

WHO is doing the talking?*

**Dieses Künstlergespräch fand am 14. Februar 2022 in der Akademie der Bildenden Künste München statt, und drehte sich um die Arbeit "Cornucopia - Apricot Girls & Mouthp* Harpies" von Giulia Zabarella. Die raumgreifende Installation war im Rahmen der Diplomausstellung 2022 im Gartenhaus der AdBK zu sehen, wo eine 35-min. chorische Performance am 11., 12. und 13.02. aufgeführt wurde. Am Gespräch beteiligten sich die Performer*innen der Arbeit: Marlon Fleischer, Klarissa Flückiger, Amélie Leclère, Nadège Meta Kanku, Bernhard Pirkl, Lucy Reynolds, Rebecca Ruchti und Marie Schulz-Helbach; zusammen mit Giulia Zabarella, Veronika Günther und Prof. Dr. Maria Muhle.*

GZ: Im Laufe des ganzen Arbeitsprozesses hatte ich Maria ab und zu ein paar Stellen vom Skript der Performance gezeigt. Ich glaube schon im November hatte ich ihr eine Audioaufnahme der ersten Probe (zu dritt, mit Rebecca, Lucy und mir) gezeigt. Der Text bestand noch aus ganz wenigen Fragmenten (das "Ulysses" Fragment war schon da), und damals war mir nicht so klar, ob das überhaupt ein Stück wird, und wie viele Leute da mitmachen werden. Und gestern war endlich die letzte Aufführung der Performance, so dachte ich mir, es wäre vielleicht schön heute zusammen rückblickend zu reden, über diesen Arbeitsprozess der 6 Monate gedauert hat. Was mich sehr interessiert, wäre zu wissen, was für euch durch das ständige Proben passiert ist, vor allem, weil wir am Anfang fast nie inhaltlich über das Skript gesprochen haben, und jede*r musste eine sehr persönliche Perspektive oder Lesart der Arbeit für sich alleine entwickeln.

MF: Ich finde es ist ganz gut gewesen, dass du inhaltlich nicht zu viel hinein geladen hast, sondern dass wir uns erst auf den Klang und auf die Art der Performance konzentriert haben, und dann selber den Text kennengelernt haben. Wie ist für dich dieser Prozess gewesen, alleine den Text an unterschiedlichen Orten zu schreiben? Und wie war es dann für dich, als sich der Chor etwas emanzipiert hat von dem, was du dir am Anfang vorgestellt hattest?

GZ: Ja, wie sich der Chor emanzipiert hat, habe ich auch bei der letzten Generalprobe gemerkt! Nadège konnte nicht da sein und deswegen bin ich eingesprungen, weil ich eh alle Texte und Stimmen fast auswendig kenne. Die Probe war eher schlecht und ich hatte das Gefühl, ich hätte was falsch gemacht, und eigentlich kam diese Anmerkung von euch: "Wir haben uns körperlich als Gruppe gefunden und dann war da plötzlich ein fremdes Element dabei!". In dem Moment habe ich gemerkt, wie ich gar nicht mehr dazu gehört habe, ich konnte den Text sogar nicht mehr so gut, weil ich diese ganzen Rituale der Vorbereitung oder der Probe mit euch nicht erlebt hatte. Gestern bei der letzten Aufführung haben mir ein paar Leute gesagt, wie gut es sich anfühlen muss für mich in meiner Arbeit nicht mitperformen zu müssen. Aber es ist halt eine ganz andere Rolle, die ich jetzt in der Arbeit habe, und was ihr mit den Texten macht, ist mehr zu einer organischen Entwicklung geworden. Und dies hat so eine feste Form bekommen und funktioniert in sich so gut als Gruppenprozess, dass ich jetzt nicht mehr weiß, was ich mir eigentlich am Anfang vorgestellt hatte.

KF: Ich fand es sehr gut, dass du nicht performst hast. Also bei der ersten Probe hast du mit uns im Chor mitgesprochen, und da war es sehr hilfreich, und ich konnte mir gar nicht vorstellen, dass du irgendwann nicht mehr dabei bist. Aber dann je länger wir zusammen geprobt haben (und mit der Generalprobe!) habe ich gemerkt, so gut dass du nicht mehr dabei bist! Weil man da immer mehr auf dich geblickt hätte, wir hätten versucht uns immer an dir anzupassen, was aber im Chor nicht funktioniert, weil alle gleich sein müssen und die Gruppe sich als Wesen finden muss. Ich fand ganz gut, dass im Chor am Ende niemand dabei war, der/die die Texte geschrieben hatte.

GZ: Aber war es für euch schwierig am Anfang, dass wir nicht inhaltlicher über die Texte gesprochen haben?

BP: Ich fand es schwierig, ja. Vielleicht erinnerst du dich; ein paar Tage habe ich versucht dich zu fragen mit welcher Tonalität was gesprochen werden soll, was ist das für eine Figur, was passiert da genau...? Es hätte mir schon geholfen.

MM: Darf ich fragen, was ihr für einen Hintergrund habt? Marlon, Lucy und Rebecca kenne ich aus der Akademie, aber die anderen...? Giulia meinte, wie interessant es war, die Gruppe zusammenzustellen...

BP: Ich bin Literaturwissenschaftler, Lehrer, Übersetzer, schreibe auch so ein bisschen...

MSH: Ich mache eine Holzbildhauerei-Ausbildung und ich habe letztes Jahr im PATHOS Theater gearbeitet, daher kenne ich Klarissa und Giulia.

KF: Ich habe Kunst studiert und arbeite als Performance Künstlerin.

GZ: ...und dann noch Amélie und Nadège, die studieren Schauspiel an der Otto-Falkenberg-Schule.

MM: Ich finde es eine total interessante Frage, aus welcher Perspektive man die Texte anschaut. Und aus einer literaturwissenschaftlichen Perspektive...

BP: Ich habe mich natürlich sehr für die ganzen Referenzen und Quellen im Text interessiert. Und das hat Giulia sehr genervt...

LR: Stimmt, du hast schon versucht manchmal aus ihr etwas herauszukitzeln: "Aber das ist doch so und so!"

BP: Ja, und Giulia hat sich völlig verweigert!

RR: Warum hast du denn nicht so viel dazu gesagt?

