

Deutsches SchauspielHaus Hamburg **alphabet**

die aprikosenbäume gibt es, die aprikosenbäume gibt es

Als würde sich jemand der ganzen Welt versichern wollen

Judith Gerstenberg im Gespräch mit Thom Luz und Peter Conradin Zumthor

*Inger Christensens Langgedicht »alphabet« gilt als eine der innovativsten und einflussreichsten Dichtungen des 20. Jahrhunderts. Die dänische Lyrikerin – der breiten Bevölkerung kaum bekannt – ist für Dichter*innen, Musiker*innen, Bildende Künstler*innen eine Referenzgröße, vor der sich verneigt wird. Lieber Thom, wie erging es Dir bei der ersten Begegnung mit diesem besonderen Werk?*

Thom Luz: Auch ich kannte Inger Christensen nicht. Als Du mir das »alphabet« vorlegtest, hat mich der Text schlagartig für sich eingenommen. Der Text ist hochmusikalisch, rätselhaft, abstrakt, und gleichzeitig einladend und zugänglich. Für mich sind das wichtige Qualitäten für einen Theatertext.

Peter, war Dir Inger Christensen ein Begriff?

Peter Conradin Zumthor: Meine Eltern hatten einige ihrer Werke im Bücherschrank stehen. Mich haben diese schönen Ausgaben angezogen und drum hab ich sie mir geklaut, vielleicht zu früh, da ich zunächst gar nicht so viel damit anfangen konnte. Später aber stieß ich auf Inger Christensens Sonettenkranz »Das Schmetterlingstal: ein Requiem«, was zum Schönsten gehört, das ich kennengelernt habe.

*Manche ihrer Dichterkolleg*innen sprechen in Zusammenhang mit diesem Sonettenkranz neidlos von Vollkommenheit.*

PCZ: Ja, er ist unglaublich leicht und – einfach genial. Drum habe ich sofort zugesagt, als Thom mich einlud, für das Vorhaben, Christensens »alphabet« auf die Bühne zu bringen, sein musikalischer Partner zu sein. Diesen Gedichtzyklus habe ich erst durch diese Arbeit kennengelernt. Ich hatte ebenfalls sofort eine große Freude an ihm – an der Empathie, die sich in diesem Text für jedes einzelne Wort und dem mit ihm Bezeichneten zeigt. Mir geht die Seele auf, wenn ich diese Liebe und Sorgfalt spüre, mit der die Verfasserin herangegangen ist. Und natürlich hat mich auch angezogen, dass die Autorin sich, wie zu lesen ist, mit diesem Gedicht aus einer tiefen Lebenskrise zu befreien suchte. Die ihr unleserlich gewordene Welt hat sie neu ausbuchstabiert. Ihr ist das gelungen. Ich wohne einer Welterschöpfung bei. Das Vertraute, das mich Umgebende, das meiner Aufmerksamkeit abhandengekommen ist, entdecke ich durch ihren Text neu, es wird mir geschenkt, in mein Bewusstsein gehoben, das Selbstverständliche wird zum Staunenswerten – und dadurch gelingt es auch mir, ihrem Leser, mit meinem Leben anders in Kontakt zu treten.

Du sprichst den Entstehungszusammenhang an. Wir wissen von Weggefährten und aus eigenen Äußerungen der Autorin, dass »alphabet« aus einer schweren Depression, einer Schreibkrise, einer großen Leere heraus entstand. Inger Christensen begann einzelne Worte einzusammeln, schrieb diese auf weiße Blätter und unterwarf sie später zwei Ordnungsprinzipien, auf die wir noch zu sprechen kommen. In seiner schönen Laudatio, anlässlich der Verleihung des Siegfried-Unseld-Preises 2006 an die Autorin, formulierte der Dichter Durs Grünbein: „In jedem ihrer großen Zyklen beginnt sie wieder am Nullpunkt, gegen gewaltige innere und äußere Widerstände, wie jemand, der noch nie eine Zeile geschrieben hat, jemand, der nach einem erkenntnistheoretischen Unfall das Sprechen erst mühsam wieder erlernen muss.“

TL: Mir hat sich »alphabet« unabhängig von der persönlichen Krise seiner Autorin erschlossen. Wie jedes gelungene Kunstwerk übersteigt der Text die Absichten und Hintergründe seiner Entstehung.

