

DIE UNVERHEIRATETE



DIE UNVERHEIRATETE

59 SAISON 2016/2017

THEATER BASEL

**Das vollständige Programmheft in Druckversion  
können Sie für CHF 5.– an der Billettkasse und beim  
Foyerdienst am Infotisch erwerben.**

# **DIE UNVERHEIRATETE**

**Schauspiel von Ewald Palmethofer  
Schweizer Erstaufführung**

Die Junge **Pia Händler**

Die Mittlere **Katja Jung**

Die Alte **Marlen Diekhoff**

4 Schwestern (Die Hundsmäuligen)

Schwester #1 **Carina Braunschmidt**

Schwester #2 **Cathrin Störmer**

Schwester #3 **Barbara Horvath**

Schwester #4 **Franziska Hackl**

Inszenierung **Felicita Brucker**

Bühne **Viva Schudt**

Kostüme **Esther Bialas**

Musik **Patric Catani**

Video **Jonas Alsleben**

Licht **Cornelius Hunziker**

Dramaturgie **Constanze Kargl**

**Premiere** am 23. März 2017 im Theater Basel,  
Schauspielhaus

**Aufführungsrechte** S. Fischer Verlag Frankfurt/Main

Regieassistentz **Benjamin Truong**  
Bühnenbildassistentz **Birte Wallbaum**  
Kostümassistentz **Laura Locher**  
Regiehospitantz **Adèle Baumann**  
Soufflage **Ana Castaño Almendral**  
Inspizienz **Désirée Neumann**

Für die Produktion:

Bühnenmeister **Bruno Steiner**  
Beleuchtungsmeister **Cornelius Hunziker**  
Ton **Andi Döbeli, Ralf Holtmann**  
Video **Lukas Fuchs**  
Requisite **Valentin Fischer, Baldur Rudat, Manfred Schmidt**  
Maske **Anja Lareida, Yara Rapold, Inge Rothaupt, Gaby Sellen, Heike Strasdeit**  
Ankleidedienst **David Bloch, Colleen Dunkel**

Technischer Direktor **Joachim Scholz**  
Technischer Leiter Schauspielhaus **Carsten Lipsius**  
Leitung Beleuchtung **Roland Edrich**  
Leitung Tonabteilung **Robert Hermann, Stv. Jan Fitschen**  
Leitung Möbel/Tapezierer **Marc Schmitt**  
Leitung Requisite/Pyrotechnik **Stefan Gisler**  
Leitung Bühnenelektrik **Stefan Möller**  
Leitung Bühnenmaschinerie **Matthias Assfalg**

Die Ausstattung wurde in den hauseigenen Werkstätten hergestellt.

Werkstätten-/Produktionsleitung **René Matern, Johannes Stiefel**  
Leitung Schreinerei **Markus Jeger, Stv. Martin Jeger**  
Leitung Schlosserei **Andreas Brefin, Stv. Dominik Marolf**  
Leitung Malsaal **Oliver Gugger, Stv. Andreas Thiel**  
Leitung Bühnenbildatelier **Marion Menziger**

Leitung Kostümabteilung **Karin Schmitz**  
Gewandmeister Damen **Mirjam von Plehwe, Stv. Gundula Hartwig, Antje Reichert**  
Gewandmeister Herren **Ralph Kudler, Stv. Eva-Maria Akeret**  
Kostümbearbeitung/Hüte **Rosina Plomaritis-Barth, Liliana Ercolani**  
Leitung Maske **Gaby Sellen**

Bild- und Tonaufnahmen sind während der Vorstellung nicht gestattet.

# DIE MORAL STIRBT AM KÜCHENTISCH

Ein Gespräch mit Ewald Palmethofer

**«die unverheiratete» basiert auf historischen Fakten. Kannst du diese skizzieren?**

Wenige Tage vor dem Ende des Zweiten Weltkrieges wurde ein junger Soldat in einem österreichischen Dorf als mutmasslicher Deserteur denunziert, von einem eilig einberufenen Militärgericht zum Tod durch Erschiessen verurteilt und Ende April 1945 ermordet. Nach dem Ende der Nazidiktatur wurde eine junge Frau in einem sogenannten Volksgerichtsprozess der Denunziation schuldig befunden und zu einer mehrjährigen Haftstrafe verurteilt. Das sind in aller Knappheit die historischen Ereignisse dieses Falles.

