

THEATER
RESIDENZ

UNSERE ZEIT



UNSERE ZEIT

VON SIMON STONE
FREI NACH MOTIVEN VON ÖDÖN VON HORVÁTH

AUS DEM ENGLISCHEN
VON BRANGWEN STONE

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

Konrad **Simon Zagermann**
Ulli **Antonia Münchow**
Peter **Benito Bause**
Massimo **Nicola Mastroberardino**
Felix **Florian Jahr**
Stanislaw **Oliver Stokowski**
Elisabeth **Franziska Hackl**
Georg **Michael Wächter**
Julia **Liliane Amuat**
Martin/Jürgen **Max Rothbart**
Sophie **Massiamy Diaby**
Eric **Thiemo Strutzenberger**
Hawal **Delschad Numan Khorschid**
Ruth **Barbara Horvath**
Thea **Yodit Tarikwa**
Yasmin **Pauline Huber**

Inszenierung **Simon Stone**
Bühne **Blanca Añón**
Kostüme **An D’Huys**
Musik **Melanie Wilson**
Licht **Gerrit Jurda**
Video **Jonas Alsleben**
Dramaturgie **Constanze Kargl**

Uraufführung/Auftragswerk
Aufführungsrechte **S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main**

Premiere am **19. September 2021**
im **Residenztheater**

Regieassistentz **Gemma Mathilda Heinen, Robin Ormond**
Abendspielleitung **René Hanauer** Bühnenbildassistentz
Franziska Huber Kostümassistentz **Anna Gillis, Lina Klavora**
Regiepraktikum **Helen Ehrhardt** Kostümpraktikum **Klara
Marie Blahová** Inspizienz **Wolfgang Strauß** Soufflage **Steffi
Lindner**

Für die Produktion
Bühnenmeister*innen **Maximilian Gassner, Jakob Heise,
Rebecca Meier** Beleuchtungsmeister*innen **Martin
Feichtner, Eva Maria Gerteis, Fabian Meenen** Stellwerk
Thomas Friedl, Oliver Gnaiger, Thomas Keller Konstruktion
Paul Demmelhuber Ton **Nikolaus Knabl** Video und Live-
Kamera **Tobias Haberländer, Christoph Heinold, Michael
Piller, Valerie Weikert** Requisite **Armin Aumeier, Anna
Wiesler** Maske **Lena Kostka, Sarah Stangler** Garderobe
Cornelia Eisgruber, Veronika Kiechle, Johannes Schrödl

Die Ausstattung wurde in den hauseigenen Werkstätten
hergestellt.

Technischer Direktor **Andreas Grundhoff** Kostümdirektorin
Enke Burghardt Bühnenoberinspektor **Ralph Walter**
Werkstätten **Michael Brousek** Ausstattung **Bärbel Kober**
Beleuchtung **Gerrit Jurda** Ton **Michael Gottfried** Video
Jonas Alsleben Requisite **Barbara Hecht, Anna Wiesler**
Rüstmeister **Peter Jannach, Robert Stoiber** Mitarbeit
Kostümdirektion **Anna Gillis** Damenschneiderei **Gabriele
Behne, Petra Noack** Herrenschneiderei **Carsten Zeitler,
Mira Hartner** Maske **Andreas Mouth** Garderobe **Cornelia
Faltenbacher** Schreinerei **Stefan Baumgartner** Malersaal
Katja Markel Tapezierwerkstatt **Peter Sowada** Hydraulik
Thomas Nimmerfall Galerie **Christian Unger** Transport
Harald Pfähler Bühnenreinigung **Adriana Elia**

Bild- und Tonaufnahmen sind während der Vorstellung
nicht gestattet.

**Um einen heutigen
Menschen realistisch
schildern zu können,
muss ich ihn also
dementsprechend
reden lassen.**

Ödön von Horváth

DIE MATERIELLE WELT ALS EMBLEM DER SEELE

EIN GESPRÄCH MIT SIMON STONE

«Unsere Zeit» ist dein neuestes Theaterstück nach Motiven von Ödön von Horváth. Was hat dich dazu veranlasst, Horváths literarischen Kosmos, also sowohl seine Dramen als auch sein Prosawerk zu durchmessen? Was schätzt du an seinem Œuvre?

