

Nino Haratischwili

## **Dankesrede anlässlich der Verleihung des Bertolt-Brecht-Preises 2018**

Ich saß mit angehaltenem Atem und wartete darauf, dass der überdimensionale schwarze Stiefel auf dem Bühnenboden aufschlug. Es war 1996, ich war 15 und sah im großen Rustaveli Theater meiner Heimatstadt Tbilissi den „Kaukasischen Kreidekreis“ in einer legendären Inszenierung von Robert Sturua, mit der er jahrelang um die Welt tourte. Der ganze Saal schien erstarrt, wusste doch jeder, wofür dieser Stiefel stand. Sogar ich wusste es mit 15. Er stand für Russland, für die 40 Jahre Kolonial- und 70 Jahre Sowjetgeschichte, für die rote Gewalt und die Unterdrückung, für jede beschnittene Freiheit und jede verformte Biografie, für die 21 tote Zivilisten – die Jüngste darunter eine 16-jährige – bei den Unabhängigkeitsdemonstrationen 1989, als die Sowjetarmee mit Spaten und Giftgas auf die Zivilbevölkerung losging. Und der Stiefel stampfte auf und war so laut, als wäre eine Bombe im Zuschauerraum eingeschlagen. Zumindest die Wirkung dieses symbolischen Aufschlags kam einer Bombe gleich. Im gleichen Moment erklang der, von allen bereits mitgesprochene, Satz: „Der Krieg ist aus, fürchtet den Frieden.“

Das unabhängige Georgien steckte noch in den Kinderschuhen, es war grade mal 5 Jahre alt und hatte seit seiner Befreiung 2 Kriege geführt und einen Bürgerkrieg mitten in der Hauptstadt ausgetragen, bei dem das Theater, in dem ich nun saß, nur knapp von der kompletten Zerstörung durch einen Brand verschont blieb, was man von vielen Gebäuden auf dem Prachtboulevard leider nicht behaupten konnte. Ich saß also da und sah diesem Fest zu, ja, es war im wahrsten Sinne des Wortes ein Fest der Sinne. All das konnte also das Theater, die Worte vermischten sich mit der Musik, nahmen Körper an, wurden zu Menschen.

Es war ein Zauber, eine Befreiung. Eine Erkenntnis. Ich saß im Zuschauerraum und wollte genau dies, ich wollte diese Freiheit, diesen Rausch, dass man durch die Worte, die man auf der Bühne zum Leben erweckte, dieses Fest feierte, gerade weil es draußen so wenig zu feiern gab und man froh sein konnte, wenn das Stück ohne Stromausfall zu Ende gespielt werden konnte. Und auch wenn ich das damals selbst nicht in Worte zu fassen vermocht hätte und es sich vielleicht am ehesten mit dem Wort politisch beschreiben lässt – wollte ich diesen Mut und diese Relevanz erreichen.

Damals hatte ich nicht einmal die leiseste Ahnung, dass Brecht in seinem Gleichnis des Kreidekreises alles Mütterliche mit dem Sozialien gleichsetzte, und noch weniger wusste ich, dass er sich als einen Marxisten verstand. Wir hatten genug vom Marxismus, dessen Hauptideen bereits drei Tage nach der Oktoberrevolution von seinen glühenden Anhängern missbraucht worden waren und seitdem 70 Jahre lang nur in einer Mutation und im Missbrauch stattfanden. Für mich ging es in dem Stück um die Menschlichkeit und das Wahre davon – gerade wenn alles um einen herum unmenschlich wurde.

Kurz nach diesem Erlebnis gründete ich mit einigen meiner Freunde an meiner recht liberalen und kunstaffinen Schule eine deutschsprachige Theatergruppe. Denn auch ich wollte zaubern können, ich wollte es lernen. Meine Jugend erlaubte mir die Frechheit zu behaupten, ich wüsste wie es ging. Ich schrieb bereits Texte, und ermutigt von einigen Lehrern, die davon wussten, behauptete ich auch, Regie führen zu können. Mit Requisiten und Kostümen, die wir unseren Eltern stibitzten, und umrandet von einem Dutzend Kerzen – die Stromausfälle waren zu eine Art Normalität geworden –, wie bei einer geheimen Sitzung einer Sekte, probten wir einen Text, den ich geschrieben und „Das Wohnzimmer“ genannt hatte. Das Stück handelte von einer georgische Familie mit all ihren Problemen und Freuden.