**Wie darf man sich die Aktenlage und deine Recherche konkret vorstellen?**

Ich habe versucht, sehr breit zu recherchieren, über die sogenannte Nachkriegsjustiz – also Entnazifizierungsprozesse nach dem nationalsozialistischen Terrorregime und dem Kriegsende – im Allgemeinen und über vergleichbare, dem erwähnten Fall ähnliche Prozesse. Interessant an der Aktenlage war für mich vor allem der Umstand, dass seitens der Befreiungsmächte der Nachkriegsjustiz in Österreich bzw. Deutschland eine Beibehaltung der jeweiligen Gerichtsordnung gestattet wurde. Somit wurde auch die bis dato übliche Praxis der Protokollführung bei Gericht nach den bisherigen Gepflogenheiten fortgeführt. In Österreich war eine paraphrasierende, verknappende Protokollierung in indirekter Rede gängige Praxis und wurde als solche während der Entnazifizierungsprozesse beibehalten. Aus diesem Grund findet sich im Aktenmaterial keinerlei Material im «O-Ton», also wörtlich in direkter Rede protokolliert, wie man es beispielsweise aus den Dokumenten der Nürnberger Prozesse in Deutschland kennt und was ich eigentlich erwartet hätte. Dies war mir zu Beginn meiner Recherche nicht bekannt, und ich war anfangs tatsächlich sehr enttäuscht über das sprachlich verknappende und geradezu normierte Material, aus dem die Individualität der Sprechenden (Zeugen, Anwälte, Angeklagte, Richter) schwer herauszulesen war. Die Aus-

sagen der Personen und ihr Sprachgestus waren somit nur indirekt über den von einer anonymen, protokollführenden Hand erstellten Text zu erschliessen. Auch über die tatsächliche im Protokoll vermerkte zeitliche Dauer der Gerichtsverhandlung konnte die verknappende, zusammenfassende Verschriftlichung kein adäquates Gefühl vermitteln – ein ganzer Verhandlungstag nahm nur wenige DIN-A4-Seiten ein –, ganz zu schweigen von der emotionalen «Temperatur» der Verhandlung oder einzelner Verhöre oder Aussagen. Über diese Stimmungslage konnte ich immerhin aus der Tagespresse, die zumindest anfangs mit grossem Interesse über derartige Prozesse berichtete, eine vage Ahnung gewinnen. Dafür brauchte es lediglich etwas Geduld und Fingerspitzengefühl beim Einlegen von Mikrofiche-Spulen in der Bibliothek.

**Was hat dich an der im Nationalsozialismus gängigen Praxis der Denunziation interessiert?**

Das Besondere an diesem Fall ist, dass er sozusagen im fast Privaten, Häuslichen seinen Anfang genommen hat. Alles Entscheidende spielt sich in einer Küche und in einem an die Küche anschliessenden Postamt, in dem ein Telefon steht, ab. Die totalitäre Ideologie dringt nicht nur bis in diese heimeligen Wohnräume vor, sie wird auch aus diesen inneren Räumen heraus betrieben und bedingungslos in die Tat umgesetzt. Das macht diesen Fall so interessant, weil er das Grosse im vermeintlich Kleinen zeigt: Es gibt historische Konstellationen, in denen die Moral am Küchentisch stirbt.

**Du erzählst von einer Täterin, ihrer Tochter und ihrer Enkeltochter – also von einer Mütter- bzw. Töchterlinie, die sich über drei Generationen abbildet. Was ist das Spezielle an dieser weiblichen Perspektive?**

