

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

JOHN GABRIEL BORKMAN

**Schauspiel von Henrik Ibsen
in einer Bearbeitung von
Simon Stone**

IMMER IM HEUTE VERORTET

Ein Gespräch mit Simon Stone

Du hast Henrik Ibsens «Borkman»-Dialoge vollständig neu geschrieben, in Gegenwarts- und Alltagssprache übertragen und «übersetzt». Warum? Erscheint dir Ibsens Text nicht modern genug?

Ibsens Stärke waren, im Gegensatz etwa zu Tschechow, nie seine Dialoge. Ich denke, niemand hielt diese Texte damals für Poesie. Auch Bernard Shaw, der über Ibsen geschrieben hat, sah das nicht so. Das Radikale an Ibsen waren seine Ideen und die dramaturgische Struktur; er zeigt das durchschnittliche Leben einer kleinbürgerlichen Familie an den eigentlich uninteressantesten Orten: im Wohnzimmer zum Beispiel. Und er verortet diese so frühen modernen Stücke immer im Heute – und das nehme ich als Regisseur ernst. Wenn in einem Text notiert ist, dass er in der Gegenwart stattfindet, ist dies für mich verbindlich. Und das einzige Nichtmoderne an Ibsens Dramen ist eben seine Sprache – würden wir immer noch so sprechen wie damals, käme ich nicht auf die Idee, den Text zu modernisieren. Es ist nicht wie bei Shakespeare – niemand hat je so gesprochen, wie er geschrieben hat. Man könnte das auch mit Heiner Müllers Arbeiten nicht machen, denn auch er hat sich einer Kunstsprache bedient; niemand hat in den 1950er- oder 1960er-Jahren tatsächlich so gesprochen, wie Müller geschrieben hat. Ibsen dagegen versuchte, die Umgangssprache seiner Zeit auf die Bühne zu bringen, denn es war die Dramaturgie, die ihn eigentlich interessierte. Nur weil wir Ibsen als Dichter treu bleiben wollen, darf die ursprüngliche Idee eines voyeuristischen Blicks in das private Leben dieser kleinbürgerlichen Familien nicht verloren gehen.

Zur sprachlichen Gegenwärtigkeit kommt in deiner Inszenierung eine gewisse physische Unmittelbarkeit – die vom Schauspiel bis zum Bühnenschneefall reicht. Wäre Realismus ein Begriff, mit dem du am Theater etwas anfangen kannst?

Ich benütze gerne das Beispiel einer Giacometti-Skulptur: Diese einsam in einer Landschaft stehenden Figuren sind Abstraktionen von Körpern, die es einem erlauben, den

Menschen wie zum ersten Mal zu sehen. Eine Figur, die wie wir ist oder spricht wie wir, sich aber in einem abstrakten Theaterraum befindet, ohne Requisiten, Möbel und Dekor, ohne all jene Dinge, hinter denen sich Schauspieler und Menschen oft verstecken, muss gleichsam nackt und ungeschützt sein, damit wir sehen können, wie verletzlich sie eigentlich ist. Ich greife in meinen Inszenierungen meist auf leere Bühnenräume zurück, in denen es Schnee oder Ähnliches gibt, womit die Darsteller spielen können, aber nicht, um sich hinter der Realität verstecken zu können – um den Duktus der Sprache dreht sich erst dann wirklich alles. Wenn man im Theater etwas über Menschen erzählen möchte, muss man sie der Leere aussetzen, damit sie wirklich erkennen können, was man einander antut, wenn man gewisse Dinge ausspricht. Und wir blicken da auf sehr private, intime Beziehungen zwischen Menschen, die einander sehr lange kennen, da kann schon eine kleine Geste oder ein Gesichtsausdruck verletzen. Es geht in Stücken wie «John Gabriel Borkman» darum, den Zuschauern zu vermitteln, wie entscheidend jedes Detail ist. Wenn man als Zuschauer keine Ablenkung hat, gewinnt jede Bewegung an Bedeutung – und erst dann versteht man, wie hoch der Tarif ist, der da verhandelt wird.

Würdest du deinen Stil also eher Hyperrealismus als Realismus nennen?

