulturprosodie einnimmt, wird die Sprachmelodie, die Körperlichkeit der Aufführung nun wiederum äußerst «naturalistisch» gestaltet, sodass er zu einer komischen Synthese kommt – einer überaus theaterfähigen. Doch alles, was der Rezension dazu in der Regel einfällt, ist entweder, Pollesch wolle Theorie popularisieren, predigen, mache seine Stücke also zum Sprachrohr eines *found objects* von Text, oder er wolle sich lustig machen, wolle die ganze verdammte Kopflastigkeit parodieren.

Komisch ist aber vielmehr das von den theoretischen Texten Beobachtete, die Erfahrung eben, die sie machen, wenn sie gesprochen werden. Die besteht unter anderem in der bittersüßen Einsicht, dass sie wie jeder andere heutzutage nur gut leben und überleben können, wenn sie rasend schnell und virtuos werden, wenn sie nicht zur Ruhe kommen. Vor allem in der letzten Zeit, wenn auch schon in Motiven wie der nur mikrosekundenlangen Heroin-Oper vor über zehn Jahren, wird in den Inszenierungen von René Pollesch aber auch immer klarer, dass selbst diese Flucht in die Geschwindigkeit noch eine alt-antirepressive Gewohnheit ist, das «Abhauen des Schizos», wie es bei Deleuze/Guattari heißt, und dass Figuren wie die von Fabian Hinrichs und teilweise auch von Sophie Rois aufgeführten Solisten oder auch die Rolle des alten litauischen Regieassistenten noch etwas anderes verkörpern als die Negation der Ideologie, die gegenwärtiges Leben im Theater vor der Folie vermeintlicher anthropologischer Konstanten repräsentieren und typisieren will. Darüber hinaus gelingt es Pollesch in der präzis eingespielten Arbeit mit diesen Darstellern, dass sie dort, wo sie purer, glänzender Effekt werden, das zeigen und sagen, was man nur in dieser historischen Sekunde zeigen und sagen kann. Der Effekt wird zur genauesten und gerechtesten Gegenwartsdiagnose. Dabei kann er oder sie

oder es auch ganz ruhig werden. Die hohe Konzentration verfliegt dabei nicht.

So wie René Pollesch vor zehn Jahren das erste künstlerische Programm entwickelt hatte, das ich kenne, welches der neuen Zeit entsprach, die spätestens mit dem seit den frühen 90ern erkennbaren Ende des Endes der Geschichte begonnen hat, so glaube ich im Moment zu beobachten, dass er auch für die jetzt nach der Bankenkrise angebrochene Zeit dieses Programm entsprechend zu modifizieren begonnen hat. Er negiert die traditionellen Funktionen von Theaterleuten nicht abstrakt, indem er sie anarchisch abschafft, sondern konkret, indem er sie durch andere ersetzt: die von ihren Vorgängern etwas gelernt haben. Dabei ist auch mit ihm etwas Dialektisches passiert, ist er geworden, was er als Kategorie womöglich ablehnt, was ihn am Ende aber vielleicht auch mit Else Lasker-Schüler vergleichbar macht: zu einem der an einer Hand abzählbaren maßgeblichen Künstler der Gegenwart.

Fantasma

Sachiko Hara (**Sa**)
Sophie Rois (**S**)
Daniel Jesch (**D**)
Hermann Scheidleder (**H**)
Stefan Wieland (**St**)
Martin Wuttke (**M**)
Eine Pianistin

Regie: René Pollesch
Bühne: Bert Neumann
Kostüme: Nina von Mechow
Licht: Felix Dreyer
Video: Meika Dresenkamp
Dramaturgie: Sebastian Huber

16 Premiere: 06.12.2008 Burgtheater
(Akademietheater) Wien

Leseempfehlung: Boris Groys, «Das kommunistische Postskriptum»
(Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2005) und «Die Kunst des
Denkens» (Europäische Verlagsanstalt, Hamburg, 2008)

S: Tja, meine Herren! Was machen wir jetzt? Wir haben hier eine Geisterbahn vor uns. Wir sind im falschen Bühnenbild. Wer ist dafür verantwortlich??

H: Es ist wirklich grauenhaft, was hier passiert ist, ich hoffe, dass Sie die Verantwortlichen finden.

S: Tut mir leid, dass ich nicht optimistischer sein kann, aber wir haben einen langen Weg vor uns. Es ist wie beim Sex: Es ist eine mühsame, anstrengende Aufgabe, die niemals ein Ende zu nehmen scheint, und gerade wenn man glaubt, die Sache würde endlich laufen, passiert gar nichts.
Jane!

17

M: Frank!

H: Was ist das hier?

S: Das ist unser Forschungslabor.

St: Hier werden Hunderte von Experimenten durchgeführt, und alle Temperaturen werden von der Maschinerie unter uns kontrolliert.

D: Viele unserer Wissenschaftler haben jahrelang gearbeitet und stehen jetzt kurz vor ihrem Durchbruch!

S: Die Frage, an der wir arbeiten, ist: Warum hat die chinesische Führung das kommunistische Projekt aufgegeben und ist zum Aufbau des Kapitalismus übergegangen? Warum nur? Das muss doch zu beantworten sein. Das

Hauptproblem einer Gesellschaft, die noch kein Ende hat, keinen Körper hat, keine historische Form, die wiederholt werden kann, ist es, ihre Projekte zu limitieren, zu begrenzen. Damit sie einen Körper bekommt, damit eine Gesellschaft eine historische Form bekommt und wiederholbar wird. Vielleicht komm ich so auf eine Lösung. Wie machen wir das? Etwas zu begrenzen, ohne auf den Tod warten zu müssen oder darauf, dass uns das Geld ausgeht.

