

DAS GEHEIMNIS DER ERBSE

Dramaturgin Anastasia Ioannidis im Gespräch mit Regisseurin Mélanie Huber und Autor Stephan Teuwissen

Anastasia Ioannidis - Das Kunstmärchen *Die Prinzessin auf der Erbse* von H.C. Andersen bildet die Vorlage des Theaterstücks ERBSE. Weshalb dieser Stoff?

Stephan Teuwissen - Diese Andersen-Märchen reizen und irritieren mich. Ich brauche nur eine Zeile davon zu lesen, schon gerate ich in Wallungen. Ein etwas unmodisch gewordenes Wort für Vorlage ist «Vorwurf», und das lese ich gerne doppelt, einmal, als etwas, das mir „zum Frass“ vorgeworfen wird; aber dann auch in der Bedeutung der Rüge; Andersen als Dauer-Vorwurf. Wobei ich gestehe, ich liebe meine Irritation ihm gegenüber! (*lacht*)

AI - Und konkret beim Märchen *Die Prinzessin auf der Erbse*?

ST - Andersen präsentiert eine aalglatte und auf Eindeutigkeit gestriegelte Geschichte. Da frag ich mich: Welches nur waren die Inhalte, die so aufrüttelnd waren, dass sie dieser Glättung bedurften? Diese "Erbsenprobe"; die Königin versteckt eine Erbse unter vielen, vielen Matratzen, um so herauszufinden, ob es sich bei der Fremden um eine feinfühligke Prinzessin handelt!? Das ist schon abstrus; die Würde einer Person zu konstruieren auf Basis einer einzigen (behaupteten) Eigenschaft. Gleichzeitig läuft da ein Prinz - ein Sohn - herum, der ein ebenso sonderbares Projekt hat; er sucht nämlich «die Richtige» und reist dafür in der Welt herum. Und wird und wird nicht fündig. Da kommt mir der Verdacht: Reist dieser Sohnemann so lange herum, weil er sie nicht findet, oder findet er sie nicht, damit er weiter reisen und dem Palast fernbleiben kann?

AI - Mélanie, ERBSE ist deine erste Zusammenarbeit mit dem Schalktheater. Wie kam es dazu und was reizt dich an der Arbeit mit dem Ensemble des Schalktheaters?

Mélanie Huber - Mit Nina Hesse Bernhard, der Leitung des Schalktheaters, war ich bereits seit Jahren im Gespräch. Sie hat viele meiner Arbeiten gesehen und wünschte sich, dass mit textlichen und inszenatorischen

Vorgaben experimentiert wird. Die Lust am Erzählen und Gestalten von theatralen Situationen und das „in Figuren springen“ sollten dabei im Vordergrund stehen. Im Unterschied zu vorherigen Produktionen des Schalktheaters, wo die Stücke teilweise erst während des Probenprozesses entwickelt wurden und bei Stückvorlagen inhaltlich die Lebensgeschichten der Spielenden mit einfließen konnten, wird dem Ensemble nun ein bereits bestehendes Stück als Spielball zugeworfen.

Die Proben mit dem Ensemble des Schalktheaters bringen viel Freude und Intensität mit sich. Die Spielenden agieren mit einer Direktheit, die eine Wärme mit sich bringt und fordern mich zugleich ganz neuartig heraus.

AI - Was macht das Stück für den Kontext des Schalktheaters interessant?

MH - Das Stück macht Fässer auf, die mit uns allen zu tun haben, die uns auf unterschiedlichste Art ergreifen. Da werden Abgründe umrissen, die wir alle kennen oder wovor wir uns fürchten. Spannend ist's zu sehen, dass die Spielenden des Schalktheaters eine eigene, unverfrorene und direkte Art haben, damit umzugehen.

Dann gibt es aber auch viel zu entdecken, zu spielen und vor allem die Möglichkeit der Verwandlung, in eine Figur zu springen und z.B. die Königin zu spielen. Da entstehen Deckungen und neue Spiegelungen. Und das ermöglicht, sich selber und das Publikum auf eine Reise zu schicken, weit weg von Routinen und Normen und dennoch bleiben wir nahe bei der alltäglichen Wirklichkeit.

AI - Stephan, Du arbeitest oft mit bereits vorhandenen Texten und Stoffen und verwendest für deine Arbeitsweise den Begriff reverse dramaturgy. Was kann ich mir darunter vorstellen?