GZ: Ich fand schwierig diese Fragen nach den Rollen zu beantworten. Am Anfang dachte ich mir, wenn ich 8 Leute zusammen gesammelt habe; die wollen wahrscheinlich irgendwann auch wissen nicht nur worum es geht, aber was sie für eine Rolle überhaupt haben, was sie als Personen sind. Und eigentlich in der ganzen Arbeit geht es um eine bestimmte Vermischung von Rollen: wenn man zusammen als Chor spricht, dann wird man zur Masse, dann verliert man seine eigene Identität, und wird zur gemeinsamen Figur, kopflos sozusagen. Und dann gibt es noch einzelne Sprecher*innen, die für mich aber auch austauschbar sind. Die sind schon Figuren und Charaktere aber de-personalisiert. Diese ganzen literarischen oder historischen Referenzen, die im Text immer wieder auftauchen (z.B. die mythologischen Figuren, wie Orpheo und Eurydike, Pygmalion und Galatea usw.) sind auch austauschbare Figuren sozusagen. In einem Fragment seid ihr einzelne Figuren, und dann Masse, und dann wieder Figuren. Aus diesem Grund war es für mich gar nicht wichtig am Anfang zu sagen, worum es geht oder wer ihr genau seid, weil es geht die ganze Zeit um diese Verschiebung, oder Vermischung von Identitäten ging. Die Antwort nach dem Inhalt liegt im Text.

KF: Also das hat mich überhaupt nicht gestört, vielleicht weil ich selber so arbeite, und gewohnt bin mit nicht performativen Figuren zu arbeiten. Was ich schon nicht so einfach gefunden habe, wie du es gesprochen haben wolltest, die Stimmung, die kam relativ spät heraus, und die haben wir zusammen als "pädagogisches Werkzeug" entwickelt. Z.B. beim "Hätte-hätte" Fragment, das eine Art Kampf-Situation erzeugt, oder bei Amélies "Wasteland" Stück, das eher eine verzweifelte Suche ist...auch wenn man nicht jedes Wort verstehen muss (ein paar Worte existieren nicht mal!), das fand ich sehr hilfreich, als wir uns eher auf die Energie des Textes zusammen fokussiert haben.

RR: Mit manchen Fragmenten kann man mehr, mit manchen weniger anfangen, das hat auch mit der Sprache zu tun und ihrer Schwierigkeit. Bei "Wasteland" fand ich auch, wie man die Veränderung bemerkt hat, als Amélie das richtig verkörpert hat und auf einmal war das voll die stimmige Sache, das hat sich zusammengefunden.

GZ: Ja und es hat sich natürlich entwickelt, wie ihr als Gruppe mit dem Text im Raum (also körperlich zwischen euch, aber auch räumlich im Gartenhaus) umgegangen seid. Bei der ersten Probe war die Gruppe sehr neu, und wir haben uns nur auf die Texte fokussiert, in einen Kreis gesetzt und zusammen vorgelesen. Erst viel später haben wir uns auf den Raum bezogen und dies geprobt, und ich glaube daher sind dann ganz neue Entwicklungen entstanden. Eure Stimmen und die Synchronisierung waren der Fokus, als die Gruppe zusammen in diesem Kreis gelesen hat, aber die Bewegungen und die Positionen haben ganz viel geändert.

MF: Im Chor zu sprechen war eher eine Art Mantra. Und es stimmt, man ist nie zur Figur geworden, ich habe mich schon austauschbar gefühlt.

RR: Man ist kurz eingetaucht und dann wieder....

BP: Ja genau, das passt auch zu dem "Wer" Fragment: "wer sagt ich, wenn man ich sagt", und so weiter...

GZ: Ja diese Frage nach der Rolle ist kompliziert. Ich dachte mir, dieses Bedürfnis nach einer Rolle wird von den Schauspieler*innen kommen, aber eigentlich haben sie mehr nach einer Stimmung gesucht: als Amélie mir gesagt hat, sie versteht bei "Wasteland" gar nicht, worum es geht im Text und deswegen kann sie sich daran gar nicht annähern, war das für mich natürlich erstaunlich, weil ich den Text geschrieben habe. Dann habe ich gemerkt, man braucht eigentlich nur das, nicht unbedingt Rollen zu vergeben, aber eher einen Einblick in den eigenen Kopf.

LR: Ihr habt auch eine Einzelprobe gehabt, oder? Hast du das Gefühl gehabt, es hätte mit jeder Person von uns was gebracht oder geändert, wenn man einen Einzeltermin mit dir gehabt hätte?

GZ: Ich glaube schon, es ging nur nicht aus zeitlichen Gründen. Ich kann mir vorstellen, dass das mit einer klassischen Theaterausbildung zu tun hat: dass man sich mit einer Person konzentriert und versucht immer die selben Textfragmente zu proben. Mit euch war mir allerdings wichtiger diese Stimmung vom Chor, von der Gruppendynamik, deswegen war die Zeit zusammen viel wichtiger, alle mögliche Raucherpausen, zusammen was essen gehen, usw. ... kitsch, but true...

KF: Ich finde auch den Prozess, wie man geprobt hat, super spannend. Ich habe ganz am Anfang super viel bei mir die Texte gelesen, und dann irgendwann, als wir mit dem Proben angefangen haben, ist dieses Bedürfnis gekippt: es hat nicht mehr viel gebracht alleine die Texte weiter zu lesen, weil es so fest um dieses Chor-Gefühl ging, weil man das Skript so weit verstanden hat. Jetzt frage ich mich, wenn wir das weiter aufführen würden, ob es schwieriger wird, weil ich die Texte so gut kann, und nur jetzt würde ich anfangen eine Rolle zu entwickeln, oder es zu überspielen, oder vielleicht mit dem Publikum zu viel zu interagieren.

MM: "Mit dem Publikum zu interagieren"; das finde ich ein total interessantes Stichwort! Weil das eigentlich gar nicht passiert ist, was ich persönlich super finde. Durch diese Chor-Figur, oder Nicht-Figur, wenn wir das so beschreiben und auflösen wollen, wird eine gewisse Art von Block geschaffen. Was ich ziemlich beeindruckend fand, obwohl immer ein paar der Performer*innen unten waren, und ein paar oben hat man als Publikum dieses Zusammenspiel total stark bemerkt. Nie hatte man das Gefühl, dass es zwei Bühnen gäbe, oder dass man was verpasst hat, wenn man nicht beide sieht. Das hatte auch natürlich was ziemlich aggressives, weil es auch so laut war, autoritär, wie halt ein Chor sein kann. Das ist die Funktion von einem Chor: autoritär zu sein und die Wahrheit zu sagen. Und allen anderen zu zeigen, dass sie falsch liegen. Ich finde total beeindruckend, wie akkurat und präzise ihr das gemacht habt, "to the point"; das hatten wir ganz am Anfang besprochen, was für eine riesige Herausforderung das ist, ein Chor technisch umzusetzen, das nach nicht so vielen Proben hinzubekommen. Also eine Frage der Technik, der Umsetzung, die sich auch im architektonischem durch die Fliesen, diese Fliesenböden widerspiegelt. Das ist auch eine technische Frage, von "technischen Skills": vielleicht hast du erzählt, wie das extrem arbeitsintensiv war, die Fliesen selber zu produzieren. Und das finde ich eine interessante Herangehensweise, weil es auch ein Paradox ist. Das haben dir auch Leute bei der Prüfung gesagt, du hättest Fliesen kaufen können. Diese oszillierende Spannung zwischen

Abgeschnittenheit, Distanz, Blockartigkeit, Brutalität, und dann diese ganz persönlichen Texten, die aber nie sagen: "ich bin ein persönlicher Text". Da haben wir ganz am Anfang darüber geredet, das sind eher "gefühlte Texte", und es ist spannend darüber zu reden, wo die herkommen, wie sie geschrieben wurden. Gleichzeitig ist es kein Text aus der Ich-perspektive: "Ich, Giulia, Künstlerin erzähle euch etwas". Und dann diese künstlerische-handwerkliche Arbeit dazu. Das sind 3 ganz verschiedene Pole. Und dann natürlich noch die Situation im Raum, die ich mir nicht vorstellen konnte, weil ich dieses Haus schrecklich finde! Es ist das erste Mal hier, dass der Raum so gut genutzt ist, sonst ist es hier so sperrig und unangenehm!