Ja, die Welt zeigt sich da wie in einem Traum, der so erschreckend ist, dass man nach dem Aufwachen eine Stunde braucht, um zu realisieren, dass die Dinge nicht wirklich stattgefunden haben. Man denkt oft, Theater sei überlebensgross, aber es kann auch viel weniger sein, wenn man alles Überflüssige wegnimmt und die Menschen in einen leeren Raum stellt – und plötzlich hört man Wörter, die man vorher so nie gehört hat. Es ist viel wirkungsvoller, einen Menschen in all seinen Details zu untersuchen, wenn es weniger Realismus gibt. Mich interessiert vielmehr, etwa Heiner Müllers abstrakte Texte in realistischen Räumen zu sehen, Ibsens realistische Stücke umgekehrt in abstrakten Bühnenbildern. Der Realismus eines Raums erhöht die Konzentration auf die Texte, man kann das Bühnenbild fast vergessen, weil es wie die «echte» Welt ist. Ich will aber, dass mein Publikum sich jederzeit bewusst ist, dass es in einem Theater sitzt.

Ist das Schneetreiben auch dazu da, um ein gültiges Bild für diese erkaltete Gesellschaft zu finden? Die Schauspieler liegen ja bei dir unter einer Schneedecke – und dann kommen sie hoch, als wären sie Untote.

Ja, vielleicht. Aber eigentlich treffe ich solche Entscheidungen eher instinktiv, um meine Schauspieler herauszufordern. Wenn man klare Regeln hat, gegen die man auch ankämpfen kann, fällt es leichter, sich auf seine Figur zu konzentrieren und nicht auf die Nutzung des Bühnenraums. Der Schnee war mir auch deshalb wichtig, weil «John Gabriel Borkman» ein Stück ist, das sozusagen in Echtzeit stattfindet: die letzten Stunden im Leben des Titelhelden. Und der Schnee ist wie eine Sanduhr – es schneit genauso lange, wie das Stück dauert. Die Figuren sind in diesen Stunden, in dieser Zeit gefangen; mit dem Schnee habe ich einen Weg gefunden, das Vergehen der Zeit zu zeigen. Die Verortung der beiden übereinanderliegenden Stockwerke, auf die so viele Interpretationen fixiert sind, lässt oft vergessen, dass es hier um die letzten Stunden eines Mannes geht – darüber hat Ibsen sein Stück geschrieben.

Ich habe beispielsweise noch nie eine «Macbeth»-Inszenierung gesehen, bei der ich wirklich nachvollziehen konnte, wieso dieser Mann so abhängig von der Meinung seiner Frau ist – obwohl genau dies eigentlich das zentrale Thema des Stücks ist. Stattdessen interessiert sich jeder nur für die Geister, die aus Macbeths Mordopfern werden, dabei ist die Essenz der Geschichte doch, dass Macbeth nie grosse Ambitionen hatte – daher ist er auch meist so falsch besetzt, mit charismatischen Schauspielern, obwohl man es mit einem relativ langweiligen Menschen zu tun hat, der quasi ein Beamter ist, einfach seinen Job macht, und eines Tages plötzlich eine Möglichkeit sieht, aussergewöhnlich zu werden – deswegen bringt er all diese Menschen um, weil er so unsicher ist, sich nie mächtig gefühlt hat. In vielen Inszenierungen von «Macbeth» wird eher die Bühnen- und Wirkungsgeschichte dieses Stücks erzählt, man überlegt sich nicht, wieso diese Figur das alles eigentlich tut. Für mich ist das aber meist der erste Zugang zur «Neuschreibung» eines Textes: Ich studiere die Charaktere und überlege, was sie zu ihrem Tun antreibt. Nur weil, sagen wir, «Hamlet» ein so berühmtes Stück ist, nehme ich das Handeln der Figuren nicht als selbstverständlich hin. Ich muss

trotzdem darüber nachdenken, was die eigentliche Motivation jedes Protagonisten ist. Shakespeare hätte damals auch etwas ganz anderes schreiben können – und das hat er ja vielleicht sogar –, aber am Ende gab es eine feste Form, die heute, fast 500 Jahre später, für uns zur Realität geworden ist. Aber es war nicht immer schon so. Jemand ist irgendwann einmal an seinem Schreibtisch gesessen oder im Zuschauerraum eines Theaters und hat spontan während der Proben Texte eingeworfen; aber er hat viel darüber nachgedacht, was er über das Menschliche sagen wollte und sich dann für diesen gewissen Ablauf entschieden; man vergisst, dass es Menschen waren, die diese Texte geschrieben haben, mit denselben Instinkten, die auch wir haben. Die Dramenliteratur ist nur klassisch geworden, weil sie gespielt wurde, nicht weil sie von Anfang an perfekt war. Sie hat die Welt zu ihrer Zeit reflektiert. Man ist einem Werk am allerwenigsten treu, wenn man einen Klassiker als ehernen Klassiker inszeniert.

