

WIEDER- AUFER- STEHUNG DER VÖGEL

WIEDERAUFERSTEHUNG DER VÖGEL

147 SAISON 2019/2020



WIEDERAUFERSTEHUNG DER VÖGEL

Das vollständige Programmheft in Druckversion
können Sie für CHF 5.– an der Billettkasse und beim
Foyerdienst am Infotisch erwerben.

Schauspiel von Thiemo Strutzenberger
Basierend auf «Tropenliebe» von Bernhard C. Schär
Uraufführung/Auftragswerk

Paul **Simon Kirsch**

Fritz **Maximilian Kraus**

Franz **Andrea Bettini**

Anna Cathrin **Isabelle Menke**

Adalie/Haushälterin **Wanda Winzenried**

Nicolaas Adriani **Urs Peter Halter**

Brugmann der Jüngere **Jonas Götzinger**

Vögel/Schatten **Ensemble**

Inszenierung **Katrin Hammerl**

Bühne und Kostüme **Lisa Dässler**

Musik **«Club Für Melodien» (Fabian Chiquet,
Joël Fonsegrive, Victor Moser)**

Choreografie **Gina Gurtner**

Licht **Roland Heid**

Dramaturgie **Michael Billenkamp**

Premiere am 24. Januar 2020 im Theater Basel,
Kleine Bühne

Entstanden im Rahmen des Autor_innenförder-
programms «Stück Labor Basel» am Theater Basel

Aufführungsrechte S. Fischer Verlag GmbH, Frankfurt
am Main

Regieassistentz **Ariana Battaglia**
Bühnenbildassistentz **Daniel Felgendreher**
Kostümassistentz **Miriam Balli**
Regiehospitalanz **Benjamin Konzett**
Inspizienz **Arthur Kimmerle**
Soufflage **Ana Castaño Almendral**

Für die Produktion verantwortlich:
Bühnentechnik **Olivier Bouvard**
Beleuchtung **Roland Heid**
Ton **Beat Frei, David Huggel**
Requisite **Mirjam Scheerer**
Maske **Yara Rapold**
Ankleidedienst **Cornelia Peter**

Bild- und Tonaufnahmen sind während der Vorstellung
nicht gestattet.

Technischer Direktor **Joachim Scholz**
Leitung Beleuchtung **Roland Edrich**
Leitung Tonabteilung **Robert Hermann, Stv. Jan Fitschen**
Leitung Möbel/Tapezierer **Marc Schmitt**
Leitung Requisite/Pyrotechnik **Stefan Gisler**
Leitung Bühnenelektrik **Stefan Möller**
Leitung Bühnenmaschinerie **Matthias Assfalg**

Die Ausstattung wurde in den hauseigenen Werkstätten
hergestellt.

Werkstätten-/Produktionsleitung **René Matern,**
Gregor Janson, Oliver Sturm
Leitung Schreinerei **Markus Jeger, Stv. Martin Jeger**
Leitung Schlosserei **Andreas Brefin, Stv. Dominik Marolf**
Leitung Malsaal **Oliver Gugger, Stv. Andreas Thiel**
Leitung Bühnenbildatelier **Marion Menziger**

Leitung Kostümabteilung **Karin Schmitz**
Gewandmeisterin Damen **Frauke Freytag,**
Stv. **Gundula Hartwig, Antje Reichert**
Gewandmeister Herren **Ralph Kudler,**
Stv. **Eva-Maria Akeret**
Kostümbearbeitung/Hüte **Rosina Plomaritis-Barth,**
Liliana Ercolani
Kostümfundus **Murielle Véya, Olivia Lopez Diaz-Stöcklin**

Leitung Maske **Elisabeth Dillinger-Schwarz**

WAHNHAFTER SOG

Über Stück und Inszenierung

«Wiederauferstehung der Vögel» ist ein Stück über zwei «Sprösslinge» – so eine der Zwischenüberschriften von Thiemo Strutzenberger – aus einer der wichtigsten und einflussreichsten Familien des Basler «Daig»: den Sarasins. Den «Daig» bilden einige wenige privilegierte Familien der Stadtbasler Oberschicht, die seit Generationen das Bürgerrecht besitzen und sich darüber sehr bewusst gegenüber unteren gesellschaftlichen Schichten wie auch aufstrebenden Neureichen abgegrenzt haben. Die beiden Grosscousins Fritz und Paul Sarasin weigerten sich allerdings, den Regeln des «Daig» und damit der eingeschriebenen Familientradition zu folgen – also Macht, Einfluss und Besitz weiter zu vermehren. Sie wählten einen anderen Weg: verschrieben sich der Wissenschaft, verbrachten lange Zeit im Ausland – auch, um möglichen Unannehmlichkeiten ihre Beziehung betreffend zu entgehen – und kehrten erst spät als angesehene Forscher wieder in ihre Heimatstadt zurück.

