

Roland Lysell

HENRIK IBSENS DRAMATIK PÅ 2000-TALETS TYSKA SCENER: PSYKOLOGI OCH MINIMALISM

Hur iscensätts och spelas Henrik Ibsens verk på 2000-talets tyskspråkiga teatrar? Vilken betydelse har han för den tyska regiteatern, d.v.s. vissa framstående (tyska) regissörers sätt att låta det litterära verket framträda i en form starkt vinklad i deras eget estetiska perspektiv? Vilken Ibsen är det egentligen dagens tyska publik möter? Inledningsvis vill jag ge en historisk bakgrund.

Jämte William Shakespeare och Anton Tjechov tillhör Ibsen de mest spelade klassikerna. Redan hertig Georg av Meinings Ibseniscensättningar – premiär på *Kongs-Emnerne* 1876 – Oscar Blumenthals insatser för Ibsen på Lessing-Theater och Otto Brahms på Freie Bühne i Berlin gav sin tids realistiska och naturalistiska tyska teater rika impulser och Ibsen spelades ofta under hela 1900-talet. Särskilt märkligt är att han kom att spela en avgörande roll i fyra av det sena 1900-talets tongivande regissörers arbete.

Det sena 1900-talets Ibsen

Få iscensättningar har blivit så omskrivna som Peter Steins *Peer Gynt* på Schaubühne am Halleschen Ufer i Berlin som hade premiär 13-14 maj 1971; ensemblen hade hämtats till teatern från Bremen året innan. Arbetsformerna på Schaubühne var vid denna tid demokratiska och varje nytt projekt utformades som ett experiment med en ny teaterform. Den brechtianska estetiken kombinerades med ett kortnerskt och stanislavskijskt detaljstudium, så att rolltolkningarna delvis fick prägel av inlevelsefyllda citat.¹ Pjäsen hade tagits i besittning av det man kallade borgerlig teater och nu gällde det att göra en ideologisk läsning av dramat. Peter Stein distanserade sig från *Peer Gynt* som kallades ett skådespel från 1800-talet«. *Peer Gynt* sågs som representant för 1800-talets småborgare. Men man ville inte bara se kapitalismens framväxt återgiven i dramat, utan även 1800-talsborgarens fascination för sagor och drömmar, för kitschig trivialkultur. Ensemblen läste Karl Mays romaner, exempelvis, grävde fram fotografier och vykort från tiden och studerade norsk folkdans. *Peer Gynt*-receptionen hade således med Steins iscensättning gått varvet runt. De tidiga skandinaviska iscensättningarna, från Ludvig Josephsons urpremiär i Christiania 1876 och framåt, var ofta präglade av Edvard Griegs musik och skrev in sig i en folkloristisk tradition,

medan man senare såväl i Skandinavien som i övriga Europa i ren polemik sökte enklare gestaltungsformer och en renodling av en existentiell problematik (se Marker 1989 samt Midbøe 1976-78).

I och med Peter Stein fick vi ett nytt intresse för folkloristiken, men på en annan nivå och nu dessutom utanför Skandinavien. Man betraktade Ibsens fixering vid folkliga traditioner som ett symptom på en tidsbunden livssyn. Skillnaden mellan att vara sig själv och att vara sig själv nog blev hos Stein ett borgerligt distinktionsförsök, lika falskt som den Peer som skalar löken. När Peer efter två långa kvällars äventyr dör hos Solveig, formades scenen med Bruno Ganz och Jutta Lampe till ett citat från Michelangelos Pietà i Peterskyrkan i Rom. Peter Steins *Peer Gynt* vann världsryste och bildade jämte samme regissörs iscensättning av Heinrich von Kleists *Der Prinz von Homburg* grunden för Schaubühne-ensemblens vidare arbete. Steintraditionen betraktas i nutida tysk teaterkritik med nostalgisk distans; kritikerna beundrar fortfarande Steins tidiga verk men tar vehement avstånd från hans senare, i synnerhet *Faust I-II* (Hannover/Berlin 2000).

Peter Zadek, liksom Stein även en av Tysklands mest betydande Tjechov- och Shakespeareuttolare har iscensatt flera Ibsendramer: *Vildanden* 1975 i Hamburg, *Hedda Gabler* 1977 i Bochum, *När vi döde vågner* 1991 i München. Mest känd är *Bygmester Solness* 1983 i München med Hans Michael Rehberg och Barbara Sukowa. Peter Zadek – som trots sin erotiska fixering minst av allt framstår som kärleksapostel – låter skådespelarna omforma dialogen till en psykologisk makt- och förförelsekamp, där en aldrig uttalad mytisk kontext subtilt tycks dominera i bakgrunden. Han betraktas ofta som den tyska teaterns store illusionist som gång på gång antänder fyrverkerier av associationer. Zadek ger Ibsens gestalter en mer komplicerad psykologisk karaktär än den rena dialogen ger utrymme för och låter dem med hjälp av skådespelare som i sitt samarbete skapar något eget komma närmare vår tid.

