



archimaera
architektur.kultur.kontext.online

Adria Daraban (Köln)
Marius Grootveld
(Gent)

Das Vorgefundene erfinden

Ein Gespräch mit der Bühnenbildnerin Anna Viebrock

Im September 2021 trafen wir für ein Interview zum Thema Fragment die Bühnenbildnerin Anna Viebrock in der 9. Etage des Architekturfakultätsgebäude der TU Berlin. Mit weitem Ausblick über Berlin, führten wir ein Gespräch über ephemere Bühnenbilder die aus Fragmenten des Alltäglichen entstehen, über Räume die ein Innen kennen, aber kein Außen, über Bühnenbilder die emotionale Zustände zum Ausdruck bringen.

<http://www.archimaera.de>
ISSN: 1865-7001
urn:nbn:de:0009-21-56868
März 2023
#10 "Fragment"
S. 24-32



Ich arbeite seit mehreren Jahren in der Forschung und auch gemeinsam gemeinsam mit Studierenden an Themen, die sich mit einem breit gefassten Begriff des Fragmentarischen in der Architektur, Kunst und Philosophie befassen. Wir haben angefangen mit erweiterten Begriffen oder Qualitäten des Fragmentarischen, wie das Ambigue, das Mehrdeutige oder das Disparate, um dann, gemeinsam mit Marius Grooveld und seine Projektgruppe, das Gespräch auf der Ebene der bildlichen Repräsentation zu vertiefen. Dabei haben wir festgestellt, dass uns viele der aufgerufenen Referenzen auf Ihre Arbeit zurückführten. In mehreren Interviews – so wie auch das 2011 erschienene Buch zu Ihrer Arbeit heißt –, umschreiben Sie Ihre Methode mit dem poetischen Satz: „Das Vorgefundene erfinden“. Was uns an diesem Satz neugierig macht, ist die Frage: Wie reflektieren Sie in Ihrer Arbeit diese Wechselwirkung zwischen dem, was man erfindet, also die Invention, die Intuition, und dem, was das Vorgefundene (Objekt) hergibt?

Also, ich habe diesen Satz „das Vorgefundene erfinden“ – und ich weiß nicht, ob ich den richtig zitiere – von Giuseppe Verdi, der auch immer gesagt hat: „Die Wirklichkeit muss man erfinden.“ Also, es ist eine ganz einfache, aber schon irgendwie klare Sache, oder? Wenn ich fotografiere, sehe ich andere Dinge als diejenigen, die das Foto anschauen. Und das hat natürlich mit dem Ganzen, mit der Verknüpfung zwischen den Dingen,



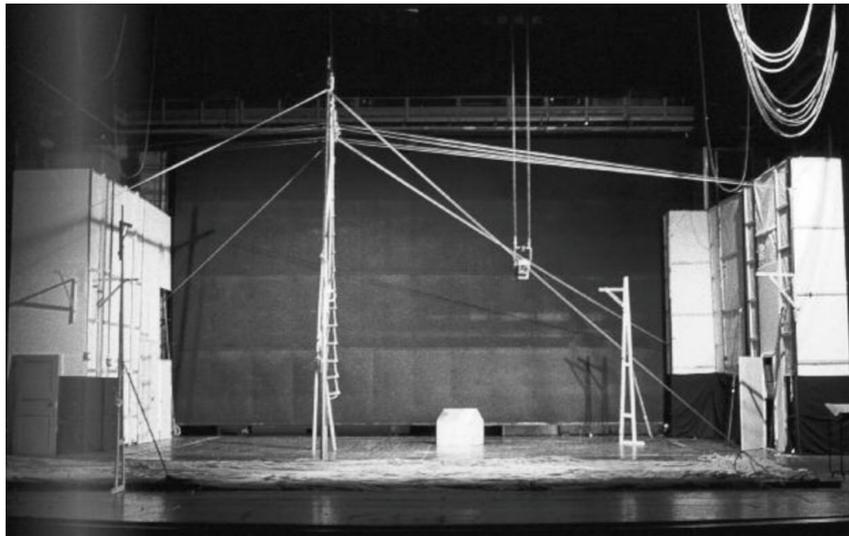
Abb. 1 Butzbach, Besuch zur Vorbereitung von WOYZECK, an der Staatsoper Stuttgart, Regie Jossi Wieler, 1986 ©Anna Viebrock

