



**EINFACH DAS ENDE
DER WELT
CHRISTOPHER RÜPING
FAMILIENTRILOGIE I**



INHALT

Zu diesem Abend	5
Besetzung	6
Zu dieser Inszenierung	9
Interview	25
Comic	25
Literaturempfehlungen	25
Impressum	55



Nach zwölf Jahren kehrt ein junger Mann zu seiner Familie zurück. Zwölf Jahre hat er nicht von sich hören lassen, ist in der Zwischenzeit zu einem erfolgreichen Grossstadtkünstler geworden und hat sich in Herz und Kopf weit von seiner immer noch in der Kleinstadt lebenden Familie entfernt. Nach zwölf Jahren kommt der junge Mann zurück, ausgerüstet mit einer Kamera und dem Wunsch nach einer wirklichen Begegnung. Die Kamera ist mit dabei, weil der Blick durch ihr Objektiv eine Nähe zu schaffen verspricht, die von Angesicht zu Angesicht nicht auszuhalten wäre; auf die wirkliche Begegnung hofft er, weil er nicht mehr lange zu leben hat und die Nähe des Todes vielleicht ermöglicht, was so lange nicht denkbar war.

Ob die wirkliche Begegnung und die Kamera sich bedingen oder einander ausschliessen; ob Jahre der Kontaktlosigkeit das Urteil übereinander mildern oder härter machen; ob die gemeinsam verbrachten Jahre schwerer wiegen als die Jahre der Entfernung voneinander – gemeinsam mit den Schauspieler*innen Maja Beckmann, Nils Kahnwald, Ulrike Krumbiegel, Benjamin Lillie und Wiebke Mollenhauer begibt sich Regisseur Christopher Rüping in der riesigen Schiffbau-Halle hinein in das Drama Familie.

<i>Einfach das Ende der Welt</i>	Audience Developement Silvan Gisler
Nach Jean-Luc Lagarce	Theaterpädagogik Manuela Runge
Mit	Produktionsassistentz Natascha Zander
Maja Beckmann	Bühnenbildassistentz Ann-Kathrin Bernstetter
Nils Kahnwald	Kostümassistentz Ulf Brauner
Ulrike Krumbiegel	Videoassistentz Emma Lou Herrmann
Benjamin Lillie	Linus Stiefel
Wiebke Mollenhauer	Produktionshospitantz Delfina Ledermann
Matze Pröllochs	Bühnenbildhospitantz Andrea Mohn
Inszenierung	Dramaturgiehospitantz Mira Gebhardt
Christopher Rüping	Inspizienz Dagmar Zingg
Bühne	Soufflage Rita von Horváth
Jonathan Mertz	
Kostüme	
Lene Schwind	
Musik	
Matze Pröllochs	
Licht	
Frank Bittermann	
Dramaturgie	
Katinka Deecke	
Malte Ubenauf	

Übertitel Übersetzung	Theaterplastik Christine Rippmann
Sinikka Weber	
PANTHEA	
Technische Einrichtung	
Daniel Lötscher	
Konstruktion	
Sigi Fuchs	
Beleuchtung (Stellwerker)	
Carsten Schmidt	
Ton	
Paul Hug	
Joaquin Rivas	
Video	
Jasmin Kruezi	
Benjamin Hauser	
Maske	
Simone Mayer	
Julia Schmincke	
Garderobe	
Katrin Jäger	
Franziska Drossaart	
Requisite	
Heiko Baumgarten	
Rock Battaglia	
Marianne Boos	
Sarah Fröhlicher	

Technischer Direktor: Dirk Wauschkuhn	Leiterin Kostümwesen: Hanne Wulff
Stv. Technischer Direktor: Carsten Grigo	Damengewandmeisterin: Cäcilie Dobler
Leiter Foyer / Empfang: Robert Zähringer	Herrengewandmeisterin: Anita Lang
Leiter Theaterkasse: Freddy Rodríguez	Leiterin Ankleide: Sandra Caviezel
Produktions- & Werkstättenleiter: Paul Lehner	Kostümbearbeitung: Susanne Boner
Leitung Bühnentechnik: Ralf Kranzmann	Leiter Requisite: René Kümpel
Leiter Beleuchtung: Rainer Küng	Leiterin Malsaal: Annette Erismann
Leiter Ton- und Videotechnik: Jens Zimmer	Leiter Schreinerei: Ivano Tiziani
Leiterin Maskenbilderei: Judith Janser Ruckstuhl	Leiter Schlosserei: Guido Brunner
	Leiter Tapeziererei: Michel Jenny

Premiere: 3. Dezember 2020
Dauer: ca. 2.5h, eine Pause

Aufführungsrechte bei Felix Bloch Erben GmbH & Co. KG, Berlin.
In einer Einrichtung für das Schauspielhaus Zürich
Auf Grundlage einer Übersetzung von Uli Menke

Einfach das Ende der Welt ist ein Drama über Familie, über bürgerliche Familie. Es erzählt von einem jungen Mann, der vor vielen Jahren seine Familie verlassen und seitdem jeden Kontakt zu ihr eingestellt. Inzwischen hat der junge Mann sich zu einem erfolgreichen Künstler entwickelt, hat das kleinstädtische und bildungsferne Milieu seiner Kindheit und Jugend hinter sich gelassen und sich in der Grossstadt eine unabhängige und schillernde Existenz aufgebaut. Zu Beginn des Stücks entschliesst sich dieser junge Mann nun, zurück nach Hause zu kehren – nicht aus Reue oder Sehnsucht, sondern weil er schwer krank ist, nicht mehr lange zu leben hat und diese Nachricht seiner Familie überbringen will. Er malt sich aus, wie es sein wird, in das Haus seiner Kindheit zurückzukehren. Er malt sich aus, alles vorzufinden, wie er es verlassen hat, die Möbel, den Geruch, das Licht, die Geräusche, er malt sich jedes Detail aus, inklusive der in dem Haus befindlichen Menschen. Dann aber betritt er das Haus tatsächlich: Nicht nur die Zimmer haben sich verändert, die Einrichtung, die Farben, die Anordnung, vor allem die Menschen haben weitergelebt. Sie haben Kinder geboren, Lieben erlebt und wieder verloren, Hoffnungen begraben, sind Wagnisse eingegangen, haben Erfolge erlebt und Scheitern ertragen. Und all das ohne ihn. Wie tritt man seiner Mutter gegenüber, wenn man zwölf Jahre lang

ihre Stimme nicht hören wollte? Wie nennt man seine kleine Schwester, wenn man keine Ahnung hat, wer mit 14 ihre beste Freundin war? Und was sagt man seinem Bruder, der zwölf Jahre lang versucht hat, den Verlust des verlorenen Sohnes vergessen zu machen, obwohl niemand ihn darum gebeten hat?