Mich hat nicht zuletzt das Verhältnis zwischen den Geschlechtern und die Abwesenheit von Männern interessiert. Diese Abwesenheit ist während des Krieges in den Familien und den grösseren sozialen Einheiten offensichtlich. Auf andere Weise setzt sie sich im Gefängnis, in dem die Hauptfigur des Stückes eine langjährige Haftstrafe verbüsst, fort. Und auch an ihrem Lebensende im Krankenhaus, im Krankenzimmer mit fremden anderen Frauen, befindet sie sich in einem männerlosen Raum. Diese Räume und die Rückkehr daraus in eine geschlechtlich wieder gemischtere Ordnung,

nach dem Krieg, nach der Haftentlassung, finde ich äusserst interessant. Davon abgesehen ist die Frage nach Männern durch die Generationen dieser Familie, durch die Linie der Mütter, Töchter und Töchterstöchter hindurch eine offene Wunde. Darüber hinaus denke ich, dass jeder Tat eine Art geschlechtlicher Index eingeschrieben ist. Das heisst, ich glaube, dass das Geschlecht für die Dynamik einer Tat – hier einer Tat mit tödlicher Konsequenz – relevant ist. Zugespitzt formuliert bedeutet das, dass wir nicht als geschlechtsneutrale Wesen an geschlechtsneutralen Wesen tötlich oder schuldig werden, sondern eben als Männer oder Frauen an Männern oder Frauen. Dieser sozusagen «geschlechtssensible» Blick hat mich besonders interessiert.

**«die unverheiratete» ist eine Sprachpartitur für sieben Schauspielerinnen. Warum gibt es ausschliesslich Frauenfiguren?**

Ich wollte die beschriebene Abwesenheit von Männern sozusagen auch physisch auf der Bühne erfahrbar machen. Daher habe ich mich entschlossen, ein Stück ohne männliche Figuren zu schreiben. Ausserdem galt es zu vermeiden, dass eine männliche Figur – und sei es auch ungewollt, quasi als performativer Zufall – den Platz oder Ort des getöteten Mannes einnimmt. Über ihn ist nichts bekannt, und er wird in keiner Weise sichtbar, auch auf der Bühne nicht. Dies trägt auch der nahe liegenden, aber nicht minder verstörende Tatsache Rechnung, dass in keinem Gerichtsprozess das Todesopfer selbst zu Wort kommen kann. Es sprechen forensische Beweise, Fotografien, Zeugen, aber der Tote spricht nicht. Er ist als Lebender bei Gericht nicht repräsentierbar. Inmitten der lebenden Anwesenden ist der Körper des Toten tote Abwesenheit.

**Dein Drama ist in Jamben geschrieben. Ist diese akzentuierte Metrik deiner Sprache auch als Versuch zu verstehen, dem indirekten Tonfall der Gerichtsprotokolle Rechnung zu tragen?**

Ja genau, so ist es. Ich habe versucht, die Standardisierung des Sprachmaterials durch die Protokollführung bei Gericht in eine stark rhythmisierte, musikalisch äusserst strenge Sprechform der Figuren auf der Bühne umzuwandeln. Die individuelle Färbung tritt hinter die Funktion des Sprechens als Moment der Wahrheitsfindung oder -verschleierung zurück. Auf der performativen Ebene entsteht durch die extreme Rhythmik Druck, Dringlichkeit, Tempo und Gewalt. Das

Sprechen bei Gericht ist invasives Sprechen. Es kennt keine Gleichgültigkeit. Achtloses hat hier keinen Platz. Jede Silbe ist auf der Hut.

**Warum ist gerade die Tatsache, dass «die Alte», «die Mittlere» und «die Junge» unverheiratet sind, titelgebend?**

Die Alte ist zum Zeitpunkt der Verhandlung unverheiratet, sie geht von einem männerlosen System, dem Haushalt mit der Mutter während des Krieges, in ein anderes Frauensystem über, der Frauenhaftanstalt. Nach der verbüssten Haftstrafe kehrt sie als alleinstehende, nun schon ältere Frau in eine patriarchale Gesellschaft zurück. Zum Stigma der Haft gesellt sich das Stigma des Unverheiratetseins hinzu – eine doppelte soziale Markierung, war man doch üblicherweise in diesem Alter entweder verheiratete Mutter, Witwe, Klosterschwester oder «alte Jungfer». Ihre spätere Ehe dauert nur kurz, verglichen mit der Gesamtlebenszeit scheint sie eine vernachlässigbare Episode gewesen zu sein – als wäre sie ewig die Unverheiratete geblieben –, im Herzen allemal. Die Mittlere ist ebenfalls unverheiratet bzw. geschieden oder lebt in Trennung. Während die kurze Ehe der Alten den gesellschaftlich vorgesehenen Verlauf genommen hat – «bis der Tod euch scheidet» –, ist die Beziehung der Mittleren mit dem leiblichen Vater ihrer Tochter gescheitert. Sie ist die gescheiterte Unverheiratete. Selbstredend ist auch die Junge eine Unverheiratete. Aber sie ist irgendwie die einzige der drei Frauen, die dies nicht als Mangel, Stigma, Kompromiss oder Scheitern empfindet. Für sie bedeutet dies vielmehr eine Art Erfahrungsoffenheit. Vielleicht kann man sagen, dass sich im Stücktitel das Gemeinsame und Trennende der drei Frauen verdichtet, auch wenn der Titel für mich in erster Linie von der Alten her zu begreifen ist.