zu tun. Seitdem ich mit Alexander Kluge bei einer Ausstellung in Venedig zusammengearbeitet habe, denke ich darüber nach, dass alles, was man je erfahren hat, irgendwie miteinander verknüpft ist. Das Fotografieren ist eine subjektive Erfahrung, die sich schwer transferrieren lässt. Ich bemerke das, wenn mir manchmal Leute Fotos schicken und sagen, dass sie etwas Hässliches gesehen haben und dabei mich denken mussten. Oft kann ich gar nichts damit anfangen, weil ich nicht da war, die Situation nicht erlebt habe. So funktioniert das Fotografieren für mich wie eine Gedächtnisstütze für Situationen, die ich selbst erlebt habe.

Wo liegt die Erinnerung dann gelagert, im Foto oder im Gedächtnis?

Na ja, da gibt es jetzt zwei Antworten, eigentlich. Manchmal fotografiere ich Dinge, die ich erst hinterher in dem Foto entdecke und sehe. So, als hätte ich das unterbewusst mitaufgenommen. Es ist gut, wenn das Bild mehr zeigt, als das Auge gesehen hat. Ich hatte irgendetwas ganz anderes bemerkt und fotografiert, und dann entdeckte ich im toten Winkel Situationen, die ich gar nicht mitkriegt hatte. Aber umgekehrt erinnere ich mich zugleich an Dinge, die in den Fotos nicht sichtbar sind. Wenn ich eine Situation selbst erlebt und fotografiert habe, erinnere ich mich auch an Gerüche, Stimmungen oder Ähnliches. Und darin besteht die Schwierigkeit: das vor Ort Gefühle oder die Atmosphäre für ein Bühnenbild nachzubauen oder zu benutzen. Daran arbeite ich dann, an diesen Erfahrungen. Aus dem Grund finde ich Recherche-Reisen gut. So sind wir zur Vorbereitung von WOYZECK an der Staatsoper Stuttgart (Regie Jossi Wieler) 1986 nach Butzbach gefahren, wo Georg Büchner gelebt hat. Was für ein armes Dorf, die ganze hessische Gegend! Und diese Gerüche und das Kopfsteinpflaster! Man erzählte uns, dass den Pferden Lappen um die Hufe gewickelt wurden, wenn man damals des Nachts die Leute abholte. In dieser Zeit des Denunziantentums sollte man nicht hören, dass man die Leute aus ihren Häusern holte. Das ergab ein wichtiges Element des Bühnenbildes: der ganze Boden des Bühnenbildes war ein von den Plastikern des Theaters hergestellter Kopfsteinpflasterboden. Sie beleuchteten das Thema über den Sound. Mit Gerüchen

Abb. 1 WOYZECK, Bauprobe an der Staatsoper Stuttgart, Regie Jossi Wieler, 1986 ©Anna Viebrock



ist das ähnlich. Manchmal glaubt man, Farben zu riechen, wie zum Beispiel ein Ölanstrich in der Farbe Ochsenblut in Treppenhäusern. Diese Erfahrungen aufzurufen, das wäre dann eine Aufgabe, die man sich mit dem Bühnenbild stellt. Bühnenbilder beziehen sich oft auf gemeinschaftliche Erfahrungen. Aus dem Grund thematisiere ich oft öffentliche Orte, Orte, die man kennt: Kneipen, Museen, Geschäfte, Kirchen, Bahnhöfe, Ämter oder Kombinationen von diesen.

