

De onttovering

Loek Zonneveld

De Berlijnse Schaubühne, jarenlang een theaterkathedraal, was een paar jaar voor de eeuwwisseling nog slechts een dorpskerk.

Sasha Waltz en Thomas Ostermeier, de nieuwe artistiek leiders, zetten de deuren en ramen tegen elkaar open. Frisse wind!

De kerstpremière 2000 van de Berlijnse Schaubühne heet *Herr Kolpert* (tekst David Gieselmann, regie Marius von Mayenburg) en hij begint in de sfeer van een onvervalste boulevardkomedie, beetje high brow, zeg maar: Ayckbourn met een toefje Albee.

In een luxueus ogend maar sober ingericht penthouse maken Sarah en Ralf, een stel van achter in de twintig, zich op voor de visite van Sarah's collega Edith en haar man Bastian, beiden van dezelfde leeftijd. De openingsdialoog van de gastheer en de gastvrouw vertoont enkele opvallende overeenkomsten met de start van Albees *Virginia Woolf*: er wordt over een film gesproken, de aanstaande visite betreft geen beleefdheidsbezoek maar vooral 'Unterhaltung', en er is sprake van een afwezige persoon die wordt getypeerd als 'een lijk in de kast', waarover Sarah en Ralf zich nogal vrolijk maken. De yuppenwoning wordt gedomineerd door een enorme antieke dekenkist, die vlak voor het bezoek zich aandient op slot wordt gedraaid. De dialoogzinnen scheren van meet af aan rakelings langs elkaar heen volgens het principe van de canon: elk aangesneden onderwerp wordt door de gesprekspartner eerst ontweken, vervolgens vervangen en daarna gevarieerd.

Wanneer de gasten zijn gearriveerd gaat dit geraffineerde mechanisme vrij rap in de derde versnelling: als bezoeker Bastian (architect van beroep) gevraagd wordt wat hij wil drinken, vliegt hij de gastheer in een vlag van geheelonthouderspathos meteen naar de strot. Het idee van een beleefdheidsvisite wordt op dat moment allang niet meer volgehouden, en als

er al sprake is van 'Unterhaltung' dan betreft het vertier van een wel zeer macabere soort. De gastheer en gastvrouw hebben verzuimd te koken, dus wordt er een pizzakoerier gebeld. Alleen al de bestelling (een carrousel van grote en kleine verbale misverstanden, uitgevoerd als een briljante acrobatische act, met als voornaamste rekwisiet een wandtelefoon met een gigantisch lang snoer) is een circusnummer van formaat. En dan hebben we de pizzakoerier zelf nog niet gehad, een blonde alles-kits-achterde-rits Berlijner, die vanzelfsprekend de verkeerde bestelling heeft meegebracht en die onder meer daarom gruwelijk wordt afgestraft. Wat als macabere, kleine farce begon, nadert middels de puinzooi waar de Duitsers het onvertaalbare woord 'Klamotte' voor hebben uitgevonden, alras de kwaliteit van een heus horrorscenario, verschrikkelijk komisch en lachwekkend gruwelijk. Ayckbourn-met-het-toefje-Albee uit de openingsscène is dan allang overwoekerd door de suspense van Hitchcocks *Rope*, Ortons *Loot* en Tarantino's *Pulp Fiction*.

De achtentwintigjarige auteur David Gieselmann, die zijn stuk afgelopen voorjaar met veel succes zag opgevoerd in het Londense Royal Court Theatre en in Florence, is blij dat de Duitse première van *Herr Kolpert* juist hier plaatsvindt, bij de 'nieuwe' Schaubühne. Gieselmann: 'Het is een aangenaam theater met fysiek briljante acteurs en intelligente regisseurs van mijn leeftijd, met een goed gevoel voor de polslag van de tijd, geaard, concreet, precies wat het stuk nodig heeft. *Herr Kolpert* is een boosaardige farce over treurige yuppen die uit louter verveling tot foltermoord komen, een krimi is het dus ook, en een stuk over lege menselijke betrekkingen. En ja, in de kern van de zaak is mijn stuk pure boulevard, maar dan wel een waarin de mechanismen van de boulevardkomedie grondig op zijn kop worden gezet.'

Het zeer gemengde publiek (oud en jong door elkaar) reageert verdeeld. Na afloop van de twee uur durende uitvoering (overigens adequaat begeleid door een vijfkoppig combo dat middels jazzmuziek de acteurs in de juiste muzikale stemming brengt en voor een geraffineerd ritme onder het spel zorgt) wordt in de

Schaubühne-foyer fel gediscussieerd. De bezoekers die refereren aan de 'oude' tijden in dit legendarische toneelhuis, toen de uit de mottenballen van de negentiende eeuw opgediepte komedies van Courteline en Labiche en de nieuwgeschrevene van Botho Strauss voor veel 'Psycho-Slapstick' zorgden ('Unser Lachen hatte Niveau'), leggen het af tegen de jongeren die onverkort kiezen voor deze nuchtere, maar harde grimlach. Het magisch-realistische estheticisme van de Schaubühne lijkt definitief onttoverd.