RR: Ich glaube, was den Text auch verändert hat, liegt auch an unseren Bewegungen, also wo wir positioniert waren, aber auch schon stark an der Architektur. Diese Offenheit, die dieses Haus erzeugt, weil die Blickachsen keine Kontinuität ermöglichen: von oben sieht man nichts unten, aber man hört trotzdem: diese Architektur passt auch total zu diesem Text, wo man Teile nicht versteht, oder Teile nicht zugänglich sind, die in mehreren Sprachen gleichzeitig gesprochen sind oder zu leise usw.

MSH: Das erstes mal, als ich hier hingekommen bin, also bei der ersten Probe, fand ich den Raum richtig schlimm. Ich dachte, was ist das jetzt für ein steriler Ort! Es hat so krass gehalten auch. Aber jetzt sind wir hier, und machen das hier, und mittlerweile mag ich das hier sehr gerne, ich mag die Treppe gerne, ist plötzlich alles voll nice!

MF: Ich finde auch, dass die Arbeit viele widersprüchliche Ebenen hat: das Haus ist ein Zuhause, aber ein sehr steriler Ort im Akademiegarten; man durfte hier wohnen, aber die Mieten sind jetzt so teuer, dass man das gar nicht macht. Das Gebäude in sich ist schon mal paradox. Und das mit dem Publikum auch: dass hier eigentlich eine unheimliche Leere da ist, man sich dann aber durchdrängen muss, weil so viele Leute auf der Treppe stehen, während der Performance, und versuchen von dort alles im Blick zu haben, alle "Bühnen" und Elemente sehen zu können... wir als Performer*innen müssen die Leute berühren, wir kommen ihnen sehr nah, und trotzdem sind wir ihnen als Block wirklich fremd. Das Publikum weiß nicht, wo es sich positionieren soll. Noch etwas zum Publikumsverhalten: bei 2 Aufführungen wurde geklatscht, wir verbeugen uns aber nicht auf der Bühne. Die Fliesenböden sind Bühne, aber wir stehen nicht immer drauf, wir stehen auch so drum herum. Und da sind noch so viele weitere schöne Widersprüche...

BP: Das hat auch mit dem Anfang zu tun, oder? Es fängt nicht so richtig an, aber es geht mehr um ein Fade-in und dann ein Fade-out...

MM: Genau, und dass du Giulia nicht mitperformst stimmt auch so halb, weil du schon durch den Raum läufst, du hast dich ganz anders durch den Raum bewegt als das Publikum, und du hast schon sehr deutlich gestanden, im Grunde war es eine Art Dialog zwischen dir und dem Chor...

RR: Stimmt, das ist mir auch aufgefallen. Die Leute wissen natürlich, wer du bist, und natürlich achten sie auch konsequent darauf. Darüber haben wir vielleicht gar nicht nachgedacht, weil du beim Proben immer dabei gewesen bist. Auf den Bildern sehe ich manchmal, wie du uns anschaust, was wir machen, mit einem bestimmten Regisseur Charakter...

BP: Ja und es ist nur zum Teil wahr, dass es keinen richtigen Anfang gibt, eigentlich ist der Anfang, wenn du die Tür zu machst, wenn alle Zuschauer*innen ins Haus reinkommen. Das ist das Signal: jetzt kann es losgehen. Diesen Fade-in gibt es klar, aber der Anfang ist auch klar.

MF: Aber dieses Gefühl des Fade-ins, wenn die Tür noch offen ist, war für mich voll wichtig. Ein Werkzeug gegen das Lampenfieber. Genau wie der "textliche" Anfang, wenn jede*r von uns diese kurzen Worte (eins, nein, 9, neun) für sich flüstert und locker wiederholt, und nur dann geht es los: das hat mir voll gut getan. Aber ich wollte nochmal wegen der sogenannten "Emanzipation des Chores" fragen, wie es war für dich als Künstlerin loslassen zu müssen. Ich habe bisher keine künstlerische Arbeit gemacht, bei der ich während der Arbeit so abhängig von anderen Menschen war.

GZ: Ja, das war schon sehr schwierig. Als wir mit der ersten Probe angefangen haben, dachte ich mir, "Oh Gott, was habe ich getan!". Aber weil ihr noch keine richtige Gruppe wart, und auch weil ich diese feste Idee hatte, was der Text ist und wie er gesprochen werden muss. Ich hatte immer

mit meiner eigenen Stimme geübt, deswegen kam es komplett falsch, fremd an, als ob eine andere Person das gesprochen, gedacht, geschrieben hätte. Und natürlich war das sehr unangenehm! Trotzdem war ich schon sicher, dass die Arbeit so funktioniert. Und ich dachte, wenn ich einen Abstand zum Text schaffe, dann kann ich mich darauf fokussieren, was mit dem Raum passiert. Das hat für mich wirklich den Unterschied gemacht: als wir in einem anderem Raum so los geprobt haben, konnte ich mich nur auf eure Fehler bzw. auf die Sprechtechnik fokussieren. Sobald die Arbeit im Gartenhaus gesetzt war, und ich euch als "Skulpturen" wahrgenommen habe, konnte ich die Arbeit als Ganzes sehen, nicht nur die Texte. Als die Arbeit mehr skulptural geworden ist, konnte ich mehr Abstand entwickeln und es hat alles mehr Sinn gemacht.