Den tredje traditionen är Frank Castorfs med dess egensinniga drift med exempelvis *John Gabriel Borkman* (Deutsches Theater, Berlin 1990) och *Fruen fra Havet* (Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz, Berlin 1993). I den förra skrek systrarna vildsint och en tecknad serie visades, i den senare drogs Arnholms frieri till Bolette ut i oändlighet för att provocera åskådarna. Märkligt nog framstod den senare tolkningen i viss mån som verktrogen, eftersom den sökte – och fann – den dröjande, tvekan som faktiskt finns i pjäsen. Castorf understryker gärna de komiska inslagen hos Ibsen och åtlyder sällan Ibsens scenanvisningar. Vissa roller antar grotesk karaktär och textens yta är starkt förändrad. Det är aldrig primärt Ibsens dramer som intresserar Castorf, utan snarare förhållanden i f.d. DDR och numera Volksbühnes alldeles speciella publik.

Den fjärde tongivande 1900-talstraditionen kan representeras av Andrea Breth, år 2006 belönad med den preussiska sjöhandels stora teaterpris. I hennes noggranna och lyhörda *Hedda Gabler* från Schaubühne am Lehniner Platz (Berlin)

1993 lyftes varje detalj i texten fram i en iscensättning på en lätt moderniserad tidlös scenbild. Gisbert Jäkels dekor var en ren fortsättning på salongen. På de svarta sammetsväggarna längs ingången hängde lampetter och när man blickade fram emot scenen mötte man en hisnande arkitektonisk planlösning med ett väldigt pelarförsett vardagsrum. Sidoväggarna hade dragits fram och scengolvet gick så omärkligt som möjligt över i åskådarrummet. Vinröda, rosa och bruna färger dominerade Varje rollfigur, så även tante Julle och husjungfrun, ägnades minutiös uppmärksamhet och Breth strävade medvetet efter en Hedda (Corinna Kirchhoff) som *inte* var ett offer. Kirchhoffs spel lyfte fram en Hedda som är ett skal som döljer en utsäglig tomhet. Hennes tragik består i att hon blott förmår bevisa sin inre frihet i det att hon genom självmordet negerar sig själv; hon mördar den i sin egen svaghet fångna Hedda Gabler. Det handlar emellertid mindre om psykologi än om att gestalta ett tillstånd, närmast ett vagt elegiskt tillstånd av oförlöst smärta. Breth lyfter på så sätt fram en Ibsen som blir mera Ibsen än Ibsen själv: ett iscensatt medvetande.

Steins, Castorfs och Breths iscensättningar är påkostade och stora. De spelar hos dem, liksom hos Zadek, en nyckelroll i regissörernas vidare utveckling. Regissörerna har alla, ehuru på starkt divergerande sätt, varit måna om att visa ett slags »verktrohet« mot Ibsen. De pjäser som spelas är *Peer Gynt* och de tolv samhällsdramerna, men ett nyväckt intresse för de sista av de senare blir tidigare markant hos tyska regissörer än hos norska och svenska.

Vad gäller 2000-talet väljer jag att fokusera Peter Zadeks tolkningar av *Rosmersholm* på Akademietheater Wien 2000 och *Peer Gynt* på Berliner Ensemble 2004. Dessutom ämnar jag skärskåda Thomas Ostermeiers och förra delen av Stephan Kimmigs dubbelproduktion av *Ett Dukkehjem (Nora)* och *Hedda Gabler* på Thalia Theater i Hamburg, samt slutligen Barbara Freys tolkning av *John Gabriel Borkman* på Schauspielhaus Zürich 2005.

2000-talets Ibsen: exemplet Zadek

I december 2000 hade Peter Zadeks tolkning av *Rosmersholm* premiär på Akademietheater i Wien. Trots troheten mot Ibsens text blir själslandskapet tydligare än intrigen i Zadeks *Rosmersholm*. De vita hästarna nämns bara en passant i konversationen. Det idéklimat som skapat Rosmer och Rebekka intresserar inte Zadek. Däremot skyntar Ibsens tredje rike, d.v.s. hans utopi om en syntes av poesi, filosofi och religion som en ny frigörande kraft stöttad såväl av Kunskapens träd som av Korset, ibland fram i dialogen.

