

DAS ZUSAMMENSPIEL DER KÜNSTE IN DEN FILMEN VON ULRIKE OTTINGER

Ein Gespräch von Ulrike Ottinger mit Hanne Bergius, 2012

Fotografie, Film, Theaterinszenierung, Hörspiel, Ausstellung, Künstlerbuch sind Deine Medien. Du bist noch Produzentin, Kamerafrau, Kostümbildnerin, Du suchst die Orte und Plätze für deine Filme selbst aus - was habe ich vergessen? In Dein Frühwerk, die Malerei, gibst Du mit der Ausstellung der n.b.k. erstmals umfassend Einblick. Hans Richter sagte einmal über Kurt Schwitters, nicht der Merzbau, sondern in Wirklichkeit sei er das Gesamtkunstwerk. Wärest Du damit einverstanden, wenn ich dies auch über Dich behaupte - ein wandelndes Gesamtkunstwerk, das atemlos produziert, und dennoch wirkst du ausgeglichen und ruhig?

Zum Thema Gesamtkunstwerk laß mich eine kleine Geschichte erzählen. Als ich 1981 anlässlich meiner Retrospektive im *Walker Art Center* in Minneapolis war, wollte ich die *Mount-Zion-Synagoge* (1950-54) in St. Paul von Erich Mendelsohn fotografieren. Dort wurde ich mit dem weit über 90-jährigen Synagogendiener, der noch mit dem Rabbi aus Berlin gekommen war, bekannt gemacht. Er führte mich durch dieses grandiose Bauwerk, das mich durch sein räumliches Gesamtkonzept von Licht, Innenraum, Möbel begeisterte. Der alte Herr erzählte mir, daß die Bauherrn es damals nicht verstanden, daß Mendelsohn das Mobiliar und die Beleuchtung selbst gestalten wollte, und unterstellten ihm kommerzielles Interesse. Sie haben nicht begriffen, daß es ein Gesamtkonzept gibt, und es unerträglich ist, wenn in diesem Gebäude beispielsweise falsche Möbel herumstehen.

Wenn man etwas macht, dann möchte man es auch zu Ende gestalten. Es ist einfach eine gute Arbeit, die man ausführen möchte. Daher würde ich meine Arbeit nicht so hochtrabend im Wagnersehen Sinne *Gesamtkunstwerk* nennen. Das ist nicht meine Art, das ist was ganz Bescheidenes, ich habe nur ein ganz starkes Gefühl, wie alles zusammengehört. Natürlich gilt der Film als sehr arbeitsteilig, was er ja auch ist. Aber ich möchte die Fäden in der Hand behalten, denn nur ich weiß um das Gesamtkonzept. Da gibt es nicht ein Kostüm, ein Licht oder eine *Sache*, die nicht von mir mitgestaltet wird. Natürlich hat man wunderbare Mitarbeiter, die einen auch entlasten, die vielleicht auch eine gute Idee haben, die im Sinne der Sache stimmt, ich habe aber das Gesamtkonzept im Kopf, das gilt auch für die Schauspieler. Man muß schauen, was ihnen entspricht. Das ist alles wie ein Riesenmosaik- und so verstehe ich meine Arbeit. Auch wenn es wunderbare Mosaiksteine gibt, muß ich sie manchmal beiseite legen, weil sie nicht passen. Für mich ist es ganz natürlich, all diese Dinge zusammenzufügen, und die Menschen, die mit mir zusammen arbeiten, verstehen das auch sehr gut. Ich schaffe mit Freude, auch wenn es manchmal weh tut. Aber es ist eine große Freude und gibt durchaus Kraft und Stärke.

In Deiner Arbeit scheinen sich die einzelnen Gattungen derart aufeinander zu beziehen daß diese sich in einem ständigen wechselseitigen Dialog befinden, und - wie die Mosaiksteine im Film - erst in dem gattungsübergreifenden Riesenmosaik eines intermedialen Gesamtkonzeptes ihre Berechtigung finden, obwohl jedes Werk für sich eine autonome Aussagekraft hätte.

Ich suche für jedes Medium, für jedes Thema nach adäquaten Ausdrucksmöglichkeiten, jedes Medium hat eine eigene Sprache, seine eigenen Bedingungen, egal ob ich Filme mache, ob ich fotografiere, einen Text schreibe, eine Ausstellung gestalte.

