



ÜBERWINDUNG DES THEATERS

Wie entstehen Texte für die Bühne und wer hat hier die Deutungshoheit? Das sind die Fragen, die den folgenden vier Gesprächen zugrunde liegen: Christoph Schlingensiefel und Helene Hegemann bezweifeln das literarische Potenzial ›authentischer‹ Erlebnisse. Monika Gintersdorfer lässt Übersetzungsprobleme produktiv werden. René Pollesch kritisiert den Verblendungszusammenhang der Moral. Dabei hatten vor allem die jüngsten Debatten um Autorschaft und angeblich skandalöses ›Abschreiben‹ einen stark moralisierenden Unterton. Grund für uns, die Spex-Reihe »Kunstsprache«, die bislang Musikern vorbehalten war, in Richtung Theaterpraxis zu öffnen.

FOTOS CHRISTOPH SCHLINGENSIEFEL: ANDREAS RENTZ
(BEI DER DLD-CONFERENCE IM JANUAR 2010 IN MÜNCHEN)
FOTOS MONIKA GINTERSDORFER, RENÉ POLLESCH, HELENE HEGEMANN: OLIVER SCHULTZ-BERNDT

CHRISTOPH SCHLINGENSIEFEL

MEHR ALS EIN JAHR SOLLTE ES DAUERN, EHE CHRISTOPH SCHLINGENSIEFEL (50) SICH SCHLIESSLICH BEREIT ERKLÄRTE, ERSTMALS EIN ABENDFÜLLENDES INTERVIEW ÜBER SEINE SCHREIBPRAXIS ZU GEWÄHREN. DER SCHWERKRANKE REGISSEUR, DRAMATURG UND DESIGNIERTE KURATOR DES DEUTSCHEN PAVILLONS 2011 IN VENEDIG FAND UND NAHM SICH IN HAMBURG DIE ZEIT, MIT MAX DAX ZU NÄCHTLICHER STUNDE AUSFÜHRLICH ÜBER DIE EINSAMKEIT DES AUTORS IN ANONYMEN HOTELZIMMERN, AUF DER THEATERBÜHNE UND IN ZWISCHENSITUATIONEN FLÜCHTIGER MOMENTE ZU SPRECHEN. ZUNEHMEND WIRD KLAR: DAS SCHREIBEN IST MEHR ALS NUR EINE NOTWENDIGE ARBEIT, ES IST ZU GLEICHEN TEILEN ÜBERLEBENSKAMPF UND IDENTITÄTSVERSICHERUNG.

INTERVIEW: MAX DAX

Ich habe in den letzten Jahren oft gleichzeitig an unterschiedlichen Projekten gearbeitet – Film, Theater, Oper, Blog, Interviews, Prosa, Kunstaktionen, Videos. Bei all diesen Projekten gibt es eine Textebene. Die Zeit, die vergeht, und das Schreiben hängen eng zusammen, denn das Schreiben hat ein zeitlich unberechenbares Moment. Und zugleich hängt

alles mit allem zusammen. Aber es gibt Texte, die mir leichter fallen, und welche, die schwerer sind. Sehr schwer ist es etwa, wenn ein Auftraggeber kommt und mich bittet, einen Text zu irgendeinem Thema, sagen wir: zu ›Erfüllung‹ zu schreiben. Ein solcher Text ist deshalb schwer, weil es sich um einen Begriff handelt, der zunächst einmal gar nichts mit

meiner Arbeit zu tun hat. In solchen Fällen muss ich mich erst in das Thema einarbeiten, und ich muss begreifen, warum dieser Auftraggeber ausgerechnet von mir diesen Text haben will. Leichter fallen mir andere Textformate, etwa mein Blog, oder auch schriftlich geführte Interviews, weil ich in ihnen leichter Querverweise zu anderen Themenkomplexen

herstellen kann als im »mündlichen« Gespräch. Wenn ich für meinen Blog oder für Theaterprogrammhefte Texte verfasse, gibt es für mich grundsätzlich zwei Möglichkeiten, aber meist produziere ich Texte, indem ich sie erst in mein Diktiergerät spreche. Früher fiel mir das schwer. Da konnte ich nie frei sprechen, da verließen mich die Worte, sobald die »RECORD«-Taste leuchtete. Heute liebe ich es, denn beim Reden fällt es mir leicht, Punkt und Komma zu vergessen. Ich nehme mir also mein Diktiergerät und spreche hinein, wie es unmittelbar aus mir herauskommt, ohne jeden literarischen Anspruch. Das Diktiergerät vollzusprechen, es abtippen zu lassen und anschließend zusammenzustricken, das ist die eine Methode der Textproduktion.

