

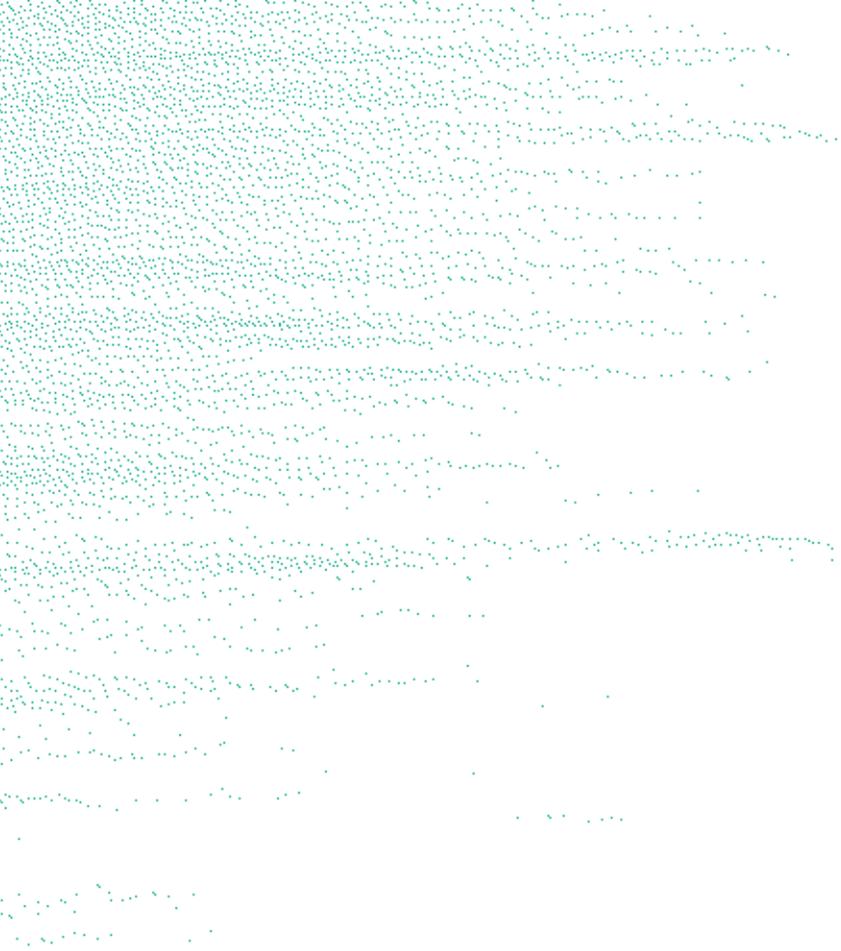
DER KREIS UM DIE SONNE

SPIELZEIT
2020/2021

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

DER KREIS UM DIE SONNE

VON ROLAND SCHIMMELPFENNIG



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

Premiere am **29. Mai 2021**
im **Residenztheater**

Eine Gruppe von Frauen und Männern

Carolin Conrad

Katja Jung

Thomas Reisinger

Max Rothbart

Thiemo Strutzenberger

Yodit Tarikwa

Ulrike Willenbacher

Inszenierung **Nora Schlocker**

Bühne **Irina Schicketanz**

Kostüme **Vanessa Rust**

Musik **Nevena Glušica**

Licht **Gerrit Jurda**

Dramaturgie **Constanze Kargl**

Regieassistentz **Gemma Heinen** Bühnenbildassistentz **Lisa Käppler** Kostümassistentz **Liliana Schaber** Regiepraktikum **Liv Pauline Lehmann** Bühnenbildpraktikum **Marie Grub** Kostümpraktikum **Maddalena De Angeli** Inspizienz **Christine Neuburger** Soufflage **Simone Rehberg/Steffi Lindner**

Für die Produktion

Bühnenmeister*innen **Maximilian Gassner, Jakob Heise, Rebecca Meier** Beleuchtungsmeister*innen **Martin Feichtner, Fabian Meenen, Monika Pangerl** Stellwerk **Thomas Friedl, Oliver Gnaiger, Thomas Keller**

Konstruktion **Paul Demmelhuber** Ton **Nikolaus Knabl, Dominic von Nordheim** Requisite **Armin Aumeier, Manuela Hallermeier** Maske **Martin Knoll, Sarah Stangler** Garderobe **Sabine Berger, Stephanie Poell, Johannes Schrödl**

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** Video **Jonas Alsleben** Ton **Michael Gottfried** Requisite **Barbara Hecht, Anna Wiesler** Rüstmeister **Peter Jannach, Robert Stoiber** Produktionsleitung **Enke Burghardt** 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.

