

○ Schiller recycled: Vorsicht Freiheit! - Een verslag van de Schillertage 2005 in Mannheim -

In het kader van de tweehonderdste sterfdag - op 9 mei 2005 - van Friedrich Schiller, werden in het Duitse Mannheim vele festiviteiten georganiseerd, waaronder de 13^e Internationalen Schillertage. Joachim Robbrecht reisde (met een beurs van de Deutsche Bank) van 4 tot en met 12 juni af naar Mannheim en liet zich onderdompelen in het festival met als motto "Vorsicht Freiheit!". Een verslag.

Joachim Robbrecht

Tot mijn grote verbazing neemt de treinreis naar Mannheim slechts vier uur in beslag. Dat is naar schatting zowat tien keer sneller dan dezelfde reis tweehonderd jaar geleden, in het jaar dat Schiller stierf. Bovendien moest men in die tijd diverse grenzen oversteken van verschillende vorstendommen, met telkens weer andere wetten, bepaald door de willekeur van de regerende vorst. Schillers vader was rond 1745 in tegengestelde richting naar Holland gereisd, als legerarts en roemde de Nederlanden als 'Het Beloofde Land'. Inderdaad stond Nederland in de tweede helft van de 18^{de} eeuw bekend als een gidsland op zowel economisch als sociaal en politiek gebied.

Ik probeer nog snel *Don Karlos* te lezen in de trein, want ik wil niet op de *Schillertage* aankomen zonder 'the best of' doorgeploeterd te hebben. Het toeval wil dat ik precies nu Markies von Posa's pleidooi voor een vrij Europa lees, terwijl het gonst van de gesprekken over het referendum over de Europese Grondwet, waarop de Nederlanders nog maar vier dagen geleden merendeels 'nee' hebben geantwoord. Daarmee samenhangend worden gesprekken gevoerd of Nederland al dan niet zijn gidsfunctie heeft verloren. Tegen deze levendige politieke achtergrond krijgen Schillers teksten, zowel de theoretische als de dramatische, een verrassende actualiteitswaarde en krijg ik een vermoeden wat met de uitroep 'Vorsicht Freiheit!', die in Mannheim overal op vlaggen en in winkelatalages geafficheerd is, bedoeld kan zijn.

De korte wandeling van het station naar het theater volstaat om te merken dat heel Mannheim in de ban is van een ware Schillerkoorts. Zelfs op sommige auto's staat de spreuk te lezen. Bij een eerste kennismaking met het programma en de deelnemers aan de workshops, blijken de *Schillertage* echter allesbehalve een lokale aangelegenheid. De programmering bestaat, naast ensceneringen van stadtheaters en 'Frei Szene'-groepen uit heel Duitsland, ook voor een groot gedeelte uit buitenlandse voorstellingen uit Oost- en Noord-Europa, maar ook uit Zuid-Korea en Mozambique is telkens een groep vertegenwoordigd. Dertig procent van de deelnemers aan de workshops komt uit het buitenland: voornamelijk uit Europa, maar ook uit Argentinië, China en de Verenigde Staten. Opvallend is dat voorstellingen en deelnemers uit Zuid- en West-Europa (met uitzondering van Duitsland) ondervertegenwoordigd zijn. Toch blijkt uit het algehele Schillerenhousiasme dat zijn thema's en teksten over de hele wereld weerklank vinden. Wat hier in Mannheim plaatsvindt, groeit dan ook ver uit boven een feestje van de 'Deutsche Kulturnation' en doet vermoeden dat er, in het zog van de economische globalisering, ook zo iets als een culturele globalisering plaatsvindt, wat niet noodzakelijk een negatieve bijklank heeft. 'Culturele globalisering' maakte ook al in de jaren zestig furore: de

zwerftochten van Peter Brook en Grotowsky zijn daarvan goede voorbeelden. De inspiratie en dialoog die daaruit voortvloeien, vallen alleen maar toe te juichen.

