

The background of the image is a marbled pattern with white and light grey tones, accented with irregular, vein-like patterns of a dark red or burgundy color. The text is overlaid on the left side of this pattern.

Deutsches
SchauSpielHaus
Hamburg
Vampire's Mountain

Trainings- camp für den Möglichkeits- sinn, um den Ängsten unserer Zeit zu trotzen

Judith Gerstenberg im Gespräch mit Philippe Quesne

Lieber Philippe, dein Werdegang hat dich von der Bildenden Kunst ans Theater geführt – das ist allen deinen Produktionen anzumerken und macht ihre Besonderheit aus. Ich möchte darauf zu sprechen kommen, doch zunächst eine ganz konkrete Frage: Deine Theaterabende haben sehr schöne, sprechende Titel: »Le effet d’Serge« (»Der Effekt des Serge«), »La mélancolie des dragons« (»Die Melancholie der Drachen«), »Swamp Club« (»Sumpf Club«), »La nuit des taupes« (»Die Nacht der Maulwürfe«), »Caspar Western Friedrich« oder »Farm Fatale«, um nur einige von ihnen zu nennen. Sie stehen jeweils am Beginn einer Arbeit, vor allem anderen. Was steckt hinter dieser Methode?

Tatsächlich nehmen viele meiner Produktionen ihren Ausgangspunkt bei einem Titel. Er übernimmt die Aufgabe, die Fantasie aufzuladen, und zwar sowohl der potenziellen Zuschauer*innen als auch meine eigene und die der künstlerischen Gruppe, mit der ich mich gemeinsam auf theatralische Forschungsreise begeben. Der Titel muss offen genug sein, genügend Raum lassen, damit wir viele Wege in der Recherche verfolgen können. Oftmals entspringt er einer Intuition von einem Klima oder einem Genre, das mein gegenwärtiges Interesse weckt und das ich daher auf der Bühne untersuchen will. Das Ergebnis habe ich zu diesem Zeitpunkt noch nicht im Kopf, der Prozess kann ganz eigene Wendungen nehmen. So wusste ich zum Beispiel bei der Produktion »Farm Fatale« nur, dass ich mich mit den Problemen der industriellen Landwirtschaft und des Bodens auseinandersetzen wollte. Damals veröffentlichten die französischen Zeitungen täglich Artikel über Landwirt*innen, die Suizid begingen, weil sie ihre Situation als hoffnungslos

betrachteten. Gleichzeitig interessierte ich mich auf der ästhetischen Ebene für Masken. Am Ende – das entschied sich tatsächlich erst zwei Wochen vor der Premiere – standen die fünf Spieler*innen als Vogelscheuchen auf der Bühne, die ihre ursprüngliche Bestimmung durch die fortschreitende Umweltverschmutzung und den Klimawandel verloren hatten, eine Kommune gründeten und von einer besseren Zukunft träumten. Bei »Swamp Club« interessierte mich die Idee der Instabilität, die Vorstellung eines Gebäudes, das auf unsicherem Grund gebaut wird, eine Künstler*innenresidenz im Sumpfbereich. Oft entdeckt man die damit verbundenen Themen erst im Laufe des kollektiven Schaffensprozesses mit den Schauspieler*innen.

Dir gelingen Theaterabende, die mit poetischen Mitteln ein gegenwärtiges Zeitgefühl einfangen. Deine neueste Kreation heißt »Vampire’s Mountain«. Es heißt: Wenn sich der Zukunftshorizont verdunkelt, haben Erzählungen von Vampiren Hochkonjunktur – ist hier der Ausgangspunkt für diesen Titel zu suchen?

Hier stand die Lust im Vordergrund, mich mit dem Schauer-genre auseinanderzusetzen. Das Element des Fantastischen hat eine lange Tradition in der Kultur- und Kunstgeschichte. Seine Blütezeit erlebte es in der Romantik, einer Epoche, die für unsere gegenwärtige Verfasstheit sehr aussagekräftig ist. Darum beschäftige ich mich gerade mit ihr intensiv. Aktuelle Katastrophenimaginationen verdanken viele Bilder jener Zeit und ihren Erzählungen. Sie zu untersuchen hilft für eine Gegenwartsdiagnose.

Könntest du das näher erläutern?