EINE FRAU

**Und plötzlich –
innerhalb einer
Sekunde – war
alles anders –
plötzlich brach
das ganze Leben
auseinander.**

Roland Schimmelpfennig, «Der Kreis um die Sonne»

DER KREIS UM DIE SONNE

Ein Fest oder eine Vernissage oder doch einfach nur eine Party bei irgendetwas zuhause? Es ist eng hier drin, zu voll, viel zu voll, man kommt kaum durch den Flur, geraucht wird nur draußen, man kommt kaum in die Küche, kann jemand die Tür aufmachen, jemand hat Husten, es hat geklingelt, das sind bestimmt die Nachbarn, oder ist es doch die Polizei?, kein Wunder bei der Lautstärke, jemand sagt, ich werde diese Erkältung seit Wochen nicht los, jemand hält eine Rede, jemand lächelt jemandem heimlich zu, zwei küssen sich zum letzten Mal, zwei küssen sich zum ersten Mal, die Tanzfläche ist voll, «Tanzfläche» kann man eigentlich gar nicht sagen, so voll ist es hier, alles bewegt sich, seit Wochen, seit Wochen geht das jetzt schon so, ich werde den Husten einfach nicht los, komm, tanzen wir ein bisschen, ich habe schon ewig nicht mehr getanzt. Jemand wartet auf einen Anruf. Jemand weint. Jemand lacht zu laut, schon die ganze Zeit. Jemand singt ein Lied. Alle singen ein Lied. Es wird bald hell. Schon? Tatsächlich, die Sonne geht auf. Ja? Nein? Wie spät ist es? Und plötzlich ist alles anders. Als habe sich ein Schatten vor die Sonne geschoben.

Sieben Schauspielerinnen und Schauspieler beschreiben und spielen das Gedränge dieses Festes, als filmten sie es mit einer Schulterkamera. Konversations- und Satzketten lassen eine große Vielzahl von Figuren nur kurz erahnen und dann wieder verschwinden, anderen Figuren folgt das Stück aber durch die ganze Nacht und durch die Wochen und Monate danach, die alles in ihrem Leben verändern werden, denn kurz nach diesem Fest bricht mit Covid-19 eine schwere weltweite Krise aus – auch wenn in dem Stück die Begriffe «Covid-19» oder «Corona» gar nicht fallen.

Es entsteht mit der Beschreibung des aufgedrehten, das Leben selbst feiernden Festes ein fragmentarisierendes, skizzenhaftes, manchmal aber auch plötzlich sehr detailgenaues Bild einer Welt, die es bald darauf nicht mehr so geben wird, und parallel stellt das Stück diesem Bild – manchmal in scharfen Brüchen, manchmal aber auch in gleitenden, fast unmerklichen Übergängen – die spätere Realität entgegen, denn plötzlich geht es um Angst, es geht ums Überleben, es geht um Isolation, Hilflosigkeit, und es geht um Tod.

Roland Schimmelpfennig

EINE FRAU

**Angst
hat kein Gesicht.
Angst ist alles
und nichts
gleichzeitig,
ein Schatten
ohne Körper,
ein Nebel.**

Roland Schimmelpfennig, «Der Kreis um die Sonne»

DIE ZEIT UND DER STILLSTAND

EIN GESPRÄCH MIT ROLAND SCHIMMELPFENNIG

«Der Kreis um die Sonne» ist als Auftragswerk für das Residenztheater entstanden. Auch wenn das Coronavirus nicht explizit genannt wird, ist es ein Stück, das die Pandemie in den Blick nimmt und dem die Zeitgenossenschaft damit beinahe in Realzeit eingeschrieben ist. Hattest du beim Schreiben jemals die Befürchtung, dass sich dein literarischer Versuch, eine Kartografie unserer gegenwärtigen Krise zu erstellen, aufgrund der sich ständig verändernden Situation überholen könnte?

Das «Jetzt» oder das «Heute» wirklich heute und jetzt im Theater festzuhalten, ist so gut wie unmöglich, denn das Schreiben eines Stücks braucht Zeit und die Proben brauchen Zeit. Also, ja, es bestand beim Schreiben von «Der Kreis um die Sonne» die Möglichkeit, dass die Welt im Moment der Fertigstellung des Textes nicht mehr viel mit der Welt im Moment der Aufführung des Textes zu tun haben könnte. Niemand konnte mit Sicherheit sagen, was auf uns zukommt. Die Verunsicherung war enorm. Dieses Gefühl der Angst und Verlorenheit wurde dann zu einem wichtigen Thema des Textes.