ST – Dieser Begriff „Reverse Dramaturgy“ hat selbstverständlich einen ironischen Beiklang, erfasst aber recht gut, was ich probiere. «Klassische» Stoffe täuschen uns oft eine scheinbar selbstverständliche Form vor, eine Gradlinigkeit die heute nicht mehr vertretbar ist. Aber statt diese Stoffe zu «brechen», sie zu demontieren, reizt es mich mehr, sie respektvoll von ihrer angesetzten Eleganz zu entkleiden. Das ist für mich ein rekonstruierender Vorgang, ich frage mich: Was wird hier verdeckt? Was wird hier ausgelassen oder geleugnet? Nicht im Sinne des „Gegen-den-Strich-Lesens“, des Aufbrechen um des Aufbrechens willen, sondern ich versuche eher «unter» den Strich zu gelangen: Was war da, bevor es wegredigiert wurde, wo wurden Wunden und Brüche geglättet? Würden diese Brüche und Wunden zu Wort

kommen, vernähme ich dann nicht eine andere Erzählung, eine Aussage die bis anhin zugedeckt wurde?

AI - Diese ominöse Erbsenprobe. Wie gehst du in deiner Version damit um? Da geschieht ja eine Umkehrung, eine Art Umstülpung...

ST - Umstülpen, ja, die Bezeichnung gefällt mir! Recht benjaminisch ... Walter Benjamin beschreibt in seinem Text «Berliner Kindheit», wie er als Kind davon verzaubert war, im Schrank aufgerollte Strümpfe vorzufinden. Er sah sie als Taschen, die er ausrollte, um dann vergnügt und erstaunt festzustellen, dass sie sich selbst beinhaltenen, «sich selbst mitbrachten». Ein wunderbares Bild, diese Verquickung von Oberfläche und Inhalt, das tiefe Erleben von Welt bei abwesender Tiefe. Das Stück ERBSE versucht in diesem Sinne die Vorlage auszurollen. Die «Erbsenprobe» ist meines Erachtens nie, was sie vorgibt zu beinhalten. Wer eine solche Probe ernsthaft ansetzt, stellt vor allem sich selbst bloss. Der aufgerollte Strumpf im Schrank ist eine existenzielle Frage, kein doofes Rätsel mit eindeutiger Lösung, das Geschenk der Oberfläche ist nicht oberflächlich. Nur, wenn wir der Erbsenfrage kindlich und spielerisch gegenüber treten, offenbaren sich uns Freude oder gar eine erotische Lust. Das Geheimnis der Erbse ist wie das der Strümpfe: Es geht gar nicht um die Gegenstände, um das, was der Strumpf «enthält», oder was die Erbse «bedeutet», sondern darum, wie einer Person dem Geheimnis gegenübertritt; die Herstellung von erlebter Beziehung.

AI - Dein Stück, geschrieben „für Chor und Solisten“, lebt in erster Linie vom Akt des Nachstellens und Erzählens.

ST - In der Tat; mehrere Gestalten stellen Ereignisse nach, mutmassen über das, was mal war – oder hätte gewesen sein können, über das, was - aus Sturheit oder Dummheit oder Feigheit - verpasst wurde. Und dann braust eine Erzählbegeisterung in ihnen auf; auch, wenn das, was sie zu beschreiben versuchen, auf schmerzhaften Erfahrungen baut, und ihre Welt aus Verwirrung und Stolpersteinen besteht. Dazu kommt, dass niemand von denen besonders gedächtnisfest ist. Das Fabulieren übersteigt bei weitem die «Faktenkenntnisse», was auch eine tolle Seite hat; Klatsch kann durchaus zu Kunst führen. Und so ergibt sich in diesem Chor das allmähliche Verfertigen von Erinnerungen während des gemeinsamen Erzählens.

AI - Mélanie, Du hast schon mehrere Stücke von Stephan zur Uraufführung gebracht und bist mit seiner Arbeit vertraut. Welche Motive und Stimmungen haben dich diesmal für deine Regiearbeit besonders inspiriert?

MH - Das Stück erinnert an Geschichten und Versionen von Geschichten, die in uns schlummern. Diese Lust am Erzählen und Erfinden, am Nacherzählen und Neuerfinden birgt, nebst dem spielerischen Element, etwas urtümlich Dämonisches. Da sehe ich auch mich als Kind, das mit Freude «ein bisschen Angst» suchte. Hier wird geflüstert, gewiehert, geschnattert und gezischt, wie ich das als Kind oder im Traum oder Rausch tue. Das Bildgefüge des Textes bietet auf Choreografie-Ebene, wie klangtechnisch enorm viel Potenzial: Die Palastbewohnenden hocken wie Kreaturen eng beieinander, sinnieren und krakeelen über Beziehungen, Schwächen, Schönheit, Blödsinn und natürlich das Sumpfland dazwischen.

AI - Das beinhaltet auch viel Potenzial für Komik...

