

THEATER
RESIDENZ

RESIDENZ
THEATER

EINER GEGEN ALLE

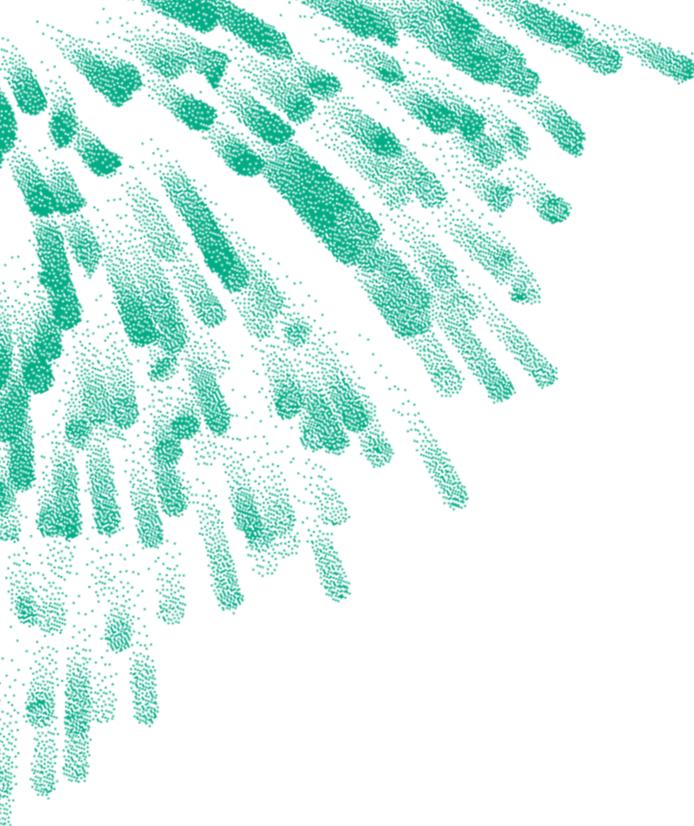
20 SPIELZEIT
2020/2021

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

EINER URAUFFÜHRUNG **GEGEN** **ALLE**

**FREI NACH DEM GLEICHNAMIGEN ROMAN
VON OSKAR MARIA GRAF**

**IN EINER BEARBEITUNG VON
ALEXANDER EISENACH**



Mit
Elias Eilinghoff
Christian Erdt
Vincent Glander
Lukas Rüppel
Myriam Schröder
Simon Zagermann

Live-Kamera
Oliver Rossol

Uraufführung
Aufführungsrechte **Gustav Kiepenheuer Bühnenvertriebs-**
GmbH, Berlin, www.kiepenheuer-medien.de

Premiere am **9. Oktober 2020**
im **Residenztheater**

Inszenierung **Alexander Eisenach**
Bühne **Daniel Wollenzin**
Kostüme **Claudia Irro**
Musik **Sven Michelson**
Video **Oliver Rossol**
Licht **Georgij Belaga**
Dramaturgie **Katrin Michaels**

Regieassistent **Richard Wagner** Bühnenbildassistent **Stella Lennert** Kostümassistent **Anna Gillis** Dramaturgieassistent **Kathleen Schulken** Regiepraktikum **Philip A. Meyer**
Inspeizienz **Wolfgang Strauß** Soufflage **Claudia Luhowenko**

Für die Produktion

Bühnenmeister **Jakob Heise** Beleuchtungsmeister*in **Fabian Meenen, Monika Pangerl, Barbara Westernach**
Stellwerk **Thomas Friedl, Oliver Gnaiger, Thomas Keller**
Konstruktion **Andreas Reisner** Ton **Thomas Hüttl** Video-
technik **Florian Gail, Wolfgang Illmayr** Requisite **Naima Hebel, Jens Mellar, Susanne Roidl, Lisa-Maria Sanner**
Maske **Sabine Finnigan, Isabella Krämer** Garderobe **Marina Getmann, Stephanie Poell, Rita Werdich**

Die Ausstattung wurde in den hauseigenen Werkstätten hergestellt.