Dein Stück skizziert unter anderem eine Party kurz vor dem ersten Lockdown. Ist «Der Kreis um die Sonne» auch als Abgesang auf eine mittlerweile länger zurückliegende Zeit zu verstehen, in der soziale Interaktion und lose Begegnungen noch verheißungsvoll waren – in der man andere nicht primär als potenzielle Virusüberträger*innen wahrgenommen hat? Die Pandemie, die Gefahr der Ansteckung und die Angst davor haben uns alle in Einsamkeit geführt. Die im Stück beschriebene «Party», dieses heute vollkommen verrückt anmutende vor Leben pulsierende Szenario, das wir alle kennen, dieser Moment, wenn die Wohnung so voller Leute

ist, dass man kaum bis zum Kühlschrank kommt, ist für mich kein Abgesang, sondern eher ein leuchtender Umriss für all das, was dann im Frühjahr des letzten Jahres über uns hereinbrach.

Im Zentrum stehen sieben Figuren, insgesamt zieht sich allerdings ein Geflecht von 40 Figuren durch dein Stück. Wie darf man sich dein Spielprinzip für diese Figurenkonstellationen vorstellen?

Es ist ein Ensemblestück. Es ist eine gemeinsame Rekonstruktion lauter Einzelner. Erinnerung, Narration und szenisches Spiel gleiten ineinander. Eine Gruppe von Schauspielerinnen und Schauspielern ruft Figuren und Situationen hervor, eröffnet eine Welt aus Fragmenten und Details, und so entsteht eine eigene Welt – oder ein sich vervollständigendes Bild, eine Geschichte.

Dein umfangreiches Figurenpersonal wirkt wie ein Querschnitt durch unsere Gesellschaft, der alle sozialen Herkunftsmilieus, Einkommensklassen und Bildungsschichten repräsentiert. Inwiefern spielen diese Parameter eine Rolle? Das Stück kann nicht mehr als ein Versuch sein, im Spiegel der Pandemie eine ganze Reihe von unterschiedlichen sozialen Herkunftsmilieus, Einkommensklassen und Bildungsschichten zu repräsentieren oder zumindest im weitesten Sinne anzuskizzieren. Ohne Frage fehlen gleichzeitig unendlich viele Perspektiven und Aspekte. Ein Theaterstück, so wie auch eine Erzählung, kann immer nur ein Ausschnitt sein.

Die Texte der im Stück immer wieder vorkommenden Anwält*innen zitieren bzw. variieren die «Allgemeine Erklärung der Menschenrechte» der Vereinten Nationen. Welche Funktion kommt diesen Passagen zu?

Die «Allgemeine Erklärung der Menschenrechte» ist ein großartiger Text, ein Appell an Freiheit, Gleichheit und Solidarität, der – furchtbarer Weise – gleichzeitig an vielen Stellen heute weiterhin vollkommen utopisch erscheint. Die Erwähnung oder die Varianten der Passagen aus der

«Erklärung» im Stück könnte man deshalb fast zynisch verstehen, zum Beispiel die Stelle: «Alle haben Anspruch auf gleichen Schutz gegen jede Diskriminierung und gegen jede Aufhetzung zu einer derartigen Diskriminierung.» – aber die Zitate sind keineswegs zynisch gemeint, im Gegenteil.

Du setzt die zweite Szene deines Stücks auch an das Stückende und wiederholst sie mit marginalen Veränderungen. Dennoch kommt es zu einer signifikanten Bedeutungsverschiebung: Der Text wirkt so, als hättest du von Dur in Moll gewechselt. Schließt sich mit diesem «Tonartwechsel» ein Kreis?

Für mich wechselt die «Tonart» schon im Übergang von der ersten zur zweiten Szene – von der Erinnerung an das Gedränge und dem Lärm der feiernden Menge zur vollkommenen Einsamkeit und Stille, in der man sich fast aufzulösen glaubt. Durch die Wiederholung am Ende des Stücks entsteht so etwas wie ein Echo oder eine nicht ganz runde Kreisform, an der sich das Stück – und der Theaterabend – bricht.

Die dritte Szene weicht von allen anderen deutlich ab – sie ist eine Regieanweisung, in der du das dein Stück strukturierende musikalische Prinzip beschreibst, mit der du quasi in die Inszenierung eingreifst. Warum ist dem so?

Die dritte Szene ist genau genommen keine «Regieanweisung», ich selbst unterscheide nicht wirklich zwischen Sprechtext und im Text beschriebenen Vorgängen und Handlungen. In manchen meiner Stücke habe ich damit experimentiert, «Regieanweisungen» oder vielleicht besser szenische Beschreibungen in den Sprechtext zu integrieren, solche Passagen gibt es auch hier im «Kreis um die Sonne», aber zum Beispiel auch beim «Riss durch die Welt».

