

# Sie meinen Bühnenbild?

Autor(en): **Kurz, Annette**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Trans : Publikationsreihe des Fachvereins der Studierenden am  
Departement Architektur der ETH Zürich**

Band (Jahr): - **(2015)**

Heft 26

PDF erstellt am: **20.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-918882>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

# **SIE MEINEN BÜHNENBILD?**

**Im Gespräch  
mit...**

**052**

**Annette Kurz**

Nachdem wir einige Zeit staunend im Bühneneingang des Theater Basel dem quirligen Gewusel des täglichen Abendbetriebs zugesehen hatten, fragten wir nach der Szenografin. «Sie meinen Bühnenbild?» bemerkt der nette Herr an der Loge beiläufig und wählt eine interne Telefonnummer. Wir treffen Annette Kurz später beim Asiaten ums Eck: Bunte Tücher und glänzende Buddhabäuche.

trans Redaktion (tr): Annette, bevor du nach Hamburg ans Thalia Theater gegangen bist hast du für längere Zeit in Paris gelebt. In Frankreich ist die Szenografie ja, im Gegensatz zum deutschsprachigen Raum, anderen Kunstformen wie der Malerei oder Bildhauerei gleichgestellt.

Annette Kurz (ak): Ja, ich bin mit achtzehn nach dem Abitur nach Frankreich gegangen und habe zunächst fünf Jahre lang in Paris bildende Kunst und Kunstgeschichte studiert. Danach erst habe ich mich an der «Ecole Supérieure d'Art Dramatique du Théâtre National de Strasbourg», kurz TNS, beworben. Die Schule befindet sich in einem Theater. Das war fantastisch. Dort habe ich dann drei Jahre lang Szenografie studiert. In meiner Klasse waren zehn Schauspieler, fünf Theatertechniker und vier Szenografen. Und mit dieser Gruppe verbrachte ich dann das gesamte Studium und machte Theater in einem Theater. Ein optimaler Rahmen also, um das zu lernen, was ich gelernt habe.

Meine Pariser Vergangenheit ist mir als Dschungel in Erinnerung geblieben. Hat man kein Geld und studiert, ist Paris der Dschungel (lacht). Dort passierten dann künstlerisch sehr aufregende Dinge, die ich alle aufgesogen habe. Die Reihenfolge war gut: Zuerst im Dschungel unterwegs gewesen zu sein und dann an einen Ort wie das TNS zu kommen, wo die Energien alle auf einen Punkt kanalisiert wurden. Und von da an habe ich den grössten Teil meines Lebensweges im Theater zurückgelegt. Der Dschungel blitzt aber immer wieder auf und ich merke, dass ich im Vergleich zu anderen Bühnenbildnern doch noch verschieden denke und die Dinge anders angehe.

tr: Hattet ihr in Strasbourg bereits Aufführungen mit Publikum oder waren das Übungen unter Ausschluss von Aussenstehenden?

ak: Also das erste Jahr bestand hauptsächlich aus Theorieunterricht: Theatergeschichte, Philosophie, Kunstphilosophie, Freies Zeichnen, Aktzeichnen. Ab dem zweiten Studienjahr haben wir dann an praktischen Projekten gearbeitet. Es wurde jeweils ein arrivierter Regisseur nach Strasbourg eingeladen um mit uns zu arbeiten. Das heisst, wir Szenografen

haben die Bühne gestaltet und die Kommilitonen gespielt. Und wiederum andere Klassenkameraden haben die Technik gemacht. Das war eine ganz gute Mischung. Wir waren alle jung, energetisch und wollten uns verwirklichen. Gleichzeitig war immer jemand da, der Erfahrung hatte und so konnten sich diese Energien kristallisieren. Das hat mich, glaube ich, auch teamfähiger gemacht. Man muss sehr intime Überzeugungen teilen und mitteilen können. Im Gegensatz dazu habe ich im Dschungel gelernt mich durchzuboxen.

tr: Warst du des Französischen schon vorher mächtig? Warum bist du nach Frankreich gegangen?

