

Ibsens soziologisches Theater

Thomas Ostermeier im Gespräch mit Heinz Bude

Heinz Bude: Wir kommen aus dem zwanzigsten Jahrhundert, das durch zwei gegensätzliche Tendenzen gekennzeichnet ist. Es war einerseits das Jahrhundert des großen historischen Elans – im Guten wie im Bösen –, und dann war es aber andererseits das Jahrhundert des Rückzugs, der Enge und der Abschließung. Die Leute sind marschiert und haben demonstriert und sie haben sich in ihre vier Wände zurückgezogen. Was bedeutet das heute für die Darstellung und das Darstellbare auf dem Theater? Ist es diese Spannung zwischen der Straße und dem Wohnzimmer? Die Straße ist uns abhandengekommen, sie kommt aber wieder, in der Türkei, in Brasilien. Die Straße kommt immer wieder. Und dann gibt es immer dieses furchtbare Wohnzimmer, das diese Ungeheuer gebiert.

Thomas Ostermeier: Die Familie.

B: Die Familie?

O: Der große Vorteil bei der Familie ist ja erst mal, dass jeder das kennt. Man muss nicht so wahnsinnig viel Exposition machen. Wenn man heute ein Stück über „Die letzten Tage der Commune“ schreiben will, wie Brecht, um über die Straße zu erzählen, oder wie Büchner mit Danton, muss man eigentlich vorher mindestens eine halbe Stunde historische Einführung machen, um überhaupt zu wissen, was das für ein Kampf zwischen Sansculotten und Jakobinern ist, worum es überhaupt geht. Und da ist es ganz schwer, die Geduld des Publikums zu bekommen und ihnen auch klar zu machen, *warum* es wichtig ist, sich damit auseinander zu setzen. Das ist eigentlich nur in Zeiten von wiederaufflammenden Klassenkämpfen interessant, sich mit den historischen Erfahrungen der unterdrückten Klassen auseinander zu setzen, um daran

zu *lernen*. Brecht hat das mit dem Lehrstück beantwortet. Das Lehrstück soll das Verhalten im Klassenkampf oder in den von Widersprüchen geprägten Klassengesellschaften zeigen und möglichst revolutionieren. Nicht mehr, indem ich den Leuten was *vorführe*, sondern indem ich die Arbeitergruppen mit Stücken *versorge*. Und sie lernen beim Spielen.

B: Mhm.

O: Die Lehrstücke waren ja nicht geschrieben für ein Publikum, sondern die waren geschrieben für Arbeiter, Lehrlinge und so weiter. Das war auch ein Versuch, ohne Exposition oder mit einer kürzeren Exposition darüber zu erzählen. Wir sind nicht mehr in dieser Lage. Das sind kurzzeitige Phänomene. Es gibt nicht mehr das Gemeinschaftsgefühl. Wir haben es vielmehr mit einem Publikum zu tun, das sich in unbefriedigenden Verhältnissen befindet was Arbeit, Familie, Beziehung, Liebe, Glücksvorstellungen anbelangt, und das sich damit beschäftigen will. Ich glaube, es gibt keine Hoffnungen mehr, keine Schule mehr für die historische Aufgabe, die vor ihnen liegt. Und deswegen sitzen wir in den Familien fest, deswegen sind wir in diesen blöden Wohnzimmern. Weil wir diese vier Wände kennen, und weil wir dann relativ schnell in die Ereignisse reinspringen können. Trotzdem bleibt das Problem, dass in einer Kriegergesellschaft die Konflikte mit Worten und Waffen ausgetragen werden. Das sind Konflikte, die wesentlich greifbarer sind. Also der Kampf um die Königskrone, der in ganz vielen Shakespeare-Dramen das Thema ist: Macbeth, der dafür mordet, König zu werden, das ist ein klarer Konflikt. Unsere bürgerliche Gesellschaft ist ja eher eine Gesellschaft, die davon geprägt ist, dass wir spätestens mit Abschaffung des Duells unsere Konflikte nicht mehr tätlich austragen, sondern die werden unterschwellig ausgetragen, sind aber genauso groß. Und dann fängt man eben an, diese Konflikte, die früher in den Kriegergesellschaften von Rittern mit Säbel und Schwert und so weiter ausgetragen wurden, über Sprache und Intrigen auszutragen. Sprache wird viel, viel wichtiger als die Waffe. Weil die Waffe verpönt war, konnte man nur noch mit Sprache handeln. Und das passiert in diesen bürgerlichen Welten