Natürlich gelang es mir nicht, irgendeinen Zauber heraufzubeschwören, wir erhielten wohlwollendes Lob der Lehrer, und wir waren einfach nur froh, irgendetwas zustande bekommen zu haben. Ich beschloss weiterzumachen. Auch hieß es, dass bald ein Schüleraustausch stattfinden würde: eine Bremer Schultheater AG, die – und da musste ich laut auflachen – mit dem „Kaukasischen Kreidekreis“ nach Tbilissi kommen und bei uns wohnen würde.

Sie kamen und wir fanden auf Anhieb Freunde. Im Gegenzug wurden wir nach Bremen eingeladen – eine unglaubliche Ehre. Also machten wir mit unserer Truppe weiter. Bald wusste ich, dass das, was ich tat, mehr als ein Hobby war und beschloss Regie zu studieren.

In dieser Zeit fing ich an, Stücke zu lesen. Ich wollte wissen, woraus sich dieser Zauber zusammensetzte. Denn dass er nicht automatisch gegeben war – davon konnte ich mich bei etlichen schlechten Aufführungen überzeugen.

Und natürlich fing ich wieder bei Brecht an. Ich identifizierte mich mit seiner Kritik am Bürgertum und kam dennoch aus dem Staunen nicht heraus, als ich nach und nach begriff, dass seine zunehmende Politisierung als Autor mit seiner Überzeugung als

Kommunist einherging. Mit meinen 16,17 Jahren war es mir unmöglich zu begreifen, wie ein Westdeutscher sich als Kommunist verstehen und sogar freiwillig in die DDR gehen konnte? Ich wusste natürlich noch viel zu wenig über sein Leben und seinen Werdegang, um dies verstehen zu können, mir war es damals nicht möglich, die Idee des Sozialismus von seiner Ideologie zu trennen, sah ich doch die Folgen davon tagtäglich und erinnerte mich an die russischen Panzer auf den Straßen, an die Sperrstunden, ich sah die wütende Jugend, die nicht wusste, wohin mit sich, und die sich die Zeit mit Kriegen und Heroin vertrieb, ich sah die Perspektivlosigkeit, dieses endlose, schwarze Loch, das dieses Wort „Sozialismus“ hinterlassen hatte.

Irgendwann beschloss ich, dass es keine Rolle spielte, ich konzentrierte mich auf mein Studium der Filmregie, es waren plötzlich andere Dinge wichtig und ich wollte leben, erleben, denn ich glaubte, dass der Zauber auf der Bühne genauso wie in der Literatur nur zu entfachen wäre, wenn man das dort Verhandelte dem Leben entriess und es schonungslos wiedergab.

Nach drei Jahren hatte ich genug gelebt, gefeiert und geredet, und vom Zauber fehlte weiterhin jede Spur. Ich schob das alles auf das Land, auf die Perspektivlosigkeit der Schewardnadse-Ära, auf die kulturelle Starre und Resignation der Leute, die für jene besagte Freiheit so selbstvergessen gekämpft hatten und nun nicht zu wissen schienen, wie sie damit umzugehen hatten. Ich musste weg. Ich musste nach Europa. Ins Epizentrum des Geschehens, in den Westen. Ich musste neu anfangen, an neuen Orten suchen, neue Impulse bekommen. Weg vom Sozialismus, hinein in den Kapitalismus.

Ich hatte das Glück, ich landete als eine von sechs Auserwählten an der Theaterakademie Hamburg, und alles begann von vorne. Ich begann Theaterregie zu studieren. Voller Tatendrang war ich aufgebrochen, auf die Suche nach meinem persönlichen Zauber gegangen, und saß nun die meiste Zeit ziemlich ratlos in den Seminarräumen oder im Theater. Das meiste, was ich auf der Bühne sah, war mir schlichtweg unverständlich. Es herrschte dort das Diktat der Postdramatik und der Formen, die Inhalte schienen minder wichtig. Wenn ich zeitgenössische Stücke las, dann las ich im Figurenverzeichnis statt Namen nur „Figur X“ und „Figur Y“, und jedem zweiten Stück war ein Zitat Foucaults oder Heiner Müllers vorangestellt, als sollten sie etwas erzählen, was die Autoren nicht zu erzählen bereit waren oder schlichtweg nicht vermochten. Figuren aus Fleisch und Blut schienen aus der Mode gekommen zu sein. Ich schob das Unverständnis meinerseits auf meine östliche

Sozialisation. Das Moderne hatte in dem nach der eigenen Identität suchenden, zerrissenen Georgien noch nicht Einzug gehalten. Ich musste also einiges nachholen, um mit dem Westen Schritt halten zu können.