Es ist meine Aufgabe, daß ich im Arbeitsprozeß durch ständiges Abwägen der Bildmaterialien alles in Beziehung setze und aufeinander abstimme, zum Beispiel in ‚Taiga‘ habe ich mit langen Schwenks gearbeitet. Jeder dieser Schwenks erzählt eine Kurzgeschichte - wie die mongolischen Nomaden ihre Jurte abbauen, sie in gleichschweren Packen verschwüren, diese auf Yaks laden, den letzten Milchtee trinken und ins Herbstlager aufbrechen. Das ist eine der Kurzgeschichten über dieser Kultur. Jede dieser Geschichten kondensiert bereits das Wesentliche dieser Kultur und zusammen ergeben sie ein Tableau, das uns diese Kultur verstehen läßt.

Die Bildsprache variiert von Film zu Film. ‚Bildnis einer Trinkerin‘ habe ich *Trinkerinnen-Geographie* genannt und in einem Stadtplan ihre Wanderungen von Ort zu Ort eingezeichnet. Ich ließ den Film verheißungsvoll als großes Melodrama anfangen, doch dann änderte sich die Erzählweise, als die Protagonistin im Flugzeug einen Touristenführer *Berlin by Night* - einem Pop-Zitat vergleichbar - erhielt, nach dem der Film die Stationen ihrer Reise durch die Nacht bestimmte.

Deine Medien erscheinen wie Palimpseste, die schichtweise Deine Arbeitsprozesse transparent machen. Die Künstlerbücher zu den Filmen decken Inspirationsquellen auf Das Skript zum Film, das durch die handschriftlichen Zusätze das konstante Arbeiten und Feilen am Manuskript bis zur letzten Minute festhält wird mit Bildmaterialien assoziativ montiert. Die Fotografien zeigen einzelne Stufen der Annäherung an das Thema, Szenen und narrative Sequenzen. Wann hast Du mit diesen sich ergänzenden Arbeitsweisen begonnen?

Schon in Paris. Ich habe zum Beispiel in meinen Ausstellungen in den sechziger Jahren Bücher gezeigt, die mich zu der Zeit beschäftigten - beispielsweise von Marcel Proust, Louis Aragon, Michel Leiris oder Norbert Wiener. Überraschend war es für das Galeriepublikum, daß ich gern alte Schellackplatten auflegte, die ich damals sammelte oder von meinem Elternhaus mitgenommen hatte. Ich hatte noch einen alten Schallplattenapparat, den man aufziehen musste. Inspirationsquellen aufzudecken, das war damals ungewöhnlich. Zu meinem komplexen Arbeitsverständnis gehört dieses Verfahren bis zum heutigen Tag. Es ist wie bei einer alten Dramaturgie, auch wie in der Oper. Jemand kommt, stellt sich vor, ich bin der und der, ich habe das und das vor. Das Gegenteil eines Hollywoodfilms, der anfangs alles geheimhält!

*Mit dem Offenlegen der Quellen gibst Du noch lange nicht Deine Geheimnisse preis!
Indem Du etwas zeigst und Fährten legst aber noch lange nicht deren Ziel offenbarst,
erzeugst Du ungeheure Spannungen. Der Arbeitsprozess wird selbst zum Kunstwerk. Die
Interdependenz der Künste und deren Intermedialität- das ist das eigentlich
,Gesamtkünstlerische'.*

Gerade die verschiedenen Dramaturgien, oder - im Film würde man sagen - die unterschiedlichen Genre, machen erst meine intermedialen Erzählweisen aus. Die Erzählweisen, die sich in Paris mit der assoziativ-montageartigen Zusammenstellung vieler Bilder zu einem einzigen Tableau entwickelten, verbanden sich mit neuen intermedialen Arbeitsweisen und -konzepten, zunächst mit fotografischen Arbeiten, die für meine bildkünstlerischen Transformationen wichtig wurden. Ich hätte mir in Paris nie vorstellen können, Dokumentationsfotografien zu machen, z.B. von Sartres Auftritten oder den Demonstrationen auf dem Boulevard St. Michel. Als ich neu in der Stadt war, habe ich mich zwar auch durch Fotografien von Menschen, Tieren, Objekten meiner neuen Umgebung genähert. Sie waren *eye opener* in beide Richtungen - etwas neu zu sehen und im Vergleich zu Altbekanntem andere Blickwinkel zu entwickeln. Diese Fotografien erhielten vor allem als Vorlagen meiner bildkünstlerischen Arbeiten Bedeutung, wie ebenso Fotografien, auch Fotoserien, die ich speziell für bildkünstlerische Transformationen inszenierte.

