

# SAND

**Ein Gattungswechsel vom Roman zur Aufführung  
Maturitätsarbeit von Etienne Eisele**



**Betreut von Hugo Ramnek  
Liceo Artistico 2019/2020**

# 1. Inhaltsverzeichnis

<b>1. INHALTSVERZEICHNIS .....</b>	<b>1</b>
<b>2. EINLEITUNG .....</b>	<b>2</b>
<b>3. DIE ADAPTION .....</b>	<b>2</b>
<b>3.1 DIE ROMANDRAMATISIERUNG .....</b>	<b>2</b>
3.1.1 MERKMALE EINER ROMANDRAMATISIERUNG .....	4
3.1.2 DIE ROMANADAPTION IM GEGENWARTSTHEATER .....	5
<b>4. THEATERADAPTION DES ROMANS „SAND“ VON WOLFGANG HERRNDORF .....</b>	<b>6</b>
<b>4.1 DER GATTUNGSWECHSEL .....</b>	<b>7</b>
4.1.1 AUSWAHL UND KÜRZUNGEN .....	7
4.1.2 TEXT UND SKRIPT .....	8
<b>4.2 DIE INSZENIERUNG .....</b>	<b>9</b>
4.2.1 REGIE .....	10
4.2.2 SZENOGRAFIE .....	11
<b>5. FAZIT .....</b>	<b>13</b>
<b>6. QUELLENVERZEICHNIS .....</b>	<b>14</b>
<b>7. ANHANG .....</b>	<b>15</b>

## 2. Einleitung

Die 10er-Auswahl des Berliner Theatertreffens wählt jährlich zehn aus rund 400 Inszenierungen des gesamten deutschsprachigen Spielraums aus.<sup>1</sup> Laut seiner Leiterin, Yvonne Büdenhölzer, stellt die 10er-Auswahl den Höhepunkt des Theatertreffens dar und „spiegelt Momentaufnahmen unserer Gegenwart“. 2019 waren unter den Gewinnern vier Adaptionen, davon drei von Romanen.<sup>2</sup>

Dies ist nichts Ungewöhnliches, denn auf den Spielplänen des deutschsprachigen Theaters sind neben Dramen immer auch Titel literarischer Werke aufgelistet.

Doch dem war nicht immer so. Seit den 1990er Jahren wächst die Menge an Adaptionen von Prosa im Theater. Oft wurde dies kritisch betrachtet oder beschimpft, obwohl diese Praktik einen festen Bestandteil der Theatergeschichte darstellt. Heute hat sie sich im Gegenwartstheater zu einer eigenständigen Theaterform etabliert, die dem Theaterbetrieb, so wie auch dem Publikum neue Möglichkeiten und Erfahrungen bietet.

Im nächsten Kapitel dieser Arbeit habe ich mich genauer mit dem Phänomen Romandramatisierung im deutschsprachigen Theater auseinandergesetzt. Ich habe untersucht was dessen Ursachen, Merkmale und Motivationen sind, aber auch, wie es im öffentlichen Diskurs steht. Dabei diente mir die Studie „Romane auf der Bühne“ von Birte Lipinski<sup>3</sup> als Hauptinformationsquelle.

Der praktische Teil meiner Maturitätsarbeit wird im Kapitel 4 veranschaulicht. Hierfür habe ich am Roman „Sand“ von Wolfgang Herrndorf<sup>4</sup> einen Gattungswechsel in ein Theaterskript vorgenommen, welches ich zusammen mit drei Schauspieler\*innen inszeniert und aufgeführt habe. Dabei hat mich vor allem die künstlerische Ausdrucksweise interessiert und was sich aus einem Roman alles für das Theater herausholen lässt. Im Fokus des praktischen Teils dieser Arbeit steht die Frage, wie man so etwas Subjektives wie eine Interpretation in etwas Erfahrbares umarbeiten kann. Dabei habe ich alle künstlerischen Ebenen des Theaters beeinflusst, von der Dramaturgie bis hin zur Szenografie.

## 3. Die Adaption

Das Adaptieren stellt die Anpassung oder Umarbeitung an neue Umstände dar. So kann sie für evolutionäre Anpassungen in der Biologie oder aber auch für einen Gattungswechsel von Werken stehen. Die Adaption der Literatur stellt eine spezifische Umarbeitung von literarischen Werken in ein Medium wie Hörspiel, Oper, Musical, Drama, Comic oder andere dar.

In dieser Arbeit wird der Fokus ausschliesslich auf die Adaption von Romanen für Sprechtheater gelegt.

### 3.1 Die Romandramatisierung

Das Wort Drama ist aus dem Altgriechischen entlehnt und bedeutet so viel wie Handlung oder Geschehen.<sup>5</sup> Es bezeichnet neben der Epik und Lyrik eine der drei literarischen Grundgattungen und wird als Theaterstück mit Textgrundlage verstanden, wobei auch nur die Textgrundlage gemeint werden kann. In dieser werden nahezu alle Informationen durch die Figurenrede vermittelt, da das

---

<sup>1</sup> Vgl. Berliner Festspiele, <https://www.berlinerfestspiele.de/de/theatertreffen/das-festival/auswahl/auswahl.html> (Abgerufen: 2019.12.30).

<sup>2</sup> Vgl. Berliner Festspiele, [https://www.berlinerfestspiele.de/de/berliner-festspiele/service/presse/pressemeldungen/pressemeldung\\_278293.html](https://www.berlinerfestspiele.de/de/berliner-festspiele/service/presse/pressemeldungen/pressemeldung_278293.html) (Abgerufen: 2019.12.30).

<sup>3</sup> Lipinski Birte (2014): Romane auf der Bühne.

<sup>4</sup> Herrndorf Wolfgang (2011): Sand.

<sup>5</sup> Vgl. Drosdowski Günther und weitere: Duden Etymologie. S. 117.

Drama auf seine Aufführung hinzielt.<sup>6</sup> Obwohl das postdramatische Theater über das Drama in seinem klassischen Aufbau hinaus geht, werden dessen Textgrundlagen immer noch Dramen genannt. Adaptiert man also einen Roman für die Textgrundlage eines Theaterstücks, so spricht man von einer Romandramatisierung. Diese beschreibt den Wechsel von der Gattung Roman zu einem Drama<sup>7</sup>, welcher die Form eines Textes modifiziert. Gérard Genette beschreibt diesen Prozess als „Transmodalisierung“, da es sich um den Wechsel zwischen zwei Modi der Darstellung handelt.<sup>8</sup> Der Roman wird hierbei von einer privaten Lektüre in die Grundlage einer Aufführung im öffentlichen Raum umgeformt.<sup>9</sup> Mit den Gründen für diese Praktik werde ich mich im Kapitel 3.1.2 beschäftigen.

Romane und Dramen sind zwei von vielen Arten, um Geschehen wiederzugeben.<sup>10</sup> Dabei stellt, erzähltheoretisch betrachtet, die Narration die Hauptgemeinsamkeit der Gattungen dar.<sup>11</sup> Das Geschehen wird hier als eine Aneinanderreihung von Ereignissen oder Handlungselementen verstanden, die nicht unbedingt einem logischen Aufbau folgen müssen.<sup>12</sup> Die „Art der Darstellung“, die mediale Ausrichtung, führt zu einer unterschiedlichen formalen Umsetzung dieser Inhalte.<sup>13</sup> So kann die Prosa möglichst detailliert, präzise oder lebendig nahezu alle denkbaren Inhalte erzählen, während man mit dem Theater die Möglichkeit hat, das Geschehen zu zeigen oder nachzuzahlen, aber immer in Anpassung an die Darstellungsformen, welche die Bühne zulässt oder an die Möglichkeiten, welche den Schauspielern zur Verfügung stehen. Trotz der Multimedialität, welche sich das Theater von Nutzen macht, zeigt es sich im Gegensatz zum literarischen Zeichensystem, in welchem sich der Roman bewegt, viel unflexibler in den transportierbaren Inhalten.<sup>14</sup>

Aus diesem Grund erfährt die Romandramatisierung, im Vergleich mit ihrem epischen Prätext, viele Auslassungen<sup>15</sup> und inhaltliche Veränderungen.<sup>16</sup> Diese können wiederum zu fakultativen Änderungen führen.<sup>17</sup> Aber auch je nach allfälligem Fokus, kann Handlung gestrichen oder verändert werden. Es ist also möglich, aus einem Prätext viele verschiedene Dramatisierungen zu entwickeln.

Adaptionen sind ein fester Bestandteil der Theatergeschichte. Sagen, Mythen, Märchen, aber auch Schriften wie die Bibel wurden bereits seit der Antike von Dramatikern behandelt und aufgeführt. Die Romandramatisierung hat aber eine bestimmte Absicht und Praxis, welche sie von anderen Dramatisierungen unterscheidet.<sup>18</sup>

Auf diese wird in den nächsten zwei Kapiteln, 3.1.1 und 3.1.2, eingegangen.

---

<sup>6</sup> Vgl. Bücher-Wiki, Drama. <https://www.buecher-wiki.de/index.php/BuecherWiki/Drama> (Abgerufen 2019.12.30).

<sup>7</sup> Vgl. Lipinski Birte: Romane auf der Bühne. S. 43-44.

<sup>8</sup> Vgl. Genette Gérard (1993): Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe. Aus dem Französischen von Wolfram Bayer. In: Ebd. S. 57.

<sup>9</sup> Vgl. Ebd. S. 421.

<sup>10</sup> Vgl. Genette Gérard (1998): Die Erzählung. Aus dem Französischen von Andreas Knop. In: Ebd. S. 54.

<sup>11</sup> Vgl. Ryan Marie-Laure (2004): Narrative across Media. In: Ebd. S. 55.

<sup>12</sup> Vgl. Genette Gérard (1998): Die Erzählung. In: Ebd. S. 54.

<sup>13</sup> Vgl. Korthals Holger (2003): Zwischen Drama und Erzählung. In: Ebd. S. 55.

<sup>14</sup> Vgl. Genette Gérard (1998): Die Erzählung. In: Ebd. S. 56-57.

<sup>15</sup> Vgl. Ebd. S. 57.

<sup>16</sup> Vgl. Lenz Bernd (1985) Intertextualität und Gattungswechsel. In: Ebd. S. 57.

<sup>17</sup> Vgl. Lenz Bernd (1985) Intertextualität und Gattungswechsel. In: Ebd. S. 59.

<sup>18</sup> Vgl. Ebd. S. 4-5.

Beispiele für die ersten Romandramatisierungen kommen aus dem 19. Jahrhundert, als noch Autoren ihre Geschichten in Theaterstücke umschrieben. So konnten sie sich etwas Geld dazuverdienen, ohne Zeit und Arbeit in neue Geschichten zu investieren. Diese Methode erlangte in England grosse Beliebtheit und wurde unter anderem von Henry James oder Charles Dickens praktiziert.<sup>19 20</sup>

In den 1920er Jahren hat auch Erwin Piscator im Rahmen von Brechts epischem Theater einige Romane ins Theater gebracht. Die Gründe waren vor allem politischen und reformatorischen Ursprungs. Damals wurde die Dramatisierung vom Publikum jedoch noch nicht als ein eigenständiges Kunstwerk anerkannt.<sup>21</sup>

In den 1990er Jahren wird mit den Romandramatisierungen Frank Castorfs eine grosse Veränderung eingeleitet. Der Regisseur wird zum Autor seines Theaterabends, indem er durch postdramatische Arbeitsweisen beginnt Geschichten zu dekonstruieren, die narrative Chronologie aufzuheben und Figuren zu sprengen. Somit löste man sich von der Idee der Theaterstücke und begann Texte als Teil des Inszenierungskonzepts zu sehen.<sup>22</sup>

Die Praktik erhielt viele Anhänger und wurde zur Mode dieser Zeit. Dennoch wurde das Experiment heftig kritisiert, da das damalige Drama darunter litt und der zerstörerische Umgang mit den Prätexten nicht akzeptiert wurde. Die Zeit war hierbei entscheidend, denn das Theater befand sich während der 1990er Jahren in der postdramatischen Veränderung. Durch neue Formen im Theater wurde die Komplexität von Romanen auf der Bühne darstellbar. Gleichzeitig boten Romane eine Flexibilität, welche die Umsetzung dieser Formen stärkte.<sup>23</sup> Die Romandramatisierung wurde so zum Teil einer Bewegung, die sich gegen die formalen Dogmen des Theaters richtete, welche später aufgehoben oder verändert wurden. Dies machte das Theater zu einer freieren Kunstform.<sup>24</sup>

### 3.1.1 Merkmale einer Romandramatisierung

Romandramatisierungen folgen oft ähnlichen Strukturen. So lassen sich gewisse Merkmale in der Art der Handlungsauswahl, des Erzählens, der Zeitstrukturen und des Raumkonzepts wiedererkennen.<sup>25</sup> Auf einige, insbesondere auf diejenigen, die sich auch in meiner Dramatisierung von „Sand“ finden lassen, werde ich in diesem Kapitel eingehen.

Der Text wird meist so übernommen, wie er im Prätext formuliert wird, damit der Schreibstil des Autors nicht gänzlich verloren geht. Dabei wird vor allem auf Dialoge und handlungsstarke Passagen zurückgegriffen.<sup>26</sup> Nicht selten werden auch kurze Ergänzungen der dramatisierenden Person eingefügt, wenn im Prätext Gespräche nicht genau ausgeführt sind.<sup>27</sup> Auch bei meiner Dramatisierung von „Sand“ musste ich eine beschriebene Stelle ausschreiben und habe mich dafür dem Schreibstil Herrndorfs angepasst:

---

<sup>19</sup> Vgl. Paucker Julie: Das Theater als diebisches Medium.

<sup>20</sup> Vgl. Patsch Sylvia (1980): Vom Buch zur Bühne. S. 93.

<sup>21</sup> Vgl. Lipinski Birte: Romane auf der Bühne. S. 6.

<sup>22</sup> Vgl. Paucker Julie: Das Theater als diebisches Medium.

<sup>23</sup> Vgl. John von Düffel (2008): Romane, Romane! In: Theater Heute 11.

In: Lipinski Birte: Romane auf der Bühne. S. 404.

<sup>24</sup> Vgl. Paucker Julie: Das Theater als diebisches Medium.

<sup>25</sup> Vgl. Lipinski Birte: Romane auf der Bühne. S. 344-351.

<sup>26</sup> Vgl. Ebd. S. 345-346

<sup>27</sup> Vgl. Ebd. S. 345-346.

Roman:

„Er hatte schon hin und wieder vor sich hin geredet, jetzt hob er die Stimme. Er sprach mit seinen Angehörigen, beklagte sein trauriges Schicksal, nahm Abschied von Vater und Mutter und versank mit einem theatralischen Schluchzer. Dramatisches Blubbern unter Wasser.“<sup>28</sup>

Skript:

„Ohje! Welch ein traurig Schicksal mein Leben ergriff. Ich bin zu schwach. Leb wohl Vater. Leb wohl Mutter. Möge euer Leben glücklich enden. Leb wohl Welt..!“  
*Blubbert mit dem Mund in der Wasserschale*<sup>29</sup>

Erzähltexte, die weder Rede noch Handlung wiedergeben, werden oft gestrichen.<sup>30</sup>

Durch diese Reduzierung auf das Wesentliche scheint die Handlung einen viel grösseren Zusammenhang als der Prätext zu haben.<sup>31</sup>

Da Handlungen im Roman nicht nur durch Dialog vermittelt werden, haben auch deren Dramatisierungen oft narrative Teile, die sich mit Dialogen abwechseln. Die narrativen Teile können von einem heterodiegetischen Erzähler oder direkt von den Figuren übernommen werden. Dabei können sie rückblickend oder parallel zur Handlung kommentieren.<sup>32</sup> In meiner Dramatisierung habe ich von allen diesen Varianten Gebrauch gemacht.

Szenenunterteilungen werden häufig genutzt, um Zeitsprünge oder Ortswechsel abzugrenzen. Diese werden aber durch die Verdichtung des Prätexts oft verschmolzen, also mehrere Orte zu einem gemacht und unnötig weit entfernte Zeitpunkte wenn möglich näher zusammengerückt.<sup>33</sup> So wird die bereits erwähnte Kohärenz noch weiter verstärkt.

