

PERFORMANCE ENVIRONMENTS

ANNA MALUNAT UND JAN KATTEIN

AM: Für unseren Vortrag haben wir einen englischen Titel gewählt, da es im Deutschen keine entsprechende Bezeichnung für das gibt, was wir ausdrücken wollen. Der Begriff „Environment“ ist am ehesten mit „Kontext“ übersetzbar.

JK: Der zweite Teil des Titels, „Performance“, hat im Englischen zwei Bedeutungen: aufführen und ausführen. Dieser Begriff mit seinen beiden Bedeutungen kommt unserem Verständnis von Theater sehr nahe.

AM: Wir arbeiten in unterschiedlichen Produktionskontexten, in unterschiedlichen Sparten und in verschiedenen räumlichen Kontexten. Unserer Ansicht nach hat der Kontext, in dem eine Arbeit entsteht, einen entscheidenden Einfluss auf das künstlerische Ergebnis.

Die Stücke, die so entstehen, sind sehr unterschiedlich. Kategorien wie Genre oder Sparte, also Oper, Repertoire oder Schauspiel, zeitgenössische Stücke oder Klassiker, lassen sich auf unsere Arbeiten nicht anwenden. (Allerdings muss man diese Form der Kategorisierung auch nicht ausschließlich negativ sehen, denn sie ist ein wichtiges Kommunikationsinstrument und dient letztlich dazu, künstlerische Arbeiten besser zu verstehen.) Dennoch durchzieht unsere Arbeiten alle ein Thema, denn im Grunde ist es eine Art Forschungsarbeit, die wir betreiben, für uns persönlich, aber auch für das Publikum. In dieser Forschung geht es darum, das Verhältnis zur Wirklichkeit zu untersuchen. Wir erforschen immer wieder das Spannungsfeld zwischen der Wirklichkeit auf der Bühne und der Wirklichkeit der Zuschauer. Das ist ja nichts Neues; ich würde sogar sagen, dass es eigentlich genau darum geht, seit es Theater gibt. Man kann also sagen, dass unsere Stücke von dem Phänomen Theater handeln. René Pollesch hat kürzlich ein Stück mit dem Titel *Die Kunst war viel populärer, als ihr noch keine Künstler wart!* in der Volksbühne in Berlin herausgebracht. In der Volksbühne sind im Publikum überwiegend Menschen, die sich als Künstler begreifen. Er stellt also die Frage: Wie können wir hier noch etwas vorspielen, wenn da, im Publikum, nur noch Künstler sitzen? Das herkömmliche Verhältnis von Bühne und Zuschauerraum funktioniert so nicht mehr.

JK: Das zweite wichtige Merkmal unserer Arbeiten ist, dass Anna sehr musikalisch arbeitet, sodass alle ihre Stücke Musiktheater sind, obwohl in vielen Stücken nicht ein einziger Ton erklingt. Ihre Arbeiten sind in dem Sinne musikalisch, dass alle Elemente, die Teil einer Inszenierung sind, also die Sprache, der Text, Musik, Geräusche, Bewegung, Raum, Licht, Bühnenbild, Kostüme usw. von ihr in eine musikalische Ordnung gebracht werden. Das muss man sich ähnlich wie eine Partitur vorstellen, in der jedes

dieser Elemente eine Stimme ist, und die einzelnen Elemente verweben sich musikalisch zu einer Art Komposition. Alle Elemente einer Inszenierung werden von uns gleichrangig behandelt. Das heißt jedoch nicht, dass sie immer gleich laut sind oder gleich stark in den Vordergrund treten.

AM: Das dritte wichtige Merkmal unserer Arbeiten ist, dass das Bühnenbild oder – noch vor dem Bühnenbild – der Raum der Ausgangspunkt jeder Inszenierung ist.

JK: Der Aufführungsort ist meist vorgegeben und daher immer sehr unterschiedlich. Der Raum in Hellerau z. B. hat einen ganz anderen Charakter als etwa eine normale Blackbox. Wir versuchen nie, den vorgefundenen Raum zu kaschieren und die Illusion einer zweiten Wirklichkeit davor zu stellen, indem das Bühnenbild als Kulisse fungiert, sondern wir arbeiten mit dem, was wir vorfinden und verwandeln den Raum aus sich selbst heraus. Die einzelnen Elemente des Bühnenbildes sind dann das Licht und der Ton und die Eigenschaften des Raumes selber, und die kommen zusammen und bilden das „Environment“, in dem wir arbeiten.