Im ersten Teil seines Stücks zeigt Thiemo Strutzenberger die tief religiöse, auf Profit und Tradition ausgerichtete Erziehung im Elternhaus von Paul Sarasin. Die Strenge des Vaters und der feste Glaube der Mutter sind für beide Cousins prägend, ebenso wie die spürbare Enge ihres Basler Umfelds des Jahres 1877.

Wie stark der Einfluss dieser Erziehung ist, zeigt sich auch in ihrem kolonialen Verhalten gegenüber ihren beiden Gesprächspartnern im zweiten Teil des Stücks: dem Missionar Adriani und dem einheimischen Übersetzer und Diplomaten Brugmann. Dieser spielt gut fünfundzwanzig Jahre später in den Tropen, genauer in Celebes – dem heutigen Sulawesi –, allerdings zu unterschiedlichen Zeitpunkten der Expedition: So sind Fritz und Adriani die letzten Gäste eines Festbanketts, das zu Ehren von Fritz und Paul kurz vor ihrer Rückreise in die Heimat gegeben wird. Dabei ist es vor allem eine Frage, die Fritz quält und auf die er sich von dem schweigsamen Missionar eine Antwort erhofft: Wie lässt sich Wissenschaft mit dem Glauben an Gott vereinbaren?

Paul und Brugmann hingegen befinden sich bei ihrem nächtlichen Aufeinandertreffen mitten im indonesischen Dschungel. Beide zwar erschöpft und müde von einem langen Tagesmarsch, lässt Paul jedoch die Sorge um den schwer kranken Fritz nicht zur Ruhe kommen. Dieser liegt mit hohem Fieber in einem Zelt – unklar, ob er die Reise überleben wird oder nicht. Zwischen diesen beiden Schauplätzen wechselt die Handlung hin und her, spiegeln und befragen sich Themen wie Glaube, Evolutionstheorie, Kolonialismus, Sklaverei, Liebe und Begehren in sehr unterschiedlichen Konstellationen.

Die stark rhythmisierte Sprache Thiemo Strutzenbergers hat bei mir von Anfang an den Eindruck eines wahnhaften Sogs entstehen lassen. Diese Sprache ist allen Figuren und ihren unterschiedlichen Konflikten eingeschrieben. Trotzdem erschien es mir konsequent, dieses Wahnhafte auf die Figur von Fritz Sarasin zu fokussieren, gerade im Hinblick auf seine lebensgefährliche Erkrankung während ihrer Forschungsreise. Eine Erfahrung, die er in einer fast zwanghaften Auseinandersetzung mit den Themen Tod und Vergänglichkeit nachträglich aufzuarbeiten versucht. Die Inszenierung ist damit auch eine Reise in die Vergangenheit, eine Reise in die Erinnerung, in den Kopf, die Fieberfantasie von Fritz. Die Klangkulisse, dazu die surreal anmutenden Szenen mit Vögeln und Schatten wie auch die alpträumhaften Verschiebungen von Realitäten sind alle unmittelbarer Ausdruck dieses Wahns. Ein Ansatz, der sich auch im Bühnenbild, einer riesigen Transportkiste, widerspiegelt: Einerseits ist diese ein «Archiv der Erinnerungen» – Leben und Geschichte zunächst archiviert, dann vergessen, jetzt wieder ans Licht gebracht und schliesslich neu befragt –, andererseits auch das räumliche Synonym für die drückende Enge einer Basler Kindheit.

Katrin Hammerl

ICH HÄTTE MICH NICHT IN SIE VERTIEFEN MÖGEN, OHNE DASS SIE MIR NAHGEHEN

Ein Gespräch mit Thiemo Strutzenberger

Den Ausgangspunkt für dein Stück bildet Bernhard C. Schärs Studie «Tropenliebe» über die beiden Basler Grosscousins Fritz und Paul Sarasin. Ein wissenschaftliches Buch als Grundlage für ein Theaterstück ist ja eher ungewöhnlich. Wie kam es dazu und was hat dich daran besonders gereizt?