### 3.1.2 Die Romanadaption im Gegenwartstheater

Dass heute immer wieder neue Romandramatisierungen auf die Bühnen kommen hat mehrere Gründe. Ein häufig diskutierter Grund scheint der ökonomische zu sein. Das Theater ist für den Staat kein kostengünstiges Angebot und fällt deshalb immer wieder Sparmassnahmen zum Opfer. Um die Kostendeckung zu erreichen, ist man darauf angewiesen, die maximale Anzahl Zuschauer in die Säle zu locken. Beim Kauf von Aufführungsrechten wird deshalb lieber auf ein Werk mit einem bekannten Titel oder Autor, statt auf ein Stück der Gegenwartsdramatik, welches nur wenige kennen, zurückgegriffen.<sup>34</sup>

Dabei gilt die folgende Annahme: Je komplexer und unmöglicher die Dramatisierung des Romans scheint, umso gespannter erwartet das Publikum ihre Umsetzung.<sup>35</sup> Die Übernahme des Titels dient häufig als Werbefunktion.<sup>36</sup>

Ebenfalls sind Romandramatisierungen, verglichen mit Dramen, um einiges flexibler in ihrer Umsetzung.

---

<sup>28</sup> Zit. n. Herrndorf Wolfgang: Sand. S. 434.

<sup>29</sup> Vgl. Herrndorf Wolfgang: Sand. Zit n. Eisele Etienne: Sand. S. 43.

<sup>30</sup> Vgl. Lipinski Birte: Romane auf der Bühne. S. 345.

<sup>31</sup> Vgl. Ebd. S. 348.

<sup>32</sup> Vgl. Ebd. S. 355.

<sup>33</sup> Vgl. Ebd. S. 351.

<sup>34</sup> Vgl. Burkhardt Barbara (2008): Bewegungen in Kopf und Darm. Roman-Verdauung oder „Rübenrausch-Theater“? In: Theater Heute 11. In: Ebd. S.419-420.

<sup>35</sup> Vgl. Kralicek Wolfgang (2009): Muss man alles gleich dramatisieren? In: Ebd. S. 427.

<sup>36</sup> Vgl. Burkhardt Barbara (2008): Bewegungen in Kopf und Darm. Roman-Verdauung oder „Rübenrausch-Theater“? In: Theater Heute 11. In: Ebd. S.419.

Der Roman hat „mehr Handlung, mehr Figuren und mehr Welt“<sup>37</sup> und somit mehr Potenzial, durch Kürzungen ein Stück nach gewissen Vorstellungen zusammenzustellen. Die Dramatisierung lässt sich also an jedes Ensemble und jede Bühne anpassen. Die Gegenwartsdramatik bietet viele Stücke mit wenig Rollen, die eher für ein Studiobühnenformat gedacht sind. Oft wird auch beim Kauf deren Rechte die Möglichkeit von Kürzungen und Streichungen eingeschränkt.<sup>38</sup>

Ein weiterer Grund seitens der Theaterschaffenden, erklärt John von Düffel, sei der Reiz, kein Sekundär- oder Tertiärinterpret sein zu wollen, sondern derjenige, der den Stoff fürs Theater neu entdeckt.<sup>39</sup> Dies ist auch der Grund, der mich dazu verleitet hat, „Sand“ zu dramatisieren. Ich habe mich zuvor im Internet darüber erkundigt, ob der Roman bereits dramatisiert worden ist, bin aber nur auf einen Artikel gestossen, in welchem ein Dramaturg behauptete, dass sich „Sand“ nicht für die Bühne eigne.<sup>40</sup> Diese Aussage hat mich nur noch mehr dazu motiviert, es zu versuchen.

Man bleibt jedoch, wenn man die Sparmassnahmen beachtet, mit bekannter, kanonisierter Literatur auf der sicheren Seite. Deren Dramatisierung bietet den einen den Einstieg in den Diskurs und die Erschliessung von Bildungswissen, den anderen eine Diskussion zur Interpretation.<sup>41</sup>

Die Dramatisierung vermittelt eine aktuelle Leseart und macht aus dem Theater einen „Ort für Diskurse um Literatur und Geschichten“, der uns beispielsweise durch das Verweben mehrerer Prätexte neue Bedeutungsdimensionen bieten kann.<sup>42</sup>

Trotzdem hört man von Kritikern, dass die Romandramatisierung zum Ziel haben sollte, das Publikum zum Lesen des Buches zu bewegen.<sup>43</sup> Diese Erwartung würde dem Drama aber seine Qualität als eigenständiges Kunstwerk nehmen, es unvollständig machen und die dramatisierende Person zum Epigonen werden lassen.<sup>44</sup> Das ist schade, da die Dramatisierung dem Prätext die Möglichkeit gibt, als Stoff wahrgenommen zu werden. Stoffe sind Werke, über die in verschiedenen Formaten, wie zum Beispiel Büchern, Artikeln oder bildender Kunst, diskutiert und reflektiert wird. Durch diese Verbreitung können sie sich von einem einzelnen Referenztext lösen und weiterer Bearbeitung öffnen.<sup>45</sup>

#### **4. Theateradaption des Romans „Sand“ von Wolfgang Herrndorf**

Im Rahmen meiner Maturitätsarbeit habe ich einen zeitgenössischen Roman, teils anhand des erlernten Wissens durch Theorie, teils anhand von Improvisation, selbst in ein Theaterskript umgearbeitet. Ich habe mich hierbei für den 2011 erschienenen Roman „Sand“ von Wolfgang Herrndorf entschieden. Das fertiggestellte Theaterskript habe ich zusammen mit drei Laienschauspieler\*innen inszeniert. Zuletzt folgte eine Aufführung mit Publikum.

In diesem Kapitel werde ich genauer auf den von mir durchgeführten Gattungswchsel und die anschließende Inszenierung des Skripts eingehen. Das finale Skript für die Aufführung befindet sich im Anhang dieser Arbeit.

---

<sup>37</sup> Zit. n. Kralicek Wolfgang (2009): Muss man alles gleich dramatisieren? In: Lipinski Birte: Romane auf der Bühne. S. 421.

<sup>38</sup> Vgl. Kroll Frank (2007): Das Ersatztheater boomt. Überlegungen zum Stellenwert neuer Dramatik im aktuellen Theaterbetrieb. In: Theater Heute 12. In: Ebd. S.421

<sup>39</sup> Vgl. John von Düffel (2008): Romane, Romane! In: Theater Heute 11. In: Lipinski Birte: Romane auf der Bühne. S.420

<sup>40</sup> Vgl. Taz (2012): „Sand ist ein Buch-Buch“, <https://taz.de/Dramaturg-ueber-Wolfgang-Herrndorf!/!5098413/>

<sup>41</sup> Vgl. Lipinski Birte: Romane auf der Bühne. S. 425

<sup>42</sup> Vgl. Ebd. S. 426.

<sup>43</sup> Vgl. „Fragen Sie Reich-Ranicki“. In: Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung 24 (2008) In: Ebd. S. 426

<sup>44</sup> Vgl. Ebd. S. 426.

<sup>45</sup> Vgl. Schulz Armin (2003): Stoff. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Und weitere. In: Ebd. S. 430-441.

## 4.1 Der Gattungswechsel

Sand habe ich zum ersten Mal im Sommer 2018 gelesen und ein zweites Mal für die Vorbereitung der Dramatisierung im Frühling 2019. Dabei wurden bereits Stellen markiert, die ich als geeignet oder spannend empfunden habe. Daraufhin habe ich den Roman interpretiert und mir die Themen des Romans notiert, welche ich am spannendsten fand und ebenfalls im Stück behandeln wollte:

Identitätsverlust/-entfremdung  
Falsches/Nicht reales  
Schicksal  
Nihilismus

Ich verfasste ein Konzept für die Behandlung der Themen in meinem Arbeitsjournal und entschied mich so für eine radikale Kürzung der Geschichte, in welcher viele Personen und Handlungen des Originals fehlten. Diese Kürzung richtet sich gestaltungstechnisch und textlich nach den ausgewählten Themen und fokussiert sich somit auf meine Interpretation. Die Dramatisierung stellt also meine Sichtweise auf den Roman dar und wird somit zu meiner Deutung.

Meine Interpretation wurde von der Arbeit Sonja Arnolds „Der Aufbewahrungsort des Falschen“<sup>46</sup> beeinflusst, in welcher sie den Roman Herrndorfs analysiert.

Ebenfalls inspirierten mich die Filme „Mulholland Drive“<sup>47</sup> und „Inland Empire“<sup>48</sup> von David Lynch, in welchen ich Parallelen zu „Sand“ sehe, insbesondere zur Funktion von dessen Schauplatz, welchem Sonja Arnold literaturhistorisch eine Transitraum-Konnotation „zwischen Träumen und Wachen sowie zwischen Realität und Fiktion“ zuschreibt.<sup>49</sup> Weitere Gemeinsamkeiten sind das Spiel mit Erwartungen, die ironisierte Handlung, ein absichtlich komplizierter und verwirrender Aufbau und das Thema der Identität. Die Identität geht in „Mulholland Drive“, sowie auch im Roman, verloren. Ebenfalls befassen sich beide Filme mit dem Filmbusiness, reflektieren sich also in ihrer Gattung selbst und nehmen somit Bezug auf das Spiel mit Realität und Fiktion.

Das Skript wurde aus Texten von den Buchseiten der ausgewählten Kürzung zusammengestellt. Hierbei wurden Dialoge, sowie auch narrative Teile genutzt.

### 4.1.1 Auswahl und Kürzungen

Wie bereits zu Beginn dieses Kapitels erwähnt, wurde eine radikale Kürzung vorgenommen, in welcher Personen und Handlungen der Originalgeschichte fehlten. Ich entschied mich für den Handlungsstrang des Namenlosen, von seiner Geburt in der Scheune bis zu seinem Tod vor der Höhle und wählte die spannendsten Begegnungen und Handlungen aus. Von diesen mussten später noch einige gestrichen, andere zu einem einzigen Mono- oder Dialog zusammengefasst werden. Die Formulierungen wurden hierbei direkt aus dem Roman ins Skript abgetippt, jedoch wurden viele Sätze verdichtet, wodurch wiederum neue Sätze entstanden.

---

<sup>46</sup> Arnold Sonja (2013): Der „Aufbewahrungsort des Falschen“ – Fehler und Zufälle in Wolfgang Herrndorfs Roman Sand am Beispiel des Homonyms Mine.

<sup>47</sup> David Lynch (2001): Mulholland Drive.

<sup>48</sup> David Lynch (2006): Inland Empire.

<sup>49</sup> Vgl. Arnold Sonja: Der „Aufbewahrungsort des Falschen“ S. 4.



Da ich drei Schauspieler\*innen zur Verfügung hatte, habe ich viele Personen des Romans gestrichen und die drei Personen zu Protagonisten gemacht, welche im Roman am meisten vorkommen und gemeinsam am Ende beteiligt sind:

Der Namenlose, Carl  
Helen Gliese  
Dr. Cockcroft

Trotzdem erscheinen mehrere Nebenrollen, die entweder für die Handlung nach dem Fokus oder für die Logik des Handlungsstrangs von Bedeutung sind.

Diese Logik ist im Roman nicht einfach zu verfolgen, da für diesen verschiedene verwobene Handlungsstränge, unangekündigte Zeitsprünge und ein komplizierter Aufbau charakteristisch sind. Seine Länge von 467 Seiten verstärkt das noch zusätzlich. Herrndorf selbst beschwerte sich, „dass die Handlung keiner kapiert.“<sup>50</sup> Deshalb musste auch die gekürzte Fassung vieles beinhalten, damit man die Geschichte immer noch entschlüsseln kann. Dies führte zu einer hohen Komplexität und Textlastigkeit des Skripts.

#### 4.1.2 Text und Skript

Damit die Dramatisierung nicht nur eine Kürzung des Romans bleibt, habe ich die Geschichte in einen neuen Rahmen in Form einer Metaebene gestellt. Die ganze Geschichte stellt die Erinnerung an die Erlebnisse des im Tümpel zurückgelassenen Protagonisten dar, weshalb der Text bis zum Tümpel in Szene 26 in der Vergangenheit erzählt wird und somit die Thematik des Schicksals manifestiert. Damit die im vorhergehenden Kapitel erwähnte Komplexität des Romans trotz der Kürzung nicht verloren geht, wurden neben dem Schreiben in der Vergangenheit weitere grammatikalische Elemente eingefügt, die uns eine vollkommene Zurechtfindung im Text verweigern. Zum Beispiel die unkontrollierte Benutzung der dritten Person, direkten oder indirekten Rede, welche sehr oft auch unbemerkt geschieht. Der gesamte Theatertext wurde auf die folgenden drei Rollen verteilt:

Der Namenlose, Carl  
Figur 1  
Figur 2.

Dabei besetzen die beiden Figuren mehrere Personen und der Namenlose nur sich selbst. Szenenwechsel wurden meistens bei Zeitsprüngen und Ortswechseln eingesetzt und durch eine in der ersten Szene live zusammengestellte Übergangsmusik auf einem Beatsequencer begleitet. Diese war rhythmisch schnell und jagte somit den Protagonisten in sein Schicksal. Sie erleichterte aber auch das Zurechtkommen in der Handlung, indem sie dem Zuschauer eine regelmässige Verschnaufpause bot.

Marcelo Diaz erklärt: „Das Theater, so naturalistisch es auch sein mag, wird niemals über das Paradox hinwegkommen, dass es ein irrealer Raum mit Beleuchtung und Kulissen ist, der erst durch die Präsenz des Schauspielers real wird.“<sup>51</sup> Diesen irrealen Raum brachte ich mit dem Transitraum-Schauplatz des Romans, der „Wüste als Ort des Absurden“<sup>52</sup> in Verbindung und wollte, dass sich das Theater als Theater präsentiert und auch mit der Rolle des Schauspielers experimentiert, die nach

---

<sup>50</sup> Zit. n. Herrndorf in: <http://www.wolfgang-herrndorf.de/page/17/> (Abgerufen: 2013/01/31)

In: Arnold Sonja: Der „Aufbewahrungsort des Falschen“ S. 9.

<sup>51</sup> Zit. n. Diaz Marcelo: Die Kunst der Regie. S. 35.

<sup>52</sup> Vgl. Arnold Sonja: Der „Aufbewahrungsort des Falschen“ S. 4.

Marcelo Diaz realitätserschaffend wirkt. Somit reflektiert sich das Theater, wie die beiden Filme „Mulholland Drive“ und „Inland Empire“, in seiner Gattung selbst, was in seinem Auftreten mit der Thematik des Schicksals verbunden werden kann, da die gesamte Handlung eines Dramas bereits von Beginn an in dessen Textgrundlage festgelegt ist. Dieses Spiel verstärkte ich zusätzlich mit der Übernahme von mehreren Theater-Metaphern, welche Herrndorf in „Sand“ benutzt. So beschreiben beispielsweise die ersten Sätze des Stücks den Blick auf eine Theaterbühne.<sup>53</sup>

Durch die soeben genannten Änderungen und mit den im Kapitel 4.1.1 erwähnten Kürzungsmassnahmen, ist ein Drama entstanden, das sehr starke Ähnlichkeiten zum Prätext hat, jedoch diesem nicht mehr wirklich entspricht und somit auch den Kennern des Romans neue Bedeutungsdimensionen<sup>54</sup> und Überraschungen bietet.

Wegen der im Kapitel 4.1.1 erwähnten Textlastigkeit hatte ich den Anspruch, das Skript so kurz wie möglich zu halten, damit es seine Realisierbarkeit nicht verliert. Das finale Skript umfasst 49 Seiten. In diese wurden die Inszenierungsideen eingefügt, die mir während des Schreibens als für die Thematik geeignet in den Sinn kamen. Der Text ist somit an unsere Inszenierung angepasst.

## 4.2 Die Inszenierung

Da ich beim Schreiben des Skripts immer bereits an dessen Inszenierung dachte, konnte ich gleich mit dieser beginnen.

Durch Kontakte zur jungen Theaterszene habe ich drei Laienschauspieler\*innen gefunden, mit welchen ich durch Erfahrung und Bücher angeeignetes Regiewissen das fertiggestellte Skript innerhalb von sechs Monaten inszenierte. In der Ausschreibung des Projekts machte ich klar, dass es mein Anliegen war, das Skript zusammen mit den Schauspielern zu optimieren. Ich wollte, dass wir uns in Reflexion ständig folgende Fragen stellen:

„Was funktioniert? Was nicht? Weshalb? Was kann man streichen? Wovon braucht es mehr?“

Die Freiheit und Mitwirkung der Schauspieler ist mir von grosser Bedeutung, weshalb ich oft auf deren Vorschläge eingegangen bin, sofern diese meinem Konzept zusagten.

