

○ An Artist who cannot speak in English is no artist

- Tien jaar postdramatisch theater in Europa -

Is het gras groener bij de burens? Dramaturg en programmeur Florian Malzacher van het interdisciplinaire Steirischer Herbst Festival in Graz beschrijft een actuele theaterpraktijk waarvoor deze vraag al achterhaald lijkt. Het is een praktijk die wordt gedragen door een jonge generatie internationaal georiënteerde theatermakers, wiens werk wordt gekenmerkt door een hoge mate van flexibiliteit in allerlei opzichten: een internationaal speelveld, veelvuldig wisselende samenwerkingsverbanden en een onbegrensde vrijheid in het gebruiken en combineren van artistieke middelen uit voorheen gescheiden (podium)disciplines. In een stijl die bij vlagen zelf het vrije en associatieve karakter van haar onderwerp ademt, beschouwt de auteur de jongste ontwikkelingen in het post-dramatische avontuur.

Florian Malzacher

(Vertaling Frits op ten Berg)

In de verte dolen figuren in de schemering over het kale land, komen tot elkaar en verlaten elkaar, nauwelijks waarneembaar slaat iemand er eentje neer, anderen hebben seks (naar het schijnt niet in harmonie), hier en daar denk je de draad van een brutaal, maar stom verhaal te pakken te hebben, grijpt ernaast of houdt hem korte tijd vast, voordat hij je door de vingers glijdt... Safariblik van het publiek op het natuurlijke podium in de openlucht van een toekomstig industriegebied aan de rand van Antwerpen: een voor een storten de figuren in een kuil, worden aarde, verdwijnen in het

decor. Een lichte herfstregen laat de toeschouwer kleumen, terwijl hij toekijkt hoe het drama oplost.

Vanzelfsprekende scepsis

Waar begint het drama, waar eindigt het? Voor de openluchtvoorstelling *Braakland* van de jonge Nederlandse regisseur Lotte van den Berg vormt het proza van J.M. Coetzee het uitgangspunt, maar veel meer dan motieven en wat sfeer is er niet van overgebleven. Geen woord, geen herkenbaar verhaal. Steeds weer gaat Van den Berg met haar werk tot aan de diffuse grens van het theater. Toneelspelen, taal, verhaal reduceert zij tot een minimum – en kijkt daarbij toch een andere kant op dan de generatie vlak voor haar, die zich moest bevrijden van het drama: veel jonge, vrije theatermakers keren nu terug naar de grenzen die al lang zijn overschreden en steken ze vanaf de andere kant over voor korte uitstapjes. Het wantrouwen tegen het systeem van representatie van het drama hebben zij verinnerlijkt, maar dit wantrouwen heeft geen strijdkreet, geen provocatie en geen vertoning meer nodig. Het is voor hen vanzelfsprekend geworden.

Zo is er de afgelopen jaren binnen het niet-dramatische theater een sceptische sympathie voor de randen van het dramatische ontstaan, die principiële vragen meer benadrukt dan vergeet: hoeveel verhaal verdraagt het theater nog, hoeveel psychologische verklaring is nog geloofwaardig als we toch al meer dan honderd jaar lang leren dat we niet de baas zijn over ons eigen psychische gestel? Terwijl de film veel beter is in het naar voren brengen van grote verhalen – omdat hij beter kan liegen dan theater, dat ondanks alle techniek toch doorzichtig blijft: veel meer het medium van het denken dan van het geloven.

Het wantrouwen tegenover het dramatische theater richt zich in eerste instantie op het 'als of' van het conventionele theatrale pact (dus de bereidheid om de Hamlet van de acteur voor de duur van de avond te geloven, of tenminste als gedachte toe te laten). De kritiek op de representatie, vooral van de kant van het op psychoanalyse geënte Franse poststructuralisme, heeft noodzakelijkerwijs ook de representatiemachine van het theater geïncrimineerd. Als reactie daarop ontstonden toneelvormen die niet meer in eerste instantie een andere werkelijkheid laten zien, maar die vooral zelf een werkelijkheid willen zijn en daarvoor een eigen, niet per sé verbale, taal ontwikkelen. Zo vervloeien de grenzen tussen acteren en performance, tussen representatie en presentatie. In het middelpunt van dit proces staan noodgedwongen de dramatische tekst en de acteur die rollen speelt.