Da ich mit kolonialgeschichtlichen Fragen und postkolonialer Theorie – etwa auch über die Gender Studies – immer wieder in Berührung kam, hat mich diese Studie Bernhard C. Schärs zu den diesbezüglichen lokalen und nationalen Umständen angesprochen. Welche Beziehung gibt es in der Schweiz überhaupt zu Kolonialismus? Die allgemeinere Frage nach der Kolonialgeschichte – was unter welchen Umständen geschehen, gewusst und getan worden ist – finde ich wichtig zu stellen. Schär beschreibt die Schweiz als transnational vernetzt mit den imperialen Projekten anderer europäischer Nationen. Und er legt die Lebensgeschichte von Fritz und Paul Sarasin wie ein Fallbeispiel dazu dar. Der Umstand, dass es sich bei ihnen auch um ein forschendes Liebespaar gehandelt hat, hat mich zusätzlich interessiert. Das Buch ist also sowohl Kolonialismus- als auch ungewöhnliche Liebesgeschichte. Da mein Vorschlag, mit dem Buch umzugehen auf Resonanz stiess, habe ich mich den Herausforderungen gestellt, die das Vorhaben, ein wissenschaftliches Buch in ein Stück zu verwandeln, mit sich bringt.

Was sind oder wofür stehen Fritz und Paul Sarasin für dich? Und wie unterscheiden sich die beiden in deinem Stück von den realen Personen?

Für mich stand der Nachvollzug ihrer Ambivalenz im Zentrum. In Überschriften gestanzte, sind sie zunächst «weisse Männer», Patriziersöhne, Privilegierte. Aber sie sind in ihrer hegemonialen Situierung auch durchkreuzt. Etwa allein

dadurch, dass sie einander wohl lieben. Reizvoll für mich war die Frage nach den Herrschaftsverhältnissen in Bezug auf die historischen Umstände der Basler Situation. Dazu haben mich vor allem die wissenshistorischen Aspekte beschäftigt: Was heisst im 19. Jahrhundert Naturwissenschaft? Welche Synthesen – etwa den religiösen Prägungen entsprechend – wurden angestrebt? Vor allem die Besonderheit der sogenannten «theistischen» Position der beiden Naturforscher Fritz und Paul Sarasin hat meine Aufmerksamkeit auf sich gezogen: Das Anliegen, eine Evolutionstheorie anzufechten, bei der jedem Lebewesen nur blindes und grundloses Wirken des Zufalls eingelegt ist, fand ich interessant. Die religiöse Prägung der Grosscousins, die Bernhard C. Schär schildert, bedeutet dabei, glaube ich, in Bezug auf ihre naturhistorische Informiertheit weniger dogmatisch «Kreationismus» und mehr die Einsetzung von metaphysischen Unsicherheiten in evolutionstheoretische Thesen. Die Frage nach dem Christentum, auch nach Mystik, im Verhältnis zu Moderne und Wissenschaft kam damit zum Tragen.

Wie schwierig oder vielleicht auch einfach war es, sich irgendvone von den historischen Fakten und der Historizität des Stoffs und der Buchvorlage zu distanzieren, um dann deinen eigenen Weg zu gehen?

Ich habe mich, glaube ich, von den historischen Fakten nicht sehr distanziert. Ich strebte das auch nicht an. Eine Ausnahme bildet der «Sprösslinge»-Teil, in welchem ich mir nicht anmassen wollte, das historische Familienleben akkurat porträtieren zu können. Die Figuren etwa, ausser Fritz und Paul, haben da dementsprechend auch erfundene Namen. Letztlich sind auch die Situationen in den Tropen erfunden. Wichtiger war mir, dass die verhandelten Themen und Motive den historischen Umständen entsprechen. Obwohl ich auf dokumentarische Mittel verzichtete, stand für mich an erster Stelle, Bernhards Studie nicht zu verraten – eher sie zu verwandeln, zu übersetzen. Ich fände es auch nicht lauter, eine Art Fantasiestück zum Kolonialismus zu schreiben, bei dem Figuren nach eigenem Gutdünken handeln. Ich denke sogar, in einem weiteren Sinn ist alles am Stück historisch. Ich wollte dabei nicht unbedingt einen eigenen Weg gehen. Schär hat das Stück daraufhin durchgesehen und wo nötig auch Einwände erhoben. Als ich dann

von seiner Seite bestätigt wurde, dass die Umstände Geschichtliches nicht zu sehr verzerren, war ich beruhigt. Künstlerisch wollte ich aber schon einen eigenen Weg gehen.

