

## Henning Nass im Gespräch mit Paul McCarthy

12. Mai 2022

**„It's like circling. It doesn't stop.“**

**Henning Nass:** Ich denke, wir sollten damit beginnen, wie das ganze Projekt NIGHT VATER zustande kam. Ich erinnere mich, als ich dich 2015 zu einem Projekt in die Volksbühne Berlin eingeladen hatte, dass du während deines Aufenthalts Lilith Stangenberg kennengelernt hast und ihr dort zum ersten Mal zusammengearbeitet habt. Und es gab eine Art Zwischenfall über den Film „The Nightporter“ (deutscher Titel „Der Nachtportier“, 1974) von Liliana Cavani. Das war der eigentliche Ausgangspunkt, oder?

**Paul McCarthy:** Der Film war früher an diesem Tag oder am Vortag als Thema mit meinem Sohn Damon aufgekommen, ich machte eine Ausstellung in einem Künstlerraum in Berlin ...

**HN:** ... ah, dem Schinkel Pavillon.

**PM:** Ja, es gab einen Keller im Pavillon mit einer Bar, einer Lounge, die seit 15 oder 20 Jahren leer stand, und ich bat darum, diesen, ebenso wie den oberen Raum, zu nutzen. Der Keller hatte hinten einen gefliesten Raum. Ein gekachelter Raum mit gekachelten Wänden. Der Plan war, Fotografien in diesem Raum aufzuhängen. Als wir dort drin waren, sprachen wir beide über „The Nightporter“ – diese Szene, in der Lucia nackt ist und Max in einem gekachelten Raum auf sie schießt. Und dann an diesem oder nächsten Tag während einer Probe mit Bernhard Schütz und Lilith in einem Badezimmer der Volksbühne – Lilith war nackt auf dem Boden gelandet, das Badezimmer hatte Fliesenboden und Wände – und ich sagte so etwas wie: „The Nightporter“. Und Lilith antwortete: „Das ist einer meiner Lieblingsfilme!“ Dann sagte ich so etwas wie: „Wir sollten den Nachtportier neu machen.“ Es war eine Art Witz, in einem Gespräch. Da fing es an, glaube ich, und dann ergab sich durch dich die Möglichkeit, dieses Projekt in Wien für die Festwochen zu machen, was aus verschiedenen Gründen scheiterte, und wir landeten schließlich im Studio in LA.

**HN:** Genau. Du hast die Aufnahmen dann in Los Angeles in deinem Studio gemacht, in einem erstaunlich großen Set, das aus einigen Nachbauten von Räumen aus dem Film „The Nightporter“ besteht, wie einem Badezimmer oder einer kleinen Wohnung, in der Max im Film lebt. Und dann hast du es mit Zimmern aus dem Marriott Hotel kombiniert, in dem Lilith und ich in Pasadena wohnten. Und daraus wurde eine Art Labyrinth konstruiert und in diesem fanden dann die Dreharbeiten statt. Ich weiß nicht mehr, in welchem Jahr es war.

**PM:** Berlin war 2015 und wir begannen 2018 mit den Dreharbeiten in LA als die Situation mit den Wiener Festwochen mit einem gescheiterten Geldversprechen endete ... Ursprünglich war geplant, sowohl in Wien als auch in LA zu drehen. Und wir waren nach Wien gefahren, um nach Drehorten zu suchen, um einige der Originalschauplätze von „The Nightporter“ zu finden. Ich habe dort vier oder fünf Tage verbracht. Ursprünglich war geplant, den Film vielleicht 2016 zu drehen, aber mir wurde klar, dass nicht genug Zeit war, um den Film für dieses Festival fertigzustellen, also beschlossen wir, ihn auf die nächste Spielzeit zu verschieben. Die Organisatoren des Festivals waren mit unserer Entscheidung einverstanden, aber als wir in das zweite Jahr kamen, war das Geld plötzlich weg ... irgendetwas wurde dort vermasselt und wir haben das Geld nie gesehen und alles steckte fest. Aber während dieser zwei Jahre hatten wir bereits an dem Film gearbeitet, ein Drehbuch geschrieben und mit der Arbeit an einem Set in LA begonnen. Wir haben die Wohnung von Max aus „The Nightporter“ nachgebaut: eine Küche, einen Flur, ein Schlafzimmer, einen Wohnbereich und ein Badezimmer. Und als Lilith und du nach LA gekommen waren, um über das Projekt zu sprechen, habt ihr im Marriott Hotel übernachtet, und das fand ich interessant, denn in „The Nightporter“ gibt es auch ein Hotel. Ich beschloss dann Liliths Hotelzimmer nachzubauen. Ich habe auch eine zusätzliche Küche, einen Flur und ein weiteres Badezimmer aus Max'

Wohnung bauen lassen, also haben wir Max' Badezimmer und die Küche zweimal reproduziert, aber das Schlafzimmer und den Wohnbereich nur einmal. Das Set, das wir aus dreizehn, vierzehn Räumen und Fluren gebaut haben, ist ein großes Rechteck. Ich bezeichne es als „The Maze“ (Labyrinth), eine Struktur, in der die Performance-Aktion dann stattfand.