KF: Ich fand auch die Gruppendynamik sehr schwierig am Anfang, aus zeitlichen Gründen: wir sind extrem viele Leute, alle durch unterschiedliche Jobs und Verpflichtungen gestresst. Die Proben waren immer von einer gewissen Energie und Nicht-Energie abhängig, das macht schon einen Unterschied, wenn alle arbeiten oder wenn nur 2 Leute arbeiten in einer Gruppe. Dein Stress und Streben nach einer bestimmten technischen Präzision hat man sehr gemerkt in der Gruppe am Anfang. Aber sobald wir im Raum geprobt haben, hast du so eine Art Ruhe bekommen. Das war aber gut, dass wir nicht direkt am Anfang im Raum geprobt haben, das war gut für dich nur ganz genau und präzise den Text zu hören, ob ein Wort falsch ausgesprochen wurde, und wer das war! Diese Energie in den Proben gut zu erhalten war sehr herausfordernd, aber ich glaube, das haben wir echt gut gemacht. Also je länger es ging je besser...obwohl auch da, als du bei einer der letzten Proben einen dritten Durchlauf der ganzen Performance haben wolltest, da haben wir als Chor ganz deutlich gesagt: "ne, das machen wir nicht! Das wird nur Scheiße!"

MF: "Das passt schon, Giulia!"

FK: "Das reicht so!" Und ich fand so cool von dir, dass du gesagt hast: ok, ich vertraue euch jetzt, ihr seid so weit mit dem Text, ich vertraue eurem Gefühl. Und das empfand ich auch als turning point: du hast so viel Vertrauen in uns, und wir in dich, und wir können diese Entscheidung jetzt so treffen.

GZ: Das stimmt! Und auch im Sinne von Machtstruktur und Machtdynamik war interessant zu sehen, wie ihr eine Gemeinschaft geworden seid, und dass ich da wie fremd plötzlich weniger Macht hatte. Ich hätte nicht erwartet, dass es so geht. Und dieser Moment der Gruppenentscheidung: "Nein, das machen wir nicht!" war fast einschüchternd...

LR: Ich wollte noch was sagen zu dem Text, um die Frage "worum es geht". Ich wollte dich erst am Ende fragen. Viele Texte sind persönlich, sind eher in einer Paarbeziehung oder in einer Familienbeziehung zu sehen. Aber sie sind auch immer ein Schritt nach außen aus der beschriebenen Situation, eher eine Beobachtung. Die Person, die diese Situationen beschreibt steht außen und redet nicht so leidenschaftlich, nicht so emotional. Das passt auch ein bisschen zu diesem Raum, der anonym ist, und so haben wir uns auch verhalten als "Figur". Ich habe mich gefragt, was es wäre, wenn wir 8 Schauspieler*innen wären, hätten wir mehr so eine Leidenschaft entwickelt, oder war das gut, dass wir eine Art Neutralität hatten. Wir haben zum Beispiel sehr wenige Gesichtsausdrücke, sehr wenige Emotionen nach oben gebracht, das haben wir aber nie so wirklich klar ausgemacht, das hat sich so ergeben...man ist auch vom Publikum nie unbeobachtet.

MF: Die Leute erwarten die ganze Zeit, dass irgendwas kommt. Du hast uns zum Beispiel schon gesagt, dass wir Blickkontakt mit den Leuten haben sollten. Aber ich hatte das Gefühl, es war besser das nicht zu machen, sondern an ihnen vorbeizuschauen.

RR: Am Anfang, wenn die Leute reinkommen, fand ich das sehr gut, dass dieser Blickkontakt entsteht. Aber danach war ich völlig froh, dass man das Skript in der Hand hatte! Weil gerade am Anfang dieses Bedürfnis nach Interaktion sehr unangenehm ist.

MF: Ja, das war auch mein Gefühl, als ich Blickkontakt mit ein paar Leuten hatte...die wollten diesen Blickkontakt!

GZ: Ich finde genau dieses Thema der Interaktion im Performance-Diskurs sehr schwierig, als ob Interaktion mit dem Publikum immer ein Wert an sich wäre, als ob das bedeuten würde, dass da-

mit die Arbeit den Zuschauer*innen zugänglich wird. Dieser Mythos, diese Idee generell, dass man durch Interaktion das Publikum einschließen würde, interessiert mich persönlich gar nicht. Ich finde spannender zu recherchieren, was unangenehm wird: das ist natürlich unangenehm für das Publikum, wenn sie realisieren, es gibt keinen Schutzraum, es gibt keine klare Trennung zwischen Performer*innen, Betrachter*innen, zwischen Requisiten, die benutzt werden, und Objekten, die nur rumliegen. Und diese Spannung ist kristallklar physisch, körperlich im Raum zu spüren. Die Performer*innen bewegen sich zwischen 3 Stockwerken die ganze Zeit, einen klaren und sicheren Zuschauerraum gibt es nicht. Man versteht nicht, wo man hingehen soll, was es bedeutet, wenn man jemandem direkt in die Augen schaut, und das generiert eine bestimmte Unsicherheit. Dann sammeln sich die Leute auf der Treppe (zwischen Erdgeschoss und 1. Stock), weil sie denken, das ist ihr Schutzraum, und bleiben aber dort gefangen, während die Performance ungestört weiterläuft.

RR: Aber ich weiß nicht...man fühlt sich schon ein bisschen unwohl, aber irgendwie gibt es auch eine bestimmte Klarheit: wenn man reinkommt, man nimmt uns schon wahr als Performer*innen, und es wird vom Publikum nichts mehr gefordert. Es gibt eine Grenze und das finde ich auch voll gut. Bei uns wird die Interaktion nie richtig übergriffig, es gibt uns als Körper und uns kann man ruhig anschauen.

MM: Vielleicht dann Interaktion durch den Blick? Man hat sich schon sehr unwohl gefühlt, weil es so eng war, wenn alle auf der Treppe standen, konnte man nicht mehr weiter hoch und nicht mehr vorbeilaufen. Ich fand dieses Gedränge auf der Treppe sehr interessant, ohne dass jemand mich angeguckt hat, einen Moment wo alles zusammenkommt, und das hat der Klarheit der Trennung keinen Abbruch getan. Das war eher ein Antagonismus, was da entstanden ist. Und es ist eben genau nicht diese Idee der Interaktion, der Kommunikation, "die Rezipient*in vollendet das wollen? der Autor*in", das passiert eben nicht! Es gibt eher verschiedene Identitäten, die aufeinander prallen, ohne miteinander zu kommunizieren.

MF Und ich verstehe auch, dass Künstler*innen und Publikum immer von einander...

MM ...Feinde?!

MF ...getrennt! sind, wie von einer Glasfassade, oder einer unsichtbaren Wand. Mein Problem mit dem Blickkontakt gab es bei den Leuten, die ich kenne, weil da fällt man aus diesem Block fast raus, wenn man mit dieser Person vertraut ist. Wenn wir das in Los Angeles aufführen, wird das kein Problem!

GZ: Das ist genau die interessante Frage zum Publikum. Ich bin von dieser Trennung zwischen Publikum und Künstler*in nicht überzeugt, eigentlich ist die Frage immer: wer ist das Publikum? also sind Publikum die Kommiliton*innen, die die Arbeit schon im Prozess gesehen haben, die euch persönlich auch schon kennen, oder meine Eltern, die nur Italienisch können (3 Sätze in der ganzen Arbeit), oder die Leute, die hier vorbeischaun, die keine Ahnung haben, die den Anfang verpassen und vielleicht das Ende auch, oder die Leute die ganz pünktlich ankommen...

