

hoezeer de erosie ook tot in verschillende uithoeken van het discours doorwerkte, de poëzie van de tekst bleef doorgaans onaangeroerd. Hoe verbrokkeld ook, de afzonderlijke segmenten van de taal behielden hun esthetische gehalte. Op het podium van de Volksbühne daarentegen doet de schreeuw van de chaos de stem van de poëzie verstommen. Esthetiek wordt vermoord in obsceniteit, zinging in banaliteit.

De doden, bij Müller symbool van de onverwerkte geschiedenis, worden in zijn teksten opgegraven om de autopsie te ondergaan die ze reeds lang geleden hadden moeten hebben. In de ruïnes van de geschiedenis danst Castorf op de graven. Ook zijn voorstellingen leven van de paradox en de tegenstelling. Maar het conflict dient niet meer als motor voor een nieuwe stap, als prikkel tot een vervolg. Wel lossen de tegenstellingen elkaar wederzijds op. Wat blijft is de leegte en de lach boven de afgrond. In dit opzicht heeft de theatertaal van Castorf meer gemeen met die van een auteur als Rainald Goetz, wiens pijnlijke ervaring van een oncontroleerbare werkelijkheid een talige wildgroei in gang zet. Vergelijken laat hij zich ook met Werner Schwab die de taal in zijn *Faecaliëndrama's* letterlijk door de stront sleurde. Met de blinde agressie van de eerste en de zin voor nihilisme van de tweede ventileert Castorf zijn woede op de werkelijkheid.

Liever dan ze te laten imploderen in hermetische eindpunten, exploderen zijn voorstellingen richting publiek. De scherven gelden de toeschouwer die bedolven wordt onder flarden agit-prop, cabaret, slapstick en peepshow. Een kunstmatig opgebouwd theateruniversum met eigen esthetische coördinaten wordt waar mogelijk gelaten voor wat het is. Hier geen kunst als reflecterend contrapunt tegenover de werkelijkheid, maar wel als onmiddellijke aanslag op de realiteit van de toeschouwer. Naast de directheid van de taal staat hiervoor de vitaliteit van het acteer spel borg. Iedere voorstelling wordt gespeeld als was het de laatste: een uitputtingsslag voor de acteurs die gedurende drie à vier uur over het podium rennen, vallen, springen. Op de hoogpunten van deze visuele carrousel openbaart Castorfs scène zich als een theater van de ervaring. De waarneming van de toeschouwer wordt in het kruis gegrepen en agressiviteitspotentialen zetten zich vrij. Tijdens die momenten waarop het ver-

wachtigspatroom geprovoceerd wordt, ontstaat niet zelden een dialoog tussen de zaal en de scène. In *Die Frau vom Meer* loopt de speelttekst vast in alleenstaande woorden. Het tergend langzame ritme beu begint het publiek zelf de intervallen tussen de woorden op te vullen en een eigen tekst te ontwikkelen. Tot een discussie ontstaat tussen toeschouwer en acteur over hoe het nu verder moet.

De toekomst is nu

In *Pension Schöller: Die Schlacht* laat Frank Castorf een doorvrochte tekst van Heiner Müller opbotsen tegen de platheid van een boulevardstuk. Müllers *Die Schlacht* tekent in korte fragmenten de breuklijnen in de geschiedenis waar communisme en fascisme in elkaar overgaan en een vicieuze cirkel van geweld en verraad vormen. De Volksbühne-versie verplaatst de handeling van het slagveld naar een hotelfoyer waarin de triviale, kleinburgerlijke figuren van *Pension Schöller* hun familie-intriges uitvechten. In hun mond wordt Müllers tekst genadeloos ge vulgariseerd. Een doorgedreven theaterduits, een jammerlijk spraakgebrek, een knallend dialect verminken ieder woord en maken van de tekst een aaneenrijging van platitudes. Klap op de vuurpijl is de scène waarin men elkaars buik tevergeefs nakijkt op het hakenkruis waarvan sprake in de tekst. Een sacrale mythe wordt zo uit de hemel geschoten. Want Castorfs parodie mikt in de eerste plaats op de soevereiniteit van legenden als Heiner Müller. Meer bepaald wordt die club van gelijkgezinden voor schut gezet die linkse intellectuelen als een Christa Wolf of een Stefan Heym kritiekloos tot spreekbuis van hun gedachtengoed promoveren.

Dat deze afrekening via een tekst van Heiner Müller gebeurt, toont waar volgens Castorfs theaterbewustzijn de traditie begint. De val van de Muur lijkt de cesuur te markeren en wat zich voordien afspeelde, ressorteert onder 'Vergangenheitsbewältigung'. Dit spreekwoordelijk geworden verwerkingproces van de gelittekende Duitse geschiedenis wordt sterk gerelativeerd ten gunste van het hier en nu. De toekomst vindt vandaag plaats, lijkt een voorstelling van Castorf te beweren, en hij stelt de ervaringswereld van zijn jeugdige toeschouwers centraal, niet die van hun (groot)ouders. Het is alsof de confrontatie met het verleden een laatste fase heeft bereikt en wel één waarbij de waanzinnige lach als ultiem antwoord, als

laatste menselijke reactie verschijnt op een catastrofale geschiedenis. In de inkomhal van de Volksbühne weerklinkt een vrolijk dissonant liedje. 'Hiroshima, wie schön es war', luidt het refrein waarbij beelden van de nucleaire paddestoel elkaar opvolgen. Tot een oude maar vitaal ogende man in de lens lacht en vrolijk roept: 'Nur noch feiern, klao!?'

Maar temidden van gags en gimmicks is ook de utopie zoekgeraakt. De verlaten Ellida die enkel nog de troost rest van nonsensicale schlagers of de helden van de revolutie die van tevoren reeds zijn recuperereerd door een mediageil systeem. Iedere poging tot ontwerp van een nieuw model dat het oude moet vervangen loopt vroeg of laat op een sisser uit. Aan het einde van iedere voorstelling is het podium steevast een puinhoop en de personages staan even ver als waar ze aan het begin stonden: nergens. De alomtegenwoordige lach heeft goedgelovige hoop op een betere toekomst van het plateau geblazen. De beslistheid waarmee de Volksbühne uitpakt naar buiten toe verdwijnt in het toneel achter groteske grimassen. Op de planken geen rode vaandels en historisch optimisme, maar hoogstens het marxisme van de Marx Brothers.

Meer dan eens werden Castorfs komedies uitzichtloosheid en nihilisme verweten. Anderen zagen in zijn voorstellingen enkel goedkoop entertainment met het oog op snel succes. Met een regime dat alles regelde achter zich en een wankele maatschappij voor zich biedt de lach ongetwijfeld een – zij het bitter – houvast voor de desoriëntatie en de ontgoocheling. En ook de drang naar de gunst van het publiek is media-goochelaar Castorf niet vreemd. Maar toch is het laatste wat hier gepast is een moraliserende vinger. Beide kritieken schieten met name voorbij aan de kern van zijn kluchten. Het wezen van de lach wordt van oudsher ook gekenmerkt door een subversieve kracht. Als in een flits wordt de aangesproken waardenwereld erdoor in vraag gesteld en geperverteerd, haar verborgen essentie blootgelegd. De grap is dan veeleer een maatschappelijk fenomeen dat een identificatiemodel projecteert waarin de toeschouwer agressie en latente kritiek ventileert. Even verdwijnt het bestaande van de scène en komt ruimte vrij voor het nieuwe.

Kurt Vanhoutte