Das Geld aus Wien war weg, und auch die Idee, in Wien zu drehen, war weg. Mein NIGHT VATER-Drehbuch änderte sich, es handelte sich um eine junge Schauspielerin aus Berlin, Lucia, die nach LA kommt, um für einen Film vorzusprechen und den Produzenten Max zu treffen. Der Film ist eigentlich geteilt wie in „The Nightporter“, da ist die Hälfte, als Max in ihr Hotelzimmer geht, sie streiten sich auf dem Boden, sie finden wieder zusammen. Am nächsten Tag geht Lucia zu Max' Wohnung und damit beginnt die Abwärtsspirale. Und in NIGHT VATER ist es ähnlich: Sie kommt am Flughafen an, von dort wird sie von seiner Assistentin She Hole zu Max ins Büro gebracht. Lucia wird verhört und gezwungen, einen Vertrag zu unterschreiben. Später am Abend landet sie mit Max und seinen Freunden auf einer Party im Beverly Hills Hotel. Irgendwann sind alle betrunken. Es beginnt eine Reihe von gewalttätigen, absurden Ereignissen. Die Party endet mit Max und Lucia im Flur des Marriott Hotels. Am nächsten Tag geht Max in ihr Hotelzimmer, sie kämpfen und landen auf dem Boden, das ist sozusagen die Halbzeit. In der nächsten Szene geht sie zu Max' Wohnung. NIGHT VATER hat Momente, die an das Original „The Nightporter“ erinnern, aber NIGHT VATER ist abstrakter und die Handlung ist extremer, die Erzählung ist aufgebrochen. Wir bearbeiten das gerade, wir wissen nicht, wie lang diese Version dann dauern wird, vielleicht zehn Stunden oder so. Wir zeigen Ausschnitte des Ganzen als unabhängige Teile, während wir daran weiterarbeiten.

**HN:** Und dann entwickelte sich aus diesen Dreharbeiten ein weiteres Projekt, und das ist A&E. So entstehen verschiedene Bedeutungsebenen, weil die Charaktere anfangen, sich zu verändern oder besser zu verschieben. So wird Max zu einer Art Adolf Hitler ... Paul ist Max, Max ist Adolf Hitler und Adolf Hitler ist vielleicht Walt Disney. Dasselbe gilt für Lilith. Lilith ist Lucia und sie ist Eva Braun und sie ist Eva von Adam und Eva, so wie du Adam bist etc. ... Warum hat das alles angefangen?

**PM:** Ich habe diese Charakterschiebungen in den letzten zwanzig Jahren gemacht, die Charaktere scheinen sich zu verwandeln, sie verändern sich, sie werden zu etwas Anderem. Ronald Raygun, nicht Reagan, in „CSSC“ („Coach Stage Stage Coach“), der JP Morgan nachempfunden ist, wird in „DADDA“ („Donald And Daisy Duck Adventure“) zu Donald Trump. Aus einem Projekt entsteht ein anderes Projekt. Aus „Rebel Debble Babble“ wurde „White Snow“, davor wurde aus „Piccadilly“ dann „Bunker Basement“. Ich mache ein Projekt und ein anderes Projekt wird daraus entstehen. Und es ist nie Teil des ursprünglichen Plans, ich habe nie einen Plan, dass daraus ein zweites Projekt wird. Und oft ändern sich die Charaktere, wenn sich das Projekt weiterentwickelt. In den frühen Stadien der Neuauflage von „The Nightporter“ war es offensichtlich, dass Lilith Lucia, die Figur von Charlotte Rampling, spielen würde, und die Frage für mich war, wer würde Max sein? Ich hatte gesagt: „Vielleicht sollten wir einen jüngeren Schauspieler finden?“ Dirk Bogarde und Charlotte Rampling – ihr Alter ist näher beieinander. OK, er ist älter und sie ist jünger, aber ihre Affäre ist glaubwürdig. Bei Lilith und mir gibt es einen Altersunterschied von 30 Jahren oder mehr. Lilith wollte, dass ich Max spiele. Das ist interessant, denn es verschiebt diese Begegnung, diese Liebesaffäre, aus der akzeptablen Norm. Was und warum ist SIE bei IHM? Außerdem könnte Max der Vater von Lucia sein. Daher der Titel NIGHT VATER mit dem deutschen Wort für Vater, es verdreht „The Nightporter“ und spielt mit dem Thema Inzest. Ob Max wirklich ihr Vater ist, erschließt sich dem Publikum nie. Ist es nur ein Teil ihres perversen erotischen Spiels? In NIGHT VATER gibt es nichts, was sie von außen bedroht, keine Nazi-Schläger wie in „The Nightporter“. Sind Sie in der Wohnung, in der Höhle, weil sie es sich selbst ausgesucht haben? Auf halbem Weg, als sie zu Max' Wohnung kommt, beginnt die Reihe von Handlungen, Episoden, die sich auf die letzte, den Selbstmord, zubewegen. Wir hatten zwei verschiedene Versionen des Selbstmords. Die erste, die wir gemacht haben, war außerhalb des Sets, sie haben sich gegenseitig erschossen. Ich glaube, keiner von uns mochte diese Szene wirklich, zunächst einmal verließen wir das Set und gingen hinaus, um uns selbst zu erschießen. Wir kamen dann auf die Idee, direkt in der Natur zu drehen, in den Bergen außerhalb von LA, den Angeles