Sie greifen also auf die kollektiven Orte zurück, weil Sie davon ausgehen, dass die Erfahrung mit diesen Orten eine Erfahrung ist, die die meisten von uns kennen. Bei der Auseinandersetzung mit Ihren Bühnenbildern hatten wir aber das Gefühl, dass Sie auch an einen gewissen Zeitraum appellieren. Sie zitieren oft Architektur aus der Nachkriegszeit und thematisieren Konfliktstellen aus dieser Zeit, wie den Widerstand der sechziger Jahre gegen Formen und Lebensweisen, die als bürgerlich bezeichnet werden könnten.

Bei der Frage fällt mir ein Satz von Alexander Kluge ein, der sagte, dass seine Lebensspanne an Erinnerungen zwanzig Jahre vor seiner Geburt zurückreicht. Denn Erinnerungen setzen sich zusammen aus den eigenen Erfahrungen und aus dem, was man von den Eltern und Großeltern noch erlebt und erzählt bekommen hat. Ich habe zwar kaum Erinnerungen an meine Großeltern und dennoch – und das hängt auch mit dem fragmentarischen Thema zusammen – sind der Zweite Weltkrieg, die Nazizeit und diese Zerstörung, die man ja überall

gesehen hat, für mich sehr präsent. Ich bin in Frankfurt aufgewachsen. Da war alles kaputt, und in Frankfurt hat man nach wie vor das Gefühl, dass die Wunden nicht zu heilen sind. Das ist meine Generation. Ich finde, man sollte das auch nicht vergessen. Irgendwie denke ich immer, dass überall in Deutschland im Boden, neben den unendlich vielen Toten, Objekte aus der Zeit des Nationalsozialismus, wie z.B. Hakenkreuzanstecker liegen, die am Ende des Krieges schnell vergraben wurden.

Sie machen es deutlich: Die Erinnerungen sind oft mit den Dingen verbunden, sie sind verwandt mit dem, was wir Erinnerungsträger nennen könnten. Das führt uns zu einer weiteren Frage nach dem symbolischen Gehalt der Objekte oder der gefundenen Dinge, die Sie in Ihren Bühnenbildern verwenden. Wie ist die Verbindung zwischen dem Objekt oder dem gefundenen Teil und seiner Bedeutung?

Im Allgemeinen würde ich sagen, dass ich nicht mag, dass die Objekte Symbole sind. Ich denke, dass im Theater Symbole viel zu oft verwendet werden, wie die roten Rosen und roten Vorhänge. Im traditionellen Theater ist es schon zu viel, weil es schon zu primitiv ist, in einer Art und Weise. Manchmal gibt es wirklich auch ein gefundenes Objekt, ein kleines, womit man anfängt. Aber meistens frage ich mich zu Beginn: Wer ist der Regisseur? Und wie sieht der Grundriss des Theaters aus? Also, deswegen würde ich sagen, ich sammle Objekte nicht als Symbole, sondern ich sammle eigentlich nur Dinge, die mir etwas erzählt haben. Manchmal handelt es sich dabei um



Abb.2 LA SONNAMBULA von Vincenzo Bellini, Regie und Dramaturgie: Jossi Wieler, Sergio Morabito; Bühne und Kostüme: Anna Viebrock, Bernd Uhlig fotografierte die Klavierhauptprobe am 16. Januar 2019.

Rätsel. Es ist schön, wenn man Dinge in einem Bühnenbild hat, die sich nicht erklären, dann ist es ja auch für das Publikum interessanter. Das ist dann Theater.