Wir wollen das Beschriebene an Hand von drei Arbeiten, die wir in den vergangenen Jahren gemeinsam realisiert haben, konkret verdeutlichen:

Das erste Stück heißt *Halt Dich am Zaun, der Himmel ist hoch*. Das Stück hat Anna geschrieben und es ist im Februar 2011 im FFT in Düsseldorf aufgeführt worden. Das zweite Stück, *Sitt Marie-Rose* nach dem gleichnamigen Roman von Etel Adnan, handelt vom Bürgerkrieg im Libanon und das dritte ist ein Stück, das in Hellerau 2008 uraufgeführt worden ist, *Colourful Penis* von María de Alvear.

HALT DICH AM ZAUN, DER HIMMEL IST HOCH – WAHRNEHMUNGSDISKURS

AM: Das Stück *Halt Dich am Zaun, der Himmel ist hoch* ist der erste Teil einer Trilogie, an der wir aktuell arbeiten. Die Ursprungsidee zu dieser Trilogie kam durch ein Buch des Psychoanalytikers Wolfgang Schmidbauer *Ein Land – drei Generationen. Psychogramm der Bundesrepublik*. Wir haben überlegt, dass wir jedes Jahr ein Stück über Deutschland machen und dass in jedem Stück eine Generation im Mittelpunkt steht. Das erste Stück, *Halt Dich am Zaun, der Himmel ist hoch*, handelt von unserer Großelterngeneration, also der Kriegsgeneration.



Zeichnen der Psychogeographischen Karte, Foto: Jan Kattm

Drei Enkel dieser Generation begeben sich auf eine Reise in die Vergangenheit, auf Spurensuche. Die Vergangenheit der Großeltern wird immer mehr zur Gegenwart der Enkelgeneration.

Für dieses Stück bin ich mit Heimatvertriebenen in das Kaliningrader Gebiet gereist, Deutsche, die dort geboren wurden und während und nach dem Zweiten Weltkrieg fliehen mussten. Mein Großvater kommt ebenfalls aus dieser Gegend. Ich habe eine Gruppe von ungefähr 25 älteren Herrschaften begleitet. Sie sind teilweise zum ersten Mal wieder an ihre Geburtsorte gekommen. Ich habe viel mit den alten Leuten gesprochen und war überrascht, welche große persönliche Bedeutung dieser Geburtsort für sie hat, obwohl sie etwa 60 Jahre ihres Lebens an einem anderen Ort im Westen verbracht haben mit ihrer Familie, Arbeit usw.

Wir sind mit einem Bus und mit Taxen durch die Landschaft gefahren und sie haben ihre Geburtshäuser gesucht. Ein Mann hat sich sogar einen Flug bestellt, um so von oben zu gucken, ob er noch irgendwo Grundmauern von seinem Eltern- und Geburtshaus sehen kann. Von diesen Häusern ist allerdings in den meisten Fällen nicht mehr viel übrig.

Ich hatte am Anfang sehr starke Bedenken und Widerstände gegen dieses politisch ja auch hoch aufgeladene Thema und habe die ganze Zeit überlegt, wie ich daraus Theater machen könnte. Denn mein Vorgehen hatte ja erstmal nicht viel mit Theater zu tun, sondern war in erster Linie eine Dokumentation.

JK: Anna kam zurück mit Stapeln von Papieren voller Notizen, mit Tonaufnahmen, Videos und Fotos. Dieses dokumentarische Material ist dann Grundlage des Stückes geworden.

AM: Die Menschen auf der Reise hatten einen sehr ausgeprägten Erzähltrieb. Die Geschichten der Flucht und der traumatischen Erlebnisse, der Wege, die sie zurücklegten, und des Lebens, wie es dort früher war, wurden mir immer und immer wieder erzählt. Mir schien, dass diese Generation, die ja die nächste ist, die sterben wird, ihre Geschichten durch das Erzählen unbedingt in der Welt lassen wollte. Die alten Menschen waren also froh, dass ich als Jüngste an der Reise teilgenommen habe und sie ihre Geschichten an mich adressieren konnten. Das Erzählen war für sie ein aktives Erinnern. Nach zehn Tagen war ich dann allerdings froh, dass ich wieder meine eigenen Wege gehen konnte.

