

# Theater der Zeit

EUR 24,50 / [www.theaterderzeit.de](http://www.theaterderzeit.de)

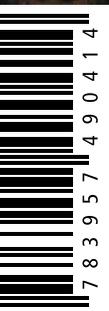
Arbeitsbuch 2015 • Heft Nr. 7/8

deutsch — english

# Setting the Stages

*Vol. 2*

Katrin Brack  
Aleksandar Denić  
Barbara Ehnes  
Christoph Ernst  
Mona el Gammal  
Muriel Gerstner  
Stefan Hageneier  
Katja Haß  
Signa Köstler  
Annette Kurz  
Stéphane Laimé  
Mark Lammert  
Florian Lösche  
Bettina Meyer  
Bert Neumann  
Jan Pappelbaum  
Kris Verdonck



# Stücke

41. Mülheimer Theatertage NRW

7. – 28. Mai

Festival deutschsprachiger Gegenwartsdramatik  
Die Stücke eines Jahres im Wettbewerb um den Mülheimer Dramatikerpreis

[www.stuecke.de](http://www.stuecke.de)

# 2016



kulturbetrieb  
mülheim an der ruhr theaterbüro

Ministerium für Familie, Kinder,  
Jugend, Kultur und Sport  
des Landes Nordrhein-Westfalen



Gefördert von der  
LEONHARD-STINNES-STIFTUNG  
und der  
BEAUFTRAGTEN DER BUNDESREGIERUNG  
FÜR KULTUR UND MEDIEN

# IMPULSTANZ

14 July · 21:30  
**Festival Opening**  
MuseumsQuartier  
entrance free

## Vienna International Dance Festival

### Fokus Österreichische Choreografie

Mehr als 15 Uraufführungen

#### Akademietheater

Tanztheater Wien (AT)  
Konservatorium Wien (AT)

#### Odeon

Serapions Ensemble (AT)  
Elisabeth B. Tambwe (AT/FR/CD)  
Christine Gaigg / 2nd nature (AT)  
Simon Mayer (AT)

#### Kasino am Schwarzenbergplatz

Amanda Piña & Daniel Zimmermann /  
nadaproductions (AT/CL/CH)  
Florentina Holzinger (NL/AT) & Vincent Riebeek (NL)  
Akemi Takeya (AT/JP)

#### Schauspielhaus

Saskia Hölbling (AT)  
Barbara Kraus (AT)  
Katherina Zakravsky (AT)

#### WUK

Ian Kaler (AT)

#### Grelle Forelle

Doris Uhlich (AT)

#### Arsenal

Elio Gervasi (AT)

### Tanz und Performance im Museum

Mehr als 15 Welt- und Europapremieren

#### mumok – Museum moderner Kunst

Performances & Aktionen von  
Ivo Dimchev (BG)  
Alix Eynaudi (AT/BE/FR)  
& Mark Lorimer (BE/UK)  
Miguel Gutierrez (US)  
Keith Hennessy (US/CA)  
Anne Juren (AT/FR)  
Jennifer Lacey (FR/US)  
Ko Murobushi (JP)  
Antony Rizzi (DE/US)  
Märten Spångberg (SE)  
Akemi Takeya (AT/JP)  
and many more

#### Weltmuseum Wien

Performances & Installationen von  
Claudia Bosse / theatercombinat (AT/DE)  
Padmini Chettur (IN)  
Magdalena Chowaniec (AT/PL)  
& Mani Obeya (AT/UK)  
contact Gonzo (JP)  
Choy Ka Fai (UK/SG)  
Rani Nair (SE/IN)  
Oleg Soulimenko (AT/RU)  
Superamas (AT/BE/FR)  
and many more

#### 21er Haus

Performances von  
Christine Gaigg / 2nd nature  
& netzzeit (AT)  
Philipp Gehmacher (AT)  
Anne Juren (AT/FR)

16 July –  
16 August 2015

[www.impulstanz.com](http://www.impulstanz.com)  
+43.1.523 55 58



Arbeitsbuch 2015

Herausgegeben von Mirka Döring & Ute Müller-Tischler

# Setting the Stage

**Vol. 2**

Katrin Brack  
Aleksandar Denić  
Barbara Ehnes  
Mona el Gammal  
Christoph Ernst  
Muriel Gerstner  
Stefan Hageneier  
Katja Haß  
Signa Köstler  
Annette Kurz  
Stéphane Laimé  
Mark Lammert  
Florian Lösche  
Bettina Meyer  
Bert Neumann  
Jan Pappelbaum  
Kris Verdonck

**Theater der Zeit**

Das Bühnenbild kann alles. Es ist immer weniger eindeutig. Ob Performanceinstallationen von **Kris Verdonck**, Open-World Settings von **Signa Köstler** (SIGNA) oder Narrative Spaces bei **Mona el Gammal**: Die klassische Vorstellung vom Theaterbild ist völlig aufgelöst, die Aufführungspraxis der Gegenwart ist längst geprägt von einer ausufernden Entgrenzung der Einzelkünste. ¶ Die Theaterzeitschrift *Theater der Zeit* verfolgt diese Entwicklungen seit Jahren in ihren Kunstinserts. Dort haben wir Bühnenkünstlerinnen und -künstler nach ihren Motivationen befragt, danach, was ihre Arbeitsweise und Zusammenarbeit mit den Regisseurinnen und Regisseuren bestimmt, wie ihre künstlerische Praxis im Theaterkontext aussieht. Eher heuristisch als mit einem Anspruch auf Vollständigkeit haben wir Gespräche geführt, sei es anlässlich aktueller Produktionen oder sei es, weil die Künstler wegweisende Richtungen für die Theaterentwicklung einschlugen. Es sind vor allem diese Originaltöne der Künstler, die das diesjährige Arbeitsbuch von dem unterscheiden, das 1998 als „Bild der Bühne“ erschienen ist und solch prägende Künstler wie Robert Wilson, Achim Freyer, Jürgen Rose, Einar Schleaf und Anna Viebrock vorstellte. In „Setting the Stage“ haben wir nun noch einmal die verschiedensten Künstlerpersönlichkeiten zusammengebracht, die uns deutlich machen, wie gleichzeitig absichtsvoll und zwangsläufig sich die künstlerischen Überlegungen im Modus eines sich immer radikaler und souveräner gebärdenden Selbstverständnisses im Gesamtkunstwerk Theater bewegen. ¶ Wenn **Katrin Brack** oder **Katja Haß** beispielsweise ihre Mittel so weit reduzieren, dass die Frage nach der Illusion auf der Bühne schlagartig zur Konstruktion neuer Kontexte führt, entstehen Spielsituationen von präziser Ästhetik, die dann von maßgebender Bedeutung für den Theater text sind. ¶ Minimalistischer und in der Interpretation noch offener sind die Bühnenbilder von **Mark Lammert**, dem, frei nach Samuel Beckett, ein farbiges Objekt reicht. „Jede Skulptur bringt ihren eigenen Raum mit“, sagt er. Auch **Barbara Ehnes** begreift ihre Raumkörper ganz bildhauerisch als Objekte auf einer Drehbühne, als sichtbare, ganzheitliche Gesamtform. ¶ „Die Räume verändern im Laufe der Inszenierung oft ihre Aufgabe und somit auch ihre Konnotationen“, beschreibt **Florian Lösche** seine interaktiven Bühneninstallationen. Sie lösen sich auf zum Spielraum, werden zum Spielpartner und manchmal auch zum Gegner für die Darsteller; sie oszillieren in einer sich ständig verändernden Bezie-

hung zueinander. ¶ Apokalyptisch und bildgewaltig baut **Aleksandar Denić** seine Bühnen, die an riesige Environments erinnern und voller detailgenauer Zeitgeschichte stecken. Anarchisch-absurd und erschreckend hyperreal wird es dann, wenn sich in seinen Theaterräumen die geografischen Spielorte überlagern und die Ko-Regie von Frank Castorf übernehmen. ¶ „Dass Zuschauer wie in der Kirche angenagelt auf ihren Plätzen sitzen und in andächtiger Stille über sich ergehen lassen müssen, was sich irgendwelche Theaterleute ausgedacht haben“, hält **Christoph Ernst** für ein „obsoletes Geschäftsmodell“. Für ihn sind Räume Startrampen, um so etwas wie eine soziale Plastik herzustellen, in die ausnahmslos alle involviert sind, auch die Zuschauer. **Jan Pappelbaum** will seine Bühnenbilder grundsätzlich nicht vor einer feststehenden Zuschauersituation entwickeln. Er spricht über die Kommunikation der Schauspieler mit den Zuschauern, seine Shakespeare-Bühnen und deren schwebende Zeitlosigkeit. Auch **Annette Kurz** erzählt von ihrem „Archiv Kunstgeschichte“, das ihr als anregender Materialfundus dient, wenn sie Bilder in ihren Bühnen verdichtet. ¶ Für **Stefan Hageneier** ist „Theater keine zeitlose Kunst“, sondern erwirbt seine Berechtigung durch inhaltliche und ästhetische Erneuerung. Aber „wenn man mit Schnürboden und Unterbühne arbeitet, zitiert man immer auch christliche Ikonografie, auch wenn vordergründig keine Glaubensfragen behandelt werden“. Auch **Muriel Gerstner** hat große Denkfiguren im Kopf. Ihre Bühnenbilder sind geprägt von Erzählungen, die sie genauso in historischen Bildallegorien wie in den Bedeutungsebenen von Sprache findet. Sie spricht über ein Prinzip des Barocks, das sie anwendet, weil sie Bild und Text nicht „prima vista“ zuordnen will, sondern vielmehr assoziativ fließen lässt. ¶ Bevor ihre poetischen Bühnen entstehen, taucht **Bettina Meyer** in den visuellen Schacht und holt dort „wie aus dem 3D-Drucker“ Entwürfe heraus. „Wenn man entwirft, fängt man immer wieder bei null an“, sagt sie und stimmt darin mit **Stéphane Laimé** überein, für den die Schaffung eines Raumes jedes Mal ein Wagnis ist: „Ich stehe bei jedem Stück erst einmal ganz ahnungslos da.“ ¶ Für **Bert Neumann** ist Theater dezidiert politisch, wenn er es beschreibt als „eine kollektive Kunstform; im selbstbestimmten, nicht hierarchischen Zusammenwirken von Künstlern mit verschiedenen Talenten entsteht im besten Falle etwas, was keiner von ihnen allein oder in anderer Konstellation hätte machen können.“ Gerade in diesem Modell