Crest Mountains, die berühmt für ihre dort abgelegten Leichen sind. Die Berge sind in der Nähe, wo wir leben. Diese Idee, in die Berge zu gehen und dort Selbstmord zu begehen, indem man sich gegenseitig erschießt ... Irgendwann in dieser ganzen Diskussion kam die Idee von Adolf und Eva auf, die Idee eines separaten Stücks: ADOLF & EVA. Und daraus entstand die Idee vom Garten Eden und ADAM & EVE und A&E. Wir entschieden uns, dass dies das nächste Projekt sein würde. Wir fuhren also mit NIGHT VATER fort, Max und Lucia erschossen sich gegenseitig im Set, im Labyrinth. Max und Lucia verlassen die Wohnung nie, sie begehen Selbstmord im Schlafzimmer, im Wohnzimmer, sie verlassen nie das Labyrinth. Eine Abwärtsspirale, Alkohol-Delirium in der Wohnung. Adolf will sterben, aber er will, dass Eva ihn erschießt. Sie erschießt ihn, dann erschießt sie sich.

**HN:** Lass mich eine allgemeine Frage stellen: Wie stehst du zu dem Begriff, bzw. der Forderung, nach einer künstlerischen Arbeit im Zeichen der Political Correctness? Ich frage das, weil deine ganze Bildwelt nicht ganz einfach zu konsumieren ist. Und für mich ist das ein sehr wichtiger Aspekt deiner Arbeit, denn diese Sperrigkeit ist eine Art Vorbedingung für Kunst, die sich mit unserer Realität auseinandersetzt. Weißt du, was ich meine? Deine ganze Arbeit zeigt eine Art versteckter Bildsprache. Ein brutaler und unangenehmer Blick auf die Realität, die da draußen existiert. Denn unsere Welt besteht nicht nur aus Blumen und hübschen Gesichtern oder so etwas. Und deine Kunstwerke blicken in gewisser Weise unter die Haut. Ich habe mir viele deiner Arbeiten angeschaut und bin diesen sehr verbunden, auch, weil ich dich so oft in deinem Studio besucht habe. Manchmal erinnert deine Arbeit mich an den Film von Stan Brakhage „The act of seeing with one's own eyes“, den er im Vietnamkrieg gedreht hat. Er filmte all diese verletzten und zerrissenen Körper von Soldaten in den Militärkrankenhäusern und wie sie dort zusammengeflickt werden ... dieser Film ist wie eine Täuschung unserer Realität. Deine Position zu diesem Thema ist deshalb interessant für mich. OK, im Ganzen eine leicht verworrene Frage, aber trotzdem, um es einfacher auszudrücken: Warum bildest du nicht einfach Blumen oder schöne Landschaften ab?

