

Suhrkamp Verlag

Leseprobe



Ostermaier, Albert
Leben und sterben lassen

Rede zur Entgegennahme des Literaturpreises der Welt

© Suhrkamp Verlag
edition suhrkamp
978-3-518-06254-8

SV

Sonderdruck
edition suhrkamp

Albert Ostermaier, geboren 1967, machte sich zunächst als Lyriker einen Namen – sein erster Gedichtband, *fremdkörper hautnah*, erschien 1997. Zeitgleich eroberten seine Theaterstücke die Bühnen, bevor mit *Zephyr* und *Schwarze Sonne scheine* die ersten Romane erschienen. In seiner Dankrede zur Entgegennahme des »Welt«-Literaturpreises erzählt er, wie er zum Schreiben gefunden hat, welches seine Themen und Motive sind, wer seine Anreger sind – und wie er sich seine literarische Zukunft vorstellt.

Albert Ostermaier
Leben und sterben lassen

Rede zur Entgegennahme des
Literaturpreises der »Welt«

Suhrkamp

Erste Auflage 2012

© dieser Ausgabe Suhrkamp Verlag Berlin 2012

Alle Rechte vorbehalten, insbesondere das der
Übersetzung, des öffentlichen Vortrags sowie
der Übertragung durch Rundfunk und Fernsehen, auch einzelner Teile.

Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form
(durch Fotografie, Mikrofilm oder andere Verfahren)
ohne schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert
oder unter Verwendung elektronischer Systeme
verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Druck: Druckhaus Nomos, Sinzheim

Printed in Germany

ISBN 978-3-518-06254-8

1 2 3 4 5 6 – 17 16 15 14 13 12

Leben und sterben lassen

Sehr geehrte Damen und Herren

»Entstanden ist die Literatur«, schreibt Vladimir Nabokov in der *Kunst des Lesens*, »nicht an jenem Tag, da ein Junge aus dem Neandertal gerannt kam, weil ihm ein Wolf auf den Fersen war; sie trat in jenem Augenblick ins Leben, als ein Junge gelaufen kam und schrie, ein Wolf verfolge ihn, ohne dass dem so war.«

Mich hat diese Definition Nabokovs immer berührt, die Idee, wonach die Literatur beginnt mit einem Jungen und der Angst, gefressen zu werden. Nabokov hält den Jungen für einen Lügner, den Wolf für eingebildet, den Schrei für die Sehnsucht nach den schreckgeweiteten Augen der anderen. Die Literatur betritt die Bühne der Welt also mit einem, der behauptet, er sei mit dem Leben davongekommen, er sei dem Tod davongelaufen.

Das aber heißt: Um ein Wolfshaar wäre die Literatur eine Totgeburt gewesen. Warum, frage ich mich, ist der Junge in den Wald gelaufen, ins Unbekannte, ins Dunkel hinein, zu den Schatten, den Geräuschen der knackenden Zweige, zu dem Atem der Tiere, dorthin, wo der Wind durch die Kronen fährt und Bäume fällt, wo Schlangen aus dem Gesträuch schnellen, wo die unerlösten Seelen im Nebel ihre

Körper suchen, doch nur kalte Luft finden und den Herzschlag des Jungen, dessen Schnaufen laut und lauter wird, so laut, dass es ihn als Donner rührt an den Ohren. Alles, was er hört, ist hinter ihm, kommt näher.

Warum hat er sich in die Welt hinausgewagt? Um Literatur zu werden? Er wollte aus dem Sichtbaren ins Unsichtbare, denke ich mir. Als er in den Wald ging, ging er zu sich selbst. Er hätte auch nur die Augen schließen müssen. Der Wald bedeutet nicht erst seit Shakespeare die Verwandlung. Der Junge wollte sich verwandeln, wie sein Körper sich verwandelte und ihm fremd wurde: ein Tier, das aus ihm wuchs, die Haare auf dem Kinn, im Hals das Fauchen des Kehlkopfs, unter der Stirn das Nachdunkeln der Pupillen und überall die Haut, die zu eng wurde und sich bis zum Zerreißen straffte.