der Zusammenarbeit liege die „große, zukunftsweisende Potenz von Theaterarbeit. Es geht also nicht um Mittel, es geht um Produktionsbedingungen; um die muss man sich kümmern, wenn das Theater weiterleben soll.“ — Stage design can do anything. It's becoming less distinct all the time. Whether it's the performance installations of **Kris Verdonck**, open world settings of **Signa Köstler** (SIGNA), or the narrative spaces of **Mona el Gammal**, the classic conception of the theatre set has broken down completely, with contemporary performance practice long distinguished by the free flow of individual disciplines across boundaries. ¶ The theatre magazine *Theater der Zeit* has been following these developments for some years now in its "Kunstinserts". There we asked stage designers about their motivation, their working methods, the way they collaborate with directors, how their artistic practice unfolds in a theatre context. With a heuristic approach eschewing any claim to completeness, we promoted discussion, whether it was to mark a new production or because the artists in question were breaking new ground in the development of theatre. More than anything it is these direct statements from the artists which distinguish this workbook from the 1998 "Bild der Bühne", which presented such influential artists as Robert Wilson, Achim Freyer, Jürgen Rose, Einar Schleef and Anna Viebrock. In "Setting the Stage" we have once again brought together the most diverse artistic personalities; collectively they demonstrate how artistic considerations – at once purposeful and inevitable – function in the mode of an increasingly radical and confident self-conception of the theatre as *gesamtkunstwerk*. ¶ When **Katrin Brack** and **Katja Haß**, for example, reduce their means to such an extent that the quest for stage illusion suddenly allows entirely new contexts to arise, it results in performance situations of a precise aesthetic, with major significance for the text. ¶ If anything, **Mark Lammert's** sets are even more minimalistic, even freer in their interpretation, perhaps using nothing more than a coloured object for a loose adaptation of Beckett. As he says: "Every sculpture brings its own space with it". **Barbara Ehnes**, too, has a highly sculptural conception of her spaces as objects on a revolving stage, as visible, integrated forms, complete in and of themselves. ¶ "Over the course of a production the role of the spaces often changes, and with it their connotations," says **Florian Lösche** in describing his stage installations. They dissolve into performance spaces, become partners in performance, at times even opponents of the

actors; they oscillate in their constantly shifting relations to each other. ¶ **Aleksandar Denić's** sets are apocalyptic and visually powerful, bringing to mind enormous environments and crammed full of contemporary history in intricate detail. Things take a turn for the anarchic, absurd and shockingly hyper-real when geographic performance locations overlap and his theatre spaces become a directorial rival to Frank Castorf. ¶ **Christoph Ernst** regards the fact that "the audience sits there nailed to their seats like they're in church, in contemplative silence, letting anything that a bunch of theatre people can think up wash over them", as an "obsolete business model". Instead he sees spaces as launch pads which transform into something akin to a social sculpture which involves everyone concerned, even the audience. **Jan Pappelbaum** is highly disinclined to develop sets for a fixed audience format. Here he talks about communication between actors and audiences, his Shakespeare sets and their sense of suspended timelessness. And **Annette Kurz** talks about her "archive of art history" that serves as an inspirational cache of material when it comes to condensing images for her sets. ¶ For **Stefan Hageneier**, "theatre isn't a timeless art form", rather it stakes its claim anew through textual and aesthetic regeneration. But "when you work with flies and the under-stage area, you're always quoting from Christian iconography, even when you are not ostensibly dealing with questions of faith". And **Muriel Gerstner**, too, conjures with major figures of thought. Her sets are characterised by stories drawn as much from historical visual allegory as different levels of linguistic meaning. She talks about a principle from the Baroque which allows images and text to flow in an associative way rather than assigning primacy to either. ¶ For her poetic sets, **Bettina Meyer** descends into the mineshaft of imagery, retrieving her designs "as if from a 3D printer". "When you design, you always begin again at zero", she says, echoing **Stéphane Laimé's** claim that each new space entails risk. "With every play I just stand there without a clue to begin with." ¶ For **Bert Neumann**, theatre is decidedly political, something he describes as "a collective art form, and in the ideal scenario a self-determined, non-hierarchical collaboration of artists with various talents produces something which none of them could have done alone or in any another configuration." It is in precisely this model of collaboration that the "great power of theatre resides. So it's not about the means, it's about the production conditions, that's what you have to take care of if theatre is to continue."

## KATRIN BRACK

geboren 1958, studierte von 1978 bis 1984 an der Düsseldorfer Kunstakademie bei Karl Kneidl. Anschließend wurde sie Assistentin von Karl-Ernst Herrmann am Schauspielhaus Bochum unter der Intendanz von Claus Peymann. Mit ihm ging sie 1986 ans Burgtheater Wien. Erste eigene Arbeiten schuf sie für Inszenierungen von Alfred Kirchner und Matthias Langhoff. Anfang der 90er Jahre begann eine kontinuierliche Zusammenarbeit mit dem Regisseur Luk Perceval, zu Beginn der Nullerjahre auch mit Dimiter Gotscheff. 2004, 2005 und 2007 wurde Katrin Brack in der Kritikerumfrage der Zeitschrift *Theater heute* zur Bühnenbildnerin des Jahres gewählt, jeweils für Arbeiten mit Gotscheff („Der Kampf des Negers und der Hunde“, „Iwanow“ und „Tartuffe“). 2006 erhielt sie den Theaterpreis Der Faust für ein Bühnenbild aus purem Nebel, entstanden für die

Inszenierung „Iwanow“ in der Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz in Berlin, Regie wiederum Dimiter Gotscheff. Im Jahr 2007 wurde ihr der Nestroy-Theaterpreis verliehen. Seit 2009 ist Katrin Brack Professorin für Bühnenbild an der Akademie der Bildenden Künste München. Außerdem ist sie Mitglied der Deutschen Akademie der Darstellenden Künste. \_\_\_\_\_ Katrin Brack was born in 1958 and studied at the Düsseldorf Kunstakademie under Karl Kneidl from 1978 to 1984. She then worked as assistant to Karl-Ernst Herrmann at the Schauspielhaus in Bochum under the direction of Claus Peymann, with whom she went to the Vienna Burgtheater in 1986. The first works under her own name came with productions by Alfred Kirchner and Matthias Langhoff. In the early 90s she began an on-going collaboration with the director Luk Perceval, and additionally with Dimiter Gotscheff in the early years of the millennium. Critics' surveys

in trade journal *Theater heute* singled out Katrin Brack as set designer of the year in 2004, 2005 and 2007, each time for collaborations with Gotscheff („Black Battles with Dogs“, „Ivanov“ and „Tartuffe“). In 2006 she received the theatre award *Der Faust* for her stage design constructed purely out of fog for Gotscheff's production of „Ivanov“ at the Volksbühne on Berlin's Rosa-Luxemburg-Platz. In 2007 she received the Nestroy Theatre Prize. Katrin Brack has been Professor of Stage Design at the Academy of Fine Arts Munich since 2009. She is also a member of the German Academy of Performing Arts. \_\_\_\_\_

**Seite/page 12**

## ALEKSANDAR DENIĆ

geboren 1963 in Belgrad, wo er den Studiengang für Film- und Setdesign an der Fakultät für Angewandte Kunst der Universität der Künste in Belgrad absolvierte. 1987 erhielt er sein erstes professionelles Engagement im Film als Produktionsdesigner und 1988 als Bühnenbildner am Theater. Seitdem hat er an zahlreichen Theater- und Filmproduktionen in der ganzen Welt mitgewirkt, u.a. an Emir Kusturicas „Underground“ (1995). Er erhielt verschiedene Auszeichnungen für Theater, Film und Architektur und wurde 1996 für den Emmy Award nominiert. Seit 2010 ist er Professor für Film, TV und Bühnenbild an der Megatrend-Universität in Belgrad, seit 2011 Mitglied des Nationalen Kulturrates von Serbien. Mit Frank Castorf erarbeitete er zahlreiche Inszenierungen, darunter „Die Kamelien-

dame“ am Odéon-Théâtre de l'Europe Paris, „Amerika“ am Schauspielhaus Zürich, „Das Duell“ an der Volksbühne Berlin, Wagners „Der Ring des Nibelungen“ für die Bayreuther Festspiele, „Baal“ am Münchner Residenztheater oder „Pastor Ephraim Magnus“ am Deutsches Schauspielhaus Hamburg. \_\_\_\_\_ Aleksandar Denić was born in Belgrade in 1963, where he undertook a study program in film and set design at the applied arts faculty of the University of Arts. In

1987 he received his first professional engagement in film as production designer, and as a stage designer for the theatre in 1987. Since then he has worked on numerous theatre and film productions throughout the world, including Emir Kusturica's „Underground“ (1995). He has received numerous awards for his theatre, film and architectural work and was nominated for an Emmy Award in 2006. In 2010 he was named Professor of Film, TV and Set Design at the Megatrend University in Belgrade, and since 2011 he has been a member of Serbia's National Council for Culture. He has worked with Frank Castorf on numerous productions, including „The Lady of the Camellias“ at the Odéon-Théâtre de l'Europe in Paris, „Amerika“ at the Schauspielhaus Zurich, „The Duel“ at the Volksbühne Berlin, Wagner's „Ring“ cycle for the Bayreuther Festspiele, „Baal“ at Munich's Residenztheater and „Pastor Ephraim Magnus“ at the Deutsches Schauspielhaus in Hamburg. \_\_\_\_\_