Du wirst bisweilen dafür kritisiert, dass du die Texte kanonisierter Autoren umschreibst, vielleicht auch sprachlich «banalisiert» – wäre das also deine Antwort?

Niemand im deutschsprachigen Raum hat jemals ein Shakespeare-Stück gesehen. Man hat ein Schlegel-Tieck-Stück erlebt – oder eben die Interpretation eines anderen Übersetzers. Die Semantik einer Übersetzung, für die das eine oder das andere Wort gewählt wird, kann nicht alle Bedeutungen oder Rhythmen des Originals erhalten. Übersetzungen sind Minenfelder, in denen niemals repräsentiert werden kann, wie es war, ein Stück in der originalen Sprache zu hören. Ich würde beispielsweise kein deutschsprachiges Stück auf Deutsch überschreiben, weil es als solches ja bereits existiert.

Das heisst also, du würdest auch Shakespeare, solltest du ein Werk von ihm an englischsprachigen Bühnen inszenieren, nicht überschreiben?

Genau, weil die Originalsprache so schön ist. Aber im deutschsprachigen Raum hört man diese ja nicht, und man hört auch Ibsen nicht, wenn man ihn in englischen oder deutschen Übersetzungen inszeniert. Dann kann man ihn genauso gut neu übersetzen, in eine neue Welt und eine neue Sprache transponieren; dann ist es wirklich nur noch

die Geschichte, die man erzählt, nicht mehr die Wörter – denn die Wörter sind ohnehin schon weg.

Du schreibst auf Englisch und lässt deine Theatertexte anschliessend ins Deutsche übertragen.

Was ich auf Englisch schreibe, ist eher nur eine Textstruktur, die sich der Übersetzer vornehmen kann. Es gibt zwar einzelne Stellen, von denen ich will, dass sie wegen des Rhythmus so wörtlich wie möglich übersetzt werden. Aber meist ist mein Text nur eine Plattform für Improvisation, deshalb ist es auch kein Problem, wenn er übersetzt wird, weil ich einfach nur herausfinden will, was die Schauspieler sagen würden.

Entwickelst du den Text mit den Schauspielern am Tisch oder erst später bei den Proben?

Sowohl als auch.

Die Schauspieler sind also immer auch Co-Autoren?

Nicht wirklich, denn es sollte nur einen Autor geben, der den Überblick darüber bewahrt, wie sich das alles anhört. Die Schauspieler sind eher Co-Improvisatoren. Ich schreibe eine Art Anleitung für einen Stil und eine Form, und die Schauspieler wissen, wie sie innerhalb dieser Form improvisieren können. Sie wissen, dass sie da nicht sprechen können wie in einem Yasmina-Reza-Stück. Sie kennen die Grenzen der Sprache – und was ich genau im Sinn habe. Ich verändere den Text auch, während die Schauspieler arbeiten, werfe Neues ein, dabei konnte ich ja bei «John Gabriel Borkman» auch auf mein Deutsch zurückgreifen.

Trotzdem besteht doch die Gefahr, dass die Unmittelbarkeit deiner Dialoge in der Übersetzung verloren geht, oder nicht? Im Deutschen ist das kein grosses Problem, weil du die Sprache ja selbst sprichst, aber könnten deine Texte beispielsweise auch ins Französische übertragen werden?

Ja, Französisch verstehe ich auch. Chinesisch wäre ein Problem. In «John Gabriel Borkman» habe ich zum Beispiel ein Gespräch zwischen Borkman und Ella geschrieben, in dem sie in kleinen, kindlichen Worten über die Vergangenheit ihrer Beziehung sprechen. Auf Englisch wäre das nur lächerlich, ein bisschen blöd, aber auf Deutsch wusste ich, dass es funktionieren würde, da dies Borkmans Sprechweise ist:

Er will die Dinge ganz genau besprechen und alle Details untersuchen. Es geht um das Auf und Ab in dieser Situation, und wenn man die Schauspieler kennt, für die man schreibt, weiss man, dass jemand wie Martin Wuttke unglaublich einschüchternd sein kann und innerhalb einer einzigen Textzeile plötzlich sehr heiter und ausgelassen.

