

○ Totaalspektakel Berlijn

- Theater van de Volksbühne als onderschrift bij de hedendaagse beeldcultuur

-

Begin februari 2005 ondernam Joachim Robbrecht samen met acteur Vincent Rietveld een werkvakantie in Berlijn. Dit is een verslag van drie merkwaardige voorstellingen die zij in die week hebben gezien; een beeld van het actuele werk dat drie regisseurs bij de Volksbühne am Rosa-Luxemburg Platz maken.

Joachim Robbrecht

Beeldcultuur

Geschiedenis bestaat niet als vaststaand gegeven, ze wordt en ze verandert met elke fractie van een seconde. Sommige mensen bezitten de gave om in de realiteit onmiddellijk de gedaante van de geschiedenis te ontdekken. Baudelaire was zo iemand. In *Les fleurs du mal* schreef hij: *pour moi tout devient allégorie*. Daarmee bedoelde hij dat hij niet de vluchtige realiteit van Parijs zag als hij naar de stad keek, maar de geschiedenis-in-wording van Parijs. Hij zag de Tijd, het stervende in het levende, het wordende kadaver van het heden.

Het is 4 februari 2005. Onze trein rijdt Berlijn binnen, terwijl de zon onder gaat. Een melancholische stemming dringt zich aan ons op. De trein glijdt langs de Gedächtniskirche, een bijna te letterlijke herinnering aan de geschiedenis van de Tweede Wereldoorlog. Daarna passeren we het Regierungsviertel en tonen de megalomane bouwwerkzaamheden iets wat ooit een monument, een herinnering aan een vergane glorie zal zijn. En uiteindelijk rijden we Oost-Berlijn binnen, waar het heden probeert geen geschiedenis te zijn: de supermarkten, de appartementsblokken, de mensen... allemaal proberen ze om er niet socialistisch uit te zien. En ik probeer me de straatnamen te herinneren, de kortste weg naar het park, de juiste tram naar de Chodowiecki-strasse: daar slapen we. Chodowiecki: de beroemde koper-etser uit Goethe's tijd. Ironisch genoeg heeft hij dankzij zijn tekeningen (het beeld), het lezen (het woord) populair gemaakt. Uitgeverijen die een boek door hem lieten illustreren, waren zeker van een verhoogde oplage. In de Chodowiecki-strasse word ik er stil van: nu gaan beelden de hele wereld rond; toen was hij de eerste wiens beelden zo massaal vermenigvuldigd werden. Beelden bestonden nagenoeg niet. De wereld werd beheerst door het woord. Plotseling word ik overvallen door het besef dat de wereld van nu beheerst wordt door het beeld. De onderschriften bij onze beeldcultuur van vandaag waren gisteren de illustraties bij de woordcultuur van de Verlichting.

Tijdens dit bezoek aan Berlijn en de Volksbühne wordt geschiedenis verbeeld, geciteerd en gemaakt in de meest onverwachte vormen. De drie voorstellingen zijn onder andere te lezen als

‘de wordende allegorie’ van de geschiedenis van onze Tijd: een allegorie van een mentaliteitsgeschiedenis zowel als van een cultuurgeschiedenis. En meer specifiek een allegorie van het theater.

Renée Pollesch: *Prater Saga 1 / Tausend Dämonen wünschen dir den Tod*

De eerste avond gaan we naar het Prater, een oud volkspark. Daar is de *dépendance* van de Volksbühne. We gaan de kleine theaterzaal binnen; alles ziet er amateuristisch uit. De muren zijn afgebladderd. Er staan allerlei verschillende stoelen in het midden van de ruimte: bureaustoelen, tuinstoelen, leesfauteuils, keukenstoelen, wachtkamerstoelen, krukjes. In zijn schrift *Le théâtre de la cruauté* schreef Artaud ook al voor dat het theater zich rond het publiek moest afspelen. Het publiek zou op krukjes in het midden van de theaterruimte moeten zitten om de intensiteit van het gebeuren te verhogen. Misschien liet decorontwerper Bert Neumann zich door dit schrift inspireren voor de publieksopstelling in het Prater. Het publiek wordt aan drie kanten omgeven door een fel verlicht decor. Alles staat op verrijdbare podiumelementen van ongeveer een halve meter hoog. Ze zijn bekleed met verschillende soorten tapijt en linoleum. Er zijn wandjes op vastgemaakt. Eén wandje heeft een raam met daar omheen behang van rode baksteen. Een tweede wandje is behangen met een foto van een chique interieur met pontificaal in het midden een sofa (rechtstreeks uit een *life-style* magazine). Een derde wandje is een foto van een interieur met een zicht op een stad met wolkenkrabbers. Recht voor ons staat een muur met een groot raam. Achter het raam is een sofa zichtbaar met daarop drie acteurs die met de rug naar ons toe zitten. Eén acteur staat achter het raam naar ons te wuiven met een korte stok met haren eraan (een voodoo toverstaf?). Hij heeft een glanzend grijs pak aan, maar draagt daaronder geen hemd. Op zijn borst bengelen gouden kettingen. De anderen zijn gekleed in afgedragen, trashy second-hand spullen: trainingsbroek, afgewassen T-shirt, plastic regenjas. De gezichten zijn ongeschminkt, het haar is niet opgemaakt.

