

ja nichts ist okay

Interview **Anne Boissel, Ulrich Brinkmann**



Die Bühnenbildnerin Anna Viebrock über ihre jüngste Arbeit an der Berliner Volksbühne, den Austausch mit René Pollesch und wie sich die Proportionen von Lichtschaltern verändern müssen, wenn sie Teil eines Bühnenbilds werden.

Anna Viebrock

ist Bühnenbildnerin, Kostümbildnerin und Regisseurin und eine der renommiertesten, prägendsten und international erfolgreichsten Vertreterinnen ihrer Disziplin. Ihre Zusammenarbeit mit Jossi Wieler und Christoph Marthaler führte sie an zahlreiche Opern- und Schauspielhäuser. Auch gestaltet sie Ausstellungen für deren Werke und mit ihnen. Wir trafen sie am 9. März zum Gespräch in der Berliner Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz (Foto: Udo Meinel).

„ja nichts ist okay“ wird heute Abend das erste Mal nach dem überraschenden Tod des Regisseurs und Volksbühne-Intendanten René Pollesch gespielt. Haben Sie eine Erinnerung an ihn, die Sie gerne mit uns teilen würden?

Wir haben alle unglaubliche Erinnerungen an seine wundervolle Persönlichkeit. Aber es gibt von ihm diesen Text, „Schnittchenkauf“ – da spreche ich jetzt mal für alle Bühnenbildnerinnen und Bühnenbildner –, in dem er formuliert hat, dass der Bühnenbildner der erste Autor ist, weil er einen Raum erfindet und damit eine Vorgabe macht.

Wie kam es zur Kooperation bei „ja nichts ist okay“?

René Pollesch hatte mich im November angerufen – eigentlich viel zu spät – und gefragt, ob ich das Bühnenbild machen wolle. Das Stück sollte damals noch „Let's Dance“ heißen. „Was soll das denn sein, gibt es da große Tanzgruppen?“, habe ich gefragt. Er sagte, sie wüssten eigentlich noch gar nichts. Ich habe dann abgesehen, weil ich keine Zeit hatte. Aber kurz danach hatte ich die Idee, dass wir Teile des bis dahin vermutlich abgespielten Bühnenbilds von „Falstaff“ nehmen könnten. „Falstaff“ habe ich mit Christoph Marthaler im Sommer bei den Salzburger Festspielen gemacht. Ich dachte, man könnte den rechten Teil dieses Bühnenbilds nutzen: den Bungalow, den Pool und die Steine. So wird ein Viertel des Bühnenbildes von „Falstaff“ bei „ja nichts ist okay“ das Ganze.

Haben Sie schon einmal eine derartige Zweitverwendung für ein Bühnenbild gefunden?

Das Recyceln ist ein langes Thema für mich, das habe ich schon oft gemacht. In dem Fall fand ich schön, dass sich das Bühnenbild auf der Drehscheibe drehen kann, denn in Salzburg waren

die Steine nur ein Hintergrund, um eine gewisse Arizona-Filmkulisse zu schaffen. Und die Rückseite des Bungalows hat das Publikum nie gesehen. Für „ja nichts ist okay“ wurde das Haus dann auch eingerichtet, weil es durch das Drehen auch von hinten zu sehen ist. Für mich als Bühnenbildnerin ist das ein Zugewinn, wenn man bei einer „Wiederverwertung“ sagt, jetzt kann man noch etwas anderes mit dem Bühnenbild machen, das vielleicht sogar noch interessanter ist.

Wie war der Austausch mit Pollesch und dem Schauspieler Fabian Hinrichs über diese Idee der Wiederverwendung?

Von Anfang an war klar, dass in dem Bungalow eine Wohngemeinschaft wohnen und er deshalb eingerichtet werden sollte. Ich hatte ein bisschen Angst davor, wie das Haus möbliert wohl aussehen würde, weil es ja eine leere Kulisse war. Ich habe Pollesch deshalb geschrieben: „Es ist wie ein Ready-made, ihr müsst es so nehmen, wie es ist.“ Darauf hat er mir nur geantwortet: „Ja, wir werden schön drauf aufpassen.“ Aber das war bei René immer so: Wenn er ein Bühnenbild bekommt, nimmt es an und benutzt es dann.