Die Erde scheint ihrem Ende entgegenzugehen, oder genauer gesagt, die Menschheit, die unfähig ist, mit ihr zu koexistieren ... Das zeitgenössische Bewusstsein ist geprägt von einer nahen Katastrophe. Es ist viel die Rede von einer Zeitenwende. Das gab es schon wiederholt in der Geschichte. Um das Besondere unserer Gegenwart und ihres Zeitgefühls in den Blick zu bekommen, ist es daher sinnvoll, sich mit dem Einsetzen und den Wandlungen des Katastrophenbewusstseins auseinanderzusetzen. Und dieses Einsetzen – außerhalb der religiösen Apokalypse – kann man in der Romantik verorten, besonders mit der in ihr erstmals auftretenden Figur des „letzten Menschen“, der seinen eigenen Untergang miterlebt und reflektiert. In der Romantik gab es die Sehnsucht, Mensch und Natur miteinander zu versöhnen. Diese Bewegung hat sich jedoch nicht durchgesetzt, heute liest sie sich als letzte Warnung vor der Industrialisierung, die nicht nur unser Gesellschafts-, sondern auch unser Menschenbild fundamental verändert hat – und vor allen Dingen unser Verhältnis zur Erde.

*Die Berge sind ein prägnantes Landschaftsmotiv der romantischen Epoche – Künstler*innen nutzten sie für die Darstellung extremer Stimmungen, sie verwandelten sich im 18. Jahrhundert von der feindlichen, unwirtlichen Natur in Anschauungsobjekte des Erhabenen. Zugleich – wie die damals aufkommende Wissenschaft der Paläontologie entdeckte – zeugten die geologischen Strukturen der Gebirge von großen katastrophischen Einschnitten, die in der Vergangenheit mehrfach ganze Lebensformen ausgelöscht haben.*

Ja, die Gebirgslandschaft ist vielfältig aufgeladen: mythisch, touristisch, wissenschaftlich. Heute begegnen wir den Bergen vor allem im sorgenvollen Diskurs um die Klimaveränderungen, dem Abschmelzen ihrer Gletscher, den Gerölllawinen, die ganze Dörfer unter sich begraben. Tatsächlich gab es auch dieses Moment, das mich auf den Titel brachte: Der Anblick der Berggipfel, die den ewigen Schnee verloren haben und nun kahl in den Himmel ragen wie die Fangzähne eines Vampirs. Alle meine Arbeiten beschäftigen sich mit Typologien von Gemeinschaften. Die Vorstellung, dass die aus unseren Ängsten entstandenen Kreaturen allein auf dieser Welt sind und sich zusammenschließen, hat mir gefallen. Vampire sind nämlich nicht dafür bekannt, in Gemeinschaften zu leben, und selten ohne Opfer, denen sie das Blut aussaugen können.

Der Vampir als Krisenfigur - vermutlich nicht zufällig boomen derzeit in der Unterhaltungsindustrie wieder Erzählungen von diesen Kreaturen der untersten Sphären, die in den unbetretbaren Wäldern heulen und sich aus den Gräbern erheben. In Zeiten der Krise gewinnen diese Gestalten an Popularität. Aber sind es heute tatsächlich die Vampire, die eine Konjunktur erleben oder nicht eher die Zombies? Aus der Vorstellungswelt des Kinos ist der Vampir nie ganz verschwunden, in Deutschland nach dem Film »Nosferatu« schon gar nicht. Auch bei der Figur Batmans, die in Hollywood immer wieder aufgegriffen wird, gibt es eine ganze Zutatenliste aus dem Leben eines Vampirs. Interessanterweise ist Batman vielleicht der Superheld mit der größten Melancholie. Er ist depressiv und will trotzdem die Welt retten. Dass ihm das mit seiner Superkraft

nicht gelingt, lässt ihn sich immer wieder zurückziehen und isolieren.

Der Vampir ist auch eine Allegorie eines menschlichen Weltverhältnisses, das wesentlich im Verzehren und Verbrauchen besteht. Wenn die Erde ihn nicht mehr ernährt, wird der Mensch sich selbst zur letzten Ressource, die er verzehrt, nachdem er die Welt aufgebraucht hat.