Deine klar rhythmisierte und kunstvoll-musikalische Sprache setzt sich ganz bewusst von jedem «natürlichen» Sprechen ab. Liegt darin auch die Absicht, der formalen Wissenschaftssprache eine explizite Kunstsprache gegenüberzustellen?

Bernhard C. Schärs Buch ist in klarer und gut nachvollziehbarer Wissenschaftsprosa aufgebaut. Für die Bühne braucht man, wenn man kein Referat aufführen will, etwas anderes. Die Ergebnisse von Schär habe ich versucht, in einer vom Buchdeutsch unabhängigen, poetischeren Sprache zu rhythmisieren und mir so eine Art Gesetz auferlegt. Die jambische Engführung für das Gesamte hat es ermöglicht, mich von der akademischeren Sprache zu lösen. Historische Fakten so zu arrangieren und Figurenporträts sprachlich und situativ dementsprechend entstehen zu lassen, wurde wegweisend. Es ging darum, ein historisches Wissensstück zu verfassen, ohne dass es ein Wissensstück wird.

Du verschränkst in deinem Stück nicht nur die unterschiedlichen Zeitebenen, sondern ebenso die verschiedenen Schauplätze der Handlung. Der erste Teil des Stücks spielt in Basel, der zweite dann in den Tropen, und dazwischen gibt es noch Szenen mit Vögeln und Schatten, die in einer Art Zwischenwelt agieren, die durchaus surreal anmutet. Warum die Entscheidung, mit so vielen Zeit- und Handlungsebenen zu spielen?

Wir erleben die Grosscousins zuerst als junge Erwachsene in ihrer familiären Umgebung. Und fünfundzwanzig Jahre später begleiten wir sie dann ans Ende einer ihrer Expeditionen.

Die aufgespannte biografische Zeit dient dem Zweck, die Frage ihrer Prägung abdecken zu können. Der Familienteil dient auch dazu, dass eine Basler Wissensgeschichte des 19. Jahrhunderts zumindest anklingen kann. Etwa indem auf lokales, noch heute bekanntes kulturhistorisches Denken verwiesen wird. Er dient auch dazu, eine bestimmte ökonomische und gesellschaftliche Situierung zu skizzieren. Dazu wird die patriarchale Rollenverteilung erlebbar. Pauls Vater «pflanzte» ausserdem sein Drängen nach

wirtschaftlich-imperialer Expansion in die Nachkommen ein. Die Mutter hingegen ihren Wunsch nach religiöser Bewahrung. Ich hatte hier eben auch die Chance auf weibliche Figuren. Neben Pauls Mutter lernen wir innerhalb des Familienszenarios auch seine Schwester kennen, die weltpolitische Dimensionen intensiv, fast hellseherisch wahrnimmt. Das «politische Unbewusste» findet seinen Ausdruck in ihren Träumen.

Später erleben wir die Grosscousins dann Mitte vierzig am Ende der Anstrengung einer spezifischen Durchquerung in Indonesien, kurz bevor sie zu Bett gehen, zu unterschiedlichen Zeitpunkten der Expedition und mit unterschiedlichen Gegenübern. Dort handeln sie auf den ersten Blick relativ unabhängig voneinander, sind ins Gespräch mit anderen Männern verwickelt, denen ihr libidinöses oder ihr Trostinteresse gilt. In ihnen reist in der jeweiligen Dämmerung, neben dem Thema der Zivilisierungs- und Forschungsmission, die Frage nach der Vergänglichkeit auf. Ihre Gegenüber – der Missionar Adriani und der Kolonialbeamte Brugmann – charakterisieren dazu die von Schär rekonstruierte koloniale Situation in Indonesien. Einfacher gesagt, wollte ich mittels der verschiedenen Lebensalter Entwicklungen und Stagnationen sichtbar machen. Lässt sich biografisches Werden so einfangen?

Die «Vögel» sind Zeugen dafür: Sie pfeifen die kolonialhistorischen Ereignisse – und davon inspirierte Reflexionen – von den Bäumen. Sie stehen für den Wunsch nach komplettierter Geschichte ein. Es wird so der Forderung und der Sehnsucht, koloniale Auslöschungen angemessen erinnern, betrauern, mitbedenken zu können, Ausdruck verliehen. Sie sind Teil einer Natur, welche die Ereignisgeschichte kennt, weiss, ausspricht und zurückholt. Die «Schatten» zeichnen dazu in groben Zügen den Verlauf bestimmter Stationen europäischer Kolonialisierung nach.