Zadeks *Rosmersholm* blir skådespelarnas pjäs. De skapar sig emellan, liksom Rehberg och Sukowa i *Bygmester Solness*, ett drama mera samtida med publiken

2000 än med Ibsens avsikter 1886. Gert Voss svartklädde Rosmer är samlad och förnuftig. I hans uppriktiga ansikte kan man läsa varje skiftning i hans tankar. Sedan Rosmer fått veta att hans hustru Beate troligtvis dränkt sig i kvarnforsen för hans skull blir Voss spel dock allt mer komplicerat. De förvridna anletsdragen antyder djupa samvetsqual och konflikter. Kanske tänker han mest på sig själv, när han efter att ha avvisats av Rebekka i sitt frieri försöker föra äktenskap på tal igen. Förtvivlad söker han någon som kan rädda honom från skulden att ha drivit Beate i döden. Rebekkas bekännelse att hon innerst inne velat ha Beate ur vägen i slutet av tredje akt tycks öppna en avgrund för honom.

Rosmers motpol är den eftertänksamme rektor Kroll, Beates bror. Peter Fitz gör en fascinerande nytolkning av rektorn. Hans Kroll är inte Rosmers bittre och farlige motståndare utan en klokt och ivrigt argumenterande och gestikulerande representant för en konservativ livsyn, en vän till familjen. Men när han tror sig veta att Rosmer och Rebekka, en fritänkare och en emanciperad kvinna, lever samman i synd, blir han påstridig och vulgär. Det förr så öppna ansiktet kryper ihop till en stel mask och den med gester och rörelser uttryckta vänligheten ersätts av hotfulla åtbörder.

Eleonora Duse, Olga Knipper Tjechova och Johanne Dybwad har gjort klassiska tolkningar av Rebekka. Angela Winkler (som 1999 tolkade Hamlet i Zadeks regi och 1971 Anitra i Steins *Peer Gynt*) återger Rebekka som en kvinna som bär på en djup hemlighet. Något kontemplativt vilar över hennes ansikte när hon sitter vid blomsterfönstret i morgonljuset med den vita virkningen. Helt annorlunda ter hon sig i randig tröja och grön kjol frustrerat rusar över scenen i första akt. Winklers Rebekka har bevarat det ungflicksaktiga, såväl i sina gester som i sin kärlek. Hon är inte idealisten eller den beräknande och reagerar med en blandning av sårad oskuld, ilska och häpnad på rektor Krolls anklagelser.

I andra akten uppträder Rebekka i blommig morgonrock och visar hånfullt puritanen Kroll sin bara axel. Rebekka har lätt att skratta hetsigt, men har också lätt att ta till tårar. När hon i tredje akt bryter samman och bekänner, blottar minspelet i det nu inte längre belysta ansiktet brutalitet och självdestruktion. I sista akten, inför det gemensamma självmordet, äger Rebekkagestalten slutligen en sällsam seren resning.

När Rosmer friar till Rebekka i andra akt blir hon bestört, visar ett leende som lika gärna kan tolkas som grimas, skriker till och rusar upp. Hos Zadek är Rosmer och Rebekka bundna i en kärlek vars namn de inte vet och suggererar in varandra i allt mer säregna tillstånd. Rebekka bekänner att Rosmer själsligt förädlat henne. Rosmer stärks till den grad av hennes kärlek att han vill sätta henne på prov. Hennes vilja att gå i kvarnforsen för hans skull motiverar honom att efter handpåläggning och symbolisk vigsel gå arm i arm med henne ut i mörkret.

Då är de insvepta i Rebekkas vita schal, som hon suttit vid det lysande bloms-

terfönstret och virkat. Virkningen har följt dem och oss, diskret och litet tillfälligt som alla symboler hos Zadek, och ibland legat bortglömd i trappan.

Karl Kneidls scenografi är storslagen: ett rymligt mörkt vardagsrum med blomsterfönstret till vänster, en ganska liten dörr mot trädgården i fonden, ett runt bord för tedrickning och tidningsläsning i centrum och vid sidan en stor beigefärgad lädersoffa, där aktörerna kan sitta bredvid varandra. Till höger dominerar en trappa med en röd matta, som leder ingenstans men döljer huvudingången. Rosmers spartanska arbetsrum, scenbilden i andra akten, liknar en gammal tysk gulbrun korridorvägg med två enorma trädörrar. Under frieriet sitter Rosmer och Rebekka vid varandras sida och ser ut mot salongen. Zadek tycks i denna scen vilja avstå från allt utom skådespelarna och deras elektriska kontakt med varandra och publiken. Ständigt markeras skiftningar i samspel genom André Diots subtila ljussättning.

I fjärde akten har Kneidl och Zadek flyttat ut Ibsens handling till den igenvuxna trädgården, där en gammal skrotbil står längst framme till vänster. Det växer gräs på den väldiga trappan och kvarnforsen är dold i bakgrunden. Rosmer gör entré på cykel.

