

Osloer Beiträge zur Germanistik

42



Suzanne Bordemann

Jon Fosses
frühe Dramen
und ihre Rezeption
in norwegischen und
deutschsprachigen
Medien



PETER LANG
EDITION

2. Einleitendes

Wir müssen endlich Schluss machen mit dieser Idee, dass der Regisseur ein Fabrikant von Spektakeln ist, die einem Saal von Voyeuren auf dem Silbertablett der Bühne als ein fertiges, bewundernswürdiges Objekt zum Konsum vorgesetzt werden.

(Claude Régy)

Kapitel 2 und 3 widmen sich dem Untersuchungsgegenstand der Rezensionen, d.h. dem Autor Jon Fosse selbst samt seinen Dramen, und errichten somit einen Grundpfeiler für die Rezeptionsanalyse in Teil II und III.

Ein Autorennamen besitzt eine klassifikatorische Funktion, er wird als „Label“ eingesetzt.¹ So auch in der frühen Fosse-Rezeption: Hier operiert man in den Zeitungsmedien bereits nach kurzer Zeit mit Begrifflichkeiten wie „fossig“; „Fosse-Ton“, „Fosse-Land“, „Fosse-Konstellationen“ und „Fosse-Mode“ (vgl. z.B. FAZ, 01.12.2001). Der Markenname „Jon Fosse“ steht in interpretativem Verhältnis zu seinen Texten und repräsentiert bestimmte Werthaltungen. Er dient der Werbung und der Positionierung des noch Unbekannten im Feld.² Wie noch zu zeigen sein wird, setzt der Theaterdiskurs den Namen „Jon Fosse“ gezielt in der öffentlichen Auseinandersetzung um die Spielpläne an den großen Theaterhäusern ein. Zudem bezeugen die Vermarktungsstrategie und die Rezeption den Hang der deutschsprachigen Kritiker zu Exotisierungen des „Nordischen“.

Zunächst soll über Leben und Werk des Autors berichtet werden, wobei Selbst- und Fremdpositionierungen und Fosses eigene Darlegungen seiner schriftstellerischen Intentionen Berücksichtigung finden. Die Auswahl der präsentierten Informationen beschränkt sich auch hier auf Aspekte, die sich im Hinblick auf die Auswertung der Rezensionen als bedeutungsvoll erweisen werden (wie beispielsweise die Verknüpfung von Biographie und Werk), nicht zuletzt, indem sie zentrale Schlüsselbegriffe in der Rezeption (wie beispielsweise „Stille und Schweigen“) schon vorzugeben scheinen. Alle Übersetzungen der Äußerungen und Texte

¹ Vgl. Michel Foucault, der dem Autorennamen eine „klassifikatorische Funktion [im Diskurs zuweist]; mit einem solchen Namen kann man eine gewisse Zahl von Texten gruppieren, sie abgrenzen, einige ausschließen, sie anderen gegenüberstellen. Außerdem bewirkt er eine Inbezugsetzung der Texte zueinander“ (Foucault 1988, S. 16f.).

² Wie Dirk Niefanger betont, nutzt der Pop-Diskurs „Autor-Labels und symbolische verstandene Logos für öffentliche Auseinandersetzungen unter ökonomischen und kulturellen Vorzeichen“ (eine diskursive Strategie, die sich auch im Rezeptionskorpus zu Jon Fosses frühen Dramen abzeichnet) (Niefanger 2002, S. 521).

von Fosse in den Programmheften der Theater samt seiner Theatertexte stammen, wenn nicht anders ausgewiesen, von Hinrich Schmidt-Henkel.

2.1. Jon Fosse über seine Dramen

Der Dramatiker, Prosaist, Lyriker und Essayist Jon Fosse (geb. 1959) wuchs in Strande, einem kleinen Ort am Hardangerfjord in Westnorwegen, auf und lebt heute in Bergen. Er sagt von sich selbst, dass das Milieu seiner Kindheit seine Sprache entscheidend geprägt habe,

[...] denn es gibt vielerlei Verbindungen zwischen meiner Art, Romane zu schreiben und dem Puritanismus, also bin ich offensichtlich eine Art Post-Puritaner, wie jemand schon mal bemerkte, ziemlich puritanisch könnte zum Beispiel wirken, daß ich meine, der Roman solle sich nicht zuvorderst der Welt zuwenden, sondern selber eine Welt sein, so wie die Puritaner nicht zuvorderst in der großen Welt sein sollen, sondern in ihrer eigenen abgeschiedenen Christenwelt. Und nicht zuletzt glaube ich, daß meine Schreibweise mit ihren beschwörenden Wiederholungen viel mit der Sprache der Bibel und der christlichen Tradition gemeinsam hat; [...] (Fosse 2001e, S. 19)³