Du bist auch Filmregisseur und ein genauer Kenner der Filmgeschichte. Wie sehr beeinflussen dich filmische Ästhetiken in deiner Theaterarbeit?

Die Ästhetiken kaum, die dramaturgischen Möglichkeiten dagegen sehr. Durch meine Filmarbeit habe ich kein grosses Verlangen, am Theater besonders filmisch zu wirken: Ich weiss, welche Kinotricks ich benützen könnte, aber ich vermeide es, auf der Bühne Dinge zu machen, die man im Film viel besser in Szene setzen kann. Im Theater sehe ich oft, dass man «dem Filmischen» kaum entgegen kann, denn wir alle sehen fern oder gehen ins Kino – es wäre unsinnig zu behaupten, dass wir von diesen Dingen unbeeinflusst seien. Man kann auf der Bühne schon mit ansatzweise filmischen Mitteln arbeiten, aber das ist meist doppelt enttäuschend, weil es nicht so gut ist wie Kino und man sich dann die Frage stellen muss, warum man nicht gleich zuhause bleibt und sich die überlange neue Staffel irgendeiner tollen Serie ansieht. Das ist das grosse Missverständnis vieler Leute, wenn sie meinen, ich versuchte nur, Film oder Fernsehen auf die Bühne zu bringen; das Gegenteil ist der Fall, denn von dem Verlangen nach Kino im Theater bin ich vollkommen frei. Sähe man in einem Film im Inneren eines Raumes Schnee fallen und sähe man den Menschen dabei zu, wie sie miteinander kämpfen über Dinge, die einst passiert sind, so wäre das wohl alles übertrieben und eigenartig. Auf der Bühne aber ist es etwas, das dein Inneres nach aussen kehrt, weil das Wunder in der Tatsache liegt, dass man in einem Raum sitzt und dieses Ereignis erlebt. Film hingegen ist ein ganz anderes Ereignis, eine Serie zerhackter Erinnerungen, die einem vorgeführt werden. Kino ist auf bestimmte Weise zerschnittene Zeit. Theater dagegen fusst auf einer Gruppe von Menschen, die Zeugen eines Ereignisses werden, das etwas über die Menschheit und das Leben miteinander aussagt. Kino ist etwas völlig anderes: Es funktioniert genauso gut, wenn man allein im Wohnzimmer sitzt – es geht da nicht um gesellschaftliche Rituale.

Es ist doch ein Unterschied, ob man mit vielen anderen Menschen gemeinsam im Kino sitzt oder daheim fernsieht.

Ja, aber es geht mir um die Essenz der Kunstform, die es im Film erlaubt, vom Close-up eines Kindes in einem indischen Dorf zu einem Berg in Österreich zu schneiden und dabei etwas auszusagen über die Vielfältigkeit der Welt. Das kann man im Theater nicht machen, denn es funktioniert dort nicht so, die Positionen zu wechseln. Im Kino kann man dafür die Menschen und ihre gesellschaftlichen Wahrheiten, das Leben und die Verantwortlichkeit nicht ganz begreifen. Im Film gibt es diese Form der Verantwortung nicht, die es am Theater gibt. Ich kann einen Film sehen und mich in seine Story hineinversetzen, und wenn es ein guter Film ist, kann ich davon auch betroffen sein, aber ich werde mich nie so fühlen, als wäre es auch meine Verantwortung, ein Teil des Ereignisses zu sein. Und das hat nichts mit dem Text zu tun. Die Leute überschätzen, weil sie Worte benützen, um über das Theater zu sprechen und zu schreiben, oft die Macht der Worte. Diese sind keineswegs das Wichtigste im Theater. Das klingt jetzt vielleicht komisch, weil ich ja selbst dramatische Texte schreibe. Aber manchmal will ich überhaupt keine Worte auf der Bühne, einfach nur eine Situation, ohne Kontrolle darüber zu haben, was die Figuren genau sagen. Aber so geht es natürlich nicht, weil man die Entwicklung jener Texte, die von den Schauspielern zu sprechen sind, nicht einfach an sie delegieren kann. Man könnte das vielleicht machen, wenn man ein Jahr lang Zeit hat. Aber es ist falsch zu glauben, dass meine Theatertexte, nur weil sie manchmal ähnlich klingen wie im Kino oder im Fernsehen, «filmisch» wären. Dramaturgisch sind sie das vielleicht, in manchen Stücken. Aber gerade «John Gabriel Borkman» ist sehr theatralisch. Andere Stücke baue ich aus sehr vielen kleinen Szenen zusammen, und das erscheint dann vielleicht wie Kino, aber Shakespeare hat das schon mehr als 300 Jahre vor dem Kino erfunden.