ak: Das waren private Beweggründe. (lacht) Und so habe ich an der Sorbonne einen Sprachkurs belegt. Das war ein faszinierender Ort. Ich meine, dort haben seit dem 17. Jahrhundert die grössten Philosophen studiert. Alles hat eine Aura, die man auf jeden Fall mitnimmt. Dass die Stufen knarzen und jeden Morgen mit Bienenwachs gebohrt werden, dass es vor 300 Jahren auch schon so gerochen hat, das bedeutet etwas. Und dass man eine Sprache lernt, indem man als erstes Gedichte liest, bedeutet auch etwas. Mit der Szenografie kam ich während des Kunststudiums in Kontakt. Da habe ich auch gelernt, über meine Ideen zu sprechen. Ich glaube, es ist eine sehr französische Eigenschaft, dass man gerne redet, oder grundsätzlich, dass man oft für eigene Ideen argumentiert, diese ausformuliert und anderen gerne mitteilt. Das empfand zumindest ich so. Ich denke oft daran zurück, wenn ich heute ein Projekt präsentiere. Klar muss man beschreiben wie es aussehen soll, aber vor allen Dingen muss man wissen, warum man das macht. Die Handwerker müssen schliesslich zwei Monate daran bauen, die müssen das schweissen und tischlern und anmalen und im besten Falle verstehen wofür sie das tun. Wozu eine Glasscheibe die 600 kg wiegt? Annette, wie soll das gehen? Wenn ich das allen plausibel erklären kann, denken alle mit und so man kommt zu viel eleganteren Lösungsansätzen. Im Fall der Glasscheibe haben wir einen Kran gebaut, mit dem die Techniker die Glasscheibe auf die Bühne rollen konnten, um sie dort den Schauspielern zu übergeben.

tr: Das ist beneidenswert von Anfang an mit den Leuten, die das Projekt umsetzen, diskutieren zu können. Das ist bei uns Architekten idealerweise auch so, geht aber in der Realität oft unter. Bei euch ist es von Beginn an gegeben. Würdest du das als Vorteil sehen?

ak: Ja, unbedingt. Aber jeder Mensch ist anders. Und es hat auch damit zu tun wo man in seiner Karriere steht. Wenn man einsteigt ist man schnell eingeschüchtert. Die

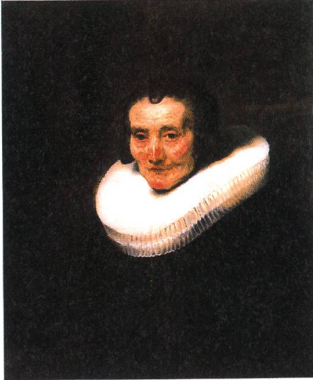
Leute, die in den Werkstätten arbeiten, sind oft gestandene Jungs, die ihr Handwerk schon seit dreissig Jahren ausüben und sich kein X für ein U verkaufen lassen. Wenn sie aber merken, dass du dir wirklich Gedanken gemacht hast, auch wenn du das Fachwissen noch nicht hast, dann respektieren sie dich und es entsteht ein Dialog. Ich bin in dem Sinne ein Maler und die Handwerker die Verlängerung meiner Hände. Je direkter ich mit ihnen kommunizieren kann, desto reicher wird das Ergebnis und desto mehr wird es dem entsprechen, was ich suche. Bei uns am Thalia Theater sind die Werkstätten zum Beispiel im Haus. Das ist so unglaublich wichtig, weil die Handwerker nur so erfahren, was inhaltlich passiert. Sie kommen auch zu manchen Proben und bringen sich inhaltlich in die Vorbereitung ein.

tr: Wir haben uns auch gefragt, mit welchen Mitteln du kommunizierst. Was ist das wichtigste Mittel, wie viel ist noch offen, was wird von den Handwerkern selbst entworfen?

ak: Am Anfang steht das Modell. Wobei es in zweierlei Hinsicht wichtig ist: es dient nicht nur der Kommunikation mit den Ausführenden, sondern ist auch wesentlicher Bestandteil des Entwurfsprozesses. Es gibt Kollegen, die erfinden im Grundriss, andere in CAD oder auf einer Papierserviette im Restaurant. Die Ideen entstehen zwar im Gehirn, um sie zu verifizieren brauche ich aber ein Modell. Das ist bei mir immer als erstes der leere, massstäblich verkleinerte Bühnenraum und dazu der Mensch im gleichen Massstab. Dieses Grundmodell wächst dann im Lauf der Zeit immer mehr zum Projekt heran. Wenn ich das habe, dann kann ich darüber sprechen. Dann kann ich es auch fotografieren. Aber letztlich braucht man einen Grundriss und einen Schnitt. Ohne diese Pläne wäre ich verloren. Im Theater ist eine Zeichnung so gut wie bares Geld. Du kannst viel reden aber erreichst alles wenn du es zeichnest. Das muss keine saubere, ausgearbeitete Zeichnung sein: eine vermassete oder massstabsgetreue Skizze genügt. Mit den Malern spricht man zum Beispiel weniger über Grundriss und Schnitt weil es letztlich mehr um Oberflächen und die Imitation eines Materials geht. Das dringt nur schwer durch die Buschtrommel, man muss schon direkt miteinander sprechen. In diesem Fall ist ein persönliches Gespräch mehr wert als eine Zeichnung. Aber auch hier erkläre ich viel anhand der Oberflächen im Modell.