Die Frage der «kolonialen Amnesie» – viele Länder wollen sich heute nicht mehr an die eigene koloniale Vergangenheit und die damit verbundene Verantwortung erinnern – wird derzeit in ganz Europa mit Vehemenz diskutiert. Auch in der Schweiz wird das Thema mittlerweile sehr kontrovers debattiert, was auf den ersten Blick vielleicht überraschen mag, weil die Schweiz ja nie Kolonien besass. Inwiefern spielt dieses Thema und diese Diskussion auch in deinem Stück eine Rolle?

Ich fragte mich, wie ich ein koloniales Bewusstsein porträtieren kann, welches von den Unterwerfungen und Vernichtungen, die es anrichtet und angerichtet hat, weiss und gleichzeitig nichts davon weiss. Mir scheint diese Gleichzeitigkeit auch das Bewusstsein für die gegenwärtige «Konstellation des kapitalistischen Imperialismus», wie Gayatri Chakravorty Spivak das nennt, zu charakterisieren.

Ich frage mich, wie wir diese Diskussion auf künstlerischer Ebene überhaupt in die Theater bekommen, wie sie den Blick auf Dramatik verändern und prägen könnte. Welche künstlerischen, theatralen Verfahrensweisen sind für eine Bewusstseinsveränderung gut? Welche vielleicht eher etwas weniger?

Bei einer Veranstaltung zur ungewöhnlichen Kombination der Themen «Restitution und Theater» stellte die Kunsthistorikerin Bénédicte Savoy fest, dass wir vielleicht noch nicht wissen können, was der Zusammenhang zwischen Theater und der Rückgabe von «Raubkunst» – gestohlenen kulturellen Gütern und Objekten – bedeuten könnte. Aber sie meinte, dass wir vielleicht bald viel darüber sprechen werden! Etwa indem wir auf das Thema «Kolonialismus und dramatische Erzähltraditionen» fokussieren?

Das Stück ist dementsprechend von Fragen durchzogen: Wie stellen wir es an, uns anders zu erinnern, und wie stellen wir die Arten und Weisen infrage, wie wir uns erinnern oder eben nicht erinnern? Welche Wirklichkeiten werden dann sichtbar, erzählbar? Gibt es darin nicht ein Moment von Reparatur, zumindest «imaginärer» Restitution?

Gleichzeitig gibt es einen Streit über die «richtige» Art, sich zu erinnern, etwa von denen angezettelt, die sich gerne an den Kolonialismus erinnern: als etwas Positives. Die Amnesie betrifft da nicht den Kolonialismus, sondern die mit ihm einhergehende Gewalt.

In der Ankündigung hast du geschrieben, dass die «Wiederauferstehung der Vögel» auch der Versuch ist, das Leben der beiden Basler Grosscousins mit einer Geschichte des Geldes, des Wissens, der Herrschaft und der Gewalt in Verbindung zu bringen. Wie kritisch siehst du diese Verstrickungen?

Fritz und Paul Sarasin waren erstaunlich in ihrer Anhäufung und Sortierung von Wissen. In der Entwicklung rassenwissenschaftlicher Methoden etwa setzten sie im europäischen Wettbewerb Standards und waren grundsätzlich

wissenschaftlich vorne mit dabei. Sie gingen auf ihren extrem gut vorbereiteten Expeditionen mit dem Habitus europäischer Überlegenheit vor. Etwa in der Befürwortung der Eroberung, welche die Niederländer anstrebten. Diese wurde ethisch legitimiert, vollzog sich aber auf militärischem Weg. Fritz und Paul verursachten die Eroberung mit, indem sie die annektierten Gegenden zuerst durchschritten haben. Zudem sind da die üblichen zeitgenössischen blinden Flecken, das Reaktions-Schematische etwa in ihren anthropologischen Beiträgen. Es gibt dort, wo sie forschen, Fragen nur als vorgefertigte Meinung.