Das ist Teil eines größeren Projekts, in dem ich mich jeweils mit dem ganzen Kosmos eines einzelnen Autors befaße und einen Ort finde, der den Obsessionen dient, die in den Werken dieses Autors erkundet werden. Natürlich kann man das Œuvre eines Autors als eine Serie einzelner Werke betrachten oder als Phasen in seinem Leben, als Spiegelung seiner Biografie. Aber was ich interessant finde – vielleicht genau das, was auch Therapeut*innen interessieren würde –, sind die immer wiederkehrenden Themen. Was sind die Themen, die immer wieder auftauchen, auch wenn das Genre sich ganz offenbar ändert? Anfangs dachte ich, die Bühne müsste ein Horváth-Supermarkt sein, da es in seiner Arbeit so oft um Kommerz geht, Handel zwischen Menschen, Handel in der Gesellschaft. Das Geschehen findet oft an öffentlichen Orten statt, wo zwar Privatgespräche geführt werden, man aber immer das Gefühl hat, dass der Mensch nach seinem Wert bemessen wird. Also dachte ich, dass ein Ort, der an die Kommodifizierung der Gesellschaft in einer kapitalistischen Welt erinnert, als Schauplatz toll wäre. In Horváths Theaterstücken hat die Sehnsucht, sich selbst zu ändern, damit zu tun, dass man an einem Ort feststeckt, aber in Horváths Prosa wird klar, dass man dieses Schicksal auch in sich trägt, wenn man es schafft, seiner Umgebung zu entkommen. Als ich seine Kurzgeschichten gelesen habe, in denen es mehr Bewegung gibt und Reisen, beschloss ich,

dass der Schauplatz auch etwas mit Transit zu tun haben muss, und deshalb entschieden wir uns für eine Tankstelle.

In einem Theaterstück, das im gegenwärtigen Deutschland spielt, ist natürlich auch die Rolle, die das Auto heute für die deutsche Gesellschaft und Wirtschaft spielt, zentral. Das war in den Zwanzigern und Dreißigern des letzten Jahrhunderts noch nicht der Fall, obwohl man durchaus autobesessen war. Ich glaube, dass sich die vorherrschende Rolle der deutschen Autoindustrie in Wirtschaft und Politik in Horváths Stücken widerspiegeln würde, wenn er heute schriebe. Horváth ist als Figur am Anfang des beschleunigten Kapitalismus, der großen Konzerne interessant, die reflektiert, was die Anonymität der Teilnahme an der kapitalistischen Welt bedeutet. Kapitalismus ist ein fest verwurzelter Teil der Horváth'schen Welt, und die Leute sprechen ständig von Geld, von ihrem Gehalt, ob sie sich ein Auto leisten können, ob sie sich leisten können, abends im Restaurant essen zu gehen. Man ist am Rummel und es gibt ein Fahrgeschäft, das man sich nicht leisten kann, oder man stellt die Frage «Kannst du mir eine Bratwurst kaufen?». Gesprächsstoffe, die damals, als er die Stücke geschrieben hat, wahrscheinlich banal erschienen, wirken heutzutage wie die erste Mythologie, die davon erzählt, wie das materielle Leben zum Emblem der Seele wird. Deshalb ist es interessant, Horváths Kosmos zu nehmen, um die Welt, in der wir leben und in der die Menschen nicht mehr wirklich darüber nachdenken, dass sie Konsument*innen sind, darzustellen.

«Unsere Zeit» verweist auf Horváths posthum erschienenen Roman «Ein Kind unserer Zeit», die Geschichte eines Soldaten, der vollgestopft ist mit Phrasen eines militanten Nationalismus. Ziehst du damit Parallelen zum Extremismus einer deiner Figuren bzw. zu rechten Tendenzen der Gegenwart? Wie wir alle hatte auch ich angenommen, dass sich der Kopf dieses Ungeheuers in unseren Zeiten nicht wieder erheben würde. Es ist erschreckend, wie leicht diese extremistische

Rhetorik wieder auf den Plan tritt. Das ist in Deutschland besonders überraschend, da sie ja mit dem größten Versagen dieses Landes verbunden ist, mit den größten Sünden, die dieses Land je begangen hat. Die Deutschen mussten am Ende des Zweiten Weltkriegs – egal, ob sie es als Versagen oder Sünde gesehen haben – als Verlierer*innen einen Weg aus dieser Lage finden. Es stellt sich heraus, dass ein bedeutender Anteil der Bevölkerung es als Versagen sieht, als Versagen, das behoben werden kann. Weil aber ein Teil der Bevölkerung das Gefühl hat, schon seit Generationen von der Geschichtsschreibung benachteiligt zu werden, bedient man sich wieder einer Rhetorik, in der es um Rechte und Freiheit geht. Covid-19 macht das ja gerade noch schlimmer. Ausdrücke, die früher der Linken gehörten, werden jetzt von rechts vereinnahmt. Und leider geht das Hand in Hand mit der Annahme, dass der Kapitalismus die einzige Lösung ist für die finanzielle Krise, in der wir uns befinden. Und niemand hinterfragt, ob das System selbst, das Wirtschaftssystem, auf das wir uns verlassen, nicht von Anfang an vergiftet war. Und deshalb sind die, die sich gerade beklagen oder eine radikale Änderung vorschlagen, oft die, die vom Wirtschaftssystem im Stich gelassen wurden. Sie haben das Gefühl, sie seien Opfer, und das sind sie auch, sie sind Opfer eines Systems, das nie dafür gemacht war, sich um sie zu kümmern. Das kapitalistische System war nie für den Durchschnittsmenschen gedacht, es war dazu geschaffen, genau das zu tun, was es auch gemacht hat. Das Geld fließt in die Taschen einer immer kleiner werdenden Elite. Die Lage wird sich weiter verschlechtern, bis jemand eine Lösung findet, die sich nicht um Geld und Anarchokapitalismus dreht. Also hört man

«Sie haben das Gefühl, sie seien Opfer, und das sind sie auch, sie sind Opfer eines Systems, das nie dafür gemacht war, sich um sie zu kümmern.»