tr: Das heisst das Modell ist dann schon sehr realitätsnahe?

ak: Ja. Der Massstab 1:25 ist wahrscheinlich der sinnvollste. Zum Reisen benutze ich die Massstäbe 1:33 oder 1:50. Wobei, 1:50 ist bereits zu klein um wirklich eine Oberfläche



195



227

Tauben!



fig. b-c

Fundstücke aus dem Entwurfsprozess für *Hamlet*.  
Recherchen zur Stimmung über Rembrandt und die  
holländische Malerei des 17. Jahrhunderts.

darzustellen. Deshalb baue ich auch Opern mit grossen Bühnenhäusern in 1:33.

tr: Es gibt ober- und unterhalb der Bühne auch noch Räume. Entwirfst du diese mit?

ak: Ich versuche immer den Bühnenraum so komplett wie möglich zu bauen, weil er für mich eine entscheidende Rolle spielt. Die meisten Theater besitzen einen hohen Bühnenturm. Dabei ist der technische Plafond meist auf etwa 20m Höhe angebracht. Das Besondere am Thalia Theater ist aber, dass der Portalauschnitt sehr hoch und schmal ist. Das kommt mir sehr entgegen, denn dieses kathedralenartige Format bevorzuge ich. Ich bin in Nürnberg aufgewachsen, und diese gotische Stadt hat mich sehr geprägt. Mich faszinieren Bühnentürme und ich mag den ganzen leeren Raum darüber. Leider sind die meisten Bühnen ja eher querformatig, doch der Bühnenausschnitt im Thalia verweist ungeeignet auf diese Vertikale. Auf diesem besonderen Raum liegt mein Fokus, da ist mein Medium, da fühle ich mich zuhause.

tr: Dieses Bühnenportal wird klassischerweise wie eine flache Leinwand gesehen, die man dann bespielt. Seit dem 19. Jahrhundert kommt allerdings die räumliche Betrachtung der Bühne auf. Wo bewegst du dich mit deiner Szenografie?

ak: Unsere Form von Theater ist ja für diese flachen Prospekte gebaut. So funktionieren die Seilzüge, so ist die ganze Maschinerie konzipiert. Das ist das Erbe aus dem 17. Jahrhundert und dauert bis heute an. Natürlich hat sich diese Wahrnehmung im 19. Jahrhundert gewandelt weil man von der zweidimensionalen Repräsentation zur räumlichen *«Realität»* übergegangen ist. Üblicherweise versuche ich aber dreidimensionale Bühnenbilder zu gestalten, weil das meiner Erfahrungswelt entspricht, oder allgemein der, des modernen Menschen. Aber ich kenne ihn gut, den Bühnenraum. Seit zwanzig Jahren bin ich mit der *«Guckkastenbühne»*, dem *«théâtre à l'italienne»* auf Tuchfühlung. Und ich respektiere ihn sehr. Ich weiss, dass er seine eigenen Gesetze hat, gegen die ich nicht angehen kann. Wie schafft man es aber, diesem Theaterraum als architektonisches Volumen seine Kraftzentren zu entlocken? Das ist es was mich interessiert. Ich weiss nun ungefähr was funktioniert und was nicht. Das Stück, das ich in Antwerpen gemacht hatte, hiess *«Andromak»*. Dort habe ich eine Art Altar aus übereinandergeschichteten Granitsteinen gebaut auf denen die Schauspieler wie Statuen sein sollten. Und ich wusste genau, dass dieser Sockel etwa 1,30m hoch sein musste, weil sich die Köpfe von den Schauspielern auf diese Weise leicht unter dem Schnittpunkt der Diagonalen der Portalöffnung befanden. Wenn man eine Bühnenbildnerische Setzung macht, in der der