Die andere Methode ist: nachts schreiben, nach den Theatervorstellungen, in den Computer. Am besten geht das, wenn zuvor eine Verausgabung stattgefunden hat, in erschöpftem Zustand. Wenn ich vielleicht zuvor angegriffen worden bin und merke, dass mich etwas beschäftigt oder stört. Dann kommen auch die Sätze schneller, dann ist der Kontext gegeben und der Fluss stimmt oft auf Anhieb. Wichtig ist einzig, dass es solitäres, nokturnes Schreiben ist. Ich kann zwar auch morgens, vor dem Frühstück, noch ein, zwei Sachen aufschreiben, manchmal gibt es da so einen Schub an Ideen, aber das ist eher die Ausnahme. Die Stille der Nacht, das ist die richtige Kulisse zum Schreiben. Das war schon ganz früher so, als ich noch die Drehbücher zu meinen Filmen geschrieben habe, die entstanden auch, wenn die anderen Menschen schliefen.

In der Nacht herrschen einfach ein anderer Sound und eine andere Energie. Spirituell gesprochen gibt es weniger Schwingungen und weniger Theater, es ist ruhiger, das Telefon klingelt nicht. Und psychisch gesprochen fällt es mir leichter, meinen Gedanken freien Lauf zu lassen, wenn ich weiß, dass die Menschen um mich herum pennen. Es war immer ein sehr befreiender Augenblick, nachts zu realisieren: Endlich Ruhe, keiner um mich herum, ich kann loslegen.

Im Falle der Drehbücher brachten Sie damals krasseste Themen zu Papier – Splatter-Fantasien, Sex, Gedärme, Gemeinheiten.

Für mich als damals 24-Jährigen waren das teilweise obszöne Fantasien. Allein deshalb musste ich nachts schreiben.

Handelt es sich um unterschiedliches Schreiben, wenn Sie bloggen, wenn Sie Drehbücher schreiben, wenn Sie für das Theater arbeiten?

Ja, klar. Meine Drehbücher waren fast alle Übersreibungen bekannter Filme wie »Mississippi Burning« von Alan Parker oder G.W. Pabsts »Hitler, letzter Akt«. Und dass sich »Die 120 Tage von Bototrop« auf Pasolinis »Salò« bezog, verdeutlichte ja schon der Titel des Films. Sich an einem vorgegebenen Handlungsstrang abzuarbeiten, erleichterte das Schreiben in gewisser Hinsicht. Viele der Drehbücher, etwa das zu »TERROR 2000«, das sich auf »Mississippi Burning« bezieht, habe ich damals mit Oskar Roehler geschrieben. Er die Dialoge, und ich war für die Dramaturgie zuständig. Ich sagte Oskar also beispielsweise, wo die Leiche liegt und wie der Kommissar sie findet, einfach, weil es eine



identische Stelle in Parkers Film gab – und Oskar ließ den Kommissar dann sprechen, allerdings andere Dinge als im Original. Oskar ist ein extrem guter Dialogschreiber. Der hackte in die Tasten, dass ich nur noch lachen konnte. Er hat dieses Talent, das Publikum mit jedem Satz weiter zu verwirren und zu verunsichern. Falsche Fährten zu legen, ist wichtig, wenn es um die Suche nach dem Mörder geht. Es kamen großartige Szenen dabei heraus, zum Beispiel die, in der Udo Kier an der Tür vom Bunker klingelt, Alfred Edel macht auf und sagt: »Wie siehst du Scheiße aus. Hast du wieder geleckert?« Und Kier antwortet: »Das geht dich Scheiße an.« Solche Dialoge gelingen Oskar, aber nicht mir. Anders gingen Matthias Colli und ich bei meinem Film »Mutter's Maske« vor, dem Veit Harlans

»Opfergang« zugrunde lag. Bei diesem Remake bezogen wir uns eher auf die Originaltexte und weniger auf die Originalhandlung.

Warum?

