

AUTORINNEN

Theresia Walser (Freiburg im Breisgau) / Maria Aparecida Barbosa (Santa Catarina) /
Karina Schuller (Münster)

TITEL

Die Dramatikerin Theresia Walser spricht mit Maria Aparecida Barbosa über das Theaterstück »King Kongs Töchter«. Mit einer Einführung von Karina Schuller

ERSCHIENEN IN

Textpraxis. Digitales Journal für Philologie # 5 (2.2012) / www.textpraxis.net

URL

<http://www.uni-muenster.de/textpraxis/theresia-walser-barbosa-schuller-king-kongs-toechter>

URN

urn:nbn:de:hbz:6-88399577084

Die URN dient der langfristigen Auffindbarkeit des Dokuments.

EMPFOHLENE ZITIERWEISE

»Die Dramatikerin Theresia Walser spricht mit Maria Aparecida Barbosa über das Theaterstück »King Kongs Töchter«. Mit einer Einführung von Karina Schuller«. In: *Textpraxis* 5 (2.2012). URL: <http://www.uni-muenster.de/textpraxis/theresia-walser-barbosa-schuller-king-kongs-toechter>, URN: urn:nbn:de:hbz:6-88399577084

IMPRESSUM

Textpraxis. Digitales Journal für Philologie
ISSN 2191-8236

Westfälische Wilhelms-Universität Münster
Graduate School *Practices of Literature*
Germanistisches Institut
Schlossplatz 34
48143 Münster

textpraxis@uni-muenster.de

Redaktion und Herausgabe: Seth Berk, Dominic Büker, Pegah Byroum-Wand, Nina Gawe, Gesche Gerdes, Japhet Johnstone, Innokentij Kreknin, Christoph Pflaumbaum, Matthias Schaffrick, Kerstin Wilhelms

Alle Inhalte aus *Textpraxis* sind im Sinne von Open Access frei zugänglich und dürfen unter Angabe der Quelle zitiert werden.

Die Dramatikerin Theresia Walser spricht mit Maria Aparecida Barbosa über das Theaterstück »King Kongs Töchter«

Mit einer Einführung von Karina Schuller

Einführung: »Opaomatrösterchen« und »verwirrte Mickeymäuse« – Zur Poetik Theresia Walsers

Theresia Walser, geboren 1967 in Friedrichshafen, lebt als freie Autorin in Freiburg im Breisgau. Sie ist die jüngste Tochter Martin Walsers und studierte nach einem Jahr in der Altenpflege von 1990 bis 1994 an der Schauspielschule in Bern.¹ Walser war von 1994 bis 1996 Mitglied des Ensembles »Junges Theater« in Göttingen und ließ sich 1997 als Dramatikerin in Berlin nieder. Im selben Jahr wurden ihre Erstlingswerke *Kleine Zweifel* und *Restpaar* uraufgeführt. Nur ein Jahr später wählte sie die Zeitschrift *Theater heute* zur Nachwuchsautorin des Jahres und verlieh ihr 1999 für ihre »Altersheimgroteske«² *King Kongs Töchter* die Auszeichnung als Autorin des Jahres. Walser erhielt neben dem Schiller-Förderpreis des Landes Baden-Württemberg (1998) zweimal den Stücke-Förderpreis des Goethe-Instituts (1999/2001). *King Kongs Töchter* (1998), *Die Kriegsberichterstatte- rin* (2005) und *Morgen in Katar* (2008) erhielten zudem Einladungen zu den Mühlheimer Theatertagen.³ Zu ihren Werken zählen *Kleine Zweifel* (1997), *Restpaar* (1997), *Brim* (1997), *King Kongs Töchter* (1998), *So wild ist es in unseren Wäldern schon lang nicht mehr* (2000), *Die Heldin von Potsdam* (2001), *Die Geierwally* (2003), *Wandernutten* (2004), *Die Kriegsberichterstatte- rin* (2005), *Die Liste der letzten Dinge* (2006), *Ein bisschen Ruhe vor dem Sturm* (2006), *Morgen in Katar* (2008), *Monsun im April* (2008), *Herrenbestatter* (2009), *Die ganze Welt* (2011) und *Eine Stille für Frau Schirakesch* (2011).⁴

1 | Vgl. Theresia Walser: »Sorgen einer Dramatikerin«. In: Birgit Haas (Hg.): *Dramenpoetik 2007. Einblicke in die Herstellung des Theatertextes*. Hildesheim 2009, S. 133–138, hier S. 137.