**Seite/page 22**

## BARBARA EHNES

studierte freie Kunst in Amsterdam und Hamburg sowie Bühnenbild bei Wilfried Minks und Marina Abramović an der Hochschule für bildende Künste Hamburg sowie Theater- und Literaturwissenschaften an der dortigen Universität. Mit großer Kontinuität arbeitet sie seit 2001 mit dem Regisseur Stefan Pucher zusammen, einige ihrer Arbeiten wurden zum Berliner Theatertreffen eingeladen, darunter 2008 „Der Sturm“, 2005 „Othello“ und „Homo faber“ sowie 2003 „Richard III.“. Weitere künstlerische Partner sind u.a. Stefan Bachmann, Sebastian Baumgarten, Calixto Bieito, Schorsch Kamerun, Lars-Ole Walburg, Jossi Wieler/Sergio Morabito und die Choreografin Meg Stuart. Barbara Ehnes arbeitet an vielen deutschen und internationalen Theaterhäusern. Darüber hinaus kreiert sie in den letzten Jahren Performances und Installationen, wie 2009 „Istanbul Transgelinler“ und „Die

schwarze Botin – remastered and remastered 2013“ bei den Wiener Festwochen. Von 2001 bis 2009 war sie in der Intendanz von Frank Baumbauer im künstlerischen Leitungsteam der Münchner Kammerspiele. Sie wurde 2005 mit dem deutschen Bühnenpreis Opus ausgezeichnet. Gemeinsam mit Chris Kondek erhielt sie 2012 den deutschen Theaterpreis Der Faust. Seit 2011 ist Barbara Ehnes Professorin an der Hochschule für Bildende Künste Dresden. Sie lebt in Berlin. \_\_\_\_\_



Foto Thomas Aurin



Foto Ries / Kapitzky



Foto Matthias Horn

Vorwort/Editorial Seite 4  
Autoren/Contributors Seite 182  
Impressum/Imprint Seite 192

Barbara Ehnes studied liberal arts in Amsterdam and Hamburg, stage design under Wilfried Minks and Marina Abramović at the University of Fine Arts in Hamburg, as well as theatre and literary studies at the city's main university. Since 2001 she has developed a highly consistent working relationship with director Stefan Pucher, a number of her works having been invited to the Berliner Theatertreffen including "The Tempest" in 2008, "Othello" and "Homo faber" in 2005 and "Richard III" in 2003. Other artistic partners include Stefan Bachmann, Sebastian Baumgarten, Calixto Bieito, Schorsch Kamerun, Lars-Ole Walburg, Jossi Wieler/Sergio Morabito and choreographer Meg Stuart. Barbara Ehnes works with numerous German and international theatre companies. In recent years she has additionally created performances and installations, such as "Istanbul Transgelinler" in 2009 and "Die schwarze Botin – remastered and remastered 2013" for the Wiener Festwochen. From 2001 to 2009 she was part of the artistic team of the Münchner Kammerspiele under intendant Frank Baum-bauer. In 2005 she was awarded the German stage prize Opus. Together with Chris Kondek she received the German theatre prize Der Faust in 2012. Barbara Ehnes has been a professor at the Academy of Fine Arts Dresden since 2011. She lives in Berlin. \_\_\_\_\_

**Seite/page 32**



Foto Muriel Gerstner

Stuttgart, Staatstheater Hannover, Deutsches Schauspielhaus Hamburg, Salzburger Festspiele, Ruhrtriennale und Münchner Kammerspiele. Zuletzt arbeitete sie neben Sebastian Nübling mit Barbara Frey, Karin Henkel und Johan Simons zusammen. 2002 wurde sie in der Kritikerumfrage der Fachzeitschrift *Theater heute*

zur Nachwuchsbühnenbildnerin des Jahres gekürt, 2006 zur Bühnenbildnerin des Jahres. 2007 nahm sie mit der Arbeit „Zu bösen Häusern gehen“ als Vertreterin der Schweiz an der XI. Prager Quadriennale für Bühnenbild und Theaterarchitektur teil. \_\_\_\_\_ Muriel Gerstner was born in Basel (Switzerland) in 1962, taking up theatre painting studies at the Stadttheater in Bern before studying stage design under Axel Manthey in Vienna, later assisting him at the Staatsoper Stuttgart. She has worked as a freelance stage and costume designer since 1990. In 2000 she joined forces with director Sebastian Nübling and the musician Lars Wittershagen to form a production team which has worked together continuously ever since. The trio has worked on more than 40 projects together. Milestones in Muriel Gerstner's working life include Theater am Neumarkt Zurich, Theater Basel, Schauspielhaus Zurich, Staatsoper and Schauspiel Stuttgart, Staatstheater Hanover, Deutsches Schauspielhaus Hamburg, Salzburger Festspiele, Ruhrtriennale and Münchner Kammerspiele. She has recently collaborated with Barbara Frey, Karin Henkel and Johan Simons. In critics' surveys for trade journal *Theater heute* she was named young stage designer of the year in 2002, and stage designer of the year in 2006. In 2007 she represented Switzerland at the 11<sup>th</sup> Prague Quadrennial of Performance Design and Space with her work "Zu bösen Häusern gehen". \_\_\_\_\_

**Seite/page 52**

## CHRISTOPH ERNST

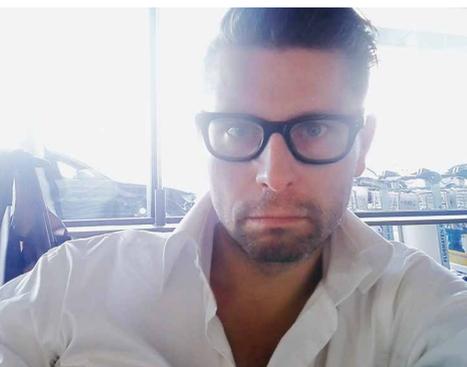


Foto Christoph Ernst

geboren in Frankfurt am Main, studierte Architektur und Stadtplanung an der Gesamthochschule Kassel. Seit 1998 arbeitet er als freier Bühnen- und Kostümbildner in Oper und Schauspiel, u.a. mit den Regisseurinnen und Regisseuren Thirza Bruncken, Michael von zur Mühlen, Katka Schroth, Marcus Lobbes und Markus Heinzelmann, an Häusern wie dem Theater

Bonn, dem Nationaltheater Mannheim, dem Schauspiel Dortmund, dem Theater Freiburg, dem Theater Basel, am Deutschen Theater Göttingen, dem Deutschen Nationaltheater Weimar und an der Staatsoper Berlin. \_\_\_\_\_ Christoph Ernst was born in Frankfurt and studied architecture and urban planning at the Gesamthochschule Kassel. He has been active as a freelance stage and costume designer in opera and drama since 1998, collaborating with such directors as Thirza Bruncken, Michael von zur Mühlen, Katka Schroth, Marcus Lobbes and Markus Heinzelmann, working in venues like Theater Bonn, Nationaltheater Mannheim, Schauspiel Dortmund, Theater Freiburg, Theater Basel, Deutsches Theater in Göttingen, Deutsches Nationaltheater Weimar and Berlin Staatsoper. \_\_\_\_\_

**Seite/page 42**

## MURIEL GERSTNER

geboren 1962 in Basel (Schweiz), studierte nach einer Theatermalerlehre am Stadttheater Bern Bühnenbild bei Axel Manthey in Wien, dem sie auch an der Staatsoper Stuttgart assistierte. Seit 1990 arbeitet sie als freie Bühnen- und Kostümbildnerin. 2000 bildete sie mit dem Regisseur Sebastian Nübling und dem Musiker Lars Wittershagen ein Produktionsteam, das seitdem kontinuierlich zusammenarbeitet. Mehr als 40 gemeinsame Arbeiten sind entstanden. Wichtige Stationen von Muriel Gerstner sind das Theater am Neumarkt Zürich, das Theater Basel, Schauspielhaus Zürich, Staatsoper und Schauspiel

## STEFAN HAGENEIER

geboren 1972 in Oberammergau, war als Bühnen- und Kostümbildner an vielen renommierten Bühnen wie dem Wiener Burgtheater, der Berliner Schaubühne und den Staatsopern München und Hamburg tätig. Von 2001 bis 2011 war er Ausstattungsleiter am Bayerischen Staatsschauspiel. Eine langjährige Arbeitsbeziehung verbindet ihn mit dem Regisseur Christian Stückl. Für die Passionsspiele Oberammergau entwirft er seit dem Jahr 2000 die Bühnenbilder und Kostüme. Seit 2011 ist Stefan Hageneier Professor für Bühnen- und Kostümbild an der Kunsthochschule Berlin-Weißensee. \_\_\_\_\_ Stefan Hageneier was born in Oberammergau in 1972, has served as stage and costume designer for such prestigious houses as Vienna's Burgtheater, Berlin's Schaubühne and the respective Staatsopers in Munich and Hamburg. From 2001 to 2011 he was head of decor at the Bayerisches Staatsschauspiel. He has enjoyed a long working relationship with director Christian Stückl. He has designed sets and costumes for the Oberammergau Passion Plays since 2000. Stefan Hageneier was appointed Professor of Stage and Costume Design at the Berlin Weißensee School of Art in 2011. \_\_\_\_\_



Foto Christopher Thomas

geboren 1968 bei Krefeld, absolvierte ihre Ausbildung bei Erich Wonder in Wien. Anschließend arbeitete sie zwei Jahre lang als Bühnenbildassistentin von Anna Viebrock am Hamburger Schauspielhaus und entwarf dort die Bühnen für Christoph Marthaler's Projekt „Sucht-Lust“ und für Werner Schroeters Inszenierung von „Der Menschenfeind“. Von 1996 bis 2000 war sie feste Bühnenbildnerin am Staatstheater Stuttgart. Seither arbeitete sie regelmäßig mit Stephan Kimmig an Theatern wie u.a. dem Deutschen