Ja, die Vorstellung des Vampirs verbindet sich zutiefst mit dem Menschlichen. In uns allen steckt etwas Vampiristisches. Darauf hat schon Jean-Jacques Rousseau hingewiesen. Es war auch dieser Philosoph, der von der Notwendigkeit des Spazierens in der Natur schrieb, das als Möglichkeit der individuellen Selbstfindung und Erkenntnis auch später in der Romantik eine große Rolle spielt. Dem suchenden Menschen wird dort plötzlich ein Vampir vor die Nase gesetzt, der ihn zwingt, den Übergang vom Irrationalen zum Rationalen zu verhandeln. Wir kennen dieses Motiv auch aus den Märchen: Die Begegnung mit dem Monster, der Hexe, also mit etwas, vor dem wir uns zutiefst fürchten, zwingt uns, uns mit uns selbst auseinanderzusetzen – und mit unseren Ängsten. Diese Begegnung verwandelt uns. Der Vampir ist eine bekannte Figur für diese Konfrontation.

Das Momentum der Verwandlung scheint mir essenziell in deinen Arbeiten zu sein – auf verschiedenen Ebenen. Das stimmt. Mich interessiert die Transformation. Der Vampir steht für mich auch für die Untoten, die zurückkehrenden Geister, heute würde man sagen: das Verdrängte, Unbewusste.

Das Theater als Ort der Transformation schlechthin scheint mir das natürliche Habitat für Vampire zu sein.

Bevor wir zum Theater kommen, noch eine letzte Frage zur Figur des Vampirs. Diese Figur liest sich, wie du gerade angedeutet hast, zuweilen auch als sublimiertes schlechtes Gewissen.

Ja, hier geht es um das Wissen um eine Zerstörung, die aus der theologischen Rahmung, die die biblische Vorstellung der Apokalypse geboten hat, herausgefallen ist. Der Mensch weiß um seine eigene unrühmliche Rolle bei dieser Zerstörung. Seit der Zeit der Aufklärung, nachdem sich der Himmel geleert hatte und der Glaube an Gott erodiert, erscheint die Kreatur als das Böse. Es ist nicht mehr die Figur des Teufels, wie noch bei Hieronymus Bosch, sondern eine, die sich eng mit dem Menschen verbindet, seinen Zweifeln und Unsicherheiten. Sie ist verbunden mit einer tiefen Melancholie. Als ich mich 2016 für eine Arbeit an den Münchner Kammerspielen mit dem Maler Caspar David Friedrich beschäftigt hatte, war ich überrascht festzustellen, dass sein Motiv vom »Wanderer über dem Nebelmeer« für das Buchcover von Mary Shelleys »Frankenstein« verwendet wurde. Man verzichtete auf die Abbildung des Monsters zugunsten dieser Figur, die vom Gipfel in ein Tal voller Nebel schaut, aus dem alles kommen kann. Dieses Bild markiert den Übergang von einem Jahrhundert zum nächsten und man meint sein „Good luck“ für die nächste Epoche zu hören.

Du interessierst dich immer wieder für Epochenbrüche, ob in deiner Arbeit »Caspar Western Friedrich« oder zuletzt in »Le Jardin des délices«, ausgehend von Boschs rätselhaftem Triptychon an der Schwelle zwischen Mittelalter und Renaissance. Ist es die Verunsicherung, die Ungewissheit in diesen Übergängen, die dich anzieht?

Absolut. Ich verstehe meine Arbeiten eigentlich als Saga. Sie umkreisen ähnliche Themen, greifen Motive wieder auf, verwandeln sie, entwickeln sie weiter. Es ist, als ob ich ein Loch grabe. Ich grabe immer weiter.

Ich hatte eingangs erwähnt, dass du ursprünglich von der Bildenden Kunst kommst. Was hat dich zur Bühne geführt, warum bist du nicht im Galerieraum, bei der Kunstinstallation geblieben?

Ich liebe Museen, ich liebe Installationen, aber mir gefällt die Situation des Theaters mit einem Publikum, das sich verpflichtet, für eine bestimmte Zeit sitzen zu bleiben und zuzuschauen, wie sich eine visuelle, akustische und poetische Welt aufbaut. Ich schätze am Theater, dass es ermöglicht, Bildern das Sakrale zu nehmen. Die doppelte Sichtweise, die Behauptung einer Kulisse gänzlich zu akzeptieren, in ihre Schönheit einzutauchen und sie zugleich als Kulisse zu erkennen, ist das Geschenk der Bühne. Der Vorgang des Herstellens interessiert mich ungemein – und der Moment der Verwandlung, wenn man das Hergestellte als Realität annimmt. Außerdem liebe ich es, dass das Publikum die Räume mittels der Schauspielenden erlebt. Das bringt eine doppelte Distanz und Reflexionsebene ins Spiel.