2 | Munzinger – Internationales Biographisches Archiv: »Theresia Walser«. <http://www.munzinger.de/document/00000023466> (zuletzt eingesehen am 06.09.2012), S. 1–3, hier S. 1.

3 | Ebd., S. 3.

4 | Vgl. ebd.

Obwohl Walsers Dramen zahlreiche Auszeichnungen bekamen und von Theaterkritikern lobend thematisiert wurden, werden ihre Werke »kaum an großen Häusern und kaum von den bedeutenden Regisseuren der Nation inszeniert«.⁵ Das liegt möglicherweise zunächst einmal an Walsers Werken selbst, die sich dem zeitgenössischen postmodernen Theater durch Form und Inhalt verweigern, und sicherlich auch an Walsers kritischer Haltung zum Regiewesen an deutschen Theaterbühnen. Denn die »Selbstin-thronisierung als Autor«⁶, die Walser bei Regisseuren beobachtet, verzeihen ihre Stücke nicht – sie fordern vielmehr Sensibilität für die Poetik Walsers, die jedem ihrer Werke konstitutiv inhärent ist:

Gerade für Stücke, die sich nicht auf einen solide gebauten Plot eines well-made-play stützen, sondern in denen die Sprache selbst zum Handlungsträger wird, deren Figuren in der Musikalität ihrer Sprache an Schärfe gewinnen, wo Form und Inhalt nicht voneinander zu trennen sind, wo die Eigenheit der Sprache selbst den Inhalt bestimmt, für solche Stücke braucht es einen Regisseur, der ein Ohr für Sprache besitzt.⁷

Postmodernes Zerpflücken, Anreichern mit aktuellem Tagesgeschehen oder musikalischen Versatzstücken verändern ihre Texte unwiederbringlich, rauben ihnen die poetische Intensität, das »ausufernde[] Sprachspiel«⁸, von denen die Figuren ihrer Dramen leben. So überrascht es nicht, dass Walser sich im Besonderen von zwei Uraufführungen – *Wandernutten* und *Kriegsberichterstatteerin* – distanzierte,⁹ in denen man großzügig textuellen Kahlschlag betrieben hatte. Dabei strotzen Walsers Dramen – so auch und besonders *King Kongs Töchter* – vor Sprachraffinesse, die den Tragödien des Alltags – solche behandeln Walsers Stücke zumeist¹⁰ – eine Komik verleiht, die ihresgleichen sucht und den Leser mit einem lachenden und einem weinenden Auge zurück lässt. Besonders auffällig sind die zahlreichen Neologismen und Komposita, mit denen ihre Figuren eloquent um sich schmeißen. In *King Kongs Töchter* sind die Altenpflegerinnen selbsternannte »Opaomatrösterchen«¹¹ und »Knackeramme[n]«¹², die die Euthanasie an der achtzigjährigen Frau Tormann nicht auf der »letzte[n] Fettpolsterschlampe«¹³ inszenieren wollen und die Altenheimbewohner liebevoll ironisiert die »verwirrten Mickeymäuse«¹⁴ nennen. Darüber hinaus thematisieren sie ihren eigenen Sprachgebrauch, wenn sie konstatieren, dass das Wort »verschieden« Brechreiz auslöse: »Da klebt

5 | Christine Künzel: »Monologmonster, Seniorendompteusen und Wandernutten. Die Sprachvirtuosin Theresia Walser«. In: Dies. (Hg.): *Radikal weiblich? Theaterautorinnen heute*. Berlin 2010, S. 38–46, hier S. 38.

6 | Walser: »Sorgen« (Anm. 1), S. 134.

7 | Ebd.

8 | Danijela Kapusta: »Der Sprachzauber Theresia Walsers«. In: *Zagreber Germanistische Beiträge. Jahrbuch für Literatur- und Sprachwissenschaft* 15 (2006), S. 181–190, hier S. 182.

9 | Vgl. hierzu Künzel: »Monologmonster« (Anm. 5), S. 38f. und Munzinger: »Theresia Walser« (Anm. 2), S. 2.