Die spannendste Beobachtung – und letztlich auch diejenige, die unmittelbar dazu geführt hat, aus der Dokumentation Theater werden zu lassen – war, dass die alten Menschen etwas gesehen haben, das ich nicht gesehen habe. Und ich habe etwas gesehen, das sie nicht gesehen haben. Ich habe in erster Linie die Landschaft wahrgenommen und fand sie sehr schön. Da sind einfache Wiesen mit Blumen, wo früher Felder waren, die schon lange

nicht mehr bewirtschaftet werden. Oft kilometerweit kein Haus, schöne uralte Alleen. Die alten Menschen haben hingegen gesehen, was früher dort gewesen war.

JK: Wir haben dann überlegt, wie wir das dokumentarische Material behandeln. Wie setzen wir die Beobachtung um, dass etwas, das hier geografisch festgelegt ist, eigentlich ganz subjektiv ist und überhaupt nichts mehr mit dem herkömmlichen Verständnis von Geografie zu tun hat?

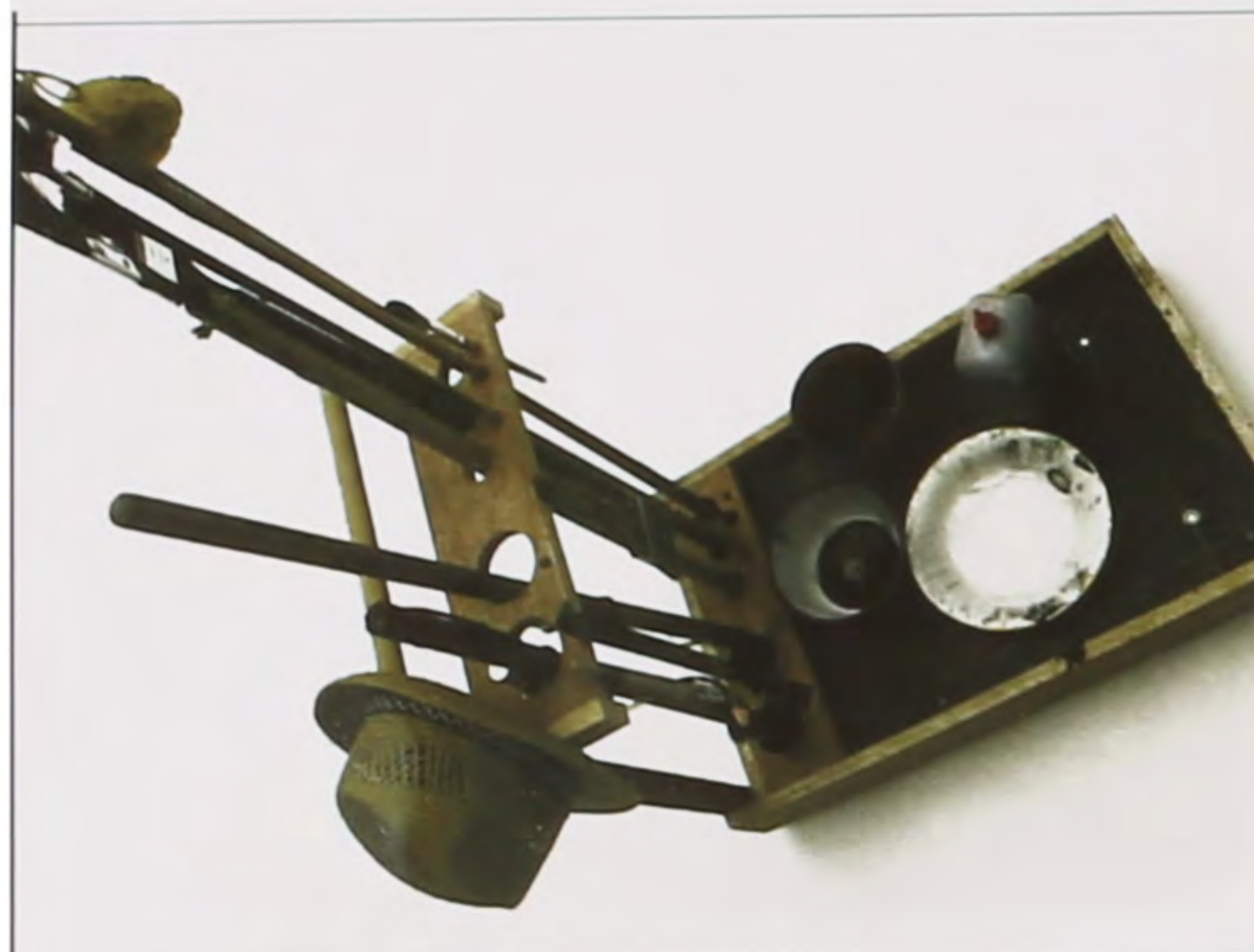
Wir suchten also nach einer Methode, wie wir die subjektive Erfahrung von Geografie auf der Bühne umsetzen können, und sind dabei auf die Gruppe der Situationisten gestoßen. Guy Debord war einer aus dieser Gruppe. Seine These war, dass Geografie etwas ist, das sich nicht unbedingt an objektiv messbaren Distanzen festmacht, sondern dass Landkarten auf eine Weise gezeichnet werden können, dass sie subjektive Erfahrungen mit veranschaulichen. Eine Karte, die er gezeichnet hat, besteht beispielsweise aus Teilen von Paris, die er neu zueinander positioniert hat, nicht einem geografischen System folgend, sondern danach, wie er die Stadt durch seine Liebesbeziehungen erfahren hat, welche Geliebte wo gewohnt hat und welche Wege er so durch die Stadt zurückgelegt hat. Durch diese veränderte Art der Darstellung wird die Stadt dann ganz neu wahrnehmbar.