Der Abstand zwischen Erinnerung und Gegenwart, der sich beim Übereinanderlegen der beiden auftut, ist enorm. Niemanden meinen wir besser zu kennen als die Menschen, mit denen wir aufgewachsen sind; niemanden können wir so gut lesen wie diejenigen, denen wir beim Aufwachsen zugeguckt haben – und von niemandem erwarten wir so kompromisslos, unserem selbstgemachten Bild genau zu entsprechen wie von den Mitgliedern der eigenen Familie. Ich gucke meine Schwester an, aber sehe nicht die Frau, die alle anderen sehen, sondern nur die Frau, die meine Fantasie sich aus den Bestandteilen unserer gemeinsamen Kindheit und Jugend zu rechtgebaut hat. Es gibt kaum einen Weg, dieses Bild, das ich mir gebaut habe, zu verändern, denn es ist nicht nur langsam gewachsen und vielschichtig, sondern auch ein fundamentaler Bestandteil meines eigenen Bildes von mir selbst. Aus all den vielen übereinanderliegenden Bildern nun, die nicht nur ich von meiner Schwester habe, sondern auch meine Schwester von mir und ich von meinem Bruder und mein Vater von meiner Schwester und und und

entsteht das verworrenste Spiegelkabinett menschlicher Beziehungen überhaupt: Familie. Ein Spiegelkabinett, in dem man irgendwann beim besten Willen nicht mehr sagen kann, welches der vielen Bilder um einen herum nun aus Fleisch und Blut und welches nur ein verzerrtes Abbild des eigenen Selbst ist.

Jede*r hat andere Tricks, sich in diesem Spiegelkabinett der Intimitäten zu bewegen und sich vor Verletzungen zu schützen. Einer der Pfade durch die Fallstricke des familiären Vexierspieles ist die Übersetzung der spiegelnden Reflexionen in Kunst. Ab und an gelingt es Künstler*innen, ihren subjektiven Blick auf die eigene Familie so zu rahmen, dass die Ausstellung und Vergrößerung des Persönlichen auch für Menschen jenseits dieses bestimmten Familienkreises etwas bedeuten können. Von Rainer Werner Fassbinder bis Thomas Bernhard, von Annie Ernaux bis zu Sophie Calle – so gross kann das Persönliche werden, dass es viele zu umfassen beginnt und schliesslich das Persönliche übersteigt.

Das Besondere an dieser Inszenierung nun ist aber nicht, dass der Regisseur Christopher Rüping hier seine eigene Familiengeschichte auf die Bühne gebracht hätte; auch nicht, dass der Schauspieler Benjamin Lillie, der den zurückgekehrten Sohn spielt, sich selbst in seine Figur exzessiv hineingespielt hätte. Besonders ist vielmehr, dass hier eine

ganze Gruppe von Theatermacher*innen, die seit langer Zeit gemeinsam durch die Jahre gehen, sich ebenso einzeln wie zusammen in diesen Abend hinein entworfen haben. Im deutschsprachigen Stadttheater gibt es eigentlich keine Kompanien, sondern einerseits fest an den Theatern angestellte Schauspieler*innenensembles und andererseits an- und wieder abreisende Regisseur*innen. Manchmal ergibt es sich vielleicht, dass um eine*n Regisseur*in herum sich zeitweise eine Gruppe von Schauspieler*innen bildet, die in unterschiedlichen Konstellationen für eine Weile zusammenarbeiten, aber selbst das ist selten. Die Verbindlichkeiten des Stadttheaters entstehen üblicher Weise nicht durch autonome Kompanien, sondern es ist die Theaterinstitution, durch die die einzelnen Theaterschaffenden unterstützt und verbunden werden – künstlerisch entwickeln sie sich in den allermeisten Fällen einzeln und unabhängig voneinander. Am Schauspielhaus Zürich gehen wir gerade einen anderen Weg. Und auch diesen Abend verantwortet eine Gruppe von Theatermacher*innen, die jetzt hier (aber nicht erst hier!) fest und auf überaus verbindliche Weise zusammenarbeiten. Von der Wahl des Stückes über die Textfassung bis zur Raumentscheidung hat diese Gruppe gemeinsam Verantwortung für die Inszenierung übernommen. Die Schauspieler*innen Maja Beckmann und Wiebke Mollenhauer,

die Schauspieler Nils Kahnwald und Benjamin Lillie, die Kostümbildnerin Lene Schwind und der Bühnenbildner Jonathan Mertz und der Musiker Matze Pröllochs kennen Christopher Rüping und einander seit vielen Jahren. Und es gelingt ihnen tatsächlich, gemeinsam Entscheidungen zu fällen und zu verwerfen, sich gegenseitig nicht nur zu inspirieren, sondern auch zu feedbacken, sich ebenso Raum zu geben wie Erwartungen aneinander zu formulieren.

Theaterfamilien sind keine wirklichen Familien, diese Tatsache sollte man nicht vergessen. So mancher «echten» Familie allerdings würde man wünschen, bei dieser kleinen Theaterfamilie, als deren letzter Streich nun *Einfach das Ende der Welt* zu sehen ist, in die Lehre zu gehen.^{KD}







AUFFANGNETZE

Schauspieler Benjamin Lillie, Bühnenbildner Jonathan Mertz und Regisseur Christopher Rüping im Gespräch mit Dramaturgin Katinka Deecke und Dramaturgiehospitantin Mira Gebhardt

Christopher, ist die Familie in Einfach das Ende der Welt eine besondere Familie? Oder ist sie, wenn auch auf ihre spezifische Weise, genau wie alle anderen bürgerlichen Familien?

Christopher Rüping: Das Stück erzählt schon eine sehr spezifische Familie, wobei ich glaube, dass jede spezifische Familiengeschichte voller Themen steckt, die sich verallgemeinern lassen. Die Dokumentation eines individuellen Schicksals interessiert mich nicht besonders, sondern eher die Suche nach dem Allgemeinen im Spezifischen, in diesem Fall zum Beispiel das Ringen um eine wirkliche Begegnung und die Frage, ob eine solche Begegnung überhaupt möglich ist.