10 | »So findet man in ihren Bühnenwerken die aktuellen Themen wie Familie und Geschlechterbeziehungen, Arbeit(slosigkeit) und Rollenverhalten, Krankheit und Tod, Sinnsuche und Identität, Medien oder Entfremdung gut vertreten. [...] Das Eigentümliche ihrer Poetik liegt dabei in dem Bestreben, die gesellschaftlich relevanten Themen in eine zur Poetisierung neigende Sprache einzuwickeln.« (Kapusta: »Sprachzauber« [Anm. 8], S. 182.)

11 | Theresia Walser: *King Kongs Töchter. Schauspiel in 13 Szenen*. Frankfurt / M. ³2003, S. 12.

12 | Ebd.

13 | Ebd., S. 7. Gemeint ist hier ein Sofa.

14 | Ebd., S. 8.

einem ja der Verwesungsprozeß noch an der Zunge.«¹⁵ Hier lässt sich exemplarisch die Oszillation zwischen Form und Inhalt ausmachen, die sich an der Achse Sprache – Klang – Prosodie vollzieht und die Besonderheit der Walserschen Poetik ausmacht: »Form und Inhalt sind nicht zu trennen, die Eigenheit der Sprache bestimmt sozusagen den Inhalt. Eigentlich trifft das auf alle meine Stücke zu.«¹⁶ Und so wie ihre Figuren lässt auch Walser sich beim Schreiben von der Sprache tragen, die als Sätze an ihr hängen bleibt, für die sie »dann in einem Stück eine Unterkunft«¹⁷ sucht: »Manchmal generieren sich aus diesen aufgeschnappten losen Sätzen ganze Figuren, die einen dann in Welten entführen, die man überhaupt nicht vorausplanen kann.«¹⁸ Diese Welten spielen dann zumeist in geschlossenen Räumen, wie in *King Kongs Töchter* in einem Altenheim oder in einem Zugabteil (*Morgen in Katar*). Die räumliche Schließung kann aber auch eine kulturelle sein – *Die Kriegsberichterstatterin* spielt in einem Garten, in dessen kulturelles Idyll eben diese Kriegsberichterstatterin einbricht.¹⁹ Dass Walsers Hauptfigur hier weiblich ist, stellt keinen Einzelfall dar, sondern bildet vielmehr in nahezu jedem ihrer Stücke die figurale Grundlage. Dabei sind »Walsers Frauenfiguren [...] (zumeist) Täterinnen, doch morden, sticheln und intrigieren sie derartig beiläufig, dass sie trotz allem liebenswert erscheinen – was insbesondere für die drei Pflegerinnen Berta, Carla und Meggie in *King Kongs Töchter* gilt.«²⁰

Maria Aparecida Barbosa führte nicht nur aufgrund dieses interessanten Täterinnenprofils mit Theresia Walser ein Gespräch zu Walsers größtem Erfolg *King Kongs Töchter*, sondern auch vor dem Hintergrund, dass das Drama in einem Fach des Theaterkurses ihrer Universität in Brasilien, der *Universidade Federal de Santa Catarina*, behandelt wurde. Ihre Kollegen beauftragten Prof. Barbosa daraufhin, mit Theresia Walser über das Stück, über ihr Verständnis von Realismus und über den kreativen Prozess ihres Schreibens für die Zeitung *QORPUS* zu sprechen.²¹

MARIA APARECIDA BARBOSA ist Professorin für deutsche Sprache und Literatur an der Bundesuniversität von Santa Catarina in Brasilien. Sie hat an der *Universidade Federal de Minas Gerais* (in Belo Horizonte / Brasilien) und an der Universität zu Köln studiert. Ihre Magisterarbeit und ihre Dissertation an der *Pós-Graduação em Literatura der Universidade Federal de Santa Catarina* (in Florianópolis / Brasilien) behandeln Aspekte der deutschen Romantik (E. T. A. Hoffmann). Ins Portugiesische hat sie unter anderem Werke von E. T. A. Hoffmann, Alfred Kubin, und Ludwig Tieck übersetzt. Zwischen 2011 und 2012 hat sie sich in ihrem einjährigen Postdoc als Gastdozentin bei Prof. Moritz Baßler an der Universität Münster mit der deutschen Moderne und den historischen Avantgarden befasst (unter anderem mit Carl Einstein, Yvan Goll und Kurt Schwitters).

15 | Ebd., S. 16.