•••

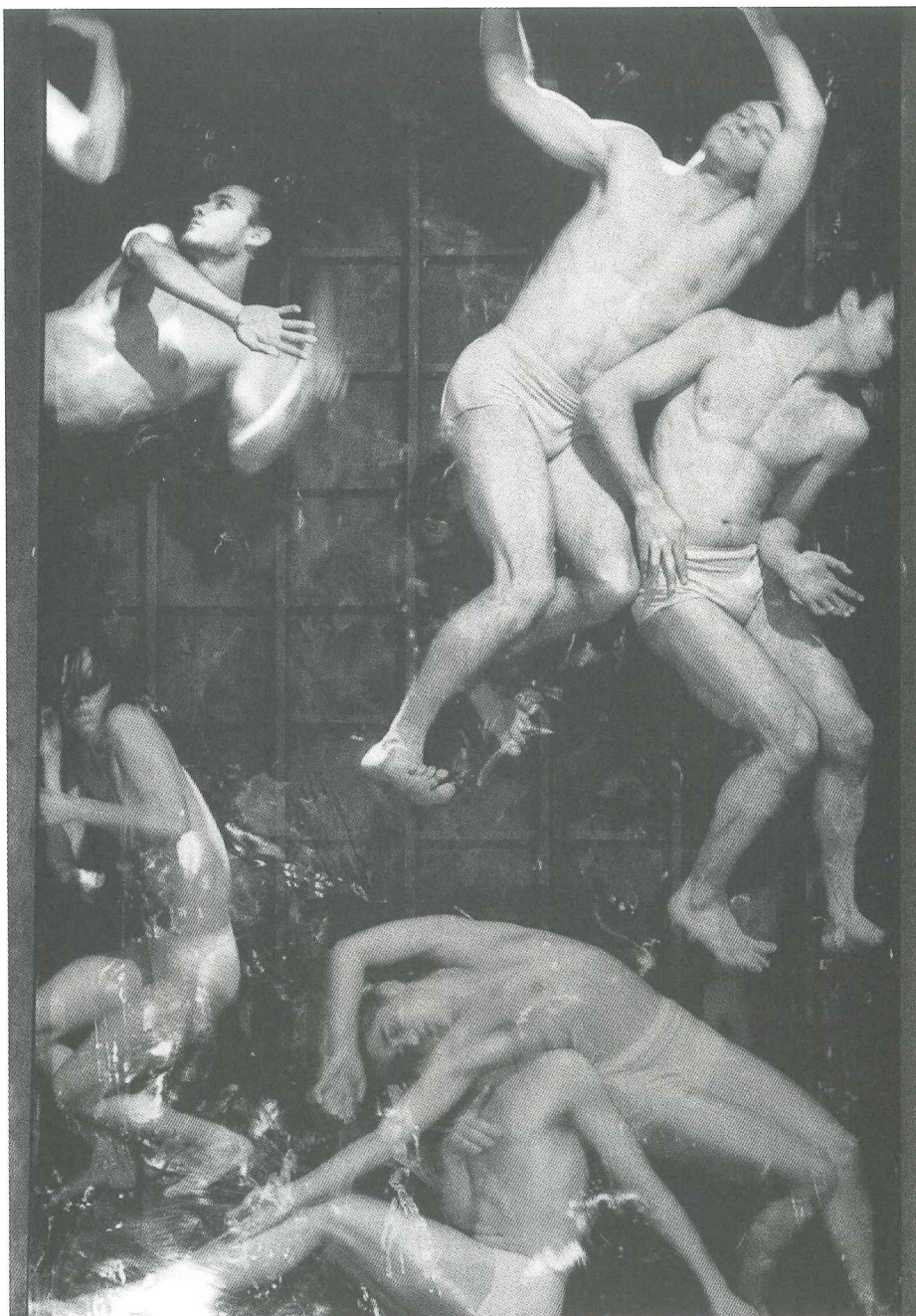
Toen Peter Stein in 1974 bij de Berlijnse Schaubühne Maxim Gorki's *Zomergasten* regisseerde, schreef de Duitse auteur (toen tevens bewerkster en dramaturg bij deze productie) Botho Strauss de volgende tekst in het programma-boek: 'Diese Aufführung bietet an eine Reihe von Menschen kennenzulernen.' Zo eenvoudig was het en zo magisch werkte het ook. De Schaubühne (toen nog 'am Halleschen Ufer') bood een kristalhelder en toch geheimzinnig zicht op de menselijke existentie, waarbij zulke uiteenlopende regietalenten als Peter Stein (artistiek leider van 1970 tot 1985), Klaus-Michael Grüber en Luc Bondy zich maten met uiteenlopende theaterteksten van geniale schrijvers als William Shakespeare, Heinrich von Kleist, Aeschylus en Anton Tsjechov, of klaarheid probeerde te brengen in lang niet (of nog niet) op de grote podia gespeelde stukken van Eugène Labiche, Eugene O'Neill, Jean Genet of Nigel Williams. Het loonde altijd de moeite om bij een bezoek aan Berlijn even te kijken wat de Schaubühne te bieden had, ook al was een verlaat bezoek aan de kassa vaak vergeefs want de voorstellingen waren dan allang uitverkocht. In 1981 werd de zogeheten Mendelsohn-Bau, een bioscoopcomplex uit de jaren 1920, grondig verbouwd en ingericht voor theaterfeesten als de *Oresteia* van Aeschylus en *Drie zusters* van Tsjechov (de twee magistrale voorstellingen waarmee Peter Stein in feite afscheid nam), en sindsdien heet de Schaubühne 'am Lehliner Platz', gelegen aan de destijds poenerige en sinds de val van de Muur ernstig verpauperde Kurfürstendamm.