Stimmen, die sich selbst bemitleiden, wie in den 1930er-Jahren. Die Parallelen zur Situation in den Dreißigern des 20. Jahrhunderts sind offensichtlich. Menschen, die früher zur Mittelschicht gehörten, sind plötzlich arm, sie fühlen sich kastriert – besonders die Männer, suchen Sündenböcke und glauben, in der Migration das zentrale Problem zu erkennen. Es ist ein Trommelfeuer, das auf jede Person abzielt, die nicht mittelständisch und weiß ist. Und diese Rhetorik ist zutiefst patriarchalisch, man sieht sie in Horváths Stücken, man sieht und hört sie gegenwärtig auf der Straße. Das ist sehr gefährlich und wird nicht dadurch gelöst, dass die Linken diesen Menschen sagen, sie seien widerlich. Weil sie nicht aufhören werden, sich als Opfer zu fühlen, bloß weil man ihnen sagt, sie seien widerlich. Die Lösung muss sein, dass jede*r – auf allen Seiten des Systems – zugibt, dass wir alle gewisse Opfer bringen werden müssen, um uns um die Schutzbedürftigen zu kümmern, und dass manche dieser Schutzbedürftigen vielleicht Meinungen haben werden, die uns nicht gefallen.

Begreifst du deine Glückssucher*innen und Traum- und Alptraumwandler*innen in «Unsere Zeit» als Wiedergänger*innen der Figuren Horváths in der Gegenwart?

Ich glaube, sie sind Menschen, mit denen Horváth sich heute beschäftigen würde. Ich versuche – obwohl das natürlich unmöglich ist – sozusagen Horváths Brille aufzusetzen und die Welt durch sie zu sehen und darüber nachzudenken, welche Phänomene ihn interessieren würden, weil er ein soziologischer oder anthropologischer Autor war. Er hatte auch für Menschen, die er ganz offenbar negativ beurteilte, eine enorme Empathie. Also ja, es gibt viele Parallelen, die Figuren sind verwandt.

Das heißt, du hättest nichts dagegen einzuwenden, wenn man dich als gesellschaftskritischen Autor oder als Zeitdiagnostiker beschreiben würde?

Zeitdiagnostiker kann ich nicht sein, weil ich das beschreibe, was ich sehe, was in meinem Umfeld vorkommt. Man

recherchiert so viel wie möglich, liest so viele Zeitungsartikel wie möglich und versucht, so viel wie möglich von der Mitwelt mitzubekommen, aber das beschränkt sich immer auf die Grenzen des eigenen Blicks. Sozialkritik im Sinne, dass ich die Wörter von denen, die wütend sind und wollen, dass sich etwas ändert – egal auf welcher Seite des politischen Spektrums sie stehen –, auf die Bühne stelle, ja. Aber es gibt kein einzelnes, isolierbares Argument in meinem Theaterstück, es ist gleichsam ein Mahlstrom der Meinungen, in dem ein Mangel an Lösungen vorherrscht. Aber genau das mag ich auch an Horváths Stücken, ich erkenne in ihnen keine abschließende Aussage. Es gibt eine Melancholie, gescheiterte Versuche, besser zu sein, und das versuche auch ich wiederzugeben. Das zieht mich an Horváths Œuvre sehr an. In «Unsere Zeit» geht es um soziale Probleme, darum, wie wir als Gemeinschaft überleben, wer wir in einer Gemeinschaft sind, und um die Verantwortung, die wir ihr gegenüber haben oder nicht haben. Es geht auch um die Frage, ob es Gemeinschaft überhaupt geben kann in einer Welt, in der die Rituale der Gemeinschaft immer weiter schwinden.

«Unsere Zeit» ist für Kenner*innen des Horváth'schen Gesamtwerks eine durchaus vergnügliche Spurensuche nach Querverweisen, Motiven und Horváth-Assoziationen. Wie sehr ist das beabsichtigt?

