

A conversation with Ivna Žic

Autor(en): **[s.n.]**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): - **(2020)**

Heft 36

PDF erstellt am: **05.08.2024**

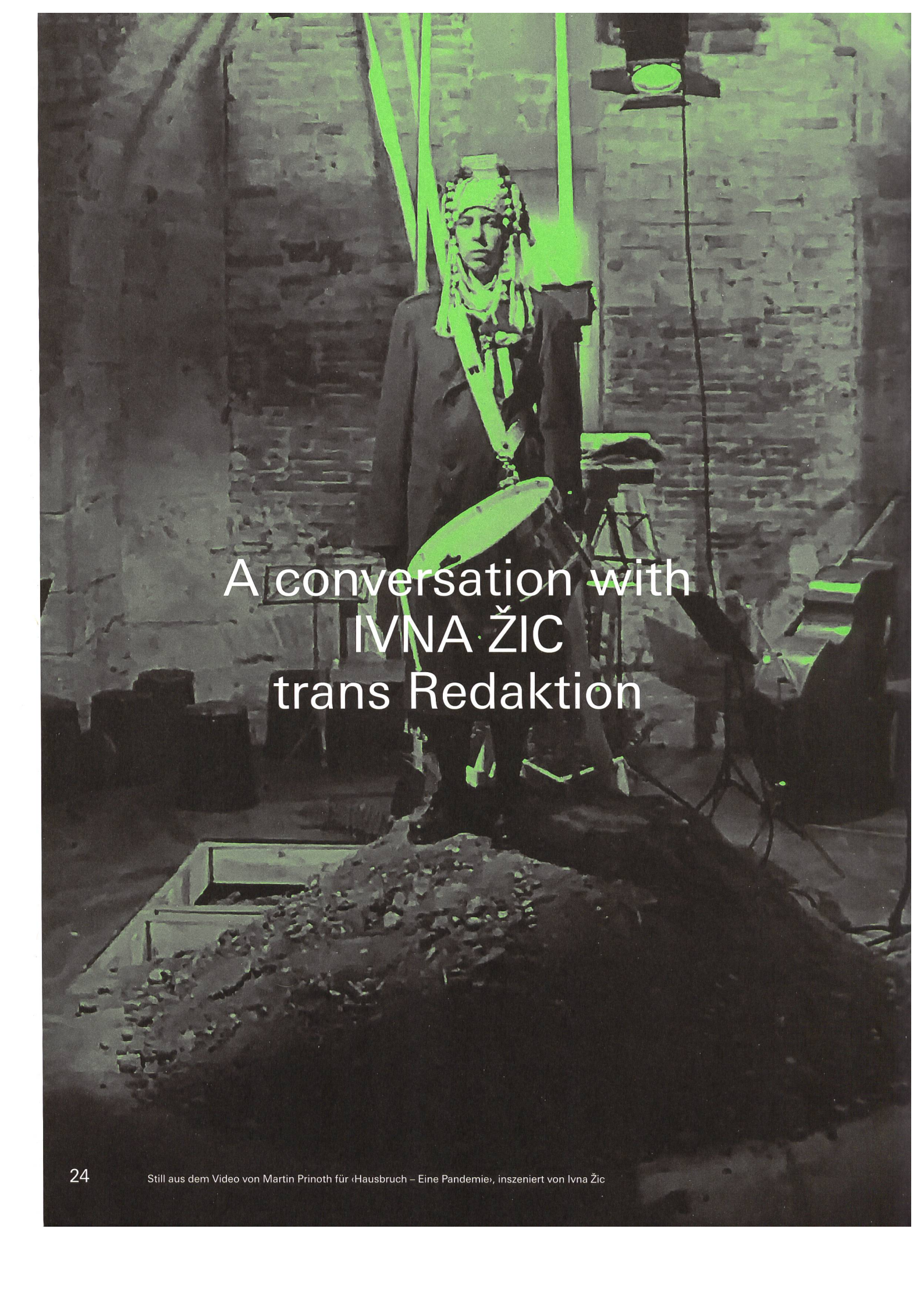
Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-981430>

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.



A conversation with
IVNA ŽIC
trans Redaktion

Die Theaterregisseurin und Autorin Ivna Žic ruft uns aus ihrer Wohnung in Wien an. Im Gespräch erfahren wir, wie sie den Rhythmus der Sprache findet, mit dem Zeitdruck im Theater umgeht und wie sie von sich selber abschreibt.