Foto Arno Declair

Theater Berlin, den Münchner Kammerspielen oder dem Schauspiel Frankfurt. Katja Haß war von 2000 bis 2002 Atelierleiterin am Thalia Theater Hamburg und entwarf Bühnenbilder und auch Kostüme für die Regisseure Stephan Kimmig und Martin Kušej. 2007 wurde sie mit dem Karl-Schneider-Preis der Freien und Hansestadt Hamburg ausgezeichnet und erhielt 2008 gemeinsam mit dem Regisseur Stephan Kimmig den 3sat-Innovationspreis für zukunftsweisende Leistungen im Deutschen Schauspiel für ihr Bühnenbild für „Maria Stuart“. In den Spielzeiten 2009/10 und 2010/11 war sie Atelierleiterin am Deutschen Theater Berlin. Insgesamt wurden fünf Produktionen zum Berliner Theatertreffen eingeladen, bei denen Katja Haß das Bühnenbild entworfen hat. Sie entwickelt nicht nur Bühnenbilder für das Sprechtheater, sondern auch für Opern („Don Giovanni“, 2009 an der Bayerischen Staatsoper; „Die tote Stadt“, 2009 an der Oper Frankfurt und „Die Passagierin“, 2015 ebenfalls an der Oper Frankfurt). ——— Katja Haß was born near Krefeld in 1968 and studied under Erich Wonder in Vienna. She subsequently worked for two years as stage design assistant to Anna Viebrock at the Schauspielhaus Hamburg, designing sets for Christoph Marthaler's project "SuchtLust" and Werner Schroeter's production of "The Misanthrope". From 1996 to 2000 she worked full-time as a set designer at the Staatstheater Stuttgart. Since then she has worked regularly with Stephan Kimmig at such theatres as Deutsches Theater Berlin, Münchner Kammerspiele and Schauspiel Frankfurt. Katja Haß was the head of studio at the Thalia Theater Hamburg from 2000 to 2002 and designed sets as well as costumes for the directors Stephen Kimmig and Marin Kušej. In 2007 she received the City of Hamburg's Karl Schneider Prize and in 2008 she was a joint recipient of the 3Sat Innovation Prize along with director Stephan Kimmig, recognising her set design for "Maria Stuart". She was head of studio at the Deutsches Theater Berlin, for the 2009/10 and 2010/11 seasons. Katja Haß has designed sets for a total of five productions which have appeared at the Berliner Theatertreffen. She not only designs sets for the spoken theatre, but also for opera ("Don Giovanni", 2009, at Bayerische Staatsoper; "Die tote Stadt", 2009 and "The Passenger", 2015, both for Oper Frankfurt). ———  
**Seite/page 72**

## SIGNA KÖSTLER

geborene Sørensen, wurde 1975 in Århus, Dänemark, geboren. Nach dem dualen Abschluss in Kunst- und Filmgeschichte sowie Medienwissenschaften an der Universität Kopenhagen begann sie, mit Installationen zu experimentieren. Zunächst finanzierte sie ihre Arbeit mit einer Anstellung als sogenanntes Champagnermädchen in Nachtclubs. Diese Erfahrungen inspirierten und beeinflussten ihre zukünftige Arbeit. Um die Grenzen von Nähe und Intimität auszutes-

ten, begann Köstler, sich selbst inmitten der Installationen und des Publikums zu platzieren. Ihre oft kontroversen Themen und die radikale Form brachten Köstler Anerkennung als eine der führenden Performancekünstlerinnen in Europa. 2004 gründete sie gemeinsam mit Arthur Köstler das Performancekollektiv SIGNA. Köstler wurde drei Mal für den dänischen Reumert-Theaterpreis nominiert (für „Ventestedet“, 2015; „Salò“, 2010 und „Seven Tales of Misery“, 2006). 2008 wurde SIGNA mit „Die Erscheinungen der Martha Rubin“ zum Berliner Theatertreffen eingeladen; 2006 erhielt sie den Danske Sceneinstruktørers Hæder-Preis und 2005 den Bisballe-Preis. Signa ist mit Arthur Köstler verheiratet und lebt in Kopenhagen. ——— Signa Köstler, née Sørensen, was born in Århus, Denmark in 1975. After completing studies in art and film history as well as media studies at the University of Copenhagen, she began experimenting with installations. She initially financed her projects by working as a "champagne



girl" in nightclubs. This experience inspired and influenced her future work. To test the boundaries of proximity and intimacy, Köstler began placing herself in the middle of her installations and the viewing public. Her often controversial themes and their radical expression singled Köstler out as one of the leading performance artists in Europe. In 2004 she established the performance collective SIGNA with Arthur Köstler. She has been nominated for Denmark's Reumert theatre prize a total of three times (for "Ventestedet", 2015; "Salò", 2010 and "Seven Tales of Misery", 2006). In 2008 SIGNA was invited to bring "Die Erscheinungen der Martha Rubin" to the Berliner Theatertreffen; in 2006 she received the Danske Sceneinstruktørers Hæder prize and the Bisballe Prize in 2005. Signa is married to Arthur Köstler and lives in Copenhagen. ——— **Seite/page 90**

## MONA EL GAMMAL

geboren 1986 in Bochum, studierte Szenografie an der Hochschule für Gestaltung Karlsruhe (HfG) bei Penelope Wehrli, Henning Fülle u.a. Hier entstanden erste Gruppenprojekte, Entwicklungen und Realisierungen zu Narrative Spaces. Assistenzen führten Mona el Gammal u.a. an die Volksbühne und die Neuköllner Oper in Berlin, ans Nordharzer Städtebundtheater in Halberstadt und die Nationalgalerie Berlin. Außerdem arbeitete sie in Barcelona mehrfach mit La Fura dels Baus, bei der Kulturhauptstadt Ruhr.2010 und den Duisburger Akzenten. Seit Sommer 2013 ist sie Bühnen- und Kostümbildnerin sowie Performerin bei SIGNA. Der Narrative Space „Haus Nummer Null“ entstand als Diplominnszenierung an der HfG. Er wurde 2013

mit dem Kölner Theaterpreis ausgezeichnet und 2014 zum Stückemarkt des Berliner Theatertreffens eingeladen. ——— Mona el Gammal was born in Bochum in 1986, studied scenography at the Hochschule für Gestaltung (HfG; University of Arts and Design) in Karlsruhe under Penelope Wehrli, Henning Fülle and others. This is where the first group projects, developments and implementations toward her narrative spaces came. Mona el Gammal has served in an assistant capacity for such companies as the Volksbühne and Neuköllner Oper in Berlin, the Nordharzer Städtebundtheater in Halberstadt as well as the Nationalgalerie in Berlin. She has also worked with Barcelona company La Fura dels Baus on numerous occasions, at the European Capital of Culture Ruhr. 2010 and the Duisberger Akzenten. Since summer 2013 she has been a stage and costume designer as well as performer for SIGNA. She developed the narrative space "Haus Nummer Null" as her graduation production at the HfG. The work was recognised by the Cologne Theatre Prize in 2013 and included in the Berliner Theatertreffen's Stückemarkt in 2014. ——— **Seite/page 90**

## ANNETTE KURZ

geboren 1967 in Hamburg, studierte Bildende Kunst und Bühnen-/Kostümbild in Paris und Straßburg, bevor sie als Ausstattungsassistentin zurück nach Hamburg ging.

Sie entwarf u.a. für Luk Perceval, Christiane Pohle und Sandra Strunz die Bühnenräume. Ebenso stattete sie Opern- und Tanzproduktionen von u.a. Christof Loy und Benedikt von Peter aus und war Gastdozentin an verschiedenen Hochschulen. 2004 erhielt Annette Kurz für „Andromache“ und „Maria Stuart“, beides an der Berliner Schaubühne, den Friedrich-Luft-Preis. Seit der Spielzeit 2009/10 ist sie Ausstattungsleiterin des Thalia Theaters in Hamburg. 2013 wurde sie für „Jeder stirbt für sich allein“ mit dem Theaterpreis Der Faust in der Kategorie Bühnenbild ausgezeichnet.

——— Annette Kurz was born in Hamburg in 1967 and studied visual arts and stage and costume design in Paris and Strasbourg before returning to Hamburg as a stage design assistant. She has designed sets for such directors as Luk Perceval, Christiane Pohle and Sandra Strunz. She has also worked on opera and dance productions for Christof Loy and Benedikt von Peter, among others, and has served as a guest lecturer at a number of universities. In 2004 Annette Kurz received the Friedrich Luft Prize for two Schaubühne (Berlin) productions: "Andromache" and "Maria Stuart". Since the 2009/10 season she has been head of stage design at the Thalia Theater in Hamburg. In 2013 she received the theatre prize Der Faust in the stage design category for "Every Man Dies Alone". ——— **Seite/page 100**

## STÉPHANE LAIMÉ

geboren 1966 in der Bretagne (Frankreich), arbeitete als Handwerker beim Filmkulissenbau, bis er in Paris dem Theaterregisseur Klaus Michael Grüber begegnete und daraufhin als Bühnenbildassistent an die Berliner Schaubühne ging. In den 1990er Jahren lernte er den Regisseur Jan Bosse kennen, für den er seit der ersten Zusammenarbeit bei „Macbeth“ in Berlin (1997) bislang nahezu alle Bühnenbilder entworfen hat. Vier Inszenierungen, an denen Laimé beteiligt war, wurden zum Theatertreffen eingeladen: Jan Bosses „Die Leiden des



