

Philipp Löhle, *Wahr ist was warlist*



Philipp Löhle (*1978 in Ravensburg) schreibt Texte fürs Theater und inszeniert oder übersetzt manchmal auch welche. Er ist einer der international meistgespielten deutschsprachigen Dramatiker seiner Generation. Zahlreiche seiner Stücke – *Genannt Gospodin*, *Das Ding*, *Du (Normen)* – wurden zu Festivals eingeladen oder mit Preisen bedacht. Er war Hausautor am Maxim Gorki Theater in Berlin, am Nationaltheater Mannheim, am Staatstheater Mainz und am Staatstheater Nürnberg.

Johannes Birgfeld (*1971 in Hamburg) ist nach Lehrtätigkeiten in Bamberg, Sewanee (TN/USA) und Oxford Studiendirektor i. H. an der Universität des Saarlandes für Neuere deutsche Literaturwissenschaft und Initiator der Saarbrücker Poetikdozentur für Dramatik. Forschungen zur deutschsprachigen Literatur vom 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart sowie zur Geschichte von Drama und Theater.

Thomas Petraschka (*1982 in Fürstenfeldbruck) hat an den Universitäten Regensburg, Prag, Ljubljana und Saarbrücken in der Neueren deutschen Literaturwissenschaft gearbeitet und ist aktuell tätig als akad. Oberrat auf Zeit am Institut für Germanistik in Regensburg. Seine Forschungsschwerpunkte liegen in der Literaturtheorie, der philosophischen Ästhetik sowie der Literatur des 19. und frühen 20. Jahrhunderts und der Gegenwart.

Philipp Löhle

Wahr ist was war/ist

Monolog für einen Autor

Saarbrücker Poetikdozentur für Dramatik
mit Stückabdruck *Firnis*

Mit einem Nachwort von Thomas Petraschka
Herausgegeben von
Johannes Birgfeld und Thomas Petraschka



Alexander Verlag Berlin

Gedruckt mit finanzieller Unterstützung der Fachrichtung Germanistik an der Universität des Saarlandes.

Der Abdruck des Stückes *Firnis* erfolgt – ebenso wie der Abdruck kurzer Zitate aus Stücken Philipp Löhles in seinen Vorlesungen – mit freundlicher Genehmigung der Felix Bloch Erben GmbH & Co. KG. Verlag für Bühne, Film und Funk, Berlin. Aufführungsrechte liegen bei der Felix Bloch Erben GmbH & Co. KG. und müssen dort eingeholt werden (www.felix-bloch-erben.de/).

Originalausgabe

© by Alexander Verlag Berlin, 2025

Alexander Wewerka, Fredericiastr. 8, D-14050 Berlin

info@alexander-verlag.com · www.alexander-verlag.com

Alle Rechte vorbehalten.

Satz und Layout: Antje Wewerka

Umschlaggestaltung: Antje Wewerka

Umschlagfoto: © Fernando Perez Re

Schlusslektorat: Christin Heinrichs-Lauer

Printed in the EU (March) 2025

ISBN 978-3-89581-632-1

- 9 Erster Vortrag
Eine Weile Deine Zeile
- 33 Zweiter Vortrag
Buchstabensuppe
- 66 Dritter Vortrag
Kommentar zur Wirklichkeit
- 100 Anmerkungen zu den Vorträgen
- 103 **Firnis**
(Stückabdruck, UA 2024)
- 220 »Ich gehe los, um Indien zu suchen, in der Hoffnung,
ich könnte auf dem Weg per Zufall Amerika entdecken«.
Zu Philipp Löhles Dramen und Dramenpoetik
Nachwort von Thomas Petraschka
- 237 **Werkverzeichnis Philipp Löhle**
Bühnentexte
Übersetzungen
- 245 **Danksagung**

Für meinen Vater
1948–2025

EINE WEILE DEINE ZEILE

I.

Guten Abend.

Ich möchte mich ganz herzlich für die Einladung bedanken, dieses Jahr die Poetikdozentur für Dramatik in Saarbrücken halten zu dürfen. Ich habe sofort zugesagt, als ich gefragt wurde, und erst im Nachhinein gemerkt, dass ich eigentlich gar nichts zu sagen habe. Das klingt jetzt nach Koketterie und vielleicht ist es das auch, obwohl es das ja gar nicht sein soll. Das liegt eher daran, wenn man über das, was man macht, vielleicht sogar gerne macht, wie in meinem Fall, sprechen soll, hat man ja nicht unbedingt automatisch das Gefühl, gerade diese Sache besonders gut zu beherrschen. Wenn man aber drei Abende lang darüber reden soll, muss dem doch ein gewisses Sendungsbewusstsein zugrunde liegen, und ich bin mir immer noch nicht sicher, ob ich in Bezug auf Theater – schreiben, machen, gucken – ein solches Sendungsbewusstsein habe.

Ich habe dann Wochen damit verbracht auszurechnen, wie viele Seiten 45 Minuten gesprochenem Text entsprechen. Ich habe beim Schreiben von Theaterstücken noch nie darüber nachgedacht, wie viele Seiten wie viele Minuten sind. Obwohl ich andererseits auch wieder zugeben muss, relativ genau zu wissen, wie lang ein Text sein muss, um beispielsweise 90 Minuten Theater zu ergeben. Das beruht aber auf einem Gefühl, denn die Seiten eines Theaterstückes sind ja nicht einheitlich. Eine einzelne Regieanweisung kann

30 Minuten Theater ergeben. Ein Monolog ist weniger Seiten lang als ein Dialog, dauert aber länger. Jedenfalls meistens.

Also habe ich mir folgendes überlegt: Wenn ich nicht genau weiß, wie man einen Vortrag hält, wenn ich nicht genau weiß, wie viel Text man dafür braucht, wenn ich nicht mal weiß, warum ausgerechnet ich einen solchen Vortrag halten soll, dann könnte ich doch eben diesen Vortrag einfach als Theatertext denken. Mit Theatertexten kenne ich mich aus. Da sind mir vorher schon die Dinge bekannt, die ich immer nicht weiß, die mich immer verzweifeln lassen. Wäre also der Vortrag ein Theatertext, dann wäre es wohl ein Monolog für einen Autor und ich wäre genau dieser Autor und würde eben diesen Text vortragen.

Bleibt die Frage: Bin ich dadurch automatisch zum Schauspieler geworden? Oder aus Ihrer Perspektive, dem Publikum gestellt: Bin ich überhaupt Philipp Löhle, der Autor, der diesen Vortrag hält oder bin ich nur ein Schauspieler, der Philipp Löhle spielt, wie er diesen Vortrag hält, den Philipp Löhle geschrieben hat. Einen Vortrag, den Philipp Löhle, den Vorgaben gemäß – und hier möchte ich kurz anmerken, es gibt überhaupt keine Vorgaben – über sein eigenes Schaffen geschrieben hat.