16 | Christine Künzel: »Es gibt immer wieder Sätze, die an mir hängen bleiben. Ein Gespräch mit Theresia Walser«. In: Dies. (Hg.): *Radikal weiblich? Theaterautorinnen heute*. Berlin 2010, S. 37–55, hier S. 48.

17 | Ebd., S. 52.

18 | Ebd.

19 | Vgl. Christine Künzel: »Nebenan tobt das Grauen und wir sitzen im Garten«. Zur räumlichen Inszenierung von Kulturkonflikten und Kulturtransfer in aktuellen Theaterstücken«. In: Mark Arenhövel, Maja Razbojnikova-Frateva u. Hans-Gerd Winter (Hg.): *Kulturtransfer und Kulturkonflikt*. Dresden 2010, S. 339–349, hier S. 340ff.

20 | Künzel: »Monologmonster« (Anm. 5), S. 42.

21 | <http://qorpus.paginas.ufsc.br/“-a-procura-de-autor”/edicao-n-005/entrevista-com-a-dramaturga-theresia-walser-sobre-a-peca-“as-filhas-de-king-kong”-maria-aparecida-barbosa> (zuletzt eingesehen am 26.09.12).

Interview

MARIA A. BARBOSA: *Frau Walser, was bietet ein Theater voller wenig ästhetischer physiologischer Bedürfnisse, in dem es um das Wickeln von Thrombosebeinen, um Hämorrhoidenbeschwerden und um vollgepinkelte und vollgeschissene Hosen geht?*

THERESIA WALSER: In einem Theaterstück, das sich mit einem Altersheim befasst, kommt man nicht daran vorbei, Dinge zu benennen, die dort selbstverständlich zum Alltag gehören. Schließlich ist es ja auch ein Teil unserer Realität, auch wenn man es gerne so weit wie möglich von sich wegschieben möchte. Zudem ist es ja auch eine Komödie, vielleicht eine schmerzhaft Komödie. Eine, in der man bestenfalls über den Schrecken lachen können soll. Das Lachen über den Schrecken macht den Schrecken sicher nicht kleiner, aber für einen Moment befreit man sich im Gelächter von einer gewissen Befangenheit und auch Angst.

MARIA A. BARBOSA: *Schon bei den Romantikern, zum Beispiel in Ludwig Tiecks Stück Der gestiefelte Kater aus dem Jahr 1797, in dem es um die Inszenierung eines Theaterstücks innerhalb eines Theaterstücks geht, setzen sich die Figuren mit der eigenen Inszenierung auseinander. Diese Ironie ist beispielsweise gut gelungen bei Pirandellos Sei personaggi in cerca d'autore. Man spricht in diesem Fall ja von Metaliteratur oder Metatheater. Christoph Menke reflektiert, wie das Theater nach dem Scheitern der ästhetischen Versprechen für eine andere Praxis bereit sein soll, und entwickelt die Position, dass »es sich nicht um ein Theater nach dem, sondern über dieses Scheitern als Darstellung im Theater selbst handeln müsse«. (Metatheater, Metatragödie, 2005). Können Sie über ähnliche Prozeduren sprechen, die Sie in Ihrem Stück eingesetzt haben?*

THERESIA WALSER: Dass das Theater sich (selbstreferentiell) auf sich selbst bezieht, können wir ja bereits bei Shakespeare erleben, so etwa im *Hamlet* oder im *Sommernachts Traum*. Das Theater steigert sich dabei sozusagen in komischer Weise, indem es Theater im Theater spielt und damit dem Zuschauer auch vorführen kann, wie man besonders gut oder besonders schlecht spielen kann. Es ist das Spiel im Spiel, das gleichsam eine Steigerung darstellt und noch vor aller ›Erkenntnis‹, die man darin hinein geheimnissen kann, etwas zutiefst Komisches besitzt.

Menke plädiert dafür, dass die Kunst nicht irgendwelchen gesellschaftskritischen Vernunftansprüchen oder utopischen Forderungen zu dienen hat, sondern ihr Eigenrecht in sich selbst besitzt und gerade deshalb eine Erfahrung *sui generis* ermöglicht, also etwas, das sich nicht vor einer Moral, einer Utopie oder ähnlichem zu rechtfertigen und ihr zu dienen hat. Kunst, so behauptet Menke, muss sich ihren Souveränitätsstatus erhalten, sie muss gegenüber jedwelchen Anforderungen, die von außen an sie gerichtet werden, souverän bleiben.