MH - Oh ja sehr! Der Text hat einen eigenen Beat und spielt mit Rhythmuswechseln, was viel Slapstick ermöglicht – und zugleich tragikomische Momente einschliesst. Die Trauer wohnt dicht neben den komischen, grotesken Elementen; was grotesk-witzig beginnt, endet mit einem (scheinbaren) Zusammenbruch. Das trist-absurde Ende des Sohnes als der Höhepunkt dieses starren Willens, die «Richtige» zu finden, ist gleichzeitig ein befreiender Aufbruch, eine notwendige Klärung. Das ist so bewegend wie humorvoll: Das Leben, das für die einen ungut endet, geht für andere gemächlich weiter, vielleicht blitzt da ein Achselzucken oder ein kurzes Bedauern auf, und dann wird das in eine neue Geschichte weitergetragen. Das macht eben das Theatralische dieses Chores aus; die Freude am gemeinsamen Erzählen trotz aller Differenzen, überdauert alles.

AI - Du brauchst oft den Ausdruck „grosses Bilderbuch“, um zu verdeutlichen, was du auf der Bühne herstellen möchtest. Kannst du das etwas ausführen?

MH – Ich bin auf der ständigen Suche nach poetischen Bildern, die ich mir körperlich und in Bewegung wünsche. In der Zusammenarbeit mit der Choreografin Joanne Willmott stellen wir fließende Übergänge zwischen Darstellung und Tanz her. Die Klangkompositionen Rahel Zimmermanns betonen dann die Sinnlichkeit der szenischen Abläufe; Ihre Klangwelt ist eine riesige Landschaft, macht unerwartete Räume und Orte auf und fließt dann wieder zusammen mit dem Bühnen- und Kostümbild von Nicole Hoesli.

AI - Stephan, Du hast mehrere Figuren, die bei Andersen nicht vorkommen, dazu erfunden, z.B. die Figur der Einbeinigen Zofe.

ST - Die Einbeinige Zofe kommt in der Andersen-Geschichte nicht wortwörtlich vor, ist für mich dennoch in seinem Text vorhanden. Was Andersen beschreibt sind für mich Kulissen, hinter denen ein grosses Unbehagen schnaubt und wogt. Die Einbeinige Zofe tritt mir fast von selber aus dieser Fassade entgegen. Sie ist eine Gestalt, die mit einem Bein «nicht mehr da» oder «noch nicht da» ist. Und auch die anderen Figuren, dieser affektierte Handschuhmachersohn, das Dienstpersonal, das sind für mich verschwiegene Gestalten, die nicht in Andersens Geschichte, aber sehr wohl in seinem Textgewebe hausen. Diese ausgeklammerte Unterschicht, diese stummen Zeugen will ich zu Wort kommen lassen.

AI – In deiner Version lässt sich die fremde Gestalt, welche vor dem Palasttor auftaucht und behauptet, „Die Richtige“ zu sein - oder ist sie wohl die einbeinige Zofe? – nicht testen, im Gegenteil. Sie verbringt eine Nacht in der Kammer ohne Bett und Matratzen und legt sich bewusst auf die Erbse. Sie ist eine Störende in diesem Universum...

ST: Dass du die Gestalt der Landstör(z)erin andeutest, ist mir höchst willkommen, plagt und jagt mich ihre Erscheinung doch seit eh und je. Die fremde Besucherin im Stück übernimmt die Funktion der „Hexe“, also eine, die die Welt vom Zaun heraus wahrnimmt. Dadurch stellt sie die herkömmliche Ordnung couragiert in Frage oder hebelt sie gar – für einen Moment – aus. Nicht die Gesellschaft testet die Würde einer jungen Frau, sondern diese Frauengestalt stellt die Gesellschaft auf die Probe.

AI “Die Richtige“ besitzt eine Handlungsfähigkeit, eine sogenannte Agency. Inwiefern ist das ein Akt der Selbstermächtigung?

ST: Selbsthandelnd in diesem Zusammenhang ist die Person, welche sich einer Schicksalsfrage nähert, ohne an eine einfache Antwort zu glauben. Den Ödipus-Stoff zum Beispiel, könnte man so lesen, dass die Katastrophe damit anfängt, dass einer glaubt, er solle die Frage des Orakels «lösen», als ob es sich um ein simples Rätsel handeln würde. Und gerade dadurch flieht er vor der Handlung, vor der Beziehung zu der er von der Sphinx eingeladen wurde und rasselt in sein Verderben rein.

AI Wie wird diese Figur «der Richtigen» auf der Bühne etabliert?

MH - Die «Richtige» wird vom Chor gemeinsam hergestellt. Eine unsichtbare Figur betritt die Bühne, welche durch das Tun und Sprechen der Spielenden anwesend und lebendig wird. «Die Richtige» nimmt mit einem Augenzwinkern so manche Gestalt an und treibt ihr vergnügliches Unwesen, erscheint mal als Gnom, mal als Sumpfkrotentier, aber bleibt immer eine selbstbewusste, humorvolle Frau.