Na het vertrek van Peter Stein was het een komen en gaan van artistiek leiders, die geen van allen rustig konden werken in de slagschaduw van hun tot spookbeeld geworden beroemde en beruchte voorganger. Even was er in de jaren negentig een opleving, na het aantreden van artistiek leider Andrea Breth, met haar prachtige serie toneelnaturalisten (*De eenzame weg* van Schnitzler, *Hedda Gabler* van Ibsen en *Oom Wanja* van Tsjechov). Maar de grote sterren, de 'spelbeesten' waar heel Berlijn en omstreken altijd voor uitliep, waren al weg of gingen alsnog: Bruno Ganz, Edith Clever, Jutta Lampe, Otto Sander, Udo Samel, Werner Rehm, Branko Samarovski. De Schaubühne verweesde definitief. Andere theaterhuizen namen de leidende positie in het Berlijnse toneellevens over, vooral de huizen in het 'verre' (of zo u wilt: het 'wilde') Oosten, 'da drüben', aan de overkant van de Muur die er niet meer was.

Waltz & Ostermeier

Een paar jaar voor de eeuwwisseling was van de eertijds bejubelde theaterkathedraal nog slechts een dorpskerk over, gelegen aan een dampend moeras. De gemeentepolitiek besloot tot een radicale en brutale schoonmaak, vrijwel iedereen werd ontslagen (alleen enkele oudere acteurs en zakelijk directeur Jürgen Schitthelm bleven), er werden veertig nieuwe acteurs en dansers aangenomen (gemiddelde leeftijd rond de dertig) en tot de nieuwe artistieke leiding traden toe: Sasha Waltz (36) en Thomas Ostermeier (30), met naast hen de dramaturgen Jochen Städtig en Jens Hilje.

Sasha Waltz is in Karlsruhe geboren, studeerde in Amsterdam aan de School voor Nieuwe Dansontwikkeling en werkte sinds 1996 in de Sophiënsäle (in het nieuwe centrum van Berlijn), waar ze producties maakte als *Zweiland* (1997), over Duitsland als familiedrama, en *Na Zemlje* (1998), over de hardheid en de poëzie in het (Russische) landleven. Voor de opening van de Schaubühne-nieuwe-stijl regisseerde en choreografeerde ze begin 2000 het bewegingsstuk *Körper*, dat, evenals *Zweiland*, onlangs in de Antwerpse Singel te zien is geweest, en dat in Berlijn nog altijd repertoire houdt. Thomas Ostermeier volgde zijn theateropleiding aan de legendarische Ernst Busch Schauspielschule (voormalig Oost-Berlijn) en werd als 'beroeps' vrij snel opgemerkt middels een aantal regies in het kleinste theater van Berlijn, tevens het derde podium van het Deutsches Theater, de zogeheten 'Baracke'. Daar regisseerde hij onder meer (met groot publiekssucces) nieuwe teksten



Körper (Sasha Waltz / Schaubühne am Lehniner Platz, Berlin) BERND UHLIG

uit de zogeheten 'Cool-Britannia'-golf, van Mark Ravenhill en Sarah Kane. Ostermeier en zijn 'Baracke-team' vestigden het wereldrecord komeetstart in het theater: uitverkochte zalen in het eerste jaar, meteen twee producties uitverkoren op het jaarlijkse Berliner Theatertreffen in het tweede jaar, internationale successen tijdens de Wiener Festwochen en het Avignon Festival in het derde jaar, tournees naar Polen, Hongarije, Italië, Nederland, België, Oostenrijk, Rusland, én een doorstart naar de prestigieuze Schaubühne in het vierde jaar. Thomas Ostermeiers openings-

voorstelling voor de 'nieuwe' Schaubühne werd (eveneens in januari 2000) *Personenkreis 3.1.* van de Zweedse schrijver Lars Norén, overigens meteen een harde landing, want een door de Duitse kritiek vrij hardhandig aangepakt project, dat desalniettemin tot het eind van 2000 een relatief groot publiekssucces is gebleven.

Het 'beginselprogramma' van de nieuwe directie en het ensemble is van meet af aan vrij ambitieus geweest. Het werd in het na 1989 almaar cynischer wordende Berlijnse cultuurpolitieke klimaat op veel hoongelach onthaald.

Waltz & Ostermeier in januari 2000: 'Het theater kan een plaats van bewustwording en daardoor van her-politisering zijn. Daarvoor hebben we in de beste zin van het woord een theater als tijdgenoot nodig, een theater dat vertellingen brengt over de individueel-existentiële en over de maatschappelijk-economische conflicten van mensen in deze wereld. Zodoende kan het theater, in een situatie van ogenschijnlijk extreme vrijheid van de eenling en volledige onderwerping aan de wetten van de markt, weer de vraag stellen: hoe moeten we eigenlijk leven?'