Was müsste denn Deiner Ansicht nach geschehen, damit es in dieser Geschichte zu einer ehrlichen Begegnung der beteiligten Familienmitglieder kommen kann?

CR: Einem anderen Menschen offen zu begegnen, ist ja dann leicht, wenn man jemanden gar nicht kennt und sich zuvor auch kein Bild von der Person gemacht hat. Oder genau umgekehrt, wenn man sich so gut kennt, dass man nicht nur ein sehr genaues, sondern ein mit etwas Glück sogar zutreffendes Bild von der anderen Person hat. Zwischen diesen beiden Polen aber ist es schwer. Das Problem der Familie in unserem Stück ist, dass alle glauben, zu wissen, wer der*die jeweils andere ist. Vielleicht ist das sogar generell ein Problem bei Familien – dass man meint, zu wissen, wer der*die andere ist. Und dass all diese Vorstellungen, die man von sich selbst und von einander hat, echte Begegnungen verhindern. All die Bilder, die jede*r von sich selbst und von den anderen entworfen hat, verdecken die freie Sicht auf das Gegenüber.

Du nennst die Inszenierung ja Teil I einer Familientrilogie. Was hat es damit auf sich?

CR: Die Idee ist, in Zürich drei Stücke zum Thema Familie zu machen, und *Einfach das Ende der Welt* ist nun das erste. Ich mag den Gedanken, mich nicht nur in dieser einen Arbeit mit einem so gewaltigen Thema wie der Familie zu beschäftigen, sondern mich dem Thema über drei Arbeiten hinweg zu widmen, die dann eine Art Familientriptychon bilden. In der vergangenen Spielzeit 2019/20 haben wir als Ersatz für eine andere Vorstellung recht spontan eine szenische Lesung der Romans *Trauer ist das Ding mit Federn* von Max Porter realisiert, das wäre für mich ein guter Stoff für die Familientrilogie III. Fehlt nur noch der Stoff für die Familientrilogie II...

*Benjamin, man sagt ja oft, dass Schauspieler*innen auf der Bühne in einer doppelten Funktion sind: Einerseits als Figur, andererseits als Person. In diesem Fall spielst Du einen Künstler um die 30, der nach 12 Jahren Funkstille zurück zu seiner Familie in die Kleinstadt kommt: Wie viel Benjamin steckt in dieser Figur?*

Benjamin Lillie: Ich finde, es stimmt, dass man auf der Bühne doppelt dasteht. Aber ich bemühe mich trotzdem immer darum, dass viel

von mir selbst in den Figuren steckt, die ich spiele. In diesem Fall nun handelt meine Figur wirklich komplett anders, als ich persönlich handeln würde. Der Typ dreht sich viel mehr um sich selbst, er ist auch viiiieeel egozentrischer als ich. Ausserdem hat er ein so festes und unveränderliches Bild von seiner Familie – solche festen Bilder hasse ich, ich versuche um jeden Preis, sie zu vermeiden, ich will offen für Neues sein, auch Leuten gegenüber, die mir eng vertraut sind und die ich eigentlich gut kenne. Ich versuche, mir das immer wieder vorzunehmen und mich zu überprüfen, ob das klappt. Und zumindest das Bemühen unterscheidet mich ganz sicher von dem Typen, den ich spiele.

Was müsste denn passieren, damit Du Deiner Familie den Rücken kehrst und 12 Jahre lang jeden Kontakt vermeidest?

BL: Das ist schwer zu sagen... Ich kenne ein paar Leute, die gar keinen Kontakt mit ihren Eltern haben, sogar Leute, die mir nahestehen. Was ich von diesen Familien weiss, klingt meist ziemlich dysfunktional und nach Missbrauch, wenn auch nicht Missbrauch im

strafrechtlichen Sinn. Wenn ich solche Geschichten höre, kann ich mir vorstellen, dass man irgendwann nicht mehr kann und nur noch weg will. Ich weiss aber nicht, ob man wirklich alles Interesse an seinen Eltern und an seinen Geschwistern verlieren kann... Vielleicht zeugt so ein Kontaktabbruch gar nicht unbedingt von Desinteresse, sondern eher von dem verzweifelten und letzten Versuch, sich selbst zu schützen. Die auf der Hand liegende Frage ist aber ja hier wie in jedem anderen Fall: Wo ist denn eigentlich das Problem gewesen?

Dass Deine Figur sich entscheidet, nach 12 Jahren Abwesenheit wieder zur Familie zurückzukehren, hat mehrere Gründe, aber der Auslöser für sein Zurückkommen ist die Nachricht seines bevorstehenden Todes, die er überbringen will. Und das verbindet er nun mit dem Dreh eines Films über seine eigene Familie. Er taucht nach diesen 12 Jahren Abwesenheit mit einer Kamera zu Hause auf, um das Wiedersehen in Kunst zu überführen. Denkst Du, Kunst kann bei der Bewältigung der eigenen Kindheit helfen?

BL: Ja, bestimmt. Kunst dient auch als Ventil, die Geschichten, die man selbst erlebt hat, zu kanalisieren und aus dem eigenen Inneren nach draussen zu lenken, so dass sie in einem selbst nicht mehr so viel Platz einnehmen. Auf mich selbst trifft das nur bedingt zu, ich bin ja kein Künstler, also zumindest kein Künstler, der seine eigene Geschichte ausklamüsert und öffentlich seziert. Ich rede zwar gerne über die Vergangenheit, mich interessiert, wie meine Freund*innen aufgewachsen sind, wo sie herkommen etc., und auch die Vergangenheit von Leuten, die ich nicht so gut kenne, interessiert mich, was für Familienkonstellationen es da gab, welche Muster und Rollen. Diese Geschichten haben bestimmt Einfluss auf meine Arbeit, aber eben nicht in dem Sinne, dass ich selbst meine Kindheit zum Gegenstand eines Kunstwerks mache.

Findet Ihr es in einem moralischen Sinne problematisch, die eigene Familie als Ressource für Kunst zu benutzen?

BL: Hängt vom Wie ab.

CR: Ja, finde ich auch.

Jonathan, spielt die Übertragung Deines eigenen Lebens in Kunst für Dich eine Rolle? Oder einfacher gefragt: Wie sehr geht es in Deiner Arbeit um Dich selbst?