Fantasie en werkelijkheid

Ondertussen is niet-dramatisch theater natuurlijk niet noodzakelijkerwijs een theater zonder tekst en zonder acteurs: Het New Yorkse off-off-Broadway gezelschap Nature Theater of Oklahoma is op dit moment ook juist bij het brede publiek zo geliefd omdat hier mensen met een degelijke theateropleiding op het podium staan. Ze spreken zo, dat ze op de achterste rij nog worden verstaan, ze dansen, zingen en spelen zo, dat ze aan alle gebruikelijke criteria voldoen. Met een beetje open blik is te zien dat het slechte spel hier juist zo knap is, omdat het gezelschap het handwerk beheerst en toch iets waagt dat verder gaat dan het vakmanschap en de decor-trash die al lang tot het repertoire van het regietheater behoren.

Want achter de tumultueuze aanblik staat de drie en een half uur durende theateravond van Nature Theater of Oklahoma *No Dice*, weliswaar zeer eigenwijs, toch met beide benen in de traditie van het epische verhaal. De soms moeilijk te volgen verhaallijn is gebaseerd op opnamen van honderd uur telefoongesprekken van de acteurs, die in gesprek met vrienden, familieleden en collega's actuele vragen op het gebied van kunst, godsdienst en werk net zo uitputtend bespreken als heel persoonlijke zorgen: 'Moet ik misschien minder drinken?', 'Word ik ontslagen?' en 'Hoe komen wij aan het grote geld in Hollywood?'. Het tekstmateriaal, dat de spelers door een koptelefoon te horen krijgen, wordt gecontrasteerd met dialogen uit een amateur-dinertheater. Tussen haast transcendente hoogten en tamelijk melige afgronden, ontstaat zo een literaire tekst die met zijn kunstmatige realisme ook in de traditie van het naturalisme gezien kan worden. Met een belangrijk verschil: de verhalen van Nature Theater veronderstellen geen afgesloten werkelijkheid.

Het tekstmateriaal, dat de spelers door een koptelefoon te horen krijgen, wordt gecontrasteerd met dialogen uit een amateur-dinertheater. Tussen haast transcendente hoogten en tamelijk melige afgronden, ontstaat zo een literaire tekst die met zijn kunstmatige realisme ook in de traditie van het naturalisme gezien kan worden. Met een belangrijk verschil: de verhalen van Nature Theater veronderstellen geen afgesloten werkelijkheid.

Ook de jonge Franse regisseur Gisèle Vienne werkt in *Jerk* met een tekst: een bleke jongeman met emo-kapsel (Jonathan Capdeville) – niet onsympathiek maar duidelijk type moeilijke jeugd – zit op grijpbare afstand op een stoel en vertelt, aanvankelijk onzeker en verlegen, alsof hij het zelf niet gelooft, over het seksueel geladen geweldsmisdrijf waaraan hij als tiener deelnam. Een imaginaire reconstructie van een daadwerkelijk misdrijf door een seriemoordenaar, die met behulp van twee jongeren in de jaren zeventig in Texas meer dan twintig jongens doodmartelde. Een verhaal gebaseerd op feiten en toch schijnbaar onwaar.

Omdat het eigenlijk niet te vertellen is, speelt de jongeman het voor met poppen of laat de toeschouwers minutenlang stil in uitgedeelde tekstboeken verder lezen. Zo dwingt hij het niet voorstelbare in het eenzame beeld van een ieder. Aan het einde liggen de poppen roerloos aan zijn voeten. Al even roerloos spreekt hij de laatste monoloog uit zonder zijn mond te bewegen. Gisèle Vienne's theater – dat zij op dit moment samen met de omstrede 'white-trash' auteur Dennis Cooper ontwikkelt – speelt virtuoos en radicaal met de grenzen van de mogelijkheden van theatrale representatie, jongleert met de waarneming en maakt de horror van de fantasie en de horror van de werkelijkheid ononderscheidbaar.