und damit auch in den bürgerlichen Dramen. Dadurch kommt es zu einer Blüte der Rhetorik. Aber nicht der Rhetorik im Sinne von politischer Aufklärung, sondern der Rhetorik der Intrige. Und das ist natürlich wunderbar bei „Hedda Gabler“ abzulesen, die einfach sagt, „Løvborg, mein schlimmstes Vergehen war nicht, dass ich nicht den Mut hatte, dich nicht zu heiraten.“ Und dann sitzt der andere da und sagt, „Was will sie mir denn da jetzt sagen? Das war nicht meine größte Feigheit, dich nicht zu heiraten, ach so, die liebt mich eigentlich doch.“ Und so legt sie Zündschnüre. Die zündelt da im privaten Wohnzimmer mit Sprache und versucht das Ganze zum Explodieren zu bringen. Und das sind auch die, würde ich jetzt sagen, Alltagserfahrungen von uns heutzutage, dass in der Familie gezündelt wird und am Arbeitsplatz gezündelt wird. Mobbing, oder der Streit in der Beziehung – wer hat da die rhetorisch geschliffensten Waffen? Wer hat das beste Instrumentarium, um sich auszudrücken, um zu kämpfen? Da sind wir wahnsinnig entwickelt. Wir haben ja irrsinnige Instrumentarien im privaten Beziehungskonflikt. Sehr geringe Instrumentarien, um wirtschaftliche oder politische Wirklichkeit zu beschreiben, aber wir haben ein irrsinniges Vokabular im privaten Streit. (*lacht*)

B: Aber wäre dann das Theater so etwas wie Übung gegen das Ersticken? In der Enge zwischen diesen vier Wänden, in der die Leute um ihr Glück strampeln?

O: Na klar. Das Theater ist immer so gut wie die Gesellschaft, die es umgibt. Also man kann vom Theater nicht erwarten, dass es stärker ist als die Gesellschaft. Das Einzige, was man vom Theater erwarten kann, ist, dass es auf der Höhe der Zeit ist. (*lacht*) Und das ist schon wahnsinnig viel verlangt. Da es in unserer Gesellschaft keine Explosionen gibt, sondern nur Erstickungen, erzählen wir auch immer von Erstickungen und nicht von Explosionen. Also, die einzigen Explosionen, die es gibt, sind die paar Amokläufer.

B: Okay. Okay.

O: Die sind ja auch dann hinlänglich beschrieben worden von den zeitgenössischen Dramatikern. Lars Norén hat einen Stück darüber gemacht, Marius von Mayenburg hat jetzt ein Stück darüber gemacht. Aber das sind ja auch immer nur Spezialfälle. Aber das Theater versucht immer, Modelle zu schaffen. Das Theater versucht möglichst viele Zuschauer zu erreichen, die dieses Modell, so wie ich die Welt erfasse, teilen können. Und der Selbstmordattentäter ist ja nicht zwingend ein Modell für alle. Die wenigsten, die unten sitzen, waren kurz davor, die Waffe aus dem Schrank zu holen. Aber alle waren schon in unglücklichen Beziehungen, waren mit einer Scheidung konfrontiert, waren damit konfrontiert, Angst vorm Jobverlust zu haben, Angst vor sozialen Hierarchieverlust. Das teilen fast alle. Oder wie Marius von Mayenburg sehr pointiert in einem Stück mal geschrieben hat, „Das kann nur beurteilen, wer selbst Kind von Eltern war. Und das möchte ich niemandem wünschen.“ Also wir waren alle Kind von Eltern und Familien, mit wenigen Ausnahmen der Waisen, die im Waisenheim aufgewachsen sind. Das heißt, die Familienhölle kennen wir alle. Oder die Waisenhaushölle, ich weiß nicht was schlimmer ist. (*lacht*) Und deswegen erkennen wir uns wieder. Und dazu muss man nicht so viel erzählen. Das findet man alles bei Ibsen. Man muss sich dann fragen, was von dem, was Ibsen analysiert hat, für heute noch gilt.