Haben Sie Auseinandersetzungen erlebt, wo es hin und her ging und sich das Bühnenbild im Dialog entwickelt hat?

Ich arbeite schon seit so vielen Jahren mit Jossi Wieler und Sergio Morabito in der Oper und mit Christoph Marthaler; wir kennen uns inzwischen so gut, dass ich schon fast vergessen habe, wie das früher war. Also mit Jossi und Sergio hören wir unglaublich oft die Opern, reden darüber und studieren Material dazu, und dann fange ich an zu sammeln. Bei Christoph ist es dagegen viel offener, bei ihm mache ich meistens einen Vorschlag. Meg Stuart, mit der ich in Zürich zusam-

mengearbeitet habe, sagt zum Beispiel, einzelne Künstler haben ihren eigenen Wert, und jeder hat eine gewisse Freiheit, und was passiert, wenn das zusammenkommt, ist das Entscheidende. Das finde ich gut. Ich würde es nicht mögen, wenn Regisseure mir immer sagen, was sie wollen. Deswegen kann ich den Begriff Ausstattung auch nicht leiden, das klingt wie Herrenaustatter, als ob ich fragte: „Was hätten Sie denn gerne?“ Wo es nicht ganz so reibungslos abläuft oder wo es nicht ganz so glatt aufgeht, wird das Ergebnis oft interessanter. Deswegen sind auch Zweitverwertungen spannend, denn das, was vorher in dem Bühnenbild passiert ist, geht da in irgendeiner Weise mit ein.

Wenn man die Bücher über Ihre Arbeit anschaut, sieht man, dass Sie viel mit Referenzen und Fotos arbeiten. Bei „ja nichts ist okay“ gibt es im Text einen Bezug zu Brieselang, einem kleinen Ort im Berliner Speckgürtel. Gibt es diesen Bezug auch beim Bühnenbild?

Nein, überhaupt nicht. „Falstaff“ war inspiriert von einem Film. Orson Welles hat „Chimes at Midnight“ gedreht und selber den Falstaff gespielt. Wir haben für die Oper ein Ambiente ge-

baut wie ein Filmset. In der Mitte stand sozusagen die historische Kneipe von „Falstaff“, wo gefilmt wird, und dann gab es Schienen mit Kamera, einen kleinen Vorführraum, und hinten ein großes Tor zu einem anderen Atelier, wo andere Kulissen standen, und rechts war dieser Bungalow. Zu dem Bungalow gibt es Bilder, wie Orson Welles den Film „The Other Side of The Wind“ dreht hat, und auch einen Film, der heißt „They'll love me when I'm dead“, in dem ein Scheitern gezeigt wird. Wir hatten also das Thema, dass da ein Filmregisseur ist, der am Inszenieren eines Films scheitert. Um es ein Stück von Amerika wegzubringen, habe ich für „ja nichts ist okay“ dann die Glühbirnen und die Klingelschilder angebracht, die gab es nicht in Salzburg. Hätte ich auf Auftrag gearbeitet, wäre ich auch nach Brieselang gefahren. Eigentlich finde ich es aber gerade so schön: Es macht die Poesie aus, dass es überhaupt nicht stimmt. Außerdem: Pollesch und Hinrichs haben den Text ja erst erfunden. Da wurden am Tag der Generalprobe noch neue Texte geschrieben und gelernt.

So, wie der Steinastapel gebaut ist, wirkt das geradezu manieristisch; das sieht so instabil



Auf der Drehbühne der Berliner Volksbühne: Fabian Hinrichs in „ja nichts ist okay“ als F, R und L mit Arizona-Steinastapel und Bungalow
Foto: Thomas Aurin

ja nichts ist okay

mit

Fabian Hinrichs

Text

René Pollesch (†)

Bühne

Anna Viebrock

Kostüme

Tabea Braun

Licht

Frank Novak

Dramaturgie

Anna Heesen, Johanna Kobusch

Statisten und Statistinnen

Nadine Ahlig, Farid Fleschmann, Niels Förster, Estanislao Gonzalez, Eva Günther, Helene Hager, Kristina Hartmann, Sonja Holst, Ingeborg Koch, Barbara Korte, Marion Lanzerstorfer, Christine Masuhr, Klaus Schneider, Lotte Selier, Alex Sommerfeldt, Oliver Walter

