

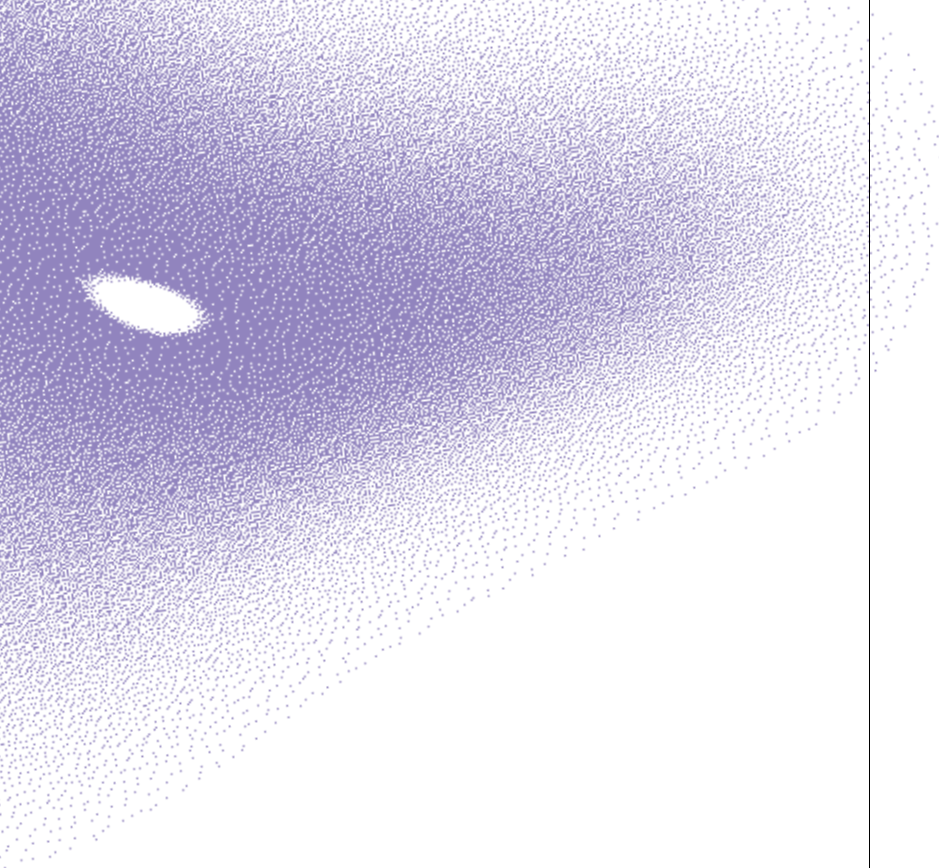
DIE VERLORENE NEN

URAUFFÜHRUNG/AUFTRAGSWERK

DIE VERLORENE NEN

VON EWALD PALMESHOFER

Das vollständige Programmheft in Druckversion
können Sie für 2 Euro an der Theaterkasse und
in den Foyers erwerben.



Uraufführung/Auftragswerk
Aufführungsrechte **S. Fischer Verlag**

Premiere am **19. Oktober 2019**
im **Residenztheater**

Clara, die Verlorene
Myriam Schröder
Harald, ihr Ex-Mann
Florian von Manteuffel
Svenja, seine Frau **Pia Händler**
Florentin, Claras und Haralds Sohn,
13 Jahre alt
Carlo Schmitt/Francesco Wenz
Claras Mutter **Sibylle Canonica**
Claras Vater **Arnulf Schumacher**
Claras Tante, Schwester ihrer Mutter
Ulrike Willenbacher
Kevin, ein junger Mann
Johannes Nussbaum
Der alte Wolf **Steffen Höld**
Die Frau mit dem krummen Rücken
Nicola Kirsch
Der Mann mit der Trichterbrust
Max Mayer

Inszenierung **Nora Schlocker**
Bühne **Irina Schicketanz**
Kostüme **Marie Roth**
Musik **Friederike Bernhardt**
Licht **Tobias Löffler**
Dramaturgie **Constanze Kargl**

Regieassistentz **Milena Mönch** Bühnenbildassistentz **Swetlana Klee** Kostümassistentz **Silke Messemer** Regiepraktikum **Gemma Heinen** Bühnenbildpraktikum **Yoko Halbwidl**, **Lotta Thoms** Kostümpraktikum **Lisa Zollner** Inspizienz **Wolfgang Strauß** Soufflage **Anna Dormbach**

Für die Produktion

Bühnenmeister **Jakob Heise, Ralph Walter** Beleuchtungsmeister*in **Fabian Meenen, Monika Pangerl** Stellwerk **Oliver Gnaiger, Zvonimir Petrovic** Konstruktion **Andreas Reisner** Ton **Thomas Hüttl** Video **Bernd Schönhaar** Requisite **Armin Aumeier, Naima Hebel** Maske **Lena Bader, Luisa Bündgen, Sabine Finnigan, Katrin von Manteuffel** Garderobe **Sabine Berger, Dieter Jung, Rita Werdich**

Die Ausstattung wurde in den hauseigenen Werkstätten hergestellt.

Technischer Direktor **Andreas Grundhoff** Kostümdirektorin **Elisabeth Rauner** Werkstätten **Michael Brousek** Ausstattung **Bärbel Kober** Beleuchtung/Video **Tobias Löffler** Ton **Michael Gottfried** Requisite **Anna Wiesler, Barbara Hecht** Produktionsleitung Kostüm **Enke Burghardt** Damenschneiderei **Gabriele Behne, Petra Noak** Herrenschneiderei **Carsten Zeitler, Mira Hartner** Maske **Andreas Mouth** Garderobe **Cornelia Faltenbacher** Schreinerei **Stefan Baumgartner** Malersaal **Katja Markel** Tapezierwerkstatt **Peter Sowada** Hydraulik **Thomas Nimmerfall** Galerie **Christian Unger** Transport **Harald Pfähler** Bühnenreinigung **Adriana Elia**

Bild- und Tonaufnahmen sind während der Vorstellung nicht gestattet.