Technischer Direktor **Andreas Grundhoff** Kostümdirektorin **Elisabeth Rauner** Bühnenoberinspektor **Ralph Walter**
Werkstätten **Michael Brousek** Ausstattung **Bärbel Kober**
Beleuchtung **Gerrit Jurda** Ton **Michael Gottfried** Requisite **Barbara Hecht, Anna Wiesler** Rüstmeister **Peter Jannach, Robert Stoiber** Produktionsleitung Kostüm **Enke Burghardt**
Damenschneiderei **Gabriele Behne, Petra Noack** Herren-
schneiderei **Carsten Zeitler, Mira Hartner** Maske **Andreas Mouth** Garderobe **Cornelia Faltenbacher** Schreinerei **Stefan Baumgartner** Malersaal **Katja Markel** Tapezier-
werkstatt **Peter Sowada** Hydraulik **Thomas Nimmerfall**
Galerie **Christian Unger** Transport **Harald Pfähler**
Bühnenreinigung **Adriana Elia**

Bild- und Tonaufnahmen sind während der Vorstellung nicht gestattet.

Was immer du auch anfangen willst auf der Welt, ob du dich kraft eines bewussten oder unbewussten Rebellentums als verbissener Einzelgänger außerhalb der Gesellschaft zu stellen versuchst, ob du alle ihre gültigen Moralsätze missachtest, ob du jede Ordnung und alle Gesetze der Staaten noch so sehr umgehst, ob du dich selbst mit Hilfe einer zurechtgedachten Philosophie von jeder Gemeinschaft lossagst und nun vermeinst, du seiest nur dir verantwortlich und ein völlig ungebundener, freier Mensch – unentrinnbar bist du dennoch dem Apparat der Zivilisation verhaftet. Jedes verbrauchte Streichholz, jedes gegessene Brot, das Trambahnbillett, die durchgelaufenen Schuhsohlen, der Knopf an deiner Jacke und Hose, kurzum alles, alles nur Erdenkbare hämmert dir von Atemzug zu Atemzug die Gewissheit ins Hirn, dass es kein Alleinsein gibt. Mit der Eintragung deines Namens in ein Geburtsregister beginnt deine Abhängigkeit vom Ganzen, und erst mit der Konstatierung deines Todes endet diese Gefangenschaft.

Oskar Maria Graf, «Einer gegen alle»

MAN DARF NICHT HINTER DEM, WAS MAN AUF DER BÜHNE TUT, VERSCHWINDEN

EIN GESPRÄCH MIT DEM REGISSEUR UND AUTOR
ALEXANDER EISENACH UND DEM BÜHNENBILDNER
DANIEL WOLLENZIN

Alexander, wie nähert Du Dich einer Bearbeitung eines Materials, das Du nicht selbst geschrieben hast?

Alexander Eisenach: Der Stoff interessiert mich aus unterschiedlichen Gründen: das ist nicht unbedingt nur der Inhalt des Texts, sondern die Gemengelage, in der er jetzt steht – einerseits zu uns heute, andererseits aber auch zum Werk der jeweiligen Autor*innen. So ist es bei Graf zum Beispiel. «Einer gegen alle» ist in der Gesamtheit von Grafs Werk schon ziemlich besonders. Er vereint die zeithistorische Wiedergabe der Umstände, sein autobiografisches Schreiben mit einer sehr radikalen psychologischen Sicht auf die Traumata einer Gesellschaft. Ich fand an dem Text extrem reizvoll, welche stilistischen Sprünge er macht. Und das versuche ich dann auf den Proben durch verschiedene Zugriffe zu greifen: durch verschiedene Tempi, verschiedene Genres und verschiedene Wege, spielerische Situationen zu schaffen. Teil davon sind auch die Setzungen, die mein Team in Bühne, Kostümen, Musik und Video macht. Die haben auch alle ihre eigenen Meinungen und Ideen. Ich denke mir das nicht alles vorher am Schreibtisch aus, sondern gehe von einem inhaltlichen Umriss aus, den ich während der Entwicklung der Inszenierung umkreise. Das ist ein spielerischer Prozess. Mein größter Anspruch an mich selbst ist, dass wir in die Lage kommen, Dinge entstehen zu lassen.

Daniel, wie schaffst Du einen Raum für diesen Prozess des Experimentierens?