[Norw.] [...] for det er mange samband mellom slik eg skriv roman og puritanismen, så eg er nok ein slags post-puritanist, som det har vore sagt, ganske puritansk verkar for eksempel den tanken eg har hatt om at romanen ikkje først og fremst skal vere vend mot verda, den skal derimot sjølv vere ei verd, slik puritanarane ikkje først og fremst skulle vere i den store verda, men i den eigne avskilde kristne verda. Og ikkje minst trur eg at sjølve skrivemåten min, med dei besvergande gjentakningane, har mykje felles med språket i Bibelen og i den kristne tradisjonen (Fosse 1993, S. 128–129)

Auch in seinen Theatertexten wendet sich Fosse insofern von „der Welt“ ab, als sie sich weder auf aktuelle Diskurse beziehen noch explizit Gesellschaftskritik üben. Die Dialoge und Monologe zeugen von einer semantischen Entleerung der Worte – Bedeutung wird oft nur andeutungsweise vorgegeben. Fosses Theatertexte stellen Familien oder Paare dar – mit ihrer Verweigerung kontextueller Information, ihrer reduzierten Handlung und langsamen, repetitiven Zeitästhetik ähneln sie eher Tableaus menschlicher Befindlichkeiten als Erzählungen. Die Sprache ist einfach, rhythmisch und oftmals beschwörend.

³ In demselben Programmheft legt Fosse seine undogmatische Haltung mystischen Einsichten gegenüber dar: „Mein Großvater und meine Großmutter. Beide waren geprägt von verschiedenen Seiten des norwegischen Puritanismus, nämlich vom Quäkertum und vom Pietismus. Beide gingen von mystischen Einsichten erfüllt durchs Leben, die ihren Alltag und ihre Gedanken bestimmten. [...] Vielleicht wussten sie, daß sie beide recht hatten, er mit seiner Seelenwanderung und sie mit ihrem eher konventionellen Christentum. Ich glaube, sie hatten beide recht. Mein Großvater und meine Großmutter hatten dasselbe begriffen, sie hatten nur einfach verschiedene Erlebnisse gehabt und daher drückten sich ihre Einsichten verschiedenartig aus, in einer Weise, daß es auf den ersten Blick wirken mochte, als würden sie einander ausschließen. So ist es mit dem Menschsein.“ (Fosse 2001e, S. 12–13)

Jon Fosses literarisches Debüt, der Roman *Raudt, svart* (Rot, schwarz) erschien 1983; es folgten Gedichtbände, Essays, Kinderbücher und eine Reihe weiterer Romane. Der Roman *Morgon og kveld* (2000) (deutsche Übersetzung *Morgen und Abend* 2001) wurde für den Literaturpreis des Nordischen Rates (Nordisk Råds litteraturpris) nominiert. Jon Fosse ist mit sehr vielen, hoch angesehenen Preisen und Auszeichnungen geehrt worden, und insbesondere als Dramatiker wurde er innerhalb weniger Jahre zu einer nationalen und internationalen Größe ausgerufen – er gilt gemeinhin als „einer der wichtigsten Gegenwartsdramatiker in Europa, und als der meist gespielte norwegische Dramatiker neben Ibsen“ (Übersetzung S.B.).⁴

Fosse beeindruckte schon zu Anfang seiner schriftstellerischen Karriere durch seine Produktivität, die bis zum heutigen Tag nicht abgenommen hat und in den Artikeln über ihn immer wieder Erwähnung findet (wobei seine Produktivität gelegentlich als „Überproduktion“ getadelt wird). Fosse hat zwischen 1983 und 2008 neun Romane, drei Bände mit Kurzprosa, sieben Kinderbücher, fünf Gedichtbände, zwei Essaysammlungen und 18 Bände mit Theatertexten (viele davon Sammelbände) veröffentlicht.⁵ Zwischen 1994 und Mai 2007 gab es allein 28 Uraufführungen der Theaterstücke Jon Fosses.⁶ Auch als Herausgeber der Literaturzeitschrift *Bøk* (gemeinsam mit Jan Kjærstad, erschien 1994–1996), als eifriger Verfasser literaturtheoretischer Artikel (insbesondere bis ca. Mitte der 90er Jahre) und als Übersetzer (vor allem von Dramatik aus dem Deutschen und Englischen) hatte sich Fosse als reflektierter und beleserter Künstler und Theoretiker in Norwegen lange vor seinem Debüt als Dramatiker einen Namen gemacht. Seine ersten Schreiberfahrungen im Bereich der Dramatik beschreibt Fosse als eine Art „Offenbarung“ und hebt dabei gleichzeitig einige Merkmale seiner Texte hervor, die in der Rezeption besondere Aufmerksamkeit erfahren: den sprachgestalterischen Schwerpunkt und die Musikalität der langsamen, pausengespickten Dialoge:

Im Spätherbst 1992 setzte ich mich also zum ersten Mal hin, um in der Form von ER und SIE zu schreiben, mit Regieanweisungen dazwischen. Was für eine Überraschung! In kurzer Zeit hatte ich ein ganzes Stück fertig. Und ich hatte das Gefühl, damit etwas erreicht zu haben, was ich mit Lyrik oder Prosa nicht geschafft hatte, etwas hervorgebracht zu haben mit Worten und,

⁴ Norw.: „ein av dei mest sentrale samtidsdramatikarane i Europa, og den norske dramatikaren ved sida av Ibsen som er mest spelt“ (<<http://www.samlaget.no/forfattar.cfm?id=1717>>, Zugriff vom 02.04.2007; Übersetzung S.B.). Unter derselben Adresse findet sich auch eine lange Liste der Preise und Orden, die Fosse verliehen worden sind.

⁵ Referenz: <<http://skrift.no/katalog/index.asp?info=medlem&vis=fosse.jon>> (Norsk Forfatter-sentrum, Stand 28.03.2007).

⁶ Eine Übersicht über nationale und internationale Inszenierungen 1999–2006 findet sich auf den Seiten des Norwegischen Dramatikerverbandes. Siehe <http://www.dramatiker.no/media//Utenlandsoppforinger_1994_-_2008.pdf>.

gleichermaßen wichtig, mit Schweigen. Das Wort „Pause“ ist ja das am häufigsten vorkommende Wort in meinen Stücken. (TdZ 9/2000, hier zitiert aus: Fosse 2002c, S. 145)

Etwa seit Ende der neunziger Jahre schreibt Jon Fosse vornehmlich Dramen. In Norwegen wurde Fosses Monolog *Und trennen werden wir uns nie (Og aldri skal vi skiljast)* als erstes seiner Stücke 1994 am Bergener Theater „Den Nationale Scene“ (DNS) (Regie: Kai Johnsen) uraufgeführt. Im Jahr darauf folgte *Der Name (Namnet)*, das im Rahmen einer Förderung neuer norwegischer Dramatik an der DNS unter Leitung des damaligen Intendanten Tom Remlov entstanden war. Das sogenannte „Bergensprosjektet“ (1986–1996) hatte sich das Ziel gesetzt, wichtige norwegische Autoren für das Theater zu gewinnen, um die Produktion norwegischer Gegenwartsdramatik zu stimulieren und die großen Theaterhäuser aus ihrer „totalen Unbeweglichkeit“ und ihrer unattraktiven Rolle als verlängerter Arm des öffentlichen Apparates zu locken, wie es der Theaterkritiker und Kulturjournalist Carl Henrik Grøndahl ausdrückte (1996, S. 11–17). In Norwegen zeigen die großen Theaterinstitutionen, d.h. DNS in Bergen (vier Uraufführungen, Det Norske Teatret (DNT) (vier Uraufführungen) und Nationaltheatret (sieben Uraufführungen)⁷ in Oslo, besonders reges Interesse an Fosses Dramatik, und auch in Deutschland sind es vornehmlich die großen Theaterhäuser, die ihn spielen und auch mehrfach Stücke bei ihm in Auftrag gegeben haben (beispielsweise das Deutsche Theater Berlin *Heiß* 2005, die Münchner Kammerspiele *Schatten* 2006).