Foto Reinhard Maximilian Werner  
jungen Werther“ (2007), „Viel Lärm um nichts“ (2007) und „Hamlet“ (2008) sowie Stefan Puchers „Tod eines Handlungsreisenden“ (2011), wofür Laimé bei der Kritikerumfrage der Zeitschrift *Theater heute* zum Bühnenbildner des Jahres gewählt wurde. Eine Zusammenarbeit verbindet ihn auch mit den Regisseuren Karin Henkel, Autú Romero Nunes und Matthias Hartmann. 2007 erhielt Laimé den Wiener Theaterpreis Nestroy und 2008 den deutschen

Foto Sinje Hascheider

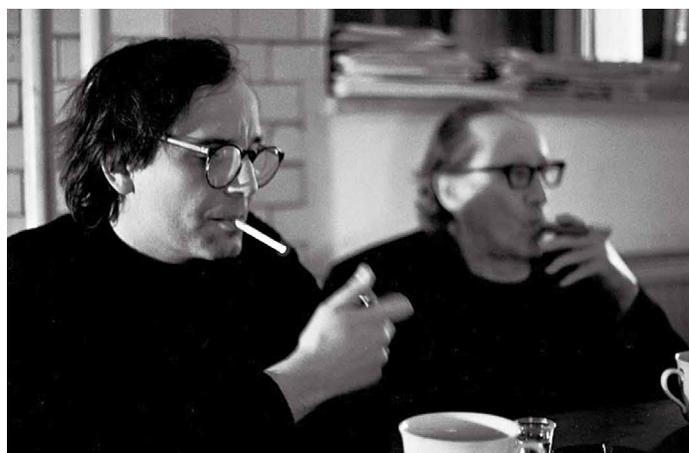
Bühnenpreis Opus. ——— Stéphane Laimé was born in Brittany (France) in 1966, worked in film set construction before meeting theatre director Klaus Michael Grüber in Paris and subsequently taking up a position as assistant stage designer at the Schaubühne Berlin. In the

90s he met Jan Bosse and has designed almost all of the director's sets since their first collaboration, "Macbeth" in Berlin (1997). Four productions in which Laimé has taken part have been invited to the Theatertreffen: Jan Bosse's "The Sorrows of Young Werther" (2007), "Much Ado about Nothing" (2007) and "Hamlet" (2008) as well as Stefan Pucher's "The Death of a Salesman" (2011), for which Laimé was chosen as stage designer of the year in a critics' survey for the journal *Theater heute*. He has collaborated with the directors Karin Henkel, Autú Romero Nunes and Matthias Hartmann. In 2007 Laimé received the Nestroy Theatre Prize (Vienna) and the German Stage Prize Opus in 2008. ——— **Seite/page 110**

## MARK LAMMERT

geboren 1960 in Ost-Berlin, studierte von 1979 bis 1986 Malerei an der Kunsthochschule Berlin-Weißensee. Von 1989 bis 1992 war er Meisterschüler an der Akademie der Künste in Berlin. Lammerts Zeichnungen und Gemälde waren in zahlreichen nationalen und

internationalen Ausstellungen vertreten, zuletzt: „Notation. Kalkül und Form in den Künsten“, Akademie der Künste, Berlin/ZKM Karlsruhe, 2008/09, und „Art of Two Germanys“, Los Angeles County Museum of Art, 2009. 1993 schuf er seinen ersten Bühnenraum für Heiner Müllers Inszenierung „Duell Traktor Fatzer“ am Berliner Ensemble.

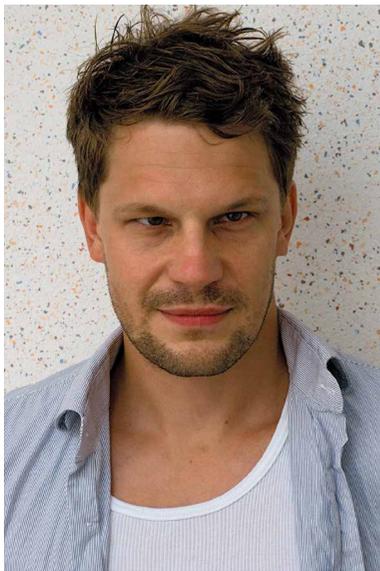


Mark Lammert (li.) und Heiner Müller. Foto gezeit

Mit den Regisseuren Jean Jourdeuil (u.a. „Michel Foucault, choses dites, choses vues“, Festival d'Automne, Paris 2004; „Philoktet“ (Sophokles/Müller), Théâtre de la Ville, Paris 2009) und Dimiter Gotscheff (u.a. „Die Perser“ (Aischylos/Müller), Deutsches Theater Berlin 2006; „Oedipus Tyrann“ (Sophokles/Hölderlin/Müller), Thalia Theater Hamburg 2009) verbinden ihn langjährige Arbeitsbeziehungen. Ausstellungsbeteiligungen u.a.: „Je mehr ich zeichne. Zeichnung als Weltentwurf“, Museum für Gegenwartskunst Siegen, 2010/11; „Abschied von Ikarus“, Neues Museum Weimar, 2012/13; „Weltreise. Kunst aus Deutschland unterwegs“, ZKM Karlsruhe, Moskau 2013. Seit 2011 ist Mark Lammert Professor für Malerei an der Universität der Künste Berlin. ——— Mark Lammert was born in East Berlin in 1960, and studied painting at the Berlin Weißensee School of Art from 1979 to 1986. Between 1989 and 1992 he was a Master's student at the Akademie der Künste in Berlin. Lammert's drawings and paintings have featured in numerous national and international exhibitions, recent examples including "Notation. Kalkül und Form in den Künsten" ("Notation. Calculation and Form in the Arts", Akademie der Künste, Berlin/ZKM Karlsruhe, 2008/09, and "Art of Two Germanys", Los Angeles County Museum of Art, 2009. In 1993 he created his first stage design, for Heiner Müller's production "Duell Traktor Fatzer" at the Berliner Ensemble. He has enjoyed long working partnerships with the directors Jean Jourdeuil (including "Michel Foucault, choses dites, choses vues", Festival d'Automne, Paris 2004; "Philoktet" (Sophocles/Müller), Théâtre de la Ville, Paris 2009) and Dimiter Gotscheff (including "The Persians" (Aeschylus/Müller), Deutsches Theater Berlin 2006; "Oedipus Tyrann" (Sophocles/Hölderlin/Müller), Thalia Theater Hamburg 2009). He has taken in part in such exhibitions as "Je mehr ich zeichne. Zeichnung als Weltentwurf" ("The More I Draw. Drawing as a Concept for the World"), Museum für Gegenwartskunst Siegen, 2010/11; "Abschied von Ikarus" ("Farewell to Icarus"), Neues Museum Weimar, 2012/13; "Weltreise. Kunst aus Deutschland unterwegs" ("World Journey. Art from Germany on the Road"), ZKM Karlsruhe, Moscow 2013. ———

**Seite/page 120**

## FLORIAN LÖSCHE



geboren 1981 in München, studierte ab 2003 bei Ezio Toffolutti Bühnenbild an der Akademie der Bildenden Künste München, von wo aus er 2005 an die Hochschule für bildende Künste Hamburg in die Klasse von Raimund Bauer wechselte. Er arbeitet kontinuierlich mit der Regisseurin Jette Steckel und dem Regisseur Antú Romero Nunes zusammen, für sie entwarf er Bühnenbilder u.a. am Schauspielhaus Zürich, am Wiener Burgtheater, an der Bayerischen Staatsoper in München, an der Oper Basel, in Berlin am Deutschen Theater sowie am Maxim Gorki Theater, in Hamburg am Thalia Theater,

der Staatsoper und auf Kampnagel. Sein Bühnenbild für „Don Giovanni“ erhielt den Rolf Mares-Preis (2013) sowie den Eva Maria Boncker-Preis (2014). ——— Florian Lösche was born in Munich in 1981, and in 2003 began studying stage design under Ezio Toffolutti at the Academy of Visual Arts, Munich, switching in 2005 to Raimund Bauer's class at the Hamburg University of Fine Arts. He has worked continuously with the directors Jette Steckel and Antú Romero

Nunes, designing sets for productions at the Schauspielhaus Zürich, the Vienna Burgtheater and the Bayerische Staatsoper in Munich, as well as the Deutsches Theater and Maxim Gorki Theater in Berlin and in Hamburg at the Thalia Theater, Staatsoper and Kampnagel. His stage for "Don Giovanni" won the Rolf Mares Prize (2013) as well as the Eva Maria Boncker Prize (2014). ——— **Seite/page 130**

## BETTINA MEYER

geboren in Hamburg, studierte Bühnen- und Kostümbild an der Hochschule der Künste Berlin. Sie arbeitete für das Sprech- wie das Musiktheater, u.a. an Häusern wie der Schaubühne Berlin, am Deutschen Theater Berlin, an der Bayerischen Staatsoper, dem Bayerischen Staatsschauspiel, am Wiener Burgtheater, dem Theater Basel, den Salzburger Festspielen und an der belgischen Vlaamse Opera. Seit 2009 ist sie Ausstattungsleiterin am Schauspielhaus Zürich. Sie arbeitete und arbeitet mit Regisseurinnen und Regisseuren wie Barbara Frey (seit 1995 in enger Zusammenarbeit), Stefan Bachmann, Ruedi Häusermann, Christoph Marthaler, Alexander Schulin, Heike M. Goetze, Guy Joosten und Matthias Rebstock. ——— Bettina Meyer

was born in Hamburg and studied stage and costume design at the Berlin University of the Arts. Worked in both spoken and musical theatre, she has been engaged by such institutions as the Schaubühne and Deutsches Theater in Berlin, the Bayerische Staatsoper, the Bayerisches Staatsschauspiel, Vienna's Burgtheater, Theater Basel, the Salzburg Festival as well as Belgium's Vlaamse Opera. Since 2009 she has been head of stage design at the Schauspielhaus in Zurich. Among the directors she has worked with and continues to work with are Barbara Frey (since 1995 in close collaboration), Stefan Bachmann, Ruedi Häusermann, Christoph Marthaler, Alexander Schulin, Heike M. Goetze, Guy Joosten and Matthias Rebstock. ———