Das Phänomen haben sich auch die Situationisten zum Thema gemacht, nämlich, dass Städte oder Landschaften eine Ebene haben, die nicht geografisch zu beschreiben ist und für die man eine neue Geografie, die sogenannte Psychogeografie, entwickeln muss, um genau diese Ebene in den Vordergrund zu stellen.

Die Vorstellung überlagert also die Realität und das ist im Grunde eine genauere Art, eine Landschaft oder eine Stadt zu beschreiben, als deren geografische Darstellung.

Es gab unterschiedliche Schreibinstrumente, die alle verschiedene Eigenschaften hatten, um so den emotionalen Gestus des Erzählten ausdrücken zu können. Es gibt beispielsweise sehr breite Pinsel und sehr dünne, spitze.

AM: Die Darsteller haben die Schreibgeräte auf unterschiedliche Art benutzt. Man muss sich das Malen und Zeichnen vorstellen wie den Vorgang des aktiven Erinnerns. Die Darsteller haben erzählt und dabei skizziert. Das Bühnenbild ist am Anfang eine weiße Papierfläche, die sich nach und nach mit Linien, Skizzen und Schrift füllt. Die Linien werden immer dichter und schließlich mehrfach mit anderen Versionen der Geschichte übermalt, einer anderen Geschichte der Geschichte. Im zweiten Teil des Stücks fließt schließlich Wasser auf die Bühne und die Tinte löst sich in dem Wasser, so wie sich Erinnerungen auflösen. Es spiegelt sich alles im bodenlosen Schwarz.