Anna Viebrocks Bühnenbild zu „Falstaff“ bei den Salzburger Festspielen war der ursprüngliche Einsatzort von Bungalow und Steinestapel vor deren Wiederverwendung in Berlin.
Foto: Walter Mair



aus, dass man denkt, das kann eigentlich gar nicht stehen. Ist die Kunst des Manierismus für Sie eine Inspirationsquelle?

Der Manierismus hat mich immer sehr interessiert, vor allem die Malerei, aber hier ist es so: In Arizona gibt es tatsächlich Steine, die sind so aufgetürmt. Aber es stimmt schon, sie sehen wirklich sehr manieristisch aus.

War das Ihre Idee, beide Räume zu benutzen, die diese Kulissenwand bietet, also das „Außen“ vor und das „Innen“ hinter der Fassade?

Ich habe vorgeschlagen, dass der Bungalow auf die Drehbühne kommt, und ich fand auch die Situation schön, wenn die Steine vorne sind und man das Haus gar nicht sieht. „Pique Dame“ habe ich auch auf einer Drehscheibe gemacht, wo sich Vorder- und Rückseiten mischen, man beides gleichzeitig hat. Und 2019 habe ich das Pollesch-Stück „Donna“ im Deutschen Theater auch auf der Drehscheibe gemacht, so dass manchmal eine Vorder- und eine Rückseite nebeneinander zu sehen waren. Dabei ging es auch ums Brecht-Theater, das die Sachen beschreibt und nicht darstellt. Das Thema Vorder- und Rückseiten beschäftigt mich schon eine ganze Weile.

Diese sichtbare Kulissenkonstruktion lässt tatsächlich an den Besuch in einem Filmstudio denken, die thematische Idee für „Falstaff“ schwingt also schon noch mit.

Genau, aber es war auch wirklich so gedacht. Ich wollte nicht, dass man zu viel mit diesem Ready-made macht, denn das ist schlicht eine Rückseite, fertig! Man geht rein, und man geht wieder raus. In Salzburg gab es kein Glas. Weil das immer so spiegelt, habe ich es weggelassen, und die Schauspieler haben die Türen – das eine sind Klapptüren, das andere Schiebetüren – manchmal benutzt und manchmal nicht, das war sehr lustig. Fabian Hinrichs dagegen ignoriert das völlig, er geht in das Haus rein und ist gleich wieder draußen. Insofern ist das auch ein Bild für das Unbehaustsein, für vollkommen unbehaustes Hausen.

Das Fragmentarische, das da im Großen drinsteckt, gibt es bei Ihnen auch im Kleinen. Wie ist Ihr Verhältnis zum Fragment?

Wenn ich einen Boden mache, der Löcher hat, geht es nur darum, dass der Boden kaputt ist. Bei „Twentieth Century Blues“ am Theater Basel zum Beispiel sind die Schauspieler wirklich eingebrochen. Da war der Witz, dass man Riemen hatte, und unten drunter war ein Hohlraum, der war nur mit dünnen Hölzchen gesichert, und wenn man drauf stand, ist man eingebrochen. Also ein Fragment muss schon etwas erzählen.

Noch mal zurück zu den Fotos – wie kommen Sie zu Ihren Referenz-Bildern?

Ich schaue mich immer um, wo auch immer ich bin, und oft interessieren mich Dinge, die es vielleicht bald nicht mehr gibt. Die fotografiere

ich dann, um sie festzuhalten. Und viel später erinnere ich mich wieder daran, und das mag ich manchmal besonders. Ich weiß gar nicht, wie man das ganze Heutige auf die Bühne übertragen könnte – das ist schwierig, finde ich. Ein bisschen Abstand ist immer ganz gut. Jetzt in Basel habe ich die Casa del Fascio von Terragni kopiert. Da habe ich mir einfach die Pläne besorgt – ich war noch nicht einmal in Como, leider. Aber das Ergebnis sieht ganz schick aus.