«Regieanweisung» – das ist ein schreckliches Wort, denn das klingt, als ob ich durch den Text hindurch dem Regiestab und dem Ensemble «Anweisungen» geben wolle. So verstanden wäre ja auch der zu sprechende Text schon eine «Anweisung». Für mich ist ein Theaterstück zuerst die Beschreibung oder der Entwurf eines Theaterabends – eher Komposition als «Material», eine Setzung, und aus der Auseinandersetzung damit entsteht dann die Aufführung, was immer dann auch das Theater aus der Vorlage macht. Text oder Stück sind deshalb kein Eingriff, der ja erst erfolgen könnte, wenn die Proben bereits im Gange sind, aber da halte ich mich beinahe grundsätzlich raus. Im Fall der dritten Szene wird beschrieben, wie das Ensemble gemeinsam beginnt, auf einem Konzertflügel eine extrem langsame Reihe von aufeinanderfolgenden Klängen zu erzeugen. Das hat verschiedene Aspekte: Es geht um Gemeinsamkeit, Isolation, und es geht um Zeit.

Immer wieder eröffnest du Dialoge, in denen Figur A einen Satz von Figur B zitierend erinnert, bevor Figur B diesen Satz selbst in direkter Rede ausspricht und ihn danach wiederholt, dabei aber von sich selbst in der dritten Person spricht. Ist dieses stilistische Prinzip des Wechsels von indirekter in direkte Rede und retour als sprachliches Mittel der Distanz zu verstehen?

Ich verstehe das als eine Form des Umgangs mit Erinnerung. Das Stück beginnt schon mit einer Rückschau, springt aber dann – ein bisschen wie in einem Film – in den erinnerten Moment. Die Momente und Szenen entstehen also wie im Zickzack zwischen den Zeitebenen hin und her springend: Erinnerung und der «wirkliche» Moment stehen nebeneinander. Gemeinsam ergeben beide Ebenen ein Bild, auch wenn es bisweilen unvollständig oder unscharf bleibt.

«Für mich ist ein Theaterstück zuerst die Beschreibung oder der Entwurf eines Theaterabends – eher Komposition als <Material>, eine Setzung.»

Deinem Stück liegt ein linearer Ablauf von Zeit zugrunde, der immer wieder von raffinierten Zeitsprüngen, markanten Brüchen bzw. klug konstruierten Übergängen konterkariert wird. Welche Bedeutung kommt der Zeit als physikalische Größe in «Der Kreis um die Sonne» zu?

Ich bin kein Physiker, ich könnte Zeit als physikalische Größe gar nicht einordnen – aber Zeit und Stillstand oder der scheinbare Stillstand, während die Erde sich weiter um die Sonne dreht und dreht und die Tage länger oder kürzer werden, haben sehr viel mit der Krise zu tun. Die einzelnen Lockdowns haben unsere Wahrnehmung von Zeit und auch von Raum verändert.

Du beschreibst in präzisen, poetisch verdichteten Miniaturen und Momentaufnahmen das kaleidoskopartige Bild einer Gesellschaft, die von sozialer Isolation, Angst, Einsamkeit und Trauer gezeichnet ist. Warum ist deine Diagnose so pessimistisch?

Ist sie pessimistisch? Ich empfinde sie nicht als pessimistisch. Soziale Isolation, Angst, Einsamkeit und Trauer sind Teil der Krise, in der wir uns befinden, das ist soweit erstmal «Fakt». Aber: Ein Ensemble, das gemeinsam eine Geschichte auf die Bühne bringt, und ein Publikum, das trotz aller Widrigkeiten ins Theater kommt, kommen will – das ist ein wirklich lebensbejahender Vorgang.

Die einzige Utopie, die von einer der Figuren vage formuliert wird, ist ökonomischer Natur – eine Welt ohne Ausbeutung, Hierarchie und Großgrundbesitz. Welcher gesellschaftliche Entwurf entspräche dieser Utopie?

Diese Utopie geht auf ein Gespräch zurück, das ich eines Abends zu Beginn des Covid-19-Ausbruchs in Deutschland tatsächlich mit einer kolumbianischen Anwältin geführt

**«Soziale Isolation, Angst, Einsamkeit
der wir uns befinden, das ist soweit**

habe, eine hochqualifizierte Juristin, die hier in Deutschland zu dem Zeitpunkt als Telefon-Beraterin im Call-Center von «Playstation» arbeitete, um ihre Eltern in Kolumbien zu ernähren. Ich kann nicht sagen, welcher konkrete gesellschaftliche Entwurf hinter ihren Gedanken stand.

Die Zartheit und Schönheit einer entstehenden Liebesbeziehung findet vor der grausamen Folie des Todes statt und wird dadurch umso schmerzhafter. Es scheint, als ob du deinen Figuren selbst die Hoffnung auf Liebe verweigern würdest. Stimmt du dieser Lesart zu?