LR: Eigentlich jeder, bis auf dich.

GZ: Aber ich bin auch Publikum, wenn ich euch nur anschau.

MSH: Das hatte auch mit den Tagen so viel zu tun, die Leute, die bei den 3 Aufführungen kamen, waren sehr unterschiedlich. Ein Tag war ein kleines Kind da, dann waren viel zu viele da, das war voll eng für uns sich im Raum zu bewegen, da haben wir uns voll verändert und auch ein bisschen geschrien.

GZ: Ja das war auch gut direkt nach jeder Aufführung zu besprechen. Ein Tag kamen komische Vibes vom Publikum, und dann haben wir spekuliert woher das kam, am ersten Tag war es nochmal anders, sehr freundlich und gemütlich. Und das beeinflusst den Chor, zum Beispiel wenn die Gruppe gestresst ist, dann spricht ihr einen Tick schneller und lauter. Aber das merkt man nur in der Praxis, wo es durch das Proben und die Aufführungen um Wiederholung geht: die Tatsache, dass man irgendwas wiederholt führt dazu, dass man Sachen vergleichen kann, und es geht nicht

mehr um diese eine Veranstaltung oder Situation, die als einzige die Arbeit ist, als geschlossene, nicht wiederholbare Sache...

LR: Es gab einen Abend mit relativ viel Applaus, und die 2 anderen Abende nicht, und das wollten wir auch so erreichen, dass das Publikum kein Mittel hat zu entscheiden, wann die Sache endet.

MM: Es gibt keinen klaren Cut, und ob man on-stage ist, oder off-stage verschwimmt die ganze Zeit. Es ist eine interessante Herausforderung, wie das zu Stande kommt. Weil bei Performance Kunst geht es gar nicht darum: der Vorhang geht auf, hier passiert was, wir sind im Theater, der Vorhang geht zu, wir sind wieder normale Menschen. Das ist eher ein Ineinandergreifen von Performance und Alltäglichem: diese Texte sind alltäglich, aber werden "hoch-gejazzed" durch die Performance und die Verweise im Text, die so hochkulturell kommen, die aber nicht so gemeint sind. Wenn man fragt, was ist die Arbeit?, kann man wahrscheinlich sagen, alles ist die Arbeit. Es passiert permanent.

GZ: Das ist aber auch das schwierigste im Sinne von traditioneller Zugänglichkeit, was ich diese Tage merke, wenn ich Aufsicht in meiner eigenen Arbeit machen muss, und was ich den Besucher*innen erzählen, vermitteln muss. Wenn sie eine Bildhauerei-Ausstellung anschauen wollen, ist bei mir auch in Ordnung. Wenn die Arbeit aber die Performance ist, dann haben die Leute keine Interesse mehr die Objekte hier anzuschauen, weil sie das Gefühl haben, sie haben den Hauptteil der Arbeit verpasst.

KF: Ich würde dich gerne fragen, warum der Text so versteckt für das Publikum ist. Vielleicht ist es auch, weil wir so viel mit diesen Texten gearbeitet haben, dass ich denke; deine Texte im Raum sind so präzise, verweisen auf Dinge, und binden architektonische, bildhauerische Zusammenhänge, ich würde mir wünschen, dass die Texte sichtbarer, greifbarer sind.

GZ: Die Texte funktionieren für mich gar nicht mehr als Texte. Deswegen ist dieses ausgedruckte Skript ein Werkzeug für euch und auch für das Publikum, wenn sie das nach Hause bringen wollen, und sie das in Ruhe anschauen wollen. Aber ich glaube nicht, dass diese Texte in diesem Raum funktionieren, um Sinn zu generieren. Ich hätte vielleicht lieber akustische Elemente im Raum gesetzt, als Dokumentation der Performance, dagegen habe ich mich aber auch entschieden, weil ich wollte, dass diese Räume auch "leer" funktionieren. Man muss schon akzeptieren, dass man was verpasst hat, oder dass was passieren wird, oder passiert ist. Und ich will nicht die ganze Zeit denken, dass ich dem Publikum was zu geben habe, damit sie was bekommen.

MF: Wenn so viel der Diplomasstellung allgemein einer Unterhaltung gleicht, oder "Event" Charakter hat, glaube ich, dass diese Enttäuschung herzustellen eine größere künstlerische Leistung ist, als einen "juicy moment" anzubieten, wo der Speichel im Mund zusammenfließt. Die Gesellschaft erwartet permanent etwas zu konsumieren, natürlich auch in einer Ausstellung, und die Leere mit irgendwas kurzweiligem zu füllen. Eine Enttäuschung auszuhalten, wenn man hier zu einer Zeit kommt, wo nicht so viel ist, eine Leere herzustellen, ist viel interessanter, als eine glänzende Oberfläche, als "dem Publikum" zu geben, was sie haben wollen.

GZ: Ich hatte das Gefühl, ich muss mich die ganze Zeit rechtfertigen im Laufe der Arbeit bei Leuten, die immer gefragt haben, was passiert, wenn nichts passiert? Was bekommt das Publikum? Was wird zugänglich?

MM: Wirklich?!

GZ: Ja, und das hat mich natürlich sehr verunsichert. Ich habe kein Problem mit Leere, mit "nichts", aber vielleicht war dieses Missverständnis, dass die Performance die Arbeit ist, dass diese Vermittlungsproblem generiert hat. Die Performance ist schon ein starker Teil der Arbeit, ist aber nicht "die Arbeit".

KF: Warum erzählst du überhaupt von der Performance? Also für Leute, die es nicht sehen, und die kein Zugang dazu haben...du erzählst relativ schnell davon. Weil so erzeugt man natürlich

dieses Gefühl, irgendwas verpasst zu haben. Es ist eine andere Arbeit, die hier still ist, wenn "nichts" ist. Diese architektonische Auseinandersetzung, diese Elemente, die wie Hinweise überall liegen...

MM: Wie eine Art Montageform. Genau wie diese Referenzen, ein Strauß an Referenzen, die überall in der Arbeit sind, die keine einzige Geschichte erzählen oder auf kein historisches Moment verweisen, die aber verschiedene Bildlichkeiten immer wieder heranzitieren. Und diese Figur, die aufgeht und versteckt im Chor ist, verschwindet im Grunde in der Fliese. Als du mir noch erzählt hast, dass dieses Motiv der Fliesen aus den portugiesischen Azulejos kommt, und diese Auseinandersetzung mit Architekturmalerei der Renaissance aus einer Italienreise kommt...diese ganze Idee der Fliese als Bild-Hintergrund für mythologische Erzählungen steht, auch wenn im Raum alles weg ist: das Narrativ findet sich irgendwo anders, bei einer Zitrone...und wenn man aufpasst, dann kann man schon alles zusammenkriegen, ohne Text. Der Text macht vielleicht andere Verweise auf. Und das ist eher ein Geflecht.