II.

Unser Monolog begänne mit einer Regieanweisung. Warum? Ich glaube, weil in unserem Fall die Regieanweisung hilft, ein bisschen klarer zu machen, wie die Situation ist. Es gibt Texte, die brauchen praktisch überhaupt keine Regieanweisung, weil alles aus den Dialogen hervorgeht.

ANNE: Hey! Vorsicht. Ich wollte dich nicht erschrecken. Um Gottes Willen. Du bist wohl ganz schön schwindelfrei. Wenn du da runter fällst. Das überlebst du nicht.

TOM: Ach!

ANNE: Ich meine es ernst.

TOM: Ich auch!

ANNE: Ach so. Du willst da runter fallen. Du bist ein Springer.¹

Andere Texte bestehen quasi nur aus Regieanweisungen:

Du stehst auf der Veranda. Früher Morgen. Die Sonne scheint, aber es ist kühler, als du dachtest. Du hättest dir doch das Jäckchen anziehen sollen. Die silberne Waffe in deiner Hand funkelt und glitzert wie eine Discokugel. Du fragst dich kurz, was das alles soll? Und wieso hier? Wieso jetzt? Die Nachbarn könnten dich sehen. Sie könnten dich hören. Oder willst du das gerade? Willst du gesehen und gehört werden? Mit dem Daumen spannst du den Hahn. Klick. Er rastet ein.
DU: Oh, Mann.

Du schüttelst den Kopf. Du weißt nicht, was du willst. Vielleicht wusstest du es auch noch nie. Aber jetzt hast du immerhin ein klares Ziel. Du führst den Lauf an die Schläfe. Leises Wimmern. Du atmest ein, als ob du zu einem Sprung ansetzt. Sekunden der Ewigkeit. Dann zerreißt ein Knall die Luft und verschwindet in einer endlosen Stille. Etwas fällt um. Du atmest aus.²

Meine Lieblingsregieanweisung habe ich leider schon geschrieben, sonst hätte ich sie hier sofort für diesen Vortrag verwendet. Sie steht in dem Stück *Die Kaperer* (UA 2008). Es geht darin um einen Tüftler, der ein Haus entwickelt, das bei Hochwasser schwimmen kann. Um ihn herum sind lauter Zweifler. Seine Frau findet das Haus hässlich, weil es pink ist, sein Chef glaubt nicht daran, dass

es funktioniert und sich verkaufen wird, und sein bester Freund geht nicht davon aus, dass man so etwas jemals brauchen wird. Ein schwimmendes Haus! Die Idee der Hauptfigur ist, Häuser mit einer Hydraulik auszustatten, und im Falle von Hochwasser schweben die Häuser mit dem Pegelstand in die Höhe und sinken nach der Flut wieder zu Boden. Um der ganzen Geschichte eine gewisse Tragik zu verpassen, ertrinkt die Hauptfigur in dem Moment, als das Haus funktioniert und seine Sinnhaftigkeit beweist. Zurück zu meiner Lieblingsregieanweisung. Die lautet:

Das Haus schwimmt.

Drei Worte und eine richtig schöne Aufgabe ans Regieteam.

Der Autor oder die Autorin eines Theatertextes führt einen unsichtbaren, unhörbaren, nicht greifbaren Dialog mit der-, dem- oder denjenigen, die sich mit diesem Text eines Tages befassen dürfen oder sollen oder (im schlimmsten Fall) müssen. Das heißt, wenn man hinschreibt: »Das Haus schwimmt«, sollte man sich dessen bewusst sein. Das heißt nicht, man sollte sich dabei schon überlegen, wie man es am besten umsetzt, auf einer Bühne zu zeigen, wie ein Haus schwimmt. Zumal bei Hochwasser und mit Hilfe einer Hydraulik und dann noch während die Hauptfigur ertrinkt. Das ist nicht die Aufgabe des Autors, der Autorin. Dafür sind andere Abteilungen zuständig, die sich mit Freude solcher Probleme annehmen.

Zeit für einen programmatischen, lapidaren Satz: Das Theater kann alles. Und es braucht dafür nicht mal was. Ob kleinste Bühne, Straßentheater, Hobby-Spielclub oder großes, gut ausgestattetes Schlachtschiff à la Saarländisches Staatstheater. Es gibt nichts, was man im Theater nicht darstellen kann. 100 Elefanten, die Schlacht um Verdun, eine Reise ins Weltall, in die Zukunft oder zu Jesus,

Weltfrieden, Weltenende, *you name it!* Wir stellen es dar. Das ist vielleicht auch schon die Einschränkung oder Vergrößerung: Wir stellen es dar. Das heißt, Sie, die Zuschauer, werden es sehen oder zumindest kapieren, was aber nicht heißt, dass Sie genau das sehen, was da steht, was ich hingeschrieben habe! Sie sehen vielleicht nicht ein schwimmendes Haus, aber Sie verstehen, dass Sie gerade ein schwimmendes Haus sehen. Ich habe meinen Computer und das Internet durchforstet, aber ich finde gerade kein Foto von der Stelle mit dem schwimmenden Haus, wie sie in Wien 2008 von Jette Steckel uraufgeführt wurde. Dort bestand das Bühnenbild aus großen pinken Styroporsteinen. An der Stelle, an der es im Stück heißt, das Haus schwimmt, wurde von den Spieler:innen aus den Steinen an der Bühnenkante eine Wand gebaut. Einige Steine zeigten aber jetzt mit ihrer weißen Seite nach vorne zum Publikum, und so sah man eine pinke Steinwand, bühnenbreit, auf der eindeutig ein Schiff zu erkennen war. Eher grob, mosaikartig oder wie Kinder es malen würden, aber trotzdem deutlich und unmissverständlich. Klar, Zeichenhaftigkeit, das ganze Theater funktioniert doch über Zeichen. Versuchen Sie bloß nicht irgendwie realistisch zu werden, dann fängt das Theater an zu verlieren, aber je zeichenhafter und übersetzter alles verhandelt, behandelt, verwendet wird, umso größer wird es. Dann entfaltet es seine ganze Kraft.