Das Gedicht trägt eine tiefe existentielle Trauer in sich, findet aber auch Ausdruck für größte Freude. Ich empfinde Sprache auf der Bühne als eine Art Brett, auf dem die Figuren über den Abgrund balancieren, ein Brett, das sie davor bewahrt, abzustürzen. Diese rettende Funktion erfahre ich extrem bei Inger Christensens Text, gerade weil er vordergründig nicht narrativ ist, keine lineare Geschichte verfolgt, sondern es um den Akt des Sprechens an sich geht: In scheinbar endlosen Reihungen von Wörtern werden die Dinge und Phänomene der Welt eingesammelt. Die Aufzählung reicht vom Aprikosenbaum bis zum Narwal, vom einzelnen chemischen Element bis zum Halleyschen Kometen, von der Taube bis zum Tod – als würde jemand sich der ganzen Welt versichern wollen. Jeden Fund versieht sie mit der nachgestellten Phrase „findes / gibt es“. Das ist prosaisch, humorvoll. Ein erzählerisches Ich tritt erst nach einer ganzen Weile in das Gedicht ein, und mit ihm die Frage, wo denn eigentlich der Platz von uns Menschen in dieser großen Ordnung oder Unordnung der Schöpfung ist.

Du hast sofort gesagt, der Text schreit nach einer Bühne. Magst Du das erläutern?

TL: Das hat etwas mit seiner thematischen Dimension zu tun, aber auch mit seiner klanglichen, rhythmischen Qualität, mit seinem Gestus und seiner Vielgestalt. Der Text lässt sich auf unterschiedliche Weise lesen: als das Erlernen der Sprache nach einem Totalausfall, als Hymnus an das Leben, gleichzeitig aber auch als Requiem, denn jedes seiner „gibt es“ beinhaltet bereits ein „nicht mehr“ in sich. Er lässt sich als Beschwörung lesen, als Verwünschung oder auch im Sinne Alexander von Humboldts, der gesagt haben soll: „Wann immer einen die Dinge ängstigen, tut man gut daran, sie zu vermessen“. Darin trifft Christensen für mich einen neuralgischen Punkt unserer Zeit. Die Welt tritt uns als zunehmend undurchsichtige, unheimliche Konstruktion entgegen. Deswegen empfinde ich Christensens Bestandaufnahme der Schöpfung als wohltuend. Schritt für Schritt erschließt sie sich das Unverständliche und erneuert den Kontrakt zwischen den Worten und der Welt.

Tatsächlich betreibt Christensens »alphabet« einen intensiven Austausch mit unserer Gegenwart.

TL: Und das, ohne sich vordergründig an die Gegenwart anzubiedern. Diese Dichtung fängt nicht nur unsere Verfasstheit ein, sondern benennt auch ganz konkret eine Entwicklung, in der „Maschinen andere Maschinen“ ausdenken, sie benennt die Möglichkeit der nuklearen Vernichtung allen Lebens, sie benennt die soziale Kluft, sie benennt die umfassende Umweltzerstörung durch den Menschen, sie benennt die Kriegsführung mit Chemiewaffen, sie benennt die Defolantien, mit denen strategisch Bäume entlaubt werden, ganze Landstriche verseucht usw. Es geht in diesem Gedicht also nicht um die Abbildung eines ungefähren halb fröhlichen und halb traurigen Gefühls der Schöpfung gegenüber. Es ist vielmehr eine existenzielle Beschreibung der Gefährdung der Welt – nicht zuletzt durch den Menschen ...

...durch die Möglichkeit der Auslöschung, zu der sich die Menschheit befähigt hat. Drei Gedichte über die Atombombe, die Wasserstoffbombe und die Kobaltbombe (im Dänischen atombombe, brintbombe, cobaltbombe) schneidet Christensen in ihren Zyklus hinein und benennt damit die größtmöglichen Potentiale der Zerstörung, der Vernichtung nicht nur des pflanzlichen oder mineralischen Lebens, sondern auch des menschlichen, des Lebens überhaupt. Der Text ist auch die Zumutung, die Gleichzeitigkeit der schöpferischen wie zerstörerischen Kräfte auszuhalten.

PCZ: Die Gleichzeitigkeit ist überhaupt ein starkes Merkmal dieser Dichtung. Die Gleichzeitigkeit des Schönen und Grausamen, des Großen und Kleinen, der Endlichkeit und der Unendlichkeit.

TL: Darin verbirgt sich die alchemistische Formel: Im Großen liegt das Kleine und im Kleinen liegt das Große. Genau wie das Fibonacci-Prinzip, das Christensen für den Aufbau ihres Gedichts angewandt hat, eine immer wieder auftretende Struktur offenbart, in der Zelle, im Weltall, in Blumen, in der DNA-Spirale. Dieses Wissen um die Gleichzeitigkeit ist es, was die weltumspannende, jeden Rahmen sprengende Dimension dieses Textes ausmacht und die Christensen auf faszinierende Weise erlebbar macht.

Die Fibonacci-Formel ist die Wachstumsformel, die im Mittelalter von dem Mathematiker Leonardo da Pisa zur Berechnung der Vermehrung der Kaninchenpopulation entwickelt wurde, eine Zahlenreihe, in der die nächste Zahl sich aus der Summe der beiden vorigen ergibt.