Der Wolf, den der Junge sah, er kam aus ihm. Und er erschrak, als er in ihm sich selbst entdeckte. Und so schrie er: »Ein Wolf verfolgt mich!« Und brachte damit den Wolf zu den anderen, in das geschützte Dorf. Was blieb nach dem Schrecken? Die Angst blieb. Die Angst eines Jungen, der sie sich nicht eingestehen darf. Wer hat Angst vorm schwarzen Mann? Wenn er aber kommt? Dann laufen wir davon. Irgendwann gibt es jedoch kein Davonlaufen mehr, wenn die Schatten von Jahr zu Jahr schneller und weiter sich vor die Füße und den eigenen Weg werfen.

War der Junge wirklich ein Lügner, wie Nabokov unterstellt? Ein erster Schauspieler? Schauspieler

müssen ja die Lüge verteidigen. Warum glauben wir dem Autor mehr als dem Jungen? Warum ist nur real, was wir erlegen und ausgestopft an die Wand nageln können, sei es ein Wolf oder ein Schmetterling?

Hat nicht jeder von uns als Kind Dinge gesehen, die seine Furcht malten, Tiere gehört, die vor dem Fenster lauerten, Räuber gemutmaßt, die unter dem Bett darauf warteten, dass wir einschliefen? Haben nicht Gespenster ihre Gesichter gegen die Scheiben gepresst, und zwängte sich nicht der Wind durchs Schlüsselloch und strich über die vom Träumen heiße Stirn? Lauerte nicht überall der Schrecken? Im Schrank? Unter dem Teppich? Im vorbeifahrenden Auto? Im Läuten des Telefons?

Wann begann meine eigene Literatur? Als ich ein kleiner Junge war, als die Literatur noch Kind war, war ich oft bei meiner Großmutter auf der anderen Seite des Sees. Dort durfte ich immer länger aufbleiben, Western schauen, Fußball im Wohnzimmer spielen, die Vasen aus den Regalen schießen, die Tanten beim Rommé beschummeln, und das Eisfach war voll gestopft mit Cornettos. Großmutter, das war das Schlaraffenland. Doch am liebsten war mir, wenn sie mir statt vorzulesen, während ich die dicke, violette Daunendecke bis zum Kinn hochschob, Balladen rezitierte, wie es sonst nur Kinski konnte.

Meine Großmutter kannte alle Balladen auswendig, und setzte sie sich zu mir ans Bett, fing sie fast an zu singen. Ich bekam Gänsehaut, fieberte mit jeder Zeile, jedem Vers mit, durchlebte alle Abenteuer

und spielte sie in meiner Phantasie nach, so wie ich sämtliche Siege meiner Bayern, wenn die Sportschau vorüber war, nachspielte und dabei Sepp Maier oder Uli Hoeneß war.

Meine Großmutter stammte aus Schlesien, sie kam vor dem Krieg nach Bayern, was für sie eine Art Kulturschock bedeutete, denn sie betonte immer, Schlesien sei das Land der 101 Dichter. Das war das erste Mal, dass ich dieses Wort überhaupt hörte: Dichter. Und ich dachte, Dichter seien wie Revolverhelden: Sie ziehen wie Lucky Luke schneller als ihr Schatten. Wenn sie nicht gerade wie Robert Mitchum schwankten, weil der Boden sich unter ihren Versfüßen bewegte und selbständig machte. So wollte ich auch Dichter werden.

Eine ihrer Balladen musste mir meine Großmutter immer wieder rezitieren, sie ließ mich nicht los, ließ mein kleines Herz heftig beben: Es war Ludwig Uhlands *Des Sängers Fluch*. »Denn was er sinnt, ist Schrecken, und was er blickt ist Wuth, / und was er spricht, ist Geißel, und was er schreibt, ist Blut.« Der mit Blut schreibende, finstere König, der sich von dem Jüngling mit der Harfe und den holden Stimmen nicht rühren lässt, dessen Herz sich zu einem Stein zusammenpresst, mit dem er den Jüngling schon im ersten Augenblick am liebsten erschlagen hätte.

Von was singt er, dieser Träumer? Er singt von Lenz und Liebe, von Freiheit, Männerwürde, von Treu und Heiligkeit, »von allem Süßen, was Menschenbust durchbebt / und was ein Menschenherz

erhebt«. Noch mehr als die Angst vor dem wölfischen König bannt die Menschen die Stimme des Sängers und seines Vaters, die Sonne, die aufgeht in ihrem Lied und in einem Land, in dem die Sehnsucht nicht auf dem Scheiterhaufen verbrannt, die Seele nicht eingemauert wird.