Für welches Stück haben Sie das gemacht?

Für die Oper „L'incoronazione di Poppea“. Ich habe aber keine Totale gebaut, das ist nur ein Teil vom Bühnenbild. Und es gibt eine Weltkugel, die den Raum in Richtung Filmstudio oder Tageschau-Studio definiert.

Hat es für Sie eine Bedeutung, in welcher Stadt Sie arbeiten? Wäre etwa das Bühnenbild für „ja nichts ist okay“ ein anderes geworden, wenn es nicht hier an der Volksbühne wäre, sondern in Stuttgart, in Köln oder in Hamburg?

Natürlich muss ich mitbedenken, was für ein Publikum die Vorstellungen besucht – es sind einfach andere Leute in Basel als in Berlin. Aber entscheidender finde ich Zuschauerraumgröße und Bühnengröße und das Verhältnis der beiden zueinander. Die Stadt, wie gut ich eine Stadt kenne oder wie schlecht, überträgt sich eher unbewusst auf die Arbeit und die Vorbereitung.

Die Bilder, die sich ansammeln im Kopf...

Ja, aber oft überschneidet sich das auch. Ich habe zum Beispiel einmal eine Oper gemacht in Stuttgart, während ich gerade hier in Berlin war mit Marthaler, und da habe ich lauter Elemente aus der Kantine und aus dem Foyer der Volksbühne benutzt für die Oper in Stuttgart.

Ist das eine intuitive oder eine bewusste Herangehensweise? Wie verläuft Ihr Entwurfsprozess?

Wenn ich ein Bühnenbild mache für ein Projekt, für das es nur einen Titel gibt oder noch nicht mal das, dann gibt es nur ein paar Koordinaten: ob es viele Schauspieler gibt, oder ob es einen Chor gibt. Das spielt eine Rolle, denn dann braucht man anders Platz und muss sich überlegen, wie die auftreten – Marthaler zum Beispiel kann Chor-Auf- und Abgänge überhaupt nicht leiden. Außerdem gibt es den Inhalt des Texts, es gibt die Größe der Bühne, es gibt die Besetzung. Es gibt auch ein Stück oder eine Oper, die höre ich mir lange an, dann sammle ich Material, und irgendwann kommt der Moment, in dem ich denke: Jetzt muss ich es machen. Und dann beginne ich mit dem Grundriss. Beim Entwerfen vertraue ich meinem Verknüpfungssystem, das ist eine Mischung aus bewusst und intuitiv. Es gehört



Ich will, dass ein Bühnenbild noch etwas mehr erzählt, als dass man nur sagt „aha“. Es macht mehr Spaß, wenn man es mit anderen Sachen mischen kann.

Große Bühnen erlauben der Bühnenbildnerin das Spiel mit Proportionen, das Dehnen und Stauchen der Sehgewohnheiten.
Szenenfotos aus „ja nichts ist okay“; Foto: Thomas Aurin; kleines Foto links: Udo Meinel

L'incoronazione di Poppea

Musikalische Leitung

Laurence Cummings

Inszenierung

Christoph Marthaler

Bühne

Anna Viebrock

Weitere Beteiligte

La Cetra Barockorchester
Basel

Für die „L'incoronazione di Poppea“ in Basel hat Anna Viebrock die Casa del Fascio in Como von Terragni als Bühnenbild zu neuem Leben erweckt.

Fotos: Walter Mair

vielleicht eine gewisse Erfahrung dazu, diesen Gärprozess zuzulassen, zu wissen, die Idee kommt schon irgendwann. Für das Beethoven-Projekt, das wir im Herbst machen, habe ich mich mit dem Dramaturgen getroffen, und der hat mir erzählt, dass Beethoven in Wien fünfzig Mal umgezogen ist – da habe ich mir gleich ein Bühnenbild vorgestellt. In dem Fall also hatte ich sofort eine Idee, aber manchmal dauert es auch lange. Bei „Poppea“ etwa habe ich drei Entwürfe gemacht, die ich alle wieder weggeschmissen habe, das war eine Qual. Der Prozess unterscheidet sich stark.