Man kommt nicht umhin, das Theater mit dem Film zu vergleichen. Der Film kann Realismus, vielleicht muss er sogar Realismus, vielleicht ist das gerade seine Stärke. Deshalb sehen wir im Film Raumschiffe durchs Weltall gleiten und computergenerierte Dinosaurier durch die Urzeit rennen. Alles, was man im Film zeigt, muss oder soll so aussehen, als ob es Wirklichkeit wäre. Das ist unheimlich teuer und aufwändig und anstrengend. Aber niemand würde es im Mainstream-Kino akzeptieren, wenn bei *Star Wars* die Raumschiffe Pastinaken an Bindfäden vor schwarzem Vorhang wären. Wenn so

etwas im Film gemacht wird, dann immer als besonderes Stilmittel, um etwas auszustellen (die Gemachtheit, das Hergestellte). Vorwiegend (behaupte ich) wird dieses Stilmittel in Komödien angewandt. Es gibt aber natürlich auch ernste Beispiele, wie *Dogville* (2003) von Lars von Trier. Aber auch hier entsteht durch das abgefilmte Theater eine Distanz. Genau die Distanz, die im Theater immer vorhanden ist, weil es qua seiner Form gar nicht näher heran kann.

Menschen, Tiere, Ungeheuer, die in Filmen sterben, sterben für den Betrachter scheinbar wirklich. Wir können da sogar mitweinen. Wir können betroffen nach Hause gehen, wir trauern um eine Filmfigur, weil wir ihren Tod gesehen haben, obwohl wir ganz genau wissen, dass der/die Schauspieler:in noch lebt. Im Theater funktioniert das anders. Ich kriege das einfach nicht in die Birne, dass da jemand echt sterben spielt, drei Meter von mir entfernt, obwohl ich doch die ganze Zeit sehe, wie er atmet, oder ich kriege das Stück überhaupt nicht mehr mit, weil ich nur noch darauf achte, wie lange der/die Spieler:in wohl die Luft anhalten kann. Dasselbe gilt für Gewalt im Theater oder große Emotionen wie Trauer, Liebe, Hass. Ich finde, zu versuchen diese Dinge nachzuspielen, realistisch filmisch, das ist zum Scheitern verurteilt, das können andere Künste besser, aber wenn man dafür eine Übersetzung findet, ein Bild, einen Vorgang, kann sich eine große Emotion ebenso übertragen.

Ich mische jetzt hier Darstellung, Darstellbarkeit, Umsetzung eines Textes, Inszenierung, Schauspiel, Bühnenbild, Kostümbild, Ton, Licht, alles wild durcheinander, aber eigentlich will ich nur darauf hinaus: Wenn man einen Text fürs Theater schreibt, wenn ich einen Text fürs Theater schreibe, dann bin ich mir komplett bewusst, was das Theater kann: nämlich alles. Und worüber ich nicht nachdenken muss: die Umsetzung.

Das wäre ja sonst wie ...

DIENSTMÄDCHEN: Die Herren sind jetzt da.

VATER: Ja.

DIENSTMÄDCHEN: Soll ich sie hereinführen?

VATER: Ja.

MUTTER: Augenblick noch.

VATER: Augenblick noch.

(Die Mutter geht erneut zu Gregors Tür und schaut, ob diese gut geschlossen ist. Sie nickt.)

VATER: Gut. Grete?

(Die Schwester nickt.)

VATER: Anna ... Bitte.

(Anna geht und kommt kurze Zeit später mit drei Herren wieder.)

HERR EINS: Ach/

HERR ZWEI: Und das ist/

HERR DREI: Der Salon?

VATER: Na ja. Salon.

HERR EINS: Der Herr.

HERR ZWEI: Die Damen.

VATER: Das sind/

HERR EINS: Guten Abend.

HERR DREI: Die Herrin des Hauses?

HERR EINS: Welche von beiden?

HERR ZWEI: Könnten Schwestern sein.

(Die Herren kichern. Dann kichert der Vater mit. Die Herren hören auf zu kichern.)

VATER: Verzeihung.

HERR EINS: Wissen Sie,

HERR ZWEI: Wir mögen es ordentlich.

HERR DREI: Ordnung.

HERR ZWEI: Ordnung.

HERR EINS: Die ist uns ganz wichtig. Die Ordnung.

HERR ZWEI: Die Ordnung.

HERR DREI: Da verstehen wir keinen Spaß.

HERR ZWEI: Bei der Ordnung.

HERR DREI: Da sind wir hart.

HERR ZWEI: Gnadenlos.

HERR EINS: Unnachgiebig.

HERR ZWEI: Ob es mit unserem Beruf zu tun?

HERR EINS: Was soll das mit unserem Beruf zu tun haben?

HERR DREI: Nein, nein, nein. Ordnung ist eine Charaktereigenschaft.

HERR EINS: Die hat man im Blut.

HERR ZWEI: Im Körper.

HERR DREI: Die kann man auch nicht lernen.

HERR EINS: Entweder Ordnung

HERR ZWEI: Oder

HERR DREI: Un-Ordnung.

HERR ZWEI: Un-Ordnung!

HERR EINS: Un-geheuerlich!

HERR ZWEI: Un-brauchbar!

HERR DREI: Un-angenehm!

MUTTER: Da müssen Sie sich bei uns keine Sorgen/

HERR EINS: Wir haben unser Zimmer bezogen.

HERR ZWEI: Unser Zimmer.

HERR DREI (*zu allen Samsas*): Also Ihr Zimmer.

HERR EINS (*zur Mutter*): Ihr Zimmer.

MUTTER (*zur Schwester*): Ihr Zimmer.

SCHWESTER: Mein Zimmer.

HERR DREI: Ach, Ihr Zimmer?

MUTTER: Und?

HERR DREI: Und?

HERR EINS: Tadellos.

HERR ZWEI: Sauber.

HERR DREI: Wohlfühloase.

VATER: Bitte?

HERR ZWEI: Na, das nun nicht.

HERR DREI: Nicht bei dieser Himmelsausrichtung.

HERR EINS: Die Fenster zu klein.

HERR ZWEI: Und der Blick.

HERR DREI: Ja, der Blick.

HERR EINS: Was ist das für ein Gebäude, auf welches man da schaut?

HERR ZWEI: Behörde?

HERR DREI: Lager.

HERR EINS: Fabrik.

HERR ZWEI: Bürokomplex?

HERR DREI: Bahnhof.

HERR EINS: Produktionsstätte.

HERR DREI: Produktionsstättenorganisation.

HERR ZWEI: Produktionsstättenorganisationsverwaltung.

SCHWESTER: Krankenhaus.

HERR EINS: Bitte?

HERR ZWEI: Was hat sie gesagt?

HERR DREI: Sie hat was gesagt?

HERR EINS: Wer hat was gesagt?

SCHWESTER: Ich.

MUTTER: Grete!