**Wir sind die letzte Generation, die Täter und Täterinnen des NS-Regimes als Generation unserer Grosseltern noch persönlich kennt und daher auch unmittelbar mit der Frage nach individueller Verantwortung und dem historischen Erbe der Schuld konfrontiert ist. Was wird sich nach Überschreiten dieser historischen Demarkationslinie in der Geschichtsbetrachtung verändern?**

Das ist schwer zu sagen, aber zu befürchten ist, dass der Faktor «Mensch» hinter den Fakten verschwindet, dass ganz reale Menschen Träger\_innen der Geschichte sind –

Opfer, Mitläufer\_innen, Täter\_innen. Menschen haben diese Geschichte herbeigeführt, und Menschen wurden von ihr – also von anderen Menschen – vernichtet. Hier ist nichts automatisch, notwendig oder naturhaft passiert. Alles ist von Menschen gemacht und also auch von Menschen zu verantworten. Das rückt die Geschichte in die Gegenwart – auch sie ist von uns Menschen gemacht, zu verantworten und zu verändern.

**In deinem Stück finden sich mit dem «Elektra-Monolog» der «Mittleren» Referenzen zur «Orestie» des Aischylos. In welchem Zusammenhang steht «die unverheiratete» mit dieser griechischen Tragödie?**

Dafür gibt es mehrere Gründe. Zum einen ist da dieses schmerzliche Fehlen von Zuneigung und Liebe zwischen Mutter und Tochter. Man könnte sagen, dass für diese Lieblosigkeit im Stück aus der Tiefe des kulturellen Gedächtnisses die Figur der Elektra auftaucht – die unversöhnlich um den Vater trauernde, ihre Mutter abgrundtief hassende Tochter. Das ist das Gegenbild zur Mutter als Fürsorgende, Liebende oder gar als beste Freundin der Tochter, wie man es zum Beispiel aus den «Gilmore Girls» und Ähnlichem kennt. Zum anderen gipfelt die «Orestie» in einer Gerichtsverhandlung, an deren Ende eine frühe demokratische Ordnung errichtet wird, an der Schwelle von Kriegs- und Nachkriegsordnung – also auch hier eine gewisse Parallele. Und schliesslich treten in der «Orestie» des Aischylos Rachegöttinnen, die Erinnyen, auf. Anders als bei Aischylos werden diese in meinem Stück aber nicht befriedet. Sie leben in der Erinnerung der Hauptfigur fort.

**Die Erinnyen gelten mythologisch unter anderem als Personifizierungen des Racheanspruchs Ermordeter. Welche Funktion kommt ihnen in deinem Stück zu?**

In «die unverheiratete» sind sie vielgestaltige Wesen, an denen sich die Erinnerungen der Alten entzünden, die diese Erinnerungen anstossen, vorantreiben, berichten, erzwingen. Sie sind die Krankenschwestern und Patientinnen im Krankenhaus, die an die Wachfrauen bzw. an die anderen Mitgefangenen im Gefängnis erinnern. Sie sind der Blick des Volkes bei Gericht, aber auch die Stimmen der Anklage und der Richter. Sie sind die Körper, an denen sich die Erinnerungen der Alten manifestieren, und zugleich sind sie Manifestatio-

nen oder Emanationen dieser Erinnerungen selbst. Und sie sind die Stimmen, die das Erinnern nicht zur Ruhe kommen lassen.