BP: Und wenn man über das Filmische und die Montage nachdenkt, hier gibt es keine off-stage, man wüsste nicht, wo man die Kamera hinhalten soll. Wenn du dir die Performance als ganzes vorstellst...Bei "Cut piece" und dann bei "Fuge" habe ich das immer cinematographisch empfunden, eine Reflexion über Montage usw. ... man kann das nicht gut filmen.

RR: Das stimmt auf jeden Fall nicht, dass es hier um eine Leere geht. Diese ganze Auseinandersetzung mit den Fliesen, sowie auch andere Erzählungen, die durch die Gegenstände da stattfinden, diese überbleibende Sachen...das ist ja keine Leere.

LR: Diese Fliesen geben dem Raum viel mehr Persönlichkeit, oder eine Geschichte, die historische oder persönliche Ereignisse vorgaukelt. Dann werden diese Böden und Wände plötzlich schwanger mit so viel Bedeutung, diese Objekte und Requisiten erzählen schon viel davon, was noch nicht stattgefunden hat, oder was schon stattgefunden hat. Es ist schon eine Herausforderung, hier Zeit zu verbringen und diese Momente anzuschauen: eine zerbrochene Fliese, dann liegen Münzen da, dann ein halb volles Glas...eigentlich soll der Raum voll sein! Diese malerischen Auseinandersetzungen, Assoziationen werden sogar stärker, wenn keine Performance ist.

MF: Ich würde vielleicht umgedreht Leere denken. Zum Beispiel entsteht Stille, wenn Wasser tropft. Und hier auch: man hat leere Wände, leere Bücherregale, leere Räume sozusagen, es kommen tagsüber wenige Leute...dann entsteht eine Leere und und man fängt an, diese Objekte zu suchen und diese Bilder zu hinterfragen. Am Anfang waren sie für mich sehr random, die Objekte, die da liegen, aber jetzt liegt ein Messer auf dem Fensterbrett so schräg und es entsteht eine Frage. Von einem Objekt zu einem anderen lese ich Verbindungen, und aus dieser Leere entsteht eine Konzentration.

KF: Ich würde auf keinen Fall auf den ersten Blick an eine "leere Bühne" denken, wie schon gesagt wurde. Man weiß nicht, dass hier eine Performance stattfindet und Sachen passieren. Eher an Fragmente einer Kulisse...an ein Fundstück, wo du plötzlich gelandet bist.

LR: Haben sich Leute von alleine auf den Fliesenboden gestellt oder haben sie dich erst gefragt?

GZ: Nein, sie laufen drum herum, sie schauen sich das an, dann kommen sie wieder runter, dann stehe ich vielleicht manchmal darauf und dann verstehen sie, dass man das "darf". Oder vielleicht wenn sie unten sind, dann bin ich oben, und werfe eine Münze runter...ich versuche schon mit dem "leeren" Raum zu spielen, damit man versteht, dass es nicht um Skulpturen geht. Oder ich setze mich auf die Keramiktreppe und lese ein Buch, aber dann ist es vielleicht eine ganz neue Arbeit, wenn ich diese Objekte alleine "aktiviere". Was ich aber als Nennung gar nicht mag. Man spricht die ganze Zeit von Aktivierung, von Installationen die "aktivierbar" sind. Als ob Objekte passiv wären, und dann wären sie aktiv, wenn man sie schiebt...

MF: wenn der Mensch sie berührt...

GZ: Ja genau, das ist für mich uninteressant. Diese Elemente, die da rumliegen, sind eher als akustische Tricks gedacht. Wenn man über einen Teelöffel im Erdgeschoss stolpert, dann hört

man das ganz oben, oder wenn man hier eine Münze wirft, dann hört man das unten. Und das macht ihr auch im Rahmen der Performance: Wasser auffüllen, Besteck runter werfen usw. ...sie sind eher als architektonische Verbindungen zu denken. Auf jeden Fall weiß ich nicht genau, was ich für eine Position in dieser ganze Vermittlungssache habe... ich würde nicht unbedingt erzählen müssen.

MF: Du meinst den Leuten, die hier reinkommen und sagen, hier ist ja gar nichts!?

KF: Ich glaube, dass die Arbeit sehr herausfordernd ist, man braucht Zeit, sich dieser Leere, die nicht leer ist, zu widmen. Es ist nicht ein Bild und ein krasses Video, dass du so rein schmeißt...

GZ: Aber ich denke auf keinen Fall, dass man eine Malerei schneller konsumieren kann, als eine Installation! Das Problem ist genau dasselbe. Ich finde dass es eher eine Illusion ist, dass es Teil des Problems ist, dass Leute denken man geht in einen Raum, da müssen "Kunstwerke" im Sinne von Objekten sein, man schaut die an, man geht raus.

KF: Das meine ich ja, hier muss man sich schon fragen, was sehe ich hier gerade? Es ist nicht was, dass es "gibt", wie eine Malerei...

MM: Aber ist es wirklich so? Weil andererseits sieht man hier total viel. Man sieht unten eine Keramiktreppe, offensichtlich selber gemacht aus Fliesen, wo offensichtlich viel Arbeit drin steckt, und man sieht hier etwas ähnliches, nur flach, und dann oben sieht man nochmal was...es sind total viele Gegenstände da! Wenn man so was sieht; eigentlich denkt man sich sofort: Donald Judd. Das habe mir zumindest als erstes gedacht. Das ist natürlich eine naheliegende Referenz, es ist auch völlig anders, aber diese Idee des Objekt-Herstellers...also da steckt offensichtlich ein künstlerisch hergestelltes Objekt dahinter. Und deswegen finde ich das wirklich nicht leer, ich finde es eher total charmant: das ist eine Performance, und wenn keine Performance ist, dann kommt es an als eine...Bildhauerei Ausstellung!

RR: Aber ist es jetzt so schlecht zum Beispiel?!

MM: Ist doch ein total smarter Move!

GZ: Vielleicht habe ich ein Problem damit. Ich muss den Leuten erzählen, dass es um eine Performance geht usw., weil ich ein Problem mit diesem modernistischen Kunstobjekt habe, das für sich alleine und still steht.

MM: Aber das tun deine Objekte ja nicht! Das ist zumindest ein Kommentar auf ein modernistisches Objekt, oder? Es ist natürlich kein Judd, aber eher eine Verfremdung...man könnte sogar sagen, modernistische Kunst als Requisite.

MF: Und deine Messer und die Zitrone, diese alltäglichen Gegenstände, das unterstützt dies auch, dass es nicht nur um ein modernes Kunstwerk geht...