Jonathan Mertz: Das Tolle an Theater ist ja, dass am Ende ein Kunstwerk dabei rauskommt, das sehr viele verschiedene Perspektiven beinhaltet. Es geht nicht um die Auseinandersetzung des einen Künstlers oder der einen Künstlerin mit seiner*ihrer persönlichen Geschichte. Im Theater geht es immer um ganz viele Geschichten. Wenn ich nun versuche, meine einzelne Perspektive aus diesem vielstimmigen Kanon herauszulösen und den Bühnenraum nur für sich alleine betrachte... – ich glaube, es geht mir nicht so sehr um mich persönlich. Bei diesem Stück von Lagarce stellen sich natürlich persönliche Fragen und wir haben auch daran gearbeitet, die herauszukristallisieren. Aber für mich ist das in diesem Fall eher eine Technik, die sich aus dem Stoff ergibt. Persönliches in meine Arbeit zu überführen, interessiert mich nicht per se. Wenn das Persönliche aber wie in diesem Fall ein ästhetisches Werkzeug sein kann, das sich aus dem Stoff ergibt, benutze ich es gern.

Du arbeitest schon ziemlich lange mit Christopher zusammen und hast für ihn diverse Bühnenbilder entworfen, die meist abstrakter waren als dieses hier. Wie kam es zu dieser so realistischen Abbildung einer Wohnung?

JM: Das hängt wirklich mit dem Stoff zusammen. Wenn man sich wie hier mit einer ganz spezifischen Familie beschäftigt, kommt natürlich die Frage auf: Wie sieht ein Zuhause aus? Wie sieht eine Heimat aus? Natürlich geht es dabei vor allem um Erinnerungen. Da ist nicht einfach ein Zimmer mit einem Tisch und einem Bett, sondern da ist der Papierschnipsel auf dem Tisch da vorne in der Ecke; oder die Anordnung der Gegenstände auf der Fensterbank. Es geht um die speziellen, einzelnen Gegenstände, die vollkommen außerhalb von ästhetischen Bewertungsmaßstäben liegen. Es geht nicht um «schön» oder «hässlich», sondern um die Geschichten, die jeder einzelne Gegenstand in sich trägt, um die Erinnerung, die in jedem Gegenstand gespeichert ist. Das eigene Elternhaus liegt ausserhalb von Ästhetik. «Da steht halt das Sofa, das stand da schon immer und das gehört da auch hin!» Das Sofa hat kein ästhetisches Eigenleben,

sondern besteht nur aus den Erinnerungen und Geschichten, mit denen es verbunden ist.

«Wie sieht ein Zuhause aus?»

Was sind denn Eigenschaften, die aus Deinem Bühnenbild ein Zuhause machen?

JM: Ich glaube, das hat vor allem mit Details zu tun. Es geht nicht um den materiellen Wert eines Gegenstandes, sondern um die emotionale aufgeladenheit. Und die kann auch ein Stück Holz oder etwas ähnlich Banales in sich tragen.

Und warum hängen die Räume nicht zusammen, sondern stehen auf Podesten?

JM: Na, das Erinnern funktioniert eben nicht als ein kontinuierliches, zusammenhängendes Konstrukt. Die Erinnerung stückelt sich zusammen. Es ist sehr schwer, Erinnerungen räumlich und auch zeitlich zu einer konsistenten, zusammenhängenden Form zu bringen. Meist sind es ja nur einzelne Fragmente, die dann erst durch Sprache oder eben durch ein Bühnen-

bild so geordnet werden müssen, dass sie auch von aussen nachvollziehbar sind. Damit sie ein sinnhaftes Ganzes ergeben, muss man Erinnerungen neu zusammensetzen, auch räumliche Erinnerungen.

Warum ist dieses Bühnenbild, das voller Liebe zum Detail steckt, nach dem ersten Teil dann auf einmal weg?

JM (*lacht*): Tja, so wie auch Erinnerungen plötzlich auftauchen, sind sie auf einmal wieder weg.

CR: Das Bühnenbild ist ja gewissermassen eine zwar lückenhafte, aber doch sehr konkrete und detaillierte Manifestation dessen, was der Sohn, der zwölf Jahre lang nicht zu Hause war, von seinem Zuhause erinnert. Manches hat er noch genau vor Augen, anderes ist einfach weg. Die Türen zum Beispiel hat er offensichtlich vergessen (*lacht*) und die Decken auch. Aber er erinnert sich genau, was im Wohnzimmer in der dritten Schreibtischschublade unten rechts drin war, wenn man sie ganz weit aufzieht. Die Bühne ist ein Erinnerungsraum, das Bühnenbild ein erinnertes Raum. Und jetzt

kommt man zwölf Jahre später zurück und von diesem Raum ist natürlich nichts mehr übrig. Nicht weil das Haus abgerissen worden wäre, sondern weil das Leben weitergegangen ist und aus den Räumen der Kindheit andere Räume geworden sind. Auf einer formaleren Ebene erhoffe ich mir (zumindest zum jetzigen Zeitpunkt, vier Wochen vor der Premiere), dass die Leere, die durch das Verschwinden des Bühnenbildes entsteht, dass die Distanz, die man beim Sprechen und Spielen in der leeren Schiffbau-Halle überbrücken muss, einen produktiven Widerstand zu der vermeintlichen Intimität der Familienszenen herstellt.

Vor allem in Frankreich, wo Lagarce viel bekannter ist als im deutschsprachigen Theater, wo er sogar Abiturstoff ist, gilt Einfach das Ende der Welt auch als ein Stück über die Aidskrise. Lagarce ist eine Ikone der schwulen Kultur, wir hingegen haben diesen Aspekt vernachlässigt – würdest Du noch mal rekapitulieren, warum?

CR: Als Lagarce *Einfach das Ende der Welt* kurz vor seinem HIV-Tod 1995 vollendet hat, war Aids ein Todesurteil. Das ist heute im Jahr 2020 nicht mehr der Fall, zumindest nicht in der







unglaublich privilegierten westlichen Welt, über die wir jetzt gerade sprechen und über die Lagarce schreibt. Wir wollten das Stück nicht historisch verorten, wir wollten die Inszenierung weder in einer bestimmten Epoche noch in einem bestimmten Land situieren. Im Stück selbst übrigens steht kein Wort von Aids, aber weil man die Biographie von Lagarce kennt, wird allgemein der Schluss gezogen, dass es sich bei der tödlichen Krankheit des Protagonisten um Aids handelt.