- TM In der Lesung deines Romans «Die Nachkommende» hast du erzählt, als das Buch fertig geschrieben gewesen sei, hättest du es zur Seite gelegt und die Geschichte in einem Fluss nochmals von vorn geschrieben. Wie arbeitest du?
- IŽ Das ist auf keinen Fall eine gängige Strategie. Tatsächlich habe ich sie zum ersten Mal angewendet und sehr viel daraus gelernt. Ich habe auch nicht alles auf die Seite gelegt, sondern eher das, was ich schon hatte, abgeschrieben. Eigentlich nochmals darüberschrieben. Wenn ich etwas abtippe, verändere ich es automatisch, es ist für mich eine andere Form zu schreiben. Die Sprache, die das Buch jetzt hat, gäbe es ohne dieses Abtippen nicht. Ich habe die Sprache des Textes nochmals geändert, den Fluss, den Rhythmus, die für mich noch nicht gestimmt haben. Ich find's eine tolle Strategie, die ich gerne häufiger anwenden würde, die aber sehr viel Zeit braucht, was bei vielen Projekten nicht möglich ist. Ich habe mir diese Freiheit einfach genommen, indem ich geschrieben habe, ohne vorher einen Verlag zu suchen, mit dem Risiko, dass der Text nie gedruckt wird.
- TM Funktioniert der Freiraum, den du dir da genommen hast so gut, weil er einen Gegenpol zum streng getakteten Theateralltag bietet?
- IŽ Im Theater gibt's ganz selten ein Projekt, bei dem gesagt wird: «Meld' dich, wenn du fertig bist.» Es gibt Premierentermine, permanent Deadlines. Da habe ich mich nach etwas gesehen, das Zeit braucht und länger dauern darf. Aber natürlich hat auch der Gegenpol seine Limits, nicht durch eine Deadline, aber durch einen nächsten Probenbeginn, ein nächstes Projekt. Ich versuche zu vermeiden, parallel zu schreiben und Inszenierungen vorzubereiten. Ich bin lieber zu hundert Prozent bei einem Projekt und schliesse es dann ab.
- TM Wo arbeitest du am liebsten?
- IŽ Zu Hause in Wien kann ich gut schreiben. Es gibt mir eine Ruhe, wenn ich weiss: Es gibt diese drei Bibliotheken und Cafés, wo ich arbeiten kann ohne viel zu überlegen. Wenn ich unterwegs bin, kann ich hingegen nicht gut schreiben. Ich brauche immer Zeit, um anzukommen. Mittlerweile bin ich gut darin, mich schnell in einer fremden Stadt einzurichten – wo ist die nächste Bäckerei, ein gutes Restaurant, die Post – und fertig. Beim Schreiben geht's mir darum, den Aufwand rundherum so maximal wie möglich zu minimieren. Das sind alles so pragmatische Sachen, aber die nehmen wahnsinnig viel Zeit ein und das sind die wichtigsten Faktoren, die auf meine Arbeit einwirken.
- TM Stellst du dir beim Schreiben von Theatertexten vor, in welchen Räumen deine Geschichten später inszeniert werden?
- IŽ Ich versuche die Räume nicht schon im Kopf zu haben. Es sind eher abstrakte Räume. Sie helfen mir zu schreiben, eine Atmosphäre, eine Situation zu spüren. Aber ich denk' mir nicht meinen Bühnenraum, die Kostüme, oder die Musik aus – dafür hast du dann ja ein Team, das dich überrascht. Das liebe ich.
- TM Es wär' so schön, wenn Architekt*innen auch so über ihre Disziplin reden würden! Wie toll dieser Moment ist, wenn alle mit ihren Kernkompetenzen ankommen, man sich zurücklehnen und geniessen kann, dass andere Leute Dinge besser wissen.
- IŽ Klar, es gibt auch bei uns die Kontrollwahnsinnigen, zum Beispiel Regisseure die eigentlich vorschreiben, wie das Bühnenbild auszusehen hat. Doch es gibt eine Vielzahl an Formen, wie zusammen gearbeitet werden kann. Mich interessiert die Durchlässigkeit, die Gleichwertigkeit der Elemente, die Lust darauf, gemeinsam zu kreieren.
- TM Da liegt wohl auch ein Unterschied zur Architektur – dass es sich bei uns viel mehr um Schicksalsgemeinschaften handelt. In jedem Fall kann es im Team zu Auseinandersetzungen und Streit kommen, woraus möglicherweise Neues und Unerwartetes entsteht. Vermisst du beim einsamen Romanschreiben diese Momente?