**Seite/page 140**

## BERT NEUMANN

geboren 1960 in Magdeburg, wuchs in Ost-Berlin auf. Seit 1992 ist er Chefbühnenbildner an der Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz in Berlin, deren gesamtes Erscheinungsbild er gemeinsam mit dem Künstlerkollektiv LSD maßgeblich geprägt hat. Seine Bühnenbilder am Haus, die für Inszenierungen von Frank Castorf und René Pollesch entstanden, ebenso wie seine Arbeiten mit anderen Regisseuren wie Johan Simons, Alain Platel, Peter Konwitschny und Jossi Wieler sorgten jeweils für besonderes Aufsehen. Bert Neumann gilt als einer der wichtigsten Bühnenbildner im deutschsprachigen Raum und erhielt für sein Schaffen zahlreiche Preise, u.a. die Josef-Kainz-Medaille, den österreichischen Nestroy-Preis, den Berliner Theaterpreis der Stiftung Preußische Seehandlung sowie den Hein-Heckroth-Bühnenbildpreis. 2009 wurde Bert Neumann zum Mitglied der Akademie der Künste berufen. ——— Bert Neumann was born in Magdeburg in 1960 and grew up in East Berlin. Since 1992 he has been the head stage designer at the Volksbühne on





Foto LSD/Leonore Bievernicht

Berlin's Rosa-Luxemburg-Platz, where he has worked with artists' collective LSD to fundamentally shape the institution's entire visual appearance. His sets for the Volksbühne always attract a great deal of attention, as seen in productions by Frank Castorf and René Pollesch, as well as his work with other directors such as Johan Simons, Alain Platel, Peter Konwitschny and Jossi Wieler. Bert Neumann is considered one of the most important set designers in the German-speaking world, and he has received numerous awards for his work, including the Josef Kainz Medal, Austria's Nestroy Prize, the Theatre Prize Berlin issued by the Stiftung Preußische Seehandlung as well as the Hein Heckroth Set Design Prize. In 2009 Bert Neumann was appointed to the Akademie der Künste (Germany's Academy of the Arts). \_\_\_\_\_ **Seite/page 150**

## JAN PAPPELBAUM

geboren 1966 in Dresden, studierte Architektur an der Hochschule für Architektur und Bauwesen, der heutigen Bauhaus-Universität Weimar. 1993 war er Assistent des Bühnenbildners Dieter Klas beim Kunstfest Weimar unter der künstlerischen Leitung von Manfred Karge. Seit 1995 ist er als Bühnenbildner tätig, zunächst hauptsächlich mit den Regisseuren Tom Kühnel und Robert Schuster am TAT im Bockenheimer Depot in Frankfurt am Main, dann v.a. mit Thomas Ostermeier an der Baracke des Deutschen Theaters und an der Schaubühne Berlin, wo er als Ausstattungsleiter und Bühnenbildner fest engagiert ist. Er entwickelte Ausstellungsarchitekturen in Frankfurt am Main und Dresden, gab Workshops und hatte Einzelausstellungen seiner Bühnenbilder in Oslo (2009) und Krakau (2011). 2006 erschien im Verlag Theater der Zeit die Publikation „Dem Einzelnen ein Ganzes/A Whole for the Parts. Jan Pappelbaum – Bühnen/Stages“. \_\_\_\_\_ Jan Pappelbaum was born in Dresden in 1966, studied architecture at the College of Architecture and Civil Engineering (now the Bauhaus University, Weimar). In 1993 he assisted

stage designer Dieter Klas at the Weimar Arts Festival under the creative direction of Manfred Karge. He has been active as a stage designer since 1995, initially focusing on work with directors Tom Kühnel and Robert Schuster at the TAT in Frankfurt's Bockenheimer Depot, later working with Thomas Ostermeier at the Deutsches Theater's Baracke and the Schaubühne Berlin, where he has a permanent engagement as head of décor and stage design. He has developed exhibition architecture in Frankfurt and Dresden, given workshops and held solo exhibitions



Foto Susanne Hopf

of his stage designs in Oslo (2009) and Cracow (2011). In 2006, Verlag Theater der Zeit issued the publication "Dem Einzelnen ein Ganzes/A Whole for the Parts. Jan Pappelbaum – Bühnen/Stages". \_\_\_\_\_ **Seite/page 160**

## KRIS VERDONCK

geboren 1974, studierte bildende Künste, Architektur und Theater. Dies spiegelt sich in seinem Werk wider, das sich zwischen bildender Kunst, Theater, Installation und Performance sowie Tanz und Architektur bewegt. Oft präsentiert Verdonck Kombinationen verschiedener Installationen und Performances als „VARIATIONS“. „VARIATION IV“ wurde 2008 zum Festival d'Avignon eingeladen. Das Werk Franz Kafkas inspirierte ihn zu „K, a society“, das 2010 bei Theater der Welt Premiere feierte. 2011 präsentierte Verdonck zwei Forschungsprojekte: „TALK“ macht es sich zur Aufgabe, Sprache zu entdecken, während „EXIT“, eine Zusammenarbeit mit der Tänzerin und Choreografin Alix Eynaudi, sich mit dem Theater als Medium beschäftigt. Im selben Jahr wurde Verdoncks erste Einzelausstellung „Exhibition #1“ im Haus für zeitgenössische Kunst Z33 in Hasselt gezeigt. „M, a reflection“, basierend auf dem Werk Heiner Müllers, feierte in Gent in flämischer Sprache Premiere. „H, an incident“, basierend auf dem Leben und Werk Daniil Charms' hatte 2013 im Rahmen des Kunstenfestivaldesarts Premiere. 2014 folgten seine Solokreation „UNTITLED“ sowie die 3D-Videoinstallation „ISOS“. \_\_\_\_\_



Foto Maya Wilsens

Kris Verdonck was born in 1974 and studied visual arts, architecture and theatre. This combination of disciplines is reflected in his work, which moves between visual arts, theatre, installation and performance, as well as dance and architecture. Verdonck often presents combinations of various installations and performances as "VARIATIONS". "VARIATION IV" was included in the Festival d'Avignon in 2008. He was inspired by Franz Kafka's work to create "K, a society", which premiered at Theater der Welt. In 2011 Verdonck presented two research projects: "TALK", which set out to explore language, and "EXIT", a collaboration with dancer and choreographer Alix Eynaudi which addressed the medium of theatre. The same year saw Verdonck's first solo exhibition, "Exhibition #1", staged in Z33, the House for Contemporary Art in Hasselt. "M, a reflection", based on the work of Heiner Müller, premiered in Ghent, where it was staged in Flemish. "H, an incident", based on the life and work of Daniil Charms, premiered in 2013 as part of the Kunstenfestivaldesarts. In 2014 came Verdonck's solo creation "UNTITLED" as well as the video installation "ISOS". \_\_\_\_\_ **Seite/page 170**

# ERFAHRUNGS- RAUM

VON WEITREICHENDEN  
ASSOZIATIONEN UND  
INTENSIVEN EINDRÜCKEN:  
KATRIN BRACK  
ERFINDET ATMOSPHÄRISCH  
AUFGELADENE  
BÜHNENRÄUME

**Katrin, deine Bühnen sind berühmt dafür, wie sie Licht, Luft und Zeit in Materialität verdichten. Ist das, was bei dir zu einer Raum-idee führt, eine Idee im engeren Sinne? Spielt sich das zuvor ausschließlich im Kopf ab?** Alles, was ich sehe, erlebe, lese, denke oder von anderen erzählt bekomme, ist Inspiration für mich und bildet das Material, mit dem ich zu arbeiten beginne. Natürlich mache ich auch Zeichnungen, Skizzen und notiere mir konkrete Überlegungen. Am Anfang stehen aber immer viele Ideen und Möglichkeiten. Wenn ich dann zu überlegen beginne, ob ich einzelne Ideen auf der Bühne verwirklicht sehen will, reduziert sich das Ganze, bis schlussendlich die eigentliche Idee übrig bleibt. ——— **Wie kommt man von einem Stück wie „Kampf des Negers und der Hunde“ von Bernard-Marie Koltès zu einer Inszenierung, in der schließlich ununterbrochen Konfetti auf den Bühnenboden regnet?** Der „Kampf des Negers und der Hunde“ spielt auf einer französischen Baustelle in Afrika. Ich dachte zuerst an ein Land, in das wir Weiße in den Urlaub fahren, eine gute Zeit haben, uns nehmen, was wir wollen, und den Müll zurücklassen. Dann habe ich lauter Begriffe, die mir zu Afrika einfielen, aufgeschrieben: flirrendes Licht, Hitze, schöne Menschen, wunderbare Landschaften, Musik, Krankheit, Armut, wilde Tiere, Mückenschwärme, Krieg, koloniale Ausbeutung, Slums. Daraus habe ich versucht ein Bild zu entwickeln, das alle mir wichtigen Aspekte versammelt. So bin ich auf das permanent rieselnde Konfetti gekommen. Es vereint die Farben dieses Kontinents, spiegelt koloniale Arroganz und ein anderes, uns inzwischen fremdes Zeitgefühl wider. –