Schauspieler nur ganz wenig Raum hat, dann muss man die Position sehr bewusst wählen. Wäre der Stein schräg positioniert oder weniger hoch gewesen oder an anderer Stelle gestanden, hätte das Bild nie eine solche Kraft entwickeln können. Der Bühnenraum ist wie ein Gemälde aus dem Louvre: Es gibt immer einen Rahmen, einen *«cadre»*, durch den ich die Szene betrachte, eine Szene aber, die sich im Theater jede Sekunde neu malt. Ich kann die Möglichkeiten für die Malerei schaffen und die fertige Form so mitbestimmen.

tr: Wir haben uns gefragt inwiefern die Szenografie weniger *«frei»* ist als die Architektur. Es gibt eine festgeschriebene Handlung, einen Regisseur mit eigenen Vorstellungen, einen sehr beschränkten Raum den man bespielen kann und ein klares Zeitfenster.

ak: Du hast natürlich bis zu einem gewissen Punkt recht. Aber ich muss sagen, dass ich diese, fast rituelle Begrenzung durch den Bühnenraum liebe. Und das Zeitfenster von den zwei bis zweieinhalb Stunden. Das Leben ist so unbegrenzt, so riesig, dass ich es mag diese Limitierung zu haben, mit der ich in die Tiefe dieser Unendlichkeit eintauchen kann. Das funktioniert aber auch im öffentlichen Raum. Der Architekt Kai Nikolaus Grüne hatte mich eingeladen, ein Projekt an der Villa Massimo mit ihm zu machen. Es war also eine Begegnung von Architektur und Szenografie, die zwar fiktiv blieb aber später im Gropiusbau ausgestellt wurde. Da habe ich bemerkt, dass das, was ich auf der Bühne mache, auch im öffentlichen Raum funktioniert. Also eine Installation, ein fremdes Objekt, das man einführt um den Ort aufzudecken. Das ist es vielleicht, was ich tue, sowohl auf der Bühne wie auch anderswo.

tr: Die Szenografie erlebt seit rund 20 Jahren einen Aufschwung und bewegt sich von der Bühne in den öffentlichen Raum. So zum Beispiel auch in der Schweiz an der *«Expo.02»* wo mit den *«Arteplages»* szenografisch gearbeitet wurde: Das *«Blur Building»* von Diller & Scofidio das quasi nur aus Nebel bestand. Hättest du nicht Lust, aus dem Theater auszubrechen und etwas anderes zu entwerfen? Was wäre das? Architektur?

ak: Ja, natürlich. Ich glaube, ich bin für alle Verrücktheiten zu haben und Installation und Kunstperformance im öffentlichen Raum interessieren mich immer mehr. Noch vor fünf Jahren hätte ich mich das vielleicht nicht getraut. Aber inzwischen könnte ich mir selbst vorstellen ein Musical auszustatten, was in Theaterkreisen etwa so einen Ruf hat wie die Operette in Opernkreisen. Nein, ich bin eigentlich unglaublich offen. Ich gehe allerdings auch mit einer gewissen Radikalität im Denken an alles

heran, das ich unternehme. Mal sehen, was noch passiert. Es gibt zum Beispiel einen französischen Architekten, der entwirft Hochhäuser, die sehr nahe beieinander stehen. Hier empfinde ich etwas Ähnliches, wie beim Betrachten von Richard Serras Stahlplatten. Ich mag Architektur, wenn sie wie eine Skulptur im Raum steht. Objekte, die sich in Bezug zum umgebenden Raum setzen, faszinieren mich. Ich ernähre mich eher aus der Kunstgeschichte und suche dort meine Referenzen. Ich würde zu historischen Orten reisen, Grabstätten, ausgegrabenen Palästen und Städten wie Knossos oder Persepolis. Das Archaische und Schwere fasziniert mich an der Architektur, Orte, die die Zeit überdauern.

tr: Du warst auch Assistentin bei Anna Viebrock?

ak: Ja. Das war eine wichtige Erfahrung und eine sehr schöne Zeit. Was unsere Arbeiten gemeinsam haben, sind die Referenzen an Bestehendes.

tr: «objets trouvés»?