**PM:** Gewalt in populären Kulturmedien. Die Darstellung von Gewalt im Fernsehen, fiktive Gewalt. Und die Nachrichten, das was gesehen oder nicht gesehen wird. Wir sind ständiger Gewalt ausgesetzt, sie ist wie eine Droge und unsere Kultur ist süchtig danach. Nachrichten sind wie ein rotierender Teller voller Spektakel, es gibt gerahmte Ereignisse – eines folgt direkt nach dem anderen. Es wird schwierig, das Reale und das Fiktionale zu trennen. Das Echte wird oft durch einen kontrollierten Filter geleitet. Wer kontrolliert diesen Filter? Die eigentlichen Gräueltaten folgen direkt hintereinander. Und dann ist da noch das, was in Hollywood gemacht wird, in diesen Fiktionen. Wie viele Menschen können dort in einem Film sterben? 50, 100, 200? Gewalt ist so sehr ein Teil dessen, was die Welt sieht und will. Ukraine ... Die Welt schaut zu ... Woher wissen wir, was los ist? Alles kommt durch einen Filter. Wie viel von diesem Material wird von den Nachrichtenmedien des Westens und den Nachrichtenmedien innerhalb Russlands manipuliert? In Amerika, in Europa, in Russland wird ständig mit dem Wort Faschismus um sich geworfen. Es ist Teil dieses Geschwätzes. Es ist Teil der Tatsachen, es ist Teil dessen, was wir essen, verdauen. Ich versuche, das, was in meinen Kopf eindringt, als Sprache, als Kunst zu formen und wieder hervor zu würgen.

Eines der Dinge, die ich innerhalb der aktuellen Bewegung, die als politisch korrekt bezeichnet wird, für gefährlich halte, sind Missverständnisse. Nicht in der Lage zu sein, den Unterschied zwischen etwas zu erkennen, bei dem es darum geht, was abscheulich ist, die Aufdeckung, die Verwendung eines abscheulichen Themas, möglicherweise als Metapher oder Karikatur und des eigentlichen abscheulichen, gewalttätigen Themas selbst. Wenn diese Bewegung in Bevölkerungsgruppen eindringt, die keinen Zugang zum Verständnis von Kunst haben, können Verurteilungen zu einer Form der Tyrannei werden. Ich gehe offen auf Themen zu, um sie intuitiv zu sezieren, um aufzudecken, womit ich konfrontiert bin. Ich schaffe eine Situation, in der etwas passieren kann. Meine Arbeit, meine Stücke, werden zu Schichten mehrerer Dinge, die widersprüchlich sein können. Die Themen sind miteinander vermischt, das kann verwirrend sein für jemanden, der festgefahren ist und Klarheit will, der möchte, dass Kunst einem offensichtlichen sozialen Zweck dient. Ich schlüpfte in Performances oft in die Rolle des Patriarchen, des Tyrannen. Die Action-Performances sind oft düster, düstere Possenreißer-

Karikaturen, die Realität ist nicht klar, die Menschen sind brutal, die menschliche Existenz ist das Elend, eine Form nicht realisierter Absurdität. Ich glaube, es ist wichtig, in das Thema einzudringen und es zu benutzen, es offenzulegen. Ich betrachte meine Arbeit, die Schichten, als neu geformte Träume. Ich bin schockiert von der Existenz ... schockiert darüber, dass es ETWAS statt NICHTS gibt. Warum gibt es Etwas? Und was ist die Natur des Etwas? Kunst als eine fließende poetische Traum-Sprache, möglicherweise eine konkrete, aktuelle zu dem, was ist. Die restriktive politisch-korrekte Bewegung und der gegenwärtig dominierende Einfluss von uninformierten wohlhabenden Personen auf die Kunst sind beide eine Beeinträchtigung dessen, was ich für Kunst halte.

**HN:** Für mich ist interessant, dass ich mir deine Kunstwerke ansehe und darin Realität sehen kann, doch obwohl diese teilweise so extrem sind, gibt es in gewisser Weise eine vollkommene, absolute Schönheit darin, die Farben, die klassischen Kompositionen, das Material oder die Materialität der Gegenstände, das Licht ...

**PM:** In A&E ... die beiden Charaktere lösen sich auf, eine Art trunkene Auflösung. In meinen Stücken gibt es jetzt immer eine Spirale, ein Delirium, einen betrunkenen Zustand. Gerade in diesen letzten zehn Jahren ... bei NIGHT VATER, geht die Reise der beiden Charaktere abwärts – bis zum Ende, als sie sich umbringen. In A&E beginnen die beiden Charaktere betrunken, aber spielerisch miteinander, dann beginnt es, sich auf die ursprüngliche Ebene zu schrauben. Was sind diese Personen z. B. in der Performance im Kode Museum in Bergen/Norwegen am Ende der drei Stunden des dritten Aufführungstages? Welche Form von Menschen sind sie? Es ist ein betrunkenes, ursprüngliches Verhalten ... sie sind so erschöpft ... sie sind so erschöpft, dass sie keine Energie mehr haben, um gewalttätig zu sein. Sie können sich nicht einmal mehr umbringen. Von ihnen ist nichts mehr übrig. Wenn sie sich umbringen wollten, hätten sie es eine halbe Stunde vorher tun sollen. Sie sind bis auf den Grund gestoßen und sind in ihrer Zweisamkeit Klumpen aus Urschleim. Alles, was sie haben, ist einander.