Das Lied nimmt das Leid. Es verdreht die Buchstaben und somit das Leben in die Möglichkeitsform des Glücks, ein Durchstrahlen, das schneller ist als der Verstand, der Vorsicht gebiert. Die Kunst öffnet den Menschen wie eine aufgehende Tür den Gefangenen ins Freie. Solang der Gesang anhält, singt die Welt. Als er endet, endet sie, und der König kehrt zurück als die einzige Wirklichkeit: »Ihr habt mein Volk verführet, verlockt ihr nun mein Weib?« Er wirft dem Jüngling das Schwert in die Brust. Der Sänger ist tot, es lebe der König! Ein deutsches Lied.

Jedes Mal, wenn der Sänger starb, spürte ich ein Stechen in der Brust, und der hohe Baum vor dem Fenster lachte mit dem Wind in seiner Krone das Lachen des Königs. Ich bekam es mit der Angst zu tun. Aber ich wusste: Obwohl die Ballade für den Jüngling schlecht endet, geht sie dem König an den Kragen. Es gibt etwas, das in der Ohnmacht stärker ist als die Macht und das die Niederlage in einen Sieg verwandelt. Des Sängers Vater verflucht den König: »Dein Name sei vergessen, in ew'ge Nacht getaucht, / sei wie ein letztes Röcheln, in leere Luft verhaucht!« Ein Wort, ein Satz, ein Vers können ein Königreich zu einer Ödnis werden lassen: »Kein

Baum verstreut Schatten, kein Quell durchdringt den Sand.

(...) Versunken und Vergessen«. Wie aus der Apokalypse des Heiner Müller.

Der Dichter ist unsterblich, lernte ich damals. Selbst wenn er elendig verreckt. Da ist etwas, das ist stärker als er, unverwüstlicher, unbrechbarer als sein Körper: Das ist seine Sprache, sein Lied, das von Mund zu Mund, von Lippen zu Lippen weiterlebt.

Naturgemäß ist das idealisiert, der Fiebertraum aller Ohnmächtigen, aber für den jungen Menschen ist Idealisierung der Treibstoff des Lebens. Aber ich wusste auch: Literatur ist etwas, das man mit diesem Leben bezahlen muss. Die existentialistische Ganz-in-Schwarz-mit-Gitanes-Phase war später die erste Konsequenz dieser Erkenntnis. Zum Glück haben Schriftsteller mindestens sieben Leben, die für die Katz sind. Mir war trotz allem wie dem Jungen aus dem Neandertal schon als Kind klar: Dort wo die Literatur sich verbirgt, da lauert auch der Tod. Bis ich ihm selbst begegnete.

Als meine andere Großmutter starb, war zum ersten Mal der Tod nicht nur ein Wort fern der eigenen Wahrnehmung. Bei ihr begann ich all die Morgen mit einer Kissenschlacht, und mit ihr teilte ich alle Indianergeheimnisse.

Viele Jahre später starb die Balladengroßmutter. Ich hielt sie für unsterblich. Eigentlich war sie zeit ihres Lebens von Krankheit verfolgt, aber sie wurde nicht im Herzen krank darüber, war nie verbittert, lebte und liebte jeden Augenblick. Schon als Kind

spielte ich mit ihren Hunderten bunten Tabletten, die in meinen Händchen wie Smarties aussahen. Nichts wünschte meine Großmutter sich so sehnlichst, als mein Abitur noch zu erleben, vor allem die Abiturfeier, bei der sie sich mit durchgedrücktem Rücken und neuem Kleid in der erste Reihe sah.

Doch ihre Krankheiten häuften sich, verschlimmerten sich, sie brach öfter zusammen. Es lief stets gleich ab: Der Arzt rief an, ich solle sofort kommen, ihr Zustand sei sehr kritisch. Und jedes Mal, wenn ich dann zu ihr eilte und zitternd an der Tür läutete, das Schlimmste erwartend, öffnete sie mir, perfekt gekleidet, ein Lächeln in den Augen, für mich. Selbst als sie einen Schlaganfall hatte und keiner mehr an ihre Genesung glauben wollte und konnte, weil ihr Sprachzentrum zerstört schien, sie stammelte, war nicht zu verstehen. Ihre Augen irrlichterten in einem unschuldigen Leuchten, sie erkannte niemanden. Mich erkannte sie, als ich ihre Hand berührte und festhielt. Die Worte kamen zurück, sie rang um jedes einzelne, jedes war ihr kostbar auf der Zunge. Und auch die Verse kamen zurück, fest gemauert in der Erden.