ak: Genau, «objets trouvés». Anna Viebrock reist an verschiedene Orte und sammelt Objekte, indem sie sie fotografiert. Im Bühnenraum komponiert sie dann eine Welt, die sich aus diesen Fundstücken neu zusammensetzt, indem sie sie gleichzeitig in ihre ureigenen, berührend abgründigen Raumproportionen einschreibt. Bei mir dienen fotografierte Fundstücke eher als Schlüssel zu einer Erinnerung, die ich in mir herumtrage. Ich fotografiere diese Objekte oder zeichne sie, und wenn ich mich dann vor mein Modell setze, entsteht das Bühnenbild wie von innen heraus. Es ist ein Kristallisationsprozess; ähnlich einer Auster ist in der Mitte das Sandkorn, umhüllt von mehr und mehr Perlmuttertschichten. Das heißt, ich sammle Erinnerungen. Das können Fotos, Texte und Zeichnungen sein, die ich zwischen zwei grauen Pappdeckeln mit mir herumtrage. Es fühlt sich so an als würde ich spazieren gehen und alles aufheben was ich finde. Erinnerungen an innere Bilder, die in der Ferne aufblitzen. Was ich dort für einen Sekundenbruchteil sehe, ist das Richtige, davon bin ich überzeugt. Sobald ich jedoch weitergehe habe ich es schon aus den Augen verloren. Mir bleibt nur die Richtung und ein Gefühl der Überzeugung, das mich zum Ziel führt.

tr: Und in «Hamlet», wie viele Kostüme hast du da gesammelt? Wie kam diese Arbeit zustande?

ak: Das waren etwa 2000, glaube ich. Das Ganze, inklusive Konstruktion, wog vier Tonnen. Ich kann mich noch sehr genau an dieses Projekt erinnern: Ich hatte schon drei Modelle gebaut aber der Regisseur Luk Perceval war irgendwie nicht einverstanden,

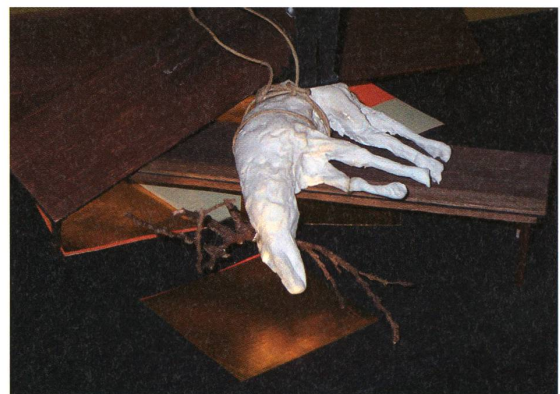


fig. d-f  
Fundstücke aus dem Entwurfsprozess für «Hamlet».  
Recherchen zu Vergänglichkeit, Tod und Selbstmord.

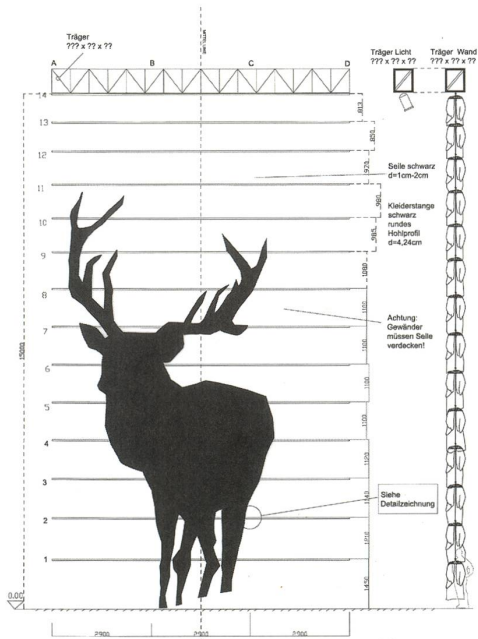


fig. g  
Konstruktionsplan  
des Bühnenbilds Hamlet.  
Mst: 1:200.