På Berliner Ensemble 2004 finner Zadek en ny och egen stödpoint i *Peer Gynt*, nämligen i Peers möte med Begriffenfeldt och självmördarna i slutet av fjärde akt. En av dem tror sig vara kung Apis och bär en mumie på ryggen; en annan, här kallad Hassan, vill bara bli en penna och spetsar sig genom att skära halsen av sig.

Uwe Bohms Peer är nämligen en kreativ lögnare som starkt hävdar den skapande och hotade fiktionens rätt gentemot »verkligheten«. Angela Winklers Mor Åse riktar generat blicken neråt i sina urtvättade mönstrade kjolar och förkläden när Peer berättar om hur han nästan fångat bocken. Trots sina 60 år gör Winkler ett ungdomligt intryck. Hon förförs av sonens berättarkonst och njuter av att själv bli indragen i hans äventyr. När Mor Åse dör bärs hon på Peers rygg. Det lågmälda samspelet mellan Winkler och Bohm står i stilla kontrast till det övriga tumultet före paus.

Den etnografiska ådran hos Stein saknas hos Zadek. Trollen bär groteska gum-mimasker och Peer, som får behålla svansen till paus, älskar med Den Grönklädda ridande på en rosa sugga i papier maché.

Distanseringseffekterna överflödar. Det är ljus i salongen under hela föreställningen. Griegs musik hörs innan ridån går upp och galningarna i Marocko sjunger norska nationalsången med text av Bjørnson. Detaljerna i Karl Kneidls scenografi är medvetet billiga. När trollen skall operera Peers öga är operationsbordet en rostig strykbräda. Några gröna plywoodkullar skapar scenbilder före paus och när ridån går upp inför fjärde akt ser vi ett ljusblått pappershav med en barnteckningsbåt, som sedan sjunker. Flaggor på ett bord betecknar de tre världsmakterna. Så småningom klättrar Peer upp på det välta bordet i sina kontaktför-

sök med aporna, vilka markerar naturens ovilja att behärskas genom att förrätta sina naturliga behov på hans fina kostym. Sfinxen består av sex skådespelare som klättrat upp på varandra. På havet i femte akt får de spela vågor och ett gammalt cykelhjul blir roder.

Ytligheten är dock skenbar. Särskilt i scenerna i Marocko excellerar Zadek i ett farsartat samordnande av speldosor, ringande telefoner och grimaser hos tjänare i fez. Hos Anitra (Anouschka Renzi) avslöjar sig Peer som banal sexturist innan den svårflörtade nordafrikanskan i cérisefärgade trosor rider bort på sin konstgjorda springare.

Kostymdesignerna har tagit fasta på att Ibsen i sin ungdom var påfallande sjasiktigt klädd för att senare bli minutiöst mån om sin klädsel. I Norge är Peer klädd i slitna vadmalsbyxor och solkig tröja, men i Afrika har han köpt rosa skjorta och randig ljus kostym. Senare ser vi honom i schejkutstyrrel och till sist i blå rock och grön halsduk.

Uwe Bohm är en skådespelare som skickligt förmår accentuera det vaga hos Peer. Iscensättningen byggs upp kring Peers ständiga vädjan om bekräftelse och sympati. Stundom tackar och förebrår han Gud med sitt anlete vänt mot skyn, oftare riktar han sin osäkra blick och sitt lätt inställsamma leende mot publiken. När Peer står i en korvkiosk på marknaden och skalar lök kastar han de sista skalorna mot oss.

Scenen när Solveig (Annett Renneberg) kommer på skidor och möter Peer är ett situationskomiskt nummer Ibsen skänkt sina regissörer, lika tacksamt som scenen där trollkungen berättar att han tagit anställning vid teatern. Hos Zadek har trollet köpt kronan på varuhuset.

Zadek kopierar med glimten i ögat slutets Pietàscen från Peter Stein. Men det finns något beslutsamt hos Renneberg i Solveigrollen (hon bär sedlig blå klänning med smala ränder) som också för tankarna till hennes dubbelroll som Ofelia och Fortinbras i Zadeks Hamletiscensättning 1999.

Bøygen, Begripenfeldt och Knappestøperen har på Berliner Ensemble gjutits samman till en dyster svart gestalt. Med mörk, hest skärande, röst tolkar Gerd David, ibland på berlinerdialekt, Peers ständiga motspelare. Han låter sig inte charmas som åskådarna och faller inte för Solveigs argument. I slutet står hans »vi ses vid sista korsvägen« i kontrast till Pietàscenen och Solveigs sång. Medan Zadeks *Rosmersholm* anknyter till regissörens 1900-talsuppsättningar med deras betoning av psykologin och samspelet mellan rollerna på scenen är hans *Peer Gynt*, mer lekfull och respektfullt reduktionistisk. Stundom kan den rentav te sig litet slarvig, i synnerhet som Zadek utnyttjat Botho Strauß textbearbetning från Steinuppsättningen.