Een centrale rol in het realiseren van dit ideaal is (naast nieuwe producten van veelal jonge schrijvers) weggelegd voor de 'auteurs op de vloer' (de acteurs en de dansers) en voor de 'auteurs aan de kant' (de regisseurs en choreografen). Waltz en Ostermeier benadrukten een jaar geleden: 'Für uns ist das utopische Moment des Theaters die Idee des Ensembles.' Daarvoor hebben 40 acteurs en dansers zich, om te beginnen voor twee jaar, dus tot begin 2002, bereid verklaard van werk bij televisie en film af te zien. Wat ze er – behalve veel rollen in veel stukken, in het eerste half jaar bracht de Schaubühne-nieuwe-stijl maar liefst negen premières uit – voor terugkrijgen, zijn onder meer gezamenlijke zeggenschap over bestuur, beheer, beleid

en repertoire van het gezelschap, en een grote serie gemeenschappelijke trainingen. De kersverse gezichten van het Berlijnse theater beschouwden zich meteen als de vertegenwoordigers van een nieuwe generatie, die zich hebben afgekeerd van de esthetisch weliswaar hoogontwikkelde maar inhoudelijk lege stijlfiguren van de voormalige 'Achtundsechziger', hun links-geëngageerde voorgangers. 'Wir wollen Geschichte erzählen, in denen menschliche Abgründe zu Tage treten und sich die existentiellen Fragen des Lebens stellen.' Voor minder doen Ostermeier en Waltz en hun Berlijnse 'partners-in-crime' het niet.

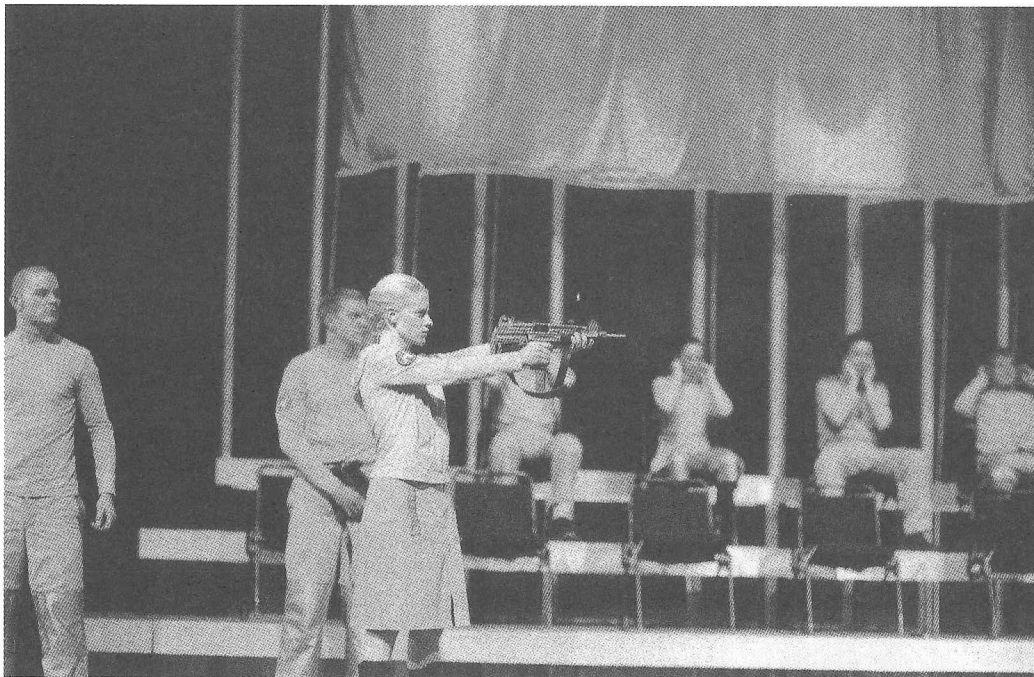
•••

Voor de vaste Schaubühne-ganger (die ik al sinds het midden van de jaren zeventig ben) heerst er duidelijk een andere sfeer in het statige witte gebouw aan de Lehninger Platz, en dat werd tijd ook, want het was er de laatste tijd niet meer om te harden. De grauwsluiers zijn weg, net als de tempelachtige plechtigheid en de deftige stemming onder het bedienend personeel. Het is me in het afgelopen jaar meerdere keren overkomen dat ik twee voorstellingen op één avond wilde zien, de eerste voorstelling wat uitliep, en ik vervolgens door enkele behen-

dig manoeuvrerende jongelui bij de tweede voorstelling (die al begonnen was) naar binnen werd geloodst. Zo iets zou in de 'oude' Schaubühne volstrekt ondenkbaar zijn geweest. Ook de vakliteratuur in het kleine boekwinkeltje is aangepast: niet meer uitsluitend de erudiete teksten waarin de grote klassiekers van eindeloze reeksen voetnoten werden voorzien, maar nu ook literatuur over de fysieke theaterpraktijken van Jacques Lecoq en de biomechanica van Vsevolod Meyerhold, die ook deel uitmaken van het vaste trainingsprogramma.