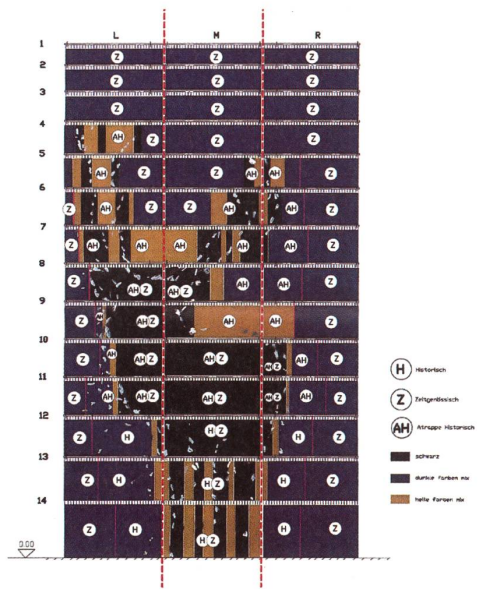
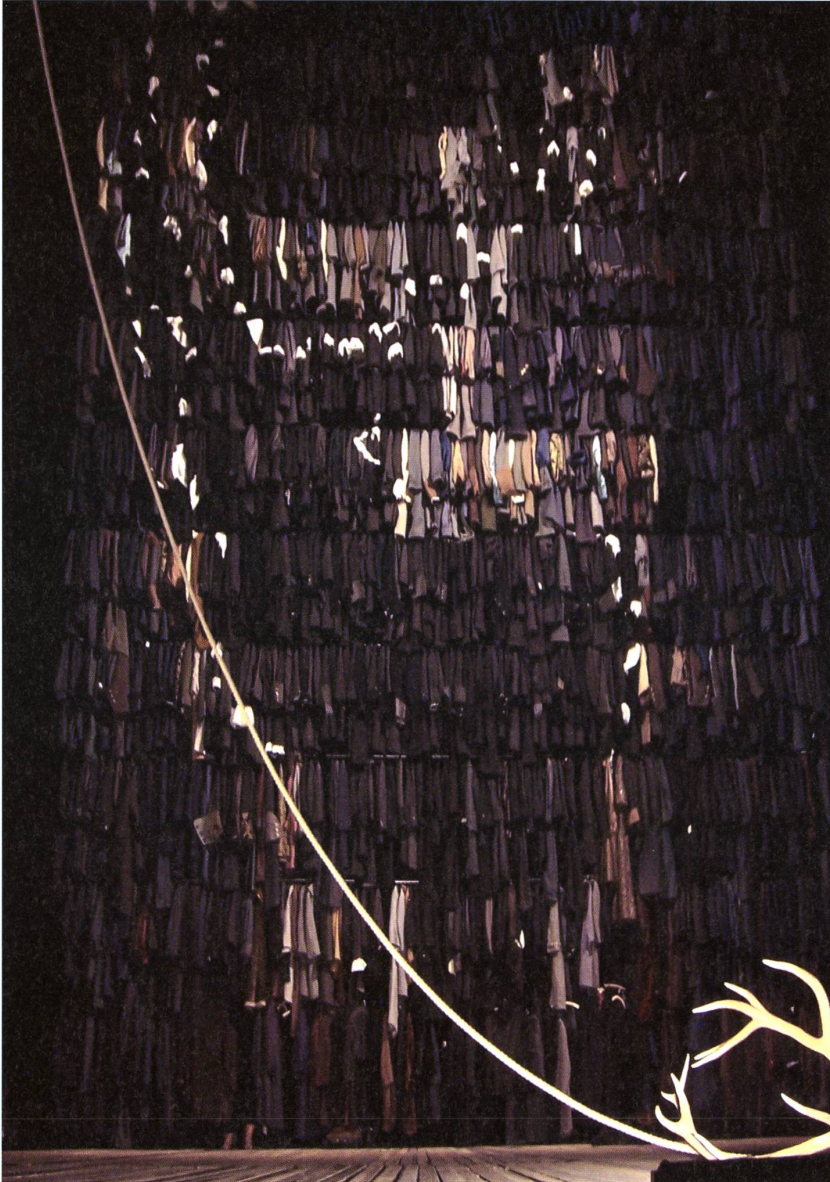


fig. h  
Hängeplan für die Gehrücke  
des Bühnenbilds Hamlet.  
Mst: 1:200.