B: Genau. Genau.

O: Oder gilt alles, schockierenderweise? So beschreibe ich es immer. Das ist vielleicht nicht differenziert genug, aber für mich ist der eigentliche Skandal bei den Ibsen-Stücken, dass sie heute noch funktionieren, 120 Jahre später. Das finde ich skandalös, dass sich gar nichts geändert hat. Also mit dem Ersticken – viele der Phänomene die wir zu gewärtigen haben, Anwachsen von psychischen Krankheiten, Depressionen, auch modische Krankheiten, Burnout, leichte Depressionen im Alltag, Stimmungstiefs, Körperkult, Yoga, Pilates, Fitness, Suchtkrankheiten, Alkoholkrankheiten. Das sind ja

alles Erstickungsphänomene.

B: Wenn Ibsen immer noch zu uns spricht, dann stellt sich doch die Frage, ob Ibsen ein Register der Darstellung erfunden hat, über das man schwer hinauskommt.

O: Erst mal ist es so, dass Ibsen in der Filmdramaturgie oder in dem Schreiben von Drehbüchern das Vorbild ist. Das muss man einfach wissen, dass er wahrscheinlich dort noch viel einflussreicher ist als im Theater. Also, der Winterberg mit seinem Fest hat ganz klar ein Ibsen-Stück geschrieben, ja? (*lacht*)

B: Ja. Ja.

O: Ich kenn einen Drehbuch-Guru, der Lehrer der Dogma Filmer, der auf die Frage nach seine Einflüssen und seine Unterrichtsmethoden antwortet: Es gibt drei wichtige Vorbilder für mich. Das ist erstens Ibsen, zweitens Ibsen und drittens Ibsen. (*lacht*)

Was in dieser Dramaturgie funktioniert ist die Darstellung bürgerlicher Welten, die immer etwas mit Gespenstern aus der Vergangenheit zu tun hat. Etwas bricht auf und es kommt etwas zum Vorschein – die Geister der Vergangenheit. Also, was hinter der bürgerlichen Fassade steckt. Und um auf das Theater zurückzukommen. Bei der avancierten Theaterzunft ist Ibsen und seine Dramaturgie komplett verpönt.

B: Ja?

O: Ob das Autoren sind wie Peter Handke, der meine Aufführung von Ibsen in Paris gesehen und dann gesagt hat, er finde es so furchtbar, diesen Handwerker ständig zu riechen, und dann sei er auch noch ein guter Handwerker. Das mache ihn noch viel