Da wurde mir bewusst, was Sprache heißt. Dass sie notwendig ist wie die Luft zum Atmen, dass man sie wie sein Leben hüten und verteidigen muss. Meine Großmutter lebte, als ich das Abitur bestand. Und es waren nur noch wenige Wochen bis zur ersehnten Feier. Eines Abends war ich mit unserer Band bei einem meiner besten Freunde, wir schauten uns einen unglaublich lächerlichen Film an: *Wo*

bitte geht's nach Hollywood? Wir tranken Bier, stopften uns mit Paprikachips voll, philosophierten über Nietzsche.

Alle rauchten und kamen sich kaltblütig vor, aber ich litt den ganzen Abend unter einer Beklemmung, einem unerklärlichen Schuldgefühl, hatte Angstschübe, und wusste nicht, warum. Dann läutete das Telefon. Meine Großmutter sei tot, sagte mein Freund, der abgenommen hatte. Ich war im selben Dorf, ich war in fünf Minuten an ihrer Tür, und ich erwartete, ja, ich war mir ganz sicher, dass sie selbst mir öffnete, in ihrem schönsten Kostüm, mit ihrem unvergleichlichen Augenlächeln. Aber statt ihrer öffnete der Arzt mir. Ich sah sie auf dem Bett liegen, berührte sie, hielt ihre Hand. Von diesem Moment an war der Tod in meine Wirklichkeit eingetreten und nicht mehr wegzudenken.

Alles, was bis dahin für mich als unsterblich galt, war jetzt sterblich. Alles, was ich für sicher hielt, schwankte. Ich war noch Wochen unter Schock: Alles flog an mir vorbei. Zwischen mir und der Welt war eine Scheibe, und auf dieser Scheibe verwischte ein Film. Die Beerdigung, die Reden, ich sah mich, als würde ich über mich in der dritten Person sprechen, erinnere nur noch: Die Sonne schien, und alle trugen Schwarz.

Bis dahin war der Tod für mich jemand, den ich aus dem allerersten Theaterstück kannte, das ich je gesehen hatte, dem *Brandner Kasper*, der bayrischen Sisyphosvariante. Der Tod war einer, den man in Bayern mit Schnaps überlisten konnte. Der liebe

Gott sah aus wie Gustl Bayerhammer, und im Himmel achteten sie nur darauf, dass die Weißwürste das Zwölfeläuten nicht hörten. Trotz allem, was ich bislang gelesen hatte, wie reflektiert ich war oder mich glaubte: Dieses naive Seelenbayern war eingebrannt, der Herrgott eingeschnitzt im Herzwinkel und mit ihm das Welt- und Gottvertrauen wider besseres Wissen.

Selbst später, als Oskar Maria Graf und Achternbusch meinen Götterhimmel bevölkerten und begrantelten, als ich, wie Fassbinder, zu große schwarze Lederjacken trug und die Anarchie mir das Aufregendste an Bayern wurde, die Widerspenstigkeit gegen jede Hierarchie, gegen alles Fremdbestimmen, gegen jede selbsternannte Autorität, gegen diese selbstherrlichen Schweinshaxen-Wahlplakate: »Wir in Bayern«, wusste ich: Wir sind anders in Bayern. Auch wenn die, die uns repräsentieren, uns schlimmer erfinden, als sich jemand am Niederrhein das ausdenken könnte.

Mein Bayernbild, ebenso wie mein Kirchenbild, war von einem unzerstörbaren Glauben an diesen Erzählraum Bayern geprägt. Nein, besser: Bayern ist der größte Theaterraum der Welt. Ich weiß, viele wollen Bayern überdachen, aber, seien Sie gewarnt: Wir machen auch unter Dächern Freilufttheater. Denken Sie nur an Achternbuschs geniales Stück *Gust*, in dem von der ersten bis zur letzten Sekunde gestorben wird.

Da ist er wieder, der Tod. Weil er die andere Hälfte ist? Weil er ein Spiegel ist? Weil Bayern eben Ba-

rock ist? Nein, der Tod ist hier zwar sichtbarer als andernorts, in den Kirchen, in den Kruzifixen, auf den Totenkopfdesignershirts. Aber was hat das mit mir zu tun? Woher kommt meine Nähe zu ihm? Als ich für meinen Gedichtband *Für den Anfang der Nacht* alles noch mal lesen musste, was ich bis dahin an Lyrik geschrieben hatte, erschrak ich, mir schauderte sogar ein wenig.