Das Inszenierungskonzept stützt sich auf die in Kapitel 4.1 erwähnten Hauptthemen und beeinflusst das Schauspiel, welches ich als Regisseur gelenkt habe, sowie auch die Szenografie, um die ich mich ebenfalls gekümmert habe.

Für die Thematik des Falschen/ der Realität hielt ich eine Inszenierung mit performativen Elementen und Videoergänzungen für geeignet, da das Theater selbst eine Nachahmung bzw. nach dem Zitat von Marcelo Diaz aus Kapitel 4.1.2 einen „irrealen Raum“<sup>55</sup> darstellt. Das Video stellt hierbei das realitätsfernste und die Performance das realste dar, während sich das Theater als Transitraum dazwischen bewegt. Dies kreiert eine Abstufung zur Realität. In die finale Inszenierung wurden mehrere performative Elemente, aber nur ein Video eingebracht. Dieses Video wird im Kapitel 4.2.2 noch genauer beschrieben.

Aufgrund der im Kapitel 4.1.2 erwähnten Metaebene, welche die Geschichte in eine Art Erinnerungstraum verwandelt, wurde das Schauspiel eher schlicht und statisch gehalten. Die Schauspieler stellten sich oft in eine Linie oder bewegten sich kaum, wie zum Beispiel Lundgren in den Szenen 4, 7 und 9. Je ferner und lebloser die Erinnerung war, desto statischer gestaltete ich die Szene.

---

<sup>53</sup> Zit. n. Herrndorf Wolfgang: Sand. Vgl. Eisele Etienne: Sand. S. 1.

<sup>54</sup> Zit. n. Lipinski Birte: Romane auf der Bühne. S. 426.

<sup>55</sup> Zit. n. Diaz Marcelo: Die Kunst der Regie. S. 35.

### 4.2.1 Regie

Die Regie bin ich vor allem durch Improvisation angegangen.

Bei einem ersten Treffen lasen wir das Skript gemeinsam durch und tauschten Eindrücke aus. Ich machte die Schauspieler mit meiner Interpretation und so mit dem Inszenierungskonzept vertraut und zeigte ihnen, wie ich mir die Szenografie vorgestellt habe. Diese wird im nächsten Kapitel, 4.2.2, genauer erklärt.

Durch das Erstellen eines Probeplans, hatten wir schon von Anfang an einen Probefluss. Die Proben wurden in verschiedene Szenepakete von gleicher Besetzung unterteilt. Die Schauspieler lernten den Text selbstständig für die entsprechende Probe und zeigten mir die Szenen, so wie sie sich diese mit den allfälligen Inszenierungsvorschlägen vorgestellt hatten. Die Szenenvorschläge der Schauspieler gaben mir immer wieder neue Ideen und wurden von mir in die für das Konzept bestmögliche Richtung geleitet. Dies gelang mir mit einer schnell anpassbaren, nur in gewissem Masse konkreten Vorstellung des finalen Stücks. Das Stück befand sich deshalb bis zum Schluss in einem Wandelzustand. Um finale Ideen der jeweiligen Proben festzuhalten, filmte ich diese und machte mir Notizen. Viele dieser Ideen wurden bis zur Aufführung beibehalten.

Sobald wir die erste Hälfte der Szenen alle einmal geprobt hatten, fügten wir diese in einer Probe alle aneinander, um einen ersten Eindruck des Gesamtwerks zu erhalten. Diese Aneinanderreihung liess ein ganz neues Bild erscheinen, welches ich nach und nach dem Konzept anpasste. Danach fokussierten wir uns auf die zweite Hälfte des Skripts und wiederholten den Vorgang wie bei der ersten Hälfte mit Szenenproben und anschliessendem Aneinanderreihen der Szenen. Daraufhin folgte das Zusammenfügen der ersten und zweiten Hälfte. Mit dieser Fusion arbeiteten wir weiter und forderten Feedback von Aussenstehenden zum Gesamtbild und zum Verständnis der Handlung ein. Für mehr Spielfluss wurde noch unnötiger Text gestrichen und Wichtiges verständlicher gemacht. Zum Beispiel hat man den Grund für die Jagd nach der Mine noch ein letztes Mal mit folgender Textstelle untermauert:

„Hiroshima hat den Krieg verkürzt, über Nagasaki kann man streiten – aber ein drittes Mal passiert das nicht. Wir werden verhindern, dass es ein drittes Mal passiert.“<sup>56</sup>

Ebenfalls wurde ein langer Monolog durch eine grosse Performance ersetzt, um bei der hohen Textlastigkeit mehr Visuelles einzufügen.

In den letzten Proben wurde das Stück immer nur als Ganzes durchgespielt. Wobei ich mir Notizen machte, was zu weiteren Anpassungen führte. Beim Aufwärmen thematisierte ich bewusst mit Spielen und Übungen die noch vorhandenen Schwächen des Stücks, zum Beispiel die Übergänge, die zackig und mit grosser Spannung geschehen sollten, die Wahrnehmung nicht vorhandener Objekte und Geschehnisse oder die totale Hingabe. Aber auch Gedächtnis- und Improvisationsübungen wurden regelmässig praktiziert, um die Masse des Skripts zu meistern. Die letzten Änderungen wurden bis eine Stunde vor der Aufführung vorgenommen.

---

<sup>56</sup> Zit. n. Herrndorf Wolfgang: Sand. Zit n. Eisele Etienne: Sand. S. 47-48.

## 4.2.2 Szenografie

Schon zu Beginn des Gattungswechsels hatte ich eine klare Vorstellung eines Bühnenbildes, welches ich schon beim Schreiben des Skripts immer vor Augen hatte. Dieses bestand aus einem im Hintergrund von der Decke hängenden Spitzenvorhang, der mit zwei nach vorne kommenden Vorhängen, ebenfalls aus Spitze, eine Art nach vorne geöffnete Box mit drei Wänden bildete. Die Vorhänge bilden einen grossen Kontrast zur Handlung und verstärken den Begriff des Theaters als „irrealen Raum“<sup>57</sup>. Der hintere Spitzenvorhang wurde in Szene 19 und 26 als durchlässige Beamerleinwand genutzt, was die Thematik des Scheins und des Falschen wieder aufgriff. Sie diente ebenfalls das ganze Stück hindurch als Spielraumabgrenzung, hinter welcher auf dem Boden sichtbar die



Requisiten aufgereiht lagen: Ein Granatapfel, eine Schere, eine Glasscheibe, ein Kanister und weitere. Diese Präsentation der Requisiten richtet sich nach der „Gewehr-Regel“ Tschechows, die besagt, dass jedes Objekt in einem Werk einem Zweck dienen und somit irgendwann vorkommen muss.<sup>58</sup>

Somit ist das Schicksal auch visuell präsent.

Die Bestuhlung wollte ich schon von Anfang an eher gering halten, da ich mit einem kleinen Publikum ein näheres Erlebnis mit mehr Intimität erzeugen wollte. Sie war Hufeisenförmig um den Spielraum gereiht und schloss diesen zusammen mit den Vorhängen ein. Das zu jeder Szene präsentierte Requisit war ein weisser Tisch, der die anfängliche Idee eines Schwedenkastens ersetzte, da dieser schwer aufzutreiben war und wir uns beim Proben an den Tisch gewöhnt hatten. Dieser hatte verschiedene Funktionen, war beispielsweise in der Szene 2 der Dachboden, oder ein Auto in der Szene 10. Ihm wurden also auch, wie den Figuren 1 und 2, verschiedene Rollen zugeteilt.

Die Lichtwechsel und die Musik wurden meist schon beim Schreiben des Skripts festgelegt und von mir, zusammen mit einer Assistentin, ab der ersten Hauptprobe bis zur Aufführung ausgeführt. Sie dienten stets einem spezifischen Zweck, beispielsweise kreierte die Abwesenheit des Lichts in Szene 24 eine nur hörbare Metalepse. Sie hatten auch eine sinnliche Funktion, wie in der Performance in Szene 26, welche nur mit Taschenlampen beleuchtet wurde. Auch die darauffolgende blosse Frontalbeleuchtung mit einer orangenen Folie, die zu dunklen Schatten führte, welche die Querbeleuchtung bis zu diesem Moment verhindert hatte, schaffte eine sinnliche Atmosphäre. Dieser grosse, unerwartete Lichtwechsel führte zudem zur Unterstreichung des Kippmoments nach der Performance, welcher uns nun die unerwartet endgültige Auslieferung des Protagonisten an sein Schicksal zeigte. Ebenfalls wurde das Licht in Szene 26, beim Abgang von Helen und Dr. Cockcroft aus der Höhle, ausgeschaltet. Sobald der Protagonist feststellte, dass „seine Schreie durch eine synästhetische Fehlschaltung in Farben verwandelt werden“<sup>59</sup>, wurde vom Beamer ein in Farben stroboskopierendes Rechteck über die Bühne projiziert, welches den Protagonisten in einem abgegrenzten Lichtraum isolierte. Eine weitere Projektion des Beamers, war das Video in Szene 19.

<sup>57</sup> Zit. n. Diaz Marcelo: Die Kunst der Regie. S. 35.

<sup>58</sup> Vgl. Mijhailovich Bitsilli Petr (1983): Chekhov's art, a stylistic analysis. In: Wikipedia Chekhov's gun [https://en.wikipedia.org/wiki/Chekhov%27s\\_gun](https://en.wikipedia.org/wiki/Chekhov%27s_gun) (Abgerufen 30.12.19)

<sup>59</sup> Vgl. Herrndorf Wolfgang: Sand. Vgl. Eisele Etienne: Sand. S. 48.

Dafür wurde aus Gesichtsaufnahmen von Figur 1 und 2 ein Datamosh erstellt, welches auf das im Buch thematisierte Homonym „Mine“<sup>60</sup> Bezug nimmt. Ein Datamosh ist eine spezielle Art der Videobearbeitung, welche man durch das Beschädigen der Datei mithilfe eines Programms erreicht. Dies führte zu Verzerrungen und Verschmelzungen von verschiedenen Zeitpunkten des Videos. Diese Verschmelzung von Figur 1 und 2 wurde vom Spiel mit der Identität in „Mulholland Drive“ beeinflusst und stellte hier eine Andeutung auf die Zusammenarbeit von Figur 1 und 2 dar, welche sich, wie das Schicksal als höhere Macht, gegen den Protagonisten richtete.

Anfängliche Ideen, die sich gegen Ende als zu kompliziert und für den Aufwand nicht lohnend herausstellten, wurden nicht umgesetzt. Somit fiel der Lichtwechsel zum Anfangslicht in den Übergängen, weitere atmosphärische Lichtwechsel, sowie auch ein Mikrofon mit Hall-Effektgerät für Helen weg.

---

<sup>60</sup> Vgl. Arnold Sonja: Der „Aufbewahrungsort des Falschen“ S. 16.

## 5. Fazit

Die Adaption von Romanen für das Sprechtheater bietet eine Flexibilität, welche sie für Theaterschaffende und Theaterzuschauer sehr attraktiv macht. So ist sie freier in ihrer Umsetzung, bietet deshalb mehr Potenzial für neue „Bedeutungsdimensionen“<sup>61</sup> und öffnet im Theater einen Raum für Literaturdiskussion, der über den des Dramas hinausgeht.

Ich war erstaunt, dass sich neben den Gemeinsamkeiten in der Umsetzung, die mir bereits im Zusammenhang mit Romdramatisierungen aufgefallen sind, noch viele weitere finden lassen. In der Studie „Romane auf der Bühne“, meiner Hauptquelle, wurden sehr umfassende Analysen zu mehreren Dramatisierungen durchgeführt. Meistens zeichneten sich diese durch eine äusserst detaillierte und fachkundige Sprache aus, die mir für die Erstauseinandersetzung mit Romandramatisierungen nicht wirklich von Nutzen war. Das Phänomen Romandramatisierung wurde abgesehen von „Romane auf der Bühne“ nie wissenschaftlich untersucht.<sup>62</sup> Einige Artikel in Magazinen und Zeitungen beschäftigen sich damit lediglich auf oberflächliche Weise. So gestaltete sich meine Quellensuche als nicht besonders vielfältig, denn die Studie „Romane auf der Bühne“ ist umfassend und beinhaltet mehr, als sich in anderen Quellen finden lässt.

In dieser Arbeit hätte man auch auf die Gemeinsamkeiten von Spannungsverläufen, Darstellungsweisen von Gefühlen, Personal, Dialogstrukturen oder der Auswahl der Romane eingehen können.

Die eigene Dramatisierung von „Sand“ hat sich zu einem Projekt entwickelt, das durch Kürzungen des Prätextes zwar nur einen Teil meiner Buchinterpretation, diesen jedoch ziemlich akkurat vermitteln konnte. Die Abhängigkeit von der Leistung der Schauspieler war schwierig zu akzeptieren, jedoch hat sie mich aus meiner Komfortzone gelöst, meine Kreativität gesteigert und mich mit neuen Arbeitsweisen bereichert. Durch den halbjährigen Inszenierungsprozess erreichte das Drama eine Form, die man als ein flüchtiges Endprodukt bezeichnen kann. Flüchtig deshalb, weil sich das Theater in keiner Form der Dokumentation oder Beschreibung festhalten lässt.

Trotzdem wurde zu dieser Arbeit eine separate Dokumentation angefertigt, die den praktischen Teil mit Fotos und Dokumenten zum Arbeitsprozess abrundet.

Ich hätte im Kapitel 4 auch die Arbeit mit den Schauspielern, die Auswahl der Requisiten, die Umsetzung einzelner Szenen, sowie weitere gestalterische Elemente des Konzepts ausführlicher beschreiben können.

Die Romandramatisierung ist nach seiner langen Geschichte zu einem wichtigen Teil unseres Gegenwartstheaters geworden und lässt dieses in einem neuen Licht erstrahlen. Wie lange dies der Fall sein wird, ob sich das Drama irgendwann gar gänzlich aus dem Staub macht und was noch auf uns zukommt, kann man, wie so vieles, nicht genau vorhersagen. Klar ist aber, wenn Gewöhnung statt Erstaunen eintritt, ist es vorbei.<sup>63</sup> Doch alles kann im Wandel der Zeit wieder erscheinen.

---

<sup>61</sup> Zit. n. Lipinski Birte: Romane auf der Bühne. S. 426.

<sup>62</sup> Vgl. Ebd. S. 10.

<sup>63</sup> Vgl. Ebd. S.444.