schlimmer. Weil genau im richtigen Moment die Figur durch die Tür komme und die Handlung noch mal kurz anhalte, wo sie doch schon explodieren müsse, und der Zuschauer hänge dann dran. Weil er so ein guter Handwerker ist, ist er verpönt mit seinem *well-made play*. Und die gesamten angelsächsischen Dramatiker, in Amerika besonders Arthur Miller, Eugene O'Neill, Tennessee Williams, Lillian Hellman, alle große Verehrer von Ibsen. Die haben alle den Auftrag darin gesehen, ihre Zeit mit den dramaturgischen Werkzeugen Ibsens zu fassen. „Tod eines Handlungsreisenden“. Kommt nach Hause und sieht sich damit konfrontiert, dass das, was er als Amerikaner eigentlich glaubt, nämlich durch dieses gewerbsmäßige Unternehmertum, ich reise hierhin und dorthin, ich überzeuge alle, was zu kaufen, das ist vorbei. Und jetzt muss er es seiner Familie beibringen. Da ist auch die Fassade und das was dahinter ist, Thema der Veranstaltung. Und aufgrund dessen brechen diese Konflikte auf. Wenn man allerdings ästhetisch der Überzeugung ist, eine neue Wirklichkeit brauche neue Formen, dann ist Ibsen ein absolutes Unding. Das geht gar nicht. Dazu ist das zu gut gemacht, zu handwerkend. Es gibt zum Beispiel bei Ibsen keinerlei Körpersäfte. (*lacht*) Kein Blut, es gibt kein Sperma, es gibt keine Scheiße, es gibt keinen Dreck. Es gibt eine kleine Ausnahme, in „Baumeister Solness“, da kommt die Hilde Wangel von den Bergen herunter mit so einem Berg Dreckwäsche und bittet die Frau des Hauses, das für sie zu waschen. Das ist schon das Höchste der Gefühle bei Ibsen. Also er ist irrsinnig sauber. Nahezu so sauber wie er in Bezug auf Körpersäfte ist, genau so sauber ist er auch in seiner Dramaturgie. Oder Jon Fosse, der sich in die Ibsen-Nachfolge stellt, der sagt zum Beispiel, „Nein ich bin nicht so böse wie Ibsen. Er ist eine schwarze Seele.“ „Er liebt die Menschen nicht. Er hasst die Menschen“, sagt Jon Fosse. Und vielleicht spiegelt sich das in dieser sezierenden Kälte wider. Ich bin einer der Wenigen, der ihn kontinuierlich macht, weil ich das schulterzuckend quittiere. Mir ist das relativ egal, eigentlich scheißegal. Weil mich auf dem Theater Menschen interessieren. (*lacht*) Und ich habe manchmal das Gefühl, dass man mit Ibsen irgendwie da ran kommt.

B: Es gibt die beiden Gegenpositionen zu Ibsen im 20. Jahrhundert: Brecht und Artaud.

O: Mhm.

B: Und Brecht sagt, wir brauchen einen reflexiven Effekt, und Artaud sagt, wir benötigen einen rituellen Effekt durch das Theater. Vernünftige Einsicht und rituelle Vergemeinschaftung. Ibsen erscheint moderner und ist früher. Als ob das 21. Jahrhundert die Mysterien des 20. auslassen könnte. Mir ist es irgendwann mal klar geworden, als ich in den USA gewesen und an so einer Straße in Stanford entlang gegangen bin, wo alle diese Einfamilienhäuser mit Carport stehen. Und ich dachte plötzlich, „Das wollen alle Menschen auf der ganzen Welt: so ein Einfamilienhaus, einen Carport, eine Spielkonsole, Netz mit Anschluss zur Welt und vielleicht irgendwann mal am Samstag zu einem Sportereignis gehen.“

O: Ja, da kommt aber ganz schnell „Desperate Housewives“.

B: Dann kommt Desperate Housewives. Und das ist ja auch schon wieder Ibsen.

O: Das ist Ibsen pur. Oder David Lynch. In „Blue Velvet“, diese Kamerafahrt am Anfang über die Vorgärten, wo dann unter dem Rasen das Grauen lauert. Das ist Ibsen pur. Die Fassade und die Monster dahinter. (*lacht*)

B: Also dann sind wir wieder in der einsamen Masse. Wir haben das merkwürdige 20. Jahrhundert, das dachte, es gibt irgendwelche Türen zu öffnen, die einen raus führen könnten, historisch oder rituell, nein, die gibt es nicht. Deshalb immerzu Ibsen.

O: Bei Brecht und Artaud, das ist schon richtig, die haben natürlich immer noch die

großen Erzählungen im Kopf.

B: Beide.