GZ: Das hat aber schon mit der Frage der Zeit zu tun. Es gibt malerische Kompositionen im Haus die ganze Zeit und überall. Die werden aber nicht wahrgenommen, entweder weil sie normale Gegenstände sind (eine Zitrone ist kein Kunstobjekt), oder weil sie so "random" positioniert sind, im Weg stehen, auf dem Boden oder auf einem Fensterbrett sind, usw.

KF: Ja es ist aber so klar formell, dass sie nicht random hingestellt sind.

LR: Ich habe noch eine Frage zur Exklusivität: die Zeit der Ausstellung ist begrenzt und für die Aufführungen der Performance gibt es nur bestimmte Termine... Dieser "exklusive Rahmen" der Performance, ich hatte es so verstanden, dass du diese Spannung zwischen on-stage und off-stage gar nicht steigern wolltest, sondern dass bei diesen Fade-ins und Fade-outs das Haus für sich bebt und dann wieder still ist. Bei der Eröffnung zum Beispiel gab es keine Aufführung, aber du hattest uns gefragt, ob wir uns trotzdem im Raum aufhalten wollten. Trotzdem hatte ich schon

diesen Eindruck, dass die Zuschauer*innen hier sich vor 19 Uhr tummeln, dass es diese Erwartung gibt, dass man sich schon fragt, wann die Performance anfängt, und wann sie vorbei ist. Hätte es was verändert, wenn wir uns öfter hier alleine aufgehalten hätten..wäre dann diese Frage nicht gewesen, "passiert noch was oder ist das alles?", wenn kein richtiger Cut gewesen wäre?

MM: Du meinst, wenn man die Performance auf ein längeres Zeitfenster gestreckt hätte?

RR: Ich glaube aber, dass sobald man weiß, dass da mehr stattfindet, dann ist diese Erwartung oder Enttäuschung, wie Marlon sagt, trotzdem da.

KF: Was ich richtig interessant gefunden hätte, ist, was gewesen wäre, hätte man die Performance vollkommen random am Tag stattfinden lassen, und vielleicht nicht mal die ganze, sondern nur Ausschnitte, dann wären diese Anfang/Endmomente viel aufgelöster gewesen, viel mehr verschmolzen...

GZ: Ja, das war eigentlich meine ganz erste Idee, dass es in dieser Form stattfinden sollte. Long duration! eine Öffnungszeit von 5-8 Stunden am Tag, und jeden Tag passieren Fragmente des Textes. Weil ich hatte alles viel fragmentarischer gedacht, und nicht als Dramaturgie, die als ganze funktioniert. Ich dachte, da sind 2 Leute im Raum und für 2 Stunden passiert nichts, dann kommen sie zusammen und sprechen einen Text, und wer da ist, ist da, wer nicht da ist, ist nicht da, fertig. Und dann 3 Stunden weiter Stille oder so. Dann wusste ich, es klappt nicht, weil ihr nicht hier 8 Stunden am Tag rum hocken könnt, und finanziell ging es auch nicht. Aber dann ist schon die Herausforderung für mich geworden ein Stück zu machen. Und so ist es zum Stück geworden. Ich hatte davor noch nie so gearbeitet: das ist sehr theatralisch und strukturiert für mich geworden: es gibt einen Anfang, es gibt ein Ende, es gibt eine Anmeldeliste, es gibt ein Publikum... also es ist sehr lose und trotzdem sehr strukturiert, zumindest viel strukturierter als ältere Arbeiten von mir. Und diese andere Arbeit (Nach Leere die Trommeln), die ich mit Marlon, Lucy und Rebecca im September gemacht habe, diese performative Reihe in Waschsalons in München, da hatten wir jeden Tag für 2 Stunden einen anderen Ort, wo performative Gesten passiert sind, aber jedes mal anders und wegen dieser "long duration" fast keinen Spannungsbogen. Bei dieser Arbeit hier gibt es schon Spannungsbögen, es ist ein Spannungsbogen in sich: Stille, dann diese Halluzination für ne halbe Stunde, und dann wieder Stille.

RR: In diesem Rahmen hier bekommt der Text eine ganz andere Bedeutung. Es gibt zum Beispiel diesen Satz, den ich auswendig sagen sollte: "I want to think of sentences as breadcrumbs, and rooms as verses...". Das ist der einzige Moment, wo ich nach vorne schaue, oder direkt die Leute auf Augenhöhe anschau, und ich bekomme in diesem Moment so viel Aufmerksamkeit vom Publikum, es kristallisiert sich diese Erwartung durch den Blickkontakt.

GZ: Du meinst, wie du diesen Satz sprichst als Vektor, von A nach B?

RR: Ja, ich rede gezielter ans Publikum. In dieser Art des Aufführungsformat gibt es mehr Fokus auf die Präzision der Sprache.

AL: Und vielleicht jetzt dazu, weil du sagst, du hattest sonst noch nie so was gemacht, es ist wirklich gut geworden, und ich meine, ich komme aus dem Theaterkontext! Wie du das geteilt hast, wie du uns geleitet hast, wie du die Proben geführt hast, wie wir das durchgehalten haben, obwohl die Infektionszahlen gerade total am Arsch sind, dass du das möglich gemacht hast, dass sich jeder wohl gefühlt hat, mit oder ohne Maske proben zu wollen... dass man zusammen geschaut hat, wo sind Bögen, wo sind keine Bögen, dass du die Bögen mit uns durchgegangen bist, wenn du gesagt hast, der Satz muss so kommen usw. Also falls du zu sehr selbst kritisch bist...nein! Wie du einfach eine Regie-Position übernommen hast, das fand ich sehr gut.

KF: Ich wollte nur kurz auf den Text inhaltlich eingehen. Ich fand schon super spannend, wie Texte, die sehr viel mit Architektur oder einer Art Rasterung zu tun haben, zusammen mit eher privaten, aus dem Alltag stammenden Erzählungen, eher mythisch-romantisch kombiniert sind. Und du hattest noch viel mehr Text...

GZ: 50 Seiten waren es am Anfang!

KF: Ja, wie hast du dich für diese Auswahl entschieden, diese beiden sehr stark unterschiedlichen Aspekte...wie ist es im Prozess entstanden?

GZ: Schwierig zu sagen jetzt. Jedes Fragment ist ein Bild in sich, eine Komposition, und das verkörpert ihr auch, wenn ihr auf unterschiedlichen Bühnen seid. Jedes Fragment hat eine ganz besondere strukturelle Komposition, von Stimme und Farbigkeit, von Tonalität. Aber in jedem Bild unabhängig davon, ob es um Architektur und Bauelemente aus diesem Haus geht, oder im Gegenteil, ob die Texte Bezüge zu komplett anderen Orten haben, oder alltägliche Anekdoten, geht es immer um Sprache als Objekt, oder Worte als Gegenstände. Was mich interessiert, wenn ich schreibe, ist kleine Welten oder Bilder zu erzeugen, und wie es durch ganz wenige Worte (oder manchmal ganz viele!), die Bauelemente dieser Kompositionen sind, funktioniert. Und auch was durch Wiederholung passiert, in der Stimme und auch als Bild. Den Prozess des Sprechens zu durchbrechen, zu zersplittern...