Daniel Wollenzin: Als wir angefangen haben, uns mit dem Stoff zu beschäftigen, habe ich gemerkt, wie wenig ich letztlich über die Zeit und auch gerade über den Ersten Weltkrieg weiß. Das Grauen des ersten industrialisierten Kriegs hat mich interessiert. Bei der Bildrecherche bin ich auf Otto Dix gestoßen, der auch im Ersten Weltkrieg war und sich danach mit seiner Traumatisierung künstlerisch auseinandergesetzt hat. Es gibt das Gemälde «Kriegskrüppel», zu dem er verschiedene Vorstudien, Radierungen im expressionistischen Stil gemacht hat. Das war eine spannende Bildwelt, an die wir angedockt haben. Ich habe versucht, aus den Bildern einen Stil und Motive zu extrahieren und daraus eine Welt zu schaffen, die die Grundlage für die Auseinandersetzung mit dem Text ist.

Alexander Eisenach: Wenn man dann die Welt von Otto Dix neben die von Oskar Maria Graf hält, fällt einem auf, wie viele Schnittmengen es gibt: die Versehrtheit, das Zerfledderte, die Orientierungslosigkeit, die mit einer wahn sinnigen politischen Desorientierung einhergeht. Nach dem Zweiten Weltkrieg war allgemein politisch klar, wohin die Reise im Sinne der parlamentarischen Demokratie jetzt gehen muss. Nach dem Ersten Weltkrieg war das Vakuum, wie nun dieses Land aussehen soll, viel größer. Und es war ein Brandbeschleuniger mit dem die Technisierung, die Industrialisierung Eingang in das Zusammenleben der Menschen fanden. Das war – ohne das positiv oder negativ bewerten zu wollen – ein riesiger Entwicklungssprung, der das Verhältnis der Menschen untereinander, die Organisation des Miteinanders fundamental verändert hat. Grafs Werk steht mit einem Bein noch im 19. Jahrhundert, dem Bäuerlich-Ländlichen, den Familienepen, die vor allem die Russen meisterhaft abgebildet haben, mit dem anderen Bein steht es schon in der expressionistischen, fast lyrischen Abbildung einer Innerlichkeit.

Wie entwickelt ihr die Assoziationen, die Linien, die den historischen Stoff mit unserer Gegenwart verbinden? Mit Texten, Filmen und Theorien?

Alexander Eisenach: Über die Linien des Ersten Weltkriegs in die Gegenwart ist ja, vor allem vor zwei Jahren zum Jubiläum, schon viel nachgedacht worden – insbesondere inwiefern der Krieg ein Auslöser für eine gesellschaftliche Dynamik war. Es gibt ja auch den Begriff des Zweiten Dreißigjährigen Kriegs, der den Ersten Weltkrieg, die Zwischenkriegszeit und den Zweiten Weltkrieg nicht nur als chronologisches, sondern auch als inhaltliches Kontinuum betrachtet. Wenn ich heutige zeitgenössische Bezüge schaffe, geht es weniger darum, den Stoff zu aktualisieren, indem ich ihn 1:1 ins Heute übersetze. Mir geht es vor allem um Konflikte, die damals schon bestanden haben und die ungelöst geblieben sind, die sich subkutan weiter transportieren, auch wenn eine gesellschaftliche oder technische oder ökonomische Entwicklung passiert ist. Es gibt immer eine Restsumme, die mitgetragen wird und die unverhandelt bleibt. In diesem Fall einerseits was eine psychologische Aufarbeitung betrifft, andererseits auch was die Aufarbeitung von einem politischen Konflikt betrifft. Es geht ja auch viel um die Revolution 1917/18 und wie viel damals an Forderungen und Wünschen unerlöst geblieben ist.

«Es gibt immer eine Restsumme, die unverhandelt bleibt.»

Daniel Wollenzin: Für mich besteht die Gefahr, mit der Bildwelt des Stoffes im Museum zu landen und dass man dann mit dieser Kopie nicht mehr weiterkommt. Ich habe mich mit Verbindungen in andere Zeiten beschäftigt und versuche, auf der Bühne Situationen zu schaffen, in denen sich diese Bezüge öffnen und Elemente verschiedener historischer Momente aufeinander treffen.

Alexander Eisenach: Wenn ich mir die Räume anschau, die Daniel baut, sind das selten illustrative Räume. Sie sind abstrakt, lassen aber trotzdem eine historische Verortbarkeit zu. Hier finde ich toll, dass man sich in dieser expressionistischen Skizze von Dix gleich in einer Innenwelt befindet. Und das ist der Punkt im Roman, von dem aus sich Sprünge überallhin machen lassen.

Spielten bei der Entwicklung des Raums die Einschränkungen durch Corona schon eine Rolle?