In «John Gabriel Borkman» behältst du den dramatischen Aufbau des Stücks bei, die Szenenfolge ist genau wie im Original. Erfindest du nicht üblicherweise auch Szenen hinzu, die zu den Figuren passen könnten?

In «Klein Eyolf», meiner ersten Ibsen-Überschreibung, gab es viele Szenen, die ich neu schreiben musste, da behielt ich nur ein paar wenige aus dem Original. Aber das ist jedes

Mal anders, denn ich will die Bedürfnisse und Sehnsüchte, die Konflikte der Figuren auf eine Art untersuchen, die immer noch zu den Zuschauern spricht – das ist es, was ich meine, wenn ich sage, dass ich jede Figur frage: «Was würdest du in unserer Welt tun?» Es gibt Theaterstücke, die einst sehr zeitgemäss waren, dann scheinbar «veralteten», aber 100 Jahre später wieder zu unerwarteter Relevanz und Aktualität kamen. Das wird immer wieder passieren. Gerade jene Szenen eines Stücks, die man heute nicht mehr machen kann, werden in 50 Jahren vielleicht die interessantesten sein, das weiss man nie. Es kommt immer darauf an, was gerade jetzt, in dieser Stadt, an diesem Ort, in dieser Zeit passiert – und wie ein historisches Stück damit korrespondiert.

Hat dich an John Gabriel Borkman auch seine berufliche Seite interessiert – diese frühe Form der Wirtschaftskrise, die da beschrieben wird, im Sinne einer Aktualität, die der Text heute wieder besitzt?

Ja, sicher. Genau das ist der Grund, warum ich Ibsens Drama bearbeitet habe. Das ist die erste kreative Entscheidung. Ich frage mich, welches Stück ich machen könnte, das die Zuschauer einfach verstehen, weil dessen Gegenwärtigkeit für jeden nachzuvollziehen ist. Welches Stück ist lebendig und potent, gerade jetzt? Ich werde demnächst in London Federico García Lorcas «Yerma» überschreiben und inszenieren – in meiner Bearbeitung wird es um den Kinderwunsch einer Karrierefrau gehen und um die Frage, was es bedeutet, wenn sie kein Kind bekommen kann. All das wird gerade wieder wichtig für eine ganz neue Generation. 80 Jahre nach der Entstehung dieses Stücks passt seine Geschichte wieder perfekt in die Welt, in der wir leben.

Du hast in Sydney 2009 Ibsens «Klein Eyolf» bearbeitet; mit deiner Inszenierung der «Wildente» hast du vor vier Jahren weltweit Aufsehen erregt, im September 2015 wurde deine Filmadaption dieses Stoffs («The Daughter») uraufgeführt. Und für das Schauspielhaus Hamburg bereitest du gerade «Peer Gynt» vor. Was bindet dich so obsessiv an Ibsens Dramen?

Vor allem seine Dramaturgie und seine Plots, nicht zwingend seine Sprache. Ibsens Stoffe passen sehr gut zu meinem Theaterverständnis und meinem Arbeitsprozess. Ibsen war dramaturgisch vermutlich besser als jeder andere

Theaterautor seit Shakespeare, weil er davon besessen war, über die Handlung und die Struktur eines Stücks die Seele der Menschen zu berühren. Aus diesem Grund kehre ich immer wieder zurück zu seinen Werken. Ibsen war der erste moderne Dramatiker, der alltägliche Situationen so ernst genommen hat wie Szenen einer antiken Tragödie.