Die Zuschauer betreten den Zuschauerraum, da rieselt das Konfetti schon auf die Bühne, und so bleibt es, bis nach dem Schlussapplaus die Türen des nun wieder leeren Zuschauerraums geschlossen werden. ——— **Deine größten Erfolge hast du mit atmosphärischen, fast leeren Bühnen gefeiert, in denen du die Schauspieler einem vierstündigen Schneetreiben oder einem Dauerregen ausgesetzt hast. Es gab aber auch schon Räume, die weitaus architektonischer waren. Kannst du solche Phasen beschreiben?** Selbst meine ganz frühen Arbeiten waren bereits durch die Reduktion der Mittel geprägt. Architektonische Elemente und Requisiten reichten meist aus, um eine bestimmte Raumvorstellung zu erzeugen. Mich interessierten auf der Bühne immer Veränderungen, die man mit relativ unaufwendigen oder bereits vorhandenen Mitteln erreichen kann: Requisiten und Einbauten während des Ablaufs eines Stückes oder die Konzentration auf die wesentlichen Merkmale eines angestrebten Ereignisses. Wobei ich Licht und Ton als gleichwertiges Material der Raumgestaltung begreife. Bei meinen Überlegungen stellt sich immer die Frage, wie man Konstruktionen, Materialien oder Gegenstände aus ihren spezifischen Kontexten und den sich aus diesen ergebenden Zuschreibungen löst und in die Produktion sinnvoll integriert. Verkürzt könnte man sagen: Es ging bei mir immer auch darum, einen Bühnenraum zu gestalten, der trotz aller vorgenommenen Veränderungen nicht vorgibt, etwas anderes zu sein als eben ein Theaterraum. ——— **Ich habe den Eindruck, dass du anfangs mehr die Begrenzungen des Raums definiert oder mit einzelnen Elementen die Leere um diese herum dynamisiert hast. Später hast du vorwiegend das Raumvolumen gestaltet, seine Aggregatzustände: Nebel, Regen, Schaum und Schnee; dann die künstliche Übersetzung in Konfetti und schließlich die Übersetzung in Licht, das an Glitzergirlanden durch den Raum flirrt oder sich an Lichterketten verknotet. Ist diese Ordnung der Dinge deine Außensicht?** Grundsätzlich ist eine meiner wichtigsten Intentionen die Erstellung eines atmosphärisch aufgeladenen Bühnenraumes, der im besten Fall prägnante und weitreichende Assoziationen ermöglicht und auch körperlich intensive Eindrücke hinterlässt. ——— **Interessant ist bei diesen Assoziationen auch immer die Materialdialektik von Natürlichem und Künstlichem, etwa wenn man im Konfetti bei „Kampf des Negers und der Hunde“ einen Insektenschwarm zu sehen scheint. Bei „Molière“ war deine Idee, dem Kreatürlichen der Hauptfigur etwas Natürliches und Künstliches zugleich entgegenzusetzen. Das war dann Kunstschnee, der von der Decke rieselte. Was ist für dich in Bezug auf deine Arbeiten natürlich, was künstlich?** Künstlich oder inszeniert ist ja eigentlich alles, was auf der Bühne passiert. Selbst wenn man auf einer Theaterbühne kein Theater spielen wollte, würde dies nicht gelingen. Das hat mit dem Kontext der Institution und der Erwartungshaltung des Publikums zu tun. Das verwendete „Material“ bleibt aber immer das, was es ist. Theaterschnee bleibt immer weiß, auch nach vier



Stunden auf dem Boden. Eine Ausnahme war nur der Baum in „L. King of Pain“, der sollte beides von sich behaupten. Was ist echt, was ist künstlich, und wie rezipieren das die Theaterbesucher? Das war eigentlich auch der Grundgedanke beim Schneefall in „Molière“. Etwas anderes habe ich bei den echten Pflanzen für „Tod eines Handlungsreisenden“ versucht: Diese werden von den sichtbaren Natriumdampflampen beleuchtet und somit am Leben erhalten; während der Handlungsreisende stirbt, wächst der Pflanzenschun- gel weiter. \_\_\_\_\_ **In meiner Wahrnehmung tritt eher eine Art**

“

ES GING BEI MIR  
IMMER AUCH DARUM,  
EINEN BÜHNENRAUM  
ZU GESTALTEN, DER TROTZ  
ALLER VORGENOMMENEN  
VERÄNDERUNGEN  
NICHT VORGIBT, ETWAS  
ANDERES ZU SEIN ALS EIN  
THEATERRAUM.

”

(meta-)physische Vergrößerung ein. Zum Beispiel in „Anatol“ oder „Büchner/Leipzig/Revolt“. Da hast du als singuläres Material eine Glitzergirlande gewählt, dadurch gerät sie in einen anderen Zustand, wächst ins Metaphorische. Willst Du statt eines Sujets immer die ganze Welt erzählen? Na ja, die ganze Welt erzählen zu wollen wäre etwas vermessen, oder? Ich bin aber durchaus davon überzeugt, dass durch die Reduktion auf wenige Stilmittel diese wenigen an Bedeutung gewinnen. Gleichzeitig wird meine Arbeit dadurch aber nicht einfacher, im Gegenteil, je weniger auf der Bühne zu sehen ist, desto präziser müssen Form und Funktion überlegt sein. Da ich eine Theaterproduktion als etwas Ganzheitliches begreife, ist während des gesamten Entstehungsprozesses für mich immer die Überlegung präsent, welche Möglichkeiten sich für den Regisseur oder die Schauspieler bieten. Aber auch,

welche Projektionsflächen sich für die Lichtregie ergeben, welche Konsequenzen meine Arbeit für die Akustik und/oder die Musik hat, beschäftigt mich. \_\_\_\_\_ **Die Schauspieler verschwinden in deinen Bühnen oft in Girlandewäldern, im Blendlicht von Glühbirnen oder Scheinwerfern, sie verlieren ihre Kontur im Nebel und werden im Regen unscharf. Eine wundervolle Willkür des Auftauchens und Verschwindens entsteht. Worum geht es dabei?** Viele Schauspieler stehen gerne im Scheinwerferlicht. Das schafft ein Zentrum auf der Bühne und konzentriert den Blick des Zuschauers meist auf den vorderen, verständlicherweise besonders begehrten Teil der Bühne. Meine Vorstellung war es, den gesamten Bühnenraum als Zentrum zu definieren. Dadurch bekommt die Präsenz eines Schauspielers, der – aus einem entfernten Bereich der Bühne kommend, möglicherweise verdeckt durch Girlanden oder Nebel – nun langsam oder überraschend sichtbar wird, eine größere Bedeutung. \_\_\_\_\_ **In deinen Bühnenräumen erfahren die Schauspieler auch, im wahrsten Sinne des Wortes, einen Raumwiderstand. Ist Widerstand auch ein Wort, um zu beschreiben, wie du dich gegenüber dem Stoff und den Erwartungen des Regisseurs verhältst?** Mir geht es bei meinen Arbeiten eher darum, die Schauspieler mit Bühnensituationen zu konfrontieren, in denen sie neue Erfahrungen machen können und in denen sie neue Spielformen entwickeln können. Manchmal ist es für alle Beteiligten eine Herausforderung, mit meinen Bühnen umzugehen. Tatsächlich ist es so, dass gerade im Regen, wie bei „Prinz Friedrich von Homburg“, die Arbeit des Schauspielers erst einmal keinen Spaß macht. Bereits das Gehen oder Laufen auf einer schrägen Fläche hat etwas Anstrengendes und mitunter auch Gefährliches. Soll man deshalb auf diese Herausforderung verzichten? \_\_\_\_\_ **Auf die Frage, ob deine Bühnenräume Kunst sind, hast du einmal geantwortet: „Meine Räume denken nicht darüber nach, ob sie Kunst sind.“ Warum behauptest du diese Distanz so vehement?** Weil ich ein Bühnenbild nicht als autonomes Werk betrachte, sondern weil meine Arbeiten nur im Zusammenspiel mit den anderen Akteuren einer Produktion Sinn machen und ihre Wirkung entfalten können. \_\_\_\_\_ **Mir fällt auf, dass du dich wiederholt auf bestimmte geometrische Formen beziehen. Zum Beispiel auf den Kreis: In „Aars!“ ist es eine kreisförmige Wasserfläche mit Lichtkranz darüber, bei „Der Zerrissene“ ein Karussell, bei „L’Orfeo“ gibt es einen runden Deckel und das Loch zum Hades. Oder die senkrechte Linie: die Schaukeln beim „Selbstmörder“, die Girlanden bei „Anatol“ und „Büchner/Leipzig/Revolt“. Reden wir über Geometrie?** Nein, denn das ist nie mein primärer Ansatz. Der Kreis, die Ellipse oder andere Formen sind Elemente, die bereits die Bühne oder die Einrichtung vorgeben. Der kreisrunde oder elliptische Lichtkegel der Scheinwerfer beispielsweise verlangt ja geradezu nach einer kreisförmigen Spielfläche. Es ist eher so, dass sich mein Formenvokabular aus der Architektur und der Technik des Bühnenraumes entwickelt hat. \_\_\_\_\_ **In der Regel**

# Schauspielhaus Zürich

## Saison 2015/16

### Ein Volksfeind

von Henrik Ibsen  
in einer Bearbeitung von Dietmar Dath  
Regie: Stefan Pucher  
Premiere am 10. September 2015

### Der neue Himmel

von Nolte Decar  
Regie: Sebastian Kreyer  
Uraufführung am 11. September 2015

### Die zehn Gebote

nach dem Filmzyklus „Dekalog“  
von Krzysztof Kieślowski und  
Krzysztof Piesiewicz  
in einer Bearbeitung von John von Düffel  
Regie: Karin Henkel  
Schweizerische Erstaufführung am  
24. September 2015

### Die Jungfrau von Orleans

von Friedrich Schiller  
mit einem Text von Peter Stamm  
Regie: Stephan Kimmig  
Premiere am 25. September 2015

### Meer

von Jon Fosse  
Regie: Barbara Frey  
Deutschsprachige Erstaufführung  
am 17. Oktober 2015

### Glückliche Tage

von Samuel Beckett  
Regie: Werner Düggelin  
Premiere am 29. Oktober 2015

### Kollaps

von Philipp Löhle  
Regie: Zino Wey  
Schweizerische Erstaufführung  
am 30. Oktober 2015

### Das doppelte Lottchen

nach dem Roman von Erich Kästner  
Regie: Christina Rast  
Premiere am 15. November 2015