Wenn Menke allerdings behauptet, dass sie dann die Aufgabe hat, sich selbst mit *ihrer* Scheitern, was gesellschaftliche Utopie-Ansprüche anbelangt, auseinanderzusetzen, dann wäre das ja wiederum eine Aufgabe, die ihr von außen zugewiesen wird. Insofern ist Menkes Forderung paradox. Er kann nicht der Kunst eine Aufgabe zuweisen, wenn er vorher sagt, man dürfe ihr keine außerästhetischen Aufgaben auftragen.

In *King Kongs Töchter* gibt es eine Inszenierung, nämlich zum Beispiel die Inszenierung von Frau Tormanns Tod. Das ist eine unwillkürliche Bezugnahme innerhalb des Theaters aufs Theater, auf das Bedürfnis nach Inszenierungen als solche, wie sie auch außerhalb des Theaters existieren und zugleich den Grund des Theaters bilden. Doch es ist keine Selbstthematization des Theaters in dem Sinne, dass dabei das Theater seine Mechanismen offenlegen und sich selbst in Frage stellen würde. Dürrenmatt hat den Begriff der Tragikomödie geprägt und damit etwas zusammengefasst, was eigentlich schon seit Shakespeare existiert, bei dem zwischen Tragödie und Komödie selbst dann oft kaum zu unterscheiden ist, wenn auf dem Titelblatt seiner Dramen die Gattung Tragödie oder Komödie steht. Die heldische Tragik, wie bei den Griechen, kann man sich längst nicht mehr auf der Bühne vorstellen. Bei meinen Stücken, so auch bei *King Kongs Töchter* würde ich sagen: Dass die Komödie eine Komödie ist, ist ihr Drama! Meine Figuren verfügen nicht über einen ironischen Ausweg aus ihren Misereen. Das ist eine Tragödie. Ein ironischer Blick auf ihre Katastrophen ist ihnen nicht gegönnt. Sie arbeiten sich an großen, oftmals monströsen Behauptungen ab, so auch in *King Kongs Töchter*. Dass das mitunter auch ins Lächerliche oder sogar ins Rührende umkippen kann, liegt im Wesen der Sache, da alles wirklich Monströse über das Fassbare und somit Darstellbare ja hinausgeht. Den Furor dieser Unmöglichkeit packen meine Figuren in Sprache. Oder anders gesagt: In der Sprache können sie jene Behauptungsgier ausleben, die in einem offenkundigen Spannungsverhältnis zu ihrem nicht selten elendigen Dasein steht.

MARIA A. BARBOSA: *Ihr Stück wird 2012 im Rahmen einer Lehrveranstaltung im Theaterstudiengang an der Universidade Federal de Santa Catarina behandelt. Nicht zuletzt, weil in Ihrem Text die Rede von Brasilianerinnen ist, die sich übertrieben zurechtmachen! Diese Anekdote nehmen wir selbstkritisch und mit Humor. Dürfen wir davon ausgehen, dass Sie sich in der brasilianischen Kultur auskennen?*

THERESIA WALSER: Nein. Ich könnte nicht behaupten, dass ich mich in brasilianischer Kultur wirklich auskenne. In *King Kongs Töchter* handelt es sich um ein Spiel, in dem sich drei Figuren als »Brasilianerinnen« zurechtmachen, was einer sehr kindlich-naiven Sehnsuchtsprojektion von drei Altenpflegerinnen entspringt, die ähnlich, wie Deutschland im Ausland auch oft auf schlichteste Bier- und Oktoberfestklischees reduziert wird, den Karneval von Rio im Kopf haben, weil sie den mit etwas Lebensfrohem, Ausgelassenem verbinden.