De combinatie van dansers en toneelspelers binnen één toneelgezelschap is verfrissend, hoewel niet nieuw in Berlijn: de Volksbühne aan de Rosa Luxemburg Platz wordt al sinds de vernieuwing daar (kort na 'de Wende') geleid door regisseur Frank Castorf en choreograaf Johannes Kresnik. Nieuw is hier dat de trainingen (dagelijkse verplichte kost) aan acteurs en dansers samen worden gegeven en dat zij ook samen beslissen over het speelplan van de Schaubühne. 'Gesamtprojekte' voor 'Tanz und Sprechtheater' zijn pas in het tweede jaar voorzien. Maar de drie Schaubühnezalen worden intensief bespeeld en het repertoire is veelzijdig. Barbara Frey bijvoorbeeld, een talentvolle jonge regisseur, leverde het afgelopen jaar een luchtig

Das Kontingent (Tom Kühnel & Robert Schuster / Schaubühne am Lehninger Platz, Berlin) ARNO DECLAIR



lentiemendalletje af (de relatiekomedie *Vor langer Zeit im Mai*), maar schuwde ook het serieuzere werk niet: ze regisseerde de Shakespeareaanse, absurde *Macbeth*-pastiche *Ubu* van Alfred Jarry, een intelligente versie van deze potentieel zeer oubollige tekst uit het einde van de negentiende eeuw, verbouwd en verspijkerd tot een macaber huiskamerdrama van Duitse kleinburgers die fantaseren over griezelige machtsovernames en staatsgrepen. De regisseur neemt bij iedere uitvoering als slagwerker enthousiast deel aan het begeleidend huisorkest.

In zeker opzicht heeft Sasha Waltz het binnen de gereorganiseerde Schaubühne relatief gemakkelijk. In haar eigen woorden: 'Dans bevindt zich binnen dit huis in een goede positie. Toch voel ik me ook zeer betrokken bij het verleden van de Schaubühne. Het hoofdaccent heeft hier weliswaar altijd gelegen bij het Sprechtheater, maar er is ook altijd non-verbaal theater gemaakt, door Robert Wilson bijvoorbeeld, en door Meredith Monk. Ik voel me verplicht om in deze lijn door te werken, ook al concentreer ik me meer op dans. Thomas Ostermeier vecht met een totaal andere erflast. Ik zou bijvoorbeeld in dezelfde positie als hij verkeren wanneer ik het Tanztheater in Wuppertal van Pina Bausch zou overnemen.'

Lichamen

Met de voorstelling *Körper* heeft Sasha Waltz ook een architectonische hommage aan het immense theaterhuis van de Schaubühne willen creëren (de belangstelling voor architectuur kreeg ze van huis uit mee). De grootste zaal van het theater (zaal C) is voor de voorstelling helemaal leeggeruimd en eigenlijk is de voorstelling op dié plek het meest op haar plaats. Vanaf de steile tribunes kijkt het publiek in een lege antieke arena, een diepe, hoge, halfronde ruimte, het skelet van een betonnen circus, met een zwarte dansvloer, bestaande uit makkelijk te verwijderen 'beklede' tegels, daarop een vijf meter hoge toren die in de loop van de voorstelling zal omvallen en de ruimte totaal zal veranderen via een plotseling vrijgekomen, schuin oplopende dansvloer van licht hout. De ruimtes van de Schaubühne worden hier getoond in al hun puurheid, zoals in de ruimten van het Jüdisches Museum waar het project in de tien maanden repetitietijd onder meer werd voorbereid. De dansers zijn klein in deze grote hal, naakt ook (met huidkleurige slips).

Na een heftig vallen, slaan en slepen in trio's verdwijnt een deel van de dansers in een

veel te nauwe vitrine, waar ze een verontrustende 'berg' gekromde en naar lucht happende lijven vormen, als waren ze op sterk water gezet. Na de bevrijding uit die beklemming wordt het zakelijke, niet zelden totaal van emoties ontdane, slapstick- en performancekarakter van de voorstelling onderstreept, uitdrukking van de veranderingen in de actuele blik op het fenomeen lichaam. Twee danseressen markeren met rode viltstiften de plaatsen waar vitale organen zich bevinden: longen, hart, nieren, lever. Meteen wordt de prijs van die organen op de markten van de medische orgaanmaffia erbij vermeld en de daarbij behorende angsten uitgesproken.

Deze individuele 'nummers' worden afgewisseld met ensemblechoreografieën, in lijn tegen de muur, in diagonaal dwars door de ruimte, als gestapelde lijven die van links naar rechts rollen. En er is – zoals altijd bij Sasha Waltz – ruimte voor humor en relativering. Zoals de act van de twee lijven die onder één ruime rok tot één figuur worden, alleen dan verkeerd aan elkaar geschroefd, centauren waarvan de knieën verkeerd staan, Amazones met de tenen tégen de looprichting in. Of de running gag waarin dansers vertellen over situaties uit het dagelijks leven en daarbij steeds consequent het verkeerde lichaamsdeel aanraken ('knie' zeggen en oksel aanraken, 'oog' noemen en naar een tepel wijzen). De voorstelling ademt het verlangen van de mens naar een eeuwig gezond lichaam, naar het perfecte lijf, naar de neiging om alles te controleren. Over die *lust for life* hangt de eveneens eeuwige nachtmerrie om als ziek en aftands monster te eindigen, een angst die overigens perfect wordt verklankt in het unheimische en via dolby-surround alom aanwezige geluidsdecor. Sasha Waltz: 'Met deze neutraliteit, een zakelijke blik op het koude lichaam, heb ik een duidelijk statement willen afgeven. De lijven zijn weliswaar naakt, maar bewust ontdaan van alle seksuele of sensuele associaties. In een nieuw werk wil ik het warme lichaam centraal stellen.'