Plotseling klinkt er een soort van Quiz-tune en draait de scène met de acteurs naar ons toe. Ze hebben microfoons en heten ons hartelijk welkom bij *Prater Saga 1*. Ze vertellen ons wat er gaat gebeuren. Wat we gaan zien is het verhaal van Diabolo en Two-pence, die een film willen draaien in de woning van de stinkend rijke Big Man (Martin Wuttke). Big Man wil zijn woning alleen maar uitlenen als hij zelf mag meespelen in de film. Daarnaast komt ook nog Sugar Mama (Volker Spengler) in het stuk voor; een Afrikaanse tovenaars die de vrouw van Big Man in een geldautomaat heeft veranderd. Daarmee zijn ook alle rollen uitgelegd en Big Man haast zich naar zijn 'dakappartement'. Hij gaat tegen het wandje zitten waarop een grote sofa staat afgebeeld en doet alsof hij daar op zit. Vanaf dat moment krijgen we anderhalf uur lang gebabbel in hoog tempo. Een meisje, dat naast de zetel van Sugar Mama zit, fluistert af en toe de teksten van de acteurs in. De acteurs worstelen de hele tijd met de tekst. Soms zegt de ene de tekst van de andere. De tekst heeft een hoog theoretisch gehalte.

Het thema van het gesprek is 'geld'. Big Man begrijpt zelf niet hoe hij aan zoveel geld komt. Hij zegt dat de oorzaak ligt in 'occulte economieën'. Steeds weer zegt hij 'occulte economieën'. Af en toe onderbreekt hij zijn geratel en loopt naar Sugar Mama, dan tovert hij valse geldbriefjes uit haar mond tevoorschijn. Hij zegt ook niet te weten 'waarom hij zoveel waard is'. Hij begrijpt niet waarom Two-pence en Diabolo zijn huis willen gebruiken voor een film. Hij beweert dat ze alleen maar daar willen filmen uit fascinatie voor wat ze niet hebben, namelijk zo'n fantastische sofa als hijzelf bezit. Een tweede thema is de beeldcultuur: Two-pence en Diabolo schijnen Big Man's weelderige omgeving te willen 'abfilmen' om Afrikaanse steden 'die nog helemaal geen beeld van zichzelf hebben een beeld te geven'.

Pollesch verwerkt in de lange gesprekken bespiegelingen op de beeldcultuur. Waarvoor dienen beelden? Waarom hebben we zoveel beelden? Welk verlangen ligt ten grondslag aan de productie en consumptie van beelden? Die vragen zijn de motor achter de eindeloze gesprekken van de personages. Ze worden ook naar voren gebracht door de mise-en-scène: de sofa van Big Man in het decor is immers alleen maar de afbeelding van een sofa. De acteur die Big Man speelt, zit steeds gehurkt tegen de afbeelding, krampachtig volhoudend alsof het hier om een echte sofa gaat. De armere personages, echter, zitten gemakkelijk langs de andere kant van de scène in een doorgezakte driezit. Two-pence en Big man beginnen een ruzie over sofa's. Two-pence beweert dat ze verliefd is op haar sofa, ook al ziet die er veel aftandser uit als die van Big Man. Big Man wil gebruik maken van de telefoon van Two-pence. Eerst mag hij niet en als hij dan toch eventjes mag, troggelt Two-pence de rijke Big Man geld af. Big Man vermoedt dat Two-pence en Diabolo zijn woning willen filmen om door het beeld ook het gevoel te hebben dat ze evenveel bezitten. Big Man insinueert dat de armen altijd willen doen alsof ze kritisch staan tegenover zijn rijkdom, maar dat ze er eigenlijk alleen maar naar verlangen.