Auf meine sich mehrenden Fragen, warum das deutsche Theater sich hauptsächlich aus Zitaten speiste und der Genuss im Theater nur eine Kopfsache war, erhielt ich jedoch sehr oft die Antwort, ich solle mich mit der deutschen Theatergeschichte befassen und mich mit dem epischen Theater auseinandersetzen.

Zugleich fingen wir auch im Seminar an, Brechts Theatertheorien zu studieren. Das Problem offenbarte sich gleich am ersten Tag: Die Professorin, eine große Brechtanhängerin, sprach unentwegt von den Vorzügen der Kunst in der Diktatur, von den großartigen Inszenierungen, die unter Angst und gegen die Zensur zustande kamen, sie lobpreist die Arbeiterklasse und erklärte das politische Theater zum Nonplusultra. Ich geriet mit ihr sofort in Konflikt, wusste ich doch, dass sie aus der DDR geflohen war, und ich wagte es, die Frage zu stellen, wieso sie das denn getan hätte, wenn es dort so toll gewesen sei. Danach fand ich nie wieder Anschluss, fiel in Ungnade und war nun mit Brecht vollkommen allein gelassen.

In dieser Zeit entwickelte ich eine regelrechte Aversion gegen das epische Theater, ohne richtig begriffen zu haben, was es genau beinhaltete. Nach und nach lernte ich das Lesen und das Sehen neu. Ich lernte, die Zitate zu deuten und die Verweise zu entschlüsseln, und doch war ich Lichtjahre von irgendeinem Zauber entfernt, im Gegenteil: Ich spürte kaum noch irgendeinen Genuss, wenn ich mich mit Dramatik beschäftigte oder im Zuschauerraum saß.

Alles, was ich zu erzählen hatte, alles, von dem ich glaubte, es in den Texten und im Theater zu suchen, schien falsch, ich schien vollkommen fehl am Platz zu sein. Ich war nicht cool, nicht modern, nicht formal genug. Alles, was ich machte, schrieb und inszenierte, schien aus der Zeit gefallen zu sein. Und Zeitgeist schien in der deutschen Kulturlandschaft alles zu bedeuten.

Mir blieb nichts anderes übrig, als mich erneut in meinem Leben Brecht zu nähern, diesmal, um das Land, in dem ich lebte und das zufällig auch die Heimat dieses Autors war, besser zu verstehen.

Vielleicht war es die Erfahrung der Migration, die Erfahrung der Fremde, die mir eine Annäherung an Brecht erneut möglich machte, der wie kein anderer Autor und Theatermacher meinen Werdegang prägte und mit dem ich die größten Auseinandersetzungen führte, als wäre er mein ständiger Begleiter, dem ich nicht

entkam. Natürlich war mein Fortgang ein freiwilliger, auch war ich der Sprache nicht beraubt worden, ich hatte sie freiwillig gewechselt, vielleicht weil es mir so besser möglich war, das zu erzählen, was ich zu erzählen hatte, aber von meinem neuen Standpunkt aus konnte ich seinen Werdegang besser nachvollziehen. Ein Mensch, der Zeuge einer der größten Entmenschlichungen der Menschheitsgeschichte geworden war, der seiner Heimat und seiner Sprache beraubt wurde, der über diverse Städte und Länder fliehen und sich immer wieder neu erzählen musste, musste sich vielleicht gegen all das stellen, was der Westen verkörperte und woran er gescheitert war. Ja, er hatte, wie er einmal als Inschrift für sein eigenes Grab nahelegte, „Vorschläge gemacht“, und sehr viele hatten sie angenommen. Das Problem war nur, wie so oft, dass Menschen diese Vorschläge zu Doktrinen umfunktioniert und zu eigenen Zwecken missbraucht hatten. Auch im Theater geschah dies oft genug. Aus der einen Doktrin entstand die nächste und die nächste, es gab plötzlich Richtig und Falsch, es gab ungeschriebene Vorschriften, wie das Theater zu sein hatte, nach und nach legte sich eine elitäre Haube über all die Vorschläge, die längst keine mehr waren, es war wie ein erlauchter Kreis, der bestimmte, was im Theater ging und was nicht, und der schlussendlich nichts anderes tat, als sich selbst zu feiern.