Psychogeografische Zeichengeräte, Foto: Jan Kattien

190

JK: Der Maler Gerhard Richter hat eine Arbeitsweise entwickelt, bei der er zuerst eine Schicht Farbe aufträgt, und diese Schicht ist das, was er zu diesem bestimmten Zeitpunkt wahrnimmt und das, was ihm in diesem Moment wichtig erscheint. Später, wenn er etwas anderes sieht, etwas anderes wahrnimmt, übermalt er die erste Schicht mit einer zweiten. Es kann sein, dass die untere Schicht durchscheint. Es kann aber auch sein, dass sie komplett verschwindet. Richter malt also nicht das, was er sieht, sondern er malt, wie er sieht. Das finde ich sehr spannend. In unserem Stück *Halt dich am Zaun, der Himmel ist hoch* gehen wir auf ähnliche Weise mit der erinnerten Wirklichkeit um. Dadurch, dass verschiedene Versionen eines Ereignisses erzählt werden und die nachfolgende Version die vorangegangene in Frage stellt, kann ich das Verhältnis zur Wirklichkeit als etwas Prozesshaftes beschreiben. Wirklichkeit ist also ganz eng an die Wahrnehmung geknüpft. Ich kann nicht wissen, wie die Wirklichkeit jenseits dessen sein sollte, was ich selber sehe. Ich kann das auch nicht überprüfen. Vielleicht ist dort gar nichts, aber ich weiß es nicht. Das heißt, für uns ist Wirklichkeit das, was wir wahrnehmen und es gibt so viele Wirklichkeiten, wie es Subjekte gibt.

Weitere Beispiele für diese Arbeitsweise finden sich in Heiner Müllers *Bildbeschreibung*, bei der es dem Betrachter des beschriebenen Bildes nicht gelingt, einen festen Standpunkt einzunehmen, und bei einer Arbeit von Heiner Goebbels. Sein Stück *Landschaft mit entfernten Verwandten* besteht aus einer Abfolge von Bildern, die nicht zueinander in Beziehung stehen, sich jedoch gegenseitig ergänzen, in Frage stellen und widersprechen. Goebbels überlässt es dem Zuschauer, eigene Schlüsse zu ziehen.



Auslöschung der Erregungen (Foto: Oliver Paul)

SITT MARIE-ROSE – GEGEN DIE VERHARMLOSUNG

AM: Das zweite Stück, über das wir sprechen wollen, heißt *Sitt Marie-Rose* nach der gleichnamigen Erzählung von Etel Adnan. Die Erzählung ist 1988 auf deutsch erschienen und handelt von der Endphase des Libanesischen Bürgerkrieges. Es geht um die Christin Sitt Marie-Rose, die in Beirut im palästinensischen Teil der Stadt lebt und die Menschen in den Flüchtlingslagern unterstützt. Sie leitet eine Schule für gehörlose Kinder. In ihrer Schule wird sie von einer christlichen Miliz gefangen genommen und vor den Augen der gehörlosen Kinder gefoltert und schließlich hingerichtet. Der Anführer der Miliz, Mounir, war ihre Jugendliebe. *Sitt Marie-Rose* ist nach einem authentischen Fall geschrieben. Etel Adnan ist aus dem Libanon nach Paris emigriert und hat dort in der Zeitung eine Notiz über diese Frau gefunden, die sie früher gekannt hatte. Der Text besteht im Wesentlichen aus Monologen der beteiligten Personen. Die Stadt Beirut spielt als Kulisse und als Protagonistin ebenfalls eine große Rolle.

Wir haben uns gefragt, wie wir einen Krieg auf der Bühne zeigen können. Niemand von den am Stück Beteiligten hat je einen Krieg erlebt. Was legitimiert uns also, darüber zu erzählen und vor allem: Wie können wir glaubhaft davon erzählen? Die Versuche, einen Krieg darzustellen, die ich im Theater gesehen hatte, waren alle harmlos gewesen. Sobald irgend etwas auf einer Bühne dargestellt wird, weiß man ja, dass es sich nur um Theater handelt, und somit harmlos ist.

JK: Wir haben angefangen, über ein Material für die Bühne nachzudenken. Dabei war uns in erster Linie wichtig, dass es sich um ein echtes Material handelt, das echte Vorgänge auf der Bühne provoziert. Wir kamen dabei immer wieder auf die weißen Bruchstücke und Scherben zurück, die auf den Bildern aus Beirut zu sehen waren.

Wir haben Prototypen von Kacheln aus Gips entworfen, weil Gips diesem Material farblich, klanglich und von seinen Eigenschaften her nahe steht und weil es ein Material ist, das wirklich auch auf der Bühne kaputt gemacht werden kann.

Die Kacheln zerbrechen, wenn die Darsteller in der Mitte darauf treten. Über eine ganze Bühne ausgebreitet ist das natürlich ein sehr wirksamer Vorgang, der überdies von den Darstellern nicht kontrolliert werden kann und daher authentisch ist.