Zo wordt een uur lang over bezit, 'occulte economie', de functie van het beeld, het verlangen naar rijkdom en zelfverwezenlijking gesproken, soms geschreeuwd, soms gefluisterd, vaak ook door een microfoon. De sofa's zijn plaats en inzet van de strijd. Big Man loopt als een bezetene voor zijn sofa, als om die te beschermen tegen het 'abfilmen'. Diabolo en Two-pence strelen hun echte sofa als een fetisj, alsof ze het voorwerp proberen 'op te geilen'.

Het gesprek is als een duel tussen de acteurs. Af en toe wordt het onderbroken door een zin die in het publiek gegoid wordt: "Zou iemand het erg vinden als ik er morgen niet meer zou zijn?" vraagt Sugar Mama zich af. Hier en daar stopt het gesprek helemaal: het genadeloze witte licht verandert dan in een afschuwelijk donkerroze. De lichten draaien wild rond en er klinkt muziek van thrillers of detectiveseries: in die scènes zien we hoe Big Man hoeren thuis uitnodigt, hen vermoordt en beroofd. De laatste keer zien we hoe hij zijn vrouw vermoordt (met gif in haar champagneglas), zij sterft en transformeert in een geldautomaat. Die scènes zijn luguber en kitsch: een soort mengeling tussen "Dallas" en B-horror. De scènes worden expliciet amateuristisch gespeeld: een moord wordt eenvoudig gemimed en de lijken worden onder het podium 'begraven'. Voor de transformatie in geldautomaat doet de acteur alsof hij staat te beven als een Afrikaanse danser in extase. De muziek echter is zo indringend dat de scènes tegelijk lachwekkend en toch ook griezelig zijn. Het herinnerde mij aan een geluidsopname van Artaud, waarop hij schreeuwt met een kinderlijk stemmetje, luguber en lachwekkend tegelijk. De grote (bijna groteske) effecten van muziek en licht zouden direct aan zijn schriften ontleend kunnen zijn. Ook het 'hysterische' rondrennen van Big Man en het geschreeuw en gefluister van alle personages herinneren aan het abjecte in de geluidsopnames van Artaud. Op het einde nemen de acteurs afscheid van ons, nadat ze hun verliefdheid op de sofa's hebben verklaard en beloven dat er in *Prater Saga 2 tot 4* ook veel te beleven valt. Zoals Chodowiecki ooit illustraties maakte bij de woordcultuur van de Verlichting, zo is deze voorstelling een perfect voorbeeld van theater als onderschrift bij de allesoverheersende beeldcultuur van vandaag de dag.

Christoph Schlingensief: *Keine Chance Regensburg*

Het regent dat het giet, vandaag. We schuilen in een cafeetje in Kreuzberg en lezen het boekje dat bij de Kunst & Gemüse-Performances van Schlingensief hoort. In de

eerste pagina's wordt uitgelegd dat de voorstellingen een soort onderzoek zijn om de 12-tonentheorie van Arnold Schönberg in het theater toe te passen. Schlingensief wil de revolutie die Schönberg in de muziek heeft veroorzaakt, nog eens nadoen in het theater. Vervolgens staat er een artikel in over amyotrofische lateraal sclerose, [ALS](#), een spierziekte die verlamming veroorzaakt. Eén van de actrices in de voorstelling lijdt hieraan en communiceert met het publiek via computer, aangezien ze niet meer kan bewegen. Ze communiceert door met haar ogen naar letters op een scherm te kijken, die vangen de signalen van haar ogen op en worden vervolgens op een scherm geprojecteerd.

Volgens Schlingensief zal de passieve houding van de toeschouwer verdubbeld worden door de aanwezigheid van de verlamde vrouw: "de actrice die aan ALS lijdt, zal actiever zijn dan het publiek" zo wordt ons in het programma beloofd. Vooraf ben ik een beetje bang dat de voorstelling een theoretische en ongevoelige aangelegenheid gaat worden. In het boekje staat namelijk verder ook nog "dat de toeschouwer naar de voorstelling moet kijken als naar een installatie of als zouden we in een museum wandelen". Ik stel mij iets heel abstracts voor, iets waar ik geen gevoel bij krijg en wat toch door iedereen mooi gevonden wordt.