Beschäftigt Euch die Frage, ob Ihr als heterosexuelle Männer das Stück eines schwulen Autors über eine schwule Figur machen könnt?

JM: Ja klar, denke ich darüber nach. Aber ich finde nicht, dass bestimmte Identitätszuschreibungen die Voraussetzung für die Beschäftigung mit einem Werk sind. Man muss achtsam sein und respektvoll, das ist wichtig. Nicht ob man schwul ist oder nicht.

CR: Ja. Ich glaube, dass es für unsere Geschichte am Ende völlig egal ist, wen der Typ liebt. Egal ob Mann oder Frau – mich interessiert die Frage, wie man sich selbst durch die Augen

der anderen sieht. Das ist ein Kampf, den alle Figuren gleichermassen kämpfen.

Ist es denn notgedrungen ein Kampf, sich durch die Augen von jemand anderem wahrzunehmen? Gibt es keinen Ausweg aus der Verunsicherung, die durch Blick der Anderen entsteht?

CR: Natürlich hofft man immer, dass man sich vom Blick der Anderen befreien kann. Die Realität aber ist, dass das so ziemlich unmöglich ist. Linderung kommt zumindest für mich nur dadurch, das zu akzeptieren.

Und für Dich, Benjamin, als Schauspieler?

BL: Als Schauspieler muss ich diesen Blick natürlich akzeptieren, sonst hätte ich einfach den falschen Beruf. Wenn du Schauspieler bist, muss es jemanden geben, der das, was du tust, betrachtet und auch bewertet. Davon muss man sich zwar immer wieder auch frei machen, aber trotzdem bleibt einem bewusst, dass das ununterbrochen stattfindet und man davon ja auch abhängig ist. Im Leben, ausserhalb des Theaters, ist es dann vor allem wichtig, offen zu sein, nicht voreingenommen, nicht den

eigenen Blick auf andere urteilend zu richten. Das klingt jetzt zwar total klischeehaft, aber ich glaube da wirklich fest dran. Auch in Gesprächen muss man sich bereithalten, überzeugt zu werden, muss man sich bereithalten, die eigene Meinung zu ändern und sie nicht auf Biegen und Brechen durchsetzen zu wollen. Das ist ja das grosse Problem der Figuren in dieser Inszenierung und vor allem des Protagonisten: Der Typ ist einfach nicht in der Lage, seine Leute anders zu sehen als er sie sich vorgestellt hat. Er hat ein fertiges Bild von ihnen und davon will er keinen Zentimeter abrücken.

CR: Das mit dem Schauspielersein und dem Blick der Anderen ist eine interessante Frage. Eine Schauspielerin, die nicht weiss, dass sie beobachtet wird, ist in dem Moment einfach keine Schauspielerin. Wenn man nicht weiss, dass man beobachtet wird, ist es kein Theater, kein Spielen. Eine Schauspielerin allerdings, die weiss, dass sie beobachtet wird und das zum bestimmenden Massstab ihres Tuns auf der Bühne macht, ist höchstwahrscheinlich eine schlechte Schauspielerin. Wenn du beim Spielen nur damit beschäftigt bist, was andere von dir denken, kriegst du keinen Ton mehr raus.

BL: Ja, das stimmt voll!

CR: Gut ist man doch dann, wenn man zwar weiss, dass man beobachtet wird, diesen Fakt also akzeptiert, aber gleichzeitig nicht diese Beobachtung von aussen zum bestimmenden Faktor des eigenen Tuns macht. Im Leben ist das nicht anders, denke ich. Ab einem gewissen Alter ist einem völlig klar: Man wird beobachtet und man wird bewertet. Das ist einfach so. Wenn man nur damit beschäftigt ist, diese Bewertungen zu managen und das zum massgeblichen Kriterium der eigenen Lebensentscheidungen zu machen, wird man sehr, sehr unglücklich und wahrscheinlich nicht mal unbedingt ein guter Mensch. Der Versuch ist doch, um den Blick der anderen auf einen selbst zu wissen und ihn trotzdem nicht so wichtig zu nehmen.

Der Protagonist des Stückes kommt nach Hause, um seinen bevorstehenden Tod anzukündigen, kann sich aber dann doch nicht dazu entschliessen, es auszusprechen. Und schweigt. Wieso ist der Tod in der bürgerlichen Kleinfamilie ein so grosses Tabu, habt Ihr dazu eine Meinung?

JM: Ich weiss nicht, ob das nur was mit dem Familienumfeld zu tun hat. Es gibt eher einen gesamtgesellschaftlichen Imperativ: Du darfst nicht sterben! In meinem Leben ist Tod bisher kein großes Thema gewesen, aber ich würde sagen, der Tod ist in allen sozialen Beziehungen ein Tabu. Man kann damit nicht pragmatisch umgehen, der Tod ist irgendwie verboten.

CR: Es ist einfach sehr schwer, über den Tod zu reden. Was soll man auch angesichts des Todes sagen? Über etwas zu sprechen, bedeutet ja immer auch, dieses Etwas in den Griff zu bekommen und der Tod ist halt einfach nicht in den Griff zu bekommen.

«Tod ist irgendwie verboten»

Kann das Sprechen darüber nicht auch Erleichterung verschaffen?

CR: Klar. Deswegen ist die Situation in dem Stück ja so zugespitzt: Der Protagonist hat angesichts seines nahenden Todes nur noch

diese eine Chance auf eine Begegnung mit seiner Familie. Wenn er sich Erleichterung verschaffen will mit der Ankündigung seines bevorstehenden Todes, dann muss das jetzt geschehen. Aber es gelingt ihm nicht. Es kommt zu keinem Gespräch über das Leben, über die Vergangenheit, über den Vater – es wird die ganze Zeit eigentlich über nichts gesprochen, Worte werden produziert, Sprechmuskeln werden bewegt; es ist selten still, aber es wird wenig gesagt. Und das liegt, glaube ich, eben daran, dass es so, so, so, so, so, so verdammt schwer ist, sich wirklich zu begegnen, wirklich über irgendetwas zu sprechen – und dann auch noch über den Tod, das geht gar nicht!