AM: Was dabei auch ganz wichtig war, war das Geräusch, das die Gipskacheln machen, wenn sie zerbrechen. Von weitem gehört ist es ein Knacken, aber wenn man es akustisch verstärkt, dann ist es ein Donnern und Zerbersten, das an das Einschlagen von Bomben und an das Einstürzen von Häusern erinnert. Auffällig an Etel Adnans Text sind seine akustischen Qualitäten. Adnan beschreibt sehr detailliert die Geräusche der Stadt und des Krieges, wie man z.B. während der Nacht die Geräusche deutlicher wahrnimmt, die Autos, die Detonationen, die Radiomeldungen, das wiederholte Klingeln des Telefons.

Das Zerbrechen der Kacheln hat Staub verursacht, der die Darsteller im Laufe der Aufführung überzieht. Das Stück beginnt mit einer Party, die Kostüme sind anfangs sehr bunt. Am Ende sind die Darsteller genauso grau wie die Trümmer, in denen sie sich bewegen.

Die Wirkung aufs Publikum war unterschiedlich, polarisierend. Es gab viele Zuschauer, die ergriffen und sehr betroffen waren. Die Aufführung wurde an einem Abend von vielen Palästinensern besucht, die sich anschließend während des Publikumsgesprächs bedankten und sagten, wenn man das Stück sieht, dann weiß man, es darf nie wieder Krieg geben. Da haben wir eine sehr starke Resonanz gespürt. „Für mich liegt da buchstäblich eine Welt in Scherben und zwar nicht nur visuell, sondern ich habe Splitter von Sätzen, Worten, Splitter von Bezie-

191



Das Zerbrechen der Gipskacheln ist ein echter Vorgang, der nicht gespielt werden kann. Fotos: Jan Kattien



Sgt Mary-Rose – Die Gipskacheln zerbrechen mit der fortschreitenden Zerstörung durch den Krieg. Foto: Oliver Paul



Sgt Mary-Rose – Die Gipskacheln zerbrechen mit der fortschreitenden Zerstörung durch den Krieg. Foto: Oliver Paul

hungen, Identitäten und eben auch von dieser Welt gesehen, und das ist genau das, was ein Krieg macht.“ Diese Einschätzung des Chefdramaturgen von Oberhausen war für mich die Bestätigung, dass wir richtig lagen.

Auf der anderen Seite gab es aber auch radikale Ablehnung. Die Aufführungen waren ja im Sinne von Performance immer live, immer neu und auch immer anders, manchmal rhythmisch gut und an manchen Abenden auch nicht gut.

COLOURFUL PENIS – ENGAGING THE AUDIENCE

AM: Das Stück *Colourful Penis* hatte 2008 im Festspielhaus Hellerau Premiere. María de Alvear nennt ihr Stück im Untertitel „ein Sinnspiel“ und „eine Opernereignisstudie“. Es geht um einen Soldaten, der sein Leben lang im Krieg gekämpft hat. Das Kämpfen, das Schießen und das Töten sind zum Automatismus geworden. Der Soldat ist völlig abgestumpft und schießt automatisch,

wenn irgendjemand oder irgendetwas vor sein Gewehr läuft. Und jetzt gibt es einen entscheidenden Moment, in dem ihm in der Wüste eine Bärin gegenübersteht. Er hebt sein Gewehr und will abdrücken – und er zögert zum ersten Mal. Dieser Augenblick ist der Inhalt der Oper. Es beginnt eine Innenschau des Soldaten, in der er mit sich selber in Form von verschiedenen fremdartigen Wesen in Kontakt tritt. Er geht durch diesen Initiationsprozess und wird sozusagen neu geboren. Seine Sinne erwachen, er kann wieder sehen und hören und wahrnehmen und dadurch auch mit seiner Umwelt in Kontakt treten.

Unser konzeptioneller Ausgangspunkt war, dass wir das Publikum die sinnlichen Erlebnisse, die die Hauptfigur im Stück erfährt, ebenfalls machen lassen wollten. Wieder war in diesem Fall die Gestaltung des Raumes von zentraler Bedeutung.

JK: Der Film *Der Blick des Odysseus* von Theo Angelopoulos (1995) war die wichtigste Referenz für das Bühnenbild bzw. die Raumgestaltung. Der Film erzählt von einem griechischen Filmemacher, der während des Kosovokriegs nach Sarajevo reist. Er kommt in die zerstörte Stadt und es ist dichter Nebel.