**Könnte ein Schuldeingeständnis der «Alten» die Erinnyen besänftigen?**

Das weiss ich nicht. In meinem Stück kommt es zu diesem Schuldeingeständnis ja gerade nicht. Man möchte natürlich hoffen, dass ein Schuldeingeständnis unsere inneren Dämonen zum Schweigen zu bringen vermag, aber so einfach ist das nicht. Das mag zwar eine notwendige Bedingung dafür sein, hinreichend ist diese aber noch lange nicht. Man müsste schliesslich Vergebung finden können. Vielleicht würden die Stimmen dann ablassen. Aber auch das ist nicht gewiss.

**Die Erzählung der «Alten» über ihre Vergangenheit ist in gewisser Weise «leeres» Sprechen, das niemals die Tat und die daraus resultierende Schuld benennt. Stimmt du dieser Lesart zu?**

Ja, sie umkreist die Tat und vor allem die bohrende Frage nach dem Vorsatz, der Mutwilligkeit des Verrats. Ich würde dies aber nicht als «leeres» Sprechen bezeichnen. Im Nichtsprechen, im Etwas-anderes-Sagen, in der Wiederholung des immer Gleichen findet vielleicht ein durchaus volles Sprechen statt – gerade als Mangel oder Überschuss, wenn auch auf andere, mitunter schwer auszuhaltende Weise. Ins Innere der Geschehnisse hinter der verschlossenen Tür, in das Postamt gewährt die Erzählung oder Erinnerung der Alten keinen Zutritt – ihrer Enkeltochter nicht, dem Gericht nicht, und auch sich selbst nicht. Hier ist etwas verschlossen. Und je mehr ihr Erinnern und Erzählen kreist, umso stärker wird der Eindruck, dass sie nur mehr Erinnerungen erinnert und Erzählungen erzählt, nicht aber das eigentliche Ereignis. Es ist, als würden Erinnerungen an Erinnerungen den Weg zum Eigentlichen versperren.

**Die «Alte» gibt im Laufe ihres Lebens immer wieder an, dass sie sich beim besten Willen nicht an den Tathergang ihrer Denunziation erinnern kann. Wie wichtig waren für dich die in der Psychoanalyse so zentralen Konzepte des Verdrängens, Abspaltens, Erinnerns und Bewältigens?**

Verdrängung und Abspaltung mag man durchaus im Verhalten, im Erzählen und Erinnern der Alten finden. Wie ich

schon angedeutet habe, gibt es einen Kern der Erzählung, der Ereignisse oder der Erinnerung, der nicht direkt ins Sprechende Eingang findet, der sich nur an den Rändern oder Lücken des Sprechens der Alten erahnen lässt. Man kann dies unter einem psychoanalytischen Gesichtspunkt betrachten. Tatsächlich kann aber auch die Psychoanalyse das Erscheinen eines Punktes an Wahrheit, ein wahres Sprechen nicht erzwingen. Der Mensch ist und bleibt ein dunkles Rätsel, auch wenn man ihn ein wenig erhellen, Licht in den Abgrund der Seele werfen kann.

**Amnestie heisst Vergessen, Vergeben. Eine Amnestie revidiert weder das Urteil noch die Schuld eines Straftäters. Verweigerst du deiner Figur der «Alten» die Möglichkeit der Vergebung?**

Nein, nicht ich verweigere der Alten diese Möglichkeit. Für Vergebung sind wir auf eine Instanz ausserhalb unserer selbst angewiesen. Wir können uns nicht selbst vergeben. Wir können versuchen, mit uns selbst gnädig zu sein, aber Vergebung finden wir nur in der Stimme von aussen, in der Aufrichtung durch den anderen, oder den Anderen mit grossem Anfangsbuchstaben. Dieser andere/Andere ist in meinem Stück einfach nicht anwesend. Wer sollte hier auch sagen können «Ich vergebe dir»?

