

DER STANDHAFT PRINZ

DER STAND- HAFTÉ PRINZ

137 SAISON 2019/2020



DER STANDHAFTE PRINZ

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

**Schauspiel von Pedro Calderón de la Barca
Neuübersetzt für das Theater Basel von Susanne Lange
Polnische Übersetzung von Juliusz Słowacki
Textfassung von Tomasz Śpiewak**

Don Fernando **Jonas Anders**
Don Enrique **Simon Kirsch**
Maurenkönig **Maik Solbach**
Muley **Holger Bülow, Jan Dravnel**
Phönix **Dominika Biernat, Leonie Merlin Young**

Statisterie des Theater Basel

Inszenierung **Michał Borczuch**
Bühne und Kostüme **Dorota Nawrot**
Musik **Bartosz Dziadosz**
Video **Wojciech Sobolewski**
Licht **Jacqueline Sobiszewski**
Dramaturgie **Tomasz Śpiewak,**
Michael Billenkamp

Premiere am 19. Oktober 2019 im Theater Basel,
Schauspielhaus

Rechte der Neuübersetzung Susanne Lange, Berlin

Eine Koproduktion des Theater Basel mit
CULTURESCAPES

Regieassistent und Probenübersetzung **Sara Dec**
Abendspielleitung **Sara Dec, Barbara Luchner**
Bühnenbildassistentz **Romina Kaap**
Kostümassistentz **Elisabeth Gers**
Dramaturgieassistentz **Manuela Seiler**
Regiehospitantz **Tatjana Wittchen**
Inspizienz **Martin Buck**
Soufflage **Lou Elias Bihler**

Für die Produktion verantwortlich:
Bühnenmeister **Roland Holzer**
Beleuchtungsmeister **Cornelius Hunziker**
Ton **Ralf Holtmann, Christof Stürchler**
Video **Cedric Spindler**
Requisite **Valentin Fischer, Manfred Schmidt, Regina Schweitzer**
Maske **Tamina Widmer**
Ankleidedienst **David Bloch, Adrienne Crettenand, Isabelle Schindler**

Bild- und Tonaufnahmen sind während der Vorstellung nicht gestattet.

Technischer Direktor **Joachim Scholz**
Technischer Leiter Schauspielhaus **Carsten Lipsius**
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 Vélyà, Olivia Lopez Diaz-Stöcklin**

Leitung Maske **Elisabeth Dillinger-Schwarz**

König

Weshalb gibst du mir nicht Ceuta?

Fernando

Weil es Gott gehört, nicht mir.

Pedro Calderón de la Barca, «Der standhafte Prinz»

WIR KÖNNEN NICHT VERSTEHEN, WAS IN DIESEN KÖPFEN VORGEHT

Ein Gespräch mit Michał Borczuch und Tomasz Śpiewak

Im deutschsprachigen Raum kennt man vor allem Calderóns «Grosses Welttheater» sowie «Das Leben ein Traum», den «Standhaften Prinzen» kann man ohne Frage als echte Ausgrabung bezeichnen. Das Stück wurde 1629 geschrieben und erschien erstmals 1636, also vor nahezu vierhundert Jahren. Weshalb fiel eure Wahl gerade auf diesen Stoff, was interessiert euch daran am meisten?

Michał Borczuch Üblicherweise arbeiten wir mit moderneren Stoffen oder schreiben neue, eigene Texte für unsere Theaterprojekte. Aber diesmal suchte ich bewusst einen älteren Theatertext, der sich sowohl sprachlich von zeitgenössischen Stücken als auch ganz grundsätzlich von der Idee eines zeitgenössischen Theaters unterscheidet. Anders als im deutschsprachigen Theater ist «Der standhafte Prinz» in Polen sehr populär und nimmt einen wichtigen Platz in der polnischen Theatergeschichte ein. Dies ist zum einen der Übersetzung oder vielmehr Adaption des romantischen polnischen Nationaldichters Juliusz Słowacki zu verdanken, zum anderen der legendären Inszenierung von Jerzy Grotowski aus dem Jahr 1965.