TL: Ja, sie wächst progressiv an, stellt Unendlichkeit her. Christensen übernimmt sie, um die Zeilenzahl ihrer Strophen anwachsen zu lassen. Darum brach sie auch beim Buchstaben „n“ ab, da ihr Gedicht sonst praktisch nie enden würde, wenn sie dieses Kompositionsprinzip bis zum Schluss durchdeklinieren würde

Es ist eine meisterliche Leistung, wie Christensen ihre Wörter- und Satzreihungen diesem System unterwirft. Es gibt ja, wie der Titel deutlich macht, auch noch ein anderes Ordnungsprinzip: das lexikalische des Alphabets. Wie gehst Du mit diesen beiden Prinzipien in der Inszenierung um und mit der Schwierigkeit, dass man durch

die deutsche Übersetzung von Hanns Grössel, die in ihrer Gesamtheit hervorragend ist, schon früh die alphabetische Systematik verlässt?

TL: Natürlich fährt jede Übersetzung Verluste ein. Diese hier war sicher eine besondere Herausforderung. Ich finde, Hanns Grössel bildet die entscheidenden musikalischen Qualitäten des Originaltextes sehr gut ab, die Autorin hatte auch selbst schon andere Texte ins Deutsche übersetzt und an dieser Übersetzung mitgearbeitet. Auch im Originaltext gibt es Worte, die von der alphabetischen Ordnung abweichen. Natürlich sind im dänischen Original die Serien mit gleichem Buchstaben, die Alliterationen noch etwas sinnlicher erfahrbar, aber wenn man die alphabetische Ordnung der Worte im Originaltext hätte beibehalten wollen, hätte man den Text auf Deutsch komplett neu dichten müssen, mit anderem Vokabular und damit auch anderen Assoziationszusammenhängen. Dieser Eingriff wäre viel gravierender. Die Qualitäten von Christensens Text, die er jenseits seiner Systematik hat, das Mäandernde, das Abschweifende, das Assoziative, das Weltdurchwandernde fängt die deutsche Übersetzung sehr gut ein. Es ist, als hörte man einem Menschen beim Denken zu, einem Menschen, der versucht, eine Liste aller Dinge zu erstellen, aber dabei abschweift, assoziiert, Sprünge macht, zurückkehrt. Das ist sehr menschlich.

Und wie ist der Umgang mit der Fibonnaci-Formel auf der Bühne?

TL: Kenntnis der Fibonnaci-Formel ist für den Genuss des Textes ähnlich wichtig oder unwichtig, wie die Aufschlüsselung der DNA-Spirale eines geliebten Menschen: Man kann den Text genießen ohne Wissenschaft. Darin hat er eine große Verwandtschaft mit der Musik von Johann Sebastian Bach, der oft mathematische Prinzipien zugrunde liegen und die in einer unglaublichen Meisterhaftigkeit durchdekliniert werden. Doch beim Anhören können mir diese Prinzipien vollkommen egal sein, da das Musikstück eine Verzauberung erzeugt, die seine eigenen Mittel übersteigt. Das macht dieser Text von Christensen auch. Die alphabetische Ordnung und das Fibonacci-Prinzip sind Kompositionsprinzipien, nach denen sie den Text erschaffen hat, aber wichtiger ist, dass man durch ihn in einen anderen Geisteszustand wechselt. Für mich ist er eher ein Mantra, eine Beschwörungsformel. Ein Mantra beeinflusst die Gehirnstrukturen und ermöglicht eine Bewusstseinsweiterung. Die Möglichkeit einer Bewusstseinsweiterung, eines Perspektivenwechsels empfinde ich als wichtigen Bestandteil eines Theaterabends.

In »alphabet« gibt es keine Handlung, keine lineare Erzählung und dennoch, wie Du gerade sagtest, kommt diese Dichtung der Wahrheit unserer Gegenwart vielleicht näher als andere Literatur. Ich wage, die Behauptung aufzustellen, dass es die Lyrik ist, die uns hilft auszudrücken, was uns gerade widerfährt, die uns ermöglicht überhaupt Sinn zurückzugewinnen.

TL: Ich stimme Dir da voll und ganz zu. Heute werden wir ja überflutet mit Geschichten. Jeder spricht von einer „Erzählung“, einem Narrativ, das es brauche. Doch wir wissen unterdessen auch: je schlüssiger eine Geschichte ist, umso misstrauischer sollte man werden. Das Geschichtenerzählen ist waffenfähig geworden – von Netflix, das seine Formel perfektioniert hat, wie es durch endloses Geschichtenerzählen hohe Einnahmen generiert, bis hin zu politischen Geschichten, die

erfunden werden und sich sofort in die Wirklichkeit verlagern. Die Lyrik verhält sich dazu auf schönste Weise widerständig. Sie verweigert Gewissheiten. Das Gegenüber muss sich investieren, um ihr zu begegnen, es bedarf einer echten Kontaktnahme.