*Habt ihr eine Theorie, wieso in der westlichen Welt die allermeisten Künstler*innen aus bürgerlichen, höchstens noch kleinbürgerlichen Familien kommen? Ist Kunst ein bürgerliches Phänomen?*

JM: Für mich persönlich war das Kunststudium genauso naheliegend, wie eine Ausbildung zum Molkereitechniker. Kunst ist ein Teil des Lebens meiner Eltern und war auch für mich immer zugänglich. Kunst kannst du machen, wenn du bereit bist, freiwillig wenig Geld zu

haben. Und das ist natürlich viel einfacher, wenn du über Geld nicht nachdenkst oder nachdenken musst, weil du Auffangnetze hast. Superbürgerlich.

CR: Bürgerlichkeit ist kein Eignungskriterium für künstlerisches Tun. Aber wenn jemand 24/7 mit dem Überleben beschäftigt ist, wird er*sie nicht unbedingt Zeit dafür haben, ein Bild zu malen. In 90% aller Fälle ist Kunst nur möglich, wenn man eine gewisse Form von Luxus im Leben hat, nämlich den, nicht die ganze Zeit mit dem eigenen Überleben beschäftigt sein zu müssen.

«Eine leere Stelle»

Habt Ihr irgendeine Theorie, warum es in dem Stück keinen Vater gibt?

CR: Nein, das bleibt Spekulation. Vielleicht ist er gestorben, vielleicht hat er seine Familie verlassen, vielleicht gab es nie einen Vater. Fakt ist: die Abwesenheit des Vaters erzeugt im Abgleich mit der konventionellen bürgerlichen Familie ein Vakuum. Die Familie, die L'argace zeigt, ist um ein Vakuum herum gebaut, um

eine leere Stelle, und dadurch wird jede andere Verbindung innerhalb dieser Familie zerbrechlicher. Das ist narrativ klug; es ist klug, dass die Beziehungen nur deswegen Bestand haben, weil sie sich gegenseitig stützen, und nicht, weil sie aus sich heraus stabil wären.

Benjamin, telefonierst Du seit Probenbeginn häufiger mit deiner Familie als sonst?

BL (*lacht*): Ja, aber nicht aus dem Grund, den ihr meint, also nicht, weil wir hier ein Stück über eine Familie machen. Im Moment telefoniere ich häufiger mit meinen Eltern als sonst wegen der Pandemie, denn meine Eltern sind schon älter und ich muss mich erkundigen, ich will mich erkundigen. Deswegen telefoniere ich häufiger, ja. Aber boah, wenn das jetzt meine Mutter und mein Vater lesen und finden, dass das gar nicht stimmt...? Wobei, bis jetzt habe ich schon öfter angerufen, glaub ich. Sagen wir mal so.

Am Ende der Inszenierung, wenn das Familientreffen –

BL: Stopp, nicht jetzt alles spoilern!!

CR: Ja! Wobei – wann liest man eigentlich so ein Programmheftinterview? Hat man die Inszenierung da nicht längst schon gesehen?

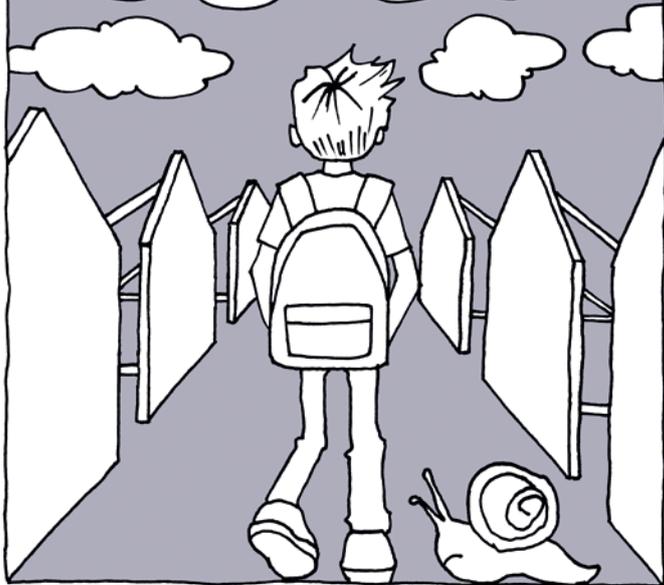
BL: Na, spätestens in der Pause! Aber ich glaube schon, dass manche da auch beim Einlass mal reinlinsen, wenn sie auf ihren Plätzen auf den Beginn warten.

CR: Aber da gönnt man sich doch nicht das ganze Interview, wir reden jetzt ja schon 51 Minuten!!

BL: Hallo Zuschauer*in (*winkt*), Du guckst gleich unsere Inszenierung!

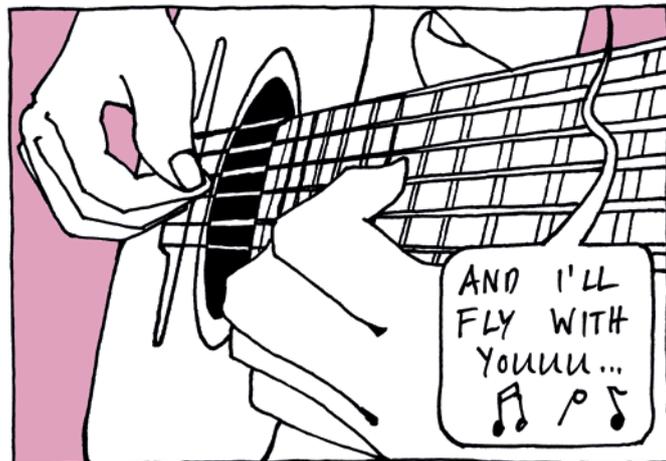
CR: Ja, hallo Zuschauer*in!! Wenn Du dieses Interview wirklich grade beim Einlass zu unserem Stück liest, also während Du in der Schiffbau-Halle auf den Beginn der Vorstellung wartest – dann ruf mal laut «Hui!», damit wir Dich erkennen!

ES WAR IM FRÜHJAHR 99,
ICH WAR DREIZEHN UND
GING VON DER SCHULE
NACH HAUSE, DEN IMMER UND
IMMER GLEICHEN WEG DURCH
DIE ÖDE KLEINSTADTKULISSE
MEINER KINDHEIT...



BEI JEDEM
VERDAMMTEN FLUG-
ZEUG, DAS ICH
AM HIMMEL SAH,
WOLLTE ICH EIN-
STEIGEN - NUR
WEG AUS DIESER
TRISTESSE. GANZ
WEIT WEG, AM
BESTEN ANS ANDERE
ENDE DER WELT.