Obwohl das Stück fast vierhundert Jahre alt ist, ist der beschriebene Konflikt zwischen dem Maurenkönig und dem standhaften Prinzen respektive zwischen den beiden unterschiedlichen Religionen, worin ich das Kernthema des Stücks sehe, hochaktuell. Diese Aktualität und die schwierige Kommunikation zwischen den Figuren, die Sprache und Struktur des Texts sowie der Bezug zu Polen haben mich dazu bewogen, dieses Stück zu inszenieren.

In deinen Inszenierungen suchst du immer auch eine inhaltliche Verbindung zu dem Ort, an dem du arbeitest, herzustellen. Wo siehst du bei diesem Stoff eine Verbindung zur Schweiz?

Michał Borczuch Interessant ist bei dieser Produktion,

dass sowohl unser künstlerisches polnisches Team wie auch die meisten der deutschen Schauspieler_innen keinen näheren Bezug zur Schweiz haben. Verbindungen zur Schweiz im Text und der Inszenierung sehe ich in den starken sozialen Strukturen, vor allem aber in der Flüchtlings-thematik. Das Stück mit seinen Gefangenen und Geiseln zeigt, wie verschiedene Kulturen in Beziehung zueinander treten. Die erschwerte Kommunikation zwischen den Menschen unterschiedlicher Herkunft und Sprache wirft jedoch weitere, neue Probleme auf. Dies ist ein sehr aktuelles Thema und eine Herausforderung nicht nur für die Schweiz, sondern für ganz Europa.

Eine deiner zentralen Ideen ist ja, mit dem Stück eine Umkehrung der aktuellen Situation der Flüchtlinge zu erzählen: Europäer fliehen nach Afrika. Die europäische Geschichte ist seit jeher geprägt von Migration und der Verschiebung der Grenzen. Soll damit gezeigt werden, dass dieses Schicksal auch uns jederzeit wieder treffen kann? Dass das «Massengrab Mittelmeer» auch unser Grab sein könnte?

Michał Borczuch Die seit fünf Jahren verschärfte aktuelle Flüchtlingskrise hängt natürlich immer mit der jeweiligen Politik spezifischer Länder zusammen, ist jedoch gleichzeitig zu einem universellen Problem angewachsen. Bei Calderón sind die Reisenden über das Mittelmeer Europäer, die Afrika von Ceuta aus erobern wollen. Mit unserer Adaption des Stücks und der Umkehrung der Situation und des Wegs heutiger Flüchtlinge möchten wir das Publikum anregen, sich vorzustellen, wie es andersherum wäre. Was wäre, wenn es um europäische Flüchtlinge und Städte ginge, wenn Ceuta eine afrikanische Exklave in Europa wäre? Unsere Adaption ist zwar ein politisches Konzept, aber auch ein existenzielles.

Tomasz Śpiewak Ich möchte an dieser Stelle nochmals zu Grotowski zurückkehren: Was ihn in den Sechzigerjahren an dem Stück interessiert hat, war etwas ganz anderes, und zwar einzig das Porträt der Hauptfigur des standhaften Prinzen. Die grosse Resonanz, die er mit seiner Inszenierung ausgelöst hat, hing einerseits damit zusammen, dass seine Form von Theater gänzlich neu war und die Zuschauer_innen einem einzigartigen Erlebnis beiwohnten. Andererseits aber auch mit seiner Botschaft in der dunklen Zeit des

kommunistischen Regimes in Polen: er zeigte, wozu ein Mensch fähig ist, wenn er an etwas glaubt.