Das ist wunderbar, denn das Wort Rätsel ist ja eigentlich zentral für das Fragment. Zurückgeführt auf seinen theoretischen Ursprung in der Frühromantik ist das Fragment mehr als nur das Fragment als Torso oder als Ruine. Das Fragment wird hier transformiert in einer Technik der Reflexion, wie eine Art Vehikel des Denkens. Das fragmentarische Denken ähnelt einem Denken in Rätseln. Sozusagen sind es Wege des Denkens über Umwege. Zu Ihrer Arbeit haben wir uns gefragt, inwiefern Sie auch mit Rätseln in Ihren Bühnenbildern operieren, vor allem in den von Ihnen bevorzugten Durchstehern (Bühnenbildern, die während des Stückes nicht ausgetauscht werden). Mit einem Durchsteher kann sich das Auge der Betrachter*innen während des Stückes lange beschäftigen, Details entdecken und interpretieren. Und teilweise wird es geführt durch das Spiel, in der einen oder der anderen Ecke, und manchmal – zumindest geht es mir so – vergisst man sich und wandert mit den Augen, entdeckt etwas, das einen vor ein Rätsel stellt. Ihre Bühnenbilder weisen oft eine große

Fülle an Details und an Rätseln auf, die sehr präzise orchestriert zu sein scheinen. Inwieweit und wie minutiös planen Sie diese Details? Und wie viel überlassen Sie dem Publikum und dem Zufall des assoziativen Denkens?

Zum Beispiel in LA SONNAMBULA von Vincenzo Bellini steht jeder Sänger fast immer neben einem sehr alltäglichen und konkreten Objekt, wie einem Lichtschalter oder einem Weihwasserkessel. Da wird es deutlich, es ist sehr katholisch, da geht es auch um Bigotterie. Ich finde es wichtig, dass man einfach etwas bemerkt, ein Objekt, ein Ding, und von da aus weiterdenkt, dann wird alles nachvollziehbar und konkret, zum Beispiel eine lange Reihe von Briefkästen- man stellt sich dann vor, wieviel Menschen in diesem seltsamen Gebäude wohnen.

Ein weiteres Beispiel ist eines der letzten Stücke, die ich gemacht habe, ORPHÉE ET EURYDICE von Christoph Willibald Gluck für das Opernhaus Zürich. Das Stück thematisiert den Tod, Eurydikes Tod. Orpheus erhält nach dem plötzlichen Tod von Eurydike die Chance, seine geliebte Gattin aus dem Totenreich zurückzuholen. Unter zwei Bedingungen: Er muss die Geister der Unterwelt mit seiner Stimme besänftigen

und er darf Eurydike auf dem Weg hinauf ans Tageslicht nicht ansehen. Das erste gelingt ihm, bei der zweiten Bedingung scheitert er. Das Bühnenbild vereint fünf Schauplätze der Oper – Lieblicher Hain mit Grab der Eurydike, Tor zur Unterwelt, Elysische Gefilde, Labyrinthische Höhle am Ausgang der Unterwelt und Amortempel – zu einer einheitlichen und hybriden Bühnenarchitektur. Das Bühnenbild ist ein mehrgeschossiger Raum, symmetrisch angelegt, man sieht auf den spitzen Winkel eines Raumes, der bis auf ein hölzernes Podest mit einem Marmorstein, auf dem eine Statue zu fehlen scheint, leer ist und dessen Wände durch fahrbare Wandteile ihre Erscheinung verändern können. Wenn die hölzernen dunklen Wände heruntergefahren sind, sieht der Raum wie eine Totenkammer aus, wenn diese Wände hochfahren, sieht man eine überhöhte bourgeoise florale Wanddekoration, die an einen Salon einer groß-