Dat nieuwe stuk, dat onlangs uitkwam, draagt de cryptische titel *S*, en ik heb er alleen maar een soort doorloop of try-out van gezien, die veel beloofde (in de voor Waltz' begrippen zeer verstillend uitgevoerde eerste 40 minuten) en ook wel erg in laffe kitsch bleef hangen (in het tweede deel). Ging *Körper* voornamelijk over het gecorrumpereerde lichaam, in *S* probeert Waltz het verhaal van de reinheid en de onschuld te vertellen, met het risico dat ze over de rand van de zoetigheid heenkiepert (alsof de choreografieën van Pina Bausch nooit hebben bestaan).

Maar goed, het betrof hier 'work in progress', en op dat punt heeft Sasha Waltz volgens mij nog veel in het vat. Ook op het terrein van internationale samenwerking, trouwens onder meer met Alain Platel's compagnie Les Ballets C. de la B. van wie onlangs in de Schaubühne het project *9x9* van Christine De Smedt was te zien.

•••

Een opmerkelijk aspect aan de vernieuwingen bij de Berlijnse Schaubühne is de heropleving van het expliciet politieke en maatschappelijke theater. En beslist een van de meest politieke stukken op het repertoire van de Schaubühne kwam het afgelopen jaar uit de koker van een auteurscollectief dat opereert onder het pseudoniem Soeren Voima en dat voornamelijk schrijft voor het Theater am Turm in Frankfurt, waarmee de 'nieuwe' Schaubühne regelmatig coproduceert. De regisseurs Tom Kühnel en Robert Schuster tekenden voor de regie en delen van de tekst van het 'UNO-Oratorium' *Das Kontingent*. Het stuk speelt in een niet ver verwijderde toekomst en vertelt het verhaal van een speciale militaire eenheid (een contingent soldaten) die door de Verenigde Naties in een crisisgebied (Kaukasus) zijn gestationeerd om daar een wankele vrede te bewaken. Ten overstaan van een koor van acteurs, voorstellende de krijgsraad, moeten drie bataljonsoldaten zich verantwoorden voor de dood van een collega. Ze hebben hem eigenhandig doodgeschoten omdat hij een gevaar zou vormen voor het welslagen van de missie. De collega, aangeduid als 'de jonge Amerikaan', handelde te ondoordacht, hij had de vaardigheid om zijn gevoel van zijn verstand te scheiden nog niet goed onder de knie en moest daarom sterven. Het koor moet over de juistheid van deze daad een uitspraak doen. De koorleden, allen medespelenden van het ensemble, zitten op een verhoging voor een tiental hemelsblauwe VN-vlaggen. Op het vierkante speelveld vóór hen worden de situaties die tot de executie van 'de jonge Amerikaan' leidden, met eenvoudige middelen nagespeeld. Aan het begin van de voorstelling stellen de leden van het contingent zich voor als kandidaten in een televisiequiz. Bill, de jonge Amerikaan, heeft zich bij de VN als vrijwilliger aangemeld omdat hij de beelden van de dagelijkse waanzin op de televisie niet meer verdraagt. In zijn praktijk als VN-soldaat voelt hij die waanzin nu aan den lijve. Bij lokale verkiezingen bijvoorbeeld, wordt Bill woedend over de laffe teksten van een militaire dictator uit de regio. Bij de verdeling van hulpgoederen

beoordeelt hij een zwangere vrouw. Een huur-
lingenaanvoerder scheldt hij ontactisch uit
voor onmens. En bij een strenge grensbewa-
king laat hij een vrouw met redelijke argumen-
ten toch passeren. Zijn menselijk gedrag leidt
eerder tot verscherping van de spanningen dan
tot de rust van de afgesproken 'peacekeeping'. De
gespeelde en leugenachtige authenticiteit van
een optredend journalist veroorzaakt een inci-
dent dat voor 'de jonge Amerikaan' fataal afloopt.
De uiteindelijke uitspraak van de krijgsraad
doet de hele kwestie inderdaad als zodanig af:
een onvermijdelijk incident. Het koor breekt die
uitspraak aan het slot van de voorstelling in feite
weer helemaal open – door een nogal moralisti-
sche lofzang op het collectieve 'goede' gedrag
te plaatsen tegenover een lofzang op de recht-
vaardigheid in de mentaliteit en de moraal
van het individu.