We moeten naar het balkon van de Volksbühne. Langs de trappen die ons naar boven voeren hangen affiches met daarop in het groot: "[REGENSBURG KULTURHAUPTSTADT EUROPAS 2010](#)". Hier en daar zien we mensen lopen met speldjes op hun kleren die dezelfde slogan dragen. Het publiek is anders vandaag. Er heerst een soort feestelijke stemming. Overal gegons en geroezemoes. Iedereen is een beetje feestelijk gekleed en in de foyer staan al tafels gedekt als voor een première. Het is misschien mijn verbeelding, maar de mensen zien er ouderwets uit, een beetje boenser, een beetje meer bourgeois, ja, een beetje Vlaams. Vrouwen dragen onmogelijke rokken en mannen dragen vesten uit de jaren 80. De gezichten zijn besnord en bebaard, de buiken dik en de neuzen rood. Er lopen ook twee travestieten rond, geheel gekleed in roze. Regensburg? Waar ligt dat eigenlijk?

Wanneer we de zaal binnen gaan, lijkt het alsof de voorstelling al begonnen is. Alleen het proscenium is zichtbaar. Voor de eigenlijke scène hangt een traditioneel rood doek. Links en rechts van het proscenium zijn aan de muur grote videoschermen opgehangen. Links en rechts staan houten wandjes, die een ouderwets huisje uitbeelden. Midden rechts een spreekgestoelte, midden links een oud cafétafeltje met een paar stoelen. In de zaal staat een lange tafel met een paar microfoons. Vanuit het proscenium in het midden loopt een lange catwalk, die in het centrum van het parterre eindigt, de zaal in. Op het einde van die catwalk, midden in het publiek, ligt Angelika Jansen (de ALS-patiënte) in een bed. Voor haar bed in de hoogte, hangt een computer. Rond haar hangt medische apparatuur. Op de scène loopt al iemand rond in traditionele Zuid-Duitse klederdracht. Regensburg, zo blijkt ook later in de voorstelling, is een provinciestadje aan de Donau in Zuid-Duitsland. Op de twee projectieschermen en op het rode gordijn dat de scène afsluit, loopt een video die steeds herhaald wordt. We zien een man in close-up, die naar ons kijkt. Hij roept: "Regensburg, Regensburg! Ich mach dich fertig, Regensburg!" Dat betekent zoveel als 'Regensburg, ik maak je kapot!' Dan begint de man vooraan op het toneel: hij zegt dat de burgemeester van Regensburg hier op de eerste rij zit, dat hij een voorstelling maakt met als doel dat de burgemeester van Regensburg straks op het podium komt om te zeggen dat hij de 200.000 euro, die hij voorzien heeft voor Regensburg Kulturhauptstadt 2010, zal spenderen aan iets nuttigers, bijvoorbeeld

onderzoek naar ALS. Twaalf acteurs worden voorgesteld als tonen uit de dodekafonie-leer van Schönberg. Een dertiende acteur wordt voorgesteld als Regensburg. Het zijn allemaal rare figuren. De ene is een dwerg, de andere een mentaal gehandicapte die als een ongeleid projectiel over het podium loopt. Twee van hen zingen stukjes uit een opera van Schönberg. De presentator speelt daarbij op een wandpiano en een acteur hamert op het laagste octaaf. De presentator stelt iemand voor als Dzingirai. Dzingirai is een choreograaf van Noord-Koreaanse afkomst. Hij loopt naar het spreekgestoelte en houdt een speech tegen de burgemeester van Regensburg. Die heeft namelijk vier van zijn landgenoten de stad uitgewezen, waarop ze collectief zelfmoord hebben gepleegd in de Donau. Hij schreeuwt in slecht Duits. Hij ziet er komisch uit, een Noord-Koreaan met een blonde pruik en in klederdracht. Hij gaat aan de lange tafel zitten. De rest van de avond loopt hij heen en weer om de acteurs in de juiste richting van of op het podium te leiden. Want de acteurs, dat wordt langzaam duidelijk, zijn allemaal amateurs en zijn nauwelijks ingelicht over wat ze moeten doen. De ene na de andere komt op en legt een soort verklaring af. Over hoe vriendelijk de mensen in Regensburg wel niet zijn, of over een toeristisch uitstapje naar de stad aan de Donau. Af en toe komt Dzingirai op, dan houdt hij een speech over hoe de overstromingen in de zomer van 2002 de stad schoongespoeld hebben van junkies en prostituees. Ondertussen zien we op de projectieschermen beelden van het overstroomde Regensburg. Tijdens het verslag van een toeristisch uitstapje naar Regensburg, zien we beelden van achterbuurten, shots van gebruikte naalden en smerige tankstations.