Über die Entwicklung seiner Theatertexte hat Fosse geäußert, seine Figuren würden immer reiner, klarer und transzendierten die Wiedergabe gesellschaftlichen Lebens immer stärker in Richtung Todesthematik. Die Abkehr von einer mimetisch orientierten Repräsentationsästhetik erfährt, Fosse zufolge, in seinen späteren Stücken eine Radikalisierung, wobei die inhaltliche Offenheit seiner Texte nicht mit formaler Nachlässigkeit oder kompositorischer Unabgeschlossenheit gleichzusetzen sei – im Gegenteil handle es sich um den Versuch, aus Inhalt und Form eine Wahrnehmungseinheit zu gestalten:

Ich denke, dass alles, was ich schreibe, zusammenhängt und dass ich so an einem langen, langen Text schreibe, in verschiedenen Gattungen, zuletzt fast nur noch Stücke. [...] Ich schreibe gewissermaßen geschlossenen Text. Ganz exakten Text. Die Form geschlossen, den Inhalt offen. Man kann freilich die Form nicht vom Inhalt trennen. In einem guten Text sind sie nicht voneinander zu trennen. (Fosse 2002c, S. 152)

⁷ Das rege Interesse des Nationaltheatret an Fosse ist auch insofern interessant, als dieser Theaterinstitution – wie der Name schon besagt – traditionell eine besondere Rolle im (jungen) Staat Norwegen zufällt. Eröffnet wurde das Nationaltheatret im Jahr 1899, kurz vor der Auflösung der Union Norwegens mit Schweden im Jahre 1905. Sofort avancierte das große Theaterhaus zu einem wichtigen Baustein in der Konstruktion der jungen Nation – ein Prozess, in dem den Dramatikern Ibsen und Bjørnson eine gewichtige Rolle zuteil wurde.

Fosse intendiert eine Irritation und Aktivierung von Wahrnehmungsgewohnheiten durch eine Transformation der konventionellen Auffassung von sprachlicher Kommunikation im Horizont dramatischen Theaters. Gleichzeitig macht Fosse deutlich, dass alle seine Texte zusammenhängen, und auch in der Rezeption wird mehrfach ihre Ähnlichkeit hervorgehoben.

Mehrere von Fosses Romanen wurden ins Deutsche übersetzt,⁸ doch erst als Dramatiker erfuhr er eine steile Karriere, an der das strategische Geschick des Verlages, glaubt man den Worten Thomas Irmers (1998–2003 Chefredakteur von TdZ), entscheidend mitbeteiligt war: „Der Dramatiker Jon Fosse nimmt gerade seinen Weg über die deutschsprachigen Bühnen. Es hat ein paar Jahre und einiges Geschick des Rowohlt-Theaterverlags gebraucht, ihn hier im richtigen Moment entdecken zu lassen“ (Irmer 2001).⁹ Dabei seien seine Stücke „zeitgemäß anders“: „Denn Fosse bietet im leicht wiedererkennbaren Grundton seiner bislang zehn Stücke eine Alternative zu den überhitzt lauten und oft gewalttätigen Geschichten seiner britischen und deutschen Kollegen“ (ebd.). Irmer führt Fosses Durchbruch hier auf eine sich gegen Ende der neunziger Jahre abzeichnende Trendwende im Theater zurück. Nils Tabert (seit 1996 Lektor beim Rowohlt Theater Verlag) argumentiert ähnlich, wenn er die Strategie des Verlages als wichtigen Grund für Fosses Erfolg hervorhebt (und in einer „Jon Fosse-Beilage“ der norwegischen Wochenzeitung *Dag og Tid* skizziert), gleichzeitig aber die Qualität und die Differenzqualität der Dramen betont:

Geplant war, Jon Fosse in Deutschland mit „Der Name“ als Autor zu etablieren. Wir mussten die Leute davon überzeugen, dass das hier wirklich gut war. Wir schickten „Der Name“ an unterschiedliche Regisseure und Theater, aber niemand war interessiert. Alle reagierten mit: „Seid ihr verrückt? In diesem Stück gibt es keinen Plot, wovon handelt das, ich verstehe das nicht, es ist so dürrtig“, [...]. Die Theater spielten die junge britische „Dirty“-Dramatik zu der Zeit. Fosse unterscheidet sich sehr von dieser Tradition. Fosses Stücke sind leise, ohne viele Worte, ein wenig rätselhaft. Ich kann verstehen, dass die Theaterleute anfangs nicht verstanden, dass Fosses Stücke wirklich gut sind, einzigartig und speziell. (Seiness 2003, S. 28; Übersetzung S.B.)