Alexander Eisenach: Wir wussten, dass wir damit umgehen müssen. Am Anfang habe ich mich schon gefragt, ob ich den Roman jetzt in ein Seuchen-apokalyptisches Setting versetzen soll und es war gut, das einmal durchventiliert zu haben. Aber ich frage mich, wie viel Zeitgeist, wie viel aktuelles Geschehen direkt offensichtlich sein muss. Ob man dann inhaltlich thematisiert, was gerade in der Welt geschieht, ist eine andere Frage, die sich dann in den Proben stellt.

Während des Probenprozesses entwickelst Du einen Großteil des Texts zeitgleich mit der Inszenierung. Was ist Dir dabei wichtig und wie bedingen sich das Autoren- und das Regietheater?

Alexander Eisenach: Wenn ich die Textfassung vorbereite, gibt es immer den Impuls, die Texte in Kontexte zu setzen, die sich davor sträuben, eine Bebilderung zu sein. Wenn ich zum Beispiel eine historische Situation beschreibe, möchte ich dazu eine Distanz einnehmen. Man darf nicht hinter dem, was man auf der Bühne tut, verschwinden. Man darf sich nicht dümmer machen als der Text ist, aber auch nicht dümmer als man selbst ist. Das entsteht für mich durch Brüche – die können durch andere Textsorten entstehen oder durch Inhalte, die aus einer anderen Zeit stammen, oder auch durch das konkret Theatrale oder eine formale Setzung. Das probiere ich auf den Proben aus und ändere und verwerfe von Tag zu Tag. Viel ergibt sich auch durch den Input der Spieler*innen, durch Improvisationen oder spontane Ideen, die beim Proben entstehen. Das Bildliche und

die Textebene bedingen einander. Manchmal entsteht eine bildliche Situation, in der ein Text keinen Sinn mehr macht, aber dafür ein anderer möglich wird. Das ist ein Widerspiel zwischen dem, was ich auf textlicher Ebene vorbereite und dem, was man auf der Probe ausprobiert und revidiert.

«Die Spieler*innen bleiben immer auf dünnem Eis.»

Wie wichtig ist Dir am Ende genau festzulegen, was auf der Bühne passiert?

Alexander Eisenach: Das ist unterschiedlich. Auf der Ebene der Vorgänge ist es mir oft nicht so wichtig. Ich habe nicht das Bedürfnis nach einer Exaktheit von Positionen, auch von Spielweisen. Aber die Exaktheit von Haltungen, von Energie und von gedanklicher Schärfe spielt eine große Rolle. Ich möchte keine reine Reproduktion von etwas, das man eingeübt hat. Der Jetztmoment des Theaters wird ja oft beschworen, aber ich denke, der ist oft ziemlich klein, weil man etwas sehr Abgezirkeltes, letztlich Starres macht. Für mich ist beim Zuschauen wichtig, dass die Leute, die auf der Bühne stehen, immer noch dabei sind, zu entwickeln, was sie gerade tun. Sie müssen für ihren Inhalt kämpfen und eine gewisse Not verspüren, mit ihren Anliegen, mit ihren Themen irgendwie durchzukommen. Dieses Ringen auf der Bühne ist mir sehr wichtig. Das hat auch eine sehr humoristische, spielerische Komponente. Die Spieler*innen bleiben immer auf dünnem Eis.

Wie sehr haben die Corona-Regeln eure Arbeit verändert?

Alexander Eisenach: Wir gehen damit um, wie alle in ihrem Alltag damit umgehen. Ich finde es erstaunlich, wie schnell wir alle uns daran gewöhnt haben und diese Normen und Gesetze ins Bewusstsein einsickern. Doch in der Arbeit merkt man noch viel öfter, dass man hier eigentlich einen

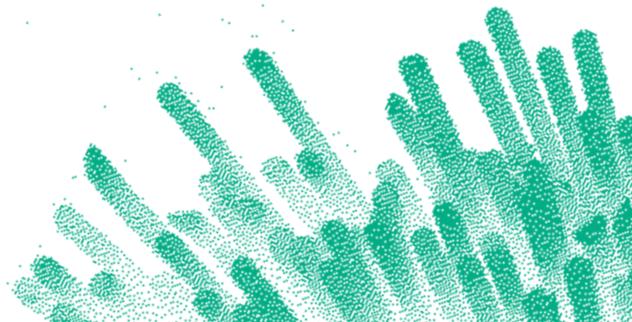
Übertritt braucht. Das unterscheidet sich aber auch nicht wesentlich vom Umgang mit anderen technischen Problemen, die sich beim Proben stellen.