Schiller zelf reisde voornamelijk tussen Mannheim, Jena en Weimar en een enkele keer ook naar Berlijn. Buiten de grenzen van het huidige Duitsland is hij in werkelijkheid nooit geweest. In zijn toneelstukken en historisch-filosofische geschriften echter, reisde Schiller door heel West- en Zuid-Europa en kort voor zijn dood begon hij nog aan de zogenoemde 'Seestücke', waarmee hij in zijn fantasie om de wereld kon reizen. Men zou dus, met enig gevoel voor overdrijving, kunnen zeggen dat de interesse van de auteur voor de wereld zich tweehonderd jaar na zijn dood spiegelt in de interesse van de wereld voor de auteur.

Toch kan de uitroep '*Vorsicht Freiheit!*' vandaag de dag ook tegenover de tendens van globalisering gesteld worden. De vrije wereldmarkt (zowel de economische als de culturele) is vooral vrij in één richting; namelijk vanuit het westerse 'centrum' naar de oosterse en Afrikaanse 'periferie'. Duitsland is niet alleen het grootse exportland wat goederen en diensten betreft, maar ook wat betreft cultuur behoort het tot de top. Het verdient dan ook enige scepsis wanneer men op een *Schillerfeier* uitgenodigd wordt in één van de meest geïndustrialiseerde gebieden van Duitsland, want het festival is toch ook een subtiel staaltje van cultureel machtsvertoon.

Het programma dat ik in de volgende negen dagen volg, bestaat uit twee workshops van telkens drie middagen en tien avondvoorstellingen, die zijn onder te verdelen in twee categorieën:

- 1) Voorstellingen die (op enkele schrappingen van personages en tekst na) trouw aan de tekst bleven. In deze categorie zag ik onder andere twee uitvoeringen van *De Rovers*: van het Berliner Ensemble en van het Nationaal Theater Korea. Ik zag *Maria Stuart* van het Hongaarse Bárka Theater en *Kabale und Liebe* van het Nationaal Theater Praag in regie van Jan Nebeský.
- 2) Voorstellingen die zich lieten inspireren door een stuk van Schiller, maar daaruit nauwelijks of helemaal geen tekst gebruikten en waarin handeling, personages en tekstfragmenten uit andere bronnen toegevoegd werden. Zo zag ik *Tell Tell* van het Britse performanceduo Lone Twin, *Wallenstein* van Rimini Protokoll en *Maria Stuart, songs and dances of weddings and funerals* van het Teater Mestola, Helsinki in regie van de Rus Sasha Pepeylyayev. Eén voorstelling liet zich alleen door het vrijheidsideaal van Schiller inspireren, maar had geen theatertekst als bron: *Freiheit Worldwide (Spiel ohne Grenzen!)* van Jörg Lukas Matthaei en Tatjana Mischke.

Wat hier volgt, is een bespreking van een viertal voorstellingen die werden getoond tijdens de *Schillertage 2005*, die interessant zijn met het oog op de hedendaagse receptie van de toneelteksten en het gedachtegoed van Friedrich Schiller. Twee voorstellingen uit de eerste categorie (*De Rovers*) worden comparatief besproken, omdat zij dezelfde tekst als uitgangspunt hebben. Vervolgens worden twee voorstellingen uit de tweede categorie besproken, die de teksten van Schiller volledig uit hun traditionele context rukten. Jammer genoeg moet ik de andere voorstellingen én de workshops buiten beschouwing laten: dat zou een vuistdik boekwerk opleveren.

Deel I

De Rovers: Ich Sterbe!

Ik begin en eindig het festival met een opvoering van *De Rovers*. De eerste wordt gespeeld door het Berliner Ensemble in een regie van Hasko Weber en de laatste door het Koreaans Nationaal Theater uit Seoul in een regie van Youn-Taek Lee. Beide voorstellingen worden in een klassiek lijsttheater gespeeld. Deze twee voorstellingen behoren tot de eerste categorie die ik hierboven heb genoemd: de oorspronkelijke tekst staat (dramaturgisch gezien) op de voorgrond. Tijdens beide voorstellingen blijft te allen tijden duidelijk welke acteur welk personage speelt en het dramatisch verloop van het stuk wordt van bedrijf tot bedrijf en scène tot scène gevolgd.