2000-talets Ibsen: exemplet Ostermeier

Thomas Ostermeier, som övertog ledningen för Schaubühne am Lehniner Platz (Berlin) vid millennieskiftet, iscensatte 2002 årtusendets hittills mest kända *Nora*. Ostermeiers *Nora* (*Et Dukkehjem*) finns efter tre år fortfarande på repertoaren och har turnerat världen runt och precis som kollegan Stephan Kimmig på Thalia Theater i Hamburg, som också gjorde succé med *Nora* 2003, fortsätter Ostermeier nu (premiär 26.10.2005) med en *Hedda Gabler* i yuppiemiljö. Hans *Nora* – i juni 2006 åter på repertoaren – är så ofta diskuterad att jag här främst fokuserar *Hedda Gabler*.

Efter två timmar utan paus sitter en livlös Hedda på golvet lutad mot en blodbesudlad betongvägg. Ansiktet är dränkt i röd sörja. Livet går vidare och vridscenen snurrar. Maken Tesman, väninnan Thea och assessor Brack är begeistrade av gemensam skaparglädje i full gång med att klistra ihop den skjutne Eilert Lövborgs anteckningar och ingen tar notis om den döda.

Thomas Ostermeier har varken Andrea Breths djupsinne eller hennes ambitioner och Katharina Schüttler kan lika litet jämföras med Corinna Kirchhoff som med Isabelle Huppert. Hon är varken grande dame eller ödesgudinna, utan en bekväm uttråkad egoist som i pyjamas med bar mage eller i sedlig blåsvart klänning med champagneglas i handen har en förbluffande förmåga att binda män till sig med en dockartad eller Lolitaaktig sexualitet. Ibland stirrar hon nollställt ut mot publiken som ville hon komma ut ur det trista spelet.

Hedda drivs av lusten att få makt över någon annan. Den desintresserade ytan döljer en latent brutalitet mot männen. Besattheten av Lövborg och hans hjältemod är dråparens mera än tillbedjerskans. Såsom fånge i en bungalow på en vridscen dominerad av en väldig glasruta, där regnvattnet rinner, ett golv som blänker likt svart marmor och speglar i taket besitter Hedda allt utom kontrollen.

I *Nora* strök Ostermeier ganska varsamt, men lät Nora skjuta Torvald i slutscenen och liket ligga blödande i akvariet. Mot Ibsens *Hedda Gabler* är Ostermeier tämligen brutal. Sex rollfigurer återstår. Man har mobiltelefon, designad grön maxisoffgrupp och laptop. Semesterfotona är digitala. Hedda krossar Lövborgs dator med en hammare i stället för att bränna upp hans manuskript. Herrarna besöker inte fröken Dianas boudoir utan går på asiatisk bordell. Ibsens subtila dialog har i Hinrich Schmidt-Henkels ganska fria översättning ibland förenklats till »OK« (som svar på tantens »Gott segne Dich«) eller »jag är alldeles slut«.

Varför rollfigurer handlar som de gör intresserar varken Ostermeier eller skådespelarna. Brack är här inte den intrigante överviktige skräckvän som Thomas Thieme gestaltade i Breths iscensättning utan en gemytlig partyglad kompis i pullover och glasögon som inte för en sekund döljer sin eufori över det menage à trois som han lyckats inreda.

Hedda biter Tesman när han kramar henne. När hon kalkylerat säger sig vara

gravid skriker maken av glädje så att vi först tror att han är utom sig av ångest. Lars Eidinger ger för några minuter rollen karaktär, men i övrigt är denne akademiker i studentkalufs och fasterns röda tofflor så färglös att han får vår varma sympati – medan Ulrich Matthes i Breths iscensättning gjorde en subtil karaktärsstudie av en akademiker uppfostrad av sina fastrar, begåvad och hänsynsfull, men inte tillräckligt begåvad för att bli professor.

Lore Stefaneks faster Julle (vars döda syster Rina fallit offer för blåpennan) är en beskäftig blonderad 65-åring i gult och rosa med inredningshysteriskt intresse för gladioler och vita liljor. Hedda däremot skjuter sönder vaserna med pistolen och undrar om tantens pinsamt »moderna« vita keps är städerskans. Nyckelpersonen Lövborg saknar såväl Wolfgang Michaels (hos Breth) charisma som vinlöv i håret och kan lika gärna vara posör som geni. Kay Bartholomäus Schulzes nyktre alkoholist i nypressad grå kostym och bakåtstruket hår blir ett självdestruktivt vrak så snart Hedda tvingat i honom ett glas. En rosaklädd Thea (Annedore Bauer) blir löjligt beskäftig med sin röda handväska.