Ibsens Arbeit entstand etwa zeitgleich mit der Psychoanalyse – und tatsächlich sezierte Ibsen zeitlebens die psychischen Krisen und das verdrängte Vergangene seiner Figuren. Wieso hat das alles noch immer Gültigkeit, obwohl sich die gesellschaftlichen Verhältnisse doch sehr verändert haben?

Das ist genau, was ich an Ibsen liebe. Für mich ist Freud der wahrscheinlich wichtigste Einfluss auf meine Arbeit, und Ibsen ist eine grossartige Parallele dazu. Ich glaube daran, dass alles, was man mit sich herumträgt und in der Gegenwart tut, stark beeinflusst ist von dem, was einem einst passiert ist. Stanislawskis Schauspielkonzept ist dies: Was trägt man aus der Vergangenheit mit sich herum – und welche Vergangenheit? Die der letzten fünf Minuten oder eher jene, die zehn oder 30 Jahre zurückliegt? Bei Ibsen haben die Schauspieler so viel mit sich herumzuschleppen, dass diese Last den Text auch banalisieren kann. Wenn jemand am Anfang eines Stücks sagt: «Ah, du trägst seinen Regenmantel», denken die Zuschauer sofort: wessen Regenmantel? Wann? Was ist passiert? Woher kennen die beiden einander? Was ist die Situation? Man hat also sofort das Gefühl, dass man weiter zuhören möchte, und ich glaube, für die Schauspieler ist es unglaublich fruchtbar, eine Vergangenheit in den Raum tragen zu können, im dem sie ihre Arbeit tun.

Das Interessante bei Ibsen ist, dass die Figuren immer schon alles wissen. Ihnen ist ihre Vergangenheit von Anfang an völlig klar, nur der Zuschauer weiss nichts. Das ist eine sehr zwingende dramaturgische Struktur.

Genau, und es ist das Gegenteil von Tschechow, dessen Charaktere über sich selbst nichts wissen. Man kann ihnen zusehen, wie sie entdecken, wer sie sind. Tschechows Figuren sind ständig im Entstehen begriffen. Aber das ist viel schwieriger für die Schauspieler, weil sie sich stets fragen müssen, was es ist, das sie mit sich herumtragen. Aus diesem Grund würde ich Tschechow niemals so umschreiben,

wie ich es bei Ibsen mache. Ich würde die Situationen und die Dramaturgie nicht derart verändern, weil man nur darüber spekulieren kann, welches Chaos man in diesen Konstellationen kreiert. Bei Tschechow geht es um Menschen, die verrückt werden; bei Ibsen geht es um Menschen, die bereits verrückt sind und versuchen, wieder normal zu werden. Bei Tschechow steht das Normalsein anfänglich nicht zur Debatte.

Die meisten Ibsen-Stücke sind von grosser Trauer getragen, handeln von unglücklichen Menschen. Du scheinst in «John Gabriel Borkman» aber auch das Tragikomische, manchmal sogar Boulevard- und Slapstickhaftes entdecken zu wollen. Warum?

Das hat mit der Wut dieser Figuren zu tun. Wenn man die Situation dieses Stücks ernst nimmt – die Menschen leben seit acht Jahren in diesem Haus, ohne es jemals zu verlassen oder miteinander zu sprechen –, muss man akzeptieren, dass hier auch Ibsens Lebenswerk spricht, und sich daran erinnern, dass dieses mit «Peer Gynt» begann und wieder dorthin zurück verläuft. Der boulevardeske Stoff von «Peer Gynt» kommt in «John Gabriel Borkman» zurück; es wird absurd, und man versteht plötzlich, wieso Beckett so sehr von Ibsen beeinflusst war: weil schon bei Ibsen die Besessenheit der Figuren mit der eigenen Stagnation so ausgeprägt ist wie bei Becketts Figuren. Borkman ist wie Hamm in «Endspiel», jemand, der Geschichten über sein grossartiges Reich erzählt, aber letztlich geht es eher um das Erzählen selbst als um den eigentlichen Inhalt.