ALLE
unumstößlich
ohne Rat und ohne Hilfe
eingeschlossen
alles schon beschlossen
zu
der Himmel:
dünne Luft
von Satelliten nur bewohnt
das Blau:
bloß eine Täuschung in den Augen
trocknet aus
die Kugelerde
ist ein heißer Ball
im All
und wir
hienieden
hebt uns keiner keine auf
und rauf
und raus
und rüber
drüben: keine andre Welt
kein Drüben, Draußen, Droben
Jenseits nicht

Ewald Palmetshofer, «Die Verlorenen»

WIR SIND WANDELNDE „GEDÄCHTNIS- KÖRPER DES NICHT- GEGLÜCKTEN

EIN GESPRÄCH MIT EWALD PALMETSCHOFER

«Die Verlorenen» ist ein Auftragswerk für das Residenztheater, mit dessen Intendanten Andreas Beck dich eine jahrelange Zusammenarbeit an unterschiedlichen Theatern verbindet. Was bedeutet dieser gemeinsame künstlerische Werdegang für dein Schreiben?

Dieser gemeinsame Weg ist – so würde ich sagen – ein Weg, den wir als Team in unterschiedlichen Konstellationen zurücklegen. Die Arbeitsbeziehung mit Andreas Beck hat vor vielen Jahren, 2006, beim Autor*innenprojekt Werkstatttage am Wiener Burgtheater ihren Anfang genommen und hat uns vom Schauspielhaus Wien über das Theater Basel nun nach München geführt. Und so wie sich mein Schreiben in diesem Zeitraum verändert hat, hat sich auch die inhaltliche und künstlerische Ausrichtung der jeweiligen Häuser gewandelt. Für mich bedeutet das einerseits, ein konstantes Gegenüber zu haben, andererseits führt das auch zu neuen Herausforderungen und Möglichkeiten am jeweiligen Ort. Darüber hinaus ist es mir wichtig geworden, mich stärker an ein Theater, sein künstlerisches Team, seine Dramaturgie und sein Ensemble zu binden. Ich glaube, dass diese Bindung mit jeder neuen Arbeit das Vertrauen und Verständnis in die Arbeit aller beteiligten Künstler*innen wachsen lässt – sei das im Austausch vor einem Stückauftrag, im Dialog

mit dir als Dramaturgin, der Regisseurin Nora Schlocker oder dem Ensemble. Ich glaube, dass wir mit jeder weiteren gemeinsamen Arbeit einen Balanceakt versuchen, einerseits die schon gefundene gemeinsame künstlerische Sprache fortzuführen und andererseits einander auch wieder neu zu begegnen.

Ein Großteil des Ensembles von «Die Verlorenen» hat bereits (mehrmals) in Stücken von dir gespielt, hat also in gewisser Weise Erfahrung bezüglich der von dir intendierten Sprechweise deiner Texte. Siehst du darin einen Vorteil und wenn ja, welchen?

Ich würde sagen, für mich ist das in erster Linie eine Art Hilfe während der Arbeit am Text. Ich kann dadurch sozusagen ein mögliches Sprechen der Schauspieler*innen hypothetisch vorwegnehmen – oder anders gesagt: Ich kann mit unseren Schauspieler*innen rechnen, auf sie setzen und darauf vertrauen, dass wir in der bisherigen gemeinsamen Arbeit eine tragfähige Grundlage für das entwickelt haben, was wir im neuen Stück herauszufinden versuchen. Aber letztendlich wissen wir natürlich nicht – weder ich am Schreibtisch noch wir zu Probenbeginn –, wie der Text in einer Aufführung realisiert werden wird. Und selbst wenn man sagen kann, dass wir da eine Art Rüstzeug haben, auf das wir gemeinsam zurückgreifen können, denke ich, dass es da noch etwas anderes gibt – sozusagen jenseits der Technik oder Spielweise. Der Text weiß nicht alles. Er weiß noch nicht einmal sein eigenes Sprechen. Er ist einer Frage, einem Schmerz oder einem Begehren geschuldet – das findet in ihm Niederschlag, liegt aber an einem anderen Ort. Und ich vertraue den Schauspieler*innen und Nora Schlocker, diesen Ort zu suchen und von ihm ausgehend die Figuren sprechen zu lassen.

Deine letzten drei Arbeiten waren Neudichtungen zweier klassischer Dramentexte – «Edward II. Die Liebe bin ich» nach Christopher Marlowe und «Vor Sonnenaufgang» nach Gerhart Hauptmann – sowie der Semi-Oper «König Arthur»

von Henry Purcell und John Dryden. Was hat dich bewogen, dieses Mal wieder ausschließlich aus deinem eigenen Ideenkosmos zu schöpfen?

Der historische Stoff ist für mich ein Instrument, um ein Phänomen der Gegenwart theatral in den Blick zu bekommen. Ohne eine derartige Folie oder einen schon überlieferten Stoff zu arbeiten – wie eben bei «Die Verlorenen» –, bedeutet eine andere Arbeitsweise. Das Feld ist ungesicherter, weil die Figuren ihre Entwicklungsrichtung noch nicht preisgeben; wenn ich zu schreiben beginne, ist das Ende der Figuren ja noch nicht ausgemacht. Ich wollte mit diesem neuen Stück den Versuch unternehmen, einem Unbehagen nachzugehen, das mich schon längere Zeit in Beschlag nimmt. Und ich wollte die Geschichte einer zentralen Frauenfigur erzählen und zugleich das Theater als Ort begreifen, an dem wir in Gemeinschaft mit anderen unserer radikalen Verletzlichkeit gedenken und diese Verletzlichkeit auszuhalten versuchen, indem wir sie vor uns bzw. vor einander zur Darstellung bringen und diesem Blick standhalten, bevor wir wieder auseinandergehen. In diesem Fall war es dafür unumgänglich, im Schreiben neu anzusetzen, also ohne Vorlage, mit nichts am Anfang.

Deinem Stück ist mit der «Eröffnung» eine Polyfonie «einzelner», «einiger», «einiger anderer», «einiger und einiger anderer» vorangestellt. Wodurch unterscheiden sich diese Stimmen im Prolog, in deren Erzählungen ganz dezidiert Motive und Erzählstränge der Figuren angelegt sind, von den Figurenperspektiven?