Det finns något dödsfixerat även i denna iscensättning. Såväl Heddas pose som sarkofaggestalt på soffan som hennes skott mot vaserna för åskådarens tankar i suicidal riktning. Lövborgs självmord förebådas genom Schulzes mimiska låtsasskott i tinningen bakom rutan.

Jan Pappelbaums scenografi är kanske inte lika vacker som i *Et Dukkehjem/Nora*, men dess glas och speglar skapar fascinerande optiska effekter. Genom glaset kan vi se den som omtalas och i taket syns rollfigurers agerande när de inte är med på scenen. Glaset både speglar och verkar genomskinligt, så att Hedda och Tesman ibland trefaldigas. Ibland projiceras den parkartade trädgården på rutorna.

På Schaubühne am Lehniner Platz fixerar man just nu en ironisk generation som blir medelålders. I Falk Richters nyskrivna *Die Verstörung* – exempelvis – repeterar man teater på julafton, glömmer barnen på flygplatsen och söker kontakter på www.gayromeo.com när man inte fyller en meningslös vardag med grälsjuk könskamp. På repertoaren finns nu samtliga Sarah Kanes pjäser. Vid millennieskiftet var ambitionen att undvika klassiker och främja det nyskrivna. Ostermeier förklarade dock i en radiointervju i maj 2006 att man nu ändrat policy av flera skäl. Dels vill man spela pjäserna så att de handlar om människor av idag, dels vill man nå den publik som av princip väljer bort det nyskrivna och bara ser klassiker.

Det säregna är att Henrik Ibsens drama håller utmärkt för denna skenbara misshandel och detta medvetna förtyligande som Ostermeiers position implicerar. Ostermeiers uppsättningar visas såväl genom gästspel som i videoveritioner i hela Europa och de kommer med säkerhet att påverka den fortsatta europeiska Ibsenreceptionen.

2000-talets Ibsen: exemplet Kimmig

Vid Theatertreffen 2003 visades två versioner av Ibsens *Et Dukkehjem*. Båda Nororna, Anne Tismer från Berlin och Susanne Wolff från Hamburg, tilldelades teaterpris av TV-stationen 3sat. Kritikerkonsensus rådde att Stephan Kimmigs iscensättning på Thalia Theater var vida överlägsen Thomas Ostermeiers, vilken med undantag av Tismers prestation ansågs som alltför boulevardartad. En annan gemensam nämnare var att Stephan Kimmig, precis som Thomas Ostermeier, gick från Nora till Hedda genom att iscensätta *Hedda Gabler*, också den i Hamburg.

Kimmig har en helt annan precision när han borrar sig in i rollerna, skalar bort och letar efter en lågmäld ton hos Ibsens gestalter, så att iscensättningen imploderar. Scenen är en väldig, kal och sober vindsvåning med förvirrande halva väggar och porttelefoner (scenografi: Katja Hass). Hur kommer man in och ut i detta bleka rum? Skådespelarna bär mikrofoner, vilket ökar den distansering som Kimmigs iscensättning förutsätter.

Wolffs Nora är en postfeministisk Nora, lika stark som Norman Hackers Torvald, en kortvuxen kontorsslav. Alla bär dyra märkeskläder med enkelt utseende. Fru Linde, som i början liknar en förvirrad kusin från landet, växer allt mer i styrka och när hon hittar tillbaka till Krogstad utvecklas ett hänförande lågmäلت spel mellan två bortkomna själar. Starkt berör också Christoph Bantzers cancer-sjuka Dr. Rank.

I motsats till Ostermeier låter Kimmig Torvald överleva. Efter den stora uppgörelsen, som Wolff och Hacker gestaltar sittande på sängen med ryggen mot oss, springer Nora fram och tillbaka på scenen och ställer sig nervöst att röka bredvid en slagpåse för boxare i innerträdgården. Det kusliga är att flykt inte är meningsfull för Wolffs Nora. Hon måste stanna i detta frusna yuppieinferno utan hopp om räddning. Torvald har gått och lagt sig.

Som Ibsenentusiast beklagar man att Kimmig strukit tarantellan och reducerat förfalskningsbrottet till en bisak. Den politiska dimension vi känner från skandinaviska tolkningar av dramat är här helt försvunnen. Ledsen blir man också över att den fingerfärdiga dramaturgin, som Ibsen ärvt från Holberg, Scribe och Sardou, gått till loppmarknaden hos Kimmig, och varför skall Ibsens slagfärdiga repliker av Gottfried Greiffenhagen översättas till trubbig vardagstyska? Det ibsendrama vi ser framstår paradoxalt nog styckevis som ett icke-ibsendrama.