*Die Verbindungen zwischen **Musik und Bild**, die Du für Deine ersten Ausstellungen in den sechziger Jahren einsetzt sind in Deinen Filmen ein wesentlich ästhetisch strukturierendes und elementares Mittel der Erzählung geworden.*

Das ist das Wunderbare am Film, das man die Bewegung der Bilder rhythmisiert durch Sprache oder Musik. Meine ersten drei Filme sind komplett ohne Originalton entstanden. Ich habe sie nachträglich vertont. Und zwar nicht nur mit Sprache, sondern auch mit unglaublichen Ton- und Musik-Montagen, die ich aus den Archiven und Sammlungen zusammenstellte, aus musikwissenschaftlichen und -ethnologischen Instituten, auch durch Ankäufe seltener Schallplatten. Wer kannte damals schon *Klezmer*. Balinesische Gongs und Gamelanmusik wurden ebenso eingesetzt, wie beispielsweise bei dramatischen Höhepunkten Maschinengeräusche von martialischen Baugeräten oder Holzpfeilern, die im Hafen eingerammt wurden; diese wurden ebenso wie Castagnetten akzellert. Ich arbeitete auch mit den Komponisten Peer Raben für *Freak Orlando* und Wilhelm D. Siebert für ‚Bildnis Trinkerin‘ und ‚Dorian Gray im Spiegel der Boulevardpresse‘. Mit Orchestern habe ich viele Geräusche ausprobiert, einen Gong in Wasser getaucht, und mit allen Arten von Percussioninstrumenten, auch unüblichen Gegenständen, ungewöhnliche Töne und Rhythmen erzeugt. Meistens war der Tonschnitt sehr viel länger als der Bildschnitt. Erst im Schneiderraum wurde der Soundtrack kreiert.

Ich hatte gute Voraussetzungen für ein experimentelles Musikverständnis - meine Mutter war hochmusikalisch und ich selbst habe lange Zeit Geige am Zimmermannsehen Konservatorium in Konstanz gespielt. Dem Wunsch meiner Mutter, Violinistin zu werden - wie ihr in Auschwitz umgekommener Bruder -, konnte ich leider nicht genügen. Aus Angst vor einem Konzert legte ich nach langem verzweifeltem Üben meine Violine in das Schilfufer am Rhein, ganz liebevoll, in der Hoffnung, daß sie zu jemandem schwimmen möge, dessen Talent viel größer war als das meine. Meine Mutter begriff diesen Verzweiflungsakt. Wir haben dann - auch ohne die Violine - zu Hause weiter Musik gemacht und bei Klavierbegleitung gesungen.

*Wie gestaltest Du den sensiblen **Einsatz der Stimme** in Deinen Filmen?*

Die Stimme ist ja wie Musik. Die Stimme von Delphine Seyrig - sie ist unnachahmlich warm und melodisch. Da sie in Beirut aufgewachsen ist, hat sie - so vermute ich - als Kind den Sprachmelodien der arabischen Märchenerzähler gelauscht. Als ich gezwungen wurde, eine deutsche Sprachfassung zu machen, habe ich sie gebeten, ihren Text selbst zu sprechen und ihr jeden Satz mehrfach auf deutsch vorgesprochen. Das ging sehr gut, weil sie eine deutsche Nanny hatte, deren Ausruf: "Oh du mein lieber Gott im Himmel! sie akzentfrei zu sprechen vermochte.

Auch glaube ich, dass man das japanische Theater nicht synchronisieren sollte. Mit dem Atem findet eine starke Rhythmisierung statt. Die Worte werden mit dem Atem herausgestoßen wie eine kleine Eruption. Ich habe das sehr genau 1999 bei der Inszenierung zu *Das Verlobungsfest im Feenreiche* von Johann Nestroy anlässlich des Steirischen Herbstes in Graz während der Zusammenarbeit mit japanischen Schauspielern studieren können. Es kam in dieser Inszenierung zu einem Ineinanderfließen der japanischen und der Österreichischen Stimmhöhen dank der schauspielerischen Sprachkünste von Libgart Schwarz, so daß die Japaner dachten, sie verstehen Deutsch, und die Deutschen, sie verstehen Japanisch. Die Arbeit mit den Stimmbändern, die Kopfstimme, die im *No-*Theater eine Rolle spielt, ist auch mit der Technik vom Jodeln verwandt. Hier gibt es interessante Parallelen.