Daniel Wollenzin: Ich glaube, dass das größere Problem tatsächlich bei den Darsteller*innen liegt, die sich anders verhalten müssen, um sich nicht zu nahe zu kommen.

Alexander Eisenach: Trotzdem macht es für mich Sinn, dieses Verhalten, das wir alle mit allen seinen Schwierigkeiten aus dem Alltag kennen, auf der Bühne anzuschauen und dadurch vielleicht anders reflektieren zu können. Gesellschaftliche Zustände finden ja in der Kunst immer ihre Entsprechung, ihren Widerhall. Die Bewusstmachung der Beschränkung ist dazu der erste Schritt.

Lest ihr den Stoff in dieser Situation anders?

Alexander Eisenach: Das Coronavirus hat Dinge sichtbarer gemacht, die sich in den letzten Jahren entwickelt haben. Eine Parallele zum Ersten Weltkrieg ist, dass es wie ein Brandbeschleuniger wirkt, der danach eine vollkommen veränderte Gesellschaft zurücklässt. Wir sehen jetzt deutlich die Schwierigkeiten im Schulsystem oder im Gesundheitssystem, die es vorher schon gab, aber auch dass es Menschen gibt, die sich aus der Welt der Gemeinschaft vollkommen ausgeklinkt haben und an nichts mehr glauben, was wir als gängige Wahrheiten akzeptieren, zum Beispiel dass die Wissenschaft existiert.



ALLES SCHON MAL DAGEWESEN?

Im Frühling 1918 – ein halbes Jahr vor Ende des Krieges – traten in Europa und den Vereinigten Staaten die ersten Fälle einer neuartigen Grippe auf. Im Frühsommer gingen die Fallzahlen zurück, doch seit dem Spätsommer breitete sich die Krankheit, die meist mit starkem Fieber einherging, immer weiter aus. Anfangs hofften Zeitgenossen noch, dass «der geheimnisvolle Fremdling aus Spanien», wie das neue Virus bald genannt wurde, rasch zurückgedrängt werden könne. Doch die Spanische Grippe, die entgegen damaliger Annahmen vermutlich nicht in Spanien, sondern in den USA ihren Ausgang nahm, wütete bis März 1920. Am Ende sollte sie 50 bis 100 Millionen Menschen und damit 2,5–5 % der Weltbevölkerung das Leben kosten.

«Wenn schon die medizinische Wissenschaft keinen anderen Schutz gegen die heimtückische Krankheit vorläufig weiß, als Vermeidung größerer Menschenansammlungen, dann soll auch endlich diese eine Prophylaxis durchgeführt werden», forderte die Wiener Allgemeine Zeitung im Oktober 1918 und empfahl, sämtliche Schulen sofort zu schließen. «Jedes Zaudern kann das Uebel nur verschlimmern.» Die Illustrierte Mädchen-Zeitung empfahl ihren Leserinnen dagegen «drei Tassen kuhwarmer Milch mit je einem Eßlöffel voll zerriebenen Schießpulvers.» Dieses Heilmittel, so die Zeitschrift mit Berufung auf einen Pfarrer, könne auch hoffnungslose Fälle wieder gesund machen. Mediziner wiederum wandten Aderlass und kalte Waschungen an, verabreichten Chinin, Acetylsalicylsäure, Opium und Chemotherapeutika wie Salvarsan und seinen Nachfolger Neosalvarsan. Das effektivste Mittel aber blieben Bettruhe und gute Pflege. «Sehr mächtige Waffen haben wir nicht in der

Hand», erklärte ein Frankfurter Arzt Mitte Oktober 1918 ernüchert. «Wir wissen nichts Sicheres über den Krankheitserreger und die Art der Uebertragung. Wir sind also nicht imstande, ein rationelles Bekämpfungsverfahren auszubauen. Wir kennen kein spezifisches Schutzmittel.»