MARIA A. BARBOSA: *Nicht nur die realistische Seite wird in dem Stück gezeigt. Die Phantasie kommt zum Vorschein durch die Illusion von Carla, »Marias Nagelstudio« zu heißen, durch die von Meggie erzählte Geschichte Ullas, die als sexuelle Anregung für Herrn Pott dient u.s.w. Sehen Sie sich als eine Dramaturgin des Realismus? Manche Szenenbeschreibungen (denken wir an die Geschichte Ullas mit diesem komischen Burschen) nähern sich aber doch sehr dem Surrealen. Was meinen Sie?*

THERESIA WALSER: Ja, manchmal schrauben sich die Phantasien der Figuren ins Surreale hinein, was in *King Kongs Töchtern* auch damit zu tun hat, dass nicht nur die »Alten« in diesem Stück als die ein bisschen durchgedrehten dastehen, sondern auch die »Jungen« mit ihrer Lebensgier. Andererseits ist auf der Bühne ja von Anfang an alles Behauptung: das Licht, die Zeit, der Ort und natürlich auch die Sprache. Das heißt auch, dass die Bühne eine Sprache herausfordert, die im Film zum Beispiel völlig überzogen klingt. Und

ebenso kann ein Satz auf der Bühne gnadenlos untergehen, der im Film bestens säße. Gerade das, was wir meinen, eins zu eins der Realität abgehört zu haben, wirkt auf der Bühne oft flach. Das liegt daran, dass man – und das merke ich oft, wenn ich mit Studenten an deren ersten Theatertexten arbeite – etwas in eine Ordnung bringen und die Dialoge in eine vermeintliche Logik zwingen möchte. Frage Antwort, Frage Antwort. So domestiziert man Dialoge, nimmt dem Sprechen jene Unübersichtlichkeit, die sie im Leben ja auch hat. Allzu oft verwechselt man Alltagssprache mit einer Fernsehsprache, die auf der Bühne völlig leblos wirkt. Außerdem ist die Wirklichkeit ja oft sehr viel grotesker und surrealer als man es ihr zugestehen möchte!

MARIA A. BARBOSA: *Wenden wir uns bitte der Textur zu! Eine linguistische Beobachtung: Nie habe ich so viele verschiedene synonyme Ausdrücke für dieses so wichtige Utensil gesehen: Dreckspfanne, Nachttopf und Pisspott, geschweige denn Pisslache etc. Die Kenntnisse in diesem Bereich haben Sie sich in Ihrer Ausbildung angeeignet? Haben Sie außerdem in einem Altenheim gearbeitet?*

THERESIA WALSER: Ich habe eine Zeit lang im Altersheim gearbeitet. Dort allerdings versucht man, all diese Dinge sehr viel nüchterner zu benennen, als ich das in *King Kongs Töchter* gemacht habe. Beim Schreiben war es mir dann natürlich eine Lust, sprachspielerisch damit umzugehen.

MARIA A. BARBOSA: *Die Textur ist sehr reich an Lautmalereien. Die erfinderische Figur Herr Nübel ist kreativ unter anderem mit den Klängen von Instrumenten wie Flöte, Geige und Trombone. Die Entsprechung von Charaktereigenschaften und Wortschatz findet meiner Meinung nach ihren Höhenpunkt in Meggies Lieblingswort »Spezialistin« und Rolfis »gigantisch«. Forschen Sie lange Zeit für solche Konstruktionen – oder sind sie Resultate spontaner Eingebung?*

THERESIA WALSER: Das hat oft auch mit der Sprachmusik zu tun. Ich schreibe, wenn man so will, dem Ohr nach. Das heißt, dass ich meine Texte selbst immer wieder laut lese. Es gibt aber auch Figuren, die ihre Weise zu sprechen schon in sich tragen. Ich fühle mich beim Schreiben abhängig von einer gewissen Verselbstständigung der Figuren. Schließlich bringt jede Figur ihr Drama mit. Und oft weiß ich noch gar nicht welches. Arbeite ich an einem neuen Stück, gebärden sich meine Figuren meist unberechenbarer als ich sie mir gedacht habe. Auf einmal durchkreuzen sie meine Pläne, meutern Ideen, werfen Absichten einfach über den Haufen. Alle Figuren drängen sich mit Existenzgier ins Bild, sie wollen vor allem eins: vorkommen und möglichst nicht gleich wieder von der Bühne abgehen. Und wenn, dann so, dass man sie noch lange in Erinnerung behält.