In Horváths Stücken denken die Figuren oft über ihre Situation nach, während sie sich in ihr befinden, und das machen die Figuren in «Unsere Zeit» auch. Bei Horváth haben sie oft Erkenntnisse über ihre eigene Situation, die man als Zitat sofort auf ein Poster drucken könnte, und dessen war er sich bewusst. Er wusste, dass Leute diese Sprüche zitieren würden. Aber so schreibe ich normalerweise nicht. Ich mag verlorene Dialoge, ich mag es, wenn Leute nicht die richtigen Worte finden, um ihre Lage zu beschreiben. Aber in «Unsere Zeit» gefallen mir die Lügen, die Leute sich selbst erzählen. Also keine Sprüche, die auf einem Poster gedruckt werden könnten, keine Offenbarung der Wahr-

heit. Horváth wird manchmal so gelesen, als ob er den Kern der Wahrheit entdeckt hätte. Aber ich glaube, was ihn wirklich interessiert hat, sind Narrative, die sich Leute selbst schaffen, und wie diese Narrative dann – fast auf eine Beckett'sche Art – zu Mantras in ihrem Leben werden. Und deshalb hat es mir Spaß gemacht, die Momente zu finden, wo ich mir beim Schreiben dachte, das klingt jetzt eigentlich ein bisschen überspitzt. Wenn es dann von den Figuren ausgesprochen wird, sieht man es als Ausrede, als Mantra, als Ausweg aus der persönlichen Verantwortung. Außerdem hat Horváth einen Ton und eine Dramaturgie angewandt – wie viele andere Dramatiker*innen in den 1930er-Jahren auch –, die von der Geburt des Kinos beeinflusst sind. Viele Schriftsteller*innen haben für Film und Theater geschrieben. Horváth hätte später bestimmt auch Filme gemacht, wenn er nicht gestorben wäre, da bin ich mir sicher.

Dein Titel «Unsere Zeit» ist durchaus programmatisch: Die Handlung beginnt mit der sogenannten «Flüchtlingskrise» im August 2015 und endet sechs Jahre später im Hier und Heute. Was hat dich dazu bewogen, ausgerechnet diesen zeitlichen Rahmen zu wählen?

Weil der August 2015 sowohl Segen als auch Fluch war. München wurde zu einer Stadt, auf die die Welt stolz sein konnte. Die Stadt war der Ankunftsort für verzweifelte Menschen, die einfach das Pech hatten, woanders geboren worden zu sein als wir. Sie wurden willkommen geheißen, wie in einer wunderbaren biblischen Geschichte, wie in der Mythologie. Das Ausmaß davon war außerordentlich: was erreicht wurde durch eine einzige Entscheidung – das Öffnen von Grenzen. Eine Entscheidung, die von einer einzigen Person getroffen wurde, die sich entschlossen hat, sich keine Sorgen über die möglichen politischen Folgen für sich selbst zu machen. Und durch eine Gesellschaft, die anfangs sehr unterstützend war und sich von ihrer besten Seite zeigte. Aber gleichzeitig hat das auch den Boden für diesen Fluch bereitet, was sehr traurig ist. Dass die großzügigste Handlung, die eine Nation seit Jahrzehnten un-

ternommen hat, manchen in diesem Land zu viel wurde. Weil sie dachten «Ich bin nicht in der Lage, so großzügig zu sein». Manche haben aus purem blindem Hass reagiert. Und die kann man natürlich als Rassist*innen abtun. Aber viele der Menschen, denen die Großzügigkeit den Geflüchteten gegenüber unangenehm wurde, hatten das Gefühl, dass ihre eigene Macht am Schwinden war, auch wenn es keinen Kausalzusammenhang mit den Menschen, die hier ein neues zuhause gefunden haben, gab. Es gibt keine kausale Verbindung zwischen Arbeitslosigkeit, sozialem Abstieg und der Ankunft der Geflüchteten. Aber dennoch ist es so, dass Leute, die das Gefühl haben, etwas zu verlieren, die das Gefühl haben, dass sie früher mehr Macht hatten, jedes Geschenk, das jemand anderem gegeben wird, als Anstoß empfinden. Es gibt diesen großartigen deutschen Ausdruck – «es jemandem zu gönnen» –, den wir auf Englisch nicht haben. Aber diese Formulierung deutet an, dass die Grundannahme Neid ist, wenn jemand anderem etwas gegeben wird. Auch wenn man es ihnen nicht selbst gegeben hat, muss man es ihnen gönnen.

In Australien ist die Flüchtlingspolitik schon lange sehr problematisch, also habe ich mir 2015 gedacht, ich wünschte mir, mein Land könnte auch so sein. Aber das Traurige ist, dass Deutschland mittlerweile immer mehr wie Australien wird. Das ist wirklich tragisch, weil Deutschland die wunderbare Gelegenheit hatte, als moralisches Vorbild für die ganze Welt zu dienen. Aber die Gesellschaft ist leider in vielerlei Hinsicht gespalten. Es gibt viele Themen, mit denen wir uns als Gesellschaft beschäftigen hätten sollen, was wir aber verabsäumt haben. Auch die Medien tragen eine

«Es gibt viele Themen, mit denen wir uns als Gesellschaft beschäftigen hätten sollen, was wir aber verabsäumt haben.»

