

VOR SONNENAUFGANG

Schauspiel von Ewald Palmetshofer
nach Gerhart Hauptmann
Uraufführung/Auftragswerk

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

Egon Krause **Steffen Höld**

Annemarie Krause, Egon Krauses zweite Frau

Cathrin Störmer

Helene, jüngere Tochter aus Krauses erster Ehe

Pia Händler

Martha, ältere Tochter aus Krauses erster Ehe

Myriam Schröder

Thomas Hoffmann, Marthas Ehemann

Michael Wächter

Alfred Loth **Simon Zagermann**

Dr. Peter Schimmelpfennig **Thiemo Strutzenberger**

Inszenierung **Nora Schlocker**

Bühne und Kostüme **Marie Roth**

Musik **Marcel Blatti**

Licht **Tobias Voegelin**

Dramaturgie **Constanze Kargl**

Premiere am 24. November 2017 im Theater Basel,
Schauspielhaus

Aufführungsrechte S. Fischer Verlag Frankfurt/Main

Regieassistentz **Barbara Luchner**
Bühnenbildassistentz **Lydia Schmidt**
Kostümassistentz **Isabelle Mylene Schindler**
Dramaturgieassistentz **Sabine Egli**
Regiehospitalanz **Sophie Eglin, Kim Manuel Walz**
Soufflage **Agnes Mathis**
Inspizienz **Désirée Neumann**

Für die Produktion verantwortlich:

Bühnenmeister **Bruno Steiner**
Beleuchtungsmeister **Tobias Voegelin**
Ton **Ralf Holtmann**
Requisite **Manfred Schmidt, Valentin Fischer,**
Joas Risseeuw
Maske **Inge Rothaupt, Gaby Sellen, Heike Strasdeit,**
Elke Hummler
Ankleidedienst **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.

Das ungefähr waren meine Betrachtungen, als ich das Stück Gerhart Hauptmanns gelesen. Er erschien mir einfach als die Erfüllung Ibsens. Alles, was ich an Ibsen seit Jahr und Tag bewundert hatte, das «Greift nur hinein ins volle Menschenleben», die Neuheit und Kühnheit der Probleme, die kunstvolle Schlichtheit der Sprache, die Gabe der Charakterisierung, dabei konsequenteste Durchführung der Handlung und Ausscheidung alles nicht zur Sache Gehörigen – alles das fand ich bei Hauptmann wieder, und alles, was ich seit Jahr und Tag an Ibsen bekämpft hatte: die Spintisiererei, das Bestreben, das Zugespitzte noch immer spitzer zu machen, bis dann die Spitze zuletzt abbricht, dazu das Verlaufen ins Unbestimmte, das Orakeln und Rätselstellen, Rätsel, die zu lösen niemand trachtet, weil sie vorher schon langweilig geworden sind, alle diese Fehler fand ich bei Gerhart Hauptmann nicht. Kein von philosophisch-romantischen Marotten gelegentlich angekränkelter Realist, sondern ein stilvoller Realist, das heisst von Anfang bis Ende derselbe.

GERHART HAUPTMANN

Merkwürdig genug: der Naturalismus war an der literarischen Tagesordnung, und Gerhart Hauptmann galt als sein Fahnenträger – zu Recht; mit einem Teil seines dichterischen Wesens gehörte er ihm wirklich an. Aber zugleich spielte ja ganz anderes in die Wandlungen der Zeit und ihren Willen hinein, was mit kruder Naturwiedergabe wenig zu tun hatte, ja ihr strikt widersprach: Die geisterhaften Suggestionen der späten Ibsen-Stücke waren da; die esoterische Spracherneuerung Stefan Georges, in ihrer Art ebenso revolutionär und herausfordernd wie der naturalistische Bürgerschreck; die symbolistischen Frühdramen Maeterlincks mit ihrer hochbekommenen Traumsprache; die kulturge sättigte, wienerisch-mürbe Kunst Hugo von Hofmannsthal's; der pathetisch moralisierende Sexualzirkus Frank Wedekinds; Rilke und sein so neuer, so verführerischer lyrischer Laut – das alles behauptete Gleichzeitigkeit, war alles Willensausdruck dieser sehr reich bewegten Zeit, in der viele Strömungen, persönlich bestimmt und einheitlich geprägt doch auch wieder von der Epoche, sich überkreuzten und ineinander übergingen.