In zijn openingstoespraak uit de intendant van het Mannheimer Theater- en Operahuis de wens dat de openingsvoorstelling, *De Rovers* van het Berliner Ensemble, eenzelfde *éclat* zal maken als de allereerste opvoering van het stuk, op 13 januari 1782 in het Mannheimer Theater. Daarvan berichtte een ooggetuige: "*Het theater leek op een gekkenhuis, rollende ogen, gebalde vuisten, stampende voeten, rauw geschreeuw uit de publieksruimte! Onbekenden vielen elkaar snikkend in de armen en vrouwen wankelden, de flauwte nabij, richting deur. Alles leek zich op te lossen in een chaos en uit die nevelen brak een nieuwe schepping los!*" Schiller heeft die avond zelf mee kunnen maken; hij was toen drieëntwintig jaar en het was de allereerste Schilleropvoering ooit.

In *De Rovers* leidt Karl Moor een liederlijk leven als rover. Zijn jongere broer Franz laat hem weten dat Karl door zijn vader verstoten is. Daarop grijpt dezelfde Franz met een list de macht in het graafdom van zijn vader, die hij opsluit in een kerker. Zijn hele omgeving echter maakt hij wijs dat vader en broer Karl gestorven zijn. Op een dag keert Karl incognito naar huis en doorziet de list van zijn broer. De roversbende van Karl bestormt het kasteel en Franz pleegt zelfmoord. Karl voelt zich ellendig over zijn weggegooide leven en in de laatste scène vermoordt hij Amalia, de vrouw die sinds zijn jeugd op hem verliefd was en hem nu nog een laatste keer in het bos haar liefde betuigt. Ook de vader sterft, van verdriet.

Graftombes

Het decor van beide ensceneringen is sober vormgegeven. Vormgever Frank Hänig van het Berliner Ensemble richt op tweederde van de *Drehbühne* een verticale houten wand op, die bijna over de hele lengte van de lijst loopt en circa vijf meter hoog is. De voorkant van de wand is zwart geverfd en aan de achterkant is het hout bloot gelaten. Helemaal in het begin hangt er een gordijn over de wand, waarop in grote strakke letters (als een bedrijfslogo) de familienaam MOOR gedrukt staat. Dat gordijn wordt door de verloren zoon Karl Moor reeds in de eerste scène afgerukt, als de wanhoop hoog oplaait. Vanuit de zaal heb ik het gevoel in een graftombe naar binnen te kijken. In de Koreaanse voorstelling is er geen metershoge wand, maar een helling op de *Drehbühne* gebouwd, in twee stukken opgedeeld door lange losstaande planken, die in de hoogte tegen een metalen buis zijn geplaatst. Op het uiteinde van de helling staat een hoge, massieve en vierkante toren met een donkere deuropening. Ook hier dringt zich de associatie met een graftombe op.

Er zijn opvallende gelijkenissen in het decor; de verschillen in de kostuums zijn des te groter. Het Berliner Ensemble kiest voor de rovers een maffiazwarte *gangster outfit*, inclusief zware halskettingen. De roversbende is duidelijk gemodelleerd naar

de film *Reservoir Dogs* van Quentin Tarantino. Dat citaat wordt versterkt als er een enorme garagedeur uit de toneellijst naar beneden rolt in de scène waarin de rovers zich voor de rechtelijke macht verschansen; ook de film speelt zich grotendeels in een dergelijke garage af. En niet alleen de *gangsters* van Karl zijn in het zwart: ook de rest van de familie Moor is in strakke, zwarte kostuums gestoken. Alleen Amalia is in een rode jurk gekleed.