## 6. Quellenverzeichnis

- Arnold Sonja (2013): Der „Aufbewahrungsort des Falschen“ – Fehler und Zufälle in Wolfgang Herrndorfs Roman *Sand* am Beispiel des Homonyms Mine. In: Pandaemonium Germanicum Jun./2013. S. 25-47, FFLCH-USP Universität Sao Paulo.
- Berliner Festspiele, <https://www.berlinerfestspiele.de/de/theatertreffen/das-festival/auswahl/auswahl.html> (Abgerufen: 2019.12.30)  
[https://www.berlinerfestspiele.de/de/berliner-festspiele/service/presse/pressemeldungen/pressemeldung\\_278293.html](https://www.berlinerfestspiele.de/de/berliner-festspiele/service/presse/pressemeldungen/pressemeldung_278293.html) (Abgerufen: 2019.12.30)
- Bücher-Wiki, Drama, <https://www.buecher-wiki.de/index.php/BuecherWiki/Drama> (Abgerufen 2019.12.30)
- David Lynch (2001): Mulholland Drive, Universal Pictures, USA
- David Lynch (2006): Inland Empire, 518 Media, USA
- Diaz Marcelo (2015): Die Kunst der Regie, aus dem Spanischen von Elena Folias, Nora Winkler und Kristin Lohmann, Fahnauer Verlag, Dresden
- Drosdowski Günther und weitere (1963): Duden Etymologie – Herkunftswörterbuch der deutschen Sprache, Bibliographisches Institut Mannheim/Wien/Zürich
- Eisele Etienne (2019): Sand – Ein Theaterstück von Etienne Eisele mit Yadin Bernauer, Elmira Oberholzer und Meret König, nach dem gleichnamigen Roman von Wolfgang Herrndorf
- Herrndorf Wolfgang (2011): Sand, Rowohlt Taschenbuch Verlag, Berlin
- Lipinski Birte (2014): Romane auf der Bühne, Narr Francke Attempto Verlag GmbH + Co. KG, Tübingen
- Paucker Julie (2011): Das Theater als diebisches Medium. Neue Zürcher Zeitung, [https://www.nzz.ch/das\\_theater\\_als\\_diebisches\\_medium-1.10029941](https://www.nzz.ch/das_theater_als_diebisches_medium-1.10029941) (Abgerufen: 2019.12.30)
- Patsch Sylvia (1980): Vom Buch zur Bühne, Universität Innsbruck
- Taz (2012): „Sand ist ein Buch-Buch“, <https://taz.de/Dramaturg-ueber-Wolfgang-Herrndorf/!5098413/> (Abgerufen; 2019.12.30)
- Wikipedia, Chekhov's gun, [https://en.wikipedia.org/wiki/Chekhov%27s\\_gun](https://en.wikipedia.org/wiki/Chekhov%27s_gun) (Abgerufen 30.12.19)

**SAND**  
**EIN THEATERSTÜCK VON ETIENNE EISELE**  
**MIT YADIN BERNAUER, ELMIRA OBERHOLZER UND MERET KÖNIG**  
**NACH DEM GLEICHNAMIGEN ROMAN VON WOLFGANG HERRNDORF**

Yadin: **Carl**

Meret: **Figur 1**

Elmira: **Figur 2**

**PROLOG**

Carl spielt einen Beat auf dem Pocketoperator und reicht ihn der Technik. **Beat aus, wechseln auf Pattern 2**

**CARL**

Ein Tümpel etwas tiefer im Berg

**Play**

Carl taucht seine Haare in die Wasserschale und windet sie aus

Carl nimmt die Wasserschale und geht ab **Musik aus**

**Wechseln auf Pattern 1**

**SZENE 1**

**FIGUR 1**

Ein Blick wie auf eine Theaterbühne, zwei Holzbretter rechts und links als improvisierte Vorhänge. Im schmalen Keil dazwischen der hohe, blaue Himmel, fast weiss, hell und schmerzhaft auf der Netzhaut. Unten die Wüste. In der Wüste drei Männer in weissen Dschellabahs. Im ersten Moment sind die Männer ununterscheidbar, dann werden aus ihnen ein Kleiner, ein Dicker und ein Unscheinbarer.

**FIGUR 2**

*Mit einem Requisit*

Ein Vierter kommt ins Bild, ebenfalls in weisser Dschellabah. Sein Gesicht und seine Stimme unterscheiden ihn nicht wesentlich von den anderen, allein in seiner Haltung liegt mehr Entschlossenheit.  
 «Habt ihr's?», fragt der Vierte.



**FIGUR 1**

Und der Kleine sagt, dass sie einem den Schädel eingeschlagen hätten.  
«Larbi hat einem den Schädel eingeschlagen. Mit dem Wagenheber. Hat gekracht wie morsches Holz.»

**FIGUR 2**

«Habt ihr's?», wiederholt der Vierte.

**FIGUR 1**

Und der Kleine wendet sich zum Dicken um, und der Dicke sagt: «Cetrois ist damit in die Wüste.»

**FIGUR 2**

«Ich denk, du hast ihm den Schädel eingeschlagen?»

**FIGUR 1**

«Nicht Cetrois.»

**FIGUR 2**

«Wem dann?»

**FIGUR 1**

«Keine Ahnung.»

**FIGUR 2**

«Wo ist Cetrois?»

**FIGUR 1**

«Der kommt nicht weit.»

**FIGUR 2**

«Wo er ist!»

**FIGUR 1**

«Er ist auf'm Moped!»

**FIGUR 2**

«Ich denk, er war zu Fuss?»

**FIGUR 1**

«Ja, aber er ist da in die Scheune rein. Und dann gleich auf'm Moped wieder raus.»

**FIGUR 2**

«Wo ist euer Auto? Und wo zur Hölle ist Cetrois?»

**FIGUR 1**

«Wir hatten ihn ja praktisch schon, Cetrois. Ich hatte ihn schon vor der Kühlerhaube! Aber dann Cetrois in den Dünen, und in den Scheissdünen ist der Chevy eingesackt. Wir also zu Fuss hinterher - und wie wir über eine Düne klettern...»

**FIGUR 2**

*Unterbricht brüllend*

«Wo ist Cetrois? Zeigt mir die verdammte Spur, und wenn wir ihn nicht kriegen - betet! Betet!»

Sie gehen aus dem Bild

*Sie gehen zusammen ins Off*

**FIGUR 1**

Die Stimme des Kleinen aus dem Off: «Wir wussten ja nicht, dass da 'n Moped ist. Woher sollten wir wissen, dass da 'n Moped in der Scheune ist. Und was seinen Kumpel angeht -»

**FIGUR 2**

Was für 'n Kumpel?

**FIGUR 1**

Dem Larbi den Schädel eingeschlagen hat. Du hörst ja nicht zu! Cetrois ist da rein in die Scheune und eine Minute später auf'm Moped wieder raus. Wir dreihundert Meter dahinter - keine Chance. Also wir da auch rein, vielleicht gibt es ja noch ein Moped? Und dann ist da dieser Typ. Haben wir den natürlich gefragt: Wo will er hin? Wo will er hin? Und da hat er's nicht gesagt, und dann hat Larbi ihm mit dem Wagenheber den Schädel eingeschlagen. Und wir konnten ja schlecht zu Fuss und weil wir wussten du kommst gleich mit dem Jeep...

**FIGUR 2**

*Kommt vor*

Ihre Stimmen wurden leiser. Das Öffnen und Zuschlagen von Autotüren.

Unverständliches. Ein startender Motor und in den Lärm hineingebrüllt der Satz:

«Du Arsch, wenn er die Schiene funkentstört!»

Dann nichts mehr.

## Übergangsmusik

Tisch wird in die Mitte des Raumes gestellt

## SZENE 2

### Carl liegt auf dem Tisch

#### CARL

*Sanft, erschöpft, leidend*

Im selben Moment, als die Männer rechts aus dem Bild verschwanden, tauchte wie ein Schauspieler auf dem Boulevardtheater hinter dem Holzbrett links die Sonne auf. Die Helligkeit. Die Stille. Ich spürte Schmerzen, die ich nicht lokalisieren konnte. Als versuchte eine Faust, mir von innen die Augen aus dem Kopf zu drücken.

*Tastet mit der Hand um sich  
und auf sich*

Dort, wo ich ein Loch in meinem Schädel erwartet hatte, fand ich eine riesige Schwellung. Getrocknetes Blut und Schleim. Sie hatten mir den Schädel eingeschlagen. Warum? Ich schloss erneut die Augen und öffnete sie wieder: immer noch dasselbe, anscheinend die Realität. Flucht! Ich musste fliehen. Alles an meinem Körper wollte weg hier. Wo war ich überhaupt? Der Blick zwischen den Brettern hindurch gab keine Auskunft. Leere Wüste. Es ging fünf oder sechs Meter in die Tiefe. Ich wusste nicht, wie ich hierhochgekommen war. Ich wusste nicht, warum die Männer mir den Schädel eingeschlagen hatten. Ich wusste nicht, ob sie mir überhaupt den Schädel eingeschlagen hatten. Ich konnte mich nicht erinnern.

Mein Name fiel mir nicht ein. Dachboden, Bretterwand, Amnesie, Flaschenzug, Sandhaufen - wie Memorykarten! Mein Name tauchte nicht auf.

*Steht langsam von Schmerzen  
gequält auf*

Ein Dachboden von sieben oder acht Metern Breite und unbestimmter Länge. Von einem Balken hing ein Flaschenzug durch ein grosses, viereckiges Loch im Boden hinab.

Ich versuchte mich zu erinnern, an was ich mich überhaupt noch erinnern konnte. Es war ja nicht so, dass ich mich an gar nichts erinnerte. Ich erinnerte mich an vier Männer unter einem hohen Himmel. Und dass ein Mann, den sie Cetrois genannt hatten, auf einem Moped in die Wüste geflohen war. Mit etwas, was die anderen haben wollten. Ich erinnerte mich an die grelle Sonne und den Satz: Wenn er die Schiene funkentstört. Von Motorenlärm überlagerte Worte. Wenn er die Schiene... die Maschine... Christine. Wenn die Maschine funktioniert. Wenn er Christine jetzt verhält. Vergeblich bemühte ich mich, das kleine Theaterstück in die Vergangenheit zu verlängern. Es hatte keinen Anfang und kein Ende und trieb als winzige Insel in einem Ozean aus Nichts. Cetrois! Die ersten schwachen Schriftzeichen auf einem unbeschriebenen Papier. Das Pochen in meinem Kopf ertrug den Stillstand nicht. Mein Name ist. Mein Name ist... Mein Name issssste...

Übergangsmusik

### SZENE 3

Figur 1 hinter dem Tisch

Musik: #7 Aphex Twin

#### FIGUR 1 HELEN

*Übertriebene Posen im Takt*

Helen war sich der Wirkung ihrer Person nie bewusst gewesen. Sie kannte sich nur von Fotos oder aus dem Spiegel. Ihrer eigenen Einschätzung nach sah sie gut, auf manchen Bildern sogar atemberaubend aus. Alles, was sie sagte, war logisch und durchdacht. Sie hatte ihr Leben im Griff, ohne besonders glücklich oder unglücklich zu sein.

*Geht weiter im Takt*

Einen ersten Riss erhielt mein Selbstbewusstsein, als ich zur Vorbereitung auf ein Referat meine Stimme mit einem Tonbandgerät aufzeichnete.

Ich hörte mir diese Aufzeichnung genau vier Sekunden lang an und hatte anschliessend nicht den Mut, die Play-Taste ein zweites Mal zu drücken. Mir war bewusst, dass die eigene Stimme etwas Fremdes sein kann, aber die Laute auf dem Tonband... waren mehr als fremd. Im ersten Moment hielt ich sogar einen technischen Defekt für möglich.

Ich trat einer Theatergruppe bei.

*Im Takt um den Kasten, Arme  
fahren ihn ab*

Der Dozent, der die Gruppe leitete, nahm unser Stück mit der Doppel-8-Kamera auf. Es war das erste Mal seit meiner Einschulung, dass ich gefilmt wurde... und bei der Vorführung des Films musste ich den Raum verlassen.

Ich ging auf die Toilette, warf einen kurzen Blick in den Spiegel und übergab mich. Dann trat ich aus der Theatergruppe aus. Ich begriff, dass man vieles im Leben ändern kann, aber nicht gewisse physiologische Gegebenheiten.

Als ich mein Studium beendete, hatte ich zwei Abtreibungen hinter mir, besass den schwarzen Gürtel in zwei Kampfsportarten und hatte keine Ahnung, was ich mit meinem Leben anfangen sollte.

### Übergangsmusik

Tisch nach hinten

### SZENE 4

#### Figur 2 vor dem Tisch

##### FIGUR 2 LUNDGREN

Lundgren hatte nicht die besten Noten in Physik gehabt, er war seiner Meinung nach eher der sprachbegabte Typ. Aber so viel hatte er in der Schule mitbekommen: Eine Zentrifuge war etwas, das sich schnell drehte. Und eine Ultrazentrifuge war etwas, das sich *sehr* schnell drehte.

Mit ihr konnte man Isotope voneinander trennen, zum Beispiel Uran-235 von Uran-238.

Ein hoher, schmaler Zylinder mit grosser Rotationsenergie, ein mittelkompliziertes Gerät, das sogar ein begabter Automechaniker bauen kann.

Aber die Kameltreiber aus Tindirma kriegten es nicht in den Griff.

Wenn sie den Aufwand, den sie betrieben und das Geld, das sie für Folter, Menschenrechtsverletzung und Israel-Bekämpfung ausgaben, einmal auf die schulische Ausbildung ihrer Automechaniker verwandt hätten, hätten sie ihre dämliche Zentrifuge auch selbst bauen können. Quasi. Auch ich, Lundgren, hätte es wahrscheinlich mit ein wenig Übung gekonnt und wenn ich in Physik besser aufgepasst hätte.

Physik war ein Modell zur Beschreibung der Realität. Aber es war ein falsches Modell. Die Wissenschaft hatte keinen Bezug zur Wirklichkeit, zur *wirklichen* Wirklichkeit. Spionage hingegen war ein fast künstlerischer Vorgang, und wie jede Kunst war sie Täuschung und Illusion. Das Einzige, was einen wahnsinnig machen konnte, war, dass der Kontaktmann nicht erschien. Wahrscheinlich hockte er irgendwo auf seinem Hof, penetrierte seinen Lieblingsshammel und hatte darüber die Isotopentrennung längst vergessen. Dass der Kontaktmann nicht erschien... und die Sonne! Die elektromagnetische Strahlung brannte mir auf die Stirn und plötzlich war das Wort weg.

## Übergangsmusik

### SZENE 5

Figur 2 auf dem Tisch, Figur 1 davor

#### FIGUR 1 HELEN

Für eine Passagierin, die in Tindirma keinen Landgang unternehmen, sondern von Bord gehen wollte, hatte Helen erstaunlich wenig Gepäck dabei.

**FIGUR 2 KLEINER JUNGE***Singend, Schmale Schultern*

Donnez-moi un stylo, donnez-moi un stylo !  
 Pour l'école, pour l'école. Donnez-moi...

**FIGUR 1 HELEN***Spricht hinein*

Einen kleinen Kalbslederkoffer und einen  
 noch etwas kleineren Hartschalenkoffer aus  
 schwarzem Plastik.

**FIGUR 2 KLEINER JUNGE**

Ein kleiner Junge hatte sich die Hälfte  
 der Gangway hinaufgestürzt. Und er riss an  
 dem Gepäckstück.

**FIGUR 1 HELEN**

Wollte er es tragen? Es stehlen?

*Hält den Griff*

Dann öffnete sich der Verschluss des  
 Koffers, und sein Inhalt stürzte in buntem  
 Schwung ins Meer, Lippenstifte und Salben.

**FIGUR 2 KLEINER JUNGE**

Und Fläschchen und Wattepad, gefolgt vom  
 Koffer selbst.

**FIGUR 1 HELEN**

Es war Helens erster Besuch in Afrika und  
 niemand holte sie ab.

Übergangsmusik

Tisch nach vorne

**SZENE 6**

Carl vorne auf dem Boden

**CARL**

Ich krachte mit dem Rücken zu Boden. Die  
 Leiter, die ich oben gefunden hatte,  
 schlug nur wenige Zentimeter neben mir  
 auf.

Staub wirbelte hoch. Flechtwände,  
 Metallkanister, Sand, eine Kette, ein  
 Quietschen. Licht durch ein offenes Tor.  
 Neben Gerümpel und Maschinenteilen lag  
 zwischen zwei Stellwänden im Halbdunkel  
 ein Mann. Ein Mann in einer weissen  
 Dschellabah, die Gliedmassen eigenartig

verrenkt. Auf seinem zerschmetterten Kopf lag der Block des Flaschenzugs mit dem grossen Metallhaken. Die ölige Kette ringelte sich durch Blut und Gehirn. Ich rannte durch das Scheunentor in die Wüste. Und rannte. Ich sah mich um: Niemand folgte mir.

In einiger Entfernung eine Reihe von Telegraphenmasten, eine Strasse.

*Lauscht und versteckt sich  
währenddessen hinter dem  
tisch*

Es war das Geräusch eines sich nähernden Dieselmotors. Wahrscheinlich hatten sie Cetrois nicht erwischt, jetzt wollten sie mich. Oder sie hatten Cetrois erwischt. Und wollten mich auch noch. Ich rannte

*Leg sich auf dem Boden*

Zwischen zwei Felsscheiben schaufelte ich Sand über Beine und Rumpf, die Arme scheuerte ich seitlich in den Boden. Zuletzt rotierte ich den Kopf zwischen den Felsscheiben hin und her. Ich spürte die Kopfwunde aufbrechen, die Schmerzen waren phänomenal. Sand fiel über mein Gesicht und riesele mir in die Ohren. Das Geräusch des Dieselmotors verstummte.

*Keuchen, zwischendurch Atem  
anhalten.*

Das Motorengeräusch kam wieder. Näherte sich. Entfernte sich. Ich begann meine Herzschläge zu zählen.