Wie hätte eine schon herangereifte zeitgenössische Produktivität wie die Hauptmanns mich nicht fesseln sollen, in welcher so viele Tendenzen der literarischen Weltstunde zusammenwirkten, Neuromantisches früh ins Realistische eingegangen war, kämpferische Enthüllung der Wirklichkeit sich mit Poesie verflocht und die Auflösung abgenützter Formen deutlich zu neuer Verpflichtung führte? Da war Wahrheit und Rhythmus, Umsturz und Kunst – oder, wie Fontane an seine Tochter über «Vor Sonnenaufgang» geschrieben hatte: «Er gibt das Leben, wie es ist, in seinem vollen Graus; er tut nichts zu, aber er zieht auch nichts ab. Dabei spricht sich in dem, was dem Laien einfach als abgeschriebenes Leben erscheint, ein Mass von Kunst aus, wie es nicht grösser gedacht werden kann.» Nein, von Anfang an war das nicht abgeschriebene Wirklichkeit und naturalistischer Sansculottismus, sondern Kunst – und zwar eine Kunst, die früh schon durchs Moderne und Mundartliche das zeitlos Vorbildliche, Klassische durchschimmern liess.

GLÜCK IST EINE VERSCHWINDENDE AUSNAHME

Ein Gespräch mit Ewald Palmethofer

«Vor Sonnenaufgang», das erste Drama des späteren Literaturnobelpreisträgers Gerhart Hauptmann, geriet bei seiner Uraufführung 1889 zum Theaterskandal und machte den Autor über Nacht berühmt. Worin lag das – heute nicht mehr in aller Konsequenz nachvollziehbare – Skandalöse?

Da kann ich auch nur spekulieren oder mich mit einer Vermutung nähern. Dass Hauptmann eine zu Geld gekommene Bauernfamilie, also ein dem Theater als letztlich bürgerlichem Ort radikal fremdes Milieu, zum Zentrum seiner Bühnenhandlung macht, mag einen Teil der Aufregung erklären. Zudem lässt er einen Grossteil seiner Figuren – wenn auch nicht die eigentlichen Hauptfiguren – in einem schlesischen, dialektalen Idiom sprechen. Damit bricht er mit einem Verständnis von Theater als Ort der schönen, gehobenen Sprache – das Theater klingt hier plötzlich wie die Menschen irgendwo draussen auf dem Land. Vielleicht könnte man in diesem Sinn sogar von einer doppelten Enteignung des Theaters aus Sicht des zeitgenössischen Publikums sprechen – in Stand und Sprache erkennt man sich nicht wieder, eine Verfremdung findet statt, eine Verfremdung jedoch hin zur Kenntlichkeit, zu einer Wirklichkeit, die den Anspruch erhebt, real zu sein.

Vielleicht führte dieser «Blick nach draussen» auch zu einer Verunsicherung des Publikums, warf er doch möglicherweise die Frage auf, ob man mit der niederen Klasse auch irgendwie selbst gemeint sein sollte – sollte man mit den so radikal anderen tatsächlich mitfühlen können, sollte man mit ihnen etwas gemein haben? Ich denke, auf der Bühne Dargestelltes ist immer mit einer Aura der Bedeutung, des Bejahens und der Würde aufgeladen – und sei es nur durch den Akt der Auswahl, durch die künstlerische Entscheidung, dass eben genau dieses oder jenes, genau dieser hier oder jene dort dargestellt wird und nicht etwas oder jemand anderes. Plötzlich werden also die anderen ausgewählt, nicht man selbst, nicht die Oberschicht, nicht mal das Bürgertum,

nicht historisch Vergangenes, Verklärtes, sondern die anderen der Gegenwart. Das mag irritiert haben.

Hinzu kommt, dass Hauptmann das bäuerliche Umfeld auf sehr undramatische Weise sichtbar macht, in Gesprächen vor dem Haus, fast beiläufigen Begegnungen. Das Dramatische oder Spannungsvolle tritt immer wieder hinter das bloss Zeigen – fast in Echtzeit – zurück. Er lässt seine Figuren – vor allem seine Nebenfiguren – immer wieder auch einfach nur sein und reden.

Und schliesslich zeigt Hauptmann eine schmerzhaft dysfunktionale Familie, die schwer von Alkoholismus gezeichnet ist, und letztendlich treibt die dramatische Handlung eine seiner Figuren in den Selbstmord. All diese Zutaten oder Elemente in Summe genommen müssen das Uraufführungspublikum wohl verstört und irritiert haben.