SCHWESTER: Es handelt sich um ein Krankenhaus.³

Das wäre ja sonst wie ... beim Schreiben darüber nachzudenken, ob das, was man da schreibt, später, für die Spieler:innen schwer zu lernen sein wird. Darüber sollte man sich keine Gedanken machen. Das hat aber mit Gemeinheit, Verachtung oder Respektlosigkeit nichts zu tun. Ganz im Gegenteil. Mein Respekt vor dem mir komplett unverständlichen Beruf des Schauspielens erlaubt mir die

Annahme: Jeder gute Schauspieler, jede gute Schauspielerin lernt jeden guten Text – Betonung auf *gut!* – wahrscheinlich nicht *gern*. Sicher nicht problemlos. Sicher nicht, ohne den Autor, die Autorin zu verfluchen, aber das ist Teil des Jobs, das ist deren Handwerk. Ebenso gebietet es mir mein Respekt vor den Kolleg:innen, komplizierte oder schwer zu erlernende Texte nicht grundlos, nur zum Ärgern oder nur weil sie kompliziert sind, in ein Stück einzubauen. Wahrscheinlich geht es um Nachvollziehbarkeit, Plausibilität, Verständnis. Wenn klar ist, warum etwas in einem Text vorkommt, und wenn es sogar noch gut begründet ist, ist Herausforderung bestenfalls gewünscht. Was wäre denn die Alternative? In voraus-eilendem, entschuldigendem Mitgefühl nur noch Texte zu schreiben, die möglichst wenig Umstände machen? Beim Schreiben auf Umsetzbarkeit, Lernbarkeit, Kosten, Dauer, Manpower zu achten? Wenn mir ein Theater sagt, für mein noch zu schreibendes Stück stünden fünf Leute zur Verfügung, heißt das ja nicht, dass in dem Stück nur fünf Figuren vorkommen können.

Die oben zitierte Stelle ist aus meiner Adaption von Kafkas *Die Verwandlung* (UA 2023) für das Deutsche Theater Göttingen und wir haben nie darüber gesprochen, ob es schwer zu lernen sei.

Was daran aber bemerkenswert ist und wirklich besonders, also auch einen Theatertext von (allen?) anderen Texten unterscheidet: Man schreibt ihn nicht zum Selbstzweck. Ein Theatertext an sich ist noch nichts und er wird auch nicht geschrieben, um gelesen zu werden. Niedlicherweise bieten Theaterverlage Stücktexte mittlerweile als E-Books an. Das sind die lustigsten Abrechnungen, die ich bekomme. So wurden zum Beispiel bisher insgesamt 111 E-Books meines Stückes *Das Ding* (UA 2011) verkauft. Das ist sogar noch ziemlich viel, wie ich finde. Im Jahr 2022 kamen weitere drei Exemplare hinzu. Da ich vom Verkaufspreis 25% bekomme, sind auf meinem Konto 2022 sage und schreibe 1,59 Euro eingegangen.

Wenn ich davon noch Steuern zahle, reicht's vielleicht für einen Kaugummi. Bäm!

Aber ganz ehrlich, ich finde das voll okay. Ich bin auch sehr schlecht im Lesen von Theaterstücken. Klassiker lese ich praktisch gar nicht. Ab und zu Gegenwartsdramatik, weil mich interessiert, was die Kollegen so machen. Ich habe auch schon sehr oft den Versuch unternommen, Stücke aus den letzten Jahren von Elfriede Jelinek zu lesen und bin immer gescheitert. Ich kann das nicht lesen. Das ist unbeschreiblich langweilig. Wenn man es *liest*! Wenn aber jemand diese Texte *spricht*, also schon wenn sie jemand vorliest, dann geht plötzlich die Sonne auf. Und das meine ich: Ein Theaterstück ist praktisch erst mal nichts. Vielleicht eine Spielanleitung, eine Grundlage, ein Gerüst, eine Idee, natürlich mit dramaturgischem Bogen und Sprache und Poesie und Figuren und Liebe und Hass und Fragestellungen und allem, was man so braucht, aber eben nichts fürs Papier. In einem guten Theaterstück ist alles da, was man braucht, um ihn aufzuführen. Und wenn nicht, dann sind wenigstens die Lücken gut gesetzt. Ich meine keinesfalls Willkür. Ich verstehe Texte nicht als Material, das von Regisseur:innen nach Belieben auseinandergenommen werden kann. Überhaupt nicht. Aber eben auch nicht als etwas, was man zuhause schön gebunden ins Regal stellt.

Ich habe mal einen spanischen Kollegen kennen gelernt, Paco Bezerra, der war zu der Zeit ein mit Preisen überhäufte Nachwuchsautor, und als ich gefragt habe, wie er mit den Inszenierungen zufrieden sei, meinte er, es habe noch keine Inszenierung gegeben. Er hatte drei, vier Stücke, die alle als Buch veröffentlicht und ausgezeichnet worden waren, aber kein einziges, was es bis dahin auf die Bühne geschafft hatte. Wie kann das sein? Was wäre ich ein trauriger Theaterautor, wenn ich zig Bücher meiner Stücke hätte, aber noch kein einziges je auf einer Bühne gezeigt worden wäre? Furchtbar. Das wäre ja kein Theater. Da wäre ich auch gar kein

Theaterautor. Theater muss raus, muss gesehen werden. Der Text ist nur die Vorstufe dazu.

Jetzt fragen Sie sich natürlich, wie man das macht, wenn man beim Schreiben schon weiß, dass man etwas verfasst, was einmal von anderen Menschen gesprochen und umgesetzt werden wird. Und ehrlich gesagt, frage ich mich das auch. Ein Roman ist praktisch eine Skulptur. Die wird so lange gefeilt und geschliffen, bis sie den perfektest möglichen Zustand erreicht (stelle ich mir vor, ich habe ja noch keinen geschrieben). Ein Drehbuch ist eher eine Anleitung. Ausformulierte Bilder und Dialoge, die am Ende einen Film ergeben, den man beim Lesen schon vor dem inneren Auge angucken kann. Aber Theater? Ein Theaterstück ist eine Phantasiegrundlage. Eine Herausforderung. Ich habe schon Regisseur:innen getroffen, die mir gesagt haben, sie hätten Stücke zu inszenieren abgelehnt, weil die so perfekt waren, dass man damit ja gar nichts mehr machen kann. Aus Regisseurssicht verstehe ich das sogar. Ein Regisseur, eine Regisseurin – zumindest in Deutschland – will vorkommen, eingreifen, Probleme und Aufgaben lösen, eine Ästhetik entwickeln, Übersetzungen und Zeichen finden für das, was da steht.