Ich zählte bis vierhundert, bis fünfhundert. Bei dreitausendzweihundert kamen die Motorengeräusche wieder, aber sehr leise. Die ganze Zeit, während ich Zahl an Zahl reihte, hatte ich das Gefühl, dass direkt über mir einer mit gezückter Pistole stand und aus Bosheit wartete. Wartete bis ich die Augen aufschlug, um mir lächelnd eine Kugel ins sandige Grab nachzuschliessen.

Das waren jetzt die letzten zwölftausend Herzschläge, also hundertzwanzig Minuten, ohne Geräusch.

Übergangsmusik

Tisch nach hinten



**SZENE 7****Figur 2 vor dem Tisch****FIGUR 2 LUNDGREN**

*Schmatzt Zunge am Gaumen*

Das Wort war weg. Es war, als würde ich mich nicht an meinen eigenen Namen erinnern.

Ich erinnerte mich nicht an den Namen vom Dings. Das Dings, das sich drehte. Weswegen ich hier war. Klar, Zentrifuge, zentrifugal. Das kam gleich neben Zentaur, Zentrum, Zentralgestirn. Die Zentrifuge, sicher. Und davor? Es wurde immer schlimmer. Aber warum war ich jetzt eigentlich hier? Wegen der... Extremzentrifuge? Der extrem schnellen Schnellzentrifuge?

*Schläfen massieren*

Quasi. Die Quasizentrifuge. Das war nicht das richtige Wort. Oder? War es das richtige Wort? Und wenn es nicht das richtige Wort war, wie sollte das noch enden? Guten Tag, mein Name ist quasi Lundgren. Ich bringe hier die Dings. Ja, danke schön, keine Ursache. Es wurde *wirklich* immer dümmer. Es war die Sonne, die Scheisssonne. Der Scheisstee. Und die Scheisszentrifuge.

**FIGUR 2 ERZÄHLER**

Zwei Zigaretten und eine halbe Tasse Tee später zitterte Lundgren wie Erbsenlaub. Als ein Mann, der gewohnt war, allen Seiten mit Misstrauen zu begegnen, hatte ihn von Beginn an der Verdacht geplagt, als Köder ausgesandt worden zu sein. Wie ein Lehrling, der nach Siemens-Lufthaken geschickt wird, und hinterher lachen sie ihn aus.

Es war nicht ungefährlich gewesen, unbemerkt einen Blick auf die Pläne zu werfen. Er hatte dazu an eins von diesen Leuchtgeräten gelangen müssen. Der Text war verschlüsselt, oder jedenfalls auf Arabisch, was aufs Gleiche hinauslief, aber er hatte auch

Konstruktionszeichnungen erhalten. Und obgleich Lundgren nichts davon verstand, hatten die Gebilde in seinen Augen doch

einen ausreichend zylinderförmigen und geheimen Eindruck gemacht. Über Hunderte Seiten. Da ging es eindeutig nicht nur um Zentrifugen.

**FIGUR 2 LUNDGREN**

Am Tisch neben mir sass ein Mann. Der Mann in sonnengebräunter Kleidung und kariertes Haut.

*Atmet tief ein*

Jetzt nur keine Fehler. Da war der Mann. Der Mann, der Mann, der Mann. Der Mann bestellte Tee.

*Schweigt und platzt heraus:*

Wie heissen Sie?

*Geht vor*

**FIGUR 2 POLIDORIO**

Der Mann hatte gerade sein Teeglas zum Mund geführt, hielt in der Bewegung inne und sagte bedächtig: Was.

*Geht zurück*

**FIGUR 2 LUNDGREN**

*Flüsternd*

Wie heissen Sie?

**FIGUR 2 POLIDORIO**

*Verwirrt*

Was?

**FIGUR 2 LUNDGREN**

Was ist los?

Was?

Wie Sie heissen!

Wie? ... Wie heissen *Sie*?

Sie zuerst.

Sie haben angefangen.

Was?

Sie haben doch angefangen.

Na schön... Herrlichkoffer.

Was?

Herrlichkoffer. Nicht so laut. Oder

Lundgren. Für Sie Herrlichkoffer.

Für mich Herrlichkoffer.

Ja! Und jetzt schreiben Sie Ihren Namen hier - hier - hier.

**FIGUR 2 ERZÄHLER**

Lundgren zog Block und Stift aus der Tasche und schob beides über den Tisch. Der Karierte malte sieben Druckbuchstaben auf das Papier. Lundgren war verschwunden.

Übergangsmusik

**SZENE 8**

Figur 1 hinter dem Tisch, offener Mund, Carl davor

**CARL**

Kaum hatte ich die Piste unter den Telegraphenmasten erreicht, sah ich schon eine Staubwolke am Horizont, aber es war nicht der Jeep, sondern ein weisser Cinquecento. Zwei junge Männer mit langen verfilzten Haaren und nackten Oberkörpern. Ich rannte dem Auto hinterher und versuchte dabei, das soeben von mir Erlebte in das offene Seitenfenster zu schreien.

**FIGUR 1 ASI HIPPIE**

Was? Ich hab gesagt, was? Du bist ja ein ganz starker Sprinter! Aber - was? Was für Männer?

*Nach hinten*

Fahr mal langsamer, er ist schon ganz ausser Puste. Nicht so langsam. Jetzt komm, du musst doch wissen, was für Männer! Und dann läufst du hier einfach so rum? Willst du 'n Schluck Bier? Soll keine Beleidigung sein, wir sind ja Christen. Aber wie stellst du dir das vor? Guck dir die Rückbank doch an. Ja, geht es nicht für uns alle um Leben und Tod? Natürlich versteh ich das. Aber du musst auch uns verstehen. Das Gesetz der Wüste. Mal angenommen, du hast ein Messer unter der Kutte? Natürlich nicht! Wer würde das denn vorher sagen, dass er ein Messer unter der Kutte hat, wenn er einem die Gurgel durchschneiden will? Aber ich sag mal, Vorsicht ist die Mutter. Und wenn jetzt einer hier so rumläuft und erzählt was von: weiss nicht, wer er ist und wo er hinwill und volle Kanüle den Schädel

eingeschlagen - ich mein, was ist los,  
Mann? Nehm ich dir nicht ab.

*Nach hinten*

Nimmst du ihm das ab? Fahr doch mal  
langsamer.

**CARL**

*Keucht vor Erschöpfung*

Irgendetwas liess mich denken, dass das  
Freunde von mir waren. Der Ausdruck auf  
ihren Gesichtern war auf so befremdliche  
Weise aufmerksam und gleichzeitig heiter  
und offen.

«Kennen wir uns? Wir kennen uns!»

**FIGUR 1 ASI HIPPIE**

Ja. Seit eben. Aber ist das wirklich dein  
Ernst? Du weisst nicht, wer du bist?

**FIGUR 1 ASI HIPPIE**

Hast du kein Portemonnaie?

**CARL**

Darauf war ich überhaupt noch nicht  
gekommen.

*Fasst in seine Gesässtasche*

Unfassbar. Ein Portemonnaie.

Als ich wieder aufblickte, war ein  
Springmesser auf mein Auge gerichtet.

**FIGUR 1 ASI HIPPIE**

*Nimmt das Portemonnaie*

Wenn wir dir helfen und dich mitnehmen,  
musst du uns auch ein bisschen helfen.  
Benzin und so. Ist das okay für dich?  
Kleine Unkostenbeteiligung? Geht doch,  
Mann. Das sieht doch gut aus. Ich würde  
vorschlagen, wir fahren dann jetzt Benzin  
kaufen und Sachen abladen und alles. Und  
dann kommen wir wieder. Du wartest hier,  
okay? Vielleicht kannst du dich ein  
bisschen sauber machen in der  
Zwischenzeit. Du siehst ja aus wie ein  
Schwein.

Und jetzt kriech auf allen vieren und  
grunz wie ein Schwein!

*geht ab*

**CARL**

Ihr könnt das Geld ruhig haben!

**FIGUR 1 ASI HIPPIE**

Wir können das Geld ruhig haben!

*Freudestrahlend nimmt das  
P. und studiert die  
Kärtchen darin. Rote Karte*

Ist das wirklich dein Ernst? Du weisst nicht, wer du bist?

*Zündet die Karte an, beim  
letzten Eck auf den Boden  
geht ab*

**CARL**

*Hechtet nach der Karte*

Name, Doppelpunkt und ein Viertelbuchstabe, ein Schnörkel nur noch. Ein C oder ein O. Ich wusste nun, dass mein Name mit einem C oder O begann. Oder mit einem S. Dann fiel mir das Q ein. Und das G! Ob Vor- oder Nachname wusste ich nicht.

Im Jackett hatte ich einen Bund mit sieben Schlüsseln gefunden, vier Sicherheitsschlüssel, zwei normale, ein Autoschlüssel. Dazu ein gebrauchtes Taschentuch und ein grüner Bleistift mit abgebrochener Spitze. Wenn er die Schienen demoliert, wenn der Lawinenhund sich rührt, wenn man die Bienen exportiert.

Ich fragte mich, woher ich überhaupt wusste, dass es so etwas wie Gedächtnisverlust gab? In welchem Leben hatte ich das gelernt?

Übergangsmusik

**SZENE 9**

Figur 2 vor dem Tisch

**FIGUR 2 ERZÄHLER**

Nur wenig später lief Lundgren auf seine Pension zu. Ein unbeschreibliches Gefühl nach all der Aufregung. Ein Telefon wäre jetzt hilfreich gewesen. Doch jetzt hatte Lundgren ein Problem. Lundgren war tot. *Eher umgangssprachlich, lustigmachend* Als man ihn aus einer Kloake im Osten Tindirmas zog, war nur am Schnitt seiner

Kleidung noch zu erkennen, dass er Europäer gewesen war. Spielende Kinder hatten den Körper entdeckt, vier Männer ihn geborgen. Niemand wusste, wer der Tote war, niemand wusste, wie er in die Oase gekommen war, oder was er dort gewollt hatte, niemand vermisste ihn. Mit spitzen Fingern und Holzstöcken durchstocherten sie die Taschen seines Anzugs, fanden nichts von Wert - fanden überhaupt nichts... und besiegelten das Schicksal seiner Identität, indem sie den Leichnam wieder zurück in die Kloake beförderten.

Figur 2 legt sich hinter dem Vorhang hin

Übergangsmusik

Tisch nach vorne

## SZENE 10

Figur 1 neben dem Tisch

### FIGUR 1 HELEN

An einer Tankstelle, die knapp hinter Tindirna in der Wüste lag, kaufte ich zwei Liter Wasser. Ich sah einem verdreckten Achtjährigen dabei zu, wie er meine Windschutzscheibe mit braunem Seifenschaum einschmierte. Der Tankwart pumpte Benzin hoch. Um die Tankstelle herum lag überall Müll.

Von einer Düne herab und durch den Müll hindurch kam ein arabisch aussehender Mann auf das Tankstellengebäude zugestakst. Er lief Schlangenlinien. Es waren weder sehr betrunkene noch gedankenverlorene Schlangenlinien. Sie erinnerten mich an die Laborratten in Princeton, die im Experiment auf eine Belohnung zusteuerten, von der sie aus langer Erfahrung wussten, dass sie mit Stromschlägen abgesichert war.

### CARL

*Steht auf, umkreist Helen  
mit dem Kasten  
Hilfe, Hilfe!*

*Putz Auto mit Shirt*

**FIGUR 1 HELEN**

Lassen Sie das, bitte

**CARL**

Was?

**FIGUR 1 HELEN**

Lassen Sie das.

**CARL**

*Nickt*

Hilfe, Hilfe!

**FIGUR 1 HELEN**

Was wollen Sie?

**CARL**

Nehmen Sie mich mit.

**FIGUR 1 HELEN**

Wohin?

**CARL**

Irgendwohin.

Übergangsmusik

Tisch nach hinten

**SZENE 11**

Carl auf dem Tisch liegend, Figur 1 sitzt auf dem Boden

**CARL**

Vier Tabletten hatte ich geschluckt, das wusste ich, die restlichen Tabletten lagen neben mir auf dem Nachttisch vor einem Glas Wasser. Das wusste ich auch. Kalter Schweiss stand auf meiner Stirn. Ich blickte in mein eigenes Gesicht und hörte einen Dieselmotor. Ich sah, wie die spiegelbildliche Frau mir einen Verband anlegte. Ein Fläschchen Mercurochrom in ihrer Hand. Wie sie mich unter der Dusche festhielt. Wie ich nicht stehen konnte. Mit beiden Händen umklammerte ich das Waschbecken, während sie die Wunde desinfizierte. Ich hörte mich schreien vor Schmerz. Wie sie mich beruhigte.

«Wir kennen uns von gestern.»

**FIGUR 1 HELEN**

Richtig.

**CARL**

Sobald ich an Frühstück dachte, wurde mir übel. Ich schloss die Augen und als ich das nächste Mal erwachte sass ein Schatten auf meiner Bettkante und tupfte mir mit einem nassen Waschlappen das Gesicht ab. Einmal sah ich ihn mit einer Badetasche den Bungalow verlassen. Einmal hörte ich ihn mit der CIA telefonieren.

«Was hab ich dir erzählt?»

**FIGUR 1 HELEN**

Weisst du das nicht mehr, oder bist du dir nur nicht sicher?

**CARL**

Nicht sicher.

**FIGUR 1 HELEN**

Du bist auf einem Dachboden in einem Haus in der Wüste aufgewacht. Du hast eine Platzwunde am Kopf, wahrscheinlich hat dir jemand den Schädel eingeschlagen.

Du hast versucht das Gespräch der vier Männer wiederzugeben, das du belauscht hast und den unverständlichen letzten Satz.

Wenn er Pauline informiert, wenn er die Bienen exportiert, wenn er die Mine jetzt zerstört.

Du willst weder zur Polizei noch ins Krankenhaus, denn du hältst dich für einen Verbrecher. Angeblich hast du jemanden mit einem Flaschenzug erschlagen. Was ich bezweifle. Ich bin Helen. Ich hab dich an einer Tankstelle mitgenommen. Das hier ist mein Bungalow.

Übergangsmusik



**SZENE 12**

Figur 1 vorne, Carl hinten

**FIGUR 1 HELEN**

Du kannst dich aber erinnern, was für ein Meer das da ist?

**CARL**

Ja.

**FIGUR 1 HELEN**

Und auch, wie der Ort hier heisst und in welchem Land wir uns befinden?

**CARL**

Ja.

*Nervös, fasst ihr an die  
Taille*

**SZENE 13**

**CARL**

Aber irgendeine Scheisse hab ich am Hacken

**FIGUR 1 HELEN**

Aber du bist kein Mörder.

**CARL**

Woher willst du das wissen?

**FIGUR 1 HELEN**

Der Flaschenzug hat sich aus Versehen gelöst. Hast du selbst gesagt.

**CARL**

Und das andere?

**FIGUR 1 HELEN**

Welches andere?

**CARL**

Dass ich mit diesen Leuten zu tun hab.  
Wahrscheinlich bin ich einer von denen.

**FIGUR 1 HELEN**

Du bist paranoid. Und ein Schwerverbrecher bist du nicht. Ich hab dich drei Tage und drei Nächte erlebt. Du bist kein Verbrecher. Wenn du es genau wissen willst: Du bist ein Häschen.

Das ist jetzt so und das war  
schätzungsweise auch vorher so. Die  
Grundzüge der Persönlichkeit ändern sich  
durch eine Amnesie nicht.

**CARL**

Woher weisst du das?

**FIGUR 1 HELEN**

Weiss ich halt.

*Geht ab*

#### **SZENE 14**

**CARL**

Ich ging einkaufen. Das Geschäft lag  
gleich neben dem Bungalow, dreihundert  
Meter den Berg hinauf. Die Tour hatte ich  
zuvor schon einmal mit Helen gemacht,  
jetzt war es mein erster Weg allein. Die  
fremden Gesichter machten mir zu schaffen.  
Wenn sie lächelten, meinte ich, erkannt zu  
werden, und wenn sie mich ansahen und  
nicht lächelten, beunruhigten sie mich  
noch mehr. Ich bog zweimal falsch ab und  
bemerkte die Männer erst, als sie mir  
einen Leinensack über den Kopf stülpten.