Tekst als som van theatertekens

Anders dan in *Jerk* of in *No Dice* is tekst in het niet-dramatische theater meestal niet het uitgangspunt. Hij krijgt vorm in het proces, moet soms volgen en soms voortduwen. En hij betekent in ieder geval meer dan alleen het geschreven of gesproken woord, dat niet te isoleren is van zijn omgeving: tekst is gedefinieerd als de som van alle theatertekens: lichaam (zijn fysieke aard, zijn beweging, zijn stem, zijn psychische en sociale betekenis), ruimte, licht, geluid.... Elke weg is mogelijk. En elk van deze uitgangspunten opent wederom verdere artistieke opties. Ook daarom verwezen veel werken in de jaren negentig naar zich zelf: eerst dient men de vragen op een rijtje te hebben, voordat met de antwoorden kan worden begonnen.

Inmiddels staat deze betrokkenheid op zichzelf minder op de voorgrond – maar is het bewustzijn over de voorwaarden voor het eigen medium één van de belangrijkste kenmerken van het vooruitstrevende niet-dramatische theater gebleven. De stukken van René Pollesch gaan vaak over het hiërarchische

theaterapparaat en over de neoliberale kunstmarkt waarbinnen zij ontstaan (bijvoorbeeld *Hallo Hotel*). De dramaturgie van Rimini Protokoll wordt met name door de behoeften van de spelers bepaald, het werk van Forced Entertainment gaat bijna altijd ook over de verhouding tussen de zaal en het podium, *Viva Verdi* van het Sloveens-Kroatische gezelschap Via Negativa begint met een ironische aanklacht van de regisseur over hoe het Eurokaz-Festival in Zagreb de inhoud in de opdracht heeft vastgelegd, Jérôme Bel liet op zijn manier door zijn collega Xavier le Roy een choreografie schrijven, die hij als de zijne ondertekende – en in *Project* van Xavier le Roy is de openbaring van de structuur van het werkproces de hele inhoud: de acteurs spelen drie balspelen tegelijk in drie verschillende teams en wie in het ene spel meespeelt is in het andere spel tegenstander.

Postdramatisch grensverkeer

De vrijheid van een theater, dat afhankelijk van de interpretatie postdramatisch, niet-dramatisch, experimenteel, vooruitstrevend, performance kunst, *Devised Theatre*, *Live Art* of soms nog steeds avant-garde wordt genoemd, is niet alleen institutioneel. Het is vooral de vrijheid ieder artistiek middel te kunnen kiezen voor het betreffende doel. Uiteindelijk is het theater toch een meta-kunst, die alle kunstvormen kan integreren. Dat het ondergeschikt zou zijn aan de literatuur is een relatief nieuw idee. Zo bekeken – en ook gezien de begripsverwarring – is de stoffige benaming 'vrij theater' misschien toch weer precies goed voor een theater dat zich niet laat benauwen door dwangdramaturgie, tekst- en verhaaldominantie, goed bezette ensembles, toneel- en toeschouwerconventies.

Zulke vrijheid brengt wel onoverzichtelijkheid met zich mee: terwijl het bedienen, interpreteren of ook het verwoesten van teksten tot gevolg heeft dat de artistieke procedure meestal wordt beperkt tot uitkiezen, inkorten, rollen bezetten en dan zes tot acht weken repeteren, begint het werk in het vrije theater steeds bij nul – voor de kunstenaars in het ontstaansproces en voor de toeschouwers bij de voorstelling. De criteria voor het begrip en voor de beoordeling van iedere voorstelling moeten telkens uit de voorstelling worden afgeleid. Wat zijn de spelregels die beleden en gebruikt worden? Hoe worden zij omgezet? Maar natuurlijk ook: worden deze spelregels beschouwd als zinvol, bruikbaar, interessant? Nog meer dan het dramatische theater, is het vrije theater niet zonder context te begrijpen, is het gebonden aan een specifiek discours, relateert het zich aan ander werk, theorieën, discussies, vrienden, vijanden.