*fig. i*  
*Hamlet, Thalia Theater, 2010.*  
*Bild: Annette Kurz.*

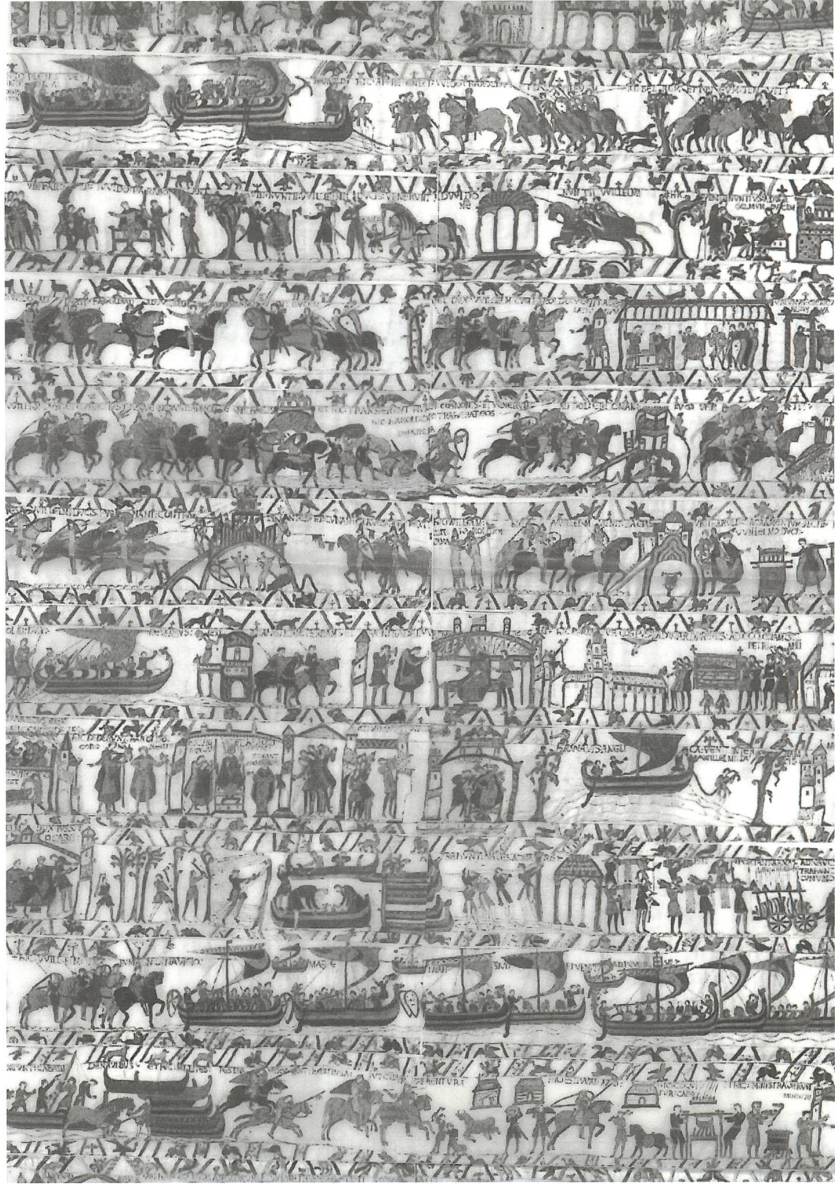


fig. j  
Fundstücke aus dem Entwurfsprozess für Hamlet.  
Collage mit Elementen aus der Tapissérie de Bayeux.



fand es nicht richtig, nicht gut. Er meinte, er brauche eine Welt, aus der die Figuren wie aus dem Totenreich emporsteigen und auch wieder darin verschwinden. Dieser Schlüsselersatz des Regisseurs war sehr wichtig. Der hat mir enorm geholfen. Auch die niederländische Portraitmalerei des 17. Jahrhunderts mit Gehröcken und weissen Krügen war ein Bezugspunkt. Bei der Stimmung und den dunklen Farben habe ich mich auf Rembrandt und dessen Schattenwürfe bezogen. Auch die «Tapisserie de Bayeux», die den Feldzug des Dänenkönigs gegen die Engländer zeigt, ist zur gleichen Zeit entstanden, von der Shakespeares «Hamlet» erzählt, also im 11. Jahrhundert. Ich habe sie hin und her kopiert, habe sie vergrössert und verkleinert, in mehrere Schichten zerlegt und bin so zu einer geschichteten Struktur gelangt. Diese Referenz hatte ich schon ganz am Anfang und zwischen durch wieder verworfen. Da alles dokumentiert ist in meinen grauen Büchern, bin ich später im Entwurfsprozess wieder darauf gestossen und hatte dann den Schlüssel, der alles zusammenkommen liess. Ich wusste dann, es muss etwas durchlässiges aus Stoff sein. Dann kam hinzu, dass Luk das Stück enden lassen wollte indem er den zentralen Dialog weiterschreibt. Sein oder nicht sein, anrufen oder nicht anrufen, gehen oder nicht gehen. Dieser Schlussmonolog hat bestimmt sieben bis acht Minuten gedauert, was im Theater eine sehr lange Zeit ist. Da fragte ich mich, wie viele Schauspieler schon die Figur des Hamlet verkörpert hatten, wie viele Menschen sich diese universelle Frage «to be or not to be» schon gestellt hatten. So gelangte ich schliesslich zu dieser unglaublichen Anzahl Kostüme als Bühnenbild.