Tijdens dit alles gaat af en toe het grote doek open. Op een draaiscène is een kolos van een terras gebouwd, een beetje vergelijkbaar met het terras van de Dom in Keulen. Onder het terras loopt een voetgangerstunneltje waarin vrouwen paraderen als prostituees. Achter het terras zien we, als de scène draait, een verwoeste huiskamer. Daarin staat een hele dikke vrouw met een gigantische pompoen op haar hoofd. Het is een beeld, sterk als een als surrealistische metafoor. Rond haar staan grote doeken met de rug naar ons toe. Als de scène nogmaals draait, zien we dat daarop een caravan staat afgebeeld en in het groot "Domspatzen". Ze staan er zelf bij, de Domspatzen: het is een kinderkoor. En er zit ook iemand verkleed als Kardinaal. Voor hun ogen worden pluchen kikkers op een kruis genageld. Terwijl ze zingen, klinkt gelijktijdig technomuziek. Dan draait de scène weer en worden doeken met slogans ontrold. Daarop staat bijvoorbeeld "Essen für alle". Wat zoveel betekent als 'eten voor iedereen', maar het is ook reclame voor Essen, het stadje in het Ruhrgebied dat ook graag Kulturhauptstadt 2010 wil worden. Het geheel wordt steeds chaotischer. Er komen steeds meer mensen op het podium. Een mijnwerkerskoor, een orkest koperblazers. Steeds meer muziek, alles door elkaar.

De presentator¹ komt er ons nog eens op wijzen dat de voorstelling een antireclame voor Regensburg is. Tijdens de totale kakofonie verschijnen op het scherm rechts in stilte de moeizaam getypte letters van Angelika Jansen. Zij geeft tijdens dit alles feiten weer over Regensburg en over ALS. Ze schrijft dat Hitler sinds 1932 nog altijd ereburger is en dat het instituut voor onderzoek naar ALS in Regensburg gesloten is.

Na afloop van de voorstelling is er een receptie, de pers is volop aanwezig. Er wordt bier uit Regensburg geserveerd en er zijn allerlei hapjes en worstjes in verschillende

¹ Normaliter wordt de Presentator door Schlingensief zelf gespeeld, maar deze avond (zo werd mij later verteld) werd hij met spoed naar huis geroepen omdat zijn moeder ernstig ziek was geworden.

formaten. Ik blijf een beetje hangen want het is allemaal gratis. Dit moest natuurlijk een voorstelling worden die Regensburg zou promoten tot cultuurhoofdstad. Het is allemaal erg chique. In de gangen van het theater proberen sommigen de voorstelling te interpreteren. Iemand zegt dat hier de stad als hoer wordt afgebeeld en dat Schlingensief een klassieke metafoor gebruikt om Regensburg te personifiëren. Ik moet denken aan Baudelaire, zag hij niet ook de hoer als de personificatie van de stad? Iemand anders vindt zich op en noemt de voorstelling een laag-bij-de-grondse farce. De meeste aanwezigen echter schijnen er wel mee te kunnen lachen. Het lijkt mij typerend voor een katholieke, barokke provinciestad: het belangrijkste is dat er gefeest wordt.

Schlingensiefs performance speelde maar één keer in Berlijn. Alle toeschouwers waren direct of indirect bij de voorstelling betrokken, behalve wij en een paar nieuwsgierige Berlijners. Maar de voorstelling bleef nog dagen in onze hoofden en in de media doorzinderen. Waaraan ligt dat nu? Juist omdat het uniek was? Omdat het ongehoord was?