Ein Großteil der Darstellung von Gewalt in all diesen Arbeiten erfolgt durch die Verwendung von Prothesen und ähnlichen Vorrichtungen, den gleichen Effektgeräten zur Darstellung von Gewalt, die Hollywood verwendet. Die Prothese, das Gummibein, der Gummiaarm, das falsche Messer, die falsche Waffe. Diese Elemente sind Teil von Hollywood. Ich betrachte sie als Skulptur, das ganze Set und dessen Umgebung, sind ebenfalls Skulpturen. Skulpturen, die sich entwickeln, die eine Geschichte haben. Ich sehe, oder bezeichne, sie nicht als Relikte, wie es etwa Joseph Beuys oder Chris Burden taten. Sie sind keine übriggebliebenen oder sekundären Objekte. A&E im Bunker, dem Luftschutzbunker in Bergen, fand ich sehr schön; die Farben, die Optik und was da passiert, die tragische Schönheit der beiden Charaktere, die Marmelade, der Lippenstift, die Pisse, der Champagner, alles, was auf sie, in ihre Haare, in ihre Gesichter geschmiert wird. Der ständige Clowns-Wahnsinn, ständig leidend, kreisend, tiefergehend. Gibt es eine Wahrheit in all dem, gibt es Antworten? Ich denke, es gab einen nahezu flüssigen Strom in der Handlung, eine Handlung verschmolz mit der nächsten. Für mich war es das Reale, das Eigentliche als Theater. Ich betrachte das als Magie, denn es passiert nicht immer so.

**HN:** Da wir über die Tragödie darin sprechen, bringt mich das zum Theater. Jetzt bringst du NIGHT VATER in Wien und A&E in Hamburg ins Theater. Diese Räume sind in einer speziellen Weise besondere Einrichtungen, oder Orte. Was ist Theater für dich? Gibt es eine Verbindung vom Theaterstück zur Performance? Gibt es eine Verbindung von einer Theaterbühne zu einem Museum? Was kann das Theater dir und deiner Arbeit bieten?

**PM:** In den frühen 60er Jahren, außerhalb der High School, ging es für mich ums Zeichnen, Kunstschule ... Ich hatte schon immer eine Verbindung zu Film und Kameras, dem bewegten Bild, aber zu einem bestimmten Filmgenre, dem Experimentalfilm: Stan Brakhage, Jack Smith, die frühen Andy-Warhol-Filme. Und auch Happenings, Allan Kaprow, Wolf Vostell und die Gutai-Gruppe. In den 60er Jahren interessierte ich mich für das Living Theatre und das Theater, das aus den politischen Kommunen in San Francisco stammte. Aber bei Happenings

und späterer Performance-Kunst, besonders in den 60er und 70er Jahren, ging es so sehr um die Aktion und den Ort, den Kontext, der die Aktion umgibt. Es ging nicht um eine Aktion auf einer Bühne, es war eine Aktion auf der Straße, in einem Studio, in einem Schlafzimmer, der eigentlichen Umgebung des Lebens. In einem Theater aufzutreten, ist mir einfach nie in den Sinn gekommen ... obwohl die allererste Aufführung, die ich je gemacht habe, in einem Theater auf einer Bühne war. Ich zerstörte einen Raum, die Möbel und fiel aus Versehen von der Bühne. Es endete, als die Polizei kam und alles stoppte, das war 1966 ... lustig. In den 80er Jahren, als die Performance-Kunst mehr zur Kleinkunst wurde, als die gemeinnützigen alternativen Kunsträume angingen, Bühnen zu bauen, war ich weg, das hat mich nicht interessiert. Die Idee einer Bühne, eines Theaters, war nicht Teil meiner Überlegungen. Ich habe in den frühen 80ern aufgehört, Live-Auftritte vor Publikum zu machen. Die Aktionen von da an wurden für eine Kamera gemacht. Es ging darum, einen Film zu machen und sich Hollywood anzueignen, eine dysfunktionale, gebrochene Abstraktion von Hollywood zu machen. Ich war nicht daran interessiert, Erzählungen im Hollywood-Stil zu machen. Mir ging es eher um eine Art Abstraktion. Die Performance-Kunst, die mich in LA interessierte, war im Underground, sie war nicht Teil der Galerie- und Museumskunstwelt. Ich glaube, in Europa war das anders. Galerien und Museen zeigten mehr Interesse an Performance-Kunst. Ich hatte keinen wirklichen Kontakt zum Theater. Es war in LA in keiner Form in meiner Umgebung präsent. Ich interessierte mich für die Lektüre von Artaud, Samuel Beckett und Genet, die alle eine große Rolle in meinem Denken und Verständnis von Kunst spielten. Meine Einstellung zu Theaterstücken hat sich in den letzten sieben oder acht Jahren wirklich verändert, auch weil ich mich mit Lilith Stangenberg, Bernhard Schütz und dir beschäftigt habe und dann von dir gebeten wurde, etwas an der Volksbühne in Berlin zu machen. Mich interessierten diese Theater, diese Bauwerke, diese Architektur. Ich betrachtete sie alle als eine Maschine, einen ausgeklügelten Mechanismus mit einem einzigartigen Zweck. Im Laufe dieser Projekte für Hamburg und für Wien wurden mir die Grenzen der Theaterarbeit immer bewusster. Das Theater selbst ist in zwei Hälften geteilt, es ist in der Mitte geteilt. In der Mitte, die die beiden Räume trennt, befindet sich ein Fenster mit einem Vorhang, ein Fenster, durch das das Publikum blickt. Das Publikum sitzt auf der einen Seite, und die Aktion, die projizierte Botschaft, findet auf der anderen Seite des Fensters statt. Das Publikum schaut durch ein Fenster, blickt in eine andere Welt. Das erinnert an ein Gemälde, ein Rechteck, in das man hineinschaut. Ähnlich wie in einem Haus, wo man aus einem Fenster in die Welt schaut. Ähnlich wie bei Film und Fernsehen, ein Rechteck, auf oder durch das man in eine andere Welt blickt. Das Theater wird von diesem rechteckigen Fenster dominiert, einem Loch in der Mitte.