Fly with me

Ulf Brauner (Kostümassistent) und Mira Gebhardt (Dramaturgiehospitantin) erzählen in einem Comic von der Begegnung des Protagonisten mit seiner ersten grossen Liebe.

LITERATUREMPFEHLUNGEN

Im Laufe der Vorbereitungen und während der Proben zu einem Theaterabend spricht man häufig über Bücher. Nicht nur über die Bücher, die man auf die Bühne bringen will, sondern auch über solche, die einen beschäftigen und inspirieren, die für die Arbeit an der Inszenierung einen temporären Resonanzraum für die an der Inszenierung Beteiligten schaffen. Bei der Arbeit an *Einfach das Ende der Welt* spielten Bücher noch mal eine bedeutendere Rolle als sonst – vielleicht weil es um Familie geht und so viele Künstler*innen sich in ihren Werken auf eingängige und persönliche Weise mit ihren eigenen Familien beschäftigt haben; vielleicht weil die Proben zu dieser Inszenierung im März 2020 wegen der Corona-Pandemie abgebrochen werden mussten und die Beteiligten über Literatur Wege gefunden haben, auch während des Lockdowns und über den Sommer mit den Themen in Kontakt zu bleiben; vielleicht auch weil es an diesem Abend um die Verbindung zwischen dem eigenen Leben und dessen Übersetzung in Kunst geht und um die Frage, wie persönliche Erinnerung verallgemeinerbar werden kann.

Um Sie als Zuschauer*innen an diesem Resonanzraum zu beteiligen und Ihnen vielleicht ein paar schöne Leseanregungen mitzugeben, möchten wir hier ein paar derjenigen Titel erwähnen, die uns im Laufe der Vorbereitungen und Proben begleitet haben.

Thomas Bernhard

52% Abrechnung 18% Sprachvirtuose 30% boyhood

Der österreichische Schriftsteller verarbeitet in einer 1975 begonnenen Reihe fünf autobiographischer Werke seine Kindheit und Jugend: *Die Ursache, Der Keller, Der Atem, Die Kälte* und *Ein Kind*. Seine Familie und deren Mitglieder sind Bestandteil und Grundlage dieser «Berichte». *Auslöschung. Ein Zerfall* wiederum ist Bernhards letzter grosser Roman, in dem der Erzähler Franz Josef Murau seine Wurzeln und damit auch seine Familie auf bittere und erbarmungslose Weise eben «auszulöschen» versucht. In einem rhythmisierten Fliesstext und mit den für Bernhard typischen Wiederholungen und Übertreibungen rechnet er in Reflexionen und Erinnerungen mit seinen Familienmitgliedern ab und geht auch mit sich selbst ins Gericht.

Sophie Calle

36% Art 24% Obsession 40% Exhibitionierung

Sophie Calle ist eine französische Künstlerin, die ihr eigenes Leben zum Zentrum ihrer Kunst gemacht hat. Am Weitesten ging sie diesbezüglich, als sie den Moment des Todes ihrer eigenen Mutter auf Video dokumentierte und das dann in ein Buch und verschiedene Ausstellungen überführt hat. Einmal hat Calle einen Privatdetektiv engagiert, um sie in ihrem Alltag zu verfolgen und zu fotografieren, und hat die dabei entstandenen Fotos dann ausgestellt. Im Zentrum eines ihrer berühmtesten Werke steht ein Brief, den ihr Ehemann ihr geschrieben hat, um sich von ihr zu trennen. Mit diesem Trennungsbrief ist Sophie Calle zu diversen ihr bis dahin unbekanntes Frauen gefahren und hat diese gebeten, den Brief vor einer Kamera vorzulesen. Das daraus entstandene Werk heisst *Prenez soin de vous*, was so viel heisst wie «Passen Sie auf sich auf».

Didier Eribon

26% Homosexualität 26% Arbeiter*innenmilieu 48% Soziologie

Der französische Schriftsteller und Soziologe verbindet in *Rückkehr nach Reims* das autobiographische Schreiben über seine Kindheit im Arbeiter*innenmilieu mit einer soziologischen Analyse der französischen Gesellschaft inklusive dem aufkeimenden Rechtspopulismus. Mit zwei Wünschen (oder der «doppelten Hoffnung» wie Eribon es nennt) zieht er in die Grossstadt Paris: Er sucht einerseits einen Weg, seine in der Kleinstadt unterdrückte Homosexualität auszuleben, und andererseits als Intellektueller den Habitus des Arbeiter*innenkindes zu überwinden. Mittlerweile sind seine Werke über die homosexuelle Identität und über das in grosser Armut lebende Arbeiter*innenmilieu in Frankreich zu Klassikern der Soziologie geworden.

Annie Ernaux

45% Erinnerung 35% Autoethnologie 20% Epoche

Als eine der wichtigsten Autor*innen der französischen Gegenwartsliteratur prägte Annie Ernaux die «Autoethnographie», eine spezielle Schreibform, bei der ein*e Autor*in die

eigene Biographie mit kulturellen, politischen und sozialen Bedeutungen und Bewegungen verbindet. In *Der Platz* schreibt sie auf persönliche Art die Geschichte ihres Vaters, eines einfachen Mannes und Arbeiters; *Eine Frau* erzählt über das Leben und Sterben der Mutter von Ernaux; *Die Jahre*, das 2017 in der deutschen Übersetzung erschien, verbindet auf fast chronikartige Weise Ernaux' individuelle Erinnerungen mit einem gesamtgesellschaftlichen, fast epochalen Kontext; *Erinnerungen eines Mädchens* wiederum beschreibt, wie Ernaux als junge Frau brutale und demütigende Behandlungen durch Männer als selbstverständlich hinnahm und wie sie erst spät in ihrem Leben zu einem feministischen Bewusstsein kam.

Rainer Werner Fassbinder

51% Fassbinderclan 40% Politikum 9% Sex

Als einer der wichtigsten Vertreter des Neuen Deutschen Films der 1970er und 80er Jahre machte Rainer Werner Fassbinder die Protagonist*innen seines persönlichen Lebens häufig zu den Protagonist*innen seiner Filme. Auch wegen dieser Unklarheit der Grenzen zwischen Privatem und Ästhetischem,

zwischen Kunst und Politik wurde der Fassbinder-Clan so bekannt. In den letzten Minuten seines Films *Deutschland im Herbst*, in dem er sich mit dem RAF-Terrorismus des Deutschen Herbstes auseinandersetzt, führt er mit seiner echten Mutter ein Interview über Faschismus und Demokratie und zeigt darin, wie seine Mutter als Vertreterin der deutschen Kriegsgeneration sich in ihrer vom Nationalsozialismus geprägten Argumentation verstrickt.