Aber was heißt das für den Autor? Schreibe ein unperfektes Stück? In gewisser Weise ja. Mein erster Text, mit dem ich bei einem Verlag unterkam, war *Genannt Gospodin* (UA 2007), und als mir der Verlag (endlich) zusagte, ihn in sein Programm aufzunehmen, dachte ich, jetzt kommen Wochen der Auseinandersetzung, Analyse, Diskussion, Passagen würden gestrichen, umformuliert usw. Nichts von alledem ist passiert. Bei den im Stück enthaltenen Erzählpassagen meinte mein Verlag, das kann ja dann jede Produktion streichen, wie sie will. Und genau so war es. In der einen Inszenierung war die eine Stelle gestrichen, in einer anderen genau diese nicht, dafür eine andere.

Was meinen Sie, was das für eine Freiheit ist! Sie schreiben einen Text und wissen ganz genau, irgendjemand, im besten Falle auch

noch einer oder eine, die sich damit auskennt, werden diesen Text an ihre, also deren, Bedürfnisse anpassen und perfektionieren. Irgendjemand wird sich darum kümmern – und zwar aus eigenem Interesse! –, dass ihr Text noch besser wird. Das ist doch fantastisch. Das heißt doch, Sie können ausprobieren, rumspielen, experimentieren, Texte, Szenen und Passagen anhäufen, die man eventuell auch streichen kann, und zwar gerade weil es ein Theatertext ist, gerade weil er nicht so, wie er da steht, konsumiert wird, sondern weil er erst noch durch eine Maschine geht, durch ein Vergrößerungsglas, durch ganz viele kluge Köpfe und Gehirne, die jeweils ihren Senf, ihre Ideen dazugeben, einbringen. Sie geben alles vor und noch mehr. Denn alles Überflüssige, was da steht, ist im besten Fall Futter für irgendwen. Fürs Kostüm, für die Spieler:innen, für die Regie. Jubel! Sie sind frei und können machen, was Sie wollen. Wo gibt's denn so was bitte schön!?

III.

Regieanweisung: Der Autor betritt das Podium, die Bühne oder stellt sich jedenfalls vorne hin. Vielleicht nestelt er mit ausgedrucktem Papier oder richtet das Mikrofon. Der Autor ist aufgeregt, weil er nicht weiß, ob die Technik wirklich funktionieren wird. Er hat seinen Computer angeschlossen und will Bilder zeigen, Texte, Videos, Fotos. Hoffentlich klappt's, sagt der Autor zu sich selbst. Dann Blick ins Publikum. Schließlich beginnt er zu sprechen.

Guten Abend.

Ich möchte mich ganz herzlich für die Einladung bedanken, dieses Jahr die Poetikdozentur für Dramatik in Saarbrücken halten zu dür-

fen. Ich werde nun zunächst ein wenig meinen Werdegang schildern, anhand von Beispielen meine Arbeit erklären und schließlich eine ganz klar umrissene Poetik vorstellen. Die können Sie dann auch gerne mit nach Hause nehmen.

Regieanweisung: Der Autor macht eine inhaltsschwangere Pause, um intelligent zu wirken, obwohl dafür kein Anlass besteht. Also weder dafür, intelligent zu wirken, noch dafür, eine Pause zu machen. Zumal er die Pause auch noch einen Ticken zu lange macht.

Plötzlich fängt er wieder an zu sprechen.

Ich wurde geboren. Also geboren wurde ich 1978 unter dem Namen Philipp Ronzani als zweites von drei Kindern in Ravensburg. Also da wurden noch mehr als drei Kinder geboren, aber ich war das zweite bei uns zuhause. Also da war schon mein großer Bruder und dann kam ich und mein kleiner Bruder, der war noch nicht da. Also als ich geboren wurde, wusste ich noch nicht, dass ich das zweite von drei Kindern sein würde, ich wusste bis dato nur, dass ich das zweite Kind bin. Wobei ich nicht mal das wusste, weil ich war ja gerade erst geboren worden, und demnach wusste ich sowieso noch gar nichts. Ich kann mich auch an all das nicht erinnern und verlasse mich da weitestgehend auf Wikipedia und einige Auskünfte, die meine Eltern in diese Richtung gemacht haben. Die Stadt, in der ich geboren wurde, ist die Stadt, aus der die Spiele kommen. Das sage ich dazu, weil man das immer gefragt wird, wenn man Ravensburg erwähnt. »Ach, ist das die Stadt, aus der die Spiele kommen?« Ja, das ist die Stadt.

Welche Erinnerungen habe ich an die Stadt Ravensburg? Ganz ehrlich: keine. Ich war vier Jahre alt, als wir ins badische Haueneberstein umgezogen sind. Ein kleines Dorf in der Nähe der Stadt Baden-Baden. Dort bin ich aufgewachsen. Ich bin also gebore-

ner Oberschwabe und sozialisierter Badener, wobei meine Mutter eine Schweizerin mit italienischem Migrationshintergrund ist und mein Vater Abkömmling eines alten Stuttgarter Möbeltransport-Geschlechts. Von dem kommt auch der Name Löhle, den ich später als Theaterautor angenommen habe, um möglichst Deutsch zu wirken. War ein Tipp meines Verlegers.

Das ist natürlich alles Quatsch. Wenn Sie in einem der Kinderbücher, die ich geschrieben habe, nachsehen, zum Beispiel in *Frida und der Ninja-Ritter*, dann werden Sie dort lesen, dass ich nicht in Ravensburg, sondern in Regensburg geboren wurde. Und wenn Sie es glauben wollen, kann ich Ihnen erzählen, dass mein Vater nicht Möbelpacker von Beruf war, sondern Diplomat, und dass ich deshalb die ersten fünf Jahre meiner Kindheit in Südostasien verlebt habe. Hauptsächlich Laos und Kambodscha.

Oder aber mein Vater war Arzt und ich bin in der Schweiz in Straubenzell bei St. Gallen aufgewachsen und wir haben alle den Namen meiner Mutter angenommen, Ronzani, weil Löhle in der Schweiz untragbar ist. Ein Löhli ist auf Schweizerdeutsch ein Vollidiot. Und wer will schon Vollidiot mit Nachnamen heißen. Außer vielleicht Johnny Depp. Den Namen Löhle habe ich dann angenommen, als ich meine Texte an deutsche Verlage geschickt habe, damit die nicht denken, irgendein Italiener will Theater machen.

Zum Theater kam ich ganz einfach: Ich habe damals bei der Post gearbeitet, und weil ich da viel unter Leuten war, habe ich angefangen aufzuschreiben, was die so reden. Daraus entstand mein erstes Theaterstück. Ich habe es also nicht wirklich geschrieben, sondern eher abgeschrieben. Ich habe zugehört, was die Menschen um mich herum erzählten, und habe das notiert. Hätten die Leute mehr Prosa und weniger Dialog gesprochen, wäre vielleicht ein Roman entstanden, aber so ist es ein Stück geworden. Ein Stück über ei-

nen Scharlatan, der behauptet, etwas zu sein, was er gar nicht ist. Da ich nicht wusste, wohin mit dem Text, ich ja aber bei der Post arbeitete, habe ich ihn an einen Verlag geschickt. Ich wusste nicht, was Theaterverlage machen, und, um ehrlich zu sein, ich weiß es bis heute nicht. Der Verlag hat mich angerufen und gesagt, er sei ganz begeistert und fände mein Drama ein »irres Stück über die Welt« und er wolle es unter Vertrag nehmen. Ich fand das toll. Am selben Abend habe ich meine Freundin zum Essen ausgeführt. Es hat sehr gut geschmeckt.