Ich finde, dass sich am Beginn des Stückes eine Art Panorama von Erfahrungen oder Augenblicken auffächert. Es sind Momente, die sozusagen universal – ohne Ansehen der jeweiligen Person – begriffen bzw. verstanden werden können: die Einsamkeit eines Elternteils, wenn das erwachsene Kind vom Sonntagsbesuch aufbricht und es wieder still wird in der Wohnung, die bohrende Angst nach einer medizinischen Untersuchung, das Gefühl der Demütigung nach einem abschätzigen Blick eines anderen Fahrgastes in

der Straßenbahn oder die sprachlos machende Liebe eines Vaters oder einer Mutter zu seinem oder ihrem Kind usw. Das sind kurz aufflackernde oder anhaltende existenzielle Erschütterungen oder auch Glücksmomente – Menschliches, das uns trifft, das uns verbindet oder in dem wir uns ähneln, ohne dass wir viel über einander wissen müssen. In einer zweiten Bewegung entfaltet sich daraus schließlich die individuelle Geschichte einer Figur. Vom Panorama gehen wir näher heran und auf die Figuren zu und folgen einer bestimmten Perspektive bzw. einer Person und ihrer Geschichte. Und dort und da ist in den Stimmen schon etwas angeklungen, das sich später in den Figuren ausfaltet und konkretisiert. Vielleicht könnte man auch sagen: Das Stück beginnt mit einem anonymen, namenlosen Sprechen – den Sprechakten Fremder, dem Reden dieser oder jener Person, bis sich daraus das Sprechen und die Dialoge von Figuren herauskristallisieren, die ihren Namen nennen oder einander beim Namen nennen und Momente ihres Lebens zum Ausdruck bringen. Vielleicht auch spiegelt das anonyme Sprechen im Anfang das anonyme Hören der einander mehr oder weniger fremden Zuschauer*innen im Publikum wider: eine Versammlung einander Unbekannter.

Gegen Ende des Prologs formen sich die unterschiedlichen Stimmen «einzelner» zu einem Gebet «aller». Welche inhaltliche Funktion hat dieser gemeinsame Sprechakt, der vom Duktus stark an das Vaterunser erinnert?

Ich weiß gar nicht, ob dieses Sprechen an das Vaterunser erinnert, zumindest stand das dafür nicht Pate. Es richtet sich nicht an eine transzendente Instanz, sondern an konkrete Erfahrungen in der Immanenz. Es ist ein Sprechen und Sich-Richten an die Verzweiflung, die nicht von einer anderen Welt ist, sondern hier in ihr selbst, in dieser Welt, in den sprechenden Figuren. Trotzdem – also trotz dieser anderen Gerichtetheit, trotz der immanenten Adresse – könnte man dieses Sprechen aber durchaus als eine Art Gebet begreifen. Es streckt sich aber eben nicht nach einem numinosen Außen, Drüber, Draußen, sondern bleibt ganz

in der Geste des Aussprechens, ohne jemanden anzusprechen. Es versucht auch nichts oder niemanden herbeizureden oder zu beschwören, es erwartet nicht Antwort oder Erhöhung. Es findet seinen Sinn allein im Aussprechen, im Akt des Sprechens selbst. Es spricht die Fraglichkeit, die Angst, die Unsicherheit, die Mühsal und Müdigkeit des Lebens aus, als wäre dieses Sprechen selbst trostloser Trost in Ermangelung möglicher Tröstung. Es ist der Versuch eines säkularen Gebets, eines gemeinsamen Sprechens, das sich um die Leere und Hinfalligkeit, die wir teilen, versammelt. Und vielleicht könnte der Ort des Theaters dies sein – eine säkulare Kathedrale, in der wir versuchen auszuhalten, dass wir verletzte Wesen sind, tödlich verletzbar und dem Tod ausgesetzt, aber auch einander anvertraut, einander ausgesetzt, einander störend und einander verstörend zugemutet, aber auch einander zugehen. In dieser säkularen Kathedrale gäbe es kein Glaubensbekenntnis, das trennt oder ausschließt, keinen Sinnanspruch, der Letzt- oder Alleingültigkeit über andere beansprucht. Als «credo» bliebe nur, zu glauben, dass man etwas sagen muss, weil wir hier sind und irgendwann nicht mehr.

In deinen Stücken greifst du immer wieder das Bild des «leeren Himmels» auf, aus dem sich die metaphysische Einsamkeit der Figuren speist. Empfindest du die absolute Immanenz als quälend?

Manchmal. Sie IST ganz einfach, sie – diese Immanenz – ist Fakt. Und sie ist nicht einfach der Verlust einer imaginären Gesicherheit. Sie bedeutet auch eine Öffnung im Hier und Jetzt. Sie bedeutet, dass der Sinn nicht von woanders herkommt, dass sich niemand und nichts auf einen verbürgten Letztsinn berufen kann. Keine*r kann sich auf-

schwingen und ihr oder sein Reden und Tun als von einer außerweltlichen Instanz legitimiert ausweisen. Niemand kann sich zum Statthalter der Transzendenz ausrufen. Damit zieht diese absolute Immanenz nicht nur mir, sondern auch der Macht den Boden unter den Füßen weg. Darin liegt das Befreiende des «leeren Himmels». Zugleich aber geht damit auch einher, dass dem Begriff «Mensch» ein bestimmter überschüssiger Rest verloren gehen kann. Das heißt, dass sich dieser Begriff verschließt und seine Offenheit, seine Vieldeutigkeit oder zumindest die Notwendigkeit, immer wieder neu gedeutet zu werden, einbüßt. Vielleicht war die Idee des Transzendenten ja nur eine bestimmte Art zu sagen: Menschsein ist ein unlösbares Rätsel, es ist immer auch MEHR als das, was es ist. Daher würde ich sagen, quälend ist etwas anderes: Die Macht hatte sich die Transzendenz nutzbar gemacht, und jetzt macht sie sich eben die Immanenz zunutze. Letztere kommt ihr vielleicht sogar sehr gelegen. Und so arbeitet sie an der schleichenden Übernahme der Definitionsgewalt darüber, was das Wort «Mensch» bedeutet. Quälend ist daher eine Sprache, ein politischer Diskurs, der nach und nach daran arbeitet, meine Schwäche und mein Ausgeliefertsein aus dem Bedeutungsfeld des Wortes «Mensch» zu eliminieren. Ich beobachte Diskurse, die dem Scheitern, dem Unerfüllten, den Anstrengungen des Alltags, der Sorge um sich und andere, dem Schwachen und der Ratlosigkeit gegenüber unsensibel sind. In politischen Sprechakten der Abwertung und des Ressentiments wird nach und nach das Humane verkürzt und verengt, alles Gebrochene und Krumme wird aus dem Begriff «Mensch» unmerklich abgezogen. Wir haben es mit einer Bedrohung des Humanen zu tun.