Liaisons en netwerken

Maar wat structureel en esthetisch als vrij theater kan worden opgevat, laat zich niet eenvoudig definiëren: dat *Mnemopark* van Stefan Kaegi, een productie van het Stadttheater Basel, in de laatste editie van het festival *Politiek in het vrije theater* onderscheiden (en dus ook uitgenodigd) werd, zegt veel over de verwarring, niet alleen binnen jury's. Grenzen tussen institutioneel en vrij zijn moeilijker te trekken sinds vrije, jonge kunstenaars hun nabijheid tot allerlei soorten instituties (stadsschouwburgen, vrije podia, internationale festivals maar ook galerieën en musea) afhankelijk van het project van geval tot geval opnieuw bepalen. Maar hoe mooi het beeld van de zelfbewuste kunstenaar en zijn onafhankelijke beslissingen ook is, meestal blijft het bij een neoliberale vrijheidsleugen. Kunstenaars veranderen de maatschappij nu eenmaal helaas niet zoals zij dat graag zouden doen. Zij zijn vooral model voor

onvoorwaardelijke flexibiliteit, toegepaste creativiteit, zelfuitbuiting en lage lonen.

Tegelijk kunnen vrije theatermakers op de internationale markt niet anders dan het spel spelen – het is zoals overal: de paar kunstenaars die zo veel gevraagd zijn dat iedereen ze wil hebben, dicteren de voorwaarden, de meeste blijven ondanks hun wellicht niet geringe succes aangewezen op de bereidheid van instituties om hun artistiek productieproces mogelijk te maken. En zij werken soms in grote, soms in kleine theaters, de ene keer in dienstverband en dan weer op eigen kracht.

Al zijn de grenzen hier en daar doorschijnend, zij zijn duidelijk aanwezig: theater dat in de kern andere wegen inslaat of tenminste zoekt, ontstaat bijna nooit in stadsschouwburgen – ook al schijnt paradoxaal genoeg in Duitsland het gemeentelijk theater daar meer van op te nemen dan het hele vrije theater bij elkaar. Weliswaar zijn de grote theatertankers niet beweeglijk genoeg om experimenten in een vroeg stadium mogelijk te maken of toe te laten, zij integreren kunstenaars, of tenminste esthetische ontwikkelingen, zodra zij relevant zijn geworden en voldoende vereenvoudigd kunnen worden om een publiek te kunnen bereiken. Het Duitstalige dramatische theater op hoog niveau onderscheidt zich van de meeste andere theaterlanden ter wereld, doordat het steeds in staat was zich verder te ontwikkelen. Tegelijk verdrukt het echter het vrije theaterveld, dat niet alleen financieel amper een kans krijgt.

Ook daarom kwamen en komen nog steeds de meeste belangrijke niet-dramatische impulsen niet uit Duitsland, maar bijvoorbeeld uit België waar een ander subsidiesysteem (en

een wezenlijk ander esthetisch begrip van theater) niet alleen vrije gezelschappen (Jan Lauwers' Need Company, Rosas van Anne Teresa de Keersmaeker of Jan Fabre's Troubleyn) laat ontstaan en groeien, maar er tegelijkertijd toe leidt dat zelfs in de kleinste steden op het platteland een indrukwekkend theateraal onderlegd en open publiek ambitieuze producties van hoge kwaliteit te zien krijgt, omdat bij de subsidie ook een tournee verplichting hoort en omdat grootse, over het hele (meest Vlaamse) land verdeelde kunstcentra hun infrastructuur benutten voor de presentatie maar ook voor de productie en ondersteuning van lokale groepen.

Andersom zijn andere buitenlandse invloeden pas mogelijk geworden door onder meer Duits geld: groepen als de New York Wooster Group, de Britten van Forced Entertainment en Lone Twin, maar bijvoorbeeld ook Libanese kunstenaars zoals Rabih Mroué en (de in New York levende) Walid Ra'ad werden in een vroeg stadium door Duitse coproductiepartners en festivals ondersteund, die onder andere op het Belgische voorbeeld waren geënt. Ook vele vertegenwoordigers van inhoudelijk rijke, maar financieel arme theaterlandschappen als Buenos Aires financieren nieuwe producties met inkomsten en subsidies uit Europa.