Men det förunderliga är att Kimmig, som ett år tidigare gjorde fiasko med Senecas *Thyestes*, tack vare Ibsens dramer utvecklats till en lyhörd minimalist, som med introspektion som metod lyckats finna schatteringar hos Ibsens gestalter som av åskådare i Hamburg och Berlin upplevs som helt samtida och helt tyska. Kimmigs verk visar i motsats till Ostermeiers en stark affinitet till samtida måleri, fotografi och installationskonst.

2000-talets Ibsen: exemplet Frey

Barbara Frey är en sällsynt produktiv regissör, ofta verksam på Deutsches Theater i Berlin. Hennes *John Gabriel Borkman* med premiär på Schauspielhaus Zürich 15.9.2005 har fått ett mer blandat mottagande än Ostermeiers och Kimmigs arbeten. Bettina Meyers scenbild liknar en cell. Väggarna är stoppade som bruna lädermöbler. Gunhild (Barbara Nüsse) sitter hopkurad i en ensam röd fåtölj till vänster med neurotiskt knäppta händer. Nüsse gör Fru Borkman till en vassnäst och stripig kärleksoerfaren nucka, självgod men samtidigt märkligt naiv. I sliten blå tröja, grön kjol och yllestrumpor bevakar hon hemmet och intet tyder på att hon särskilt ofta får besök.

Desto mer överraskande är systemens entré. Jutta Lampes Ella intar diskret scenen i pälsbrämad kappa med en något svårhanterad handväska på armen. I vit jumper och gråbrun kjol markerar hon ett slags sliten elegans i motsats till systemens sorglösa hemmafruklädsel.

Snart bryter konflikten lös med Gunhilds fråga om Ellas avsikt med sitt besök. Ellas häpnad är uppenbar.

Medan Nüsse ger sin rollfigur skurrilt komiska drag, så att Gunhild nästan blir ett kvinnligt original från förr, förser Lampe sin Ella med en fascinerande undertext, så att vi märker att denna Ella vet betydligt mer än vad hon visar, att hon ofta känner sanningen bakom den oskuldsfullt och beskäftigt orerande systemens fragmentariska påståenden.

I detta stoppade scenrum, i denna skyddscell, hissas sedan golvet till andra våningen ned. Thomas Thiemes eftertänksamme Borkman visar för rollen sällsynt mjuka och innerliga sidor. Hans imposanta kroppshydda och grå kostym markerar pondus, men denne bankman visar fler tecken på påtvingad korrekthet än på härsklustnad. I uppgörelsen med Ella ser vi spår av saknad och ånger, fastän han aldrig förstått djupet av hennes kärlek.

En lysande pregnant detaljstudie är Siggis Schwienteks Foldal, här en skäggig och vithårig gammal vän med drag av luffare, kanske av gammal hippie. Ständigt beredd att vräka fram och diskutera manuskripten till sin gamla tragedi och cyniskt insiktsfull om vänskapens natur (= ömsesidigt accepterande av varandras livslögner), fungerar denne Foldal med sin torra pregnant röst som ett slags Teiresias den som vet och inser. (Jämte Jatgeir Skald i *Kongs-Emmerne* är Foldal ett av Ibsens ganska få författarporträtt.) Regissören Frey får med hjälp av Schwientek dramat att växa till ett metadrama.

När det gäller makt över själar, särskilt sonen Erharts själ, står sig Gunhild slätt när Fanny Wilton gör entré i lila sidenblus och orangefärgade långbyxor. Överlägset ler fru Wilton då och då och lägger sig på rygg i fåtöljen. Överraskande framgångsrik är hon också i sin häxkonst: hon hotar nämligen med att locka till

sig Erhart från modern och mostern sedan hon själv gjort sorti och lyckas! Diskret har Ibsen här bevarat ett drag av norsk folktro.

Andra våningens golv sänks aldrig helt ner. Vi ser Gunhild krypa på alla fyra lyssnande och såväl psykiskt som fysiskt förtryckt. Ibland rör hon sig i takt med Borkmans rörelser som hon hör men inte ser.

Medan Nüsses Gunhild blir hånfull och hård i sin behandling av sonen, blir Lampes Ella allt mer kärleksfullt förstående. Som åskådare fångas man ibland mera av Ellas och Borkmans vakna stumhet och skiftande ansiktsuttryck än av Erharts och Gunhilds generationsuppgrörelse.

I sista akt hissas bakväggen upp och scenen öppnar sig mot en mörkblå himmel med fallande snöflingor. Borkman stapplar bakåt, faller och försvinner i en sällsamt diskret sorti. Ella lyckas inte väcka liv i honom.