O: Brecht bestimmt die große Erzählung der Kompletteränderung der Welt. Und um diese große Erzählung möglich zu machen, schickt er eine Botschaft in seinen Stücken. Und Ibsen tut das auf eine Art auch, aber wesentlich ausdifferenzierter und wesentlich uneindeutiger. Also es ist schon eine größere Komplexität in der Weltendarstellung. Und deswegen entspricht er uns. Weil wir den Brecht so ganz schwer zu uns heute hinbiegen können. Weil wir natürlich irgendwann sofort dabei sind, zu sagen, ich weiß das alles, „Der gute Mensch von Sechuan“, weiß ich schon, was mir bewiesen wird, dass der Kapitalismus nicht gut ist. Das rieche ich schon im Titel. „Die heilige Johanna der Schlachthöfe“. Da wird mir wahrscheinlich bewiesen, dass sie es nicht schafft im modernen Verwertungs-kapitalismus zu überleben. Es gibt keine narrative Spannung, weil mir das Ende der kleinen Geschichte, die da erzählt wird, relativ früh klar ist. Und ich sehe dann nur noch, wie er es durchdekliniert. Aber das ist nicht spannend. Aber Ibsen, wenn da steht, „Hedda Gabler“, was wird da eigentlich erzählt? Das weiß man nicht so genau, das macht es spannend. Ich will nicht belehrt werden, dass der Kapitalismus nicht funktioniert, weil ich das mit mir selber ausmache, (*lacht*) die Verzweiflung darüber, dass der nicht funktioniert und ich nicht handle, das schon eher. Ich finde, Ibsen ist soziologisches Theater. Es ist ein relativ kaltes Theater. Das war eine Erfahrung, als ich mit Angela Winkler das erste Mal zusammen Ibsen gemacht habe, die vorher mit vielen wie Grüber, Zadek gearbeitet hat und auch mit denen Ibsen gemacht hat. Dann hatten wir eine große Auseinandersetzung wegen meines kalten Theaters. Und natürlich ist es ein kaltes Theater in dem Sinne, dass Ibsen wie ein Insektenforscher ist, der sich über die Menschen beugt. Aber mit einem echten Interesse. Und vielleicht ist dieses Interesse die viel größere Liebeserklärung als eine humanistische Liebeserklärung. Weil die humanistische Liebeserklärung ja nur sagen würde, „Es gibt Hoffnung für den Menschen.“ Aber damit bin ich unscharf in der Beobachtung und dann auch in der

Möglichkeit der Veränderung. Der Insektenforscher, der guckt wirklich wie im Labor drauf, die machen so und so und dann so, daraus ergibt sich vielleicht ein kleiner Erkenntnisgewinn im Verhalten. Wie das Geschlechterverhältnis oder die Geschlechterspannung beschrieben wird, als Mikrophänomenen des menschlichen Verhaltens. Katharina Schüttler erzählt als Hedda in meiner Inszenierung, als Brack hereinkommt, und Tesman knüllt das Papier zusammen und merkt gar nicht, dass er die Erzählung stört. Und sie geht zu ihm hin und reißt ihm das Papier aus der Hand. Und er merkt das aber auch nicht. Sie steht vor ihm, hält das Papier ruhig, um die Erzählung weiter zu machen, und er klopft ihr dann so auf den Rücken, also eigentlich auf der ersten Ebene eine liebevolle Geste der Zweisamkeit, sie merkt aber gar nicht, dass er sie gleichzeitig komplett entmündigt und zum Objekt macht. Zum Objekt, was man wie so ein kleines Kuscheltier so ein bisschen betütern kann in der Öffentlichkeit. Das sind so Sachen, daraus nährt sich meine Lust, Theater zu machen. So was auf dem Theater zu sehen, was ich draußen beobachtet habe. Zu sehen wie das Mikroverhalten der Menschen sich körperlich darstellt, Haltung, sitzen, gehen, stehen, den Partner zu berühren, flüchtig oder heftig. Wann hat man sich das letzte Mal in seiner Beziehung mit dem Partner an einen Tisch gesetzt und geredet? Und jeder, der so ein Ibsen-Stück macht und nicht viel drüber nachdenkt, wie man Ausdrucksformen schafft, setzt die Figuren an einen Tisch im bürgerlichen Salon, und die reden miteinander. Es ist aber komplett unrealistisch. Weil man normalerweise nach Hause kommt, irgendwelche Sachen macht und dabei fragt, „Wie war's?“ „Ich kann jetzt grade nicht, lass mich mal kurz rüber.“ „Wolltest du nicht?“ „Ja, ja, mache ich, ja.“ „Haben wir nicht?“ „Ach so. Was ist passiert? Der ist, der ist? Ja, es ist schlimm, aber ich muss weiter.“ So wird Dialog geführt. Und erst wenn es zum großen Eklat kommt, „Du es geht so nicht mehr weiter“, setzt man sich hin. Hoffentlich.