Die Art und Weise, wie das Bild mit der Stimme in Beziehung tritt, ist vielschichtig in Deinen Filmen und wird oftmals verfremdend eingesetzt, suggestiv, überraschend, kontrapunktisch.

Es kommt auf sehr präzises Arbeiten an. Um ein Beispiel wieder von Delphine Seyrig zu nennen. In einer Szene verschmilzt ihre Bewegung mit ihrem Atemzug: sie wendet sich exakt in dem Moment, in dem sie einatmet. Die Kunst liegt nun darin, genau mit dieser Bewegung der Schauspielerin die Kamera mitzuschwenken. Diese subtilen Bewegungen ähneln einem Tanz. Meine Kamera tanzt mit den Bewegungen der SchauspielerInnen. Es bedarf einer großen Konzentration, ist aber so selbstverständlich wie das Atmen.

Auch ist der Text der Rollen ganz auf die Stimme und die Diktion der Schauspieler zugeschnitten, die ich für die Filme gewinne. Ich schreibe für Irm Hermann anders als für Delphine Seyrig. Wenn ich die Schauspielerinnen nicht kenne, stelle ich mir eine bestimmte Charaktereigenschaft oder einen bestimmten Typus vor. Das heißt nicht, daß das eine elegisch, das andere komisch gesprochen wird, nein allein die Diktion und die Stimme sind wichtig und die wiederum beziehen sich auf das Ganze des Filmkonzeptes. Deshalb kann ich auch derartige Arbeiten nicht abgeben. Es bedarf einer genauen Feinabstimmung.

*Nicht nur in dem Spiel zwischen Musik, Stimme, Bild und Kamera finden subtile künstlerische Beziehungen statt sondern auch zwischen **der Farbe** und den kinematographischen und fotografischen Bildkonzepten Während Du noch lange die Schwarz-Weiß Fotografie bevorzugtest, auch bei den Stills, wurde von den Anfängen des Filmens an die Farbe ein wesentliches dramaturgisches und choreographisches Element des Erzählens.*

Jeder Film hat eine eigene Farbdramaturgie. ‚Madame X‘ hat die ungemischte leuchtende Farbkraft meiner Pop Bilder - der acrylfarbenen Rots, Grüns, Blaus und Gelbs. Sie erinnern auch an die klaren Farben mittelalterlicher Bilder, die früher noch viel kräftiger leuchteten. ‚Bildnis einer Trinkerin‘ ist farbdramaturgisch subtil gestaltet und geht einher mit einer Synästhesie der Tongestaltung. Leitmotivisch durchdringt das Stakkato der Stöckelschuhe auf dem Pflaster den einsamen und verlorenen Weg der Trinkerin in ihren Tod, zu dem die Farben analog gestaltet sind. Von einem kräftigen Blut-Rot ausgehend - wie einem Fanal -, verblassen die Farben immer mehr, behaupten sich erst noch in kräftigen Gelbtönen, gehen dann über zu Pink und Blau, verblassen in hellen harten winterlichen Grüntönen und lösen sich in gläserner Transparenz gänzlich auf. Schließlich zerbricht auch noch die Farbe mit der Form, wenn Tabea Blumenschein, die Protagonistin des Films, durch die zersplitternden Kacheln des Spiegelkorridors einem dramatischen Ende zugeht.

Eine besonders ästhetische Situation schafft die Farbe Weiß mit all ihren Nuancen – wie in Deinem letzten Film ‚Unter Schnee‘!

Wenn eine Landschaft im Schnee liegt, dann wird sie zur Bühne, sie wird grafischer, abstrakter. Im Schnee fotografierte ich den *Einsteinturm* (1919- 22) von Mendelsohn in Potsdam, ich bin extra zum *jüdischen Museum* (2001) von Libeskind gefahren, um es im Schnee zu fotografieren. Im *Kabuki*-Theater wird künstlicher Schnee auf der Bühne erzeugt. Das *Kabuki* wurde anfangs im Freien gespielt, eine alte Form ist das *Flußbett-Kabuki*. Auf der Bühne ist die Landschaft stark stilisiert. Ich habe ‚Unter Schnee‘ mit meinem Kabuki wieder in der weiß geschminkten Landschaft Japans inszeniert. Echte Schneeflocken lassen in einem Pointillierungsprozeß die Schauspieler und Natur miteinander verschmelzen. Wenn es nicht schneit, treten die klaren Farben im Weiß um so intensiver hervor und erhalten die im Schnee typischen Kontrastwirkungen.