Ganz einfach: Ich fühlte mich gezwungen, mich beim Klauen nicht erwischen zu lassen. Ich hatte Angst, mit unserem Vorgehen Urheberrechte zu verletzen. Also habe ich Originaldialoge geklaut, aber wir montierten sie bis zur Unkenntlichkeit neu – was im Umkehrschluss bedeutete, dass von der ursprünglichen Filmdramaturgie von »Opfergang« nichts mehr übrigblieb. Heute wundere ich mich über mich selbst, dass ich damals so gehemmt war. Heute, in meiner Arbeit am Theater, verwurste ich hemmungslos Originalquellen und füge sie zu Neuem zusammen. Das ist im Theater einfach Praxis. Von daher sind für mich die Diskussionen um Helene Hegemanns Buch »Axolotl Roadkill« auch so absurd. Im Theater wird permanent auf Texte und Zitate zurückgegriffen, aus denen dann Handlungen oder Pseudo-Handlungen konstruiert werden. Das ist gut und legal, und ich bin schwer erstaunt, dass in anderen Kunstformen, allen voran der Literatur und auch der Oper, ein anachronistischer Purismus gelebt wird, der letztlich den alten Geniebegriff und die Unantastbarkeit der Originale beschwört.

Wie sieht es aus, wenn Sie für das Theater texten und Geniebegriff und Original hinter sich lassen?

Das sieht dann etwa so aus, dass ich während einer Probe mit den Schauspielern rede. In guten Momenten redigiere ich von oben, mit dem Mikrofon, in das Geschehen hinein. Ich moderiere dann die Schauspieler an, ich spreche ihnen den Text kaputt, oder ich antworte auf Fragen, die sie einer anderen Person auf der Bühne stellen. Ich versuche jeden Ansatz zu unterbinden, sich in festgelegten Dialogbahnen zu bewegen. Und um mich herum sitzen Leute, die tippen alles mit, was ich sage. Das sind Momente der Formation von Gedanken, nicht der Transformation. Das ist oft eine sehr geradlinige Sprache, die in diesen Momenten entsteht, auch wenn ein Außenstehender einzelnen Assoziationsketten möglicherweise nicht immer zu folgen imstande sein mag. Und auf Basis der Transkriptionen meiner Bühnenanweisungen etwa entstehen dann oft Dialoge. Ich weiß ja, dass ich nicht im Sinne des Mainstreams erzählen kann. Das wiederum führt zu Problemen der Rezeption. Was soll ich einer Frau Lemke-Matwey vom Berliner Tagesspiegel denn sagen, wenn sie findet, dass mein Theater für sie zu schnell sei? Soll ich dann, wie Frau Lemke-Matwey,

auf der Autobahn mit 60 Stundenkilometer fahren, obwohl mein Auto auch 240 kann? Es handelt sich einfach um grundverschiedene Ansätze, ob man vom Theater Stoff, Partitur und Handlung erwartet oder die Überwindung all dieser Sachen. Ich sage: Wenn einer auf der Bühne »Herein!« ruft, dann darf die Tür eben gerade nicht aufgehen. Dann ist es besser, wenn einer tot umfällt.

Aber wie können Sie auf einer Textebene mit Schauspielern arbeiten und gemeinsam Stücke erarbeiten, wenn Sie, wie in Ihrem Operndorf in Burkina Faso, deren Sprache gar nicht verstehen?

Das ist natürlich ein echtes Problem. In Ouagadougou weiß ich, was in der Partitur steht, aber ich weiß nicht, was die Schauspieler daraus machen. Ich kann nicht beurteilen, ob einer dilettantisch spricht oder nicht, ob ich eingreifen muss, ob ich ihm in seine Rolle ein Problem hineinbauen muss. Andererseits erlebe ich die Arbeit im Operndorf auch als Erlösung. Die Leute dort verstehen es einfach nicht, wenn ich beispielsweise möchte, dass ein Schauspieler gegen Ende eines ernsten Monologs ironisch wird. Solche Befehle werden dann einfach nicht befolgt. Ich weiß manchmal gar nicht, ob die überhaupt das sprechen, was im Skript steht.

Warum suchen Sie eine solche Erfahrung, in welcher Sie als Regisseur und Texter an Ihre Grenzen stoßen?

Der Reiz liegt genau darin, dass ich mich eben nicht einmischen kann. Ich bin degradiert zum Geschäftspartner, der ein wenig Geld mitgebracht hat. Wenn das Operndorf irgendwann anfängt zu laufen, wenn die Schule eröffnet ist, dann bin ich, glaube ich, ganz gut damit bedient, mich nicht wie so ein Entwicklungshelfer einzubringen, sondern einfach zuzuschauen.

Wenn Sie auf Textebene kollaborieren – geht es dann auch um Quantität? Darum, dass zwei Autoren einfach mehr produzieren können als einer alleine?