[Norw.] Planen var å etablere Jon Fosse som forfatter i Tyskland med *Namnet*. Me måtte overtale folk om at dette verkeleg er bra. Me sende „Namnet“ til ulike regissørar og teater, men fekk ikkje napp nokon stad. Alle reagerte med: „Er de galne? I dette stykket er det ikkje noko plott, kva handlar det om, eg forstår det ikkje, det er så tynt, [...]“. Teatra spelte den unge britiske, „dirty“ dramatikken på den tida. Fosse er aldeles ulik den tradisjonen. Stykka til Fosse er stille, utan mange ord, litt kryptisk. Eg klandrar ikkje teaterfolk for at dei ikkje forstod i byrjinga at stykka til Fosse er noko verkeleg bra, noko unikt og særeige.

⁸ *Morgen und Abend*. Berlin: Alexander Fest Verlag 2001; *Melancholie*. Berlin: Kindler Verlag 2002 [2001]; *Das ist Alise*. Hamburg: Marebuchverlag 2003.

⁹ Fosse wundert sich: „Ich meine, dass ich gute Romane schreibe, doch nur um meine Theaterstücke wird Wirbel gemacht“; Norw.: „Eg synest eg skriv gode romanar, men det er berre rundt teaterstykkane mine det blir virak“ (BT, 02.12.2000; Übersetzung S.B.).

Die Tatsache, dass der junge und sehr erfolgreiche Regisseur Thomas Ostermeier *Der Name* in Salzburg und an der Schaubühne Berlin aufführen sollte, rief ein breites Medieninteresse für den Dramatiker Jon Fosse hervor und wurde sogleich als Indiz für seine Besonderheit und Bedeutung in der Größenordnung seines Landsmannes Henrik Ibsen gedeutet. Doch ließen auch die kritischen Einwände nicht lange auf sich warten:

Sein poetischer Minimalismus wurde mit der Formel „Ibsen, durch die Brille Becketts gesehen“ geadelt und von begeisterten Theaterprofessionellen etwas voreilig als wegweisende Dramatik des einundzwanzigsten Jahrhunderts empfohlen. (Irmer 2001)

2.1.1. Der Traum von Stille und Schweigen

Worin besteht der „leicht wieder erkennbare Grundton“ der fosseschen Theater-
texte? Es gehe ihm, so Fosse, um die „stille Stimme“ hinter allem Geschriebenen (vgl. TdZ 9/2000) – zahlreiche Pausen und viel Stille prägen die Dialoge in seinen Stücken. Der schwedische Theaterkritiker Leif Zern (*Dagens Nyheter*) platziert Fosse im textbasierten modernen Theaterkanon, in einem dramatischen Zwischenraum zwischen Präsenz und Absenz, zwischen Schweigen und Sprechen und legt in seiner Annäherung an Fosse besonderes Gewicht auf die Mystik und den Gnostizismus. Dabei zeichnet er eine Verbindung zwischen dem Quäkertum und der für Fosses Theatertexte charakteristischen Zeitdehnung auf:

Bei den Quäkern ist es bekanntlich erlaubt, sowohl zu schweigen als auch zu sprechen. Wer sich hier [im Gotteshaus der Quäker] niederlässt, gibt sich der Zeit hin und wartet darauf, dass etwas geschieht. Es besteht ein markanter Zusammenhang zwischen Fosses Interesse für den Raum der Quäker und dem Grundakkord seines Theaters. Man schweigt nicht aus Mangel an Worten. Zwischen Schweigen und Sprechen gibt es eigentlich nicht die geringste Differenz, lediglich diese Schwelle – wie zwischen zwei Wörtern – wenn ein Augenblick in den nächsten übergeht. Zeit und Raum auf der Bühne verflochten. (Zern 2005, S. 49; Übersetzung S.B.)

[Norw.] Hos kvekarane er det som kjent tillate både å teie og å tale. Den som set seg her, overlèt seg til tida og ventar på at noko skal hende. Det er eit tydeleg samband mellom Fosses interesse for rommet til kvekarane og grunnakkorden i teatret hans. Teier gjer ein ikkje av mangel på ord. Mellom togn og tale finst det eigentleg ikkje den minste sprekk, berre denne terskelen – som mellom to ord – å passere frå den eine augneblinken til den andre. Tid og rom samanfletta på scenen.