bürgerlichen Familie denken lässt. Zwei Öffnungen in den Erdgeschosswänden lassen in seitlich anschließende Räume hineinschauen, die als italienische Bars der 1950er Jahre mit roten Kunstlederbänken, Bistrotischen, Stühlen und Fernsehern ausgestattet sind. Während der Vorbereitung bin ich ganz zufällig im Internet auf ein seltsames Bild vom Mardi Gras-Event in New Orleans gestoßen, wo unter den verschiedensten Verkleidungen auch Männer verkleidet als Gerippe zu sehen waren. Sie waren schwarz verhüllt und in der einen Hand hielten sie schwarze Rosen, in der anderen mehrere Perlenketten. Ohne zu wissen, was das bedeutet, fand ich die Szene toll. Das Bild habe ich dann reduziert und auf drei Figuren, die Trauerfrauen, übertragen, die durch das Stück durchliefen. Und dann habe ich später zufällig gesehen, dass auch Maria Casarès, die in Orphée, dem Film von Jean Cocteau, den Tod spielt, Perlenketten trägt. So

Abb.3 ORPHÉE ET EURIDICE, Tragédie in vier Akten von Christoph Willibald Gluck in der Fassung von Hector Berlioz. Inszenierung Christoph Marthaler. Bühnen- und Kostümbild von Anna Viebrock. © Monika Rittershaus



Abb. 4 ORPHÉE ET EURIDICE, Tragédie in vier Akten von Christoph Willibald Gluck in der Fassung von Hector Berlioz. Inszenierung Christoph Marthaler. Bühnen- und Kostümbild von Anna Viebrock. © Monika Rittershaus

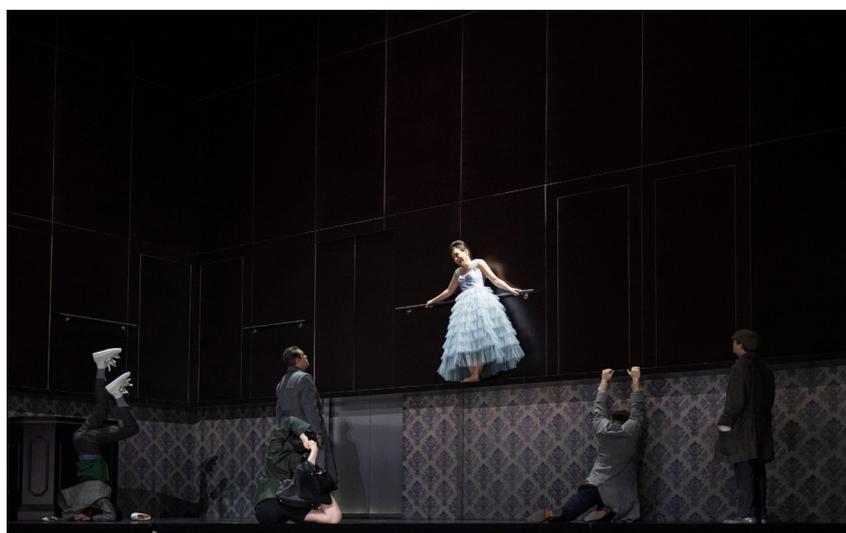




Abb. 5. ORPHÉE ET EURIDICE, Tragédie in vier Akten von Christoph Willibald Gluck in der Fassung von Hector Berlioz. Inszenierung Christoph Marthaler. Bühnen- und Kostümbild von Anna Viebrock.
© Monika Rittershaus

habe ich diese Bilder miteinander verknüpft, indem ich Fotos von Maria Casarès in die italienischen Bars auf der Bühne gehängt habe. Entweder es macht nur mir Spaß, oder vielleicht denken ein paar Leute, ah, was hat denn das miteinander zu tun? Aber es hat für mich trotzdem den Sinn, dass sie den Tod darstellt. Es muss schon irgendeinen Grund für die Dinge geben, für die Zufälligkeiten und für die Rätsel.

Gehören zu den Referenzen in Ihren Stücken auch Verweise zum eigenen Werk? Wiederholen Sie manchmal Ihre Motive oder Fragmente aus Ihren Bühnenbildern?