Deine Arbeiten verfolgen keine klassische Narration. Selten ist ein Text dominant. Stattdessen baust du Welten, in der alle Elemente eine gleiche Wertigkeit haben: Bild, Musik, Sound, Licht, Sprache. Es sind Bilder, in denen sich auf verschiedenen Ebenen gleichzeitig etwas ereignet, das mitunter ganz verschiedene Türen öffnet.

In vielen Stücken gehe ich von Bildern aus und versuche erst im Laufe der Arbeit herauszufinden, welche Texte hineinpassen. Eigentlich sucht in all meinen Arbeiten eine Gruppe von Menschen ihren Platz in dieser Welt. Das Publikum wohnt in anderthalb bis zwei Stunden diesem Gruppenleben bei und beobachtet dieses in seinem Ökosystem. Deshalb ist die Dramaturgie einfach: Wie kommt die Gruppe an und wie kommt sie da wieder weg? Dabei geht es nicht nur um die zwischenmenschlichen Beziehungen, sondern auch um die zu den nichtmenschlichen Dingen. Bei uns kommt die Gruppe am Anfang aus einem Erdloch im Wald. Mir gefällt der Bezug zum Tod, der da mitschwingt.

Du sprichst von Ökosystem. Tatsächlich interessiert Dich, ganz wörtlich genommen, die Herstellung von Landschaften auf der Bühne – und ihre kulturelle Aufladung. Du arbeitest bewusst mit vielen kunstgeschichtlichen Bezügen.

Ich finde es notwendig, darauf zu verweisen, dass es in der Kunst eine Erbfolge gibt, einen Rahmen, in dem wir sozialisiert wurden, der unsere Wahrnehmung bestimmt. Es gab vor uns Leute, die dasselbe gesucht haben wie wir, die sich dieselben Fragen gestellt haben. Es geht mir ja tatsächlich um die Grundfragen unseres Lebens. Ich glaube nicht an einen

Fortschritt in der Kunst. Ich glaube an Wiederholung und an den Dialog zwischen den Künsten und den Zeiten. Gestern gab es einen schönen Zufall: Durch eine absichtslose Farbzusammenstellung im Kostüm und die Tatsache, dass der Schauspieler Samuel Weiss an diesem Tag sehr frontal spielte, erinnerte er mich an eine Figur aus einem Antoine-Watteau-Gemälde. Es sah aus wie ein bewusstes Zitat. Ich habe dadurch etwas erkennen können. Im Gegensatz zu Watteau hat Caspar David Friedrich ein Jahrhundert später seine Figuren umgedreht. Sie schauen nicht mehr aus dem Bild, sondern in das Bild. Es war mir wie ein Wegweiser. Erscheinen die Schauspielenden im ersten Bild noch im Wald wie in einem Tableau vor einem Prospekt, einem gemalten Hintergrund, drehen sie sich in der Bergszene um, laufen in sie hinein und nehmen die Landschaft in Besitz. Wir wiederholen eigentlich die Bewegung der Kunstgeschichte.

Neben den Bildzitaten gibt es an einer Stelle unseres Abends einen expliziten Verweis auf das Jahr 1816, das als Jahr ohne Sommer in die Geschichte eingegangen ist. Wir hören Lord Byrons Gedicht »Darkness«, in dem die Welt in Dunkelheit und Kälte versinkt. Es gilt als eines der ersten Dokumente der Angst vor einer Klimakrise.

Es ist faszinierend, wie Lord Byron, der damals in der Schweiz lebte, die große Wolke aus Asien kommen sah, die den Himmel ein Jahr lang verdunkelte, die Wolke eines globalen Klimawandels.

Kurz zum Verständnis: 1815 hatte sich im Westen des indonesischen Archipels der heftige Ausbruch eines Vulkans ereignet.

Die Wolke aus Asche, Staub und Gasen, die sich über die Stratosphäre verbreitete, hatte klimatische Veränderungen auf dem gesamten Erdkreis zur Folge.

Byron hat daraufhin eben nicht »Dracula« geschrieben, sondern über diese verdunkelnde Wolke und Mary Shelley, die zu seinem Kreis gehörte und mit ihm am selben Ort war, schrieb neben »Frankenstein« auch ihren Roman »Der letzte Mensch«.

Dieser Roman gilt als die erste Dystopie der Weltliteratur.

Auch die Umstände sind interessant. Da saßen diese Schriftsteller*innen zusammen in Lord Byrons Villa Diodati am Ufer des idyllischen Genfer Sees, es regnete unentwegt, es war kalt und sie vertrieben sich die Langeweile damit, dass sie einander Geschichten erzählten. Sie entwarfen Dystopien, die uns heute sehr gegenwärtig vorkommen.