Die deutsche Theaterlandschaft, die so einmalig und besonders ist, hat all die Möglichkeiten, von denen man als Theatermacher nur träumen kann. Sie ist so vielfältig, so viele Visionen und Spielweisen vereint sie in sich, und die Subventionen ermöglichen einen geschützten Raum zum Ausprobieren, im ursprünglichsten Sinn des Wortes. Eigentlich ist das Theater eine der wenigen antikapitalistischen Inseln in unserer heutigen Welt. Es erzielt keinen materiellen Wert, die Leistung ist nicht mit Gewinn gleichgesetzt, zumindest nicht in erster Linie, es ist nahezu verschwenderisch: Man schafft etwas, das von kurzer Dauer ist, und lässt es dann wieder verschwinden. Ob ein Stück im Repertoire oder eine Inszenierung aus der Freien Szene – sie werden, je nach Erfolg, nach der soundsovielten Vorstellung abgesetzt, sie verschwinden und somit auch alles an Kraft, alles an Geld, alles an Zeit, das man in die Arbeit gesteckt hat. Genau dieser Gedanke ist für mich immer zentral, wenn ich an das Theater als gesellschaftlichen Raum denke, es ist eigentlich ein sehr *unschuldiger* Raum, unschuldig in einem kindlichen Sinne, wo das Ausprobieren, Dinge durchdenken, Experimentieren und vor allem auch das

Scheitern – eines der größten Tabuthemen unserer Zeit – zugelassen, gar notwendig sind, wo der Prozess nicht minder wichtig sein sollte als das Ergebnis.

Ja, eigentlich bietet das Theater als einer der wenigen Orte in unserer schnelllebigen Welt einen Raum für eine enorme Vielfalt, enorme Freude am Experimentellen, es bietet die Möglichkeit, das Unfertige, das Im-Werden-Begriffene als Kunst- und Denkform zuzulassen und vor allem zu schützen. Und es bietet im Besonderen die Möglichkeit, die ganze Vielfalt, diverse Formen und Handschriften, in sich zu vereinen.

All das dachte ich damals nach dem Abschluss meines Studiums und staunte doch jedes Mal aufs Neue, wenn ich mich mit der Mutlosigkeit der deutschen Theaterszene konfrontiert sah. Immer wieder ging es um Quoten und um Theatermoden. Und das größte Problem, das ich damit hatte, war, dass es oftmals ein Theater um seiner selbst Willen war.

Stets ging es um *Aktualität*. War gerade Lampedusa aktuell – dann musste der Spielplan voller Dokustücke und Performances über die Insel sein, ging es um die gesellschaftliche Stellung der Frau, mussten Autorinnen her, die bereit waren, öffentlich über ihre Probleme zu diskutieren, warf die Presse dem deutschen Theater Rückständigkeit vor, da es kaum Schauspieler oder Schauspielerinnen im Ensemble vorzuweisen hatte, die einen anderen biografischen Background hatten als den deutschen, mussten eilig Schauspieler mit exotischen Namen eingestellt werden, war das Land gerade wegen der sog. Flüchtlingswelle gespalten, mussten lauter Stücke über diese Problematik her, oder man holte sich ein, zwei Flüchtlinge auf die Bühne und ließ sie ihre leidvollen Geschichten erzählen, damit das Abo-Publikum sich mit einem guten Gewissen nach Hause begeben durfte.

Wurde ich für eine Auftragsarbeit angefragt, mussten es mindestens Krieg und Integrationsprobleme sein, über die ich schreiben sollte. Oder ich wurde gebeten Stücke zu inszenieren, die von Autoren aus dem ehemaligen Ostblock stammten. Und immer musste ich mir anhören, dass man heutzutage keine linearen Geschichten mehr erzählen könne, dass wir– die Kinder der Postdramatik – nun mal dazu verdammt seien, auseinanderzunehmen und zu dekonstruieren. Ich aber wollte konstruieren, denn so verstand ich meine Aufgabe als Autorin und Regisseurin. Schon wieder stand ich vor einer Wand voller Fragen und kam nicht weiter. Ich beschloss einen Umweg zu gehen. Ich begann Prosa zu schreiben. Ich wollte weniger abhängig sein von irgendwelchen Doktrinen und Moden. 2010 schrieb ich

meinen ersten Roman, und nachdem ich 3 Jahre diverse Verlage genervt hatte, von denen nicht einmal eine Absage kam, erhielt ich eine Chance und der Roman wurde veröffentlicht. Im Literaturbetrieb, so elitär er zuweilen auch wirken mag, machte ich eine Entdeckung, die mich vollkommen überraschte: Der Literaturbetrieb, anders als von mir angenommen, erwies sich viel weniger „verkopft“ als der Theaterbetrieb. Es herrschten dort viel weniger Vorgaben, er ließ viel mehr Spielraum und viel mehr Themen zu. Vielleicht weil er größer war, vielleicht weil man diverse Moden schon überdauert hatte. Ich weiß es nicht. Ich bekam meine Chance.