Wie sieht die Farbgestaltung in der barock anmutenden, dokumentarischen Filmerzählung 'Prater' aus- dem ältesten Vergnügungspark der Welt, der schon zweihundertfünfzig Jahre existiert?

Sie ist zunächst gegeben durch die Attraktionen der Spielstätten selbst, die durch plakative Farbgebungen verführen sollen. Es gibt einerseits die Automaten, Puppen, alten Figuren und andererseits die neuen Automaten in aktuellen Modifarben. Der Prater ist ein Ort, in dem die neuesten technischen Erfindungen sofort in Spielattraktionen umgesetzt werden. Jeder kann an der Fahrt zum Mond im Spiel teilnehmen. Die alten Fraterfamilien erfassen den Puls der Zeit sehr schnell und reagieren darauf mit immer neuen Spielangeboten. In diesem Film habe ich nochmals neu über das Thema Illusion und Imagination, Imitation und Simulation, beziehungsweise Simulationstechniken, nachgedacht.

Du hast in diesem Film die illusionären Steigerungen aufgegriffen, die vom 'Prater' selbst in Spiegelkabinetten und deren Brechungen inszeniert werden. Veruschka von Lehndorff tritt dort mit ihrem Spiegelbild in die Welt der Zerrspiegel ein.

Mit den Zerrspiegeln verbinde ich visuelle Experimente. Er kommt in den meisten meiner Filme vor, ganz besonders in der Berliner Trilogie. Tausende von Fotostudien mit Tabea Blumenschein, Magdalena Montezuma und auch einige mit Veruschka von Lehndorff sind seit Anfang der siebziger Jahre bis heute entstanden. Es ist ein beunruhigendes oder groteskes, manchmal auch komisches und sehr aussagekräftiges Bild für Verzerrung, Verschiebung, Metamorphose, Überblendung oder Verschmelzung. Erscheinen die Spiegelungen im Bildnis einer Trinkerin noch im natürlich bewegten Wasser, so habe ich mit optischen Verzerrungsstudien experimentiert, die Magdalena Montezuma vor Spiegeln und Spiegelfolien ausführte, bevor ich anfang, 'Freak Orlando' zu drehen. Auch wurde ihr Körper mit verschiedenen Alltagsgegenständen, wie mit Elementen aus dem Rugbyspiel, so verfremdet, daß sie die Anmutung eines mittelalterlichen Bettlers erhielt. Aus diesen Fotosessions ist eine hochinteressante Verzerrungsstudie geworden, die Harald Szeemann in perto zusammen mit meinen Filmen zeigte.

Licht spielt in Deinen Filmen eine bedeutende Rolle.

Natürliches Licht, künstliches Licht- sie sind elementare ästhetische Mittel des Films. Licht im Wasser, Vexierbilder im Wasser, die das Gefühl von Oben und Unten aufheben, auch durch die Klarheit der Luft; durch klirrende Kälte erhält das Bild etwas Unwirkliches. Ich denke auch an 'Dorian Gray im Spiegel der Boulevardpresse die Auftritte im Moment einer günstigen Lichtsituation, etwa im wirkungsvollen Abendlicht spielten eine große Rolle für den nach Motiven von Gustave Moreau gestalteten Bühnenrahmen, der einmal vor vulkanischen Bergen, zum andern vor sich auftürmenden Meereswellen oder vor bizarren Felsen aufgestellt wurde, wie sie im

Quattrocento vorkommen. Ich wartete immer ab, bis die richtige Tageszeit das Licht brachte, das ich mir vorstellte. Abends kann das Licht dramatisch sein. Es gibt eine Fotografie, die ich von Jägern in der Mongolei in der Abendsonne gemacht habe - eine natürliche intensive Illumination, die mit künstlichem Licht nicht zu erzeugen ist, auch nicht mit tausend KWS.

Ich habe oft mit wenig künstlichem Licht großartige Stimmungen erzeugt. Ich erinnere mich an jene Szene in Dorian Gray, die in der Medienzentrale von Dr. Mabuse stattfand. Sie wurde gedreht in den großen Kläranlagen mit sechs hintereinander gereihten birnenförmigen voluminösen Behältern für Schmutzwasser. Man glaubte sich in einem unterirdischen unheimlichen Gebäude. Aus der Tiefe dieses gigantischen Raumes habe ich ein blaues Gegenlicht kommen lassen, das die Illusion von einer geheimnisvollen Tür erzeugte, hinter der sich weitere geheimnisvolle Räume befinden.