Ich würde gerne auf dein künstlerisches Verfahren kommen, das ich als Montage beschreiben würde. Du sammelst unterschiedliche Materialien und Assoziationen und bringst diese in einen lebhaften Dialog – ein bisschen erinnert mich das an die Methode des Hamburger Kulturwissenschaftlers Aby Warburg, der Bilder als Hieroglyphen betrachtete, die Schicksale und Bedeutungen in sich trugen. Er sprach von einem Bildgedächtnis, entwickelte ein neues, die Fachgrenzen der Anthropologie, Philosophie und Kunstgeschichte überschreitendes Ordnungsprinzip, das zu freier Assoziation einlud, anstelle einer kausalen, linearen Erzählung zu folgen. Das stimmt. Ich schätze Aby Warburg tatsächlich sehr. Seit meinem Studium inspiriert mich das absolut geniale Buch

»The Hidden Order of Art« von dem Psychoanalytiker Anton Ehrenzweig. Es beschreibt – und darin erkenne ich Aby Warburgs Verfahren wieder – einen unsichtbaren Austausch der Künste, wie ein solcher unterirdisch bei Pilzen oder über das Wurzelwerk der Bäume stattfindet. Die Künste haben einen anderen Zugang zur Geschichte der Menschheit als die Religion oder Geschichtsschreibung. Seit den ersten prähistorischen Fresken sind wir mit dem Versuch beschäftigt, unsere eigene Geschichte zu verstehen.

Kannst du beschreiben, wie bewusst die Kompositionsprinzipien der Montage bei dir sind?

Es braucht immer die Gleichzeitigkeit von Bewusstem und Unbewusstem. Es tritt etwas im Laufe der Arbeit in Erscheinung – es ist vergleichbar mit einem alchemistischen Prozess, es hat etwas Magisches. Es sind Dinge, die wir alle zu Beginn nicht voraussehen konnten. Davon träume ich. Ich arbeite so gerne im Theater, da ich dort auf andere Künstler*innen treffe. Ich beobachte sie und plötzlich erkenne ich etwas, beschreibe es und hebe es damit erst ins Bewusstsein. Meist aber spürt die Gruppe selbst, wenn etwas in Erscheinung tritt. Natürlich gibt es den Wunsch, dass Motive lesbar sind, aber für mich ist wesentlicher, einen Raum der Poesie zu kreieren und zu bewahren, in dem uns glücklicherweise die Dinge auch entgleiten.

Tatsächlich könnte man deine Arbeiten als visuelle Gedichte verstehen. Sie öffnen vor allem Gedankenräume. Ich möchte gerne auf deine vor zweiundzwanzig Jahren in Paris gegründete Compagnie Vivarium Studio zu sprechen

*kommen, die ja nicht nur aus Schauspieler*innen, sondern auch aus Bildenden Künstler*innen und Musiker*innen besteht, mit denen du dich in wechselnden Konstellationen immer wieder zusammenfindest.*

Schon der Name, den wir erfunden haben, erzählt etwas über das Observieren. Ein Vivarium oder Terrarium sind Analogien zum Theater: ideale Orte, um die Existenz zu beobachten – nicht nur die der Menschen, auch die der Dinge und Pflanzen oder der Arten im Allgemeinen. Ich arbeitete zehn Jahre als Bühnenbildner für andere Regisseure in Frankreich. Schon damals hatte ich eher Interesse an dem Vorgang der Beobachtung als an der linearen Erzählung. Auch in Bezug auf die Akteure. Ich suchte keine Schauspieler*innen, die eine Geschichte erzählten, sondern Menschen, die meine Bühnen bewohnten. Es geht uns nicht darum, die Psychologie einer Figur zu konstruieren oder zu ergründen, sondern darum, sich selber zu erfinden. Schon im allerersten Stück, »La Démangeaison des ailes« (»Der Juckreiz der Flügel«) 2003, hat Sébastien Jacobs, der jetzt auch in »Vampire's Mountain« auf der Bühne steht, versucht zu fliegen. Deswegen interessieren mich in diesem Stück die Fledermäuse, weil wir zweiundzwanzig Jahre später immer noch dabei sind, von einem Hocker zu springen. Das hat etwas Becketthaftes.

Tatsächlich spielt der Autor Samuel Beckett für Deine Sicht auf Welt und Theater eine große Rolle.