Er sieht, wie im Nebel Theater gespielt wird, er hört, wie Musik gemacht wird, die Leute tanzen auf der Straße. Er erfährt, wie die Stadt zum Leben erwacht, da die Scharfschützen bei Nebel nichts sehen können.

Ausgangspunkt für meinen Entwurf war der Große Saal des Festspielhauses Hellerau. Der Raum ist weiß. Das ist etwas sehr Besonderes. Ich hatte zuvor noch nie in einem weißen Raum gearbeitet. Eigentlich ist es ein Schock für jemanden, der gewöhnt ist, in Theatern zu arbeiten, denn irgendjemand hatte einmal die verrückte Idee gehabt, dass Theater schwarz sein müssen. Und nach dem ersten Schock, als ich den weißen Raum gesehen hatte, wurde mir sein Potenzial deutlich, und ich wurde mir der Möglichkeit des Nebels in diesem Raum bewusst, denn Nebel ist weiß, und in einem weißen Raum können beide eins werden. Man kann also durch den Nebel den Raum auflösen.

Die zweite wichtige Anregung für unser Konzept war die Installation *The Forty Part Motet* von Janet Cardiff (2001). Janet Cardiff hat einen Chor aufgenommen, aber nicht den Chor als Ganzes, sondern vierzig einzelne Stimmen, und jede Stimme wird durch einen von vierzig Lautsprechern wiedergegeben, die kreisförmig im Raum verteilt sind. Das bedeutet, wenn man als Besucher der Ausstellung in der Mitte des Raumes steht, nimmt man den Chor als Ganzes wahr. Man kann jedoch auch ganz nah an jeden einzelnen Lautsprecher herantreten, um nur eine Stimme zu hören. Das ist also eine ganz andere räumliche Erfahrung von Musik, die dadurch entsteht, dass der Hörer die Möglichkeit hat, sich im Raum zu bewegen und so je nach Standpunkt neue, andere Höreindrücke zu bekommen. Er wird so in gewisser Weise selbst zum Autor seiner eigenen Komposition.

AM: Die Komponistin Maria de Alvear wollte vier verschiedene Gruppierungen von Musikern wie Inseln im Raum verteilen. Ein

Dirigent war nicht vorgesehen. Sie wollte, dass sich diese Gruppen immer gegeneinander verschieben, sodass jede Vorstellung anders klinge.