Als Architekt trägt man die ganze Architekturgeschichte mit sich rum. Ist die Geschichte des Metiers auch für Sie als Bühnenbildnerin ein Referenzraum? Wenn Sie ein Bühnenbild für ein Shakespeare-Stück entwickeln, kennen Sie dann andere Inszenierungen dieses Stücks, und spielt das für Sie eine Rolle?

Wenn ich ein Stück mache, ein „richtiges Stück“, dann gucke ich mir das von anderen zu der Zeit lieber nicht an. Aber Schauspiel mache ich ohnehin weniger, weil es bei Marthaler eigentlich immer um Musiktheater im weitesten Sinne

geht. Bei der Oper gefällt mir das Repräsentative nicht, was sich in der Architektur der Rangtheater mit den schlechten Sichtlinien spiegelt. Letztendlich macht Marthaler auch aus den Opern immer etwas Eigenes. Deswegen hänge ich auch an der Volksbühne. Seit wir 1993 „Murx den Europäer!“ gemacht haben, sind wir hier ein bisschen wie zu Hause.

Damals war Berlin als Ganzes in einer Übergangsphase. Und viele Ihrer Arbeiten aus der Zeit waren Übergangsszenen. Man fühlte sich an Räume erinnert, die man in der Stadt auch in anderen Zusammenhängen fand – in der Clubszene zum Beispiel, wo die Verwendung von Ausstattungsstücken, die ursprünglich einem anderen Zusammenhang angehörten, gang und gäbe war. Die Entwicklung der letzten 25 Jahre hat viele unbestimmte Orte ausgelöscht. Finden Sie heute noch Zeitgut, historisches Raum-Treibgut, das Sie anregt, oder ist da draußen inzwischen alles glattgewischt?

Als ich für „Murx!“ zum ersten Mal hierher kam – ich war nie im Osten gewesen und in Ostberlin auch nicht –, war ich total fasziniert von allem.



Sieverts heißt es, man soll erstmal ohne Handy, also auch ohne Fotografieren, ein Stadtviertel besuchen, das im kollektiven Bewusstsein unterrepräsentiert ist, soll nur aufschreiben, dann wieder hin und sich betrinken. Dann soll man nochmal hin und mit Leuten reden. Und dann soll man ins Katasteramt gehen und sich einen Plan besorgen im Maßstab 1:5000, und wenn die Wohnung für den Plan nicht groß genug ist, soll man sich eine andere mieten. „Verfeinern Sie den Weg über die Jahre“ ist der letzte Punkt. Das ist einer meiner Lieblingstexte, weil ich wirklich toll finde, was man finden kann, wenn man diese Anregungen befolgt. Aber das kann man üben – und es muss einen interessieren.

Das 19. und 20. Jahrhundert haben uns eine Reihe von Gerätschaften beschert, die in ver-fremdeter Form auch in Ihren Bühnenbildern auftauchen: Ventilatoren, Aufzüge, Schalter. Wie blicken Sie auf die Digitalisierung? Lösen die digitalen Welten, die heute unser Leben immer mehr bestimmen, Bildassoziationen bei Ihnen aus?

Ich bin nicht gegen die Digitalisierung, ich finde nur, bei Filmen zum Beispiel sieht alles wahn-sinnig virtuell aus inzwischen. Wenn ich Filme aus den siebziger Jahren sehe, bin ich jedes-mal überrascht, wie haptisch das alles noch war, oder auch Fotos aus der Zeit, was das für Ober-flächen waren! Vieles, was ich so mochte, wie Sa-chen gerochen haben, wie sie sich angefasst haben, werden die Jetztgeborenen gar nicht mehr erleben. Aber ich erinnere mich da noch dran. Und daran hänge ich.

Ihre Bühnenbilder erinnern an reale Räume, aber gleichzeitig erzeugen sie Irritation. Wie gelingt Ihnen das?