Der Blick in die Vergangenheit offenbart eine Anzahl überraschender Parallelen. Da wird ein neuartiges Virus als ausländischer Fremdkörper bezeichnet, den es in militärischer Semantik mit mächtigen Waffen zurückzudrängen gilt. Da werden verschiedene Behandlungen, Medikamente und Wundermittel ausprobiert, wobei die Empfehlung der Illustrierten Mädchen-Zeitung Zeitgenossen an den eigenwilligen Vorschlag des amerikanischen Präsidenten erinnern mag, Injektionen mit Desinfektionsmittel als Corona-Therapie anzuwenden. Und da ist schließlich dieselbe fundamentale Unsicherheit und Ohnmacht angesichts eines neuartigen, unbekanntes Virus, die wir auch im Zusammenhang mit dem Coronavirus erleben.

Kein Wunder also, dass die Geschichte der Spanischen Grippe derzeit so viel Aufmerksamkeit erfährt. Und nicht nur sie: Seitdem sich im Frühjahr die wirtschaftlichen Folgen der Pandemie und der Maßnahmen zu ihrer Eindämmung abzeichneten, wecken auch die Geschichte der Weltwirtschaftskrise der 1930er-Jahre und die der Finanzkrise 2008 neues Interesse. Angesichts einer unübersichtlichen Gegenwart hat Geschichte Konjunktur.

Der Blick zurück auf überstandene Krisen verspricht Sicherheit in einer Zeit, in der Angst und Ungewissheit dominieren. So müssen die Wirtschaftskrisen der näheren und fernerer Vergangenheit zum Beispiel nicht nur herhalten, um aktuelle wirtschaftspolitische Entscheidungen zu begründen, sondern auch, um die Tragweite der aktuellen Wirtschaftskrise abzuschätzen. Von der Weltwirtschaftskrise der 1930er-Jahre wiederum sind wir schnell beim Ende der Weimarer Republik, dem All-time-Favourite des

historischen Vergleichs. Der Vergleich der diesjährigen Einschränkungen der Freiheitsrechte mit den Notverordnungen der späten Weimarer Republik, wie er im Frühling oft zu vernehmen war, kann dabei entweder der kontrastierenden Analyse – Berlin ist nicht Weimar! – oder aber dem warnenden Appell dienen. Insbesondere im Fall von Staaten mit autoritären Regierungschefs wie Ungarn und Polen führt das zu düsteren Prognosen. Staatsoberhäupter wiederum begründen die Maßnahmen zur Eindämmung des Virus durch den historischen Vergleich mit den Herausforderungen des Zweiten Weltkriegs.

Neben der Legitimierung und Delegitimierung politischer Maßnahmen dient das «scharfe Säurebad des Vergleichs», das dem Historiker Hans-Ulrich Wehler zufolge der einzige, unübertreffliche Ersatz für das naturwissenschaftliche Experiment darstellt, in erster Linie der Orientierung. Insbesondere die Ökonomie hat in den letzten hundertfünfzig Jahren ein beeindruckendes Instrumentarium zur Prognose, Erklärung und historischen Einordnung von Wirtschaftskrisen herausgebildet. In der Folge gelten uns Wirtschaftskrisen heute nicht mehr als fehlerhafte Störungen eines «normalen» Trends, sondern als notwendiger, gleichsam natürlicher Bestandteil unseres Wirtschaftssystems. Schon 1939 – und in der Folge der Institutionalisierung der Konjunkturforschung und –prognostik seit den frühen 1920er-Jahren – erklärte der österreichische Ökonom Joseph Schumpeter, Konjunkturschwankungen könnten «nicht, wie beispielsweise die Rachenmandeln, abgetrennt und gesondert behandelt werden, sondern so wie der Herzschlag gehören sie zum eigentlichen Wesen des Organismus, der sie hervorbringt.»

Möglich, dass die Bemerkung des amerikanischen Ökonomen Kenneth Rogoff, das Coronavirus könne eine globale Wirtschaftskrise auslösen, die bald zur «mother of all financial crises» avancieren werde, auch deshalb so große Verunsicherung auslöst, weil sie sich der reflexartigen

Suchbewegung nach historischen Vorgängerinnen entzieht. Wir sind es inzwischen so gewöhnt, gegenwärtige und künftige Wirtschaftskrisen mit früheren Krisen zu vergleichen und im historischen Zeitverlauf eines scheinbar ewigen Auf und Ab zu betrachten, dass die Vorstellung, die kommende Krise könne unser bisheriges Koordinatensystem sprengen, erschüttern muss. Dies gilt umso mehr, als die historische Einordnung gegenwärtiger und künftiger Krisen immer auch systemstabilisierende Wirkung hat: Schließlich vermag der Verweis auf die Muster der Vergangenheit das Vertrauen in Krisenzeiten wiederherzustellen.