**«Die Junge» ist nicht nur als sie selbst auf der Bühne, sondern verkörpert in den Erinnerungen «der Alten» auch immer wieder ihre Grossmutter. Warum?**

In der Erinnerung der Alten nimmt die Junge deren Stelle ein. Es ist, als würden wir mit den Augen der Alten auf ihre Enkeltochter blicken, als würde sich die Alte in der Jungen selbst wiedererkennen, oder als würde die Junge in der Alten die Erinnerung an ihr junges Ich wecken. Die Junge ist annähernd so alt wie ihre Grossmutter zum Zeitpunkt der Tat. Somit erkennt die Junge in sich selbst auf gewisse Weise auch ihre Grossmutter als junge Frau. Dies konfrontiert die Enkelin mit der unangenehmen Frage, ob sie auch in sich Anteile oder Wesenszüge ihrer Grossmutter erkennen kann. All dies lässt die Vergangenheit so nahe kommen; ein wechselseitiges Sich-aneinander-und-an-sich-selbst-Erinnern. Und dies können wir auf der Bühne spielen und erfahrbar machen.

**In deinem Stück finden sich wiederkehrende Begriffe wie Apfel, Baum oder Faden, die Motiv- und Assoziationsketten evozieren: Der Apfel, den es in der Haftanstalt konkret zu ernten gilt, fällt symbolisch nicht weit vom Stamm; der Baum, an dem der vermeintliche Deserteur erschossen wird, mutiert zur Baumpracht und nicht zum Baum der Erkenntnis; der (Woll-)Faden, konkret Material für die Handarbeit der «Alten» und Mittel zum Zweck ihres Selbstmordes, erinnert an eine Nabelschnur und mythologisch an den Ariadnefaden. Wie gelingt es dir, auf so raffinierte Weise auf unterschiedlichen Bedeutungsebenen zu erzählen?**

Ich kann diesen Vorgang nicht wissend beschreiben. Aber ich habe versucht, den Kosmos des Stückes mit Objekten und Bildern anzureichern, die auf mehreren Ebenen zu uns sprechen. Zum einen bringen diese Objekte ihre je eigenen Bedeutungsebenen schon mit, wie der Baumstamm, der schon fast nach der Axt und also – im Bild gesprochen – nach Elektra ruft. Zum anderen haben sich diese Objekte oder Assoziationsfelder in der Arbeit am Text mit weiteren Bedeutungen angereichert. Diese Arbeit an der Metapher, an der Verdichtung, ist für mich ein schöner und auch überraschender Vorgang im Schreiben. Schichten liegen über weiteren Schichten – mit dieser Polyvalenz wächst jedoch auch das Gefühl, dass in diesem Feld der Bedeutungen und Sinnbilder der Kern von einem Überschuss an Möglichkeiten und Sinn überwuchert wird. Es ist, als würden Erhellung und Verdunkelung gleichzeitig stattfinden.

**Zentrale Schauplätze deines Stücks sind das Spital, die Untersuchungshaft, der Gerichtssaal und das Gefängnis. Geht es dir dabei auch darum, dass die Einzelne angesichts dieser institutionellen Räume an Individualität verliert?**

Es sind dies allesamt Schliessanstalten. Räume, in denen das Prozedere, die Routine, die Struktur und Körperbehandlung vom Individuum Unterordnung, Auslieferung und Einfügung verlangen. Es sind Orte der Zurichtung, der Be- oder Verhandlungstechnik und der Metamorphose. Es sind invasive Orte, die in das Innere des Menschen dringen, körperlich oder psychisch. Als Räume der Metamorphose sind sie Orte der Veränderung, die man anders verlässt, als man sie betreten hat – als wesenhaft Veränderte\_r: krank, gesund oder gar tot; angeklagt, frei oder schuldig gesprochen; verurteilt oder entlassen.

## **Sind diese Orte auch säkulare Kathedralen, die uns dazu anhalten, sich persönlicher Verantwortung und Schuld zu stellen?**

«Säkulare Kathedralen» ist ein schöner Begriff, dem ich fast versucht bin zuzustimmen. Aber Kathedralen sind Orte der Vergemeinschaftung vor einem Dritten, Grösseren, während die genannten Orte hier die gegenteilige Funktion oder den gegenteiligen Effekt haben: Es sind Orte der Vereinzelung, die das Individuum völlig auf sich selbst, den eigenen Körper, die eigene Hinfälligkeit, die eigene Innenwelt, die eigene Verantwortung oder Schuld, Verzweiflung, Verlorenheit, Verstricktheit zurückwerfen. Aber wenn wir diese Vereinzelung als Teil des Säkularen verstehen, dann könnte man vielleicht tatsächlich von «säkularen Kathedralen» sprechen.