Ik denk voornamelijk het eerste. Het was uniek, letterlijk en figuurlijk omdat het een gigantisch modern schilderij was met een actueel thema én een muziekstuk dat daadwerkelijk voor een hedendaagse opera van Schönberg kon doorgaan. Omdat het zijn wortels heeft in een lange volkse theatertraditie: het leek een bonte avond en tegelijkertijd was het een vertaling van het werk van Piscator die, als pionier in het genre, soortgelijke multimedia spektakels in de Volksbühne maakte. Uiteindelijk kreeg ook Regensburg wat het wilde. Regensburgs geschiedenis en karakteristieke kenmerken werden gemystificeerd, kregen allegorische proporties, waren de kern van een allegorie voor Duitsland.

De kracht van Schlingensiefs performance is dat ze put uit verschillende kunsttradities. Hij refereert direct aan de recente geschiedenis van de muziek (de compositieleer), de ontwikkeling van de beeldende kunst en verschillende stromingen binnen de theatertraditie. Het ophangen van vlaggen met spreuken en het gebruik van film zijn citaten uit de geschiedenis van de Volksbühne, ze zijn vormelijke citaten uit het werk van Piscator. Het televisie-show-format waarbij de regisseur zelf op de scène staat om uit te leggen wat er allemaal gebeurt, doet mij denken aan de shows van Forced Entertainment die de genres van het televisie-medium in hun werk uitgebreid onderzochten en gebruikten. Het 'presenteren' van een voorstelling is voor hun werk typerend. Maar ook de directe dialoog met en het uitdagen van het publiek doen denken aan dat werk. De beelden die Schlingensief op de draaiscène maakt, lijken geïnspireerd op de Aktions-Kunst, ze refereren niet aan een theatertraditie maar aan de nog relatief jonge performancetraditie binnen de beeldende kunst. Daarnaast citeert hij ook een volkse carnavaleske traditie, een bonte avond tussen de caféstoelen, bijvoorbeeld in de kleding (klederdracht, kikkerkostuum). Inderdaad ontstaat hierdoor een kakofonie van gebeurtenissen, een nauwelijks te overziene compositie van geluid en beeld, een orkaan van een voorstelling. Naar het schijnt ervoeren de tijdgenoten van Beethoven zijn symfonieën als lawaai, omdat zijn composities voor zijn tijd zeer revolutionair waren. Pas later leerden onze oren de thema's en motieven te ontrafelen. Ook de voorstellingen van Schlingensief produceren een dergelijke ervaring, in elk geval in mijn beleving.

Frank Castorf: *Meine Schneekönigin*.

De Volksbühne doet ook een sprookje van Andersen want het is Andersen-jaar. Op het programmablaadje staat een dondercitaat van Nietzsche die niet wil begrijpen waarom mensen onderscheid maken tussen kindertijd en volwassenheid want, zo

stelt hij vast, de waarheid voor de volwassene is niets anders dan het sprookje voor het kind. Een kind immers neemt zijn sprookje even serieus als de volwassene zijn waarheid. Teruggrijpend naar het Baudelaire citaat aan het begin van dit artikel, kan gesteld worden dat het sprookje de allegorische variant is van 'de waarheid'.

Meine Schneekönigin is het sprookje dat inhoudelijk het kader voor de voorstelling vormt. In de eerste scène zien we een personage dat zich als Hans Christian Andersen laat herkennen. Een dikke sneeuwvlok valt uit het dak en een ijssplinter boort zich in zijn borst. De realiteit overvalt hem plotseling als ondraaglijk lelijk. Bij deze opvoering wordt al snel duidelijk dat de kou in het sprookje staat voor de kenmerkende kilte en eenzaamheid van de hedendaagse mens, een hertaling van de Houellebecquiaanse analyse van de individualistische ziel in de huidige tijd. Het decor is een in de breedte uitgerekte woning, niet dieper dan een paar meter. Rechts staan kartonnen dozen, een brede houten trap gaat een tweetal meter omhoog naar een deur, die echter nauwelijks zichtbaar is omdat het plafond zo laag is. Het lijkt wel een kelderwoning, nergens is een raam te zien. Naast de trap gaan dan weer een paar treden naar beneden, naar een gifgroen geschilderde gang met een wasmachine, verlicht door TL-lampen. Verder links is de woning ingericht met sjofele sofa's en fauteuils, waarvan één, te zien aan de donsdeken, ook als bed schijnt te dienen, alles opgesteld rond een salontafeltje. De achterwand bestaat uit donkere nephouten latjes en het plafond uit bruine uitneembare tegels met hier en daar verlichting.