### Der Besuch der alten Dame

von Friedrich Dürrenmatt  
Regie: Viktor Bodó  
Premiere am 11. Dezember 2015

### Hexenjagd

von Arthur Miller  
Regie: Jan Bosse  
Premiere am 9. Januar 2016

### piano forte

Über das Abschweifen der Gedanken  
beim Hören der Musik  
von Ruedi Häusermann  
Komposition und Regie: Ruedi Häusermann  
Uraufführung am 13. Januar 2016

### Mephisto

nach dem Roman von Klaus Mann  
Regie: Dušan David Pařízek  
Premiere am 15. Januar 2016

### Viel gut essen

von Sibylle Berg  
Regie: Sebastian Nübling  
Schweizerische Erstaufführung  
Februar 2016

### Einige Nachrichten an das All

von Wolfram Lotz  
Regie: Bram Jansen  
Premiere Februar 2016

### Nathan der Weise

von Gotthold Ephraim Lessing  
Regie: Daniela Löffner  
Premiere März 2016

### Nachtstück

Projekt ohne Worte von Barbara Frey  
und Fritz Hauser  
Regie: Barbara Frey  
Uraufführung März 2016

### Ein Liebhaberstück

(Arbeitstitel)  
von René Pollesch  
Regie: René Pollesch  
Uraufführung April 2016

### Wie Wald die Woodstock

LEADER-ABEND MIT  
DIVEN und STAGEDIVEN  
(Arbeitstitel)  
von Herbert Fritsch  
Regie: Herbert Fritsch  
Uraufführung April 2016

### Andorra

von Max Frisch  
Regie: Bastian Kraft  
Premiere Mai 2016

### Die Schutzbefohlenen

von Elfriede Jelinek  
Ein stadtweiter Theaterparcours  
am 21. Mai 2016

### Der thermale Widerstand

(Arbeitstitel)  
von Ferdinand Schmalz  
Regie: Barbara Falter  
Uraufführung Mai 2016

sucht und findet ein Regisseur „seinen“ Bühnenbildner. Wie würdest du den Regisseur beschreiben, den du brauchst? Es sollte ein Regisseur sein, der Lust auf ein Bühnenbild hat, das ihm vielleicht erst einmal fremd ist, dem er sich annähern muss, und der neugierig darauf ist, was diese Bühne ihm ermöglicht.. //

## SPACE OF EXPERIENCE

### ON FAR-REACHING ASSOCIATIONS AND INTENSE IMPRESSIONS: KATRIN BRACK DEVISES STAGE SETS CHARGED WITH ATMOSPHERE

Katrin Brack, your sets are renowned for the way they condense light, air and time into materiality. Is it an idea in the strict sense which leads you to these spatial ideas? Does it all play out in your head first? Everything that I see, experience, read, think, or hear about from others inspires me and constitutes the material which I start working with. Naturally I also make drawings, sketches, and make notes of specific considerations. But at the beginning there are always a lot of ideas and possibilities. Then when I start thinking about whether I want to see individual ideas realised on the stage, everything reduces until finally there's nothing left but the actual idea. \_\_\_\_\_ How do you go from a play like "Kampf des Negers und der Hunde" ("Black Battles with Dogs") by Bernard-Marie Koltès to a production in which confetti constantly rains down on the stage? "Kampf des Negers und der Hunde" is set on a French building site in Africa. I began by thinking about the land to which we as white people travel, where we have a good time, take what we want and leave our rubbish behind. Then I wrote down a whole lot of terms about Africa as they came to me: shimmering light, heat, beautiful people, wonderful landscapes, music, disease, poverty, wild animals, swarms of insects, war, colonial exploitation, slums. From that I tried to develop an image which encompassed all of the aspects I considered important. That's how I came to the continuously trickling con-

fetti. It brings together the colours of the continent, reflects colonial arrogance and a different sense of time, one we've become estranged from. When the audience enters the auditorium the confetti is already trickling onto the stage and it continues to do so until after the final curtain, when the doors of the now empty auditorium are closed. \_\_\_\_\_ Your greatest success came with atmospheric, almost empty sets, in which the actors are subjected to four-hour snow flurries or constant rain. But then there were also spaces which were much more architectural. Can you define these phases? Even my earliest work was characterised by a reduction of means. Architectural elements and props are usually enough to create a particular spatial concept. For the stage I'm always interested in transformations which are achieved through means which are relatively cheap or even already to hand: props and installations over the course of a play, or concentrating on the essential characteristics of an envisaged event. Here I think of light and sound as equally valid materials in spatial design. When I'm thinking it through there's always the question of how to remove constructions, materials and objects from their specific contexts and the attributions which come with them, and meaningfully integrate them into the production. In other words, you could say I'm always concerned with designing a stage space which, despite all of its transformations, never claims to be anything but a theatrical space. \_\_\_\_\_ I get the impression that at the beginning you were more preoccupied with defining the parameters of the space or introducing dynamism to the void around by using individual elements. Later you mainly designed spatial volumes, physical states: mist, rain, foam and snow; then the transformation to the artificial, to confetti, and finally the transformation into light, in the garlands of tinsel which shimmer through the space or knotted into strings of lights. Is this sequence just my view as an outsider? In essence, one of my main aims is to create an atmospherically charged stage space, which ideally enables concise and far-reaching associations and also leaves intense physical impressions. \_\_\_\_\_ With these associations there is also an interesting material dialectic of natural and artificial, like the confetti in "Kampf des Negers und der Hunde" which seems to become a swarm of insects. In "Molière" your idea was to set the creaturely nature of the main character against the natural and the artificial simultaneously. Then there was the artificial snow which trickled from the ceiling. In terms of your work, what is natural, and what is artificial? Really everything which happens on the stage is artificial, or staged. Even if you didn't want to stage theatre on the theatre stage, it would be impossible. That relates to the context of the institution and the audience's expectation. The "material" you use is always what it is. In the theatre snow always stays white, even when it's been on the floor for four hours. One exception was the tree in "L. King of Pain", which was supposed to be both. What is real, what is artificial, and how do theatregoers respond?

That was actually the main thought behind the snowfall in "Molière". With the real plants in "Tod eines Handlungsreisenden" ("Death of a Salesman") I was trying to do something different: they were lit by visible sodium lamps which kept them alive; while the salesman dies,

“

I'M ALWAYS CONCERNED  
WITH DESIGNING A STAGE  
SPACE WHICH, DESPITE ALL  
OF ITS TRANSFORMATIONS,  
NEVER CLAIMS TO BE  
ANYTHING BUT A  
THEATRICAL SPACE.

”

the jungle keeps on growing. \_\_\_\_\_ As I see it, there's a kind of (meta)physical magnification taking place. In "Anatol", for instance, or "Büchner/Leipzig/Revolt". There you used a garland of tinsel as your sole material, which was transformed into another state, expanding into the metaphysical. Is this you trying to narrate the whole world rather than just the subject? Well, trying to narrate the whole world would be a little presumptuous, wouldn't it? But I am completely convinced that when you reduce to a few stylistic elements, these elements assume greater significance. At the same time it doesn't make my work any easier, on the contrary, the less there is to see on the stage, the more precisely you have to think about form and function. Because I see a theatre production as something holistic, throughout the whole development process I am always thinking about what it offers director or the actors. But I'm also concerned with projection surfaces for the lighting, the impact my work has on the acoustics and/or the music. \_\_\_\_\_ In your sets the actors often disappear in forests of garlands, in the glare of light bulbs or spot-

lights, their contours dissolve in the mist and become indistinct in the rain. This creates a wonderfully arbitrary interplay of appearance and disappearance. What's the reasoning behind this? Many actors enjoy the spotlight. It creates a focal point on the stage and usually concentrates the audience's gaze on the front part of the stage, which is understandably the particularly desirable part. My idea was to define the entire stage as the centre. That lends a greater significance to the presence of an actor who, coming from a distant part of the stage, perhaps wreathed in garlands or fog, slowly or suddenly becomes visible. \_\_\_\_\_ In your stage spaces, the actors also experience, in the truest sense of the term, spatial resistance. Would you also use the word 'resistance' to describe the way you handle the subject matter and the director's expectations? In my work I'm always trying to confront the actors with stage situations in which they can experience new things and in which they can develop new ways of performing. Sometimes working with my sets is a challenge for all concerned. Certainly the rain in "Prinz Friedrich von Homburg" is no fun for the actors. Simply walking or running on a sloping surface is difficult and sometimes also dangerous. But is that reason enough not to accept the challenge? \_\_\_\_\_ When asked if your stage sets are art, you once answered: "My sets don't think about whether they're art or not." Why are you so determined to maintain this distance? Because I don't regard the set as an autonomous work, rather my works only make sense in their interaction with the other elements of a production, that's where they realise their full potential. \_\_\_\_\_ It occurs to me that you make repeated references to certain geometric forms. For example, the circle: in "Aars!" there's a circular body of water with a halo above it, in "Der Zerrissene" a carousel, in "L'Orfeo" there's a round lid and the hole which leads to Hades. Or the vertical line: the swings in "Der Selbstmörder" ("The Suicide"), the garlands in "Anatol" and "Büchner/Leipzig/Revolt". Are we talking geometry here? No, that's not my primary intention. The circle, the ellipse and the other shapes are elements already provided by the stage or the facility. The circular or elliptical spotlight beam, for example, more or less demands a circular stage surface. It is more that my vocabulary of forms is drawn from the architecture and the technology of the stage space. \_\_\_\_\_ A director will usually try and find "his" or "her" set designer. How would you describe the kind of director you require? He or she should be a director who enjoys stage design which might appear strange at first, that you have to get closer to, and someone who is curious about the opportunities that the set offers.

Interview: Anja Nioduschewski



DAS GROSSE FRESSEN (nach Marco Ferreri, Rafael Azcona, Francis Blanche) — Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz, 2006. Regie Dimitter Gotscheff, Kostüme Katrin Lea Tag. Foto Barbara Braun/DRAMA.