Mit «Vor Sonnenaufgang» überschreibst du – nach deiner Neudichtung «Edward II. Die Liebe bin ich» nach Christopher Marlowe – bereits das zweite Mal ein Stück kanonisierter Dramenliteratur. Was ist das Reizvolle daran?

Ich würde sagen, dass beide Stücke eigentlich eher an den Rändern des Kanons stehen, wenn Kanon hier nicht nur literarisch, sondern auch aufführungspraktisch verstanden wird. Es sind zwei mittlerweile eher selten gespielte Stücke. In beiden Fällen war es reizvoll, einen nicht mehr ganz so geläufigen Text neu zu besichtigen, sich eines Stoffes zu erinnern und ihn zu befragen, was er von sich heute preisgeben möchte, wo er mich und uns heute trifft – oder anders gesagt: was sein und unser gegenwärtiger Schmerzpunkt ist.

Von dieser Gemeinsamkeit abgesehen hätte aber die Arbeit an beiden Stoffen nicht unterschiedlicher sein können. Marlowe hat mich mit seiner Sprache an der Hand genommen – über die Sprache konnte und wollte ich mich Marlowe nähern und sie neu zum Klingen bringen –, in der Übersetzung vom Englischen ausgehend, in der Übertragung und der Neudichtung. Bei Hauptmann war das völlig anders. Seine Sprache wollte sich mir nicht als Partner anbieten. Das war zu Beginn der Arbeit fast eine Enttäuschung. Während ich bei Marlowe den Originaltext bis zum Schluss nicht aus der Hand legen musste, war meine Erfahrung mit Hauptmann eine ganz andere. Ihm konnte ich mich nur über die Figuren nähern. Ich musste seinen Figuren vertraut werden und das

Textbuch ins Regal zurückstellen. Ich wollte seine Geschichte mit Figuren, die wir selbst sind oder sein könnten, neu erzählen – und seine Figuren neu sprechen lassen, anders, in einem anderen Ton, als sie es bei Hauptmann tun. Hauptmann hat mir also seine Figuren an die Hand gegeben. Dafür bin ich ihm zutiefst dankbar. Und mit ihnen bin ich einige Zeit lang schreibend gegangen.

Was hat dich an diesem «sozialen Drama», das den Weg des Naturalismus auf die deutschen Bühnen geebnet hat, so sehr interessiert, dass du es für die Gegenwart befragen wolltest?

Ich war gar nicht auf der Suche nach einem Stoff für ein neues Stück, als ich während einer Recherche auf Hauptmanns Drama aufmerksam geworden bin. Ich hatte nur mehr eine vage Erinnerung daran und habe das Stück also nochmals gelesen. Dabei hat mich die Figur des Alfred Loth ganz seltsam getroffen: Wie voll er den Mund nimmt, wenn es um das Menschliche und Ideelle in der Theorie geht, um die Beförderung des Humanen und die Vision eines anderen, sozialen, solidarischen Lebens – und wie schmallippig und visionslos er wird, wenn es ums Konkrete und eine Entscheidung im Augenblick geht. Allen politischen Idealen zum Trotz lässt man sich auf den anderen offenbar nur ein, wenn von ihm kein unkalkulierbares Risiko einer Veränderung des eigenen Lebens ausgeht. Mehr noch: Das Ideelle hält den anderen geradezu auf Abstand, damit ich selbst kein anderer, selbst nicht verändert werde.

Zugleich hat mich die tragische Vitalität der Familie Hoffmann berührt, ihre Anstrengungen, die Möglichkeit des Einbrechens des Unglücks mit ganzer Kraft zu verneinen. Auf die unerträgliche Kontingenz des Lebens, seine Verletzlichkeit antworten sie mit dem Phantasma der Machbarkeit. Alles kann gemacht werden, wenn man nur will, wenn man sich nur genügend anstrengt, bemüht und im Griff hat. Man ist sich selbst das beste Beispiel: Man hat sich durchaus gemacht. Auf seltsame Weise haben Loth und die Familie Hoffmann hier etwas gemein: Es ist eine Art unsichtbare, unartikulierte Schattenideologie am Werk, die tief in die Lebensentwürfe und Lebensentscheidungen der Menschen eingedrungen ist und diese von innen heraus prägt. Hier hält uns Hauptmann über die historische Distanz einen Spiegel vor. Das Bild darin – wir – ist erschreckend deutlich.