Im Stück wird eine katholische Form von Extremismus beschrieben – heute denken wir bei religiösem Extremismus jedoch an die Terroranschläge vom 11. September 2001 und den Islam. Als wir uns mit dem Stück beschäftigten, kehrte sich dies auf interessante Weise wieder um, wenn Fernando etwa auf politisch völlig inkorrekte und unangebrachte Weise die Muslime beschimpft. Grotowski jedoch hat das alles nicht interessiert, und für uns, die wir das Stück seinwegen so präsent haben, war es sehr spannend, nun plötzlich diesen ganz anderen Fokus darauf zu erhalten. Denn das Zeitgenössische des Stücks ist trotz der vierhundert Jahre seit seiner Entstehung einfach da: der Extremismus und Konflikt der Religionen sowie der umgekehrte Weg der Reise übers Meer, um den anderen Teil der Welt zu erobern. Eine Frage, die sich dabei stellt, ist jedoch, ob wir die moralische Haltung, die Fernando repräsentiert, heute tatsächlich noch brauchen. Er hat zwar einen äusserst starken Glauben, dieser lässt ihm aber keine Möglichkeiten mehr offen. Als einzige Figur im Stück vermeidet er zudem konsequent den Dialog.

Fernando kann als radikaler Fundamentalist bezeichnet werden, der im Namen der Religion seinen Tod in Kauf nimmt. Auch heute sterben jedoch Menschen, um auf politische Missstände und Ungerechtigkeiten aufmerksam zu machen. So hat sich vor Kurzem eine Iranerin aus Protest gegen das Stadionverbot für Frauen im Iran selbst verbrannt. Die Proteste des Arabischen Frühlings im Jahr 2010 begannen, nachdem sich ein Tunesier wegen Polizeiwillkür und Demütigung selbst anzündet hatte. Seht ihr die Figur des Fernando als radikal religiösen Fundamentalisten – oder meint ihr, dass es für gesellschaftliche Veränderungen vielleicht tatsächlich solch starke Zeichen braucht?

Tomasz Śpiewak Ich glaube, genau da liegt das Problem, denn im Stück sind beide Varianten angelegt. Wir haben mit den Schauspieler_innen Improvisationen und Videoaufzeichnungen gemacht, bei denen wir sie gefragt haben, wofür sie zu sterben bereit wären. Abgesehen von nahestehenden Menschen, für die man sein Leben geben würde, hat niemand eine Idee oder ein Konzept, für das er mit dem Leben eintreten würde. Das hängt sicher vor allem auch

damit zusammen, dass wir uns hier und heute in einer Art Komfortzone befinden und nicht in einer bedrohlichen Situation, die wir uns somit gar nicht richtig vorstellen können und die abstrakt bleibt. Etwas anderes ist es, wenn eine solche Situation plötzlich entsteht, wie etwa derzeit bei den Protesten in Hongkong. Dann verschiebt sich diese Diskussion auf ein ganz anderes Niveau.

Michał Borczuch Zum jetzigen Zeitpunkt im Probenprozess möchte ich Fernando tatsächlich als Fundamentalisten sehen, als Beispiel für einen christlichen Fundamentalisten, gar als Selbstmordattentäter mit Bombengürtel. Denn auf diese Weise, und das möchten wir in unserer Adaption ganz bewusst, entsteht Raum und Aufmerksamkeit für die Figuren um Fernando herum. Durch Fernandos Radikalität erscheinen die anderen Figuren viel menschlicher. Ihre Zweifel und Gefühle sind nicht mit Fernandos religiösem Krieg verbunden, sondern stehen für eine moderne Situation, in der wir uns alle befinden. Weit entfernt von den schrecklichen Bildern der letzten Jahre und Monate, obwohl wir damit im Internet überflutet werden, weit entfernt vom Grund für diesen religiösen Konflikt oder den aufstrebenden radikal rechten Parteien in der ganzen Welt. In diesen Figuren hinter Fernando sehe ich eine Art Flucht vor der Gesellschaft und suche in ihnen, was sie von Fernando unterscheidet. Die Interpretation der Figur von Fernando als radikal christlicher Fundamentalist bedeutet jedoch nicht, dass ihn nicht ein gewisses Geheimnis umgibt, vielleicht gar ein «heiliges» Geheimnis. Denn es ist für uns unmöglich, die Beweggründe von Terroristen, die sich selbst töten und unzählige andere mit sich in den Tod reißen – das stärkste Bild hierzu haben wir von den beiden Flugzeugen, die in die Twin Towers einschlugen –, nachzuvollziehen. Wir können nicht verstehen, was in diesen Köpfen vorgeht. Deshalb ist Fernando in gewisser Weise ein Monster, und diese Seite von ihm interessiert mich am meisten. Ich suche im Text aber auch nach Situationen, die dazu im Widerspruch stehen, denn er zeigt durchaus auch sehr menschliche Gefühle und nicht nur diejenigen des Erobers. Unsere Interpretation des Stücks mag somit ein wenig kompliziert anmuten, ich denke aber, dass gerade diese Komplexität sehr passend ist für die heutige Zeit.