So viel Tod, Schwärze, Wut, Rebellion, so viel Muskelvortäuschung, so viel Coolness mit brennendem Herzen. Wer war dieser Mensch, fragte ich mich, der so schrieb? Wer war der junge Mann, von dem ich Ihnen vorher erzählte? War das ich? Weil es autobiographisch klang? Oder war alles eine, wie es die Franzosen so schön in die Unschärfe bringen, Autofiktion? Eine, um es psychoanalytisch zu sagen, Selbstverkenning. Weil eine Selbsterkennung tödlich wäre?

Wäre das auszuhalten, zu erfahren und dann zu sagen, wie wir wirklich sind, wie unser Leben, und was wir erzählen, angeblich oder augenscheinlich wirklich war? Ich habe es versucht. Aber es war schlimmer, denn es hört nicht am Ende des letzten Satzes auf. Ich habe mich zuallererst an den Schmerz erinnert. Aber der Schmerz ist kein Schmerzpunkt mehr, wenn man ihn lokalisieren will. Der Schmerz strahlt aus. Er ist der größte Pointillist, er narrt einen wie die Erinnerung. Man muss ihn täuschen, ablenken, verführen, überwinden, vergessen machen durch Phantasie, ihn eingrenzen, ihn in seine Grenzen weisen und sie dann doch überschreiten.

Was passiert, wenn wir über uns schreiben? Heine schreibt in seinen Memoiren: »Die Hülle fällt ab von der Seele, und du kannst sie betrachten in ihrer schönen Nacktheit. Da sind keine Flecken, nur Wunden. Ach! und nur Wunden, welche die Hand der Freunde, nicht die Feinde geschlagen hat.« Autobiografie, wenn man sie so liest, ist ein Wundbrand. Von Brecht wissen wir, dass die Narbe, weiterschmerzt, wenn die Wunde sich schließt. Der Körper hat ein Elefantengedächtnis, aber das Vergessen eine Elefantenhaut.

Wenn wir zu dem vordringen wollen, was wir sind oder zu sein glauben, stehen wir vor einem Spiegel, so wie bei Büchner Danton vor Julie steht: »Wir wissen wenig voneinander«, gesteht er ihr. »Wir sind Dickhäuter, wir strecken die Hände nacheinander aus, aber es ist vergebliche Mühe, wir reiben nur das grobe Leder aneinander ab, – wir sind sehr einsam.« Auch Bücher vertreiben diese Einsamkeit nicht.

Oder wie es Augustinus sagt: »Wenn wir Vergangenes wahrheitsgemäß erzählen, holen wir aus der Erinnerung nicht die Dinge selbst hervor, die vergangen sind, sondern nur Worte, die Bilder wiedergeben, die jene Dinge im Vorübergehen durch die Sinne dem Geiste wie Spuren eingepägt haben. So liegt meine Jugend, die nicht mehr ist, in der Vergangenheit, die gleichfalls nicht mehr ist. Ihr Bild jedoch, wenn ich ihrer gedenke und von ihr erzähle, schaue ich in die Gegenwart, da es noch jetzt in meinem Gedächtnis ist.«

Es gibt keine Befreiung von der Erfahrung, dem Erfahrenen, dem Widerfahrenen. Es kann Teil einer Geschichte werden, aber es bleibt für immer Teil der eigenen Geschichte. Das Schreiben schlägt Brücken über ihre Brüche. Aber, sosehr man es auch hofft: Man kann mit einem Buch nichts begraben. Selbst wenn das Grab eine Sehnsucht sein mag wie für Büchners Danton: »Die Leute sagen, im Grab sei Ruhe, und Grab und Ruhe seien eins. Wenn das ist, lieg ich in deinem Schoß schon unter der Erde. Du süßes Grab, deine Lippen sind Totenglocken, deine Stimme ist mein Grabgeläute, deine Brust mein Grabhügel und dein Herz mein Sarg.«

Es mag affektiert klingen: Diese Zeilen haben mein Leben verändert. Ich hatte als Kind, als Schüler nie gelesen, nur Musik gemacht. Bücher haben mich vor Büchner nie interessiert. Und dann kam in der zehnten Klasse eine Deutschlehrerin, Schwester Ilsetraud, eine ehemalige Nonne, und las mit uns *Dantons Tod*. Und alles, was bislang als unbestimmtes Sehnen in mir war, fand einen Ort, ein Ziel.