Als Student habe ich für mein Diplom an der École des Arts décoratifs eine Arbeit über »Das Leben der Termiten« von Maurice Maeterlinck im Vergleich zu »Der Verwaiser« von Sa-

muël Beckett geschrieben. Letzteres ist ein ganz kurzer, aber grandioser Text. Es ist die Beschreibung eines Zylinders, durch den man, von oben reinschauend, die Population in einem Bau beobachtet. Das ist inspiriert von Dantes »Göttlicher Komödie« und von präzisen Beschreibungen der Körper, die in Pompeji vom Ausbruch des Vulkans überrascht wurden und in der Lava eingeschlossen wurden. Die Beschäftigung mit Beckett und Maeterlincks Insekten-Trilogie – Bienen und Ameisen gehören neben den Termiten dazu – prägt bis heute meine Arbeit. Daher spielen auch oft Tiergestalten eine Rolle auf meinen Bühnen: Kalamare, Maulwürfe, Vögel. Beckett hat mir auch das Absurde nahegebracht, die Ebene des Clownesken, also die Antwort auf die Frage, wie man schwergewichtige Themen behandeln kann, ohne in Depression zu verfallen.

Wie gelingt es dir, diese sehr speziellen Stimmungen auf der Bühne zu erzeugen? Wie schaffst du es, dass diese heitere Beiläufigkeit entsteht?

Ich brauche in den ersten Tagen immer Zeit, um zu beobachten, wie die Gruppe zueinanderfindet. Dieses Mal, zum Beispiel, habe ich vier Leute aus dem Ensemble des Schauspielhauses neu kennengelernt, auch den Musiker Martin Zamorano kannte ich zuvor nicht, zwei Spielende hingegen waren mir aus meiner Gruppe sehr vertraut. Ich versuchte dann, eine Situation zu schaffen, die kindliches Spiel ermöglicht, die totale Versenkung in eine Situation, um in unterschiedliche Themenbereiche vorzudringen, aber auch, um diese künstlich zusammengestellte Mikrogemeinschaft kennenzulernen. In einer solchen ersten Etappe lerne ich das gestische und verbale

Vokabular aller Beteiligten kennen, was braucht wer, um frei zu werden und erfinden zu können, wer reagiert wie auf Impulse der anderen. Ich schaue da erst einmal in langen Sequenzen nur zu. Dabei kommen die Geschichten jedes einzelnen zum Vorschein, sein oder ihr Tempo, der Rhythmus. Ich lege im ersten Probenmonat nur ein Inventar an. Erst später halte ich Entstandenes für Einzelne fest, von dem ich denke, dass es dem jeweiligen Esprit entspricht. Am Ende die Partitur für alle durch den Abend zu erstellen, ist die Herausforderung.

Deine Arbeiten haben eine melancholische Grundstimmung und zugleich einen schönen, sanften Humor, der uns immer wieder befreit lachen lässt. Was hältst du von dem Erlösungsversprechen der Kunst?

Manche behaupten, dass Kunst die Welt retten könnte. Was mich interessiert, ist weniger greifbar. Ich sehe ihr Potenzial eher darin, Wachsamkeit und Neugierde für Phänomene zu bewahren und Freude daran zu haben, andere Wege auszuprobieren. Vielleicht beziehe ich mich auch deshalb immer wieder auf die Kindheit, auf deren Arglosigkeit, deren Humor, in der nicht alle Antworten darauf, wie sich die Welt dreht, schon so kategorisch sind. Dadurch erscheint mir die Kindheit wie ein utopisches Territorium, das Erwachsene leider viel zu selten betreten. Es geht um das Recht zu träumen und Geschichten zu erfinden. Der Kunst sollte es gelingen, diesen anderen Bereich des Bewusstseins offenzuhalten. Die Kunst lässt sich vielleicht beschreiben als Trainingsraum für den Möglichkeits-sinn, um zu lernen, den Ängsten der Gegenwart zu trotzen. Das ist wahrscheinlich auch der Grund, weshalb seit Hunderten

von Jahren Kunstwerke wie Schätze aufbewahrt werden – sie funktionieren wie Kassiber durch die Zeiten. Darum ist es so erschütternd, wenn sie, wie in gegenwärtigen Kriegen, vernichtet werden.

Dieses Interview ist ein Originalbeitrag für das Programmheft.
Oktober 2025 © Deutsches Schauspielhaus Hamburg