Lässt sich die soziale und politische Realität des Dramas – nämlich die umfassende Kapitalisierung der Gesellschaft des späten 19. Jahrhunderts – auf neoliberale Strukturen und Mechanismen übertragen?

Neoliberale Strukturen vergrößern oder radikalisieren die Vereinzelung und Entsolidarisierung der Individuen, die mit der gesellschaftlichen Kapitalisierung ihren Anfang genommen haben. Gleichzeitig wird das Phantasma der Machbarkeit gänzlich ins Individuum verlagert oder in ihm eingeschlossen. Heute gilt: Gesellschaftlich ist überhaupt nichts machbar; man kann vielleicht dort und da regulierend in bestehende Logiken eingreifen, aber im Grossen und Ganzen – sagt man – ist da leider nichts zu machen. Entscheidungen gelten als alternativlos und sind von daher eigentlich keine Entscheidungen zwischen mehreren Möglichkeiten, sondern Zwang des Faktischen. Das Individuum hingegen soll sich durchaus als gänzlich machbar begreifen. Es soll alles machen, machen müssen und wollen, soll sich selbst zu allem machen, was es will, also was von ihm gefordert ist, um als Individuum von Bedeutung zu sein. Natürlich soll es sich beispielsweise bilden, also in erster Linie ausbilden, hat aber vom Bildungssystem letztendlich nichts zu erwarten oder zu fordern. Diese Verschiebung von Machbarkeit – das heisst letztendlich: der Möglichkeit von Veränderung – ins blosse Individuum verschleiern die bestehenden Herrschafts- und Besitzverhältnisse, Chancen- und Ressourcenungleichverteilungen und unterwandert politische Versuche des gesellschaftlichen Ausgleichs und der Solidarität, denn dann gilt: Wer scheitert, ist selbst schuld; wer seiner unterprivilegierten Herkunft nicht entkommt, hat sich einfach nicht genug bemüht; wer aber seiner Herkunft entkommt, hat bestimmt unlautere Motive. Für das vereinzelte Individuum ist Solidarität nur mehr Solidarität unter gleichen. Die anderen, die Fremden, die Schwächeren sind schon längst aus der Solidargemeinschaft herausgenommen. Und sie arbeiten nicht – wie noch bei Hauptmann – als Tagelöhner im bäuerlichen Hinterhof oder im lokalen Bergwerk. Ihre Produktionsstätten liegen in der Ferne des globalen Marktes oder in der dem öffentlichen Blick entzogenen Anonymität vor Ort. Ich würde jedenfalls nicht von einer direkten Übertragbarkeit der Realitäten des ausgehenden 19. Jahrhunderts in unsere Gegenwart sprechen.

Anders gefragt – was ist das bis heute Gültige, Zeitlose an Hauptmanns Drama?

Das ist schwer zu sagen. Ich habe den Eindruck, dass sich ein derartig zeitloser Kern dem ersten Blick tatsächlich entzieht. Und ich wüsste auch nicht, ob das, was mich an Hauptmanns Stück bewegt, dieses bis heute bestehende Zeitlose und Gültige ist. Vielleicht besteht das Zeitlose ja vielmehr gerade darin, dass das Drama oder der Stoff des Dramas offen ist für eine Interpretation oder Anverwandlung in der jeweiligen Zeit. Zeitlos gültig ist dann einzig die Öffnung für die jeweilige Zeit. Das heisst ganz praktisch: Ich versuche, Hauptmanns Drama in die Gegenwart zu holen, nicht um einen etwaigen überzeitlichen Kern freizulegen, sondern um darin unsere Zeit selbst in den Blick zu bekommen. Und vielleicht kommt man damit auch Hauptmann ein Stückchen näher.

Im Unterschied zu deinen letzten Dramen – allesamt hochmusikalische Sprachpartituren – formst du die Sprache in «Vor Sonnenaufgang» aus dem Soziokosmos deiner Figuren. Ist dieser für dich untypische Sprachkosmos auch als Versuch zu verstehen, eine überregionale, heutige Entsprechung für den nicht mehr gesprochenen schlesischen Dialekt zu finden?