«Menschsein ist ein unlösbares Rätsel»

Dein Stücktitel «Die Verlorenen» ist programmatisch. Alle Figuren haben bereits zu Beginn des Stückes Verluste erlitten, haben im Verlauf des Stückes weitere hinzunehmen und werden zum Schluss nicht nur (vieles) verloren haben, sondern es auch sein. Sehen deine Figuren mehr denn je traurigen Zeiten entgegen?

Nein, so würde ich das nicht sehen. Es geht nicht so sehr um einen Blick in die Zukunft, also nicht um die Frage nach den Zeiten, die da kommen werden. Und selbst wenn die kommende Zeit nach dem Ende des Stückes, die Zukunft, die außerhalb oder nach dem Stücktext stattfindet, von einigen der Figuren unfassbar Schweres abverlangt wird und für sie noch unvorstellbar ist, wie ein Weiterleben möglich sein mag, möchte ich einen Zukunftsfatalismus zurückweisen. Nicht weil ich glaube, dass alles besser oder weniger traurig werden wird, sondern weil die Offenheit der Zukunft auch für diese Figuren zu verteidigen ist. Das bedeutet nicht, die eingetretene Katastrophe zu negieren, aber es geht nicht an, die vielleicht noch völlig unsichtbaren, vielleicht überraschenden Potenzialitäten der Figuren in der Zukunft auszustreichen. Wir dürfen sie nicht abschreiben. Wohl werden die kommenden Zeiten unfassbar schwierig werden. «Traurig» ist hier aber keine Kategorie. Es gibt kein Leben ohne Lebenslast. Und noch leben sie, diese Figuren; und es bleibt zu hoffen, dass Überleben möglich ist.

Im Zentrum steht Clara, die sich in das Haus ihrer toten Großmutter zurückzieht, da sie eine «Unterbrechung, Auszeit, Klausur» benötigt. Kann man von einer depressiven Erkrankung ausgehen?

Ich weiß es nicht. Vielleicht... Ja, hier gibt es eine massive Krise. Ja, es gibt hier eine maximale Verlorenheit. Zugleich aber gibt es den Versuch, wieder zu Kräften zu kommen oder durch eben diese Unterbrechung einen Haltepunkt zu setzen, ein Davor und Danach zu markieren – das heißt, eine Zäsur zu setzen und auf die Möglichkeit einer Veränderung zu bauen. Ich weiß nicht, ob eine Pathologisierung oder Einschreibung in ein Klassifizierungssystem hier hilfreich oder

relevant ist. Es ist streng genommen nicht zu entscheiden, ob Clara wegen einer Erkrankung oder vielleicht sogar gegen eine solche die Einsamkeit sucht. Die Frage, ob das Symptom oder Teil der Gesundung ist, bleibt offen.

Sechs der zehn weiteren Figuren stehen in einem durchaus dissonanten familiären Verhältnis zu deiner Protagonistin. Warum generiert diese Familienkonstellation so viel individuelles Leid?

Das sehe ich anders. Nun, natürlich, es gibt Spannungen in diesem Familiensystem – am stärksten vermutlich zwischen Clara und ihrem Ex-Mann Harald. Aber sie alle bemühen sich, sie sind einander nicht gleichgültig. Ich würde sagen, sie sind einander sogar wohlgesonnen und zugewandt. Aber sie leiden an nicht eingelösten Versprechungen, nicht eingetretenen Erwartungen oder enttäuschten Sehnsüchten. Und sie leiden daran, die Enttäuschung der anderen zu sein, hinter die Ansprüche der anderen (und auch die an sich selbst) zurückzufallen und diese nicht erfüllen zu können. Sie ringen darum, das eigene Scheitern oder das Scheitern anderer anzuerkennen und sich selbst oder das Gegenüber nicht aufzugeben. Es gibt da etwas, das sich unserer Verfügungsgewalt entzieht – in uns selbst und in den anderen. Es ist schwer zu ertragen, dass der andere Mensch seine anderen, unverfügbaren Gründe hat, dass wir selbst, dass etwas in uns, andere, fremde, dunkle Gründe hat und diese ins Werk setzt. Und wir sind der Möglichkeit des Unglücks heillos ausgeliefert – Scheitern, Krankheit, Vereinsamung und Isolation, Verarmung und Verzweiflung oder auch Schuld. Es ist kaum auszuhalten, dass die Ohnmacht Teil unseres Menschseins ist, dass uns Menschen und Dinge entgleiten, dass wir anderer oder uns selbst verlustig gehen können, dass wir am Ende verschwinden werden und dass wir der Verantwortung anderen gegenüber nicht gerecht werden. Das ist das Schmerzhafte in der Beziehung zwischen Clara und ihrem Sohn Florentin: Dass da eine Entfremdung stattgefunden hat, die so tief dringt, dass sie absolut und unveränderbar erscheint.

«vom Leben beschriebene Leiblichkeit»

Du verweigerst deiner unheiligen Familie – und somit auch uns als Publikum – mit dem 13-jährigen Sohn Florentin einen Hoffnungsträger. Er ist derjenige, der das sogenannte Recht des Stärkeren auf unheilvolle und schockierende Weise anwendet. Wieso mangelt es dieser Figur so schmerzhaft an Empathie?