Das Kontingent (ook nog op het repertoire)
is een ogenschijnlijk rechtlijnig maar in de
scherpe van de partituur een onverwacht hel-
dere voorstelling geworden. De in het script
zorgvuldig gearrangeerde clichés – het publiek
wordt daarin snel vertrouwd gemaakt met de
afloop van het verhaal en kan zich vervolgens
geheel concentreren op het verloop ervan –
worden verklankt door een gestileerd ritmisch
spreken, heldere koorzangen (de muziek van
Matteo Vargion kent talloze verwijzingen naar
Brechts huiscomponist Hans Eisler) en het
tamelijk uitdrukkingloze handelen van de sol-
daten en de koorleden die als lokale bevolking
en als de journalist optreden. Dit alles wordt
onderkoeld en met bloedige ernst getoond als
een spel binnen het spel, met méér dan een
knipoog naar het leerstuk *De Maatregel* van
Bertolt Brecht, waarin in feite dezelfde dilem-
ma's aan de orde komen, en zonder ook maar
één moment in de valkuilen van parodie of plat
sarcasme te vervallen (godzijdank, als Duitsers
cabaret gaan spelen, berg je dan maar!). De voor-
stelling die ik zag, werd gevolgd door een intense
zaal discussie, die voornamelijk werd gekenmerkt
door twee dingen: de onwennigheid om na een
theatervoorstelling een politiek debat te voeren,
en de stamelende vreugde dat dat weer kan.

Das Kontingent kreeg in de loop van 2000
een vervolg via het project *Peace* van de jonge
regisseur en auteur Falk Richter. In dat project
(dat ook nog op het repertoire staat, ik heb het
helaas nog niet gezien) wordt de reactie behan-
deld van leeftijdgenoten (dertigers) op het feit
dat in 1999 Duitsland voor het eerst sinds 1945
weer direct in een oorlog betrokken raakte,
namelijk in Kosovo, en wel onder aanvoering

van linkse 'Achtundsechziger' als Joschka Fischer
(de 'groene' minister van Buitenlandse Zaken
van Duitsland). In het kader van het nieuwe
emblem van de herboren Schaubühne ('zeitge-
nössisches Theater') treedt een hele nieuwe ge-
neratie schrijvers en makers aan, waarbij gewaakt
wordt voor artistieke incest of theatrale over-
moed: dat Falk Richter *Peace* zelf schreef, op de
repetitievloer verder ontwikkelde en vervolgens
ook encenseerde, is vooralsnog een uitzondering.
De eerder genoemde Marius von Mayenburg
(regisseur van *Herr Kolpert*) is ook als auteur
bij de Schaubühne werkzaam: daar ging zijn
nieuwste stuk *Feuergesicht* (dit seizoen door Het
Toneelhuis gespeeld onder de titel *Brandbakkes*)
in première. Dit compact geschreven stuk over
de puber die pyromaan wordt omdat hij de
gehate wereld van zijn ouders radicaal wil vernie-
tigen, werd geregisseerd door Thomas
Ostermeier.

Jonge goden

Toneelspelers zijn geen goden.
Het zijn engelen die van God komen,
om de mensen verhalen te vertellen over het
leven en de wereld.
God spreekt door hun mond.
Er zijn goede engelen en kwade engelen.
Maar nu opereren de engelen op de harde
markt van vraag en aanbod.
Ze kunnen geen engelenloon meer krijgen.
Hoe hoog moet het loon van een engel
trouwens zijn?
Ze moeten zich afbeulen om hun werk goed te
doen en te overleven.
Maar ze doen hun werk niet allemaal
even goed.
De woorden die God spreekt gaan via hun
mond en hun lijf kapot.'

Aan het woord is de links en rechts Dostojevski
citerende, jonge en verlopen pooier uit Lars
Noréns *Personenkreis 3.1.*, in feite dé openings-
voorstelling van de vernieuwde Schaubühne,
regie: Thomas Ostermeier. De titel van het
stuk verwijst naar een segment van de door
maatschappelijk werkers samengestelde 'hulp'-
plattegrond van Stockholm. Hier komt een
reeks mensen samen van wie het leven vrijwel
ten einde of tenminste gebroken is. De meeste
van de twintig figuren hebben geen naam
meer, ze worden aangeduid als 'schizofreen',
'Poolse', 'directeur', 'alcoholist', 'schrijver', 'came-
raman' of gewoon als jongen of als meisje. Het
oorspronkelijke stuk telt 230 pagina's. Het
kostte de Schaubühneploeg drie dagen om het

script gezamenlijk te lezen en te bespreken.
Het gezelschap ging pas akkoord met de
enscenering toen Ostermeier en zijn drama-
turg de tekst hadden teruggebracht tot een
speelduur van viereneuhalf uur. De handeling
speelt zich af tussen Allerheiligen en Kerstmis
in een onbestemd jaar. Voor de Berlijnse ensce-
nering werd een neutrale betonnen ruimte
ontworpen, met slechts wat karig metalen
meubilair, het soort bankjes dat je in Berlijn
aantreft op de stations van de U- en de S-Bahn.
Middenvoor is een enorme trap die naar de
klapdeuren van een U-Bahnhof leidt: de hel.
Daar wordt intensief klassiek gemusiceerd (Bachs
O Haupt voll Blut und Wunden op de piano).