Ich bin auch einfach besessen von Comedy. Punkt. Ibsens Stück bot dafür eine Möglichkeit. Der Realismus ist gebrochen: Hätte Borkman all das, was im Text behauptet wird, wirklich gemacht, müsste er komplett verrückt sein. Es ist schwierig, diese Situation wirklich ernst zu nehmen, ohne dass es auch lustig wird. Es ist heiter, gleichzeitig depressiv und bizarr. Selbst wenn man einen Dokumentarfilm drehen würde über die Situation, in der sich diese Menschen befinden, würde man darüber lachen müssen. Das Schlimmste, was passieren kann, ist die Peinlichkeit, wenn das Publikum – weil es weiss, es sollte nicht belustigt reagieren, obwohl eine bestimmte Melodramatik natürlich zum Lachen ist – sich einig ist, nicht zuzugeben, dass etwas eigentlich

lächerlich ist. Wenn man sagt, bitte nimm es ernst, dass dieser Mann seine Frauen getauscht hat, und bitte nimm es ernst, dass diese Menschen acht Jahre lang in diesem Haus miteinander feststecken, ohne miteinander zu sprechen, und bitte lach nicht! Es geht aber darum, dem Publikum die Türen für authentische Reaktionen zu öffnen. Das kann auch zweigeteilt sein wie in meiner Inszenierung von «Klein Eyolf», wo die erste Stunde herzergreifend wie ein Lars-von-Trier-Film war, und die letzte Stunde sich in eine verrückte Comedy-Welt verwandelte. Diese Bewegung zwischen den Genres mag ich sehr, und ich glaube, auch in Stücken wie «Die Frau vom Meer» ist genau dies das Bewegendste. Das Wunderbare an Ibsens Œuvre ist, dass er Dramen geschaffen hat wie «Peer Gynt» oder «John Gabriel Borkman», die etwas über die Menschheit sagen und zugleich lächerlich sein können. Wenn man nicht versteht, wie lächerlich «Peer Gynt» ist, versteht man auch nicht, wieso dieses Stück so herzerreissend sein kann.

Die einzige Aufgabe, die man als Regisseur hat, ist sicherzustellen, dass das Publikum ergriffen wird. Bei «Engel in Amerika» habe ich bemerkt, dass ich diesen Abend unterhaltsam gestalten muss, selbst wenn das bedeutet, dass ich Genres bedienen muss, die ich nie gemacht habe und nie machen wollte: Ich habe noch niemals in einem Stück eine Himmelsszene inszeniert. Aber es ist nicht wichtig, dass Zuschauer denken: Ah, das ist wie in einem Simon-Stone-Stück. Es geht nicht um die Reinheit meiner Ästhetik, denn es ist toll, wenn man merkt: Das habe ich so noch nie gemacht und ich fürchte mich davor, aber man lernt viel dabei. So war es auch bei «John Gabriel Borkman». Ich hatte vor, so etwas wie «Die Wildente» zu machen, ich wollte mich wiederholen. Ich hatte mir vorgestellt, dass diese Dialoge ganz realistisch werden würden, aber irgendwann merkte ich, dass der Abend in einer anderen Form viel besser funktionieren würde – also liess ich mich in diese Richtung lenken. Hat man diese Entscheidung einmal getroffen, muss man es auch gut machen. Wenn man dagegen ankämpft, wird es einfach schlecht. Ich mag es, aus Arbeitsprozessen zu lernen – und etwa auch zu lernen, wie man Witze gut erzählt, oder Genres zu verstehen, in denen ich noch nie gearbeitet habe. Das lehren einen auch die Schauspieler, mit denen man arbeitet. Nur wenn man der

Richtung folgt, die ein Werk einem vorgibt, wird der Abend der sein, der er sein muss.

Die drei Ibsen-Stücke, die ich bisher gemacht habe, unterscheiden sich sehr voneinander, als wären sie nicht vom selben Autor. Aber es ist jedes Mal sein Stoff, es sind seine grossartigen Ideen und Situationen. Seine Stücke lassen sich in Komödien, Sozialdramen oder was auch immer verwandeln, denn Ibsen hat eine Serie von Mythologien über Familien gesammelt, in dieser Hinsicht war er mehr Ethnologe als Dramatiker; er war Sammler von Geschichten und Situationen, die er seinem Publikum überlassen hat, auf ganz ähnliche Art wie Shakespeare, der seine Storys auch nicht erfunden hat, sondern sammelte, was gar nicht ihm gehörte, sondern jedem anderen auch. Er hat sie lediglich neu «verpackt».