Ich möchte mit einer Gegenfrage antworten: Wieso meint man, die Menschen würden nicht zuhören, wenn man über sie spricht – im Fernsehen, im Radio, im Internet? Wie kommt man auf die Idee, Zornpolitik würde nicht auch Zorn säen? Wie kommt man dazu, zu meinen, die Abwertung und das Verächtlichmachen von (politischen) Gegnern, oder ganz allgemein von Menschen, die anders denken, anders aussehen, etwas anderes glauben, anderes wollen, würde alleine im Diskurs verweilen und nicht auch nach Aktion, nach Handlung im Konkreten streben, nicht auch in einer Tat sozusagen physisch werden wollen. Wie kommt man auf den Gedanken, wenn man die anderen immer wieder als suspekt, abweichend, in ihren Begehrlichkeiten als infam, maßlos oder verdächtig, als unerwünscht oder irrelevant diffamiert, dass die anderen dies nicht auch verinnerlichen, in ihr Selbstbild und Fremdbild nicht auch aufnehmen, dass es dann vielleicht nichts vehementer zu vermeiden gilt, als auch zu einem oder einer anderen zu werden, in den Augen der anderen oder vor einem selbst? Die Rede von den Menschen tut ihre Wirkung. Die Arbeit am Begriff «Mensch» – wie ich es genannt habe – ist eine Arbeit an und in uns. Sie ist eine konkrete Praxis, sie hat Effekte.

Darüber hinaus sind Brutalität, Rohheit und mitleidlose Gewalt ebenso Teil dessen, was «Mensch» ist. Diese Anteile kann man zu zähmen versuchen oder aber sie diskursiv triggern. Es gibt in uns eine Schaulust an der Demütigung anderer und eine Lust daran, sich über andere zu erheben,

sich ihrer zu bemächtigen. Der politische Diskurs und die politische Praxis sind verpflichtet, diese Impulse sorgsam zu mäßigen, sich schützend vor die Schwachen zu stellen und den vielen Gesichtern der Demütigung Einhalt zu gebieten. Nicht nur sind wir verletzlich – in gleichem Maße sind wir auch des Verletzens fähig. Florentin ist da keine Ausnahme.

Dein ländliches Soziotop wird von drei Figuren repräsentiert, deren Insuffizienzen sich in ihre Körper eingeschrieben zu haben scheinen – die Frau mit dem krummen Rücken, der Mann mit der Trichterbrust, der alte Wolf. Wie kamst du auf diese klingenden Rollennamen?

Diese drei Figuren haben für mich im Schreibprozess über ihre Körperlichkeit Gestalt angenommen. Noch bevor sie zu sprechen beginnen, erzählt ihre körperliche Präsenz bereits Geschichten – von einer Verkrümmung nach unten, einer zu tragenden Last, von Arbeit und Erschöpfung, von einer Einfaltung in der Herzgegend, vom Ergrauen und Verblassen, vom Schwinden der Vitalität, die sich dennoch ab und an fast eruptiv wie ein Erinnerungsrest an die Oberfläche kämpft. Für mich legen diese Figuren mit ihren fast symbolischen zusätzlichen Namen Zeugnis ab über die Sprache unserer Körper, dass sich Leben einschreibt in unsere Leiblichkeit, dass das Leben unsere Körper nach und nach versehrt und schließlich zerstören wird. In dieser vom Leben beschriebenen Leiblichkeit findet auch eine widerständige Geste statt. Es sind Körper, die sich der Retusche und dem Instagram-Filter entziehen. Sie werden nicht in die ästhetische Verwertungskette der Bilder eingespeist. Ihre Wahrheit und Schönheit wird nicht in den kursierenden Bilderwelten repräsentiert. Man stelle sich vor – wenn unsere Datenträger nicht ohnehin zerfielen –, welche ver-

stümmeltes Bild vom Menschen wir der Archäologie der Zukunft überlassen: Waschbrettbäuche und Tigh Gaps vor Sonnenuntergang am Strand.

Dieses «Tankstellen»-Triumvirat, dessen gemeinsames Interesse die Abmilderung der Leere ihrer Existenzen zu sein scheint, zeichnet sich durch rhetorische Versiertheit, Witz und Ironie aus. Bringen diese drei Figuren einen vermeintlich leichteren, humorvollen Tonfall in «Die Verlorenen»?

Vielleicht überraschen die Wendigkeit und Eloquenz dieser drei von der Tanke, und ja, darin liegen auch Witz und Humor. Etwas an ihrer Direktheit kommt mir charmant und bezwingend vor. Zugleich aber wird – so denke ich – erfahrbar, dass diese Tankstelle ein Ort des Denkens ist. Dort findet Reflexion statt, ein Denken, das in die Tiefe bohrt und der Frage, was es heißt, Mensch zu sein, nicht ausweicht – gerade auch an jenem peripheren Ort. Und natürlich dringen die herrschenden Diskurse auch dorthin und schlagen sich in den Reden der Menschen nieder. Überall gibt es eine uneinholbare Sehnsucht nach Würde und den Versuch, die eigene Existenz in eine Erzählung von Bedeutung und Sinn einzutragen. Sich selbst nicht angesprochen zu fühlen, nicht gemeint zu sein, die eigenen Regungen, Ängste, bisherigen und weiterhin täglichen Lebensmühen nicht von einer Tonalität der Wertschätzung in Resonanz versetzt zu bekommen – all das kann zum Verstummen führen. Aber diese drei hier sprechen. Letztlich sprechen sie auch gegen die Arbeit an, die man an ihnen verrichtet, nämlich ihr Sprechen zum Verstummen zu bringen. Es ist somit auch ein Sprechen gegen die Unterstellung, dass es dort nichts zu sagen gebe, dass dort kein Geheimnis liege oder keine Tiefe. Und nochmals anders gewendet: Witz und Humor sind ohne Tiefe nicht möglich.

Es gibt in deinem Stück einen Moment, in dem sich die (Un-)Möglichkeit von Liebe andeutet, die keinen Raum haben kann, so als begegneten die beiden Figuren einander zur falschen Zeit am falschen Ort, so als gebe es nur falsche Zeiten an falschen Orten. Würdest du dem zustimmen?