- IŽ Ich bin nach einer Inszenierung manchmal auch froh um die Ruhe beim Schreiben und denk' mir: «So, und jetzt spricht mir keiner rein», und doch kommt man beim Schreiben irgendwann an den Punkt, wo man einsam ist. Dann mach ich's aber ähnlich wie im Theater: Ich habe ausgewählte Menschen um mich, denen ich vertraue und von denen ich Kritik annehmen kann. Bei ihnen muss ich nicht erst hinterfragen, wie sie einen Text lesen, sondern ich weiss, wenn sie mir sagen: «Es ist ein Scheiss,» dann ist's auch ein Scheiss. Das Anstrengende beim Theater ist, dass man permanent Feedback bekommt. Es sind sehr viele Leute in einem Raum, die viel machen und sich mitteilen, Teil vom Ganzen sind. Die Feedback-Maschine ist in alle Richtungen offen, sehr laut und sehr schnell. Acht Stunden am Tag ping-pong-mässig, während ich easy acht Stunden am Tag vor mich hinschreiben kann und danach passiert nichts. Das ist dann natürlich eine ganz andere Form von Zeitlichkeit. Eine Theaterinszenierung entsteht auch schneller – Schreiben entsteht langsamer.
- TM Hast du dein Publikum beim Schreiben im Kopf?
- IŽ Diese Frage wird mir häufig gestellt. Ich finde sie durchaus interessant, habe aber keine absolute Antwort. Niemand kann ernsthaft behaupten, sie oder er schreibe nur aus sich heraus. Du schreibst ja nicht Tagebuch, du willst es veröffentlichen. Ich will, dass Leute zu meiner Premiere kommen. Was ich mir aber nicht vorstellen kann, ist ein abstraktes Publikum. Es gibt bei mir zwei, drei Leute im Leben, die mein Massstab sind. Ich will, dass es ihnen gefällt, das ist für mich das Ziel, dann hab' ich etwas erreicht. Wenn ich zum Beispiel an einem Podiumsgespräch unsicher bin, dann stelle ich mir diese bestimmten Menschen im Zuschauerraum vor und denk' mir: «Wie würd' ich reden, wenn ich das Gespräch mit einer dieser Personen führen würde?» Bei ihnen bin ich gezwungen ehrlich zu sein, möchte über mich hinauswachsen. Teils mache ich das auch während den Proben, weil da so viele fremde Einflüsse auf mich einprasseln. Ähnlich einer Meditation blende ich alle Anwesenden im Raum aus und hole mir meine drei guten Geister herein.
- TM Du schreibst in deinem Roman «Die Nachkommende» teilweise sehr lange Sätze, die trotzdem angenehm flüssig zu lesen sind. Es fühlt sich nach einer gesprochenen Sprache an. Liest du deine Texte häufig laut vor? Kommt das vom Theater?
- IŽ Ja, das kann sein. Ich lese sie selber laut vor oder bitte jemanden, mir den Text vorzulesen.
- Man merkt beim Lautlesen, wenn es irgendwo nicht stimmt. Man weiss vielleicht nicht gleich weshalb, aber ich spüre sofort: Hier werde ich nervös, da wird es komisch.
- TM Das ist wohl auch das Geheimnis des Rhythmus. Oder anders: Kann man sprachlichen Rhythmus erreichen, ohne laut vorzulesen?
- IŽ Ich nicht.
- TM Hast du manchmal das Gefühl, dass deine Sprache eine Leaky Pipeline ist, bei der auf dem Weg von deinem Inneren über das geschriebene Wort bis zur Hörerin, dem Hörer etwas verlorengeht?
- IŽ Das ist ja eben die grosse Frage, die grosse Suche. Mir hilft dabei, viel zu lesen, um viele Sprachen in mir zu sammeln und mich inspirieren zu lassen. Das wird in der Architektur wohl ähnlich sein. Ich kann zehn Bücher lesen und nichts darin finden und dann lese ich etwas und merke, dass es da einen Resonanzraum gibt: Jemand hat etwas in der Sprache wiedergefunden oder aktiviert, was dann auf mich selber zurückspringt, was wiederum etwas in mir aktiviert. Dieses Aktivieren ist etwas, das mich interessiert. Durch das Schreiben die Sprache zu aktivieren, sie wach zu halten, so gut es geht nicht mit Metaphern zu arbeiten, nicht mit Stereotypen oder Sätzen, die schon hundertmal gesagt worden sind. Es hat etwas von Empowerment, sich selber Sprache zu geben und Sprache zurückzugeben. Das ist aber natürlich ein schwieriger und nicht immer machbarer Prozess. Dafür braucht es den richtigen Stoff und den richtigen Moment.
- TM Die Suche, Wege aus dieser Illiteralität zu finden, kennen wir auch in der Architektur. Wir haben den Anspruch, dass möglichst viele Leute Zugang zu einem Gebäude finden. Bei vielen Gebäuden hat man das Gefühl, dass sie zu vielen Anliegen versuchen gerecht zu werden, sodass die klare Sprache dabei verlorengeht. Nicht alle ansprechen zu wollen ist ein Luxus, den man sich erlauben muss.
- IŽ Ich bin einerseits sehr an Räumen interessiert – meine Mutter ist Architektin – aber ich bin andererseits wenig im aktuellen Diskurs drin. Diese Unlesbarkeit, die ihr beschreibt, finde ich aber sehr interessant, oder die Frage, wo denn die Architektur gerade aktiviert wird, was sie in einem selbst aktiviert. Da gibt es nur schon einen Unterschied zwischen Schreiben und Theater, weit dahinter kommt dann irgendwann die Architektur. Ich spreche mich sehr für Intentionlosigkeit aus. Um in die Nähe einer Aktivierung der Sprache zu kommen, darf