Natürlich kopiere ich viele Details, und zwar sehr genau. Ich habe mir zum Beispiel Bilder von Francis Bacon angeguckt, da gibt es auch Glühbirnen und Stecker und Lichtschalter. Diese Elemente lassen uns annehmen, dass alles funktioniert. Wenn man das aber ein bisschen deutlicher macht, dann denkt man gleich: „Mhh, ob das stimmt?“. Und dann geht es um Proportionen. Deswegen arbeite ich auch gerne für große Räume, weil man dann alles ein bisschen überhöhen kann. Ich finde kleine Theater schwierig, weil die Elemente eines Bühnenbilds dort eher aussehen wie eine Filmkulisse. Ich will, dass ein Bühnenbild noch etwas mehr erzählt, als dass das Publikum nur sagt „aha“. Es macht mehr Spaß, wenn man es mit anderen Sachen mischen kann, wo man sich plötzlich fragt: „Ist das jetzt innen oder außen?“. Oder ich wähle seltsame Proportionen oder schaffe Hybride aus verschiedenen Räumen, so dass das Publikum ein bisschen rätselst, was das ist – das mag ich gerne.



Marthaler und ich sind mit Matthias Lilienthal in den Oderbruch gefahren, um für „Drei Schwestern“ alte Gutshäuser anzuschauen – dort war es noch wie vor dem Ersten Weltkrieg. Das kannte ich nicht und hat mich aus geschicht-lichem Interesse wahn-sinnig begeistert. Das Material, die dort gesammelten Eindrücke, ha-ben dann eine Weile gehalten. Aber irgend-wann wurde das immer weniger mit den „Fund-stücken“. Manche denken, man denkt sich so einen Stil aus, aber das macht man ja nicht, das passiert halt, und wenn das vorbei ist, passiert etwas Neues. Ich recherchiere auch nicht in Berlin. Ich wohne zwar hier, aber ich bin nicht viel da. Überall, wo ich bin, gucke ich mich um.

Wie ist Ihre Beziehung zum Morbiden?

Mir war immer ein bisschen bange, wenn das Wort Nostalgie fällt. Natürlich finde ich alte Sa-chen interessant, aber weil mich die Geschichte interessiert. In Deutschland sitzt die allen noch in den Genen. Und ich denke immer, überall sind noch die Hakenkreuze vergraben und die gan-zen Knochen, und da leben wir drauf. Und des-wegen würde ich das immer fotografieren, wenn ich etwas sehe, von dem ich denke, da spürt man was. Aber genauso würde mich vie-les interessieren, was es nicht mehr gibt, wenn man es denn noch zu sehen bekäme. Ich weiß nicht, ob man das morbid nennt, wenn man es schön findet, etwas Verfallenes zu sehen. Ich finde, dem Verfall zuzusehen, ist wahn-sinnig in-teressant. Wie die Dinge sich durch die Zeit ver-

ändern. Es ist doch toll, dass man Sachen sehen kann, die uralte sind!

Sie sind in Köln geboren, in Frankfurt aufgewachsen, haben in Düsseldorf studiert – alle drei stark kriegszerstörte Städte, die dann komplett wieder aufgebaut wurden. Die Patina von Orten der fünfziger, sechziger Jahre, die man in manchen Ihrer Bühnenräume findet, gab es damals noch nicht, alles war neu, weiß und glänzend. Spielt das Aufwachsen in diesen Städten für Ihre Arbeit eine Rolle?

Also in Köln, da war ich ganz klein. Ich habe dort später „Wozuwozuwozu“ gemacht, nach dem Roman „Billard um halb zehn“ von Heinrich Böll. Da hatte ich einen Dramaturgen, der sich sehr gut mit der Stadtgeschichte auskannte. Wir ha-ben das sehr intensiv studiert, weil es in dem Roman auch um einen Architekten geht und dar-um, dass man beim Graben immer noch etwas findet unter der obersten Schicht. Da fiel mir erst so richtig auf, wie verwundet Städte wie Köln und Frankfurt doch sind. Dann brach auch noch das Kölner Stadtarchiv in sich zusammen.

Wie studieren Sie eine Stadt?

In dem Text „Vom Spazieren“ von Thoreau heißt es, man soll immer ganz weit gehen und nicht nur so weit, dass man schon den Rückweg aus-rechnet. Genau das habe ich mit meinen Studie-renden ganz viel gemacht: einfach ganz weit ge-hen. Und ich habe immer sehr viel gefunden. In dem Text „Wie man Städte bereist“ von Boris