So weit würde ich nicht gehen. Und ich hätte im Gegenzug auch keine Idee von einer richtigen Zeit oder einem richtigen Ort anzubieten, die ich einklagen oder deren Verlust ich beklagen könnte. Was wir im Stück beobachten können, ist, dass Menschen einander mit ihrer je eigenen Geschichte begegnen. Und es passiert, dass diese unterschiedlichen Lebensrealitäten, Lebensvollzüge, das Biografische, die soziale Stellung, die eigene Versehrtheit, dass Verpflichtungen Dritten gegenüber usw. eine mögliche Öffnung nicht gestatten. Ganz zu schweigen von der eigenen Angst vor dem anderen Menschen und der eigenen Verletzlichkeit. Und ob ein zeitlicher Moment oder ein Ort für etwas richtig oder falsch gewesen sein wird, lässt sich ohnehin nur nachträglich an den Effekten beurteilen. Vielleicht ist das Wunder vom richtigen Zeitpunkt eine Ausnahme. Aber es hätten hier die objektiv widrigen Umstände vielleicht auch bezwungen werden können. Vielleicht muss man die vermeintlich falsche Zeit oder den vermeintlich falschen Ort ja auch zwingen, das Gegenteil zu sein, zum Richtigen zu werden: durch eine kontrafaktische Behauptung, durch die Geste eines Trotzdem oder Gerade-erst-jetzt-umso-mehr. Und auch wenn sich dies nur in einem kurzen Moment andeutet, kommt diesem Augenblick der Möglichkeit eine Würde zu, die zu verteidigen ist. Wir sind wandelnde Gedächtniskörper des Nicht-Geglückten, eine Ansammlung der verstrichenen Möglichkeiten, des ungelebten Lebens. Auch darin liegt Würde. Und manchmal gibt es eine Hoffnung, dass auch das Vergebliche nicht vergeblich war, weil wir dieses Nicht-Realisierte – selbst, wenn wir wollen – gar nicht von uns subtrahieren können.

Deine Figuren definieren sich über ihre soziale Herkunft, formulieren für sich und andere diesbezügliche Distinktionsmerkmale, sind von Abstiegsängsten getrieben, als wollten sie den Befund zahlreicher Soziologen, die behaupten, dass es heute keine Klassen(unterschiede) im tradierten Sinn mehr gibt, Lügen strafen.

Selbstverständlich gibt es Klassen – das heißt: es gibt maximal ungleich verteilte Lebenschancen. Herkunft, formaler Bildungsstand der Eltern, sozioökonomische Sicherheit bestimmen nach wie vor signifikant die Chancen eines Kindes, auch wenn sich vielleicht die klare Abgrenzbarkeit von Klassen und ein entsprechendes Klassen(selbst)bewusstsein verändert haben. Die Existenz von Klassen nicht zu verleugnen, ist eine notwendige politische Aussage. Sie bedeutet, dass der Zufall der Geburt in ein von Bildung, Herkunft und Vermögen bestimmtes System hinein nicht Letztgewalt über die Entwicklungschancen eines Menschen haben darf. Emanzipatorische Politik ist die Arbeit gegen diese Gewalt des Zufalls. Im Gegensatz dazu aber – und das beobachten wir gerade – gibt es die politische Arbeit daran, den Zufall der Geburt zu naturalisieren – also als naturgegeben oder normal umzudeuten – und das Problem der Ungerechtigkeit ungleich verteilter Lebenschancen von den Umständen auf das Individuum hin zu verschieben und das Individuum damit mit sich selbst kurzzuschließen – also soziale Mobilität als bloße Frage von Eigenverantwortung zu propagieren. Das würde ich als reaktionäre, anti-emanzipatorische Politik bezeichnen. Erstaunlicherweise betreiben dies gerade auch jene Parteien, die vorgeblich für die sogenannten «abgehängten» Bürger*innen das Wort ergreifen. Sie arbeiten nicht an der Vermehrung der Lebenschancen ihrer Wähler*innen, sondern an der Verminderung der Chancen anderer – DER «anderen», von Personen, die sie als schlicht unerwünscht stigmatisieren. Nicht nur betreiben sie dadurch eine Unterwanderung des Solidargedankens, ohne den Gesellschaften keinen Ausgleich von Interessen

erreichen können, sie halten damit ihre Wähler*innen auch in deren Verhältnissen fest. Letztendlich machen sie sich damit zu Kompliz*innen der Verhältnisse, deren Zornenergie sie abschöpfen, politisch verwerten und als Zement der Unveränderlichkeit wieder ins System einspeisen.

Einmal öfter analysierst du neoliberale Strukturen und benennst sie als eine der größten Übel unserer Gesellschaft. Es scheint so, als hätten die individuellen Deformationen deiner Figuren darin ihren Ursprung.

Ich denke hier eher an den meist unausgesprochenen ideologischen Nebenschauplatz dieser Strukturen. Sie gehen – wie schon gesagt – mit einem Jargon einher, der an einer Verkürzung, Verengung und Verschließung dessen arbeitet, was das Wort «Menschsein» bedeuten kann. Margaret Thatcher hat es noch offen ausgesprochen: «So etwas wie die Gesellschaft gibt es nicht». Die herrschende Ideologie würde nicht so weit gehen zu sagen: «So etwas wie den Menschen gibt es nicht» –, schließlich braucht sie ihn noch, als Konsument und – in sich rasant verändernden Sektoren – als Arbeitskraft. Aber sie arbeitet daran, diesen Begriff auszudünnen und somit die Legitimation oder Bedeutung bestimmter menschlicher Interessen, Bedürfnisse, Rechte und auch Pflichten oder gesellschaftlicher Übereinkünfte und Errungenschaften zu unterwandern. Alles, was sich nicht unter dem Schlagwort der Leistungsträgerschaft subsumieren lässt, wird als vernachlässigbarer Rest oder vielleicht noch notwendiges Übel abgetan. Ich glaube, dass meine Figuren eine Art Anerkennung vermissen und spüren, dass ihre eigene Lebenswirklichkeit, die Summe täglich ge-

«Emanzipatorische Politik ist die Arbeit gegen die Gewalt des Zufalls»

leisteter Anstrengungen, Verpflichtungen, Sorgen und Notwendigkeiten, nicht ausreichend bejaht und wertgeschätzt wird. Es ist nicht nur die Angst, verloren zu gehen oder vergessen zu werden, sondern auch das Gefühl, schon jetzt nicht gemeint und angesprochen zu sein und also eigentlich schon unsichtbar und irrelevant. Es ist ein wiederkehrender Albtraum der Frau mit dem krummen Rücken, dass irgendwo auf einem anonymen Bildschirm ihre Verkaufszahlen nicht mehr stimmen oder nicht genügen und sie über Nacht weg ist vom Fenster. Und bei keiner der Figuren kann das Private diesen Mangel und das Übermaß an Unsicherheit kompensieren – wie sollte es auch. Diese Kombination aus drohendem Verschwinden, grassierender Einsamkeit, Entfremdung, nicht vernommener Anerkennung und Mangel an Lebenschancen ist toxisch und deformiert. Sie beugt und drückt die Menschen nach unten.