18 M: Ja, genau. Wie kommt es, dass du von einem Tag auf den andern aufhörst, dich für mich zu interessieren? Ich kann dich das nicht fragen, obwohl das doch, wie bei der chinesischen Führung, auf dialektischer Vernunft beruht, du wirst es mir nicht sagen können.

S: Ich wusste nicht, dass du hier lebst!

M: Ich bin vor zwei Jahren hergezogen.

S: Wie geht's den Kindern?

M: Wir hatten keine Kinder.

S: Oh! Ja, du hast recht.

M: Frank, ähm, ich weiß, es ist eine dumme Frage, aber du bist doch nicht mehr besessen von unserer Beziehung, oder?

S: Besessen? Wer ist besessen!? Nur weil du kurz vor unserer Hochzeit einen Rückzieher

gemacht hast? Ich hab das völlig vergessen, es ist Vergangenheit!

Wie kam es dazu, dass er von einem Tag auf den andern aufhörte, mich zu lieben? Ich kann es mir nicht erklären. Es scheint auch keiner Logik zu folgen, also müssen wir es mit etwas zu tun haben, was auch die kommunistische Führung bewegt hat, den Übergang zum Kapitalismus zu unternehmen. Die großen Umwälzungen bringen einen vielleicht darauf, wie im Kleinen gedacht wurde.

H: Warum haben die kommunistischen Parteien der Sowjetunion und Chinas die Arbeit am kommunistischen Projekt eingestellt und sind zum Aufbau des Kapitalismus übergegangen? Warum nur?

19

M: Der Kommunismus ist weder tot, noch ist ihm das Geld ausgegangen, wie dem Kapitalismus. Also warum bricht er sein Projekt ab und geht zu seinem Kontext über? Warum wechselt er die Perspektive? Ich liebe dich. Und weißt du ... manchmal, wenn ich vor dir stehe, denke ich auch und vor allem durch deine letzte SMS, ich bin ein Projekt, das du der schlechten Unendlichkeit entrissen hast, ihm einen Körper gegeben hast, aber leider einen historischen. Und vielleicht deshalb, damit es wiederholbar wird. Jetzt kann ich das wiederholen, dieses Abgeschlossene, dadurch, dass du dich einfach abgewendet hast. Und ich frag mich jetzt natürlich: War das Natur, oder war das einfach nötig, die Perspektive zu wechseln, und wenn ich an dich denke, denke ich nur noch an das Projekt der kommunistischen chinesischen Partei, die Ar-

beit am kommunistischen Projekt aufzugeben und sich an den Aufbau des Kapitalismus zu machen.

20 **S:** Was in dir hat bloß, wann hast du beschlossen, dass du mich nicht mehr verliebt ansiehst? Ich weiß, ich kann dich das nicht fragen. Es gibt keine Erklärung für diese Kälte, für diese Lieblosigkeit. Und man kann Wärme nicht einklagen. Da scheint etwas nicht mit mir zu sprechen. Da scheint etwas für keine Fragen zugänglich zu sein. Aber das Schicksal muss doch mit mir sprechen! Das kann doch nicht alles stumm sein. Wie krieg ich es dazu? Ich kann einfach nicht glauben, dass es vorbei sein soll. Ich weiß ja auch, dass es nicht vorbei ist, aber das lässt sich nicht sagen. Woher weiß die chinesische kommunistische Partei, dass es nicht vorbei ist, während sie sich an den Aufbau des Kapitalismus macht? Vielleicht ist es gar nicht vorbei.

M: Dr. Meinheimer ... Frank, das ist Albert Meinheimer.

St: Jedenfalls will ich nicht, dass du dieses Projekt hier abbrichst. Du kannst doch nicht dauernd die Perspektive wechseln und mich zum historischen Projekt erklären. Ich will kein historisches Projekt sein!

Sa: Ja, das war es! Diese eine Frage stieg immer wieder und wieder in mir auf. Was bewegte die Führung der chinesischen kommunistischen Partei, das kommunistische Projekt

aufzugeben und sich an den Aufbau des Kapitalismus zu machen?

M: Ich würde mir jetzt gern den Rest ansehen. Wenn's nichts ausmacht, Dr. Steinberger.

D: Eine gute Idee! Er heißt übrigens Meinheimer!

M: Jane, was kannst du mir über den Mann sagen, den du gestern Abend gesehen hast?

S: Ähm, er ist ein Weißer ...

M: Wal? Eisbär?

S: Nein, nein, ein weißer Mann. Mit Schnurrbart. Etwa ein Meter neunzig groß.

21

St: Na, das ist aber ein verdammt großer Schnurrbart.

S: Mir ist etwas wegen des Verbrechens eingefallen. Als ich aus dem Fenster sah, da war vor dem Bühneneingang ein roter Lieferwagen.

M: Ah, ein roter Lieferwagen, oh danke, das wird sehr hilfreich sein. Du hast deinen Spruch aufgesagt, jetzt kannst du abhauen. Frank! Ich dachte mir, dass ich dich hier finden würde.

S: Ed, setz dich, kramen wir ein paar Erinnerungen raus.

M: Du warst weg, bevor ich mit dir reden konnte.