ich gar nicht viele Absichten haben, was diese Sprache können muss. Ich folge ihr von Wort zu Wort, von Satz zu Satz, ich bin sehr nahe an der Sprache und an den Wörtern dran. Ich entwickle aus ihnen heraus den nächsten Satz, den nächsten Klang, das nächste Wort. Das ist ein riesiger Luxus beim Schreiben. Das Theater ist schon viel konstruierter, ich muss viel intentionaler arbeiten. Leider sind auch immer noch sehr viele Schauspieler getrimmt auf sehr intentionale Fragen. Als Regisseurin sollst du am besten immer alles schon wissen. Da bleibt wenig Raum für Neues, das sich anders und unerwartet anfühlt. Gerade beim Stadttheater wollen sie einfach, dass alles funktioniert. Ich kann mir vorstellen, dass die Architektur nochmals viel krasser ist: massiv Geld, massiv viel Intentionen. Natürlich geht da ganz viel verloren, bis man die ganzen Absichten überhaupt erfüllt. Da benötigt man unglaublich viel Kraft, um noch kreativ zu sein und Räume fein zu füllen, ohne sie einfach mit Intentionen vollzuhauen.

TM Denkst du während des Schreibens über einen Spannungsaufbau nach?

IŽ Was mir überhaupt nicht liegt, ist das klassische Storytelling. Ich find's super, wenn das jemand kann, aber ich glaube, mein Schreiben funktioniert viel intuitiver. Erst wenn ich das Gesamte habe, fange ich an zu komponieren. Wenn ich alle Teile beisammen habe, beginne ich mit ihnen zu spielen. Meist werden sie dann weniger, feiner und genauer. Um wieder zurückzukommen auf das Überschreiben: Da beginnt die Rhythmisierung, das Übersetzen. Mit diesem rhythmischen Komponieren wird bestimmt auch Spannung – in welcher Form auch immer – hergestellt.

Bei mir aber muss die Spannung mit Form, mit Rhythmus, mit Sprache zu tun haben. Darüber

komponier' ich wohl eine Form von Spannung. Ich denke nicht: «So, und jetzt wird's spannend.» Eher: «Jetzt wird's nicht spannend. Jetzt wird's noch einmal mehr nicht spannend.»

TM In der Architektur arbeiten wir häufig mit Referenzprojekten, nutzen also auch das «Abschreiben», das Analysieren als produktive Praxis, um herauszufinden, wie die Referenz aktiviert und übersetzt werden kann.

IŽ Das ist tatsächlich eine gute Praxis. In der Literatur entspricht das wohl dem Close Reading, oder der Übersetzung, vor allem in der gemeinsamen Praxis, wie dies zum Beispiel die Wiener Gruppe «Versatorium» praktiziert. Dabei muss man sich intensiv mit Sprache auseinandersetzen. Wenn man zum Beispiel Lyrik übersetzt, wird sowohl die eigene wie auch die andere Sprache unfassbar stark aktiviert, weil du permanent in dieser Bewegung bist.

TM In der Übersetzungsarbeit für deine Inszenierung «Gebrochenes Licht» lässt die Autorin Lubna Abou Kheir ihre Muttersprache Arabisch in die deutsche Sprache fließen. Da findet ein wahnsinnig spannendes Abtasten zweier Sprachen statt.

IŽ Genau, das ist auch eine Form von Sprachaktivierung, um zu sensibilisieren. Damit man anders an diese Sprache herangehen kann, muss man anders hinhören. Alles was so im Arbeitsprozess funktioniert, funktioniert auch als Praxis.

TM Gibt es bald eine kroatische Übersetzung von deinem Roman?

IŽ Hoffentlich!