Gar nicht. Ich kann ja selbst schreiben. Und ich kann auch alleine überprüfen, ob einem Text etwas fehlt oder nicht. Wenn ich also gemeinsam mit René Pollesch an der Deutschen Oper auf die Premiere der Oper »Metanoia« des Komponisten Jens Joneleit am 3. Oktober hinarbeite, dann nur aus dem Grund, weil wir beide von dem Gedanken begeistert sind, dass die Tragödie aus dem Geist der Musik erwächst. René ist für mich wie eine Lebensversicherung. Ihn kann ich abends anrufen und sagen, dass ich das Gefühl habe, wir bräuchten zu Nietzsche doch

noch einen anderen Ansatz. Nach einem solchen Anruf schreibt er dann wie ein Irrer zwanzig Seiten und überreicht sie mir. Und wenn ich es mir recht überlege, ist mir diese Manie dann fast schon wieder zu anstrengend – eben gerade aus dem Grund der Quantität. Ich bin kein Freund von Bergen von Literatur, die ich erst einmal lesen muss, um sie zu verstehen. Ich mag es schlank. Aber bei René ist das eben normal. Er schreibt doch für sich. Er ist für mich fast der Einzige, der an seiner Geschichte weiterschreibt, egal ob ich nun noch etwas möchte oder nicht. Deshalb stimmt es auch gar nicht, was ich sage: Ich rufe ihn gar nicht an, und er schreibt. Ganz im Gegenteil, ich habe Hemmungen ihn anzurufen,



»DIE STILLE DER NACHT, DAS IST DIE RICHTIGE KULISSE ZUM SCHREIBEN. DAS WAR SCHON GANZ FRÜHER SO.«



weil er sowieso die ganze Zeit schreibt und ich ihn dabei möglichst nicht stören möchte.

Das überrascht für einen Menschen, der sich so öffentlich und so exzessiv mit Text beschäftigt wie Sie.

Na ja, ich schreibe zwar viel und rede viel, aber ich lese überhaupt nicht viel. Und wenn ich lese, dann eher Zeitschriften, die Spex, Fetzen, Aufgepiktes. Ich habe schon Dramaturgen zum Wahnsinn gebracht, weil die mit zwanzig Büchern ankamen, in denen zig Sachen markiert waren, weil sie gut vorgearbeitet hatten – und ich habe kein einziges von diesen Büchern auch nur aufgeschlagen. Besser ist es, so vorzugehen wie Carl Hegemann, der Vater von Helene: Der arbeitet ein bisschen wirr. Er telefoniert ständig und

schreibt an irgendwelchen Programmzetteln herum, während andere Leute schon auf seine Anweisungen warten. Erfahrungsgemäß kommen aber in genau solchen Situationen die Gedankenblitze, welche ein Stück essenziell voranbringen. Das sind die besten Textmitarbeiter. Alfred Edel bestätigte mir einmal, dass ich über ein »geniales Halbwissen« verfüge. Ich könnte Ihnen zwar nicht erklären, was Hegel eigentlich geleistet hat, aber ich mag den Rhythmus seiner Sprache, das ist für mich wie Musik. Und Halbwissen generiert mitunter natürlich auch absurde Behauptungen. Ich auf alle Fälle bin, wenn ich beispielsweise von Alexander Kluge interviewt wurde, immer gerne auf seine Behauptungen eingestiegen und habe sie weitergesponnen. Das ging auch mit Helge Schneider gut, mit Oskar Roehler, mit René Pollesch, mit den besten Schauspielern. Zwischen uns ist immer alles Material, nie Angriff. Alles ist immer Ausgangsbasis, auf die eigenes Material geschichtet werden kann. Man könnte es auch gemeinschaftliche Textproduktion nennen. Und das ist der Grund, weshalb ich Literatur oft als sehr beschränkt empfinde. Denn die Vorgehensweise, sich für sechs Monate in ein Kämmerlein einzusperren, um abgeschottet am eigenen Roman zu basteln, ist für mich pure Verkrampfung. Das muss ja kaum auszuhalten sein! Und genau in diesem Punkt liegt auch das Problem der Rezeption von Helene Hegemann: Man geht eben immer noch vom Genie aus, und daher darf nichts geschrieben werden, was nicht von einem selbst stammt. Das ist aber ein Vorwurf von gestern. Ich erlaube mir mal, die gleiche Problematik auf mich zu übertragen: Ich habe nichts erlebt in meinem Leben, aber ich habe immer alles behauptet, zur Not mit den Worten anderer.