Karl Ove Knausgård

30% Familienverräter 50% Exposition 20% Ego

Der norwegische Autor widmet sich in den 2017 veröffentlichten sechs Bänden seines autobiographischen Romanzyklus *Kämpfen* seiner eigenen Geschichte und Familie. Mit voyeuristischer Lust las die Weltöffentlichkeit die detaillierten und unerbittlichen Schilderungen der intimen Details des knausgård-schen Familienlebens. Der Zyklus löste eine Kontroverse über die Darstellung, das Exhibitionieren und Instrumentalisieren von Familie für die Kunst aus und auch Knausgård selbst spricht von dem hohen Preis, den er und seine

Familienmitglieder für die Ausstellung ihrer Intimität zahlen mussten.

Édouard Louis

50% Neuanfang 40% Coming-out 10% französische Intelligentsia

Das Ende von Eddy (2014) ist der autobiographische Debutroman des französischen Schriftstellers Édouard Louis. Er beschreibt darin seine Kindheit und Jugend in einem von starker Armut geprägten Milieu im Norden Frankreichs. Als homosexuell sich orientierender Junge wird er von den Männlichkeits-erwartungen seines Umfelds gepeinigt, seiner Empfindsamkeit wird mit Befremden und Hohn begegnet. Mit der Veröffentlichung von *Das Ende von Eddy* verabschiedet sich der Autor von seinem alten Ich Eddy Bellegueule und wird zu Édouard Louis, den das internationale Feuilleton mittlerweile als eine der wichtigsten linken Stimmen der französischen Intelligentsia betrachtet.

Oskar Roehler

67% Film 23% Biographie 30% Ende einer Mutter

In fast all seinen Werken nutzt der Filmemacher und Autor Oskar Roehler sein eigenes Leben als Material für seine Kunst. Berühmt wurde er im Jahr 2000 mit dem Spielfilm *Die Unberührbare* über seine selbstmordgefährdete und tablettenabhängige Mutter Gisela Elsner, gespielt von Hannelore Elsner. Roehler hat noch weitere Teile seiner Biographie in Kunst überführt, z.B. in dem Roman *Herkunft* über seine Kindheit in Westdeutschland, aus dem auch der Film *Quellen des Lebens* entstanden ist, oder in dem Film *Tod den Hippies*. Es lebe der Punk, wo er seine wilde Zeit im Berlin der 1980er beschreibt.

Einar Schleef

49% Mutter 51% Fiktion der Mutter

Der Bühnenbildner, Theaterregisseur, Dramatiker, Maler und Schauspieler war einer der wichtigsten europäischen Theatermacher des 20. Jahrhunderts und insbesondere für seine Inszenierungen mit grossem Chor bekannt. Von 1953 bis 2001 führte er akribisch Tagebuch und vervollständigte und veröffentlichte

seine Aufzeichnungen anschliessend. In diesen Tagebüchern, die gleichsam literarische Wirkung entfalten, verarbeitet er seine Kindheit und Jugend im ostdeutschen Sangerhausen und insbesondere die Beziehung zu seiner Mutter Gertrud. In seinem nach ihr benannten Roman *Gertrud* versucht er nachzuempfinden, wie sie seine Flucht 1976 aus der damaligen DDR erlebt hat und mischt dabei biographische und fiktionale Details über seine Mutter.

Texte:

Alle Texte sind Originalbeiträge
für dieses Programmheft.

Comic:

Zeichnung: Ulf Brauner
Story: Ulf Brauner, Mira Gebhardt

Fotografie:

Diana Pfammatter

Herausgegeben von der
Schauspielhaus Zürich AG
Zeltweg 5, 8032 Zürich

Saison 2020/2021

Intendanz:

Benjamin von Blomberg, Nicolas Stemann

Redaktion:

Katinka Deecke, Mira Gebhardt

Gestaltungskonzept:

Studio Laurenz Brunner

Satz:

Pascal Alexander

Schriften:

Rekord, Magister (Source Type)

Druck: Multicolor Print AG

Offizielle Ausstatter des Schauspielhaus Zürich:

MAC Cosmetics

modissa

Optiker Zwicker

südhang Weine

Glen Fahrn

Ricola

Änderungen vorbehalten

Produziert in der Schweiz auf

FSC zertifiziertem Papier und 100% Altpapier

DENIS MENOCHET LAURE CALAMY DAMIEN BONNARD NADIA TERESZKIEWICZ BASTIEN BOUILLON GUY ROGER «BIBISSE» N'DRIN und VALERIA BRUNTEDESCHI

«Ein kühner, witziger und raffinierter Mystery-Thriller mit einem spielerischen Hauch des Makabren.»

THE GUARDIAN

SEULES LES BÊTES

Ein Film von DOMINIK MOLL



«Von Anfang an messerscharf, unberechenbar und spannungsgeladen.» *SCREEN*

© 2015 UNIVERSAL PICTURES

FILM COOP
UNIVERSAL PICTURES

Ab 17. Dezember im Kino

RIFFRAFF

BOURBAKI

Endlich eine Fliege, die jedem Hals steht.

Wir wünschen Ihnen einen perfekten Theatergenuss.



Alles Gute.

Landesmuseum Zürich. SCHWEIZERI
SCHE NATIONALMUSEUM. MUSÉE
NATIONAL SUISSE. MUSEO NAZIONA
LE SVIZZERO. MUSEO NAZIUNA
LER.



Der erschöpfte Mann

 Schweizerische Eidgenossenschaft
Confédération suisse
Confederazione Svizzera
Confederaziun svizra

Edgundisches Departement des Kantons SO
Departament federal da Fribourg SO
Departament federal d'Alentour SO

16.10.20 – 10.1.21

Thema:
Hast Du Lust?



philosophiefestival.ch

[Zürcher
Philosophie
Festival]

KOSMOS Kulturhaus
14. – 16. Januar 2021



Profitieren Sie von unserem Sitzplatz- Upgrade.

Wir sind Partnerin des Schauspielhaus Zürich. Unsere Kundinnen und Kunden erhalten eine bessere Platzkategorie. zkb.ch/schauspielhaus

SCHAUSPIELHAUS
ZÜRICH