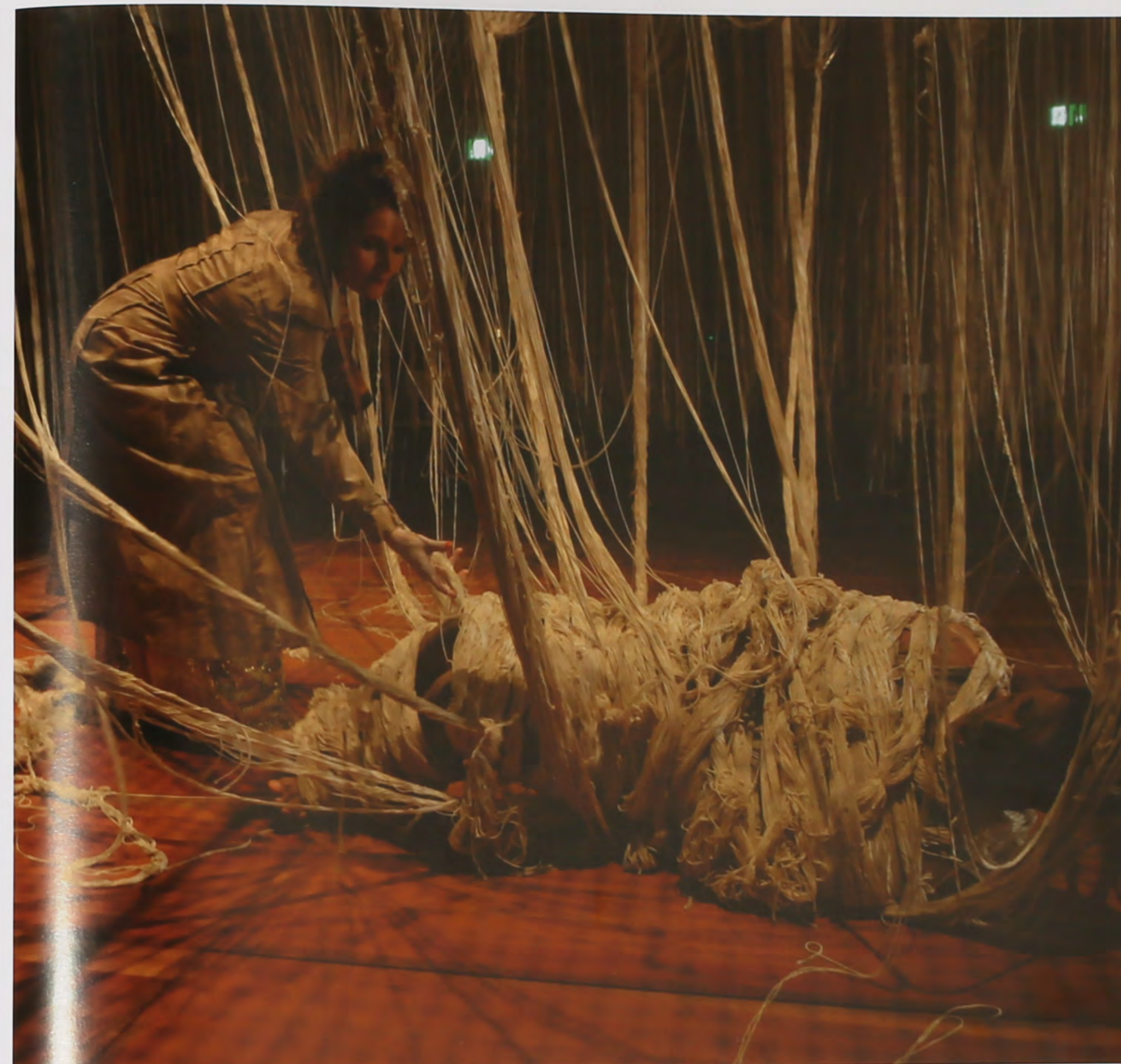
JK: Meine Grundidee, um den Nebel darzustellen, waren dünne Baumwollfäden, die von der Decke hängend den ganzen Raum ausfüllen.

Es gab drei Plafonds, an denen insgesamt 740 000 Meter Faden hingen. Das Publikum, die Sängerdarsteller sowie das Orchester befanden sich alle in diesem Nebel, der sich relativ spät, etwa nach zwei Dritteln des Stückes, langsam zu lichten begann.

Für das Publikum war es eine starke sinnliche Erfahrung, dass der visuelle Sinn, der ja in der Regel bei uns am stärksten ausgeprägt ist, ausgeschaltet oder zumindest eingeschränkt wurde, und dadurch das Akustische, die Musik, in den Vordergrund trat. Es gab z. B. Momente, in denen die Sänger unbemerkt hinter einem Zuschauerstuhl standen und chorisch zu singen begannen. Das war eine fast körperliche Erfahrung.

AM: Wenn ich nichts sehen kann, stelle ich mir stattdessen etwas vor. Eine Vorstellung ist oft viel stärker als das, was man auf der Bühne darstellen könnte. Also ist es manchmal besser, Dinge nicht zu zeigen, wegzulassen. Die Zuschauer bekommen Raum, sich selber etwas vorzustellen. Ihre Vorstellungen treten dann in Kontakt mit dem, was auf der Bühne zu sehen oder zu hören ist und es entsteht eine Art Dialog. Mit diesem Phänomen arbeiten wir ganz gezielt. Die Zuschauer bekommen keine schön verpackte Botschaft oder Fabel oder Moral von uns, die sie nach Hause tragen können. Das sogenannte Regietheater liefert immer eine Deutung von einem Stück, meistens eine ein-deutige Interpretation. Wir glauben, dass das Unschärfe oft sehr viel schärfer und näher an der Realität ist.

Colours! Pines - Der Fadennebel lichtet sich. Foto: Matthias Creutziger



Colours! Pines Foto: Matthias Creutziger