gewisse Verantwortung. So wurden die Stimmen von Minderheiten in Deutschland lange Jahre ignoriert, weil der Kampf gegen den Faschismus als allerwichtigster Kampf galt und angenommen wurde, dass die Sozialdemokratie das alles lösen würde. Und es entstand ein sehr weißer Cis-Diskurs über links und rechts, über Rechte wie Meinungsfreiheit, nicht aber über Fragen der Repräsentation. Das Land hat unbewältigte Probleme einfach begraben und jetzt rücken diese wieder in den Vordergrund. Sie bekommen jetzt die Aufmerksamkeit, die sie von den 1960er-Jahren an hätten bekommen sollen. Und dieses schwelende Problem der Repräsentation taucht jetzt zur selben Zeit auf wie die Wut des «entmündigten Weißen». Wenn das Thema der Repräsentation früher angesprochen worden wäre, hätte sich dieser Konflikt zwischen zwei unglaublich wütenden Fronten vermeiden lassen. Und das versuche ich in «Unsere Zeit» zu beschreiben.

Alle unsere Zeit, also unsere Gegenwart bestimmenden Diskurse bzw. Debatten werden in deinem Stück aufgegriffen – von #MeToo über die identitätspolitischen Themen Race, Gender und Klasse. Läuft man damit nicht Gefahr, in einer akademischen Blase zu verbleiben?

Nein. Etwa siebzig Prozent der Stimmen in diesem Theaterstück gehören dem Klischee der Meinung des Durchschnitts. Das Labern von weißen Männern, die unbedingt ihre Perspektive auf die Welt mitteilen wollen, hat immer noch einen größeren Anteil in «Unsere Zeit» als die Fragen von nichtrepräsentierten Identitäten. Der Kampf für Letztere kann nur überzeugend sein, wenn er im Kontrast steht zu einer überwältigenden Hegemonie. Das passiert an der Tankstelle. Ich könnte natürlich Außenseiter*innen neunzig Prozent der Stimmen im Stück geben. Das wäre eine alternative Geschichte. Das wäre keine akademische Blase, das wäre eine politische Geste. Aber ich beobachte lieber eine Serie normaler Tage in unserer Welt, die Art Gespräche, die wir vielleicht führen würden. Und dann können die Proteststimmen das durchbrechen und haben dann auch mehr

Bedeutung, als wenn man nur diese Stimmen hören würde. Aber bei anderen Dramatiker*innen sehe ich auch gerne das Gegenteil: Ein Theaterstück, in dem die Stimmen vom Rand der Gesellschaft im Zentrum stehen. Kurze Momente der patriarchalischen Akzeptanz, aber das Außergewöhnliche im Mittelpunkt. Aber dann würde es ein anderes Bühnenbild, eine andere Dramaturgie und eine andere Besetzung geben. Ich versuche, so lebensnah wie möglich ein Bild davon zu präsentieren, wie sich die Gesellschaft in München in den letzten sechs Jahren vielleicht verändert hat. Der Text wurde in Zusammenarbeit mit den Schauspieler*innen entwickelt, und ich glaube nicht, dass sie Narrative akzeptieren würden, von denen sie nicht das Gefühl haben, dass sie sie auch in ihrem Alltagsleben im Gespräch hören könnten. Es ist vielleicht für manche im Publikum unangenehm feststellen zu müssen, dass das keine akademische Blase ist, sondern das wirkliche Leben.

«Ich versuche, so lebensnah wie möglich ein Bild davon zu präsentieren, wie sich die Gesellschaft in München in den letzten sechs Jahren vielleicht verändert hat.»

Deinem Schreibprozess gehen lange Gesprächsphasen mit dem Ensemble voraus, in denen das Fundament für die Figuren gelegt wird. Wie darf man sich diese (gemeinsame) Arbeit vorstellen?

Das fängt mit der Besetzung an: Mit wem will ich zusammenarbeiten? Bei den Schauspieler*innen, mit denen ich noch nie gearbeitet habe, versuche ich, eine Ahnung davon zu bekommen, wie jemand tickt, was ich in ihren Seelen schön finde. Es geht um den Versuch, ihre Energie, ihre Persönlichkeit, ihre Eigenschaften zu feiern. Und dann fange ich an, darüber nachzudenken, wie ich diese Eigenschaften am besten zur Geltung bringe. Was für ein Privatleben soll die