Mit dem Stück habe ich Preise gewonnen. Nachwuchspreise als Jungautor, obwohl ich schon Ende 30 war, als ich das Stück abgeschrieben habe, aber mein Verleger riet mir, mein Alter auf Ende 20 herabzusetzen. Der Verleger ist ein netter Mann und wird schon wissen, was er sagt. Das war übrigens auch die Meinung meiner Freundin.

Dann wurde das Stück aufgeführt und die Kritiker haben es sehr wohlwollend besprochen. Sie haben gesagt, das sei eine ganz neue Stimme und mal was anderes und man merke, dass ich nicht vom Theater komme. Wussten die, dass ich bei der Post arbeite? Und wenn ja: Woher? Und dann sagten sie, sie seien schon gespannt, wie ich mich entwickeln würde. Das sagte auch mein Verleger. Und mein Chef, aber der bezog es wohl auf meine Karriere bei der Post. Nur meine Freundin sagte das nicht. Ich habe sie dann gefragt, ob sie nicht daran glaube, dass ich mich weiterentwickle. Da hat sie mich zum Essen eingeladen, es hat sehr gut geschmeckt, und dann hat sie gesagt: »Nein«. Ich bin Realist und deshalb war ich darüber nicht traurig. Ich habe dann wieder angefangen zuzuhören, was die Menschen um mich herum erzählten, aber ich fand alles sehr, sehr langweilig und nicht notierenswert. Ich habe auch mal zugehört, was meine Freundin mir erzählte, aber das fand ich noch langweiliger, und am langweiligsten war mein Chef bei der Post. Das konnte man beim besten Willen nicht aufschreiben.

Als der Abgabetermin für das Stück für das Theater immer näher rückte und ich immer noch nichts zu erzählen hatte, beschloss ich, meiner ungerechtfertigten Theaterkarriere ein Ende zu setzen: Ich nahm mein altes Stück und änderte lediglich den Titel und die Figurennamen. Auf diese Weise flöge ich auf, mein Verleger wäre enttäuscht und ich könnte wieder in aller Ruhe bei der Post arbeiten. Aber mein Verleger fand das Stück toll, das Auftragstheater war begeistert und die Kritiker schrieben, ich sei mir thematisch treu geblieben, und logen damit wohl von allen am wenigsten. Wegen der guten Kritiken wollten jetzt auch noch andere Theater, dass ich für sie ein Stück schreibe. Ich fragte meinen Verleger nicht mehr warum, sondern nahm die Aufträge und das Geld und überlegte, meine Stellung bei der Post zu kündigen. »Und was willst du dann den ganzen Tag machen?« fragte meine Freundin. Meine Freundin ist klug und sie hat recht und ich habe nicht gekündigt. Stattdessen habe ich während der Arbeit Namen von Adressklebern der Pakete abgeschrieben und sie abends in mein Stück eingefügt, um daraus ein neues zu machen.

Ich wäre niemals aufgefliegen. Anscheinend befassten sich weder die Theater noch die Kritiker noch die Zuschauer oder mein Verleger jemals mit meinen Texten. Aber ich konnte nicht mehr und ich wollte nicht mehr. Ich wollte aussteigen, also schrie ich es heraus. Ich sagte, schaut her, Bürger, ich bin ein Postler und meine Stücke alle identisch! Darauf ging ein Raunen durch die Menge. Und dann erscholl hysterischer Applaus. Es sei ganz wunderbar, wie ich – ein Postler! – der Branche einen Spiegel vorhielte, hieß es, und von einem Gesamtkunstwerk war die Rede und von einer Metaphysik des 21. Jahrhunderts und von Popkultur. Und die Fragen, sei Diebstahl bei sich selbst auch Diebstahl?, und dürfe ich mich selbst verklagen?, seien ungeklärt und stellten die bisherige Rechtslehre auf den Kopf.

Seitdem bekomme ich noch mehr Anfragen. Die Theater wollen, dass ich speziell für sie mein Stück kopiere. »Das ist ein Teufels-

kreis«, sagte ich gestern Abend zu meiner Freundin, »da komme ich nie mehr raus. Und selbst wenn ich in einem Vortrag über Poetik in Saarbrücken die Wahrheit offenbare, wird es folgenlos bleiben, verstehst du, man wird es für Kunst halten«. Aber meine Freundin hörte mir gar nicht zu. Ich hatte sie zum Essen ausgeführt. Es hat sehr gut geschmeckt.

Könnte so gewesen sein. Könnte aber auch ganz anders gewesen sein. Die Frage ist: Was würde es für einen Unterschied machen? Den größten Unterschied würde es in Ihrem Kopf machen, weil Sie je nach Information und Aussage einen ganz anderen Menschen vor sich sehen, in mir sehen, sich selbst zusammenbauen. Das ist die Macht der Bühne. Ich erzähle und Sie hören zu und setzen zusammen. Lücken, die ich lasse, ergänzen Sie, sowohl inhaltlicher als auch formaler Art. Das Verrückte ist nur: Wir haben heute Abend die Verabredung, dass alle Dinge, die ich erzähle, der Wahrheit entsprechen, weil ja hier keine Figur erzählt, sondern eben ein echter Mensch, der echte Philipp Löhle. Wobei ich mich schon frage, was das sein soll oder wenigstens wer: dieser Philipp Löhle. Und dann auch noch der echte.

Während ich diese Zeilen schreibe, sitze ich zuhause an meinem Schreibtisch. Ich rauche logischerweise Zigarre und trinke Whiskey. Es ist mitten in der Nacht. Natürlich. Autoren arbeiten ja immer nachts. Und meist im Wahn!

Das Haus, in dem ich wohne, habe ich mir von den Tantiemen gekauft, die ich für die Aufführungen meiner Stücke bekommen habe. Ich habe vorsorglich neben der Haustür außen schon mal eine Plakette angebracht. Darauf steht: »In diesem Haus lebte der deutsche Dramatiker Philipp Löhle von ... bis ...«. Ich habe für die Daten erstmal noch Lücken gelassen.