Besonders für Jon Fosses frühe Stücke gilt, dass sie einen komprimierten Ausschnitt aus dem Leben weniger Figuren – die Endphase oder den Höhepunkt einer bereits vor Beginn des Dramas begonnenen Entwicklung – darstellen, die sich, wenn auch in betont gedrosseltem Tempo, dennoch weiter entwickelt. Kai Johnsen sieht die inszenatorische Herausforderung darin, „Dynamik und Bewegung in etwas scheinbar Statisches zu bringen. Die Handlungen sind nicht so leicht erkennbar, wie oftmals in anderer klassischer oder moderner Dramatik“

(Grøndahl 1996, S. 308 über *Der Name*).¹⁰ Johnsen charakterisiert die ersten Stücke Fosses mit ihrer einsträngigen Dramaturgie als „klassisch oder modern“. In den späteren Stücken wird die Zeitästhetik komplexer, denn neben die Verlangsamung und Bildhaftigkeit treten Zeitsprünge und Zeitverschiebungen, die mit der Realzeit und dem aristotelischen Prinzip der drei Einheiten brechen. In Zeiten „der Bilderfluten und Ungewissheiten“ (Stefan Grund) bekunden viele Regisseure und Dramatiker eine Sehnsucht nach Ruhe und Besinnung im Theaterraum.¹¹ Die zahlreichen Pausen und die Langsamkeit in den Dramen Fosses kommen dem offenbar verbreiteten Bedürfnis nach Stille und einer Besinnung auf das Essentielle entgegen. Leif Zern bezeichnet das Schweigen bei Fosse als hoffnungsvoll und dynamisch – im Gegensatz zu dem tragischen Verstummen in Becketts Dramen. Der Kern in Fosses Stücken sei „die Mystik, die fragile Balance zwischen Leere und Sinn“ (Zern 2005, S. 8; Übersetzung S.B.).¹² Für Zern ist Fosse „[e]in postmodernistischer Romantiker, der die Augen nicht vor den Sorgen verschließt, sondern in ihnen nach einer Hoffnung sucht“ (ebd.; Übersetzung S.B.).¹³

Jon Fosse äußert immer wieder, dass Schweigen und Worte in seinen Stücken gleichermaßen wichtig seien, nicht zuletzt, um den Wirkungsmöglichkeiten der Worte Raum zu schaffen: „Es gibt keinen direkten Weg zur Schönheit oder zur Wahrheit. [...] Man muss diese Leere erzeugen, dann geht es vielleicht“ (Fosse 2002c, S. 127). Diese Leere, dieses Kreisen um das große Unaussprechliche (bekanntlich ein Motiv der Romantik) kann einen Wahrnehmungsmodus schaffen, in dem die performative Dimension des Textes, sein Rhythmus, seine Musikalität, konkret erfahrbar wird. Dazu bedarf es einerseits eines mutigen Regisseurs, der dem Wirkungspotenzial des Textmaterials vertraut und auch beklemmende Stille zulässt; von Seiten der Rezipienten bedarf es einer rezeptiven Gelassenheit, die sich von einem instrumentellen Sprachverständnis zu lösen vermag. Fosse betont immer wieder, dass ihm die ästhetische Erfahrung von großer Bedeutung ist. Die sprachliche Darstellung vermöge nicht, wie er in obiger Aussage ausdrückt, die Realität in konkreter Anschaulichkeit zu erfassen. Deshalb geht es ihm um die Erzeugung von Unbestimmtheitsstellen oder Leerstellen, die das produktive Zusammenspiel zwischen Text und Rezipient erst ermöglichen (vgl. Iser 1976).

¹⁰ Norw.: „Du må skape dynamikk og utvikling i noe som synes statisk. Handlingene er ikke åpenbare, som de er i mye annen klassisk eller moderne dramatik“ (Übersetzung S.B.).

¹¹ Michael Thalheimer formuliert seinen diesbezüglichen Traum: „Als Inszenierung kann ich mir vorstellen, auf der Bühne zu stehen und zu schweigen. Nur hab ich leider den Mut nicht dazu und weiß auch gar nicht ob das im Theater möglich ist. Gemeinsam mit dem Zuschauer schweigen. Zwei Stunden lang. Das wäre ein Traum für mich. Bilderfluten haben wir eh. Wir wissen ja gar nicht mehr, wie wir diese Bilder loswerden sollen“ (in: Grund 2004).

¹² Norw.: „mystikken, den skjøre balansegangen mellom tomleik og mening“.

¹³ Norw.: „Ein postmodernistisk romantiker som ikkje lukkar auga for sorga, men leiter etter eit håp i henne.“