Nein! Fast im Gegenteil. Die junge Frau, die sonst weder mit dem Begriff noch mit dem Gefühl «Liebe» besonders viel zu tun haben will, verliebt sich. Oder, wie sie selbst vielleicht abschwächend sagen würde, sie glaubt, sich verliebt zu haben. Natürlich hat sie sich verliebt, innerhalb weniger Minuten oder Stunden. Vielleicht innerhalb einiger Sekunden. Was gibt es Schöneres?

Deinem Stück liegen immer gültige Fragen unseres Daseins zugrunde – nämlich die von Zufall, Wahrscheinlichkeit und Kontingenz. Auf welche Themenkomplexe würdest du den Kosmos deines Stücks engführen?

Schwer zu beantworten, vielleicht ist die Frage in der Form gar nicht beantwortbar, denn das Stück versucht sich der Engführung zu entziehen, die Covid-19 gebracht hat. Es handelt von Hilflosigkeit, Angst, Einsamkeit, gleichzeitig reißt es die Fenster auf: Es wird an das große, gemeinsame Projekt der Vereinten Nationen erinnert, und ein junger Mann schafft – wenn auch nur mit dem Mobiltelefon – für eine kurze Zeit sogar den Tod ab, zumindest fast.

**und Trauer sind Teil der Krise, in
erstmal <Fakt>.»**

Du greifst das Spukbild der «weißen Frau» auf, die als Wiedergängerin und Kündin nahender Todesfälle vor allem in der Kultur des Hochadels in der Frühen Neuzeit gefürchtet war. Durch welche Tür ist für dich das Gespenst eingetreten? Die «weiße Frau» tritt nicht durch Türen ein. Plötzlich war sie einfach da, ich war selbst kurz erstaunt, dass Claudia, die Gastgeberin, sie erwähnt. Für einen Moment scheint sich dann so etwas wie ein sozialer oder kultureller Graben aufzutun, aber die beiden Frauen, die sich in der übervollen Küche am Kühlschrank unterhalten, wischen das mit einem Lächeln beiseite.

Du operierst in deinem Stück mit Gegensatzpaaren – Licht und Dunkelheit, Stille und Lärm, Unsichtbarkeit und Bildhaftigkeit, einer frierenden Frau, die mit einem überhitzten Mann gleichsam ein kommunizierendes Gefäß bildet. Welche Bedeutung haben diese Antagonismen?

Wenn wir über die Pandemie sprechen, schwingt immer eine Art von «Vorher/Nachher» mit. Die von mir gewählten Gegensatzpaare sind der Versuch einer Übertragung dieses Mechanismus auf das Theater. Die Bedeutung des Begriffs Normalität hat sich verändert, sie ist – bis auf weiteres – aufgehoben. Im Fall der frierenden Frau und des schwitzenden Mannes liegt der Fall allerdings noch etwas anders.

Eine deiner Figuren, eine pensionierte Professorin für klassische Philologie, scheint mithilfe der antiken Mythologie den Versuch zu unternehmen, den Dämon der Einsamkeit zu bezähmen und die Angst vor dem Tod zu bezwingen. Welche Bedeutung hat die Mythologie für dich und dein Schreiben?

Die Professorin arbeitet sich an den Dämonen ab, und viele der Dämonen und Ungeheuer der griechischen Mythologie finden eine Entsprechung in unseren täglichen Ängsten – nicht aber die Einsamkeit. Auf Mythologie, und vor allem auf die griechische Mythologie, komme ich beim Schreiben immer wieder zurück. Es gibt eine Fassung von «Idomeneus» von mir, die ja auch vor vielen Jahren in München und später bei Andreas Beck in Basel gespielt wurde, es gibt eine Version

der «Odyssee» und eine der «Phaedra», auch wenn sie bei mir «Persephone» heißt. Die griechische Mythologie personifiziert abstrakte Begriffe: Der Tod wird zu einem Gott, ebenso die Liebe oder der Krieg oder die Fruchtbarkeit. Sie steckt voller Metamorphosen und Wunder – im Grunde also ideal als theatraler Ausgangspunkt, aber wirklich interessant wird es, wenn der Mensch in ihren Mittelpunkt rückt. So bei Idomeneus, natürlich bei Odysseus und auch bei Phaedra – und letztlich, in ganz anderer, natürlich in keiner wirklich vergleichbaren Weise, auch bei der pensionierten Professorin, die am Ende rauchend im Wintergarten steht, während es bereits anfängt, im Osten zu dämmern.

Du hast zahlreiche deiner Stücke selbst inszeniert. Wie deutlich hast du beim Schreiben bereits eine mögliche szenische Umsetzung vor Augen?