Das Haus steht verlassen am Waldrand. Vor meinem Arbeitszimmer ist ein Balkon. Wenn ich nicht mehr weiterweiß oder ich

mich uninspiriert fühle, trete ich auf den Balkon, hole eine kleine Schrotflinte aus einem fest verschlossenen Schrank und ballere in den Wald hinein. Danach geht es mir meistens besser und ich kann wieder schreiben.

Während ich also hier sitze und schreibe, weiß ich, dass dieser Text noch vollkommen unfertig ist. Erst viele Wochen später, wenn – wieder – ich den Text vorlese und dann noch einige Sekunden später, wenn Sie ihn hören und verstehen und zusammensetzen, – erst dann! ist dieser Text fertig. Erst in Ihrem Kopf wird er zu etwas. Davor ist er eine Ansammlung der immergleichen 26 Buchstaben in unterschiedlicher Reihenfolge.

Regieanweisung: Der Autor räuspert sich. Vielleicht trinkt er einen Schluck. Plötzlich erfasst ihn der Gedanke, ob eventuell sein Hosensladen offensteht.

Ich habe schonmal vor einer großen Gruppe Menschen gesprochen, genauer gesagt bei einer Bauprobe vor dem versammelten Theater und danach gemerkt, dass mir die Hose offenstand.

Der Autor versucht nun sich unauffällig in den Schritt zu schauen. Dann entscheidet er sich um, weil er ja an einem Tisch sitzt und demnach nicht davon ausgeht, eine eventuell offenstehende Hose könnte überhaupt gesehen werden. Außer jemand könnte unter dem Tisch durchsehen, was ohnehin eine absurde Vorstellung wäre. Dann fährt der Autor mit seinem Vortrag fort, wobei er beim Lesen feststellt, wie unkonzentriert er durch die Hosenproblematik geworden ist.

Wie Sie hier gut merken können, müsste man für Regieanweisungen dieser Art ein wirklich guter Schauspieler sein, was ich nicht bin, weshalb ich es auch erst gar nicht erst versuche.

IV.

Ich war mal in der Ukraine. 2012. Ich habe dort in Czernowitz einen Workshop mit und für Germanistikstudent:innen gegeben. Die Stadt hat eine große Literaturvergangenheit. Paul Celan, Rose Ausländer und einige andere stammen von hier. Ich habe auch eine Stadtführung mitgemacht. Irgendwann kamen wir an das Haus von Paul Celan. Es sah super aus, toprenoviert, mit Plakette neben der Eingangstür. Die Stadtführerin hat erzählt, man habe nicht Kosten noch Mühen gescheut, das einstige Wohnhaus des berühmten Dichters zu renovieren und zu erhalten. Als man nach jahrelanger Arbeit damit fertig war, lud man noch lebende Nachkommen Celans zur Eröffnung ein. Eine Cousine von ihm schüttelte den Kopf. Das stimmt nicht, sagte sie. Das ist das falsche Haus. Nicht in diesem schönen, vollständig renovierten und zum Museum umfunktionierten habe er gewohnt, sondern genau nebendran. Ein Haus weiter. Mittlerweile zur abrisssreifen Bruchbude verkommen. Weitere Recherchen ergaben, die Cousine hatte Recht. Irgendwann im Laufe der Zeit waren nämlich in der Straße alle Hausnummern ein Haus weiter gerückt und die Stadt hatte einfach die richtige Adresse, aber das falsche Haus renoviert.

Die Geschichte ist natürlich eine schöne Anekdote, wenn auch die Stadt Czernowitz dabei nicht so gut wegkommt. Und es ist auch völlig egal, ob sie stimmt oder nicht. Solange ich das Haus für Celans Haus halte und mich ihm deshalb verbunden fühlen kann, ist es doch egal, ob es wirklich Celans Haus war. Und selbst wenn die Geschichte stimmt und ich sie kenne, kann ich mich doch im fälschlicherweise renovierten Haus Paul Celan nahe fühlen. Vielleicht fühle ich mich ihm sogar näher, gerade durch diese Anekdote. Vielleicht ist also die Geschichte nur ein Trick, denn schließlich ist es dadurch gelungen, dass ich das »vermeintliche« Geburtshaus von Paul Celan nie wieder vergesse.

In einem Versuch wurde einmal der Preis verglichen, der für kleine Allerweltsgegenstände bei Ebay erzielt wurde, mit und ohne Geschichte. Heißt: Einmal wurde einfach der Gegenstand angeboten. Und ein weiteres Mal wurde derselbe Gegenstand angeboten, aber mit einer kleinen, emotionalen Geschichte dazu. Gehörte meiner Oma. Einziger Gegenstand, den sie auf der Flucht vor den Russen mitgenommen hat. Keine Ahnung. Die Geschichten wurden nicht wiedergegeben, aber so ähnlich stelle ich sie mir vor. Natürlich wurden für diese ideell aufgeladenen Teile um ein Vielfaches höhere Preise erzielt. Die Kraft der Geschichten!

V.

Ich möchte für heute mit zwei Dingen enden. Das eine ist eine kleine Respektlosigkeit gegenüber großen Autoren. Ohne die wären wir nicht, wo wir jetzt sind, aber den ganzen Kanon immer mitzudenken, würde einen erschlagen. Darauf werde ich im nächsten Vortrag noch näher eingehen. Aber weil wir es gerade von Paul Celan hatten, möchte ich mich heute speziell ihm gegenüber respektlos zeigen und Ihnen exklusiv ein Gedicht von mir präsentieren. Es ist absolut unveröffentlicht und nahezu das einzige Gedicht, das ich je geschrieben habe.

Ich kann, ganz ehrlich, mit Lyrik wenig anfangen. Ich sage das nicht, um der Lyrik ihr Existenzrecht abzuspochen – ich habe sogar mein Deutsch-Abitur über Gedichte geschrieben –, und auch nicht, um mich herablassend zu zeigen. Ich bin begeistert, dass es Lyrik gibt und Lyrikerinnen und Lyriker. Ich sage das, weil ich es immer wieder erlebe, dass, wenn Menschen erfahren, dass ich Theaterstücke schreibe, fürs Theater arbeite, sie von einer Art schlechtem Gewissen

erfasst werden und beinahe entschuldigend gestehen, schon länger nicht mehr im Theater gewesen zu sein oder in ihrer Erinnerung nach der letzten Begegnung mit dem Medium suchen, um dann über einen Theaterbesuch von vor fünf Jahren zu erzählen und was sie daran wie fanden. Das ist nett und toll, aber niemand muss sich durch die Anwesenheit von Theaterschaffenden dazu verpflichtet fühlen, ins Theater zu gehen. Genauso wenig, wie ich mich dazu verpflichtet fühlen muss, Gedichte zu lesen. Oder ins Fußballstadion zu gehen. *By the way*, und nur weil ich es interessant finde: In der Spielzeit 2018/19, also der letzten vor Corona, besuchten 20.346.000 Zuschauer eine Theatervorstellung in einem öffentlich betriebenen Theater in Deutschland⁴ (also ohne Schweiz und Österreich) und 13.300.000 ein Fußballspiel der ersten Bundesliga⁵. Es gehen also eh mehr Leute ins Theater als zum Fußball.