Voorloper dans

Maar het vooruitstrevende vrije theater is slechts internationaal denkbaar. Men ontmoet elkaar op festivals over de hele wereld, wordt in Europa financieel in staat gesteld door netwerken van producenten van Portugal tot Finland en werkt daar, waar op dat moment de beste mogelijkheden zijn. Op het laatste Impulse-Festival werd *While We Were Holding It Together* van Ivana Müller terecht tot beste productie uit het

Duitse taalgebied verkozen, terwijl het werk van de in Nederland woonachtige Kroatische (met haar internationaal samengeraapte acteurs) min of meer toevallig in Duitsland in première ging, voordat zij verder trok naar de andere Europese coproductanten.

Voor deze internationale beweging was de dans voorloper: grote gezelschappen hadden altijd al dansers uit de hele wereld, taal was tenslotte niet nodig op het toneel, maar wel een probleem bij de interne communicatie die praktische oplossingen vereiste. Maar de dansers zwijgen al lang niet meer op het toneel en ook vrije theatergroepen die met tekst werken, vinden manieren om met taalbarrières artistiek om te gaan. Het vertalen is een integraal onderdeel van het internationale theater geworden; niet slechts William Forsythe vertelt dat juist communicatieproblemen grootse onverwachte resultaten kunnen voortbrengen. Vooral heeft een soort internationaal Engels – niet altijd even gelukkig – zijn weg in het theater gevonden, dat soms merkwaardige producten oplevert: *An Artist who cannot speak English is no artist* was al in 1992 de titel van een installatie van de Kroatische kunstenaar Mladen Stilinović.

De dans liep niet alleen met het internationale aspect op het theater vooruit. Ongeveer sinds het midden van de jaren negentig heeft een jonge generatie choreografen zoals Xavier le Roy, Jérôme Bel en Meg Stuart in het kielzog van vernieuwers van de dans als Merce Cunningham het genre opnieuw bepaald en is daarbij de grens met onder andere het theater gepasseerd (zoals dit dertig jaar geleden op een andere manier gebeurde in het danstheater van Pina Bausch). Choreografie is niet meer alleen gedanst beweging, choreografie kan ook een denkbeweging zijn, een tekst, een

ruimtegebruik. De voortdurende ijver waarmee de vertegenwoordigers van de zogenaamde conceptuele dans hun invloed lieten gelden, maakt nieuwe zienswijzen mogelijk over de rand van het bordje van kunstgenres, waarvan de grenzen tot de minst beweeglijken behoren: het werk van VA Wölfl is ook beeldende kunst, evenals de performances van Le Roy – als zij niet, zoals steeds vaker, opgaan in een muzikaal concept. Jan Lauwers en Jan Fabre bewegen al lang op ondefinieerbare wijze tussen theater, dans en beeldende kunst (zoals in betere tijden ook Robert Wilson), Heiner Goebbels laat de grens vervloeien tussen compositie en regie, de Zwarte Markten van Hannah Hurtzig doen dat voor discussie, theater en installatie. En Tino Seghal verdient zijn geld sowieso alleen nog maar in musea en op kunstbiënnales waar ook ter wereld...

De productie bepaalt het product

De financiële situatie bij de vrije theaters is er de afgelopen jaren niet beter op geworden. Maar er is tenminste wel meer over hen gepubliceerd: Kampnagel in Hamburg, Hebbel Am Ufer en de Sophiensäle in Berlijn, Mousonturm in Frankfurt, PACT Zollverein in Essen, FFT in Düsseldorf, Gessnerallee in Zürich, Tanzquartier en brut in Wenen... Zulke flexibele huizen zonder eigen ensemble, maar met langdurige en vertrouwelijke banden met bepaalde kunstenaars, vormen de voorwaarde voor een levendig lokaal theaterleven, dat zichzelf noodgedwongen internationaal moet zien. Hoe goed dat kan werken, heeft op het gebied van dans het Tanzquartier Wenen onder leiding van Sigrid Gareis laten zien, die binnen acht jaar het volledige lokale veld overhoop heeft gehaald. Hoe kwetsbaar een dergelijke constellatie is, was in Frankfurt te zien, waar na het einde van het ballet van Forsythe als derde stedelijke theaterpoot, na de sluiting van het Theater am Turm

(TAT) en na de artistieke heroriëntering van Mousonturm, een fragiel theaterveld in korte tijd verdween.