Doch die derzeitige Situation bringt tatsächlich besonders viel Ungewissheit mit sich. Sie schränkt alle ein, während Viren und ihre wirtschaftlichen Folgen in den letzten Jahrzehnten aus westlicher Sicht meist die Anderen trafen. Selbst die globale Finanz- und Wirtschaftskrise 2008/2009 spielte im Alltag großer Teile der Bevölkerung kaum eine Rolle. Das ist jetzt anders. Neben die Angst vor den noch kaum abzuschätzenden gesundheitlichen, ökonomischen und politischen Folgen der Pandemie und der Maßnahmen zu ihrer Eindämmung tritt daher auch die Furcht vor bleibenden Veränderungen unseres Zusammenlebens.

Sozialwissenschaftlerinnen vermuten, dass die derzeitige Krise unser Konsum-, Reise- und Arbeitsverhalten und unser Zusammenleben, insbesondere in Städten, nachhaltig verändern wird. Andere glauben, dass die Krise die sogenannte Systemfrage stellen könnte. In einem internen Papier des Bundesinnenministeriums, das Worst-Case-Szenarien durchspielt, wird davor gewarnt, dass die Krise nicht nur schwerwiegende gesundheitliche und wirtschaftliche Folgen zeitigen, sondern auch «im Sinne einer <Kernschmelze> das gesamte System in Frage» stellen könnte. «Es droht», schreiben die Autoren, «dass dies die Gemeinschaft in einen völlig anderen Grundzustand bis hin zur Anarchie verändert.»

Noch funktioniert die gesellschaftliche Selbstversicherung über den historischen Vergleich. Kaum ein Tag, an dem nicht von den Lehren der Vergangenheit zu lesen wäre. Doch die Rolle der Geschichte als Lehrmeisterin wird fragwürdig – das zeigen die immer panischer wirkenden Szenarien der Zeit «Nach der Krise». Wenn unsere Erwartungen sich nicht mehr aus unseren Erfahrungen speisen lassen, scheint plötzlich alles möglich.

Die Folgen einer Auflösung des Topos der Geschichte als Lehrmeisterin sind nicht abzusehen. Schließlich scheint die Annahme einer grundsätzlichen Kontinuität zwischen Vergangenheit und Zukunft – allen gegenteiligen Beteuerungen zum Trotz – so etwas wie den Klebstoff unserer modernen Gesellschaft zu bilden. Denn die Generierung von Erwartungen aus dem Erfahrungsschatz eines anwendbaren historischen Wissens macht soziales Handeln trotz einer offenen, unbekannteren Zukunft möglich. In seiner Funktion als Reduktionshilfe, könnte man mit Niklas Luhmann sagen, schafft der historische Vergleich gegenwärtige Sicherheit.

Vor diesem Hintergrund bekommt Oskar Maria Grafs Roman «Einer gegen alle» eine bedrückende Aktualität. Eindringlich erzählt er von dem Gefühl der Verlorenheit angesichts einer Gegenwart, die mit den bisherigen Erfahrungen nicht mehr in Deckung zu bringen ist. Sinn- und ziellos irrt der ehemalige Frontsoldat Georg Löffler 1919 durch ein Land, das durch Krieg, Gewalt, Krankheit und Revolution ein anderes geworden ist. «Bis in die fernsten Winkel des Landes zitterte diese unruhige Unsicherheit nach», heißt es zu Beginn des Romans. «Das Stetige war ins Wanken und Bröckeln gekommen.»

Immerhin: Auch dieser Befund war schon einmal da.

Laetitia Lenel ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Lehrstuhl für Sozial- und Wirtschaftsgeschichte der Humboldt-Universität zu Berlin.

Du bist ein merkwürdiger Mensch. Du bist – ja, was bist du eigentlich? Ein Anarchist oder ein Spießbürger, ein Vieh oder ein Nihilist?

Ich? ... Gar nichts! Ich bin nur das, was die Anderen aus mir gemacht haben.