MARIA A. BARBOSA: *Ein strategisches Mittel, Frau Alberts' Sohn aufzunehmen, ist die Präsentation seiner Stimme durch einen Kassettenrecorder. Dieser quasi teichoskopische Trick erspart weitere Figuren. Hat das funktioniert?*

THERESIA WALSER: Dass diese Sohnesfigur nur als Stimme wahrnehmbar ist, vergrößert vor allem die Einsamkeit, in der sich die Mutter, aber auch ihr Sohn befinden. Alle in *King Kongs Töchter* wirken ja, als wären sie wie hermetisch abgeschlossen vom Rest der Welt. Und diese traurige, in den Recorder eingesperrte Sohnesstimme ist es in gewisser Weise auch. Wo immer dieser Sohn in der Welt herumirren mag, er wirkt ähnlich einsam

wie seine Mutter. Auf der Bühne bekommt die Figur von Frau Tormann, die ja so gut wie nicht spricht und nur noch dieses lächerliche Sohnesmaschinchens bei sich trägt, dadurch erst recht etwas verloren Rührendes.

MARIA A. BARBOSA: *Die Altenpflegerinnen Berta, Carla und Meggie zeigen sich anfangs verzweifelt durch das automatisierte Leben, ihre harte Arbeit und ihre Hände, die ohne das Bewusstsein selbstständig das Leben weiterführen. Letztendlich, wenn man an die Anspielungen auf den würdigen Tod der Alten als Hollywoodstars denkt, wirken King Kongs Töchter wiederum wie Göttinnen, die eine immense Power haben. Ist das als eine Hommage an Menschen gedacht, die sich um Alte kümmern?*

THERESIA WALSER: Als ich selbst als Pflegerin gearbeitet habe, hatte ich oft mit alten Menschen zu tun, die im wahrsten Sinne des Wortes keine Lage mehr hatten. Sie waren am ganzen Körper wund vom Liegen und flehten vor Schmerzen um Erlösung. Einige äußerten den Wunsch, endlich sterben zu können. Die Pflegerinnen in *King Kongs Töchter* wollen sich der Trostlosigkeit und auch der Ausweglosigkeit ihres Berufes nicht überlassen. Dass sie sich als eine Art Todesengel aufspielen, mag auf den ersten Blick grausam wirken, aber ich denke, sie haben auf jeden Fall ein großes Herz, vielleicht sogar ein zu großes.

MARIA A. BARBOSA: *Frau Walser, ich danke Ihnen für dieses Gespräch!*

THERESIA WALSER: Haben Sie auch besten Dank!

Literaturverzeichnis

- KAPUSTA, Danijela: »Der Sprachzauber Theresia Walsers«. In: *Zagreber Germanistische Beiträge. Jahrbuch für Literatur- und Sprachwissenschaft* 15 (2006), S. 181–190.
- KÜNZEL, Christine: »Es gibt immer wieder Sätze, die an mir hängen bleiben. Ein Gespräch mit Theresia Walser«. In: Dies. (Hg.): *Radikal weiblich? Theaterautorinnen heute*. Berlin 2010, S. 47–55.
- KÜNZEL, Christine: »Monologmonster, Seniorenkompteusen und Wandernutzen. Die Sprachvirtuosin Theresia Walser«. In: Dies. (Hg.): *Radikal weiblich? Theaterautorinnen heute*. Berlin 2010, S. 38–46.
- KÜNZEL, Christine: »Nebenan tobt das Grauen und wir sitzen im Garten«. Zur räumlichen Inszenierung von Kulturkonflikten und Kulturtransfer in aktuellen Theaterstücken«. In: Mark Arenhövel, Maja Razbojnikova-Frateva und Hans-Gerd Winter (Hg.): *Kulturtransfer und Kulturkonflikt*. Dresden 2010, S. 339–349.
- MUNZINGER – Internationales Biographisches Archiv: »Theresia Walser«. <http://www.munzinger.de/document/0000023466> (zuletzt eingesehen am 06.09.2012), S. 1–3.
- WALSER, Theresia: *King Kongs Töchter. Schauspiel in 13 Szenen*. Frankfurt / M. ³2003.
- WALSER, Theresia: »Sorgen einer Dramatikerin«. In: Birgit Haas (Hg.): *Dramenpoetik 2007. Einblicke in die Herstellung des Theatertextes*. Hildesheim 2009, S. 133–138.

URN: urn:nbn:de:hbz:6-88399577084

URL: <http://www.uni-muenster.de/textpraxis/sites/default/files/beitraege/theresia-walser-barbosa-schuller-king-kongs-toechter.pdf>