Und dann geschah etwas sehr Merkwürdiges: Auf einmal wurde ich für das gelobt, wofür ich jahrelang kritisiert wurde – fürs Geschichtenerzählen. Ich war vollkommen verwirrt, aber zugleich unendlich dankbar und glücklich, dass ich einen Ort gefunden hatte, wo ich mit dem, was ich liebte, woran ich glaubte, *richtig* lag.

In den folgenden Jahren schrieb ich wie besessen, ich dachte nicht mehr daran, ob das, was ich schrieb „zeitgenössisch“ oder „aktuell“ genug war. Und ich tat etwas, wogegen ich mich ebenfalls jahrelang gesträubt hatte – um nicht ausschließlich auf meinen Osthintergrund reduziert zu werden, machte ich, mit ein paar wenigen Ausnahmen, einen großen Bogen um meine Herkunft, meine Vergangenheit und die Themen, die dort lagen: Ich näherte mich in meinem zweiten Roman „Mein sanfter Zwilling“ diesem geographischen und gedanklichen Ort an, um mich beim dritten Roman „Das achte Leben“ ihm gänzlich zu widmen. Es war wie eine Befreiung, und umso absurder erschien es mir, dass viele Kollegen und Theaterleute plötzlich „meinen Geschichtenreichtum“ lobten. Aber das spielte für mich keine Rolle mehr, ich spürte, dass es mir einerlei war, welcher Zeit oder welcher Mode ich angehörte. Ich fühlte mich endlich frei, endlich irgendwo angekommen, obwohl es eine andere Gattung war, die mir ein Zuhause bot. Und dennoch hatte es auch Auswirkungen auf meine Theaterarbeit, auf meine Herangehensweise dort.

Brecht stellte sich die Frage, was man der Einfühlung im Theater entgegensetzen könne: „Ist Kunstgenuss überhaupt möglich ohne Einfühlung oder jedenfalls auf einer anderen Basis als Einfühlung“, fragte er sich in seinem epischen Theater. „Das Prinzip besteht darin, anstelle der Einfühlung die Verfremdung herbeizuführen“, gab er sich selbst zur Antwort. Das war zwischen den beiden Weltkriegen und es war höchste Zeit für einen Appell an die Gesellschaft zur Eigenverantwortung. Denn, so Brecht: „Das Natürliche musste das Moment des Auffälligen bekommen. Nur so konnten die Gesetze von Ursache und Wirkung zutage treten.“

Heute aber, in einer Zeit, in der ein Riss durch die Gesellschaft zu gehen scheint, der immer größer und größer wird, in der das Fremde Angst macht und der Andere wieder einen feindlichen Charakter bekommen hat, in der Welt der Ambivalenzen und der Undurchdringlichkeit, in der es immer schwerer zu werden scheint, einen eigenen Standpunkt zu finden, scheint mir Einfühlung ein wichtiges Wort zu sein. Das Einfühlungsvermögen scheint in der Gegenwart immer weiter in den Hintergrund zu rücken. Dabei, und auch davon spricht Brecht, verfügt der Mensch laut Hegel über die Fähigkeit, bei der vorgetäuschten Wirklichkeit die gleichen Emotionen zu empfinden wie angesichts der Wirklichkeit selbst.