Ich selbst gehe beim Schreiben der Stücke im Kopf von einer sehr, sehr einfachen Umsetzung aus – oft, nicht immer, ist die leere Bühne als Ausgangspunkt meine erste Arbeitshypothese – was keineswegs bedeutet, dass das dann am Ende auch so sein muss. Aber diese Annahme hilft beim Schreiben, und ich glaube, sie hilft später auch den Theatern, weil sie jeden Weg offenlässt. Gleichzeitig verlangt diese offene Form dem Theater auch viel ab – man kann sich nirgendwo festhalten außer am Text und seiner Dynamik.

EIN VIRUS IST EIN VIRUS

Ein Virus ist ein Virus – und eine Metapher. Es ist Krankheitserreger und Bedeutungsträger, eine chemische Entität und ein Zeichen. Viren, so erzählten es die kulturellen Mythen schon immer, verbreiten sich nie grundlos. Sie kommen, wenn es an der Zeit ist, und sie enthüllen eine Wahrheit, die sonst unsichtbar bliebe, eine Wahrheit über die Gesellschaft. Doch welche soll das sein? Und gilt sie auch für die Corona-Pandemie?

Das Virus ist nicht mythenfähig; keiner hat Schuld an seiner Entstehung, die Natur lässt sich nicht moralisieren, auch wenn der Übeltäter rasch ausgemacht war: Made in China! Die Pandemie verbreitet das impertinente und schwer abzuweisende Gefühl, die tödliche Gewalt ihres Auftretens müsse etwas mit unserer Lebensweise zu tun haben, mit der – wie Soziologen sagen – Realität einer hypermobilen Weltgesellschaft. In weniger als drei Monaten fraß sich das Virus durch die Welt; es bringt stabile Gesellschaften an den Rand des Zusammenbruchs und macht zur schrecklichen Gewissheit, was doch längst alle wussten: dass wir in einer synchronen Gleichzeitigkeit leben, in einer existenziellen Abhängigkeit von weltweiten Produktionsketten, Wertschöpfungsketten, Versorgungsketten, Rohstoffketten, Lieferketten, Verantwortungsketten, Informationsketten, Energieketten. Nichts ist mehr weit weg; in der zusammengewachsenen Weltgesellschaft gibt es keine Provinz mehr und lokale Risiken mutieren über Nacht zu globalen Gefahren. Die alte Nationalstaatsmoderne existiert zwar weiterhin, aber aufkeimende Krisen sind nicht mehr nur die innere Angelegenheit einzelner Länder. «Zwangskosmopolitismus» nannte das der Soziologe Ulrich Beck. Mit prophetischem Gespür beschrieb er, wie die Globalmoderne die letzten weißen Flecken von der Landkarte tilgt und ihre Bewohner zu «Eingeborenen»

einer «Weltgefahrengesellschaft» macht. Weltgefahrengesellschaft bedeutete für Beck, dass jeder der Nachbar aller anderen ist. «Der entfernte Andere wird zum inneren Anderen – nicht als Folge von Migration, vielmehr als Folge von globalen Risiken.» Tatsächlich macht eine Pandemie jeden zu einem potenziell tödlichen Überträger, zum Gefährder und Gefährdeten in einer Person. Jeder ist verdächtig, und «niemand ist kein Risiko». Das Virus ist der unsichtbare Dritte in einer Epidemie des Argwohns; es zersetzt den Common Sense, greift die Wahrnehmung an und trübt die Urteilskraft. Am Ende kann niemand mehr zwischen Wissen und Nichtwissen, zwischen Risiko und Risikowahrnehmung unterscheiden. Wie in der Zeit nach Tschernobyl wird das Alltägliche verdächtig zweideutig, es wird dämonisch: Das Virus erzeugt Schuldgefühle und bestätigt die bewusstlos gewusste Wahrheit, dass der Restrisiko-Empfänger der Weltgefahrengesellschaft immer der Einzelne ist. Auf ihn, so Ulrich Beck, wird die «ultimative Verantwortung des Entscheidens» abgewälzt, er wird «letztlich alleingelassen mit der Unentscheidbarkeit und den vielschichtigen Unsicherheiten. Regierungen haben die Realität der Weltgefahrengesellschaft verharmlost und es versäumt, sie politisch so zu regulieren, dass sie nicht als chronische Bedrohung empfunden wird. Doch das war weder gewollt noch erwünscht, es passte einfach nicht zum Geist der neoliberalen Revolution, die dem Aberglauben verfallen war, der magische Markt werde wie durch Zauberhand eine gerechte Ordnung entstehen lassen. Auch darum wirkt Covid-19 wie ein Angstkonzentrat, wie die konkrete Chiffre für jenes abstrakte kulturelle Unbehagen, das von der überhitzten Globalisierung seit Langem freigesetzt wird, nach all den Terroranschlägen, Flüchtlingsbewegungen, Beinahe-Crashes und Klimaschocks.