**Figur 1** und **Figur 2** auf «Ich bog..» vor, ziehen Carl einen  
Sack über und zerren ihn zurück.

Zurückzerren unterbrechen mit Übergangsmusik

#### **SZENE 15**

Figur 2 auf dem Tisch, Carl davor auf dem Boden

**FIGUR 2 ADIL BASSIR**

Du traust dich ja einiges... Da haben wir  
wohl jemanden unterschätzt...  
Du weisst nicht die Spur worum es hier  
geht.

**CARL**

Der Weisshaarige zeigte mir ein Amulett  
mit einem wachsfarbenen Holzanhänger, der  
im ersten Moment wie eine abgeschnittene  
Fingerkuppe aussah.

Auf der Rückseite war das geschnitzte Gesichtchen eines Teufels zu erkennen.

**FIGUR 2 ADIL BASSIR**

Jetzt bist du schockiert.  
Aber das sollte man sich vorher überlegen:  
Wer Rom angreift, muss Rom kennen.

**CARL**

Ich bemühte mich, den passenden Gesichtsausdruck für die Gefühle zu finden, die man mir unterstellte.

*Blick nach unten*

**FIGUR 2 ADIL BASSIR**

Ist das Voodoo, oder was soll das sein?  
Ein Schutz? Vor Leuten wie uns vielleicht?  
Am Arsch. Auch wenn du versuchst, nicht  
mit der Wimper zu zucken. Du bist ein  
schlechter Schauspieler.

Ich sass genau hier mit deinem kleinen  
Scheisserchen auf den Knien, und ich frag:  
Nehmen wir hier den linken Zeigefinger  
oder den rechten? Aua. Und dann kommt auch  
noch die Mutter. Himmel! Und was sagt die  
Mutter? Deine Frau. Du sprichst doch mit  
deiner Frau, du bist doch eher so der  
sensible Typ. Also, was sagt die fette  
Kuh? ...

Ich hoffe, du verzeihst mir den Ausdruck  
fette Kuh. Ich will hier niemandem zu nahe  
treten, vielleicht hat sie andere  
Qualitäten. Die fette Kuh.  
Wobei ficken tut sie auch nicht gut. Oder,  
Julius, fickt die gut? Fickt eher so  
mittel, oder was war dein Eindruck? Ja,  
ist halt nicht richtig in Schuss. Ihr  
Stecher hat ja Besseres zu tun.

**CARL**

Der Weisshaarige wartete die Wirkung  
seiner Worte ab. Er konnte ja nicht  
wissen, dass sie keine Wirkung hatten.  
Jedenfalls nicht die, die sie auf einen  
Menschen mit Erinnerungsvermögen gehabt  
hätten.

**FIGUR 2 ADIL BASSIR**

Na los, du kennst sie doch, was sagt die  
fette Kuh?

**CARL**

Ich hatte Familie? Ich hatte Frau und Kind? Sie wurden bedroht? Es gelang mir nicht, Gefühle aufzubringen für Personen, an die ich mich nicht erinnern konnte.

**FIGUR 2 ADIL BASSIR**

Reicht dir das? Oder müssen wir Kuh und Kalb scheinchenweise nachliefern? Du weisst, was jetzt kommt?

**CARL**

*Zögert*  
Tauschgeschäft.

**FIGUR 2 ADIL BASSIR**

Tauschgeschäft! Tauschgeschäft!  
*Streckt seine Hand hin um einzuschlagen*  
*Reisst Carls Hand und rammt ein Messer in den Tisch*

**CARL**

*Stöhnt vor Schmerz*

**FIGUR 2 ADIL BASSIR**

Du gibst also zu, dass du etwas hast, was du tauschen kannst?  
Was mir gehört. Du gibst es also zu?

**CARL**

Eine Minute verging. Am liebsten hätte ich alles herausgeschrien, aber ein Rest von Vernunft hielt mich zurück.  
Worum auch immer es ihm ging, ich hatte es nicht. Ich nahm an, dass es sich um etwas handelte, womit ein Mann namens Cetrois vor wenigen Tagen auf einem Moped in der Wüste verschwunden war. Ich hätte diese Vermutung natürlich äussern können, hätte dann aber auch gleich dazusagen können, dass es eine Vermutung war und dass ich mein Gedächtnis verloren hatte. Aber dann wäre ich wertlos für mein Gegenüber.  
Ich konnte die Wahrheit nicht sagen. Ich konnte aber auch nicht lügen. Um zu lügen, hätte ich wissen müssen, wovon ich lügen sollte.  
«Ich bring das in Ordnung! Ich bring das in Ordnung!»

**FIGUR 2 ADIL BASSIR**

Wie willst du das denn in Ordnung bringen?

**CARL**

Ich weiss, wer!

**FIGUR 2 ADIL BASSIR**

Du weisst, wer?

**CARL**

Ich weiss auch, wo.

**FIGUR 2 ADIL BASSIR**

Wo!

**CARL**

Ich bring das in Ordnung, ich kann das!  
Ihr kennt mich! Und ich kenn euch auch!  
Ihr habt meine Familie! Ihr könnt euch auf  
mich verlassen. Meine Frau! Mein geliebter  
Sohn! O mein Gott, o mein Gott, mein Sohn,  
mein Söhnchen!

**FIGUR 2 ADIL BASSIR**

Zweiundsiebzig Stunden. Dann ist das  
wieder meine Mine. Zweiundsiebzig Stunden.  
Sonst Fingerchen, Füsschen, Öhrchen.

*Geht ab*

**CARL**

Ich fragte mich, was den Weisshaarigen so  
sicher machte, dass ich nicht zur Polizei  
gehen würde.

Übergangsmusik

**SZENE 16**

Carl vorne, Figur 1 hinten

**CARL**

Die Miene im Gesicht, das Bergwerk, das  
Sprengdings und das in den Bleistiften.

**FIGUR 1 HELEN**

Bergwerk nicht, weil es hier kein Bergwerk  
gibt. Landminen nicht, weil kein  
vernünftiger Mensch auf dieser Welt wegen  
zehn oder zwanzig Dollar eine Familie  
entführt und mit dem Tod bedroht.

Dann bleibt uns wohl nur noch die Bleistiftmine.  
Aber ich kann mir auch nicht vorstellen, dass man so einen Aufstand macht, wenn es um eine Bleistiftmine geht. Selbst wenn sie aus Gold ist.

**CARL**

Was wäre so was wert?

**FIGUR 1 HELEN**

Ein paar hundert Dollar vielleicht. Hundert Dollar, keine Ahnung. Vielleicht sollten wir uns besser auf diesen Cetrois konzentrieren.

...

Du hast nicht den Hauch einer Ahnung, was da läuft. Zur Polizei willst du nicht. Abwarten kannst du nicht. Das Beste wäre meiner Meinung nach ein Arzt. Dass da mal einer draufguckt, was es mit dieser Amnesie auf sich hat.

**CARL**

Findest du meine Argumente irgendwie unverständlich?

**FIGUR 1 HELEN**

Nein. Aber man könnte auch einen von ausserhalb kontaktieren. Ich hab Geld. Ich mache mir Sorgen.

Übergangsmusik

Carl am Tisch, Figur 1 am Boden, mit der Jacke.

Licht mit Musik aus

**SZENE 17**

Dunkel, **Figur 1 Helen** kramt etwas. **Licht**

**CARL**

Fündig geworden?

**FIGUR 1 HELEN**

Nur ein Bleistiftstummel

**CARL**

Ich weiss.

**FIGUR 1 HELEN**

Und ein Schlüsselbund.

**CARL**

Ja... Tut mir leid, aber ich muss noch mal fragen. Kosmetik?

**FIGUR 1 HELEN**

Hältst du mich jetzt auch für verdächtig?

**CARL**

Und du bist Vertreterin?

**FIGUR 1 HELEN**

Larouche ist der zweitgrösste Kosmetikhersteller der USA, ich soll hier-

**CARL**

Und beim Ausschiffen fällt ausgerechnet dein Musterkoffer über Bord?

**FIGUR 1 HELEN**

Ein Schuljunge hat ihn mir aus der Hand gerissen.

**CARL**

Und du hast sonst nichts... ich meine...um dich...

**FIGUR 1 HELEN**

Zu legitimieren? Himmel. Der Ersatzkoffer kommt erst in ein paar Tagen.

**CARL**

Ich weiss, ich sollte dir nicht-

**FIGUR 1 HELEN**

Fang nicht wieder von vorne an.

*Hält die Jacke hoch*

Und sagt dir der Name was?

CARL GROSS?

**CARL**

Ist das nicht der Hersteller?

**FIGUR 1 HELEN**

Denk ich auch. Was dagegen, wenn ich dich trotzdem so nenne?

**CARL**

Carl?

**FIGUR 1 HELEN**

Carl.

Übergangsmusik

**SZENE 18**

Carl sitzt auf dem Tisch

**FIGUR 1 HELEN**

*Kommt mit Post rein, welche  
sie durchschaut,  
Gut geschlafen?  
reicht einen Zettel an  
Carl, schaut weiter*

**CARL**

Praxis f. Psychologie  
J. Carthusian Cockcroft, M.D., Corniche 27  
... Sprachen,... kein Arabisch...  
Termiene: Mo-Do 8-12  
Modernste Methode - Schnupperpreise,  
Neueröffnung!  
Was soll das sein? Ist das normal?

**FIGUR 1 HELEN**

Hier vielleicht schon.

**CARL**

Aber du glaubst nicht ernsthaft, dass ich  
da hingeh? Schnupperpreise. Das ist doch  
Quacksalberei.

**FIGUR 1 HELEN**

Mich darfst du nicht fragen.

**CARL**

Ich frag dich aber.

**FIGUR 1 HELEN**

Wenn du schon nicht ins Krankenhaus willst  
und auch sonst nirgends hin -

**CARL**

Und hast du das gesehen? Termiene mit *ie*.

**FIGUR 1 HELEN**

Gedächtnisverlust *und* Verfolgungswahn. Du  
solltest auf jeden Fall zum Psychologen

Blick ins Publikum 1 Sekunde warten



Übergangsmusik

**SZENE 19**

Carl links vom Tisch, Figur 2 rechts

Musik & Licht aus, Video an

Auf der Leinwand ist ein Mienen-Datamosh von Figur 1 und 2

**Carl** und **Figur 2 Cockcroft** beobachten das Video

**FIGUR 2 COCKCROFT**

In welcher Stadt befinden wir uns?

**CARL**

Tindirna.

**FIGUR 2 COCKCROFT**

Welches Datum haben wir?

**CARL**

1972.

**FIGUR 2 COCKCROFT**

Genauer?

**CARL**

Siebter September. Achter

**FIGUR 2 COCKCROFT**

Woher wissen Sie das?

**CARL**

Aus der Zeitung

**FIGUR 2 COCKCROFT**

Wussten Sie schon, welcher Tag war, als Sie in der Scheune aufgewacht sind?

**CARL**

Nein.

**FIGUR 2 COCKCROFT**

Als Sie das Datum in der Zeitung gelesen haben, hat es Sie überrascht? Oder entsprach das in etwa Ihren Erwartungen, September 72?

**CARL**

Entsprach meinen Vorstellungen.

**FIGUR 2 COCKCROFT**

Wie alt sind Sie?

**CARL**

Pfff...

**FIGUR 2 COCKCROFT**

Was würden Sie schätzen?

**CARL**

Dreissig?

**FIGUR 2 COCKCROFT**

Präsident der Vereinigten Staaten?

**CARL**

Nixon.

**FIGUR 2 COCKCROFT**

Frankreichs?

**CARL**

Pompidou.

**FIGUR 2 COCKCROFT**

Wie viele Finger sind das?

**CARL**

Acht.

**FIGUR 2 COCKCROFT**

Nehmen Sie mal das Papier da und schreiben Sie was.

**CARL**

Was soll ich schreiben?

**FIGUR 2 COCKCROFT**

Irgendwas. Schreiben Sie: Dr. Cockcroft hat vier Finger an jeder Hand. Gut. Und jetzt zeichnen Sie ein Quadrat. Und einen Kreis um das Quadrat herum? Spüren Sie irgendwelche Beeinträchtigungen beim Sehen?

**CARL**

Nein.

**FIGUR 2 COCKCROFT**

Können Sie lesen, was da hinter Ihnen steht?

**CARL**

Notausgang.

**FIGUR 2 COCKCROFT**

Welches Wort gehört nicht in die Reihe:  
Mensch - Schäferhund - Fisch?

**CARL**

Fisch... nein, Mensch. Der Mensch gehört  
nicht dazu

**FIGUR 2 COCKCROFT**

Warum waren Sie nicht im Krankenhaus

**CARL**

Wie ich schon sagte, ich bin überfallen  
worden und.. ich hatte auch den Eindruck,  
es ist nicht so schlimm.

**FIGUR 2 COCKCROFT**

Nicht so schlimm... Und das da an Ihrer  
Hand?

**CARL**

Hab ich mich geschnitten.

**FIGUR 2 COCKCROFT**

Fühlen Sie einen starken Drang nach  
Bewegung in sich?

**CARL**

Was für Bewegung?

**FIGUR 2 COCKCROFT**

Sie haben geschildert, Ihre erste  
Erinnerung ist, ich zitiere: Ich renne  
durch die Wüste.

**CARL**

Meine erste Erinnerung ist die Scheune.

**FIGUR 2 COCKCROFT**

Und dann rennen Sie. Sie gebrauchten das  
Wort Flucht.

**CARL**

Weil jemand hinter mir her war.

**FIGUR 2 COCKCROFT**

Kann es sein, dass die Verfolger  
zurückkommen?

Licht an, Video aus

**CARL**

*Dreht sich um*

Sie sind zurückgekommen und zwar am nächsten Tag. Als ich mein Auto, zu welchem ich noch den passenden Schlüssel hatte, wiederfand. Im Handschuhfach lagen zwei Glasampullen, Morphin. Und unter den Sitzen eine Sonnenbrille, ein Kugelschreiber, eine stumpfe Rasierklinge und ein unbeschriebener Notizblock. Sonst Nichts. Ich schaffte es gerade noch alles einzupacken, da sah ich sie, die vier Männer in weissen Dschellabahs, die ich am Tag meines Erwachens vom Dachboden der Scheune aus gesehen hatte.  
«Worauf wollen Sie hinaus?»

**FIGUR 2 COCKCROFT**

Eine Einschätzung: Besteht Ihrer Ansicht nach die Möglichkeit, dass die Verfolger zurückkommen?

**CARL**

Ich hab sie mir nicht eingebildet. Wenn es das ist, was Sie denken.

**FIGUR 2 COCKCROFT**

Sie sind zeitlich und räumlich gut orientiert. Ihr Weltwissen ist intakt. Sie können sich an alle Geschehnisse seit Ihrem - nennen wir es Unfall - erinnern, und Sie scheinen keinerlei anterograde Amnesie zu haben, wie sie für Schädelhirntrauma typisch wäre. Ihr Erinnerungsdefizit bezieht sich ausschliesslich auf die Vergangenheit. Und da auf Ihren autobiographischen Zusammenhang.  
Und ich will ehrlich mit Ihnen sein. Ihre Krankheit trägt Züge des Inexistenten.

**CARL**

Wollen Sie damit sagen, dass ich simuliere?

**FIGUR 2 COCKCROFT**

Simulation klingt im ersten Moment natürlich sehr negativ aber die moderne Wissenschaft kennt Simulationen, die knapp unter der eigenen Bewusstseinschwelle ablaufen.

**CARL**

Wenn Sie behaupten, ich bin ein Simulant, bin ich ebenso sicher, dass Sie kein Arzt sind.

**FIGUR 2 COCKCROFT**

Sie zweifeln? Und seit wann, wenn ich fragen darf?

**CARL**

Schon seit ich hier reingekommen bin. Die ganze Zeit. Schon seit ich Ihren Zettel gesehen habe.

**FIGUR 2 COCKCROFT**

Welchen Zettel?

**CARL**

Schnupperpreise.

**FIGUR 2 COCKCROFT**

Was haben Sie daran auszusetzen?

**CARL**

Kein normaler Arzt würde *Schnupperpreise* schreiben. Wegen *Neueröffnung*. Wo sind Ihre... Geräte? Sie haben keine Fachliteratur. Sie haben keinen Arztkittel. Sie haben-

**FIGUR 2 COCKCROFT**

Keinen Arztkittel! Und wenn ich einen Arztkittel an hätte, würden Sie meiner Diagnose Glauben schenken?