Hoe anders is het uitgangspunt van het Nationaal Theater van Korea! Zij werkten voor de kostuums samen met de Duitse kostuumspecialiste Dietlinde Calsow, die zich voor haar creaties liet inspireren door de kostuummode ten tijde van Schiller in combinatie met de traditie van het Koreaanse theater in de tweede helft van de 18^{de} eeuw. Tegelijkertijd zijn ook moderne elementen in het design aangebracht. Er zijn overwegend groene en bruine tinten, maar hier en daar zijn ook rode en blauwe accenten aangebracht. Bovendien dragen de Koreaanse rovers maskers (of maskerstukjes) die het gezicht door littekens, een opengesperde mond of uitvergroete ogen op groteske manier vertekenen. Daarbij dragen de Koreanen halflange zwaarden en steekdolken. De 18^{de} eeuws aandoende kledij geeft weliswaar een ouderwetse indruk, maar blijkt door de opera-achtige uitvergroting toch heel effectief. Calsow speelt bewust met 'slechte smaak' en historische vervalsing. Ook regisseur Youn-Taek Lee oriënteert zich op de speelstijl uit Schillers tijd: een theater dat niet puur retorisch is, maar veeleer speels choreografisch en fysiek. Youn-Taek Lee laat de rovers dan ook telkens dansend en vechtend verschijnen. Daarvoor heeft hij op het rechter voortoneel een aantal muzikanten neergezet, voorzien van onder meer oosterse instrumenten. Zij bedienen zich van een postmoderne *fusion*-techniek, waarbij verschillende cultuuruitingen uit verschillende periodes met elkaar worden vermengd. Het geheel dweept met wat wij doorgaans onder 'kitsch' verstaan, maar het blijft door de precieze en vindingrijke uitvoering toch boeien. Ook Vader Moor, Franz en Amalia spelen zeer beweeglijk en lijken tijdens lange monologen veeleer over het podium te dansen dan te lopen. De opvoering van het Koreaanse theater maakt op mij de indruk van een macabere dans op een grote graftombe.

Moraal of lot ?

Het grootste onderscheid tussen deze voorstellingen wordt echter veroorzaakt door twee keuzes in de dramaturgie: in Schillers oorspronkelijke tekst wordt de vader ('de oude Moor') door zijn jongste zoon, Franz Moor, vermoord. Op het einde van het stuk blijkt echter, tot grote verrassing van het publiek, dat de vader niet echt dood was, maar in de doodskist weer tot bewustzijn is gekomen. Omdat niemand weet dat hij niet echt dood is, gooit zijn zoon Franz hem in een kerker. Rover Karl, de oudere en verloren zoon, ontdekt zijn vader, die hij samen met het publiek dood waant. Regisseur Hasko Weber van het Berliner Ensemble baseert zich voor zijn inscenering op *Hamlet* en laat de vader als een fantoom, in het wit gekleed, terugkeren. Dit heeft tot gevolg dat de scène zich in het hoofd van Karl Moor lijkt af te spelen. Weber stelt Karl daarmee in dezelfde positie als Hamlet en 'verplaatst' daarmee de uiterlijke handeling van het stuk naar een moreel dilemma in het hoofd van de tragische held. Dat dilemma is de twijfel aan de rechtvaardigheid van de wraak die Karl op zijn jongere broer wil nemen. Hasko Weber interpreteert *De Rovers* zodoende als een gedachte-experiment over het goede en het kwade en stelt het hoofdpersonage verantwoordelijk voor zijn morele keuzes. Karl heeft nu de keuze de slechte verloren zoon (de rover) te blijven of zich opnieuw met de familie te

verzoenen. Het morele dilemma wordt gepersonifieerd door het fantoom van de vader.

Bij Youn-Taek Lee wordt een klein, wit, om hulp roepend vadertje - helemaal verstofft en met een hele lange baard - daadwerkelijk uit de kerker gehaald. De regisseur slaagt erin het publiek nog een laatste keer hartelijk te doen lachen in een tragikomische mise-en-scène, net voor de gruwelijke (en daadwerkelijk) tragische finale van het stuk. Maar hier is geen sprake van een mogelijke keuze voor Karl: de vader is fysiek aanwezig en draagt de tekenen van ontbering, die bij de zoon een ongekende wraaklust ontketenen. De Koreaanse Karl handelt instinctief na het zien van de ontberingen die zijn vader heeft doorstaan. Bij deze zoon is geen greintje innerlijke tweestrijd te zien. Pas na het fatale schot op Amalia, ziet hij in dat hij door eigen toedoen alles heeft verloren wat hem lief is.