Figur haben, welche Hindernisse soll sie überwinden oder von welchen Hindernissen soll sie zerstört werden? Schauspieler*innen, mit denen ich schon gearbeitet habe, versuche ich etwas zu bieten, das sie noch nie gemacht haben. Parallel geht es aber darum, dass der Dramatiker in mir ein Theaterstück schreiben muss, das unausweichlich ein Theaterstück ist und nicht nur eine Ansammlung von Wunschkonzerten in meinem Kopf für die Schauspieler*innen, die mir am Herzen liegen. Und das ist ein delikater Balanceakt zwischen «Was würde ich dich gerne machen sehen?» und «Was muss in diesem Theaterstück geschehen?». Ich unterhalte mich am Anfang mit den Schauspieler*innen und frage mich, was ich mir für ihre Figur vorstellen könnte, und sie wiederum haben ihre eigenen Meinungen dazu. Wir reden darüber, wir diskutieren, was sein soll, was nicht sein soll. Aber der Moment des Schreibens ist ein privater Moment, der stattfindet, in dem ich darüber reflektiere und träume: Wer trifft wen? Was könnten die Konflikte sein? Was könnte der Weg dieser Figuren sein? Ich sehe ein Bild von zwei Menschen, die einander kennenlernen, eine Gruppe Menschen miteinander, oder ich weiß, was einer Figur als Nächstes passieren muss. Es zeigt sich mir. Und das ist dann oft sehr anders, als das, was ich ursprünglich mit den Schauspieler*innen besprochen habe. Manchmal hat sich dann einfach nur herauskristallisiert, was wir diskutiert haben, aber mit einer konkreten Situation. Und ich stelle mir nie vor, was die Figuren einander sagen werden. Nie. Dann setze ich mich hin und sehe mit Erstaunen, wie diese Figuren miteinander sprechen, und habe keine Kontrolle darüber, was sie einander sagen werden. Außer in den Momenten, in denen ich einschreite, weil ich hier oder da denke, es könnte besser auf den Punkt kommen. Die Figuren sagen mir, was sie sagen wollen. Das klingt jetzt vielleicht spirituell. Ich glaube nicht an Platons Auffassung der idealen Idee, die da draußen rumschwebt, von der es nur eine einzige Version gibt, aber ich glaube schon, dass Ideen zwischen uns rumschweben und dass wir Angler*innen sind, die sie fangen.

War das Verweben der einzelnen Geschichten in diesem Fall besonders kompliziert, da «Unsere Zeit» ja einen Zeitraum von sechs Jahren beschreibt und dein großes Figurenpanorama erst einmal nur über den gemeinsamen Ort der Tankstelle miteinander verbunden ist?

Es ist ein bisschen, wie einen Film zu schneiden, einen Dokumentarfilm. Bei vielen Dokumentarfilmen werden individuelle Teile gefilmt, man fügt sie dann zusammen und stellt fest, ich brauche jetzt noch ein bisschen von dem und filmt dann weitere Interviews oder versucht, andere Momente des Daseins zu filmen, und das wird dann in die Struktur integriert. Man sucht immer weiter, was als Nächstes kommt. Die sechs Jahre und die Tankstelle waren ein konkretes Gerüst für das Stück, aber die Struktur entfaltet sich dann eigentlich allmählich anhand meiner Beobachtungen, was jetzt noch hinzugefügt werden muss.

Die ersten beiden Teile von «Unsere Zeit» folgen einer stringenten Chronologie. Diese brichst du im dritten und letzten Teil völlig auf. Warum ist das so?

Man hat bei «Unsere Zeit» in den ersten zwei Teilen das Gefühl, die Zeit läuft, Sachen ändern sich, aber man hat immer noch eine Übersicht. Es gibt Phasen im eigenen Leben, an die man sich gut erinnern kann. Man denkt, man kann sich genau erinnern, was Tag auf Tag passiert ist. Aber es gibt auch Momente – besonders wenn eine Gesellschaft anfängt zu zerbröckeln, wenn eine Gemeinschaft ein großes Trauma erlebt oder wenn ein bestimmtes Ereignis bei einer bestimmten Gruppe Narben hinterlässt, wie jenes Ereignis, um das sich das Stück zum Teil dreht –, an die man sich nicht in linearer Reihenfolge erinnert. Und die Zeit gerät für die Gesellschaft selbst aus den Fugen, weil die Gesellschaft als Gruppe nach hinten schaut und festzustellen versucht, wie so etwas passieren konnte, woher es stammt. Sie fragt sich, wer sind wir, dass wir zulassen konnten, dass uns so etwas passieren konnte? Also ist die ehrlichere Form nicht eine langsame Entwicklung der Konsequenzen, sondern die nachträgliche Analyse, das Abtauchen in das eigene

Bewusstsein und der Versuch, das Puzzle zu verstehen, bis die Bilder entstehen – in der falschen Reihenfolge und kopfüber.

Deine Figuren sind von Abstiegsängsten und Aufstiegshoffnungen getriebene Einzelkämpfer*innen. Wie sehr definieren sie sich und ihr jeweiliges Gegenüber über ihre nicht linear verlaufenden Arbeitsbiografien?

Das habe ich in meinen anderen Stücken tatsächlich noch nie gemacht. Ich habe mir früher eher überlegt, wie die Beziehungen einer Figur zu den anderen Figuren sind. Dieses Mal steht aber im Mittelpunkt, wer diese Figur beruflich ist, wer sie in der Gesellschaft ist, und dann überrasche ich mich vielleicht mit einer Begebenheit aus ihrem Privatleben, und das ist neu für mich. Aber das ist das wunderbare Geschenk, wenn man in den Kosmos eines anderen Autors eintaucht. Horváths Figuren unterjochen ihr Privatleben immer ihrem öffentlichen Leben. Zwar gibt es manchmal Gespräche zwischen Menschen, die sich sehr gut kennen, und die sind wunderbar, weil sie so außergewöhnlich sind. Aber meistens sprechen die Figuren in ihrer öffentlichen Version von sich miteinander, sagen zum Beispiel «Die Blutwurst gestern war phantastisch» oder «Kommen Sie später auf die Party?» oder «Was sind Sie von Beruf?». Horváth erkennt wirklich, wie wir uns benehmen, wenn wir Fremden begegnen. Das erste, was wir einander fragen, ist, was wir von Beruf sind.