Ich liebe das Theater. Ich glaube an seine enorme, zuweilen auch heilende Kraft. Ich glaube aber auch an Geschichten. Ich habe noch nie einen Theaterzuschauer getroffen, der mir gesagt hätte: Nein, bitte nicht, ich möchte keine Geschichte erzählt bekommen, ich möchte nur intellektuell herausgefordert werden und diese ganzen ungefilterten Emotionen sind mir zu viel – Theatermacher aber sehr viele. Ich kenne unzählige Deutsche, die in Almodóvar-Filme reingehen und dabei weinen – einem deutschen Regisseur würde man seine kongeniale Melodramatik niemals verzeihen. Ich glaube auch an Pathos, der nicht automatisch kitschig und demnach billig sein muss. Ich glaube auch an die emotionale Intelligenz, und vor allem glaube ich nicht daran, dass der emotionale Genuss, den man im Theater bekommen kann, im Widerspruch zur intellektuellen oder moralischen Verantwortung stehen muss. Ich glaube an die Heilung durch Geschichten. Ich glaube an die Annäherung durch gemeinsame Fragestellungen. Ich glaube vor allem an den Mut, den man als Künstler aufbringen muss. Den Mut und die Bereitschaft, sich zu öffnen, sich verletzlich zu machen. Denn genau da liegt der Zauber, den ich, seit ich 15 bin, immer wieder in der Literatur ebenso suche wie im Theater. Dieser Zauber ist eine Folge der Aufrichtigkeit, eine Aufrichtigkeit bei dem, was man tut, aber auch der Treue, die man sich selbst halten muss. Eine Kopie von einer Kopie kann keinen Zauber hervorrufen. Es ist aber auch die Risikobereitschaft, die Bereitschaft, alles zu riskieren, ohne Absicherungen und ohne Schutz. Ja, dieser Zauber kann nur entstehen, wenn wir bei uns sind und mutig sind. Ohne diese Voraussetzungen habe ich noch niemals irgendeinem Zauber beigewohnt, im Leben nicht und noch viel weniger in der Kunst.

Ja, Mut ist ein wichtiges Wort. Leider sind mutige Menschen in der Kulturlandschaft rar, aber es gibt sie und ich kann ihnen nicht genug danken, all denen, die mir und



vielen Meinesgleichen die Möglichkeiten gaben und geben, das zu tun oder zu sagen, was uns existenziell wichtig erscheint, das, was uns wirklich angeht, und nicht das, was von uns erwartet wird. Denn genauso wie Mut ist für jeglichen Zauber auch das Vertrauen eine Voraussetzung. Das Vertrauen, das man einem Menschen entgegenbringt, das einem Raum gibt, man selbst zu sein.

„Ist dieser neue Darstellungsstil nun (...) das endgültige Resultat aller Experimente?“, fragte sich Brecht 1939. „Nein. Es ist ein Weg, der, den wir gegangen sind. Die Versuche müssen fortgesetzt werden ... Die Lösung, die hier angestrebt wird, ist nur eine der vielleicht möglichen Lösungen des Problems, das so lautet ... Wie kann das Theater aus dem geistigen Rauschgifthandel herausgenommen und aus einer Stätte der Illusionen zu einer Stätte der Erfahrungen gemacht werden? Wie kann der (...) gequälte und heroische, missbrauchte und erfindungsreiche, änderbare und die Welt ändernde Mensch dieses schrecklichen und großen Jahrhunderts sein Theater bekommen, das ihm hilft, sich und die Welt zu meistern?“

Theater kann und darf vieles bedeuten, bloß keine Doktrin und keine Ideologie. Eine Geschichte kann auf eine Million verschiedene Weisen erzählt werden, wenn es den Zuschauer erreicht – und das sollte das Theater bieten. Kunst sollte sich nicht in Selbstbeweihräucherung erschöpfen, und Theater sollte nicht unentwegt in der Tagespolitik nach Rechtfertigungen für sich selbst suchen, sondern sich auf seine mehr als 2000-jährige Daseinsberechtigung berufen und dem vertrauen, was es kann, wenn es gelingt: den Menschen in all seiner Widersprüchlichkeit, seiner Verletzlichkeit, in seiner Grausamkeit, in seiner Schönheit zu zeigen. Und zwar mit allen Sinnen, nicht nur mit dem Kopf, mit allen ihm zur Verfügung stehenden Mitteln. Wir sollten zeigen und nicht mehr andeuten, wir sollten wieder weit gehen, weiter, als es die Coolness zulässt, wir sollten von uns erzählen, nicht nur kopieren. Wir haben genug dekonstruiert und auseinandergenommen, jetzt sollten wir erzählen und wieder zusammensetzen, was auseinandergefallen ist.

Ich danke der Stadt Augsburg, der Jury für das mir entgegengebrachte Vertrauen, es ist mir eine große Freude und Ehre.

Und ich danke Bertolt Brecht, der mit seinen Worten nie aufgehört hat mich herauszufordern.