«Die Verlorenen» ist eine hochmusikalische, rhythmisch stark geformte Sprachpartitur, die sich dennoch aus dem Soziokosmos deiner Figuren speist. Wie entsteht dieser sehr eigenwillige, außergewöhnlich poetische Sound deiner Sprache?

Das kann ich nicht genau beantworten bzw. beschreiben. Für Teile des Stückes habe ich Gebets- und Messbücher gelesen – natürlich auch laut, sonst funktioniert das ja nicht. Für andere Teile ging es darum, die Figuren in einen Sprechfluss zu versetzen. Der Fluss des Sprechens beugt die Sprache, bringt sie in eine Form. Das ist vielleicht der grundlegende Unterschied zwischen Sprechen und Lesen. Lesen findet Form in der geschriebenen Sprache vor, Sprechen aber stellt seine jeweilige Form erst mit dem Sprechakt selbst her. Dramatisches Schreiben – also Schreiben für das Sprechen – folgt den Formgebungsmodalitäten unseres herkömmlichen Sprechens. Das sind ganz alltägliche Muster. Das Zögern, das neuerliche Ansetzen, die Wiederholung, der Abbruch, der Gedankensprung, das Unterdrücken von Wahrheit, das Ausweichen, das Selbst-nicht-so-genau-Wissen-aber-trotzdem-schon-Reden. Und auch eine

Art artikulatorische Ökonomie, also eine Sparsamkeit in der Verwendung der Sprechwerkzeuge, schlägt sich im Sprechen nieder. Auch daher kommt Rhythmus. Ich glaube, unsere Münder sind ab und an auch faul und legen sich die Worte, Silben oder Laute so zurecht, wie sie sie am kraftsparendsten aussprechen können – das denke ich manchmal über Dialekte: regional unterschiedliche Weisen, beim Sprechen Kraft zu sparen.

Deinem gesellschaftlichen Befund ist große Trauer und Ratlosigkeit eingeschrieben. Leben wir in antiutopischen Zeiten? Das mag schon sein. Aber ich glaube, dass das nicht notwendigerweise der Kern des Problems ist, denn das würde bedeuten, dass wir ausgerechnet und ausschließlich

«Gegenutopien»

einer Utopie bedürfen. Und außerdem: Wer sagt, dass wir nicht – im Gegenteil – in ganz und gar utopischen Zeiten leben? Sind nicht die erstarkenden Nationalismen in Europa und an vielen anderen Orten genau das: Utopien – Visionen von einem Staat, der seine Bevölkerung als homogene, urwüchsige Einheit unter Ausschluss alles Fremden und Nicht-Homogenisierbaren begreift; Visionen von einem Staat, der glaubt, sich aus seiner globalen Verwobenheit herausziehen und gleichzeitig den Status quo ad infinitum aufrechterhalten zu können, während die Risiken und Nebenwirkungen nur die anderen treffen sollen, an seinen Grenzen also Halt machen sollen, während das Kapital und die Waren weiterhin zirkulieren, nicht aber die Menschen auf ihrer Suche nach besseren Lebensumständen? Sind nicht die Visionen einer totalen Überwachung und der digitalen Vorausberechnung und Manipulation unseres Verhaltens Utopien? Oder die herrschende Idee, Benachteiligung

als selbstverschuldeten Mangel an Eigenverantwortung und Fleiß umzudeuten und dadurch auf lange Sicht eine globale Bürger*innenschaft vereinzelter Individuen hervorzubringen, die sich aus konsumkräftigen sogenannten Leistungsträger*innen einerseits und vernachlässigbaren, suspekten, faulen, schwachen, abweichenden Subjekten andererseits zusammensetzt: eine Utopie?! Oder die Utopie der totalen Monetarisierung allen Seins, wonach nur das Berechtigung hat, was sich lohnt oder sein Äquivalent in Zahlen preisgibt. So betrachtet, müsste man also vielmehr sagen: Nein, wir leben in utopischen Zeiten, voll und ganz, aber es sind dies Utopien, die uns vielleicht nicht gefallen.

Ich weiß nicht, ob man diesen wirkmächtigen Utopien, deren real existierende Effekte wir schon erleben, mit Gegenutopien entgegentreten kann. Vielleicht aber ist es ein erster Schritt, sie eben als Utopien oder Ideologien kenntlich zu machen und beim Namen zu nennen. Vielleicht haben wir zu lange erwartungsvoll nach links geblickt in der Hoffnung, dort würde am Horizont eine alternative Utopie erscheinen, während wir nicht gemerkt haben, dass in unserem Rücken schon längst Utopisches stattfindet – wenn auch in zutiefst anti-emanzipatorischer Form.

Was mich ratlos und ängstlich macht, ist nicht zuletzt die Arbeit der herrschenden – sagen wir: utopischen, anti-emanzipatorischen – Diskurse am Begriff «Mensch». Ich habe davon ja schon oben gesprochen. Es ist, als würde nach und nach eine Reduktion des Humanen stattfinden, als würden sich diese Diskurse in uns absetzen und unseren Blick auf uns und andere eintrüben oder verengen. Die Figur Kevin formuliert diese Angst im Stück. Es ist, als würde alles Schwache, Unverwertbare, Gebrochene aus dem Menschlichen hinausgeschafft werden, als würde unsere Hinfälligkeit und Kreatürlichkeit einer maximalen Verdrängungs- und Abwertungsmaschinerie unterworfen werden. Als hätte all das keinen Platz mehr in dem, was «Mensch» ist. In letzter Konsequenz führt das zu dem, was irgendwann aus Florentin herausblafft: «Ich hasse schwach!». Davor fürchte ich mich.