Du bist ein Grenzgänger zwischen Film, Theater und Oper. Was verbindet diese Kunstformen miteinander und wo liegen die Unterschiede beim Inszenieren?

Die Fertigkeiten sind ganz unterschiedlich, die Zeit ist ganz anders und die eigenen Verantwortlichkeiten sind auch ganz anders. Im Theater bin ich für den Rhythmus eines Abends verantwortlich – die Katharsis ist der Rhythmus. Aristoteles hat geschrieben, dass man durch den Rhythmus, in dem etwas gespielt wird, eine emotionale Auswirkung auf ein Publikum erzeugen kann. Musik beinhaltet das schon, also

muss ich mich nicht darum kümmern, wenn ich bei einer Oper Regie führe. Aber ich muss dafür sorgen, dass es sich wahrhaftig anfühlt, dass die Katharsis im Rhythmus der Musik passiert und dass die Information, die man braucht, um die Katharsis zu spüren, schon da ist. In der Oper geht es um Hintergrundinformation, man muss den Kontext verstehen, um den Stoff zugänglich zu machen. Wenn man bei einer Oper Regie führt, muss man den Rhythmus und die Tonalität unterstützen und die Information bieten, die man braucht, damit Katharsis stattfindet.

Im Theater gibt es die größte Freiheit dieser drei Kunstgattungen. Die einzige Freiheit, die man nicht hat, ist, dass man das Theater nicht in einen anderen Ort umwandeln kann. Die architektonische Beschränkung ist die einzige Beschränkung und dass die Inszenierung nur so viele Male stattfindet, wie sie auf dem Spielplan steht. Zeit und Ort sind konkret. Alles andere ist pure Freiheit. Man kann schreiben, was man will, man kann inszenieren, was man will, man kann das Genre wechseln, so oft man will. Aber dieses Gefäß, dieses konkrete Gefäß, kann jeder unerwarteten chemischen Reaktion widerstehen, die man in diesem Raum hervorbringen will. Das bedeutet viel Druck und Verantwortung für mich und die Entscheidungen, die ich als Regisseur treffe.

Im Film hat man die Freiheit, dass der Ort überall sein kann, auch Zeit ist kein Thema, denn man kann überall sein, man kann durch Raum und Zeit fliegen, wie man will. Man muss aber Entscheidungen über den Rahmen des Geschichtenerzählens treffen. Wie nah bist du an den Figuren, wie weit weg von ihnen, auf welcher Seite von ihnen bist du, aus welcher Perspektive sehen wir die Geschichte. Man trifft ständig Entscheidungen über Subjektivität, weil das Publikum die Geschichte unausweichlich aus der Perspektive einer Figur deutet. Das kann man nicht umgehen, auch wenn man

möchte, dass das Ganze rein objektiv ist. Man kann nicht verhindern, dass das Publikum den Film mit seinen eigenen Erfahrungen des Träumens assoziiert und dass das Gesehene eine subjektive Erfahrung wird. Und deshalb muss man seine Entscheidungen im Wissen treffen, dass man Leute dahingehend lenkt, eine spezifische Perspektive an- und einzunehmen.

Im Theater ist das anders, da hat nicht jede Entscheidung diesen Stellenwert, weil jede*r in einem fünfhundertköpfigen Publikum die Perspektive wählen und das anschauen kann, was er*sie anschauen will, und jede*r etwas anderes sehen wird. Jede*r wird den Weg einer spezifischen Figur anders verfolgen. Wenn man im Film durch die Kamera den Blickwinkel einer spezifischen Figur einnimmt, dann wird jede*r im Kino beispielsweise die Frau in der Dusche in Hitchcocks «Psycho» aus der Perspektive des Mörders, der sie gleich erstechen wird, betrachten und wird dadurch vom Filmemacher zum*r Mörder*in gemacht. Diese Macht hat man im Theater nicht. Im Film ist das eine durchaus gefährliche Macht – man kann sie für Propaganda einsetzen, aber auch sehr gut persönliche psychologische Geschichten drehen.