Aber wo liegt eigentlich der Unterschied zwischen dem stillen Kämmerlein des Romanautors und dem Hotelzimmer, in dem Sie selbst schreiben?

Der Zeitraum macht den Unterschied. Ich bin ja heute hier und morgen dort. Im Unterschied zum literarischen Schreiben arbeitet man im Theater wie im Film viel stärker auf sogenannte »plot points« hin. Da muss dann einfach endlich mal einer sterben oder eine Rakete starten. Oder nehmen Sie die Filme von Alexander Kluge: Sie sehen, wie eine Geschichtslehrerin auf der Suche nach der deutschen Geschichte durchs Bild läuft. Sie hören den Off-Kommentar: »Hier springt ein Vogel von Ast zu Ast. Eine Frau schüttelt ein Kopfkissen. Zwei Arbeiter sitzen auf dem Gerüst.« Mit dieser Methode hat Kluge in den Sechzigern viel gearbeitet, und wenn es jemanden gibt, der mich nachhaltig beeinflusst hat, dann

er. Er ist einfach ein sensationeller Techniker. Bei ihm werden trivialste Vorgänge durch eine Off-Stimme in einen Bedeutungskontext geworfen, in dem sie zuvor nie standen. Es passiert nur, weil Alexander Kluge es so wollte.

Und Sie haben diese Methode aufgegriffen?

Ja, weil doch entscheidend ist, dass diese Technik einem Freiheitswillen gegenüber verpflichtet ist, den wir seit unserer Kindheit in uns tragen. Und weil der Text, anders als im Roman, wo er Selbstzweck ist, im Theater oder im Film nur einen Teil der Arbeit ausmacht, sitze ich im Hotelzimmer dann auch nicht »einsam« herum, wenn ich schreibe. Ich bin da eben nur alleine. Und in der Dunkelheit fühle ich mich wie im Kino und blicke auf die Leinwand – nur, dass die Leinwand eben in mir ist. Dann muss ich all das, was ich auf der Leinwand sehe, nur noch niederschreiben. Bei der Vorstellung, einen Roman von 150 Seiten zu schreiben, wird mir schlecht.

Denkt man, wenn man an Szenen und Dialogmomenten für den Film arbeitet, stattdessen in Textminiaturen?

Ja. Und aus vielen kleinen Momenten entsteht dann etwas Größeres. Ich erinnere mich daran, wie »TERROR 2000« 1992 in Hof verrissen wurde. Dietrich Kuhlbrodt schrieb, obwohl er selbst mitspielte und eigentlich zum Club der Eingeweihten gehörte, dass der Film zu schnell geschnitten sei. Heute sehe ich mir den Film an und stelle fest: Der ist soooo langsam und gemütlich im Vergleich zu anderen Produktionen, die heute Mainstream sind. Assoziative Texte, die vom Publikum verlangen, aufmerksam den Hakensschlägen zu folgen, können sehr wohl von einem Mitteilungsdrang getrieben sein. Im Übrigen bin ich der festen Überzeugung, dass das Publikum heute viel schneller denken kann als früher. Es ist beruhigend zu wissen, dass jeder Versuch von sprachlicher oder inszenatorischer Radikalität in zehn Jahren Mainstream sein wird. Es befreit einen beim Arbeiten. Der Schönheitsfehler liegt allein darin, dass Chefredakteure zu langsame Autoren in zu schnelle Inszenierungen schicken. Dann nämlich entstehen kontraproduktive Missverständnisse.

Als Sie in Namibia Ihren Film »African Twin-towers« drehen wollten, sind Sie mit Ihrem assoziativen Erzählen an die Grenzen der Machbarkeit gestoßen. Sie sollen zwar enorm viel Filmmaterial produziert, aber keinen Film zustande bekommen haben.

Das stimmt, das Projekt empfinde ich heute noch als Scheitern. Ich habe irgendwann das Drehbuch in den Mülleimer geworfen, weil es nicht mehr weiterging. Das lag auch an mir.