## **Du verweigerst in Fragen individueller Verantwortung und Schuld eine postmoderne Lesart, die das Nebeneinander unterschiedlicher Perspektiven fordert und somit relativistisch ist. Deine Suche nach Wahrheit ist universell, Gerechtigkeit von politischen Systemen und zeitlichen Faktoren unabhängig, und macht den Text so zu einem zwingenden Pamphlet über Moral. Stimmt du dem zu?**

Ich würde nicht von einer Schmähchrift sprechen. Das verstehe ich in diesem Zusammenhang nicht. Das Stück macht eine Spannung sichtbar, zwischen vielleicht relativen Gründen und absoluten Konsequenzen. Das Ende – also der Tod – macht auch die Gründe endgültig – so schrecklich und irritierend das auch ist. Die Frage nach diesen Gründen bleibt für die Junge aber unbeantwortet. Und alles wird noch weit aus komplizierter, wenn man bedenkt, dass auch der moralische «Status» – wenn man das so nennen mag – des jungen Soldaten, eines Wehrmachtssoldaten, völlig unbekannt oder ungeklärt ist. Auch das Opfer könnte Täter gewesen sein. Zur Verhandlung steht also die Denunziation als Gesinnungstat, ohne Rücksicht auf den moralischen Status des Opfers selbst. Als Gesinnungstat steht das Innerste der Angeklagten vor Gericht, ihre inneren Überzeugungen, Motive, Antriebe, ideologischen Überzeugungen, menschlichen Impulse, Charaktereigenschaften, ihr politischer Fanatismus. Nicht zuletzt das macht diesen exemplarischen Fall so interessant.

# 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 bis 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. Seine 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, wichtigsten Theaterstücken des Dramatikers. Von 2012 bis 2015 unterrichtete er am Institut für Sprachkunst der Universität für angewandte Kunst Wien. Seit der Spielzeit 2015/2016 ist 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 uraufgeführt und zum Schweizer Theatertreffen eingeladen wurde.

# FELICITAS BRUCKER

Geboren 1974 in Stuttgart. Studium der Theaterwissenschaft, Literatur und Kommunikationswissenschaft in München und Regiestudium am Goldsmiths College in London im Rahmen eines DAAD-Stipendiums. Regiearbeiten an den Münchner Kammerspielen, am Maxim Gorki Theater Berlin, am Thalia Theater Hamburg, am Theater Freiburg, am Schauspiel Hannover und am Deutschen Theater Berlin. 2007 erhielt sie den Förderpreis im Bereich Darstellende Kunst, verliehen von der Berliner Akademie der Künste. Von 2009 bis 2014 war Felicitas Brucker Hausregisseurin am Schauspielhaus Wien, wo sie unter anderem «hamlet ist tot. keine schwerkraft» und «faust hat hunger und verschluckt sich an einer grete» von Ewald Palmetshofer sowie «Kassandra oder die Welt als Ende der Vorstellung» von Kevin Rittberger uraufführte und zu den Mülheimer Theatertagen eingeladen wurde. Von Ewald Palmetshofer inszenierte sie am Schauspielhaus Wien ausserdem «tier. man wird doch bitte unterschicht» und «Körpergewicht. 17%». Am Theater Freiburg inszenierte sie 2015 ihre Antikenbearbeitung «Ödipus» (nach Sophokles, Euripides und Aischylos) und stellte sich 2016 mit Mozarts «Cosi fan tutte» als Opernregisseurin vor. 2017 entstand im Rahmen von «Eurotopia» am Theater Freiburg zusammen mit dem Künstler Arved Schultze das Projekt «entre les murs», basierend auf Interviews in einer Jugendhaftanstalt in Nordfrankreich.

Am Theater Basel inszenierte sie die Uraufführung von Darja Stockers «Nirgends in Friede. Antigone», das zu den Autorentheatertagen 2016 am Deutschen Theater Berlin eingeladen wurde, und die Uraufführung von Philipp Heules «retten, was zu retten ist».