Das Fenster ist eine Barrikade, es trennt die Handlung vom Publikum, das Publikum auf der anderen Seite überschreitet diese Grenze nicht und der Schauspieler überschreitet diese Grenze, nicht in das Publikum. Das ist die primäre Struktur des Theaters, und darin liegt das Haupthindernis: Konvention. Die Schutzwand für beide Seiten vor der anderen. Aber natürlich ist die Schauspielerin/der Schauspieler in der Geschichte des Theaters durch das Fenster gegangen und hat auf der anderen Seite existiert, und das Publikum wurde durch das Fenster in das Rechteck gebracht. Die Barrikade wurde von beiden Seiten durchbrochen. Aber es gibt auch diesen sogenannten Eisernen Vorhang, den Feuervorhang, der jeden Moment fallen können muss und nachts um 23 Uhr fallen muss. Diese Beschränkungen erinnern an das, womit man sich in einem öffentlichen Kunstmuseum auseinandersetzt. Man wird gebeten mit diesen Einschränkungen zu arbeiten. Meine erste Reaktion darauf ist, die Aktion in mir selbst zu betonen und zu versuchen, trotz der Umgebung, trotz des Theaters und des Publikums, in eine bestimmte Zone zu gehen. Und dem Publikum in erster Linie durch die Platzierung des Sets, der Projektionen und des Sounds zu dienen. Wir müssen sehen, wie sich das alles entwickelt, wie wir, wie sie reagieren. Für mich stellt sich die Frage, was es sein wird. Jede Aufführung wird anders sein, möglicherweise wird durch die Verkettung täglicher, nächtlicher Aktionen eine Erzählung existieren. An dieser Stelle ist geplant, mehrere Kameras und einen Techno-Kran auf einer erweiterten Bühne einzusetzen und die Bilder auf große Leinwände zu projizieren. Ich interessiere mich aus mehreren Gründen für den Techno-Kran, nicht nur wegen der Aufnahme und Projektion von Bildern, sondern auch wegen des Objekts selbst. Der Kran, der auf einer Schiene über die Bühne hin und her fahren kann, hat einen Teleskoparm, der in

das Set oder ins Publikum reichen kann. Es ist eine hervorstechende Maschine des Eindringens, die auf der Publikumsseite des Vorhangs positioniert ist, aber deren Arm kreuzt die Fensterbarriere und kann nah an das Geschehen herankommen. Es ist ein erweitertes Auge, um dem Publikum zu zeigen, was es von seinen Sitzen aus nicht sehen kann. Es kann sechs Zoll von einem Gesicht, von einer Aktion entfernt sein, aber gleichzeitig blockiert es die Sicht des Publikums. Der Kran steht zwischen Publikum und Handlung, ein Vermittler. Eine der Ebenen dieser Arbeiten dreht sich darum, was gesehen und was nicht gesehen wird, und ein Teil davon ist, wer die Kontrolle darüber hat, was zu einem bestimmten Zeitpunkt auf den Bildschirmen zu sehen ist. Und wie wird die Aufführung von jedem einzelnen Teil des Publikums gesehen, das zu einem bestimmten Zeitpunkt an einem bestimmten Ort im Theater sitzt? Ich denke, es könnte eine andere innere Einstellung seitens des Publikums erfordern, da es keine traditionelle Sicht auf die Bühne sein wird und die Handlung möglicherweise Haltepunkte, Unterbrechungen oder Lücken aufweist. Ich denke nicht so sehr an das Publikum. Wir geben dem Publikum möglicherweise nicht das, was es gewohnt ist. Aber das ist nicht der Punkt.