De båda systrarna, Ella till vänster, Gunhild till höger, sitter vid varandras sida på scengolvet, ser på oss och räcker varandra händerna.

Barbara Frey har funnit en musikalitet i Ibsens drama och för oss, trots den noggranna nyanseringen, ganska snabbt fram genom Ibsens intrig, så att föreställningen blott blir drygt två timmar lång. Spelet mellan Gunhild och Fanny, denna påtagligt bedagade femme fatale, har uppenbara komiska poänger som väl bryter mot och samverkar med iscensättningens mer elegiska drag.

Freys iscensättning visar hur djärv reduktionistisk scenografi kan kombineras med detaljstudier av roller som drivs så långt att nya aspekter hos personerna utvinns och skådespelare som Thieme och Lampe förmår skapa en scenisk närvaro som drar publikens blickar till sig även då medspelarna har ordet.

Den nye Ibsen i Tyskland

Den tyska regiteatern visar som vi sett fram en annan Ibsen än den vi känner från Skandinavien. De dramer regissörerna väljer är med undantag av *Peer Gynt* och *Et Dukkehjem* allt oftare hämtade från Ibsens sista period (fr. o.m. *Rosmersholm*). Denne Ibsen framstår sällan som moralist eller samhällsskildrare, däremot ofta som ironiker. 2000-talets scenografier beaktar få av Ibsens minutiösa anvisningar och flera av dem har förbindelser med aktuell bildkonst och design. Översättningarna till tyskan förenklar eller i något fall förgrovar dialogen. (Detta gäller självfallet inte Strauß *Peer Gynt*-bearbetning.) Ofta får även Ibsens exakta dramaturgi ge vika för en förenklad konstruktion. Däremot ges skådespelarna av samtliga här diskuterade regissörer en frihet att utveckla sina roller de tycks sakna såväl i skandinaviska iscensättningar som hos exempelvis Robert Wilson. Hos Zadek kan vi tala om en psykologiserande tendens, hos Castorf är det fråga om komik, hos Breth och Frey blir det närmast fråga om ett slags teatral fenomenologi och hos Kimmig om återhållen minimalism. Musik används på ett mycket medvetet

sätt, och ofta kan man som hos Kimmig, Breth och Frey också metaforiskt tala om en »musikalitet« i själva regin, vilken delvis får ersätta Ibsens pièce-bien-faite-struktur.

För Stein och Zadek kom Ibsens dramatik att spela en avgörande roll i deras karriärer. För Castorf innebar hans *Fruen fra Havet* ett genombrott i Sverige och ledde till vidare samarbete med Stockholms Stadsteater. Det är självfallet för tidigt att förutspå Ostermeiers, Kimmigs och Freys fortsatta konstnärliga verksamhet, men *Nora* och *Hedda Gabler* ledde åtminstone till att publiken åter köade vid kassorna på Schaubühne am Lehniner Platz och att Ibsen fick en ny ung publik i Tyskland.

Det förunderliga är att Henrik Ibsens dramaintriger så utmärkt väl håller för att transformeras och psykologiseras av den i dagarna 80-årige Peter Zadeks (* 19.5.1926) regi eller minimalistiskt sobert beskåras av Stephan Kimmig och anpassas till dagens tyska tristess. Kraften i generalsdotterns leda består till och med hos den explicit samtidsinriktade Thomas Ostermeier. Varför? God only knows. Regissören lägger på grammofonskivan och låter Beach Boys svara.

Roland Lysell är professor i litteraturvetenskap vid Stockholms Universitet sedan 1999. Han har tidigare varit verksam bl.a. som Wissenschaftlicher Mitarbeiter vid Freie Universität Berlin 1982-86, som Gastprofessor vid Universität Wien 1994-95 och regelbundet bevakat tysk teater bl.a. för Upsala Nya Tidning. Hans specialområden är modernismen, romantiken och drama-forskning. Viktigaste bokpublikationer: *Erik Lindegrens imaginära universum* (1983), *Erik Johan Stagnelius - det absoluta begäret och själens historia* (1993), *Carl Jonas Love Almqvist – konstnären, journalisten, pedagogen*, (medred. 1996), samt *Slöja och spegel – romantikens former*, Aiolos nr. 14-15, 2000 (medred.).

Litteratur

Marker, Frederick J. & Lise-Lone Marker: *Ibsen's Lively Art: A Performance Study of the Major Plays* (Cambridge, Cambridge University Press, 1989).

Midbøe, Hans: *Peer Gynt, teatret og tiden*, 1-2 (Oslo, Universitetsforlaget, 1976-78).

Noter

- 1 Fritz Kortner (1892-1970) regissör och skådespelare, verksam på många tyska scener, berömd för sin exakta gestaltning och personinstruktioner. Peter Stein ser sig som hans elev.