Streifen wir zuletzt noch die Bewegung in Deinen Filmen; es fällt auf, daß Du oftmals ruhige Einstellungen wählst.

Es gibt unterschiedliche Bewegungen im Film- die Bewegung der Kamera, die Bewegung der Schauspieler vor der Kamera. In einigen Filmen habe ich ruhige Einstellungen, es hängt von der Art des Erzählens ab. Einige Filme sind fest kadriert und nur die Choreographie innerhalb des Ausschnittes erzeugt Bewegung, eine sehr elaborierte Bildsprache. 'Madame X: auch /Unter Schnee' haben hauptsächlich fest kadrierte Einstellungen. Diese Tableaus sind genauso präzise, wie wenn man mit den Schauspielerinnen und Orten die Kamera mitfahren läßt. Die Bewegung von Kamera und Schauspiel selbst hängt für mich immer von der gewählten Erzählform ab.

In 'Prater' wählte ich dagegen als ästhetisches Prinzip eine extrem dynamische Kameraführung. Interessant für meine Bildgestaltung war die Möglichkeit, Attraktionen wie Starflyer, ein Riesenkarussell, die Super-8-Bahn, das Blumenrad, die Geisterbahn oder das Riesenrad für Kamerafahrten zu nutzen, bei denen die Kamera aufwendig an die Geräte befestigt wurde, denn man hatte es mit enormen Fliehkräften zu tun. Das Stativ benutzte ich vor allem für die Praterarchitektur und einige wenige Handkameras mit Menschen, denen spontan zu folgen war. Im Ejection Seat, einer extremen Schleuderattraktion, bei der Mutige in den Himmel hinauf geschossen werden, war eine Kamera eingebaut, die mit einem Monitor für die Zuschauer verbunden war. Davor stand immer eine Menschentraube, die fasziniert die Angst- oder Lustschreie verfolgte. Später konnte ein Videomitschnitt vom Himmelflug gekauft werden. Ich habe diese Möglichkeit genutzt und unsere kleine HDV angeschlossen - so waren wir "live" dabei.

Für 'Dorian Gray' habe ich drei Tage lang für eine zehnminütige Szene geprobt, in der die Schauspieler Dorian Gray und Frau Dr. Mabuse aufeinandertreffen und in der sich die Menschen auf einem Presseball permanent in unterschiedlichen Distanzen vom Vordergrund bis tief in den Raum hinein immer wieder anders bewegen. Drei Tage lang wurde - wie gesagt - gedreht, ich habe eine Kamerafahrt gemacht, die so lang war wie die längste Filmrolle, über 300 m. Glücklicherweise hatte ich einen guten Dollyfahrer. Man muß dabei eine Form der Konzentration haben, die unbeschreiblich ist. Ich habe diese Fahrt von zehn Minuten durch eine komplexe Choreographie dreimal gemacht und alle Fahrten waren gelungen.

Zu Beginn von 'Johanna d'Arc of Mongolia' werden vier unterschiedliche reisende Protagonistinnen vorgestellt. Jede von ihnen in einem anderen Ambiente, vom Luxuswaggon bis zum Dritte Klasse-Abteil mit Holzbänken und Tiertransporten. Für jede Präsentation wählte ich einen entsprechenden Kamerastil. Die erste Einstellung zeigt Delphine Seyrig in ihrem Luxuswaggon mit *trompe l'oeil*-Effekten und originalen Objekten, so daß man nicht mehr weiß, was Realität und Illusion ist. Am Ende des Waggon habe ich einen metaphorischen Riß durch die Kulisse gemalt, einen Riß, der eine Grenze zugleich bezeichnet.

"Es bleibt immer das erste Mal. Gelesenes, die Imagination, die Konfrontation mit der Wirklichkeit. Muß die Imagination die Begegnung mit der Realität scheuen oder lieben sich beide. Können sie sich verbünden, verändern sie sich durch die Bewegung, tauschen sie die Rollen. Es ist immer das erste Mal."

Lady Windermere, in 'Johanna d'Arc of Mongolia'

Ich danke Dir für dieses Gespräch.

Das Gespräch führte Hanne Bergius.