Ja, das mache ich natürlich. Also, das mache ich ja teilweise, mit Marthaler besonders, weil er immer wieder, wenn wir

ein neues Stück anfangen, von alten Stücken erzählt. Bei manchen Bühnenbildern finde ich es schade, wenn sie direkt verschwinden und wenn man das Material einfach wegschmeißt. So verwende ich Teile davon in anderen Stücken wieder. Bisher ging es mir eher darum, das Material wiederzuverwenden, so hat es kaum einer erkannt.

Und jetzt habe ich drei Stücke mit älteren verknüpft, wie eine Art Serie. Das war eben ORPHÉE ET EURYDICE in Zürich. Das Mobiliar wurde wiederverwendet aus einer Produktion von LUISA MILLER an der Oper Frankfurt 1996. Beide Stücke hatten eine fahrbare Wand, die oben und unten vertauschte. Ich wollte, dass sozusagen die Unterwelt oben ist, also dass man nicht weiß, wo ist die Unterwelt und wo ist die Oberwelt. Bei ORPHÉE ET EURYDICE ist das Ganze aus Siebdruckplatten gebaut, also viel abstrakter. Viel weniger Atmosphäre. Dazu habe ich eine Tapete verwendet, eigentlich ein Fehldruck. So eine Tapete mit Muster, für mich der Inbegriff der französischen Oper, französisch Barock, Bourgeoisie.

Dann war LEAR an der Bayerischen Staatsoper in München. Der Bühnenraum ist dem oberen Stockwerk des Naturhistorischen Museums Basel nachempfunden und zum dritten Mal in veränderter Form wiederverwendet: nach den Stücken 20th CENTURY BLUES, 2000 am Theater Basel und BEKANN-



Abb. 6. María Casarès in ORPHÉE, 1950, Regie: Jean Cocteau, Andre Paulve Film; Films du Palais Royal

Abb. 7 ORPHÉE ET EURIDICE, Tragédie in vier Akten von Christoph Willibald Gluck in der Fassung von Hector Berlioz. Inszenierung Christoph Marthaler. Bühnen- und Kostümbild von Anna Viebrock. © Monika Rittershaus



TE GEFÜHLE, GEMISCHTE GESICHTER 2016 an der Berliner Volksbühne, jetzt in LEAR. Die Idee des eigentlichen Sets für 20th CENTURY BLUES war dieser absurde Lift im Hintergrund. Das war ziemlich surreal. Jetzt haben wir bei Lear einen richtig großen Balkon und es wurde mehr wie ein Mussolini-Platz – in einer gewissen Weise.

Und das Bühnenbild von 44 HARMONIES FROM APARTMENT HOUSE 1776 mit Christoph Marthaler in Zürich. Das wurde aber nur fünfmal gespielt, in der Schiffbauhalle. Ich fand das schade und habe die Münchner Staatsoper gebeten, den Zürchern das Bühnenbild abzukaufen. Wir werden also wirklich das Set nutzen, aber wir müssen es ändern und werden es auch einrichten. Die Möbel werden andere sein, und es wird eine kleine Bühne im Hintergrund und eine Kulisse geben. Es wird mehr Theater im Theater geben.

Das sind also drei Versionen, wie man die Sets wiederverwenden kann. Wir spielen hier natürlich mit der Zeit: Wir gehen in der Zeit zurück und nach vorne, mit jedem Set.

Marius (Grootveld) hat in der Vergangenheit mit einer ganzen Reihe Architekt*innen an einem Projekt mit dem Titel Alternative Histories gearbeitet. Dort geht es auch um das Spielen mit der Zeit und um die geteilte Autorschaft und die Arbeit mit Referenzen.

Das Projekt wurde mit dem Zeichnungsarchiv Drawing Matter realisiert, einem Projekt initiiert von Niall Hobhouse, der Skizzen und Zeich-

nungen von Architekt*innen sammelt. Wir gaben diese Skizzen an zeitgenössische Architekt*innen weiter und sagten ihnen, dass sie so tun sollten, als wären es ihre eigenen Skizzen, und dass sie diese fertigstellen sollten. Sie sollten den Entwurf also weiterführen. Es war interessant, einen der Beteiligten sagen zu hören: Ich schäme mich nicht dafür, inspiriert zu sein.