Het realisme van dit decor is echter bedrieglijk want al gauw blijken er vlokken uit het plafond te vallen, de trap blijkt te kunnen veranderen in een glijbaan en in de sofa blijf je te kunnen verdwijnen door een gat. De deur waar de trap (of glijbaan) naar toe leidt, blijkt een deur naar een andere realiteit te zijn. Elke keer als ze open gaat, komt er een loeiend geluid op ons af en waaien pakken sneeuw het decor en de publieksruimte in. De houten wand wordt tijdens de voorstelling vernield en erachter verschijnt een gigantisch in rood papier uitgesneden gezicht van een man, een mengeling tussen Mao en een Boeddha. Het realisme slaat om in surrealisme. Alleen al in de ontwikkeling van het decor herhaalt zich Nietzsche's boodschap, want wat zich verschuilt achter het realisme (de realiteit van de volwassene) is dus de surrealistische wereld van de droom en het sprookje, waarin trappen, als men ze aanraakt, glijbanen worden. Daarmee worden het sprookje en de fantasie tot de grotere waarheid verheven.

Het verhaal van *Meine Schneekönigin* is niet meer dan een aanleiding voor de acteurs om van de koude kille realiteit in de surrealistische wereld van het sprookje te stappen. Gedurende drie uur werken ze zich door het gehele oeuvre van Andersen, ze veranderen van minuut tot minuut in kraaien, geiten, slakken, koningen, prinsessen, heksen of theepotjes. Ze verdwijnen door de deur in een sneeuwlandschap, verdwijnen door de sofa in het onbekende en komen terug als prinses of geit. Iemand gaat zich wassen in een badkamertje en komt terug als de keizer uit het sprookje 'de kleren van de keizer', poedelnaakt dus. Er wordt gegekscheerd over het tonen van naakt op scène. Een tweede acteur trekt ook zijn kleren uit en ze trekken aan elkaars piemel. De 'bezwering van driften en angsten', die één van de typerende functies van sprookjes zowel als van theater is, wordt zo op ironische wijze gethematiseerd.

Naarmate de voorstelling vordert, wordt steeds onduidelijker welk verhaal er verteld wordt. Na een tijdje kan de toeschouwer niet anders meer dan zich te laten

meevoeren van scène naar scène zoals in een droom. Hierdoor wordt de voorstelling naar een ander niveau getild: ze lijkt een hommage aan het spel en de fantasie. Het spel wordt gespeeld om het spel zelf. Nergens echter wordt de voorstelling infantiel, nergens krijg je zelfs het gevoel dat de voorstelling voor een kind 'geschikt' zou zijn. De conflicten die uit de sprookjes van Andersen gelicht worden, zijn existentialistisch te noemen. Ergens midden in de voorstelling probeert Kay (uit *Meine Schneekönigin*) zelfmoord te plegen. Hij bengelt aan een touw in het decor. Maar wie zelfmoord pleegt in een sprookje kan altijd een wens doen die hem weer van de dood redt. Zo raast de voorstelling door van metamorfose naar metamorfose. Sommige toeschouwers kunnen aan dit spel geen plezier vinden en proberen de zaal te verlaten. Maar acteur Herbert Fritsch roept hen telkens weer toe: "Blijf toch zitten, blijf toch zitten, het wordt straks beter!" Of: "Blijf toch, het duurt niet meer zo lang. Ik zal sneller praten." Het is typerend voor de speelstijl in de voorstelling, die bijna als een improvisatie overkomt. De acteurs worstelen met kledingstukken en rekwisieten. De echte dieren die in de voorstelling gebruikt worden zijn onvoorspelbaar en doen niet altijd wat de acteurs willen. Daar wijden ze dan ook improviserend over uit. De voorstelling volgt geen klassieke dramaturgie, maar lijkt veel meer op een performance rond sprookjes en spel. Ook hier dringt zich de vergelijking met de dramaturgie van de voorstellingen van Forced Entertainment op, zoals in *Bloody Mess*, waarin de scènes ogenschijnlijk associatief met elkaar verbonden worden. Acteurs zeggen bijvoorbeeld: "Ik ga nu af en ga me verkleden als IJskoningin", waardoor de acteur achter het personage zichtbaar blijft. De technicus die de sneeuw- en schuimmachine bedient, is ook zichtbaar op het toneel en wordt door de spelers als 'Flockenmeister' aangesproken. Die doorzichtigheid, de speelsheid en de zichtbaarheid van de acteur-in-actie doet performanceachtig aan. De bevolking van het toneel met koningen, prinsessen, dieren en voorwerpen die kunnen spreken doet denken aan Shakespeare (zoals *Midsummernight's Dream*) maar ook aan dadaïstisch en surrealistisch werk. Misschien is de voorstelling in die zin en in tweede instantie ook wel een pleidooi voor een herwaardering van die kunststromingen. Ook hier, net als bij Pollesch en Schlingensiefel wordt weer beeld op beeld gestapeld. Ogenscheinlijk los en vrij associatief, maar in z'n geheel een loepzuivere, levensgrote metafoor voor de huidige tijdgeest.