**Das Virus ist der
unsichtbare Dritte in einer
Epidemie des Argwohns.**

Die Zivilisation erfährt ihre eigene Zerbrechlichkeit, oder wie Schwarzmaler sagen würden: ihre Endlichkeit.

Und nun perforiert die Seuche auch noch das Restvertrauen in die Beherrschbarkeit globaler Gefahren und bestärkt das infektiöse Gefühl, nicht mehr zwischen Normal- und Ausnahmezustand unterscheiden zu können. Die Zivilisation erfährt ihre eigene Zerbrechlichkeit, oder wie Schwarzmaler sagen würden: ihre Endlichkeit.

Wenn es gelingt, den globalen Kollaps abzuwenden, dann wird die kapitalistische Weltmaschine irgendwann wieder anspringen und zum «business as usual» zurückkehren. Die Davongekommenen werden sich feiern und die Börsenkurse unter ohrenbetäubendem Jubel aus dem Keller kommen, während die Hinterbliebenen mit ihrer Trauer allein bleiben. Auch von den vielen ruinierten Existenzen will dann öffentlich keiner mehr reden. Doch welche Spuren wird die Heimsuchung im gesellschaftlichen Gedächtnis hinterlassen, nach all den Monaten der Angst und dem Shutdown der Normalität? Vermutlich wird der letzte Nationaltrücker dann begriffen haben, dass in einer Weltrisikogesellschaft alle mit (fast) allen schicksalhaft «verschuldet» sind. Die liberale Staatsverachtung wird verstummen und die Globalisierung den Bürgern in einem noch düsteren Licht erscheinen; der Preis für die – ungleich verteilten – Reichtumsgewinne, das weiß man nun, ist eine rasende Mobil- und Verfügbarmachung der Welt, eine Vergleichgültigung geografischer Räume. Zudem hat die Globalisierung nahezu überall ein Wirtschaftsmodell durchgesetzt, das sich nur dynamisch stabilisiert, nur durch einen schuldenfinanzierten Exzess, nur durch Mehrproduktion, Mehrkonsum, Mehrverschleiß, Mehrtourismus und durch die Erfindung von Bedürfnissen, von denen der Endverbraucher gestern noch gar nicht wusste, dass er sie heute haben würde.

Die Pandemie hat ungeahnte Handlungs- und Restriktionsenergien freigesetzt, nicht einmal vor dem Superfetisch der schwarzen Null gehen Ökonomen noch in die Knie. Drängend ist die Frage, warum Regierungen beim Kampf gegen die Erderhitzung nicht eine ähnliche Entschlossenheit an den Tag legen. In beiden Fällen handelt es sich um eine «Naturkatastrophe», die durch die Weltrisikogesellschaft verursacht wurde beziehungsweise sich durch sie ausgebreitet hat. Anders gesagt: Sowohl das Klimabeben wie auch die Corona-Seuche kommen nicht von außen, sie kommen aus dem Innenraum einer Zivilisation, die nun die Getriebene ihrer eigenen Verhältnisse ist – das Virus regiert die Politik. Der Unterschied ist nur: Eine Infektion kann jeden jederzeit treffen; die Erderhitzung, glaubt man, treffe erst die Nachgeborenen. Das erklärt, warum beim Kampf gegen Covid-19 alles getan wird, um diese Naturgewalt zu besiegen – und beim Klimawandel lange Zeit alles getan wurde, um sich (mit einem Wort Jean Baudrillards) «dieser ungeheuren, unerträglichen menschlichen Verantwortlichkeit der Welt und der Natur gegenüber zu entledigen». Tatsächlich aber existiert eine geheime, wenngleich nur metaphorische Verbindung zwischen Pandemie und Klimakrise. Auf Satellitenaufnahmen war zu sehen, wie drastisch in China die Luftverschmutzung zurückging, nachdem die Hyperproduktion ausgesetzt und zum Stillstand gekommen war. Die Aufnahmen wirken auf berührende Weise still und surreal. Sie zeigen eine Zivilisation, die die Natur nicht länger mit ihren Abgasen vergiftet. Eine Zivilisation ohne Schuld und eine Moderne ohne Zerstörung.

Thomas Assheuer

Die Pandemie hat ungeahnte Handlungs- und Restriktionsenergien freigesetzt.