DAS MANSION AM SÜDPOL (EINE IMMOBILIE), dieses Stück, welches Sie selbst inszeniert haben, über Le Corbusier und Eileen Gray. Das Mansion ist dem Architekturdenkmal E1027 von Eileen Gray mit Eingriffen von Le Corbusier nachgebildet. Es ist ein kleines, formvollendetes Haus, erdacht und erbaut von der irischen Architektin und Designerin Eileen Gray für sich und ihren Lebensgefährten Jean Badovici; bewundert, beneidet und schließlich okkupiert von dem Architekten Le Corbusier. Auch das Stück behandelt das Thema der Autorschaft zwischen den Zeilen. Wie verhalten Sie sich als Bühnenbildnerin zu der in Ihrem Stück besprochenen Architektur? Meistens verwenden Sie anonyme Architektur für Ihre Bühne. Jetzt gibt es starke Elemente der Architektur von Eileen Gray. Verändert das Ihre Arbeitsweise?

Meine Bühnenbilder sind ephemere, so betrachte ich den Umgang mit dem Vorbild sicherlich anders, als wenn ich eine Architektin wäre. Die Biografie des Hauses ist aber so eine große Geschichte! Das Bauwerk und seine Geschichte sind der Protagonist. Und es gab noch ein weiteres Element: Das Stück ist arrangiert um Texte des Basler Autors Jürg Laederach, DAS MANSION AM SÜDPOL (EINE IMMOBILIE) war der Titel. weil wir zeigen wollten, dass es kein Theaterstück ist. Es ist etwas anderes. Das gab dem Ganzen Absurdität. In einer Szene wurden Sätze aus den Gedichten von John Hejduk auf die Wände projiziert: „the house never forgets the sound of its original occupants“. Es war eine poetische Annäherung, dass das Haus als Protagonist fokussierte. Man und Agnes, zwei Laederach Figuren, erhalten eines Tages Besuch von einer geheimnisvollen Person, die ihnen verkündet, dass die das von Eileen Grey und Jean Badovici erbaute, halbverfallene Haus E.1027, geerbt haben. In diesem Haus geistern

immer noch Eileen Grey und Corbusier herum. Die Konstellation unter den Personen und selbst die Statik des Hauses sollten destabilisiert werden. So stand eine Pilotis Säule am Boden des Orchestergrabens, auch die Treppe führte bis in den Graben hinunter. Das Ende dieser Stützsäule und der Treppe waren für die Zuschauer nicht zu sehen und so kamen die Schauspieler mit ihren Badesachen von unten aus der Versenkung, so als ob sie vom Meer kämen, wie das bei dem Originalgebäude an der Cote d'Azur der Fall ist. Ich denke, dass der Orchestergraben ziemlich wichtig war, weil es keine Natur war. Das ist etwas Theatralisches, das mit der Situation zu tun hat, im Ort des Theaters.

Wir kommen nun zu der letzten Frage, die uns im besten Fall wieder zum Anfang des Gesprächs über das Frag-

ment zurückbringt. Warum das Fragment? Was macht es anders? Als Begriff versucht das Fragment Antworten auf Fragen wie: Was ist modern, was ist schön? Aber vor allem war die fragmentarische Dichtung Theorie und Werk zugleich, ein Werk, das sich selbst reflektiert. Theorie im Werk und mit dem Werk, sozusagen ein Denken, das sich selbst beobachtet. Ich hatte mit der Zeit das Gefühl, je näher ich über Ihre Stücke, über Ihre Bühnenbilder nachgedacht habe, dass diese ähnlich reflexiv zu sein scheinen, und dass sie Bühnenbild und Theorie des Bühnenbildes zugleich sind. Ist Ihre Arbeitsweise, die Aneignung und Orchestrierung des Fragmentarischen, Alltäglichen, Unbehaglichen und gar Unschönen voraussetzt, ein spezifisches Phänomen für eine spezifische Zeit im Theater, als Pränumen dem deutsch-