Ich habe mich mit »alphabet« seit über einem Jahr intensiv beschäftigt, aber, was ich in dieser Form noch nie erlebt habe mit einem Text, den ich inszeniere: Jeden Tag entdecke ich noch Dinge, von denen ich das Gefühl habe, ich höre sie zum ersten Mal. Weil dieser Text so reich ist an Formulierungen, an Wendungen, Verschiebungen, und weil bereits eine kleine Variante einer Betonung wie die Drehung eines Prismas endlos neue Bedeutungen erzeugen kann.

Gerne möchte ich auf die Klangmaterialität der Sprache zu sprechen kommen, auf die Musikalität dieses Textes, die in diesem Gespräch schon oft benannt wurde. Warum hast Du, Thom, Dich für diese Arbeit entschieden, Dich mit Perkussionisten zusammenzutun, um sie herauszuarbeiten?

TL: In der Sorte der perkussiven Musik, die ich von Peter Conradin Zumthor kannte, wo es um Struktur, Wiederholungen in minimalistischen Variationen geht, verbunden mit einer hohen emotionalen Qualität, sehe ich eine Verwandtschaft mit dem Text. Die Bühne ist ein körperlicher Ort und Perkussion hat einen starken physischen Aspekt.

Christensen verwendet viele kompositorische Prinzipien aus der Musik: Wiederholungen, rhythmischen Verschiebungen, aber auch Transpositionen, Veränderungen von Klangfarben, Engführungen von Motiven, Kontrapunkten. Ist es euch Aufgabe, diese zu übersetzen?

PCZ: Für mich ist zuallererst die Sprachmelodie der Spielerinnen, die Klangfarben ihrer Stimmen, ihr Rhythmus entscheidend. Es ist wahnsinnig schön, auf den Proben zu sehen, wie gut diese sehr unterschiedlichen Spielerinnen im Zusammenspiel funktionieren. Um diesen Qualitäten den roten Teppich auszurollen, hilft es ungemein, ihnen etwas entgegenzustellen, einen Takt, einen Puls, zu dem sie sich in ein Verhältnis setzen. Für mich ist es spannend zu hören, wie sich eine abstrakte, rhythmische Ebene über einen ganz einfachen Puls ergibt. Man hört plötzlich ganz anders zu, man hört die Sprache tatsächlich als musikalisches Klanggebilde, man gewinnt eine Aufmerksamkeit für ihre Tonhöhen und Tonlagen, weil da eben noch etwas ist, zu dem sie sich verhält.

Wie genau geht ihr vor?

PCZ: Wir sind in unseren Mitteln radikal eingeschränkt. Von Anfang war klar, dass wir ohne unsere Instrumente auskommen müssen – wir drei Musiker sind Schlagzeuger. Alle Klänge müssen wir dem Bühnenbild abgewinnen. Das war eine Vorgabe von Thom, die mir sofort eingeleuchtet hat. Die Musik sollte auf die Stimmen, den Text, die Umgebung reagieren und nicht auf einem separaten Gleis fahren. Meistens bedeuten solche Vorgaben, dass man wenige und oft radikale Ideen haben muss, damit etwas Fruchtbare dabei herauskommt. Es geht eben nicht darum, hundert schöne Klänge die Minute und da noch einen Effekt und da noch eine Kapriole zu setzen, sondern man hat, wie beispielsweise im ersten Bild, nur die Kreide auf einer Wandtafel zur Verfügung und damit

die Aufgabe, deren klangliche Möglichkeiten zu erforschen. Es gibt nicht allzu viele, darum gilt es einfach zu werden und auf Wiederholungen zu setzen. Und wenn diese Wiederholungen lange genug dauern, werden sie plötzlich zur Musik, und, wenn sie noch länger dauern, zu einem Ritual. Wenn etwas Einfaches eine Minute dauert, ist es nur etwas Einfaches für eine Minute, aber wenn es lange dauert, ist es plötzlich die ganze Welt. Man muss aushalten bis dieser Kipppunkt kommt, damit sie sich entfalten kann. Wenn man lange genug das Gleiche macht, nur kleine Variationen zulässt, öffnen sich die Ohren sukzessive, die Wahrnehmung erweitert sich, man entdeckt die Farbigkeit der zuvor unterschätzten, einfachen Abfolge und erfährt einen unheimlichen Reichtum. Es ist wie beim Rauschen des Regens vor dem Fenster. Zuerst stört es, dann öffnet sich das Ohr – und am Ende eines langen Regentages hört man das ganze Universum.

Dieses Interview ist ein Originalbeitrag für das Programmheft.

März 2026 © Deutsches Schauspielhaus Hamburg