Theater als onderschrift bij de huidige beeldcultuur

De beschrijving van de drie bovenstaande voorstellingen geeft een impressie van het werk dat Castorf, Schlingensiefel en Pollesch momenteel aan de Volksbühne leveren. De diversiteit van de thema's en de aanpak getuigen van de levendigheid van dit theaterhuis. Daarnaast valt ook op dat ze zich alle drie oriënteren op de geschiedenis van het theater en de andere kunsten: Pollesch richt zich, verrassend, op Artaud en Brecht; Schlingensiefel op Piscator en Schönberg; Castorf op recentere ontwikkelingen zoals het performancetheater, maar ook hergebruikt hij elementen uit het surrealisme en het dadaïsme. Nergens echter geven hun voorstellingen blijk van traditionalisme, veeleer zou ik ze innovatief en experimenteel noemen. Niets is er heilig of krijgt prioriteit, niet de tekst, niet de acteur, noch de traditie of het experiment. Alles dient er als gebruiksvoorwerp, als aanleiding voor het spel of het ritueel. In de Volksbühne worden methodes, middelen en stof uit de theatergeschiedenis gerecycled en opnieuw experimenteel ingezet om actuele en universele thema's op het theater te brengen. Opvallend is dat hierdoor actuele thema's en tijdsgeest 'bevroren' lijken te worden en tot allegorieën en metaforen verwerkt die onze werkelijkheid in geschiedenis veranderen. Dat dit slaagt, is af te lezen aan de verbijsterde en

uitgelaten gezichten van de toeschouwers en de enthousiaste debatten die na afloop van de voorstellingen gevoerd werden.

Voor ons, jonge professionele kijkers, waren deze voorstellingen een inspiratiebron en aanmoediging om onze intuïtie te volgen en het theater als instrument te gebruiken en misbruiken: het zien van deze voorstellingen stimuleerde ons om voor *Regels voor het Paradijs* een associatieve dramaturgie te gebruiken. De voorstelling van Pollesch gaf ons het inzicht dat de beeldtaal van een voorstelling niet persé consequent moet zijn maar vooral functioneel. Uit Schlinensiefs regie brachten we de idee mee dat publieksparticipatie niet noodzakelijk irritant is en dat de muzikaliteit en compositie van een voorstelling complex als een symfonie van Beethoven kan en mag zijn. Naar aanleiding van de regie van Castorf onderzochten we in welke mate we performanceachtige sequenties in onze 'partituur' konden inbouwen. Op die manier was ons bezoek ook een praktische les in de grammatica van het 'postdramatische' theater. Nu weten we wat postdramatisch theater betekent: gewoon *rock-and-roll!*

Onze trein vertrekt de volgende dag vroeg uit Berlijn. In gedachten zwaai ik even naar Chodowiecki. Opnieuw langs het gestaag groeiende Regierungsviertel en de Gedächtniskirche. Ik denk na over de manier waarop beeld en woord, verleden en heden in het theater kunnen worden samengesmolten.

Joachim Robbrecht is student regie aan de Amsterdamse Theaterschool. Op 5 april 2005 ging in Het Gasthuis *Regels voor het paradijs* in première, waarin Vincent Rietveld speelde naast Fleur Renes en Casper Gimbrère.