Ich erinnere mich, dass Lilith und ich „Wer hat Angst vor Virginia Woolf?“ im TV gesehen haben und Lilith sagte über die junge Schauspielerin: „Oh, sie kommt vom Theater.“ Und ich sagte: „Woher weißt du, dass sie vom Theater kommt?“ Weiter ging das Gespräch nicht, aber ich interpretierte es so, dass diese junge Schauspielerin im Film ihre Handlungen, ihre Gesichtsausdrücke übertrieb. Ich denke, dass Theateraktionen traditionell dazu gedacht sind, sich auf das Publikum zu projizieren, während Filmschauspieler\*innen für die Kamera auftreten, es ist eine Technik. Als wir NIGHT VATER drehten, kroch Lilith als Lucia an einem gewissen Punkt unter einen Tisch. Damon sagte: „Die Kamera kann dich nicht sehen, Lilith.“ Und Lilith antwortete: „Aber es ist nicht immer für die Kamera.“ Ich denke auch, dass im Theater eine Aktion auf der Bühne nicht immer für das Publikum ist. Es muss erkennen, dass das, was passieren könnte, von realer Bedeutung ist. Ich denke, das Stück ist ein Hybrid zwischen einem konstruierten Theater, einem absichtlichen Prozess, einen Film zu machen, und einer abgeschotteten Aktion zwischen Lilith und mir.

Liliths Welt ist Theater und Film, sie hat viel Zeit auf Theaterbühnen verbracht. Mir geht es nicht um die Theaterbühne, nicht darum, wo ich herkomme oder was ich verstehe. Meine Welt ist Aktion im eigentlichen Leben, vor Ort, in meinem Studio und/oder einem gebauten geschlossenen Set. Ich interessiere mich nicht dafür, dass die Leute denken, dass dies ein Stück über das Drehen eines Films oder Videos ist. Der Kran ist für mich eine Metapher, er ist eine Maschine, ein Tier, eine Skulptur, ein funktionierendes Requisit, eine Figur, ein Element des Stücks, genauso wie die Prothesen oder das Bühnenbild selbst. Der Kran wird von Menschen gesteuert.

**HN:** Du sprichst den Aspekt der Maschine an. Wir haben über das große NIGHT VATER-Set in deinem Studio gesprochen – die gesamte Konstruktion. Ich glaube, dass viele deiner Sets oder Skulpturen in gewisser Weise eng mit dem menschlichen Körper verbunden sind. Könnte dieses Set also ein Abbild eines menschlichen Körpers sein? Ein Theater könnte auch ein Abbild eines menschlichen Körpers sein, mit all diesen Räumen und Gängen darin, also gibt es vielleicht eine Verbindung zwischen der Arbeit in und an einem Set und der Arbeit in einem Theater.

**PM:** Ich beziehe mich oft auf Architektur, Fahrzeuge und Sets, die für die Performances verwendet werden, als eine Person, eine Falle, einen Schädel, ein Labyrinth. Die Sets werden oft als Totenköpfe bezeichnet, das NIGHT VATER-Set ist ein Labyrinth. Ich denke, das sind Anspielungen auf das Unterbewusstsein ... Die Sets als Ort sind eine Traumlandschaft, das Set ist auch eine Einfriedung von Räumen, eine Falle. Die Postkutsche in „CSSC“ wird von mir als Totenkopf bezeichnet. Sie hat Fenster, wie Augen. Im Inneren ereignet sich ein Traum, ein Albtraum. In „DADDA“ bauten wir für die Episoden im Saloon ein großes zweistöckiges Set, das eine Nachbildung des Saloons aus Fassbinders „Whity“-Film war, ich bezeichne das auch als Totenkopf. Von vorne ähnelt es einem Gesicht, wobei die Vordertür der Mund und die Fenster die Augen sind. Man betritt den Saloon durch die Schwingtüren, den Mund. Als ich 2015 an der Volksbühne war, habe ich den Grundriss der Volksbühne als Engel gezeichnet.