Die Sache ist ein bisschen vertrackt, weil nicht alle Figuren Hauptmanns im schlesischen Dialekt sprechen. Dieser ist ja vor allem den Nebenfiguren vorbehalten und markiert nicht zuletzt die Zugehörigkeit zu einer sozialen Schicht. Hoffmann, Loth, Helene sprechen im Gegensatz dazu eine relativ gehobene Umgangssprache. In meiner Neuschreibung habe ich zudem das Figurenpersonal Hauptmanns reduziert, weswegen einige der bei ihm schlesisch sprechenden Nebenfiguren bei mir gar nicht auftreten. Schliesslich habe ich mich entschieden, allen Figuren eine gemeinsame Sprachform zu geben. Mir war wichtig, uns diese Figuren allesamt näherzubringen und nicht einzelne davon sprachlich und sozial als einer gesonderten Schicht zugehörig zu markieren. Ich versuche, damit einen Effekt der Nähe zu ermöglichen, eine Begegnung auf Augenhöhe. Die strenge Geformtheit und künstliche Fremdheit oder Überhöhung der Sprache – die in vielen meiner bisherigen Stücke dominiert – tritt damit hinter die Figuren zurück. In «Vor Sonnenaufgang» dient die Sprache den Figuren und niemals umgekehrt, und sie öffnet sich ihrer eigenen Begrenztheit, dort,

wo sie dem Nichtsprachlichen, dem Unausgesprochenen und Nichtaussprechbaren grösstmöglichen Raum lässt.

Du hast in deiner Neudichtung den dramaturgischen Verlauf Hauptmanns zwar grob beibehalten, die Struktur von fünf Akten allerdings auf drei verknüpft. Woraus ergab sich diese Engführung?

Sie ergibt sich einerseits aus der teilweisen Reduktion des Figurenpersonals, und andererseits aus einer Konzentration auf den Innenraum des Hauses der Familie Hoffmann-Krause. Hauptmanns Aktschema folgt dem Wechsel zwischen zwei Schauplätzen – im Haus und ausserhalb des Hauses. Meine Version verweilt im Inneren des Hauses und folgt dem Verlauf der Zeit und dem Wechsel von Tag und Nacht.

Du hast personell stark reduziert und auf den Kern des Familiären verdichtet. Was hat dich dazu bewogen, durch das Weglassen der (Haus-)Angestellten vor allem die Klassenunterschiede, die bei Hauptmann eine zentrale Rolle spielen, zu vernachlässigen?

Auf mich wirkt Hauptmanns Figurenpersonal der Hausangestellten eher wie eine Hintergrundfolie, die nicht in den dramatischen Verlauf der Handlung eingreift oder eingebunden ist, die letztlich davon unverändert und an der Peripherie bleibt. Von dieser Peripherie her ergibt sich bei Hauptmann meiner Meinung nach aus dem Klassenunterschied kein dramatischer Motor des Stückes. Darüber hinaus wollte ich eine mittelständische Familie zeigen – und da gibt es in der Regel kein Hauspersonal.

Würdest du den Befund zahlreicher Soziologen teilen, die behaupten, dass es heute keine Klassenunterschiede im tradierten Sinn mehr gibt, da es auch keine Klassen im eigentlichen Sinn mehr gibt?

Nein, diesen Befund teile ich nicht. Wir leiden am Absterben eines Begriffes, die Realität dahinter existiert noch immer – auch wenn deutlich ist, dass unsere Lebensrealitäten komplexer und unterschiedliche Schichten diverser und durchmischter sind, als es der Begriff der Klasse zu fassen vermag. Und wenn sich der Begriff von seinem materiellen Fundament löst, können wir vielleicht sogar gleichzeitig in unterschiedlichen Klassen oder Schichten existieren. Wie dem auch sei, was immer noch gilt, ist, dass Chancen und

Ressourcen – materielle wie immaterielle – radikal ungleich verteilt sind und dass diese Ungleichverteilung äusserst stabil und träge ist. Unsere Gesellschaften sind sozial nur unzureichend durchlässig.

Und es ist eben nicht wahr, dass man aus eigener Kraft und aus blossem Fleiss über alle Ausgangsbedingungen, über Herkunft, sozialen und ökonomischen Hintergrund – oder eher die soziale und ökonomische Basis – hinwegschreiten und gleichzeitig diese Bedingungen aufheben und neu setzen kann. Die einen können es nicht – ohne die Unterstützung eines solidarischen Gemeinwesens und staatlicher Institutionen –, und die anderen müssen es erst gar nicht, weil sie von Anfang an reichlich ausgestattet sind – immateriell wie materiell.