tr: Du hast dabei einen grossen Pool an handwerklichem Wissen zur Verfügung. Ist der Entwurf eine Oberfläche für dich und was dahinter geschieht weniger interessant oder ist die technische Lösung auch Teil deines Erfindens?

ak: Je mehr ich weiss, desto besser ist es für mich. Es ist wichtig, dass ich mit den Malern über Farbigkeiten und Oberflächen diskutieren kann, mit den Tischlern über Holzverbindungen, mit den Schlossern über Wendungen von Rohren. Aber jedes Bühnenbild muss auch zerlegbar sein, alles muss in einen Container oder auf die Seitenbühne passen. Im Theater wird schliesslich morgens für ein Stück geprobt und anschliessend für die Abendvorstellung, umgebaut. Das sind alles wichtige Parameter. Ich muss diese notwendige Teilbarkeit akzeptieren und ich kann sie integrieren, allerdings versuche ich Raster oder Gleichförmigkeit zu vermeiden. Der Bühnenraum fordert die Perspektive, er will sie unbedingt. Umso besser wenn ich die Dinge so gestalte, dass sie zerlegbar sind und gleichzeitig Perspektive produzieren. Es entsteht

eine Art Mikroperspektive bei meinen Arbeiten, die man als Aussenstehender vielleicht nicht wahrnimmt. Irgendwann habe ich angefangen, die technischen Einschränkungen zu nutzen, sie gestalterisch so anzunehmen, dass sie mir im Bühnenraum helfen, statt mich zu behindern.

tr: Interessiert dich deswegen das Schwere an der Architektur? Weil es auf der Bühne leicht sein muss?

ak: Ich habe einmal ein Bühnenbild für die Berliner Schaubühne entworfen. Das Stück hiess «Penthesilea» und es geht um die unmögliche Liebe zwischen einer Amazone und dem Griechen Achill an deren Ende sich die Charaktere sozusagen zerfleischen und umbringen. Dieser Liebeskampf lebt in der unglaublich reichen Sprache Kleists, da muss man auf der Bühne nicht herumrennen und kämpfen, das wäre lächerlich. Aber um diese Spannung auszudrücken habe ich achtzig schwere Holzbalken in einem Eisengitter fassen und aufstellen lassen. Die zierliche Hauptdarstellerin steht also zwei Stunden auf der Bühne und spricht vor diesem gespannten Balkenstrass und nur ganz zum Schluss, wenn sie die letzten Worte sagt, bricht dieser auseinander und kracht lautstark zu Boden. Ich mag das Massive weil es mir die Schwerkraft unveränderlich und deutlich vor Augen führt. Ich mag die Weltgesetze, ich mag die Physik. Und ich mag Leichtes, das die Schwerkraft wiederum aufzuheben scheint. Das kann eben nur die Bühne. Dort habe ich beim Erfinden totale Freiheit. Obwohl sie nur so gross ist wie die Bühnenkiste, ist sie doch unendlich.

Ihren Entwurfsprozess beschreibt Annette Kurz als Spaziergang, während dem sie alles aufhebt was sie findet. Eine Sammlung an Erinnerungen, einzig durch Fundstücke dokumentiert, die zwischen zwei grauen Pappdeckeln einsortiert werden. Aus den sogenannten «Grauen Büchern» stammen die Abbildungen zu diesem Beitrag.

Annette Kurz, geb. 1967, studierte Bildende Kunst und Kunstgeschichte in Paris und Szenografie an der École Supérieure d'Art Dramatique du Théâtre National de Strasbourg (TNS). Seit 2009 ist sie Ausstattungsleiterin am Thalia Theater in Hamburg. 2013 wurde sie zur Bühnenbildnerin des Jahres gewählt und erhielt den deutschen Theaterpreis «Der Faust» für «Jeder stirbt für sich allein».

Das Gespräch wurde von Samuel Aebersold, Sören Davy, Ferdinand Pappenheim und Lex Schaul im Januar 2015 in Basel geführt und aufgezeichnet.