Was alle drei Kunstgattungen vereint, ist ihr Gespür für die menschliche Erfahrung. Ich lerne in allen drei Gattungen immer noch und hoffe noch viele Jahre als Schüler weiter lernen zu können. Die zentrale Frage für mich ist, was es bedeutet, Mensch zu sein – als Teil von Gesellschaft und mit anderen in einer Gesellschaft zu interagieren. Und es ist mir wichtig, neugierig zu bleiben und als Erzähler nie an jenen Punkt zu gelangen, an dem man sagt «Das verstehe ich jetzt nicht» oder «Damit assoziiere ich gar nichts». Auch wenn man etwas nicht versteht oder nicht sofort Mitgefühl empfindet, geht es darum, neugierig zu sein und zu sagen «Erzähl mir mehr».

«Im Theater gibt es die größte Freiheit»

ÖDÖN VON HORVÁTH

Eine ausführliche Biografie des Autors findet sich im Text «Zwischen den Zeiten» auf den Seiten 39 und 40.

Dramen (Auswahl): «Zur schönen Aussicht» (1926, Uraufführung 1969), «Die Bergbahn» (1927, UA 1929), «Italienische Nacht» (1931, UA 1931), «Geschichten aus dem Wiener Wald» (1931, UA 1931), «Kasimir und Karoline» (1932, UA 1932), «Glaube Liebe Hoffnung» (1932, UA 1936), «Eine Unbekannte aus der Seine» (1933, UA 1947), «Hin und her» (1933, UA 1934), «Don Juan kommt aus dem Krieg» (1936, UA 1952), «Figaro lässt sich scheiden» (1936, UA 1937), «Der jüngste Tag» (1936, UA 1937). Prosa (Auswahl): «Sportmärchen» (1924), «Sechsendreißig Stunden» (1929), «Der ewige Spieß» (1930), «Jugend ohne Gott» (1937), «Adieu Europa» (Fragment, 1938), «Ein Kind unserer Zeit» (1938 posthum erschienen).

SIMON STONE

Geboren 1984 in Basel. 1991 Umzug nach Cambridge/England, 1996 nach Melbourne/Australien. Studium am Victoria College of the Arts. 2007 Gründung der Theatergruppe «The Hayloft Project». Seine Übersetzung von Ibsens «The Wild Duck» wird 2013 zum Ibsen-Festival in Oslo, zu den Wiener Festwochen und zum Holland Festival Amsterdam eingeladen. «Die Orestie» von Simon Stone nach Aischylos (2014, Theater Oberhausen) ist seine erste Arbeit im deutschsprachigen Raum. 2015 dreht er den Kinofilm «The Daughter», der auf den Filmfestivals in Venedig,

Toronto, London und Stockholm präsentiert wird. 2015 bis 2017 ist Stone Hausregisseur am Theater Basel, wo er u. a. «John Gabriel Borkman» von Simon Stone nach Ibsen (2015, Koproduktion des Theater Basel, Burgtheater Wien und den Wiener Festwochen, ausgezeichnet von «Theater heute» als «Inszenierung des Jahres», Einladung zum Berliner Theatertreffen 2016), «Engel in Amerika» von Tony Kushner (2015, ausgezeichnet mit dem Nestroy-Theaterpreis für die «Beste deutschsprachige Aufführung»), Erich Wolfgang Korngolds Oper «Die tote Stadt» (2016) und «Drei Schwestern» von Simon Stone nach Tschechow (2016, ausgezeichnet von «Theater heute» als «Stück des Jahres», Einladung zum Berliner Theatertreffen 2017) inszeniert. Es folgen zahlreiche internationale Inszenierungen, u. a. «Yerma» von Simon Stone nach Federico García Lorca (2016, Young Vic Theatre London), «Ibsen Huis» von Simon Stone nach Motiven von Ibsen (2017, Toneelgroep Amsterdam), die Oper «Lear» von Aribert Reimann (2017, Salzburger Festspiele), «Hotel Strindberg» von Simon Stone nach August Strindberg (2018, Koproduktion des Burgtheater Wien und des Theater Basel, Einladung zum Berliner Theatertreffen 2019), «Eine griechische Trilogie» von Simon Stone nach Aristophanes und Euripides (2018, Berliner Ensemble), «La Trilogie de la vengeance» von Simon Stone nach Motiven von Ford, Middleton, Shakespeare und de Vega (2019, Odéon – Théâtre de l'Europe), die Oper «Médée» von Luigi Cherubini (2019, Salzburger Festspiele) sowie «La Traviata» von Giuseppe Verdi (2019, Opéra national de Paris) und «Medea» von Simon Stone nach Euripides (2020, BAM Harvey Theater New York). 2021 hatte seine Netflix-Produktion «The Dig» nach dem gleichnamigen Roman von James Preston Premiere. Weiters inszenierte er «Tristan und Isolde» von Richard Wagner (2021, Festival d'Aix-en-Provence), die Oper «Innocence» von Kaija Saariaho (2021, Festival d'Aix-en-Provence) und «Yerma» von Simon Stone nach Lorca (2021, Schaubühne am Lehniner Platz).

KONRAD

**In einem Wimpernschlag
kann dein ganzes Leben von
oben nach unten kippen.**

Simon Stone, «Unsere Zeit»

**SCHÖNE
VORSTELLUNG**