Und diese Differenz besteht nach wie vor. Es ist eine Klassendifferenz. Wenn wir diese – nicht naturgegebenen, sondern gemachten – strukturellen Unterschiede unausgesprochen und unbenannt lassen, wenn wir den Klassenbegriff ersatzlos aufgeben, verschwinden die realen Probleme selbstverständlich nicht, sie werden nur nochmals auf das Individuum, auf die einzelnen, vereinzelt Personen zurückgeworfen und engeführt. Aber es handelt sich eben nicht um individuelle, sondern um strukturelle, politische und die Gesellschaft betreffende und von ihr hervorgebrachte Phänomene ungerechter Ungleichverteilung von Ressourcen und Chancen unterschiedlicher Schichten.

Hauptmanns dialogisches Prinzip erfährt bei dir durch Monologeinschübe eine Erweiterung. Besitzen deine Figuren die Gabe zur Introspektion beziehungsweise die Fähigkeit zur Analyse ihrer eigenen Situation?

Was du beschreibst, trifft letztlich nur auf Helene zu. Für sie steht die Zeit für einige Augenblicke still. Das gibt ihr Raum für ein Mehr-Sprechen, für kurze Monologe, in denen das Unausgesprochene momenthaft ins Wort findet. Daraus ergibt sich für mich aber keine Gabe zur Introspektion, weil das keine Gabe ist – ich würde keiner meiner Figuren diese Befähigung absprechen; in uns ist es immer laut, es spricht andauernd in uns, oder andauernd taucht da etwas vor unserem inneren Auge auf. Für mich ist das also keine Gabe oder besondere Fähigkeit, sondern eine menschliche Grundbedingung. Und ich sehe in Helenes Monologen auch keine Selbstanalyse am Werk, sondern vielmehr den Versuch,

sprechend die eigene Angst, das Scheitern und Verlorengehen irgendwie zu ertragen. Es liegt eine Würde in diesem stummen Sprechen. Und ein Widerstand ohne Zweck.

Im Vergleich mit dem Original fällt auf, dass du einer Figur, nämlich Martha, zur Sprache verhilfst und sie dadurch zum Leben erweckst. Auch bei Hauptmann kommt ihr zentrale Bedeutung zu, sie ist allerdings «stumme, abwesende» Funktionsträgerin. Was hat dich speziell an der «Fleischwerdung» dieser Figur interessiert?

Hauptmann führt Martha in der Personenliste des Stückes zwar an, lässt sie aber nie physisch auftreten. Sie wird immer nur angenommen oder behauptet, im Schlafzimmer versteckt. Mir war wichtig, Martha sichtbar zu machen, sie aus der Erduldung in der Verborgenheit zur Handelnden ihrer eigenen Geschichte zu befreien. Ich wollte eine Frau zeigen, über die nicht bloss verfügt wird, sondern die selbst über sich verfügt, bis das Unverfügbare über sie hereinbricht. Sie ist eine wirklich tragische Figur, an der sich der Widerspruch zwischen Machbarkeit und Ausgeliefertheit so unglaublich schmerzlich realisiert, was uns Hauptmann jedoch vorenthält. Und mit ihr auf der Bühne werden die komplexen Beziehungsgeflechte, Verwerfungen, Naheverhältnisse und je unterschiedlichen Höllen der Einsamkeit und auch Kälte der Figuren sichtbar und unerträglich real. Daher wollte ich Martha unbedingt zeigen und zur Figur werden lassen.

Bei Hauptmann ist einer der Protagonisten, Alfred Loth, Sozialreformer und Sozialist. Dein Alfred Loth schreibt sich in seinem Skeptizismus in die manifeste Krise der europäischen Linken ein. Würdest du dem zustimmen?

Ja, das würde ich auch so sehen. Während Hauptmanns Loth ein wissender, fast schon kalter, analytischer Einzelgänger ist, ist meinem Loth jede theoretische Gewissheit abhandengekommen. Er ist ein Verzweifelter, Fragender, der angesichts der politischen Verschiebungen und Verhärtungen unserer Gegenwart in einen drohenden Abgrund blickt.

Markant ist die radikale Unversöhnlichkeit der politischen Spektren, die in den Figuren Loth und Hoffmann ihr Sprachrohr findet. Ist es dieser Mangel an politischer Vernunft, der unsere

Gegenwart beschreibt? Ist Dissens anstelle von Konsens getreten?