In Duitsland heeft in de afgelopen jaren vooral Hebbel Am Ufer, ondanks een beperkt budget, minder aan de ondersteunende infrastructuur, maar in plaats daarvan des te meer bijgedragen aan een verhoogde zichtbaarheid van het niet-dramatische theater en de conceptueel georiënteerde dans – met immens engagement en gevoel, maar ook omdat veel theatercritici plotseling merkten dat er een relevante kunststroming buiten de stedelijke theaters bestaat, die voor hetzelfde geld ook eerder ontdekt had kunnen worden. De kwestie van de instituties is voor het theater nu eenmaal wezenlijk: slechts weinig kunstenaars kunnen in de stadsschouwburgen ook maar enigszins de voorwaarden bepalen waarbinnen hun werk ontstaat. Meer dan vele podia lief is, vormen de structuren het artistiek resultaat. Niet alleen worden het bestuur en de techniek met hun rigoureuze procedures, werktijden en gewoonten in hoge mate door noodzakelijkheden bepaald, maar ook de artistieke visie. Andere vormen van theater ontwikkelen daarentegen vaak doelgericht andere theaterstructuren. Modellen voor een complexe samenwerking in een geïnternationaliseerd theaterveld.

De zoektocht naar op maat gesneden samenwerkingsvormen tekende vele van de al lang beroemde vrije gezelschappen die in de jaren tachtig of eerder van start gingen. Maar ook als het werk eerder procesgericht is en niet stoelt op een voorgekookte tekst, als iedereen alleen al daarom een sterk en zichtbaar aandeel heeft, omdat zijn 'rol' juist niet simpelweg door een andere acteur overgenomen kan worden, hebben of hadden de meeste van deze iets oudere gezelschappen een

middelpunt, een regisseur, die uiteindelijk zijn stempel op het werk drukt. Hoewel zij minder spreken van het collectief als utopie en meestal vooral praktisch denken, plaatsen veel groepen die in de afgelopen tien tot vijftien jaar zijn ontstaan, het gemeenschappelijke nog sterker op de voorgrond. In het kielzog van initiatieven uit het midden van de jaren negentig zoals She She Pop, Showcase Beat Le Mot of Gob Squad met hun hiërarchieloze structuren, zijn veel constellaties ontstaan die niet in hun individuele vertegenwoordigers op te delen zijn. Daar bovenop komen talrijke regieduo's en -trio's zoals Rimini Protokoll, Lone Twin, Nature Theater of Oklahoma, Herbordt/Mohren, Auftrag: Lorey, Signa of Stefan Kaegi und Lola Arias, die (deels ook als partners in het dagelijks leven) een gelijkwaardige werkverdeling uitproberen en het verschil tussen producerende en reproducerende kunstenaar laten vervagen.

Langzaam en meestal zonder ideologische lading, wordt zo het romantische idee van de geniale subjectieve kunstenaar (waarop het regietheater tot op de dag van vandaag teert) door meer collectieve samenwerkingsvormen afgelost. Ook dit is een afscheid, dat melancholie teweeg zou kunnen brengen als het niet een deel geleefde utopie mogelijk zou maken: van de lotsverbondenheden naar de wisselende en toch betrouwbare partnerschappen.

Florian Malzacher (1970) is sinds 2006 co-programmeur van het interdisciplinaire Steirischer Herbst Festival in Graz, Oostenrijk. Daarnaast is hij sinds 2009 ook freelance dramaturg en curator van het Burgtheater Wenen. Hij werkte als freelance journalist voor diverse dagbladen als Frankfurter Rundschau en Taz en tijdschriften als Theater Heute, Ballettanz, Etcetera, Frakcija. Hij is

een van de oprichters van het onafhankelijke curatoren collectief Unfriendly Takeover in Frankfurt. Bovendien werkte hij als dramaturg bij Rimini Protokoll, Lola Arias, Nature Theater of Oklahoma en was (co-) auteur van diverse boeken, zoals *Not Even a Game Anymore – The Theatre of Forced Entertainment* (2004) en *Experts of the Everyday – The Theatre of Rimini Protokoll* (2008). Hij is adviseur van DasArts Amsterdam en de Schillertage van het Nationaltheater Mannheim. Florian Malzacher woont in Zagreb en Graz.

Dit artikel werd eerder gepubliceerd in Theater Heute, oktober 2008