Abb. 8 20th CENTURY BLUES am Theater Basel, Regie - Christoph Marthaler. Bühne und Kostüme - Anna Viebrock



Abb. 9 Aribert Reimann: LEAR im Nationaltheater München. Inszenierung: Christoph Marthaler. Bühne und Kostüme: Anna Viebrock Foto: © Wilfried Hösl





Abb. 8. DAS MANSION AM SÜDPOL (EINE IMMOBILIE).
Uraufführung nach Texten von Jürg Laederach. Regie. Bühne, Kostüme: Anna Viebrock. © Anna Viebrock

sprachigen Theater eigen, oder ist das Ihre singuläre Signatur? Gibt es weitere Menschen wie Sie in der Theaterwelt heutzutage, die diesen Weg nehmen? Die das Bühnenbild so denken wie Sie, in einer verwandten Weise?

Als Generation hat man ja immer einen bestimmten Ausgangspunkt. Bei mir war das so: Es war eine unheimlich reiche Zeit, in der ich anfing. Es gab ganz große bildende Künstler wie Achim Freyer, Karl-Ernst Herrmann, Axel Manthey oder Erich Wonder. Da war eine ganz große Zeit. Es waren irrsinnig verschiedene, starke Künstler zugegangen, die mich total begeistert haben. Und wenn ich jetzt Studierende frage, gibt es ganz selten etwas, was sie richtig begeistert hat. Das schockiert mich immer so ein bisschen. Ich denke, man macht doch Theater, weil man irgendwo wahnsinnig begeistert war.

Ich würde eigentlich sagen, dass mich letztendlich die Projekte mit Marthaler stark beeinflusst haben. Wir haben gemeinsam Stücke erfunden und auch eine Atmosphäre für uns gefunden. Eine Atmosphäre, die am besten herzustellen ist durch einen geschlossenen Raum, wo es kein klares Außen gibt und der man sich nicht entziehen kann. Am liebsten ist es mir, wenn man als Zuschauer denkt, man ist jetzt WIRKLICH da. Das fand ich immer ganz schön, denn man will ja im Theater die Leute packen. Bei Marthaler, bei dem Zeit und die Verlangsamung eine wichtige Rolle spielt, gibt es auch Zeit, sich das Bühnenbild anzuschauen. Deswegen soll und kann

es auch mehr erzählen als eine bloße Kulisse. Dabei stellt man sich Fragen wie: Innen und Außen, und was ist das jetzt eigentlich? Ist es jetzt unheimlich konkret, aber doch nicht?

Ein Thema ist ja auch, wie man am Theater miteinander umgeht. Die ganze Ethik. Und deswegen arbeite ich gerne mit Freunden und nicht mit Leuten, die einem Befehle erteilen. Das gibt mir ganz andere Freiheiten und es gibt auch ein ganz anderes Theater. Mir ist das wichtig.

Schlussendlich hat das Bühnenbild für mich mit der Begriff Poesie zu tun. Die Dinge finden im Theater wie in der Dichtung zueinander, „wie das zufällige Zusammentreffen einer Nähmaschine und eines Regenschirms auf einem Sezientisch“ – wie es der Satz des Dichters Lautréamont, den André Breton die Surrealisten übernommen hatten. Auch wenn die Teile einer Sache hässlich sind, das Ganze bringt etwas Schönes zum Ausdruck. Etwas Neues. Der Begriff Poesie kann ja auch etwas ganz Fremdes oder Befremdliches zum Ausdruck bringen. Deswegen mag ich diese Art die Dinge zusammenzubringen, weil dann irgendwie etwas Neues passiert.