Unsere eigentlich liberale Gesellschaft befindet sich derzeit in einem Wandel, da einzelne Menschen durch ihr radikales Verhalten alle anderen dazu zwingen, ebenfalls fundamentale Positionen einzunehmen. Auch mit Fernando kann man nicht rational verhandeln. Seht ihr das auch so?

Tomasz Śpiewak Die Frage ist, was passiert, wenn man ihm folgt.

Und gerade da scheint es keine Grauzonen zu geben, nur schwarz oder weiss: folg mir oder sei gegen mich. So führt es uns beispielsweise aktuell Boris Johnson mit dem Brexit vor.

Tomasz Śpiewak Genau, und hier stellt sich wiederum die Frage, wie man mit solchen extremen, auch charismatischen Persönlichkeiten umgeht.

Michał Borczuch Im Stück geht es auch darum, ob es einen Dialog gibt zwischen Fernando und seinem Bruder Enrique oder zwischen Fernando und Phönix – oder ob ihm nur seine Haltung wichtig ist. Vielleicht kommen auch die Leute nur zu Fernando, um herauszufinden, wer er eigentlich ist. Sicherlich gibt es jedoch eine beträchtliche Kluft zwischen Fernando und den anderen Figuren, zwischen ihm und dem Rest der Welt.

Auf der Probe suchst du immer nach ganz konkreten Situationen und versuchst, darüber eine möglichst natürliche Spielweise zu etablieren. Dies etwa trotz der Schwierigkeit, die die poetische Sprache des barocken Stücks mit sich bringt. Kannst du deine Arbeitsweise näher beschreiben?

Michał Borczuch Ich suche auf der Bühne keine Bilder, die die Handlung illustrieren oder dem Publikum helfen, der Handlung zu folgen. Denn wenn wir Calderóns Stück von heute aus lesen, ergeben sich daraus durchaus einige Schwierigkeiten. Das ist für mich jedoch kein Grund, dies mit der Abbildung einer modernen Situation, dargestellt etwa mit modernen Kostümen, zu lösen. Vielmehr geht es mir um das, was die Schauspieler_innen auf der Bühne miteinander verbindet, die versuchen, sich durch die spezifischen Szenen mit ihren je eigenen Herausforderungen zu arbeiten: In welcher Situation befinden sich die Schauspieler_innen, wenn sie mit einem bestimmten Problem des Stücks konfrontiert werden?