Nun zu meinem Gedicht. Es heißt *Gedicht* und geht so:

GEDICHT

erste zeile

zweite zeile

dritte zeile

eine weile deine zeile

fünfte zeile

letzte zeile

Das zweite, was ich Ihnen mitgeben möchte, ist ein exklusiver Einblick in den Arbeitsprozess eines Autors, speziell des Autors Philipp Löhle, als der ich heute hier erschienen bin.

Dass ich diesen Einblick gewähren kann, war nie beabsichtigt, aber ich habe mir mal vor Jahren eine Actioncam gekauft. Eine

jener kleinen, leichten Kameras, die man auf Fahrrad- und Skihelmen befestigen kann. Die Kamera ist wasserdicht und sturzfest und dient dazu, gefährliche oder wenigstens aufregende, zumeist sportliche Aktivitäten zu dokumentieren. Sportive, gutaussehende, lebenshungrige Menschen filmen damit ihre Fallschirmsprünge, Base-Jumps, Bungee-Jumps, Downhills, Halfpipe-Moves, Tauchgänge in der Südsee, Begegnungen mit Haien und Walen und was weiß ich nicht alles!

Nun, ich habe mir so eine Kamera gekauft und – mal wieder – erst im Nachhinein festgestellt, dass ich nie Fallschirmsprünge oder Base-Jumps oder wenigstens Halfpipe-Moves absolviere und eher selten mit Haien tauche. Ich war also etwas aufgeschmissen, was ich mit der Kamera tun sollte, wo mir doch jegliche dokumentierenswerte Action in meinem Leben fehlte. Ich habe dann herausgefunden, die Kamera besitzt auch eine Zeitrafferfunktion, wenn man mal ... wozu braucht eigentlich eine Actioncam eine Zeitrafferfunktion? Egal.

Um irgendetwas mit dieser Kamera anzufangen, habe ich sie also einen Tag lang auf einem Schränkchen platziert, um den unglaublich langweiligen Vorgang des Verfassens eines Theaterstücks zu dokumentieren. Um quasi die Actioncam ad absurdum zu führen, in dem ich mit ihr das absolute Gegenteil von Action aufzeichne. Die Nicht-Action. Was ja auch wieder super ist und nur mit Theaterstücken funktioniert: Das Herstellen, das Schreiben des Stücks ist ein so gähnend langweiliger Vorgang, weil auch innerlich und räumlich beschränkt, das Ergebnis aber im besten Fall eine energetische Entladung. Nicht nur, weil der Zuschauerraum beheizt und die Scheinwerfer mit Strom versorgt werden. Auch die körperliche Kraft und Anstrengung, die für einen Theaterabend nötig sind, übersteigen die Herstellungsenergie bei weitem. Man müsste also mal darüber nachdenken, ob man nicht mit Autoren die Energiekrise in

den Griff bekommt, denn selten ist die Spanne zwischen aufgewandter und daraus gewonnener Energie größer als beim Dramatiker.

Nun zu dem Video. Der Film dauert im Original 40 Sekunden und ist ohne Ton. Sie finden ihn (leicht gekürzt) auf den folgenden Seiten am Rand als Daumenkino. Da können Sie ihn so langsam abspielen, wie Sie wollen.

Trotzdem noch eine letzte Bemerkung zur Macht der Sprache: Ich hasse es, wenn Leute mitten im Satz

Zweiter Vortrag

BUCHSTABENSUPPE

I.

Guten Abend.



Regieanweisung: Der Autor nickt in die Runde. Er versucht in den Gesichtern der Zuschauer zu erkennen, ob jemand etwas bemerkt. Nach einem kurzen Zögern sagt er:

Ich weiß nicht, wer von Ihnen letzte Woche hier war, aber für alle, die sich jetzt wundern: Ich bin natürlich nicht Philipp Löhle. Ich bin zwar als Philipp Löhle hier und ich bitte Sie auch, das zu akzeptieren, aber ich bin nur der Ersatz. Philipp Löhle selbst steckt noch zwischen Bielefeld und Erfurt im Zug fest. Sollte er während des Vortrags noch Saarbrücken erreichen, wird er natürlich gleich hier übernehmen. So lange werde ich sein mir von ihm zur Verfügung gestelltes Skript vortragen. Ich bitte Sie, die Umstände zu entschuldigen. Nehmen Sie mich einfach als Philipp Löhle an und sehen Sie über eventuelle Holprigkeiten hinweg. Das macht es für uns alle einfacher.

Regieanweisung: Der Autor trinkt einen Schluck oder macht einfach so eine Pause. Dann sagt er: »Um Zeit zu gewinnen ...«

Regieanweisung: *Nein, das sagt er nicht. Er sagt nicht: »Um Zeit zu gewinnen.« Vergessen Sie diesen Satz auf jeden Fall. Er sagt was ganz anderes. Er sagt:*

»Ich werde als Einstieg, und um nahtlos an den Vortrag der letzten Woche anzuknüpfen, erneut den Film zeigen, der den Autor Philipp Löhle bei der Arbeit zeigt.«

Regieanweisung: *Der Autor zeigt den Film.**

II.

Ich habe diesen Film am 26. 10. 23 beim Max Ophüls Preis in Saarbrücken für den Wettbewerb eingereicht. Kategorie: Kurzdokumentarfilm. Wobei ich mir nicht sicher bin, ob es wirklich ein reiner Dokumentarfilm ist.

Man musste bei der Einreichung eine Reihe von Fragen beantworten. In der Rubrik »Team« wurde die Frage gestellt, ob einer oder eine der Beteiligten einen besonderen Bezug zum Saarland hat. Ich habe diese Frage mit »Ja« beantwortet. Begründung: Hauptdarsteller und Regisseur des Films, Philipp Löhle, hat im Auftrag des Saarländischen Staatstheaters ein Stück geschrieben, das dort in der Regie von Christoph Mehler im Juni 2024 zur Uraufführung kommt.

Natürlich wollen Sie jetzt gerne wissen, worum es in meinem Stück fürs Saarländische Staatstheater geht. Das wüsste ich ehrlich gesagt auch mal langsam gerne, aber ich werde darauf erst im nächs-

* Da Sie ein Buch in der Hand halten, bleibt Ihnen nur die Möglichkeit, das Daumenkino durchzublättern.