Übergangsmusik

**SZENE 20**

Carl vorne

**CARL**

Da sah ich sie, die vier Männer in weissen Dschellabahs, die ich am Tag meines Erwachens vom Dachboden der Scheune aus gesehen hatte. Ich sprintete durch eine Gasse in die Wüste. Und schon auf der zweiten oder dritten Düne hatte ich sie abgehängt, wie es schien. Die Erinnerung an meine letzte Flucht stieg in mir auf und erfüllte mich mit Panik.

Die Sonne stand nur noch zwei Handbreit über dem Horizont, in Kürze würde es dunkel sein.

*Legt sich hin*

Seit Dr.Cockcroft zum ersten Mal - wenn auch nur ironisch - insinuiert hatte, Helen könne meine sich verstellende Ehefrau oder Geliebte sein, wurde ich die Hoffnung nicht los, alles würde sich früher oder später in einer heiteren Komödie blitzschneller Dialoge auflösen. Wenn der Handlungsknoten am verwickeltsten wäre, erklangen Verdi-Arien und Champagnerkorken knallten. Helen würde mir plausible Gründe für ihr Versteckspiel offenbaren, und meine Erinnerungen träten hinter schweren Wohnzimmeregardinen hervor wie Überraschungsgäste.

Ich schraubte den Kugelschreiber, den ich im Auto gefunden hatte, auf und hielt die Mine ins Licht. Chromsilbern, fünf oder sechs Millimeter im Durchmesser. Vorne ein schmales, mit einer Feder umwundenes Stück, am hinteren Ende ein blauer Plastikstößel. Mit den Zähnen hatte ich ihn herausgerissen. Ich drehte die Öffnung der Mine nach unten und schüttelte. Zwei längliche Metallkapseln mit abgerundeten Ecken fielen in meine Hand.

Die Kapseln glichen einander vollkommen. Sie waren perfekt zylindrisch, hatten die Farbe matten Silbers und sahen schon auf den ersten Blick so anders aus als die anderen Teile des Kugelschreibers, dass ich nicht eine Sekunde lang zweifelte, was ich da gefunden hatte. Um die Mitte jedes Zylinders lief eine unscheinbare Naht.

## **SZENE 21**

### **CARL**

Zum ersten Mal seit dem Vorfall in der Scheune fühlte ich mich auf der sicheren Seite, auch wenn ich wusste, dass das, was jetzt auf mich zukam - Übergabe der Kapseln, Verhandlung um meine Familie, Aufklärung meiner Identität -, vielleicht

das Schwierigste von allem sein würde.  
 Aber die Unsicherheit war weg.  
 Ich bürstete meine Kleider ab, leerte den  
 Sand aus meinen Taschen. Ich schaute die  
 Strasse entlang. Sandfarbene Kinder  
 spielten mit einem sandfarbenen Fussball  
 zwischen Sandfarbenen Hütten... Dreck und  
 zerlumpfte Gestalten.  
 Ich blickte neben mich. Mein Blazer mit  
 dem Kugelschreiber war verschwunden...

20 Sekunden warten, Übergangsmusik

## SZENE 22

Carl vorne, Figur 1 rechts neben dem Tisch

### CARL

Nein, die Mine war für immer verloren. Ich  
 spürte das. Cetrois würde ich nie finden,  
 und ausser Helen gab es keinen Menschen,  
 dem ich vertraute.

*Zieht die Ampulle aus der  
 Tasche, hält sie gegen das  
 Licht*

Während ich mich in Richtung Bungalow  
 quälte, fragte ich mich, ob die Dosis  
 Morphium genügte, um sich umzubringen.

### FIGUR 1 PROSTITUIERTE

*Undeutlich*  
 Tschélie, hey.

### CARL

*Sieht niemanden*

### FIGUR 1 PROSTITUIERTE

Bleib stehen, du Trottel, du Arschloch!  
 Hey!

### CARL

Eine ausgemergelte Frau an eine Hauswand  
 gelehnt. Mit verwüstetem Gesicht.

«Was hast du gesagt?»

*Schritte zurück*

Aus der Nähe sah ich, wie jung sie war.  
 Höchstens sechzehn. Blutige Male an den  
 Unterarmen

### FIGUR 1 PROSTITUIERTE

Arschloch hab ich gesagt.

**CARL**

Vorher.

**FIGUR 1 PROSTITUIERTE**

Trottell! Du Trottell!

**CARL**

Du hast Charly gesagt.

**FIGUR 1 PROSTITUIERTE**

Trottell hab ich gesagt. Arschloch, Charly, Chéri, du Kacke. Mein Liebling. Hast du was dabei?

**CARL**

*unsicher*

Wir kennen uns

**FIGUR 1 PROSTITUIERTE**

Soll ich dir einen blasen?

**CARL**

Das war eine Frage.

**FIGUR 1 PROSTITUIERTE**

Das war auch eine Frage.

**CARL**

Warum hast du mich Charly genannt?

**FIGUR 1 PROSTITUIERTE**

Hast du was dabei?

**CARL**

Kennst du mich?

**FIGUR 1 PROSTITUIERTE**

*Zerrt an seinen Hosen*

**CARL**

Du hast Charly gesagt.

*Hält ihre Hände fest*

**FIGUR 1 PROSTITUIERTE**

*Kreischt, am Boden*

Du hast was dabei!

**CARL**

Ich will nichts von dir. Ich will nur wissen, kennst du mich?



*Geht vor*

Sie kannte mich nicht. Ein verwirrtes  
drogensüchtiges Strassenmädchen.

**FIGUR 1 PROSTITUIERTE**

Du kannst jetzt nicht abhauen! Wenn du und  
dein beschissener Kumpel das nicht auf die  
Reihe kriegen-

**CARL**

Was für ein Kumpel?

**FIGUR 1 PROSTITUIERTE**

Willst du einen Dreier? Ich hol die Titi.

**CARL**

Was für ein Kumpel?

**FIGUR 1 PROSTITUIERTE**

Du widerliches Schwein.

**CARL**

Wann hast du Cetrois zuletzt gesehen?

**FIGUR 1 PROSTITUIERTE**

Hä?

**CARL**

Antworte einfach!

**FIGUR 1 PROSTITUIERTE**

Soll ich dir in den Mund pissen?

**CARL**

Wann hast du Cetrois zuletzt gesehen?

**FIGUR 1 PROSTITUIERTE**

*erniedrigt*

Gib mir das Zeug ich weiss du hast es!  
Schlag mich. Du kannst mich schlagen. So  
fest du willst.

**CARL**

*Betont*

Kennst. Du. Cetrois?

**FIGUR 1 PROSTITUIERTE**

*Wimmert, versucht Carl in  
die Taschen zu fassen*

Du kranke Psychoscheisse.

**CARL**

Warum antwortete sie nicht einfach? Oder wenn sie mich nicht kannte, warum sagte sie nicht einfach, dass sie mich nicht kannte?

*Steigt auf den Kasten,  
nimmt Ampullen hervor*

Einfache Frage, einfache Antwort.  
Kennst. Du. Cetrois.

**FIGUR 1 PROSTITUIERTE**

Gibs mir!

*(schreit immer wieder) Du krankes Schwein!  
Reisst an seinen Kleidern*

**CARL**

Du kriegst das Zeug... auch wenn du es nicht weisst. Kennst du mich?  
Kennst du Cetrois?  
Wo ist er? Was macht er?

**FIGUR 1 PROSTITUIERTE**

Gib mir das Morphium

**CARL**

Ich hatte auf einmal den Eindruck, diese Frau stehe mir näher, als mir lieb sein konnte. Nein, sie war einfach verrückt, eine Prostituierte mit von Drogen rausgeschossenem Hirn. Und hatte sie überhaupt Charly gesagt? Hatte sie nicht von Anfang an Chéri gesagt?

**FIGUR 1 PROSTITUIERTE**

Du Psychoscheisse! Du Dreck!

**CARL**

*Wirft die Ampulle gegen die  
Wand*

**FIGUR 1 PROSTITUIERTE**

*Schreit verzweifelt und  
leckt den Fussboden auf*

**CARL**

Kennst du mich jetzt?

**FIGUR 1 PROSTITUIERTE**

Fick deine Mutter.

**CARL**

Kennst du Cetrois?  
Wo ist er? Was macht er?

**FIGUR 1 PROSTITUIERTE**

Sie zog Glassplitter aus ihrer Zunge und lachte, blutige Fäden zwischen den Lippen. Du willst wissen, was Cetrois gerade macht? Ich sag dir, was er gerade macht. Er steht in der Tür und gibt mir nicht mein Zeug. Das ich bezahlt hab! Ich habs bezahlt, du Schwein! Ich hab dir in den Mund gepisst, du Stück Scheisse, ich hab dich hundertmal gefickt, ich habs satt, deine Scheissspielchen. Es gehört mir! Es gehört mir, es gehört mir, es gehört mir, es gehört mir, es gehört miir!

**CARL**

*Blick ins Unendliche*  
Cetrois.

Übergangsmusik

**SZENE 23**

Carl und Figur 1 beim Tisch

**FIGUR 1 HELEN**

Ist nicht dein Ernst? Du hast die Mine nicht verloren?

**CARL**

Ich bin Cetrois

**FIGUR 1 HELEN**

Das ist nicht dein Ernst?

**CARL**

Nein. Ich weiss es nicht.  
*Geht ab*

**FIGUR 1 HELEN**

Ich fragte weiter, er antwortete müde und zusammenhanglos. Er zog sich die Bettdecke über den Kopf und schlief ein.

*flüstert*

Hast du tatsächlich die Mine gefunden und wieder verloren?

**CARL**

Aus dem Off  
Ich bin nicht Cetrois.

**FIGUR 1 HELEN**

Wie konntest du den Blazer einfach  
liegenlassen?

**CARL**

Ich kanns nicht sein.

**FIGUR 1 HELEN**

Warum bist du den Schulkindern nicht  
hinterher?

**CARL**

*Kommt wieder vor*  
Ich bin doch hinterher! Aber die Frau war  
vollkommen gestört. Sie kann mich nicht  
kennen, sie hat den Namen einfach  
nachgeplappert.

**FIGUR 1 HELEN**

Wie sahen die Kinder aus?

**CARL**

Und sie wollte Morphium von mir.

**FIGUR 1 HELEN**

*Ins Nichts*  
Wie viele Schul Kinder? Wie gekleidet?  
Warum er nicht gewartet habe? Und was für  
Kapseln? Zwei Kapseln mit einer Naht in  
der Mitte? In einer Kugelschreibermine?  
Und wo er schon wieder sein Auto gefunden  
habe?

**CARL**

Das interessiert mich nicht! Mich  
interessiert, wer ich bin. Mich  
interessieren diese Kapseln nicht, mich  
interessiert meine angebliche Familie  
nicht, mich interessiert nur, *wer ich bin.*

**FIGUR 1 HELEN**

Und mich interessiert, wie sich einer den  
Gegenstand, von dem sein Leben, seine  
Identität und alles abhängt von ein paar  
kleinen Kindern klauen lassen kann.

**CARL**

Helen machte den Vorschlag, die beiden Themen zu trennen, meine Identität und die Mine. Zwar halte sie die Mine für deutlich wichtiger... aber bitte. Und ihretwegen zuerst die Identität.

**FIGUR 1 HELEN**

Die kleine Prostituierte... Fang an.

**CARL**

Aber ich hab doch alles gesagt jetzt! Nur dass das nicht sein kann. Cetrois ist ja mit dem Moped in die Wüste. Ich bin nicht Cetrois. Das Mädchen irrt sich.

**FIGUR 1 HELEN**

Dieses Mädchen, das dich auf der Strasse mit Charly anredet, will Zeug von dir. Und du hast zufällig was dabei. Daraufhin sagt sie Morphium, und es ist zufällig Morphium. Du glaubst nicht im Ernst, dass sie dich nicht kennt?

**CARL**

Ich-

**FIGUR 1 HELEN**

Und dass sie die ganze Zeit nur geschimpft und geflucht hat, statt auf deine Fragen zu antworten obwohl du versprochen hast, ihr die Ampullen zu geben, wenn sie antwortet. Warum hat sie das gemacht?

**CARL**

Weil sie schwachsinnig ist.

**FIGUR 1 HELEN**

Oder weil die Frage schwachsinnig ist. Ich meine, du fragst unaufhörlich nach deinem Namen. Da würde ich auch von Psychoscheisse reden. Oder? Was würdest du sagen? Kennst du Helen? Antworte. Kennst du Helen Gliese? Wo ist sie? Was macht sie?

**CARL**

*Kopf nach unten, stöhnend*

Aber die vier Männer bei der Scheune. Ich hab genau gehört, was sie gesagt haben.

**FIGUR 2**

Cetrois ist mit dem Moped in die Wüste.

**CARL**

Ich hab jedes Wort verstanden. Und dass sie einem den Schädel mit dem Wagenheber eingeschlagen haben.

**FIGUR 1 HELEN**

Und haben sie auch gesagt, warum sie dem Typen den Schädel eingeschlagen haben?

**FIGUR 2**

Als der Vierte kam, haben sie gesagt, dass da noch ein Typ in der Scheune war. Von dem sie wissen wollten, wo Cetrois hin ist. Er hats ihnen aber nicht gesagt... und dann mit dem Wagenheber.

*Geht ab*

**FIGUR 1 HELEN**

Du hast doch eine Dschellabah angehabt, oder? Über deiner Kleidung. Die du auf der Flucht ausgezogen hast. War die zufällig weiss?

**CARL**

*Nickt*

**FIGUR 1 HELEN**

Die vier Männer hatten weisse Dschellabahs an, der Tote unter dem Flaschenzug auch. Und lass mich raten: Der Typ auf dem Moped war nicht wesentlich anders gekleidet.

**CARL**

Das ist Spekulation-

**FIGUR 1 HELEN**

Du fliehst also vor deinen Verfolgern in die Scheune, und jetzt ist die Frage, was sehen sie? Sie sehen aus grosser Entfernung, wie einer mit weisser Dschellabah reinrauscht in die Scheune, und gleich darauf kommt einer lauf dem Moped wieder raus. Schwarze Haare, weisse Dschellabah, wie ihr Brüder halt so aussieht. Und da denken die natürlich, dass du das bist, Cetrois.

**CARL**

Aber das funktioniert nicht, weil sie mir den Schädel eingeschlagen haben. Und wenn sie mir den Schädel einschlagen, wissen sie auch, dass ich das nicht gewesen sein kann auf dem Moped.

**FIGUR 1 HELEN**

Und woher weißt du, dass sie dir den Schädel eingeschlagen haben?

**CARL**

Soll das ein Witz sein?

**FIGUR 1 HELEN**

Sie haben gesagt, sie haben *einem Typen* den Schädel eingeschlagen.

**CARL**

Ja, einem Typen! Aber nicht Cetrois

**FIGUR 1 HELEN**

Ich weiss nicht, ob du das vergessen hast, aber du warst nicht der Einzige in dieser Scheune mit eingeschlagenem Schädel.

**CARL**

...Aber den hab ich erschlagen! Mit dem Flaschenzug.

**FIGUR 1 HELEN**

Woher weißt du das?... Und schau dir überhaupt mal deine Wunde an. Weißt du, was ein Wagenheber ist? Wenn dir damit einer eins überzieht, ist dein Schädel Matsch. Was du da hast, ist eine leichte Platzwunde, da hat dich ein Wagenheber nicht mal gestreichelt.

...

Also wenn du mich fragst, ist das ganz logisch. Natürlich kann ich es nicht mit Sicherheit sagen. Aber wenn es mehrere Möglichkeiten gibt, bevorzuge man die einfachste. Ich glaube nicht, dass du die Männer falsch verstanden hast. Und auch nicht das Mädchen.

**CARL**

Wer hat mir dann den Schädel eingeschlagen?

**FIGUR 1 HELEN**

Ist das jetzt eine wichtige Frage? Oder können wir uns kurz der Frage zuwenden, ob es wirklich *Schulkinder* waren, die dir den Blazer geklaut haben?

**CARL**

Was hast du immer mit diesen Kindern? Die findest du sowieso nicht wieder.

**FIGUR 1 HELEN**

Ich kann dir sagen, was ich mit denen habe. Weil es nämlich meines Wissens in solchen Slums gar keine Schulen gibt.