CLARA

man kann
den Menschen sich
durch einen andern Menschen
zuführen nicht
wie schad
ich bin
denk ich
entleert
ein Rest von etwas, das
ich weiß es nicht
mir fortgerissen
meine Haut vom Körper
abgezogen
abgeschält
liegt alles frei
ein jeder Muskel
jede Sehne
Nervenbahn und Ader
feuchte Lymphe netzt mich
trocknet in der Sonne aus
wenn man mich anfasst
droh ich zu zerspringen fast

Ewald Palmetshofer, «Die Verlorenen»

EWALD PALMETSHOFER

Geboren 1978 in Oberösterreich. Studium der Theologie und der Philosophie/Psychologie an der Universität Wien. Seine Stücke «hamlet ist tot. keine schwerkraft» (2007, Regie: Felicitas Brucker), «wohnen. unter glas» (2008, Regie: Sebastian Schug) und «faust hat hunger und verschluckt sich an einer grete» (2009, Regie: Felicitas Brucker) wurden am Schauspielhaus Wien uraufgeführt, wo Palmetshofer 2007 und 2008 Hausautor, 2009 Gastdramaturg und 2010 Kurator der Serie «Die X Gebote» war, in deren Rahmen sein Stück «herzwurst. immer alles eine tochter» von Sebastian Schug uraufgeführt wurde. 2010 fand am Staatsschauspiel Dresden die Uraufführung von «tier. man wird doch bitte unterschicht» (Regie: Simone Blattner) statt. 2012 wurde «räuber.schuldengenital» am Burgtheater Wien uraufgeführt (Regie: Stephan Kimmig), 2014 wurde ebendort «die unverheiratete» in der Inszenierung von Robert Borgmann uraufgeführt und zum Berliner Theatertreffen eingeladen. Das Stück wurde mit dem renommierten Mülheimer Dramatikerpreis 2015 ausgezeichnet. Palmetshofers Dramen wurden in mehrere Sprachen übersetzt. 2014 erschien im S. Fischer Verlag unter dem Titel «faust hat hunger und verschluckt sich an einer grete» ein Band mit den gesammelten Theaterstücken des Dramatikers. Von 2012 bis 2015 unterrichtete er am Institut für Sprachkunst der Universität für angewandte Kunst Wien. Von 2015 bis 2019 war Ewald Palmetshofer Dramaturg am Theater Basel, wo sein Stück «Edward II. Die Liebe bin ich» nach Christopher Marlowe als Koproduktion mit den Wiener Festwochen und dem Schauspielhaus Wien in der Inszenierung von Nora Schlocker 2015 uraufgeführt und zum Schweizer Theatertreffen eingeladen wurde. 2017 wurde sein Drama «Vor Sonnenaufgang» nach Gerhart Hauptmann von Nora Schlocker am Theater Basel uraufgeführt und für den Mülheimer Dramati-

kerpreis nominiert. 2018 inszenierte Stephan Kimmig ebendort Palmetshofers Neudichtung der Semi-Oper «König Arthur» von Henry Purcell und John Dryden. 2018 wurde Ewald Palmetshofer mit dem Else-Lasker-Schüler-Dramatikerpreis und 2019 mit dem Gert-Jonke-Preis ausgezeichnet. Seit der Spielzeit 2019/2020 ist er Dramaturg am Residenztheater.

NORA SCHLOCKER

Geboren 1983 in Rum (Österreich). Nach ihrem Regiestudium an der Hochschule für Schauspielkunst Ernst Busch Berlin war sie von 2008 bis 2011 als Hausregisseurin am Deutschen Nationaltheater Weimar engagiert und von 2011 bis 2014 in gleicher Funktion am Düsseldorfer Schauspielhaus. Außerdem arbeitete sie am Maxim Gorki Theater Berlin, am Schauspielhaus Wien, am Staatstheater Stuttgart, am Residenztheater München, am Centraltheater Leipzig, am Staatsschauspiel Dresden und am Deutschen Theater Berlin. Nora Schlocker inszenierte zeitgenössische Stücke von Tine Rahel Völcker, Klaas Tindemans, Maria Kilpi, Thomas Freyer und Thomas Arzt sowie klassische Stoffe von Grillparzer, Horváth, Büchner, Sartre, Flaubert und Shakespeare. Seit der Spielzeit 2015/2016 ist sie Hausregisseurin am Theater Basel. Dort inszenierte sie unter anderem die Uraufführung von Ewald Palmetshofers «Edward II. Die Liebe bin ich» nach Christopher Marlowe – eingeladen zum Schweizer Theatertreffen – und die Uraufführung von Palmetshofers «Vor Sonnenaufgang» nach Gerhart Hauptmann. Seit der Spielzeit 2019/2020 ist sie Hausregisseurin am Residenztheater. Mit «Die Verlorenen» bringt Nora Schlocker zum dritten Mal ein Stück von Ewald Palmetshofer zur Uraufführung.

DER MANN MIT DER TRICHTERBRUST

ich komm von hier
mehr Herkunft hab ich nicht
da habt ihr, wie man weiß, ja einen Blick dafür,
nicht wahr?
fast wie ein Präzisionsgerät
und kommt zum Schluss,
dass der den Anschluss leider nicht gefunden,
weil die Erde dreht sich halt
die dreht sich weiter, Tschuldigung
die kann ja auch nicht warten, bis der letzte
Schlurf sich aufrafft
wer nicht hochkommt, bleibt zurück,
was seine Gründe hat
gewiss
da gibt der Misserfolg der Schöpfung recht
mit einem, der nicht mitkommt, gründet man
natürlich nichts,
weil schon der Herr baut nicht auf Sand

Ewald Palmetshofer, «Die Verlorenen»



**SCHÖNE
VORSTELLUNG**