Auf der anderen Seite geht es aber natürlich gerade auch um den Umgang mit dem Text, dessen poetischer Sprache man nicht so leicht folgen kann. Darum, wie der Text trotzdem zu einem Teil der Sprache der Schauspieler_innen wird. Deshalb suchen wir so etwas wie allgemeine emotionale Momente und Stimmungen, Umgebungen und Landschaften, die auf der Bühne erscheinen, jedoch weit entfernt sind vom Geschehen im Stück, etwa vom Krieg. Die Spieler_innen sollen nicht in die Position ihrer Figuren gedrängt werden, sondern näher bei uns bleiben. Interessanter, als moderne Bilder von Menschen im Krieg zu kreieren, scheint mir diese Suche nach bestimmten Landschaften, in denen die Begegnung der Menschen – und in diesem Fall auch der deutsch- und polnischsprachigen Schauspieler_innen – stattfinden kann. Wie diese Begegnungen auf der Bühne möglich und glaubhaft werden.

An diesem Punkt geht es mir nicht mehr um die Handlung bei Calderón, sondern ich erzähle die Handlung mithilfe der Inszenierung. Wir müssen mit unseren eigenen Worten und Regeln herausarbeiten, was bei Calderón mit anderen Worten geschrieben steht. Dabei gibt es viele Rätsel im Text und in der Figurenzeichnung, darin, wie die Figuren versuchen, zu verstehen, worüber sie reden und was sie fühlen, was sie denken – und überhaupt, was gerade passiert. Die Position der Zuschauer_innen wird dabei schlussendlich eine ähnliche sein wie diejenige der Schauspieler_innen, da das Publikum den Text nicht kennt respektive den teils polnischen Text nicht unbedingt versteht. In diesem Zusammenprall verschiedener Sprachen und dem Versuch, der Vielschichtigkeit des Texts auf den Grund zu kommen, wird sich das Publikum den Schauspieler_innen auf der Bühne verbunden fühlen.

War dies mit ein Grund für die Entscheidung, neben den deutschsprachigen auch mit polnischen Schauspieler_innen zu arbeiten und die Figuren von Muley und Phönix jeweils doppelt zu besetzen?

Michał Borczuch Mit den beiden polnischen Schauspieler_innen verbindet mich eine jahrelange Zusammenarbeit – wir kennen uns gut, sprechen dieselbe Sprache und haben denselben kulturellen Hintergrund. Hinter der Dopplung der beiden Figuren steht die Idee, damit eine neue Gruppe von «Übersetzern» zu schaffen. Diese Gruppe ist

nicht unbedingt direkt mit der Handlung verbunden, kreiert jedoch ihren eigenen Kosmos. Mit den beiden unterschiedlichen Sprachen auf der Bühne wird auch thematisiert, wie die Portugiesen und Marokkaner bei Calderón wohl miteinander kommuniziert haben. Dies war vielleicht für Calderón selbst kein Thema, für uns jedoch sind die verschiedenen Sprachen, die Übersetzung und die Art der Kommunikation sehr interessant.

Hier kommen wir auch wieder zurück zu unserer Vision der verkehrten Geschichte der Europäer, die nach Afrika fliehen – und die vielleicht gar nicht so sehr Science-Fiction ist –, bei der die Sprache respektive die Mehrsprachigkeit eine wichtige Rolle spielt.

PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA

Geboren 1600 in Madrid als mittlerer von fünf Geschwistern. Sein Vater ist königlicher Beamter, die Mutter Adlige deutscher Herkunft, beide sterben früh. Calderón besucht das Jesuitengymnasium und soll Theologe werden, studiert aber abschliessend Jura, Mathematik und Philosophie und bricht das Studium ab, um Soldat zu werden. 1622 erhält er bei einem Dichterwettbewerb den dritten Preis und ein öffentliches Lob von Lope de Vega. Er soll 1625 bis 1635 in der spanischen Armee gedient haben und in Flandern und Italien gewesen sein, Dokumente belegen aber, dass er während dieser Zeit in Madrid lebt. 1629 wird sein Bruder von einem Schauspieler erstochen. Als dieser in einem Kloster Schutz sucht, will Calderón ihn stellen und wird daraufhin wegen Nonnenmisshandlung angeklagt und verurteilt. In den Folgejahren gewinnt er rasch Ansehen als Dramatiker. Nach dem Tod von Lope de Vega übernimmt er 1635 dessen Stelle als Hofdramatiker, 1636 erscheinen zwei Bände mit seinen dramatischen Werken. 1637 ernennt ihn Philipp IV., der bereits etliche Stücke für das königliche Theater bei ihm in Auftrag gegeben hat, zum Ritter des Santiagoordens. Trotz dieser Stellung nimmt Calderón 1640 am Feldzug gegen das abtrünnige Katalonien teil, wird verwundet und tritt daraufhin aus der Armee aus. Nach dem Tod der Mutter seines Sohnes 1648 wendet er sich wieder der Kirche zu und tritt dem Franziskanerorden bei, wird Priester und Kaplan in Toledo. Er verfasst Autos sacramentales, die zu Fronleichnam aufgeführt werden. 1663 ernennt ihn Philipp IV. zum Hofkaplan. Weitere Bände seiner dramatischen Werke erscheinen in den 1660er- und 1670er-Jahren. Am Pfingstsonntag 1681 stirbt Calderón während der Arbeit an einem Auto sacramental. Von seinem Werk sind etwa hundertzwanzig Dramen und achtzig Fronleichnamsspiele erhalten, zudem etliche Entremés, Libretti für Opern und Zarzuelas. Im 17. Jahrhundert gilt Calderón als unbestrittener Meister des spanischen Theaters, die deutsche Klassik und Romantik entdeckt ihn wieder, als seine Werke von August Wilhelm Schlegel und E. T. A. Hoffmann ins Deutsche übersetzt werden.

MICHAŁ BORCZUCH

Geboren 1979 in Krakau, studiert zunächst Grafik, danach Regie an der Akademie der Dramatischen Künste in Krakau. Mit «KOMPOnents» debütiert er 2005 am Stary Teatr in Krakau. Von 2012 bis 2013 ist er Protégé der «Rolex Mentor and Protégé Arts Initiative» und arbeitet in dieser Zeit mit Patrice Chéreau zusammen. 2012 inszeniert er erstmals im deutschsprachigen Raum, «Der Krieg hat kein weibliches Gesicht» nach dem Roman von Swetlana Alexijewitsch am Düsseldorfer Schauspielhaus. Im gleichen Jahr ist in Venedig das auf zwei Erzählungen Oriana Fallacis basierende Stück «Apokalipsa» zu sehen, das 2016 ans Theaterfestival Basel eingeladen wird. Die meisten von Borczuchs Arbeiten (u. a. «Leonce und Lena», «Lulu», «Oscar Wilde», «Die Leiden des jungen Werther») entstehen am Stary Teatr in Krakau, am TR sowie am Nowy Teatr in Warschau und am Teatr Polski in Breslau. Mit «My Struggle» erarbeitet er 2017 am TR Warschau eine freie Adaption von Karl Ove Knausgärds mehrbändigem Werk. 2017 erhält Borczuch den wichtigsten polnischen Theaterpreis «Paszport Polityki». Seit einigen Jahren konzentriert er sich vermehrt auf persönliche, intime Geschichten, etwa mit seiner eigenen Biografie in «All About My Mother» (2016) oder mit Produktionen, die u. a. auf Erlebnissen der Schauspieler_innen basieren wie «The Call of Cthulhu» (2017; eingeladen ans Deutsche Theater Berlin im Rahmen der internationalen Autorentheatertage Radar Ost 2018), «Frogs» (2018) und «Cinema of Moral Anxiety» (2019; eine Koproduktion des Nowy Teatr mit dem Künstlerhaus Mousonturm Frankfurt). Aus seiner schon länger bestehenden Zusammenarbeit mit blinden und autistischen Menschen sowie mit Kindern aus einem Waisenhaus entsteht 2018 sein vielfach ausgezeichnetes Filmdebüt «Komodo Dragons».