Oskar Maria Graf, «Einer gegen alle»

OSKAR MARIA GRAF

Oskar Maria Graf wird am 22. Juli 1894 in Berg am Starnberger See geboren. Im Alter von 12 Jahren beginnt er in der Bäckerei der Familie zu arbeiten. Er wird von seinem Bruder misshandelt und flieht 1911 nach München, um Schriftsteller zu werden. Er schickt Texte an Redaktionen und Verlage, lebt von Gelegenheitsarbeiten und kommt mit Anhängern der anarchistischen Gruppe «Tat» um die Autoren Erich Mühsam und Gustav Landauer in Kontakt. 1914 werden seine ersten Gedichte in der expressionistischen Zeitschrift «Die Aktion» veröffentlicht. Ende des Jahres wird Graf zum Militärdienst eingezogen. 1915 dient er an der Ostfront in Ostpreußen und Litauen. In dieser Zeit veröffentlicht die anarchistisch-dadaistische Zeitung «Die Freie Straße» erstmals eine Erzählung Graf's. Aufgrund von Befehlsverweigerung soll Graf 1916 verurteilt werden, kommt stattdessen aber in eine psychiatrische Klinik in Brandenburg, später dann nach Haar bei München, und wird infolge eines zehntägigen Hungerstreiks aus dem Kriegsdienst entlassen. 1917 veröffentlicht er seinen ersten Gedichtband «Die Revolutionäre». 1919 beteiligt er sich an der Münchner Räterepublik, ab 1920 arbeitet er als Dramaturg am Arbeitertheater «Neue Bühne» und befreundet sich mit Bertolt Brecht. 1927 gelingt ihm mit seiner Autobiografie «Wir sind Gefangene» der literarische Durchbruch. Mit diesem Roman wird Graf auch außerhalb Deutschlands bekannt. Fast jährlich folgen neue Publikationen, wie beispielsweise 1932 der Roman «Einer gegen alle». Anfang 1933 fährt er zu einer Vortragsreise nach Wien, wo er Mitglied der Vereinigung sozialistischer Schriftsteller wird und erfährt, dass seine Bücher bei der Bücherverbrennung der Nationalsozialisten am 10. Mai 1933 nicht verbrannt wurden. Daraufhin veröffentlicht er den Artikel «Verbrennt mich!» in der Wiener Arbeiter-Zeitung. 1938 flüchtet Graf über die Niederlande in die USA,

wo er Teil der German-American Writers Association wird und den Aurora-Verlag mitbegründet. Im Dezember 1957 erhält er die US-amerikanische Staatsbürgerschaft. 1958 reist Graf erstmals wieder nach Europa. Bei einer Lesung im Cuvilliétheater besteht er auf das Tragen einer Lederhose und löst damit einen Skandal in der Münchner Kulturszene aus. Er erhält zahlreiche Ehrungen wie beispielsweise die Ehrendoktorwürde der Wayne State University of Detroit, wird korrespondierendes Mitglied der Akademie der Künste der DDR und erhält die Ehrengabe und Goldmedaille der Stadt München. Am 28. Juni 1967 verstirbt Graf in New York.

ALEXANDER EISENACH

Alexander Eisenach, geboren 1984 in Berlin, studierte Theaterwissenschaft und Germanistik in Leipzig und Paris. Anschließend arbeitete er als Regieassistent am Centraltheater Leipzig. 2013/2014 war er Mitglied des Regiestudios am Schauspiel Frankfurt, wo 2014 auch sein erstes Theaterstück «Das Leben des Joyless Pleasure» uraufgeführt wurde. 2015/2016 war er am Schauspiel Frankfurt Stipendiat des Autorenstudios. Seit 2014 arbeitet er als freier Regisseur, u. a. am Schauspiel Hannover, am Schauspielhaus Graz, am Düsseldorfer Schauspielhaus und am Berliner Ensemble. Für seine Inszenierung «Der kalte Hauch des Geldes» wurde er 2016 mit dem Kurt-Hübner-Regiepreis ausgezeichnet. Zwischen 2016 und 2019 war Eisenach unter der Intendanz von Lars-Ole Walburg Hausregisseur am Schauspiel Hannover. Zuletzt entstanden am Schauspielhaus Graz «Vernon Subutex» nach Virginie Despentes, die beiden Arbeiten «Felix Krull» und «Stunde der Hochstapler. Das Krull-Prinzip» am Berliner Ensemble und «Der Kaiser von Kalifornien» an der Berliner Volksbühne.

**SCHÖNE
VORSTELLUNG**