Hierboven, recht voor ons, klinken Madonna,
The Rolling Stones, Nirvana, Take That en Lenny
Kravitz; niemand schijnt overigens te luisteren
en in ieder geval wordt niemand er vrolijk van.
Vrolijkheid is sowieso een schaars artikel in
deze fascinerende happening, door een Duitse
krant omschreven als een 'Oratorium der Diskri-
minierten' (een andere criticus sprak van een
mengeling van *Trainspotting*, 'Thesentheater'
en 'Totenmesse'). De voorstelling kent zeker een
paar stevige 'zakken', sleept zich soms voort
naar het niks daaronder of iets vaags daarboven,
maar haalt haar kracht voornamelijk uit een
groot aantal fascinerende, individuele acteurs-
optredens, sketches, monologen, allemaal
nauwkeurig choreografeerd, en uitgevoerd
met een enorme fysieke perfectie – het leuke is
dat ze zich daar stuk voor stuk ook weer niet
op laten voorstaan, omdat ze rafelig bij elkaar
lijken te zijn geïmproviseerd. *Personenkreis 3.1.*
is emotionerend theater aan de rand van een
hopeloos lijkende afgrond, een scherp statement
ook tegen het harteloze neoliberalisme van
bondskanselier Schröder en zijn trawanten,
een trieste hartenkreet eigenlijk in een stad die
met de dag kouder, killer en venijniger wordt.

In die betekenis is deze zogenaamd nieuwe
Schaubühne eigenlijk een prachtige echo van
het theater dat door Peter Stein in 1970 werd
opgezet, en dat doordrenkt was door de utopie-
en van de 'Achtundsechziger' die tot de oprich-
ters behoorden. Aan het woord is Hans Diehl,
de enige toneelspeler (midden 50 nu) die er toen
en al die jaren daarna bij was, en die nu als gast-
acteur in *Personenkreis 3.1.* de 'directeur' speelt
(werkloos, dakloos, hopeloos). Hans Diehl: 'Toen
hadden we het ook steeds over Neu-Anfang, een
idealistisch gebaar in de richting van het acade-
mische Duitse theater dat in zijn oude vormen
en tradities was blijven steken. We begonnen
indertijd met Brechts *Die Mutter*, een bewerking



Personenkreis 3.1. (Thomas Ostermeier / Schaubühne am Lehniner Platz, Berlin) ARNO DECLAIR

van een roman van Maxim Gorki, altijd beschouwd als het meest expliciet communistische toneelstuk van Bertolt Brecht, maar door Peter Stein indertijd geregisseerd als een leerstuk over nuchter en geaard humanisme. Het probleem van die "oude" Schaubühne werd echter steeds meer haar estheticisme, de overconcentratie op tekst en taal, de naar binnen gerichte kijk van de toneelspelers, een soort navelstaren. En daar ligt een groot verschil met de generatie toneelmakers die nu is aangetreden. Ze zijn lossier, ze hebben een schaamteloos spelplezier, ze zijn spontaan, niet bezwaard door het loden gewicht van een verleden. Ze handelen in de kern als de personages in Noréns stuk: wat ze zeggen, dat zijn ze ook! Dat bewonder ik in Ostermeier en Waltz. Ze behoorden lang tot wat we hier in Duitsland "Nachwuchs" noemden, altijd maar jong en aanstormend talent. Maar ze bleken helemaal niet bang om hun verantwoordelijkheid te nemen. Wat juist in zo'n "vorbelastenes Haus" als de Berlijnse Schaubühne, met dat eeuwige spook van Peter Stein in het lichtplafond, eigenlijk een zegen is.'

Daar heb ik niets aan toe te voegen. ●

HERR KOLPERT

REGIE: Marius von Mayenburg
 TEKST: David Gieselmann
 PRODUCTIE: Schaubühne am Lehniner Platz

KÖRPER

CHOREOGRAFIE/REGIE: Sasha Waltz
 MUZIEK: Hans-Peter Kuhn
 SCENOGRAFIE: Heike Schuppelius, Thomas Schenk, Sasha Waltz
 KOSTUUMS: Bernd Skodzig
 PRODUCTIE: Schaubühne am Lehniner Platz
 COPRODUCTIE: Théâtre de la Ville (Paris)

PERSONENKREIS 3.1.

REGIE: Thomas Ostermeier
 TEKST: Lars Norén
 PRODUCTIE: Schaubühne am Lehniner Platz

DAS KONTINGENT

REGIE: Tom Kühnel en Robert Schuster
 TEKST: auteurscollectief Soeren Voima
 MUZIEK: Matteo Vargion
 PRODUCTIE: Schaubühne am Lehniner Platz

PROGRAMMA EN RESERVERINGEN:

Schaubühne am Lehniner Platz,
 Kurfürstendamm 153, D-10709 Berlin,
 tel. 00-49-30-890023, fax 00-49-30-89002444,
 www.schaubuehne.de.

Van Sasha Waltz zijn twee dansfilms op video verkrijgbaar: *Allee der Kosmonauten* en *Körper*.
 Inlichtingen: Kosmonautfilms,
 Sophienstr. 18, D-10178 Berlin,
 tel. 00-49-30-28599364, fax 00-49-30-2835267,
 email sophiensaele@snafu.de.

Over de beginperiode van de Schaubühne-nieuwe-stijl is in 2000 door Brigitte Kramer en Jörg Jeshel de mooie ZDF-ARTE-documentaire Engelslohn gemaakt. Inlichtingen: www.arte-tv.com