Übergangsmusik

**SZENE 24**

Carl liegt auf dem Tisch

**CARL**

Das Bett war leer. Helens Koffer stand nicht mehr auf der Kommode. Helen? Ich ging von Zimmer zu Zimmer. Alles war ausgeräumt. Ich wusste nicht einmal, ob Helen den Bungalow meinetwegen so eilig verlassen hatte. Über Reisepläne hatte sie nicht gesprochen. An der Rezeption war der Hauptschlüssel abgegeben worden. Auskünfte über die überstürzt abgereiste amerikanische Geschäftsfrau gab es nicht... Was einen amerikanischen Kosmetikkonzern auf die Idee bringen konnte, eine seiner Angestellten in ein Land zu entsenden, wo man mit schwarzer und roter Paste eigentlich ausreichend bedient war.

Warum hatte es nie auch nur den geringsten Hinweis auf ihre berufliche Tätigkeit gegeben? Ganz zufällig war ihr Musterkoffer bei der Ausschiffung ins Meer gefallen. Ein *Schuljunge* hatte ihn ihr aus der Hand gerissen. Helen, die mich Tag für Tag begleitet, mich geradezu beschattet hatte...

**FIGUR 1 HELEN**

Du bist ja paranoid



**CARL**

Und ihr sonderbar unverhülltes Interesse an der Mine zuletzt, ausschliesslich an der Mine. Ich war mir ganz sicher.

**FIGUR 1 HELEN**

Aber es gab da leider etwas, was all den schönen Hirngespinsten zuwiderlief. Und das waren die Umstände unserer ersten Begegnung. Er war mir an der Tankstelle einfach über den Weg gelaufen. Ich hatte nicht wissen können, dass er dort auftauchen würde. Und er hatte mich angesprochen, nicht umgekehrt.

Licht aus, Übergangsmusik leiser im Hintergrund

**CARL**

*Mit Taschenlampe*

Ich lief hinaus in die Nacht und schlich bis zum nächsten Bungalow. Dort brannte kein Licht und hatte auch die letzten Tage, soweit ich mich erinnern konnte, keins gebrannt. Die Fensterläden waren verschlossen, das Haus erkennbar unvermietet. Ich brach den Briefkasten auf. Ich fand eine in Plastik eingeschweisste Mitteilung des Hotels an den nächsten Gast, dazu Werbezettel für Restaurants und Tauchschulen. Aber den Wurfzettel einer Psychologenpraxis fand ich nicht. Die Tür zu Doktor Cockcrofts Praxis stand offen. In den Fenstern brannte kein Licht. Ich tastete nach dem Lichtschalter im Flur. Aber das Licht funktionierte nicht.

*Leuchtet das Publikum ab*

Alle Möbel waren fort...  
Die 72 Stunden abgelaufen, die Mine weg...Möglicherweise schnitt gerade jemand meinem Sohn den Finger ab oder vergewaltigte meine Frau...

Übergangsmusik aus, sobald aus auf Pattern 2 wechseln

*Richtet Licht auf sich*

Sollt ihr mich doch sehen. Sollt ihr sehen, dass ihr mich sehen dürft. Sollt ihr sehen, dass es mir egal ist. Sollt ihr ruhig kommen.

Taschenlampe aus

Pattern 2 leise

In einem meiner klaren Momente finde ich mich ab mit dem Tod, und erst dieser Gedanke bringt mich darauf, dass ich nicht allein bin in der Finsternis.

Sie wissen, dass ein Mensch in meiner Lage in kürzester Zeit ertrinken und sein Wissen mit sich nehmen würde. Also ist da noch jemand. Ich hatte nicht darauf geachtet, ob es wirklich die Schritte von zwei Personen waren, die davongegangen sind. Ich bin mir ganz sicher. Hinter einem Felsen ein blondes Lockenbündel...

Stop

«Ohje! Welch ein traurig Schicksal mein Leben ergriff. Ich bin zu schwach. Leb wohl Vater. Leb wohl Mutter. Möge euer Leben glücklich enden. Leb wohl Welt...!»

*Blubbert mit dem Mund in  
der Wasserschale*

Carl steht auf

Licht an Binauraler Beat langsam hörbar

Carl wird gefesselt und geknebelt

## SZENE 25

Carl gefesselt und geknebelt auf dem Boden, 1, 2 stehen dahinter

### FIGUR 2 COCKCROFT

Die gefesselten Hände und Füße spürte er schon lange nicht mehr

### FIGUR 1 KOMPLIZE

Beim Stolleneingang legte ihn der Syrer hinter einem Felsblock auf den Bauch

### FIGUR 2 COCKCROFT

Der Knebel in seinem Mund schien immer noch weiter aufzuquellen. Er atmete angestrengt durch die Nase, wälzte sich herum und stöhnte.

### FIGUR 1 KOMPLIZE

*Nimmt ihm den Knebel raus*

Offenbar durfte er jetzt schreien, wenn er wollte. Er schrie nicht. Er hätte auch kaum gekonnt.

**FIGUR 2 COCKCROFT**

Cockcroft, den Carl in Gedanken schon lange nicht mehr mit Doktor anredete, sagte ein paar Worte in einer Sprache, die Carl nicht verstand, und der Syrer antwortete. Dann führten sie ihn in die Höhle und zerrten ihn durch einen schmalen Gang runter in den Berg.

Binaurale Beats langsam lauter, Carl wird vorne aufgerichtet

**SZENE 26**

Carl gefesselt, kniend

**CARL**

Ich redete über alles, was ich wusste, und über das, was ich nicht wusste, redete ich auch. Und was sie von mir wissen wollten, wusste ich noch immer nicht. Sie wollten nicht wissen, wie ich hiess, sie wollten nur wissen, ob ich bereit war zuzugeben, ein Simulant zu sein, also gab ich es zu. Und da wiederholten sie ihre Frage, wie ich heisse, und ich sagte, ich wisse es nicht, und sie gaben mir Stromschläge.

Figur 1 kommt vor, knebelt Carl und legt ihn zu Boden

Figur 1 geht ab

Licht aus, Foltermusik an, langsam lauter

Binaurale Beats leiser

Scheinwerfer links ausstecken, rote Folie montieren

**PERFORMANCE**

Carl kriecht geknebelt auf dem Boden und stöhnt.

**Figur 2** kommt vor mit Taschenlampe im Mund, füllt aus einem Kanister Wasser in ein Gefäss. Holt den Granatapfel und wäscht ihn im Wasser.

Granatapfel wird immer gewaltsamer ins Wasser geworfen.

**Figur 1** holt den Schraubstock mit Taschenlampe im Mund und montiert ihn an die Tischkante. Montiert Glasscheibe auf den Schraubstock.

Nimmt den Granatapfel, zerschneidet ihn und schmiert ihn von hinten gegen die Scheibe.

**Figur 2** sitzt in der Mitte des Raumes und leuchtet mit der Taschenlampe durch das Glasgefäß.

**Figur 1** wäscht ihre Hände im Gefäß.  
*Geht ab*

Figur 2 steht neben dem Kanister

Licht an

Foltermusik leiser, Binauraler Beat lauter

Figur 2 nimmt den Knebel raus

**CARL**

Ich kann nicht mehr! Ich hab genug. Wenn Sie mich losbinden führe ich Sie hin.

**FIGUR 2 COCKCROFT**

*Mit Wasserkanister*

Wohin?

**CARL**

«Es ist weiter unter dem Berg. Ich kanns nicht beschreiben. Ein Gang, ich weiss, wo er ist. Ich führe Sie hin?...»

Figur 2 giesst Wasser über Carl

Der Schmerz war nichts Begrenztes. Es war ein Hin- und Herfluten, eine Theateraufführung, die teils in meinem Körper, teils in den Gesichtern der Zuschauer stattfand.

Die Axtschläge im Hals, pochende, wandernde Wände aus Stein. Ich fühlte meinen Herzmuskel, der die Brust wölbte. Die Kopfschmerzen in den Pausen schienen nicht nur im Kopf zu sein, sondern auch im restlichen Körper und dem ihn umgebenden Raum.

**FIGUR 2 COCKCROFT**

*Zündet ein Streichholz an  
und wirft es auf Carl*

**FIGUR 1 HELEN**

Sorry to interrupt. Can you tell me where to find the tourist information?  
Kleiner Scherz. Mit weissen Shorts, weisser Bluse, weissem Sonnenhut und einer grossen Umhängetasche aus Jute trat Helen in den Raum.

**FIGUR 2 COCKCROFT**

Bei unserem kleinen Spiel hier geht es nicht darum *ob* du uns die Wahrheit sagst. Das hängt nicht von dir ab. Was von dir abhängt ist allein der Zeitpunkt, zu dem du dich entschliesst, uns die Wahrheit zu sagen. Vielleicht kannst du ein, zwei Tage standhalten. Vielleicht sogar drei, man hat schon Pferde kotzen sehen.

**CARL**

Du kennst mich! Du hast mich erlebt!

**FIGUR 1 HELEN**

Du kennst dich ja nicht mal selbst. Sagst du.

**Figur 1** und **2** holen Gefäss mit Dreck und ziehen **Carl** zum Tisch

**CARL**

Ein Tümpel etwas tiefer im Berg. Der Syrer drückte meinen Nacken hinunter, bis mein Gesicht fast das Wasser berührte. Er fischte die Kette auf und band sie mir um den Hals. Die Kette war so kurz, dass ich mich nicht auf den durchgestreckten Arm stützen konnte, und wenn ich mich auf den Ellenbogen stützte stand mir das Wasser bis zum Kinn.

**FIGUR 1 HELEN**

*Schmiert zusammen mit Figur  
2 Carl mit Dreck ein*

Was wissen wir? Wir wussten, dass die Übergabe in Tindirna stattfindet. Und auch wann ungefähr. Wir wussten wer es übergibt, aber nicht an wen. Im Hotel gab es eine Reservierung für einen Mann namens Herrlichkoffer. Wir haben ihn am Flughafen ausfindig gemacht und verfolgt. Aber der

sass da Tag für Tag im Café wie bestellt und nicht abgeholt. Da kam niemand. Also alles abgeblasen. Ich war in Gedanken schon längst wieder daheim - da läuft mir dieser Araber über den Weg. Blutend, wirr, hilfeschend und offensichtlich auf der Flucht. Und das war nur so eine Ahnung, dass ich dich da eingesammelt hab. Aber ich war mir nicht sicher.

**FIGUR 2 COCKCROFT**

Wir waren uns ganz lange nicht sicher. Und erst als dieser weisshaarige Mafioso dich gecasht hat... die reinste Katastrophe. Da hätten ein paar Leute hier fast ihren Job verloren.

**FIGUR 1 HELEN**

Hundert Mann um dich rum, und die ziehen dir einfach ne Tüte über und stopfen dich in den Kofferraum. Ich hab noch nie so viele Idioten auf einem Haufen gesehen. Alles Amateure.

**FIGUR 1 HELEN**

*Stehen auf*

Es besteht vielleicht eine einprozentige Wahrscheinlichkeit, dass du nicht weisst, wer du bist. Dass du zufällig zur falschen Zeit am falschen Ort warst, und das gleich mehrfach.

**FIGUR 2 COCKCROFT**

Es besteht aber auch eine neunundneunzigprozentige Wahrscheinlichkeit, dass das nicht der Fall ist. Dass hier ein Mann die Finger ausgestreckt hat nach etwas, was ihm nicht gehört. Und dass er es auch nicht verloren, sondern weitergegeben hat. Oder gebunkert.

**FIGUR 1 HELEN**

Neunundneunzig Prozent, dass unsere kleine Untersuchung einem friedlichen Zusammenleben ohne Atomwaffen dient und nur ein Prozent, dass unser peinliches Verhör einen Rückfall ins Mittelalter darstellt. Hundert zu eins. Oder eine Million zu eins. Hiroshima hat den Krieg verkürzt, über Nagasaki kann man streiten

- aber ein drittes Mal passiert das nicht. Wir werden verhindern, dass es ein drittes Mal passiert. Wie werden wir weiter vorgehen? Die Statistikabteilung agiert traditionell leidenschaftslos.

**FIGUR 2 COCKCROFT**

Wollen Sie uns noch etwas mit auf dem Weg geben? Nichts? Das ist sehr bedauerlich. Wir wickeln nämlich gerade den Posten ab und es könnte jetzt einige Jahre dauern, bis wieder ein menschliches Wesen in diese Höhle hinabsteigt.

**FIGUR 1 HELEN**

Überlegs dir

**CARL**

Ich sterbe

**FIGUR 1 HELEN**

Du stirbst nicht. Kennst du die Sache mit der Ratte, die man in ein Fass wirft? So was kann sich tagelang hinziehen.

**CARL**

Ich finde dich zum Kotzen

Figur 1 und 2 ab

Licht aus Binaurale Beats lauter

**CARL**

Ausser Durst und Schmerz spürte ich gar nichts mehr. Irgendeine synästhetische Fehlschaltung verwandelte meine Schreie in Farben.

«Ohje welch ein traurig Schicksal mein Leben ergriff. Ich bin zu schwach. Leb wohl Vater. Leb wohl Mutter. Möge euer Leben glücklich enden. Leb wohl Welt...!»

*Blubbert mit dem Mund in  
der Wasserschale  
Taucht auf, prustet*

Farben-Strobo

Binaurale Beats lauter

Ich weiss, was ihr wollt. Ich habe es  
immer gewusst, die Kapseln aus dem  
Kugelschreiber sind mir nicht gestohlen  
worden, ich trage sie in einem hohlen Zahn  
bei mir, ihr könnt wieder zurückkommen!  
Ihr könnt wieder zurückkommen!  
Ich spüre, dass ich bis zu diesem Moment  
geglaubt hatte, unsterblich zu sein.

*Schlägt gegen den Kasten,  
würgt sich die Kette um  
den Hals*

Ich weiss nicht, ob sich das aufgeweichte  
Fleisch an meinen Händen bewegt oder auch  
die Metallstange im Grund.

*Richtet sich auf, Kette  
löst sich patscht auf  
allen vieren ans Ufer,  
schluchzt, schreit alles*

In langen, gewundenen Schleifen geht es  
durch den Fels. Aufwärts, ein flaches  
Stück, dann wieder hinauf. Ich spüre, wie  
die vom Wasser aufgeweichte Haut sich  
blutig ablöst. Der Gang nimmt kein Ende.  
Aufwärts, ein flaches Stück, dann wieder  
hinauf. Verschiedene Gänge zweigen ab.

*Sackt zusammen*

Sackgasse, stickige, vielarmige  
Finsternis, die mich verschlingt. Fieber,  
meine Mundhöhle eingetrocknet, hart wie  
Holz. Zehn Meter steil bergab, Kreuzung,  
breiter Gang..  
Form, Farbe, ein von Steinzacken umrahmter  
Ausschnitt des Himmels. Blendendes Licht.

Licht an, Musik stop, Strobo stop

Wasserkocher an

## **SZENE 27**

Carl atmet aus, wartet bis der Wasserkocher hörbar. Holt  
Feuerwerk, hält es vor sich in einem Glas.

### **FIGUR 2 HAKIM**

*monoton*

Der Bergarbeiter lädt sein Gewehr durch.  
Scheissamerikaner!  
Ich gehör nicht zu den andern! Ich hab dir  
nichts getan!  
Nein, nur deine Frau, der stinkende Haufen  
Kameldung.



*Zündet das Feuerwerk an*

Carl legt sich hin und das Glas auf seine Brust

## **SZENE 28**

### **FIGUR 2 ERZÄHLER**

*monoton*

Im Hotel wurde ein Schlüssel vermisst. Eine junge, hellhäutige Frau und ihr dreijähriges Kind wurden mit aufgeschlitzten Kehlen in den Bergen aufgefunden. Im Rachen des Jungen entdeckte man ein Amulett in Form eines kleinen Teufelchens. Das Verbrechen wurde nie aufgeklärt.

### **FIGUR 1 HELEN**

Die verkohlten Balken der Hütte waren zu einem Haufen zusammengefallen. In der Mitte rauchte es schwach. Was genau Helen zu tun beabsichtigte, wusste sie selbst noch nicht. Der Auftrag war abgeschlossen. Man hatte nichts Entscheidendes herausgefunden. Freilassen konnte man den Mann nicht. Was also wollte sie noch? Schon vor der untersten Höhle rief sie Carls Namen. Carl? Carl? Es war nicht der Gedanke daran, was sich unter der spiegelglatten Wasseroberfläche verbergen mochte, sondern der Klang meiner eigenen Stimme, der mir einen Schauer den Rücken hinunterlaufen lässt.

Licht aus