Mir liegt es aber mehr, dass die beiden Naturhistoriker einander fragen, inwiefern sie angeklagt sind. Mehr, als dass sie als Angeklagte vorgeführt werden. Ich will zuerst die angesprochenen «Verstrickungen» nachvollziehen können. Die gesamte wissenschaftliche Produktion der beiden etwa ist von einem Zweifel durchzogen, der die Erkenntnisse selbst meint. Das ist für die zeitgenössischen Naturwissenschaften doch mehr als beachtlich. Es ist zumindest nicht selbstbestätigend männlich. Die eben beschriebenen Herrschaftsgesten der beiden treffen im Stück auf ihre Frage nach Vergänglichkeit überhaupt. Die weist mit ihnen, durch sie und über sie hinaus. Fritz sagt, der Missionar schulde der ganzen Menschheit eine Antwort darauf. Ich hätte mich nicht in sie vertiefen mögen, ohne dass sie mir nahgehen. Mein Hauptinteresse lag dann weniger in der Kritik als eher im Versuch, eine kurativ-reparative Beziehung der gefundenen Sprache zur verfügbaren Verletzung der Welt herzustellen.

THIEMO STRUTZENBERGER

Geboren 1982 in Kirchdorf an der Krems (Oberösterreich), absolvierte Thiemo Strutzenberger sein Schauspielstudium am Max Reinhardt Seminar in Wien und war bereits währenddessen im Ensemble des Burgtheaters. Anschliessend wechselte er an das Deutsche Schauspielhaus in Hamburg und an das Theater Neumarkt in Zürich, bevor er 2010 Ensemblemitglied am Schauspielhaus Wien wurde. Er schloss den Masterstudiengang für Gender Studies an der Universität Wien ab und nahm am Autorenprojekt FORUM Text der uniT (Graz) sowie am Autorenförderprogramm des Schauspielhaus Wien «stück/für/stück» teil. 2010 wurde sein Stück «The Zofen Suicides» uraufgeführt, 2013 und 2014 folgten die Uraufführungen von «Queen Recluse» und «Hunde Gottes» am Schauspielhaus Wien. 2014 war er für den österreichischen Theaterpreis Nestroy als «Bester Schauspieler» nominiert. 2015 wurde Thiemo Strutzenberger Ensemblemitglied am Theater Basel, wo er u. a. mit Nora Schlocker, Robert Borgmann, Antonio Latella, Stefan Bachmann, Ulrich Rasche und Robert Icke zusammenarbeitete. Seine erste Regiearbeit realisierte er 2017 am Theater Basel, 2018/2019 war er dort Hausautor. Seit der Spielzeit 2019/2020 ist er Ensemblemitglied am Residenztheater München.

KATRIN HAMMERL

Geboren 1984 im Burgenland, studierte Katrin Hammerl Theater-, Film- und Medienwissenschaft in Wien und Pisa. Nach Projekten in der freien Szene Wiens begann sie 2013 ihre Arbeit als Regieassistentin am Schauspielhaus Wien und anschliessend am Theater Basel. Während dieser Zeit inszenierte sie für das Schauspielhaus Wien das Solo «Abfall, Bergland, Cäsar. Eine Menschensammlung» von Werner Schwab in eigener Bühnenfassung, seit November 2019 am Residenztheater München, und für das Theater Basel «Paradise Lost #1», «Nachtessen sur scène» sowie die Uraufführung «Esther. Eine Geschichte vom Bruderholz». 2017 übernahm sie die Einrichtung des Familienkonzerts «Háry János» für das Sinfonieorchester Basel im Rahmen des Lucerne Festival und entwickelte das Stück «Ein einziges Leben» für die Theaterinitiative Burgenland. Zudem ist sie seit 2013 als Übersetzerin für den Regisseur und Autor Antonio Latella tätig. Seit 2018 arbeitet Katrin Hammerl als freie Regisseurin. Für die Musik-Biennale Venedig führte sie 2018 Regie bei zwei Kurzoperen, welche im Rahmen des Internationalen Festivals zeitgenössischer Musik uraufgeführt wurden. Ihre erste Opernproduktion für das Theater Basel war in der Spielzeit 2018/2019 mit «Der Kaiser von Atlantis» im Foyer Grosse Bühne zu sehen. 2019 folgte das Sinfoniekonzert «Ein Sommernachtstraum» mit Johanna Wokalek, eine weitere Zusammenarbeit mit dem Sinfonieorchester Basel. In der aktuellen Spielzeit zeichnet sie für zwei Aufführungen im Rahmen der Reihe «grrrls grrrls grrrls» am Theater Basel verantwortlich.