ROLAND SCHIMMELPFENNIG

Geboren 1967 in Göttingen. Nach längerem Aufenthalt als Journalist in Istanbul absolvierte Roland Schimmelpfennig ein Studium der Regie an der Otto-Falckenberg-Schule in München. Seit 1996 arbeitet er als freier Autor und Regisseur. Schimmelpfennig gehört zu den meistgespielten Gegenwartsdramatiker*innen im deutschsprachigen Raum. Seine Stücke – mittlerweile an die fünfzig – sind in zahlreiche Sprachen übersetzt und werden weltweit aufgeführt. Der Regisseur Jürgen Gosch inszenierte mehrere Uraufführungen des Dramatikers, u. a. «Vorher/Nachher» (UA 2002, Deutsches Schauspielhaus Hamburg, eingeladen zu den Mülheimer Theatertagen 2003), «Auf der Greifswalder Straße» (UA 2006, Deutsches Theater Berlin), «Das Reich der Tiere» (UA 2007, Deutsches Theater Berlin) sowie «Hier und Jetzt» (UA 2008, Schauspielhaus Zürich, eingeladen zum Berliner Theatertreffen 2009). Weitere Stücke u. a. «Die Frau von früher» (UA 2004, Regie: Stephan Müller, Burgtheater Wien, Einladung zu den Mülheimer Theatertagen 2005), «Ende und Anfang» (UA 2006, Regie: Nicolas Stemann, Burgtheater Wien), «Idomeneus» (UA 2008, Regie: Dieter Dorn, Residenztheater München), «Wintersonnenwende» (UA 2015, Regie: Staffan Valdemar Holm, Königliches Dramatisches Theater Stockholm), «Das große Feuer» (UA 2017, Regie: Burkhard C. Kosminski, Nationaltheater Mannheim), «Odyssee» (UA 2018, Regie: Tilmann Köhler, Staatsschauspiel Dresden) und «Der Riss durch die Welt» (UA 2019, Regie: Tilmann Köhler, Residenztheater München). Schimmelpfennig inszeniert seine Dramen auch selbst, u. a. «Der goldene Drache» (UA 2009, Burgtheater Wien, ausgezeichnet mit dem Mülheimer Dramatikerpreis 2010 und eingeladen zum Berliner Theatertreffen 2010), «Vier Himmelsrichtungen» (UA 2011, Salzburger Festspiele), «Das fliegende Kind» (UA 2012, Burgtheater Wien),

«SPAM Fünfzig Tage.» (UA 2014, Deutsches Schauspielhaus Hamburg) und «Der halbe Mond» (UA 2020, Malmö Stadsteater). Seine Arbeiten wurden mehrfach ausgezeichnet. Neben zwei Opernlibretti und zahlreichen Hörspielen hat Roland Schimmelpfennig auch drei Romane geschrieben: «An einem klaren, eiskalten Januarmorgen zu Beginn des 21. Jahrhunderts», der für den Leipziger Buchpreis 2016 nominiert wurde, 2017 «Die Sprache des Regens» und 2021 «Die Linie zwischen Tag und Nacht».

NORA SCHLOCKER

Geboren 1983 in Rum (Österreich). Nach einem Regiestudium an der Hochschule für Schauspielkunst Ernst Busch in Berlin war Nora Schlocker von 2008 bis 2011 als Hausregisseurin am Deutschen Nationaltheater Weimar engagiert und in gleicher Funktion von 2011 bis 2014 am Düsseldorfer Schauspielhaus sowie von 2015 bis 2020 am Theater Basel. Außerdem arbeitete sie am Maxim Gorki Theater Berlin, am Schauspielhaus Wien, am Staatstheater Stuttgart, am Residenztheater München, am Centraltheater Leipzig, am Staatsschauspiel Dresden und am Deutschen Theater Berlin. Nora Schlocker inszenierte klassische Dramen und Stoffe, unter anderem von Bertolt Brecht, Georg Büchner, Gustave Flaubert, Maxim Gorki, Franz Grillparzer, Gerhart Hauptmann, Ödön von Horváth, Jean-Paul Sartre und William Shakespeare sowie Gegenwartsdramatik von Thomas Arzt, Lukas Bärfuss, Thomas Freyer, Maria Kilpi, Ewald Palmeshofer, Klaas Tindemans und Tine Rahel Völcker. Seit der Spielzeit 2019/2020 ist sie Hausregisseurin am Residenztheater, wo sie 2019 «Die Verlorenen» von Ewald Palmeshofer uraufführte und zuletzt «Superspreeder» von Albert Ostermaier (2020) und «Finsternis» von Davide Enia (2021) inszenierte.

DER MANN MIT DER FLINTE

**Alles still und
laut gleichzeitig.
Tosend.
Blendend
schwarz.
Das Nichts.**

Roland Schimmelpfennig, «Der Kreis um die Sonne»

**SCHÖNE
VORSTELLUNG**