Ich würde nicht von einem Mangel an politischer Vernunft sprechen. Was, wenn wir es viel eher mit zwei unterschiedlichen Arten der politischen Vernunft zu tun haben, die jedoch füreinander radikal unübersetzbar, ohne gemeinsames, geteiltes drittes Element, einander völlig fremd oder entfremdet gegenüberstehen? Mit «Vernunft» meine ich hier ein für sich abgeschlossenes, geordnetes System der Bewertung, Überzeugungen, Reflexionen und Erzählungen – nicht also so etwas wie «Vernünftigkeit» im herkömmlichen Sinn. Dann haben wir es mit zwei abgeschlossenen Kosmen ohne gemeinsamen, übergeordneten Horizont zu tun. Der Dissens ist so betrachtet gar nicht das Ergebnis: Die unterschiedlichen Vernunftformen schliessen einander aus, schon von Anfang an, schon vor jeder Begegnung. Die beiden Vernunftformen sind – wie es scheint – nicht ineinander übersetzbar. Ich denke, wir leben in einer Zeit, in der Vernunftformen um ihre Mehrheitsfähigkeit ringen. Und wir erkennen nicht, auf welcher vernunftmässigen, geteilten Basis sie dies tun, weil diese Basis selbst als – noch gelinde gesagt – unvernünftig in Misskredit gebracht wird. Wir können nicht sicher sein, dass manche, die über die demokratische Leiter nach oben gestiegen sind, diese nicht postwendend in den Dreck treten werden. Und es steht zu befürchten – wir kennen schon die realen Beispiele –, dass eine neue, rechte Mehrheit die Vernunft der anderen als Unvernunft diskreditiert – als Fake News, als korrumpierte oder akademische Elite, als Systempresse und dergleichen mehr.

Deinem gesellschaftlichen Befund ist grosse Trauer und Ratlosigkeit eingeschrieben. Leben wir tatsächlich in dystopischen Zeiten?

Nicht die Zeit ist dystopisch. Aber die Erzählungen, die sie zu beschreiben versuchen, sind es. Wir leben in antiutopischen Zeiten. Das dachten wir schon in den 1990er-Jahren. Aber damals lag darin eine seltsame Mischung aus Befreiung und nostalgischer Melancholie. Heute zeigt sich dies völlig anders. Nämlich in einer Kälte und Härte, in gesellschaftlicher Spaltung und dem Vormarsch radikaler Unsolidarität mit den schwächeren anderen. Gnade dem, der schwach ist oder den das Leben in die Knie zwingt.

Das dunkle Familiengeheimnis bei Hauptmann ist der Alkoholismus, der – so besagt es die damals übliche Vererbungslehre – über Generationen weitergetragen wird und die Familie in den Abgrund stürzt. Bei dir ist es eine depressive Grunddisposition, die sowohl Mutter als auch Töchter mitbringen. Ist Depression das adäquatere, weil symptomatische Krankheitsbild unserer Gegenwart?

Zumindest ist Depression ein in unserer Gegenwart weitverbreitetes Krankheitsbild mit einer relativ hohen Wahrscheinlichkeit, wenigstens einmal im Leben an einer ihrer Formen zu erkranken. Und sie ist ein Krankheitsbild mit einer grossen Unschärfe hinsichtlich der Bedeutung von Anlage respektive genetischer Disposition und Einfluss von Umwelt und Lebensereignissen. Und wie auch bei Alkoholerkrankungen sind depressive Erkrankungsformen oder psychische Erkrankungen allgemein in einem sozialen Geflecht von Familie, Freundeskreis und gegebenenfalls Arbeitsumfeld und Partnerschaft eingebettet – nicht nur, was das Entstehen der Erkrankung, sondern auch, was ihr Bestehen und das Leben mit ihr, und im besten Fall ihr weitgehendes oder gänzlich Ausheilen betrifft. Anders gesagt: Erkrankungen haben sowohl Einfluss auf die betroffene Person als auch auf das nähere und fernere soziale Umfeld.