Es war die Zeit, als die Volksbühne auf den Kopf gestellt wurde, kurz bevor dort ein neuer Intendant einzog. Es war eine Reaktion auf das Ende dessen, was die Volksbühne war. Mitte der 60er Jahre habe ich diese Gemälde gemacht, die ich später als „schwarze Gemälde“ bezeichnete. Die erste Serie bestand aus vertikalen Stapeln, und an der Spitze des Stapels befand sich ein Kopf, der eine Maske trug. Das Thema Stapeln und das Thema Maske. Das Thema Gesichtsbedeckung. Die Form des Stapels taucht in meiner Arbeit sehr früh auf, das sind Themen, die sich fortgesetzt haben ... Ich habe jahrelang nicht über diese Bilder gesprochen, weil ich sie nicht mochte, aber ich habe dem männlichen Kopf oben auf einem Maschinenstapel eine Maske aufgesetzt. Diese Themen sind nach wie vor für mich aktuell. Die Masken waren Gasmasken. Oft bestand das vertikale Stapeln aus Mechanismen, Maschinen. Sie waren Maschinenteile, wie ein Motor, ein Benzintank. Das Stapeln von Maschine auf Maschine. Und dann der Kopf, bedeckt von einer Maske. Bei den letzten, die ich gemacht habe, war das Bild, die Oberfläche, schwarz gebrannt.

**HN:** Der Engel ... wenn man sich die Grundrisse der Volksbühne ansieht, sieht das Gebäude aus wie ein Engel.

**PM:** Ja, auch das Hamburger Theater ist ein großes Objekt. Kann ich es als Set behandeln? Am Ende der Aufführung wird mir klar, was ich tun möchte, so passiert das normalerweise. So kommt immer das Zweite, es kommt als Antwort, als Vollendung des Ersten.

**HN:** Das ist eine Metapher für das Leben.

**PM:** Ja. Es ist lustig, wie es paarweise kommt. Ich betrachte es als eine Beziehung: Du machst etwas durch und verstehst es dann auf andere Weise. Ich bin mir jetzt noch nicht einmal sicher, was wir in Hamburg und Wien machen werden. Wir werden versuchen, eine Situation zu schaffen, um uns vom Drehbuch und unserer Umgebung selbst zu lösen. So viel davon dreht sich um das, was wir im Moment tun. Die treibende Kraft von Lilith und mir. Wir werden sehen, was es ist.

**HN:** Wird es jemals einen Film geben, einen NIGHT VATER-Film?

**PM:** Ja.

**HN:** Hundert Stunden lang ...

**PM:** Wir haben die Sequenzen „The Party“ und „The Haircut“ bearbeitet. Es gibt so viele Teile, oder Kapitel von NIGHT VATER. Zu diesem Zeitpunkt wird es nicht als (Kino)film bearbeitet. Allein „The Party“ dauert anderthalb Stunden. Damon und ich arbeiten daran als eine Serie von Episoden.

**HN:** Möchtest du aus dem ganzen Projekt eine Art Fernsehserie machen?

**PM:** Ja. Die Performance in Bergen ist jetzt auch bearbeitet. Es sind zwei Stunden und zwanzig Minuten, und es sind zwei Video-Kanäle. Ich würde es gerne auf Filmfestivals zeigen. Es ist als Dokument einer Aktion bearbeitet, aber ich denke, es spiegelt etwas Reales wider, es ist intensiv. Die Bearbeitung steht jetzt ganz oben auf der Liste. Außerdem liegt derzeit viel Fokus auf Hamburg und Wien... Und in LA zeigen wir im Juni 2021 die großen Zeichnungen der letzten Zeichnungs-Sessions mit Lilith, zusammen mit zwei dabei gedrehten Videos.

**HN:** Von den sogenannten Santa Anita Sessions?

**PM:** Ja, im Jahr 2021 gab es fünf oder sechs Tage Zeichnen, und die Videos, die wir in LA zeigen, stammen von einem dieser Tage. Für NV und A&E gibt es mehr als hundert Terabyte Videomaterial ... Das ist riesig viel und es gibt mindestens hunderttausend Standbilder. Nun geht es um das Zusammenstellen von Bildern.

**HN:** Lass uns an dieser Stelle aufhören und sehen, was passiert, wenn wir eine Abschrift von diesem Gespräch haben.

**PM:** Das wird eine gewaltige Abschrift. Ich habe dich gewarnt, so rede ich.

[HN lacht]

**PM:** Es ist wie ein Kreisen. Es hört nie auf.

**PAUL McCARTHY und LILITH STANGENBERG**

**A&E / ADOLF & EVA / ADAM & EVE / HAMBURG**

24. bis 28. August 2022  
im Deutschen Schauspielhaus Hamburg  
[www.schauspielhaus.de](http://www.schauspielhaus.de)

**NV / NIGHT VATER / VIENNA**

3. bis 7. September 2022  
im Volkstheater Wien  
[www.volkstheater.at](http://www.volkstheater.at)

jeweils ab 18 Jahre / in englischer Sprache