Das Skript war zwar ausgearbeitet, aber nicht mit Kameraanweisungen versehen. Im Theater hätte man das Buch retten können. Da hätten sich das Ensemble und ich sechs Wochen lang an einem Ort getroffen und wären diesen Torso von einem assoziativen Text durchgegangen, hätten versucht, dramaturgische Bögen einzuziehen, Szenen zu bauen. Das funktioniert aber nicht, wenn man mit einer Kamera arbeitet, da müssen die Anweisungen für jede einzelne Einstellung stimmen, sie müssen viel technischer und präziser sein. Mit 17 Jahren hatte ich das noch beherzigt. Da stand dann tatsächlich im Skript: »Großaufnahme. Greift zum Glas. Schnitt. Halbtotale. Geht mit dem Glas ein paar Schritte. Kamera schwenkt mit.« In »The African Twin-towers« fehlten jedoch nicht nur diese Angaben, auf die man im Zweifelsfall gerne

»IN DER DUNKELHEIT FÜHLE ICH MICH WIE IM KINO UND Blicke AUF DIE LEINWAND IN MIR.«

verzichten kann. Es fehlte vor allem die leiseste Andeutung einer Handlung. Da hat selbst »Mothlight« von Stan Brakhage mehr Handlung. Durch die immer zu allem bereite Szenenansammlung entstanden permanent neue Handlungen, die aber nie mit den jeweils vorangegangenen verknüpft wurden, weil sie nichts miteinander anfangen konnten. Das ist sicher auch eine interessante Kunst, zumal der Film nebeneinander projiziert wirklich grandios geworden ist. Aber für heute ist es komplexes Neuland, auch wenn es – wie ich schon am Beispiel des schnellen Schnitts sagte – in zehn Jahren vermutlich bereits Mainstream sein wird... oder in tausend Jahren... Ein ewiger Wunsch!

Von Ihnen stammt aber der Spruch »Scheitern als Chance« – hätten Sie nicht improvisieren können?

Das Problem begann damit, dass ich meine

Begeisterung für dieses Afrika als Sehnsuchtsort im Moment unserer Ankunft, wo aus der Situation vielleicht ein Initialschub hätte entstehen können, nicht vermitteln konnte. Die Leute waren alle viel zu sehr mit sich selbst beschäftigt – man will ja funktionieren, aber man will ebenfalls nicht von Insekten gestochen werden. Man will keine Angst haben, stellt aber fest, dass man sie in der stillen, tiefschwarzen Nacht mit einem Mal eben doch bekommt. Sehr bald befanden wir uns in einer Situation, in der keiner von uns mehr wirklich wusste, was wir hier eigentlich taten. Inklusive mir: Ich wusste es auch nicht mehr. Und wenn in einer solchen Situation das Drehbuch seinen Geist aufgibt, dann ist der Ofen aus.

Sie zeigten dann das gesammelte, weitgehend ungeschnittene Material auf der Berlinale 2008 als Installation in 18 Bildern.

Wir haben 180 Stunden gefilmt, darunter auch kurze, aufflammende Momente der Glückseligkeit, in denen alles passte. Mich hat das in den besten Momenten an Dieter Roths Arbeit erinnert, in welcher er sich über Monate und Jahre hinweg immer gefilmt hat – eine Arbeitsweise, die den Zuschauer also per se überfordert. Aber auf der anderen Seite gab es auch wildgewordene Schauspieler wie Irm Hermann, Stefan Kolosko, Robert Stadlober oder Norbert Losch, die in ihrer Unterschiedlichkeit schwer zu handhaben waren. Ich weiß noch, dass Robert nur auf Anweisungen wartete – er machte alles, was man ihm sagte, aber wenn man ihm nichts sagte, machte er nichts. Das war für mich unbegreiflich. Und Irm fragte am laufenden Meter, was sie eigentlich in Namibia verloren habe, wie es zu all dem habe kommen können. Und Patti Smith wanderte gelegentlich mit ihrer esoterischen Klarinette durchs Bild. Man könnte sagen, dass ich mir die Dimensionen der Unternehmung im Vorfeld nicht ein einziges Mal richtig vorgestellt habe. Und ich sage: Wenn ein Projekt auf eine solche Art und Weise im Chaos zu versinken droht, dann hilft einem auch kein assoziatives Texten mehr. Heute weiß ich: Wenn man sich auf Afrika einlässt, muss man entweder völlig loslassen und akzeptieren können, was geschieht. Oder man geht dorthin in Kolonialherrenmanier, haut mit dem Hammer auf den Boden und schreit durchs Megaphon: Wer nicht hüpf, wenn's knallt, wird erschossen! Ich aber kreiste in Namibia um mich selbst. Ich wusste weder, wo der Anfang, noch wo das Ende war. Es war der Moment, in dem mein Vertrauen in den Text auf eine unüberwindbare Hürde stieß.