Während in Hauptmanns Originaltext Marthas Erkrankung verborgen bleibt, wollte ich in meiner Bearbeitung einen unserer Gegenwart entsprechenden Umgang der betroffenen Person und ihres Umfeldes im Alltag zeigen. Die Erkrankung trifft einen mitten im Leben, in seinen unterschiedlichen Vollzügen, und nicht in der Verborgenheit des Schlafzimmers. Und es gibt ein Geflecht an Personen, die auf unterschiedliche Weise versuchen, unterstützend zur Seite zu stehen, die selbst verzweifelt, ängstlich oder hilflos sind. Und manchmal treten Menschen die Flucht an und entfernen sich. Marthas Erkrankung ist für mich also nichts Metaphorisches oder Symptomatisches, sondern in erster Linie eine Erkrankung. Davon abgesehen ist sowohl bei Hauptmann als auch in meiner Überschreibung Marthas Krankheit nicht der Auslöser oder Grund der Katastrophe, die über die Familie hereinbricht. Sie ist vielmehr ein entsetzlicher Überschuss, eine Hinzugabe. Auch von dieser Vorstellung müssen wir uns lösen. Unglück trifft nicht gesetzmässig ins Glück. Unglück trifft in ein System relativ stabilisierten bereits bestehenden Unglücks, weil Glück eine verschwindende Ausnahme ist.

Hoffmann

das Leben ist so undeutlich
da müssen unsere Geschichten nachhelfen
ein bisschen nur
und dann, wenn es uns gelingt
dann erkennen sich die Menschen in dem, was wir erzählen, selbst
wie sie sind
wie sie sein wollen
wie sie im besten Fall sein könnten,
wenn sie nicht so unheilbar sie selbst wären
ich bin bloss eine Metapher, Alfred
ich erzähle nicht von mir,
wenn ich von mir erzähle
ich weise von mir weg
aufs andre, auf die andern
auf die Geschichten der Menschen
auf sie selbst
wie ihr Geld verschwindet
wie's nicht reicht
wie sie das Netto vom Brutto nicht begreifen
wie sie nachts nicht schlafen können
wie sie sich sorgen
wie sie zornig sind
wie sie nicht verstehen, dass es ihnen nicht besser geht, aber den
anderen anscheinend schon, was zugegeben in den meisten Fällen
eine falsche Einschätzung ist
wie sich in ihnen die niedrigsten Empfindungen regen und sie damit
alleine sind
wie sie Angst haben vor morgen und übermorgen und allen Tagen
danach
und wie sie hungern nach Geschichten, in denen sie selber vorkommen
darum erzähle ich
darum erzählen wir
und darum muss die Wirklichkeit darin nicht real sein, sondern hyper-
real, anschlussfähig für die Erzählungen der Menschen
für ihre eigenen
das ist repräsentative Demokratie, Alfred
das ist Politik
das ist unsre Meta-Politik

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. 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, 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. 2017 inszenierte Felicitas Brucker am Theater Basel die Schweizer Erstaufführung seines Stücks «die unverheiratete».

Helene

sich eingerichtet
langsam
Schritt für Schritt
im Fortschritt
der Verminderung
das Wenige umarmen
und die Arme sinken lassen
wieder
kann den Hoffnungslosen
traurig das
nichts Schlimmeres passieren als neue Hoffnung
die den Graben aufreisst wieder
hin zu dem, was da nicht ist
nach einem Punkt sich sehnen
schrecklich
dran den Lauf der Dinge aus den Angeln heben wollen
erschauern vor dem Zufall
der mit Möglichkeit die Kreatur kurz küsst
den Kopf verdreht
Genick und Glas
wie leicht bricht das
wie gern man sagt: ich konnt nicht anders
man würde so viel lieber wählen nicht
den Augenblick, den Anfang nicht ergreifen
das hiesse vorbestimmt zu sein zu nichts als nichts
verstreichen lassen, bis die Zeit verstrichen ist
nein, nein
so einfach geht das nicht
–

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 Bayerischen Staatsschauspiel, am Centraltheater Leipzig 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 waren ihre Inszenierungen von Maxim Gorkis «Kinder der Sonne», «Farinet oder das falsche Geld» von Reto Finger nach Charles Ferdinand Ramuz und Johann Wolfgang Goethes «Urfaust» zu sehen. Nach «Edward II. Die Liebe bin ich» nach Christopher Marlowe – eingeladen zum Schweizer Theatertreffen – bringt Nora Schlocker zum zweiten Mal ein Stück von Ewald Palmethofer zur Uraufführung.

Hoffmann

erschütternd, dass es für das Leben, wie es ist,
nicht bessere Gründe gibt