Meine Wahrnehmung veränderte sich, meine Sprache veränderte sich, ich veränderte mich. Mir gingen die Augen auf, das Herz, die Seele, die Faust. Ich war berauscht, bedroht, berührt. Ich lernte, dass Literatur Leben ist und Leben Literatur. Und dass man beides zu lesen lernen muss und dass Lesen Arbeit ist. Arbeit an sich selbst und an der Literatur. Lesen ist eine Selbstschärfung, eine mentale Selbstschussanlage, man trifft sich selbst und wird von sich getroffen.

Auch im Theater musste ich erst lesen lernen. Ich habe es von Andrea Breth gelernt. Ja, das Leben ist Theater und macht uns Szenen. Wenn ich ein Theater betrete, verwandle ich mich, ich komme nachhause und bin zugleich in einem Roadmovie. All die Gänge, Katakomben, Hinterbühnen, Labyrinth, Kantinen. Das Theater ist für mich das Gelobte Land, bis nach der Premiere die ersten Kritiken erscheinen. Das eigentliche Theater findet ohne Publikum statt, es tut mir leid, das zu sagen.

Aber wer noch nie Andrea Breth bei der Probenkritik erlebt hat, der hat noch nie das erlebt, was für mich zum Faszinierendsten gehört, was ich je am Theater und durch das Theater erfahren habe. Es sind jene Momente, die einen für all das entschädigen, was man sonst dort mitunter an Wahnsinn, Verschwörungstheorien, Gruppenkoller und Hospitalismus, überhaupt an Psychodramen mitmachen muss.

Andrea Breth bei der Kritik: Eigentlich ist es ein Pfingstwunder. Sie spricht mit tausend Zungen, sie spricht alle Sprachen und Körpersprachen, sie nimmt jeden Schauspieler beim Wort und zur Brust, sie taucht in ihn wie zwischen die Zeilen, spricht ihm aus der Seele und spricht seinen Text. Sie fällt aus der Rolle in seine Rolle, sagt das Ungesagte, wird in seiner Figur persönlich und in ihrer Persönlichkeit eine Figur. Alles ist fließend, aber zugleich mit schärfsten Schnitten. Es gibt ja diese Alleinunterhalter, die ein ganzes Orchester auf dem Rücken und vor dem Bauch haben. Andrea hat ihr ganzes En-

semble im Kopf, sie singt, flüstert, schreit, schmeichelt, schimpft, und niemand kann sich sicher sein und sicher sagen, wer da jetzt spricht bzw. aus welcher Perspektive sie spricht. Ob man verletzt sein soll, weil es persönlich trifft, oder die Figur getroffen sein soll. Andrea bei der Kritik, das ist Hochgeschwindigkeitsmethodacting. Aber, und das ist das Besondere, es ist keine One-Woman-Show, es ist alles mit allem und jeder mit jedem verbunden, alle Leben, alles Persönliche, alle Rollen, alle Projektionen: alles bündelt sich, jeder hat am Ende für sich etwas entdeckt, das verdeckt war hinter den Worten oder tief in ihm selbst. Auf Theaterproben gibt es kein Privatleben. Jeder, mit dem man während der Probenphase außerhalb spricht, hält einen für verrückt, und man ist verrückt, wechselt permanent die Perspektiven und kann sich auf nichts konzentrieren, das nichts mit der Inszenierung zu tun hat. Man leiht sich Leben und verleiht sein Leben. Man macht die Rolle zur eigenen Biographie und aus seiner Biographie eine Rolle. Jede eigene Schwäche kann zu einer Stärke der Figur werden, jede Schwäche der Figur die eigene Persönlichkeit stärken.

Auf dem Theater darf einem nichts fremd sein. Und natürlich ist alles Verfremdung, denn nur wenn wir uns als fremd erfahren, verändern wir das Vertraute. Wie dichtet Heiner Müller: »Soll ich von mir reden Ich wer / von wem ist die Rede wenn / von mir die Rede geht Ich wer ist das.« Die Rede geht, sie springt, überschlägt sich, stammelt, schluchzt, brüllt, schmeichelt, spricht aus. Als ich zuerst ans