MF: Aber ist es nicht auch ein bisschen paradox beides? Es ist ja auch das Gegenteil: "I watched the landscape roll by through the shape of your neck...". Es ist dann gar nicht mehr Objekt, sondern es führt dich sehr romantisch an einen anderen Ort. Oder Kinderspiele wie "Hätte-hätte". Das sind fließende, poetische Texte.

GZ: Genau, allerdings poetische Texte, wie zum Beispiel "Pygmalion und Galatea", der 6 mal wiederholt wird, funktionieren nicht als Lyrik für sich: wenn man das 6 mal wiederholt, dann wird es zur Fliese, es wird zum Muster. Es kann von jedem*r wiederholt werden, und ist es egal, ob das Stück Amélie und Nadège sprechen, oder jemand anderes. In der Wiederholung geht es immer um dieses Liebesgeschichte, es wird aber wie ein Bauelement multipliziert: wie eine Fuge, eine Stufe, ein Lichtschalter.

MF: Und ich finde diese Spannung so schön, zwischen dem Inhalt, und dem, was dann damit geschieht. Diese Spannung entsteht bei der Verbindung von eher mechanischen Texten (wie "Fuge" usw.) mit diesen mehr lyrischen Texten.

RR: Ich verstehe, aber schon was du meinst, Worte als Objekte in sich, als Form. Jeder Text hat eine bestimmte Form der Aussprache. Zum Beispiel bei der Stelle, wo die Aussprache mehr gestimmt hat, dann war das viel leichter sich im Raum zu positionieren, weil die Form in sich fertiger war. Bei Sachen, die ich schreibe, denke ich mir manchmal auch, dass sie nicht für die gesprochene Sprache gedacht sind, sie muss jede*r für sich lesen. Wenn du vorher gesagt hast, wie die Texte für dich nicht mehr als Texte funktionieren, meinst du damit, wenn man sie nun einsam liest?

GZ: Ich denke nur, dass die Arbeit jetzt der Chor ist. Vielleicht kann man sich die Texte auch anschauen. Ich glaube das hat für mich mehr mit dem Prozess zu tun, als mit der Tatsache, ob der Text funktioniert, oder nicht.

MM: Also es hat sich wie eine Selbstaufgabe entwickelt, oder? Du schreibst den Text relativ persönlich, dann gibst du ihn sozusagen ab, und es erzeugt dann so viele kleine Ichs in dem Chor, wie eine Selbstaufgabe, oder eine Multiplikation.

GZ: Genau, ich bin mehr an dieser Art der "gefilterten Multiplikation" interessiert: eine ständige Multiplikation durch die Stimmen und eure Erfahrungen. Dann ist der Text super weit weg von seiner Quelle, was aber egal ist.

BP: Das hat ganz oft was von einer Traumlogik...es gibt ein Ego, eine "mastery" über die Fragmente, die es aufgesammelt hat, und dann wird geschnitten, und dann nochmal zusammengefügt. So habe ich das zumindest gelesen...

GZ: Das stimmt, ihr habt ganz viel Montagearbeit nur durch das Proben und das Sprechen geleistet. Für mich haben Sachen funktioniert, oder gar nicht funktioniert, nur durch das zusammen austesten mit den Stimmen. Und da war ich nicht mehr im Text drinnen. Wie du meinst Rebecca; es gibt Texte die keine Körperlichkeit brauchen, weil jede*r für sich allein ihre Form finden muss. Und ich glaube viele Texte sind rausgefliegen, die für mich mehr als schriftliche, ausgedruckte Texte funktionieren konnten.

RR: Ich muss jetzt an "Hätte-hätte" denken, und frage mich, ob das überhaupt funktioniert, wenn man das alleine nimmt. Diese Form, die wir gefunden haben, ist schon die richtige bei ganz vielen Fragmenten.

GZ: Genau, wenn Leute die Skripts aufmachen und fangen an, die Texte zu lesen, denke ich mir, da fehlt komplett der Bezug zum Chor, und was im Raum passiert, weil ihr so dominant seid. Aber natürlich finde ich, dass ganz viele Probleme die Tage aus diese Vermittlungssache generiert wurden, wenn mich Besucher*innen fragen, worum geht es denn in der Arbeit?, als sie die Texte durchblättern.

MF: What is it all about, Giulia?

BP: Ich glaube wir haben gar nicht darüber geredet, aber...

GZ: Worum es geht?!

BP: Über den Titel! Warum Cornucopia? Also Apricot Girls & Mouthpiece Harpies ja, aber warum Cornucopia?

GZ: Dieser Untertitel war ganz am Anfang der Titel. Ich dachte meistens an einen Chor von Harpyien, diese mythologischen Wesen, halb Frauen halb Vögel. Ich dachte auch, dass der Chor nur weiblich wäre. Dann hab ich mich dagegen entschieden, und es war auch viel weniger mythologisch als am Anfang gedacht...und dann ist dieses andere Wort gekommen: Cornucopia, Füllhorn, was für mich als Bild Sinn macht, als Symbol von Reichtum oder Fruchtbarkeit, aber auch von Exzess und Multiplikation. Ein ganz klares Symbol für Sprache, und für diese Fragmente: Exzess aber auch Fruchtbarkeit der Sprache, Regeneration, Wiederholung, und Mehrstimmigkeit. Eigentlich ein ganz positives Symbol, wenn man rauskommt aus der Performance: es ist nicht nur eine alpträumhafte Halluzination nach Beckett in 4 Sprachen, wo man gar nichts versteht...ich wollte mir einen ganz positiven Titel aussuchen.

LR: Und "Mouthpiece" in welchem Sinne?

GZ: "Mouthpiece" ist der Teil eines Blasinstruments, bei einer Pfeife oder Posaune zum Beispiel. Aber es bedeutet auch Platzhalter, wie eine Person, die einfach Sprachrohr für eine andere ist, oder für eine Idee, eine Ideologie. Und eure Lippen sind 8 Paar Lippen, die sprechen, die sind aber auch austauschbar, wir sind ja alle austauschbar.

KF: Was ich cool am Titel finde, ist, dass es das Gegenteil davon ist, wovon wir gesprochen haben: diese Leere, die diese Art von Zuschauer*innen sehen und die sagen: hier ist ja gar nichts...es spricht genau von einer Fülle. Die kleinen Dinge, die hier herumstehen, die Worte, die Brösel...