Een tweede groot verschil tussen beide opvoeringen is dat bij Hasko Weber steeds minder rovers op de scène zijn. In het begin zijn het er drie, dan komt er ééntje bij, maar later sterven er dan weer twee. Op het einde van de opvoering blijft Karl Moor vrijwel helemaal alleen over, omdat hij ook nog zijn familie afslacht. Daarmee beklemtoont Weber het spoor van vernieling dat Karl Moor achterlaat. Youn-Taek Lee doet het tegenovergestelde: hij volgt ook hier weer Schiller op de voet en laat de magnetische kracht van het kwaad steeds maar meer rekruten aantrekken. Zijn er in het begin tien rovers, gaandeweg worden het er vijftien. Vooral op het einde werkt die massa bedreigend voor het publiek en voor Karls geliefde Amalia, die bijna letterlijk door de rovers wordt verscheurd.

Sterven

In de Koreaanse opvoering is het sterven nogal gedramatiseerd: in tegenstelling tot bijna alle andere moord- en sterfscènes die ik tijdens het festival zag, wordt het tempo van de voorstelling hier juist vertraagd en wordt het sterven als overgangsmoment geaccentueerd. Inderdaad heeft Schiller zijn stuk van een gewelddadig einde vol pathos en sentiment voorzien. Hierop wordt in de Europese traditie vaak terughoudend of onderkoeld gereageerd. Men ontdoet Schiller van deze pathos. Maar in de Koreaanse opvoering lokte de eerste groot aangezette sterfscène bij het publiek een collectief bewonderend 'oohh!' uit: de rover Spiegelberg wil van de afwezigheid van de aanvoerder Karl profiteren om een opstand tegen hem te initiëren. Daarop steken twee rovers de verrader met hun zwaarden dood. De roversbende wijkt uiteen en Spiegelberg staat centraal op de scène. Nu roept de acteur, hoewel de hele opvoering in het Koreaans gespeeld werd, plotseling in het Duits: *Ich sterbe!* Zes andere acteurs halen uit de rugzijde van zijn kostuum grote rode linten, die ze in alle richtingen gooien en die opgevangen worden door de andere rovers. Spiegelberg blijft hangen in de linten en wordt uiteindelijk, in de linten gewikkeld, van het toneel gedragen.

In de daaropvolgende scène sterft usurpator Franz Moor. De scène is een gesprek met een biechtvader, die overkomt als een *monologue intérieure* voor het sterven; Franz wankelt tussen blasfemie en berouw. Youn-Taek Lee laat een groepje dansers in zwarte gewaden en met witte maskers als een amorfe massa langzaam het toneel opsluipen. Terwijl Franz oreert, wordt hij af en toe door de groep dansers opgeslokt. Nu eens ligt hij op hun armen, dan wordt hij weer weggestoten. Het is of de Dood met hem speelt, maar Franz lijkt blind voor zijn aanwezigheid. Terwijl hij spreekt, wordt zijn lichaam door deze allegorische figuren van de Dood opgeslokt en verdwijnt hij uiteindelijk helemaal.

Tot slot vindt Amalia de dood, na een lange smeekbede aan de voeten van haar geliefde Karl. De Amalia van het Berliner Ensemble sterft door een lange verstikkende kus van Karl. Essentieel in deze regie is dat de scène zich tussen Karl en Amalia afspeelt en dus *privé* is. In de regie van Youn-Taek Lee spreekt Amalia voor publiek en voor de rovers, waarmee de scène *openbaar* is gemaakt. De Koreaanse Amalia wordt gedurende de hele scène opgejaagd tussen het publiek en de zinnelijk grommende rovers, die haar steeds weer vangen en dreigen aan te randen, terwijl ze haar pleidooi houdt. Uiteindelijk scheuren de vijftien rovers (want hier is de bende alleen maar groter geworden) haar de kleren van het lijf alvorens Karl haar neerschiet. Nu sterft zij, naakt en wiegend als een bloem in het water, tergend langzaam neerzijgend en met de armen open naar het publiek. Het mag een wonder heten dat geen enkele toeschouwer, overmand door de fictie, is opgesprongen om deze Amalia te redden. Inderdaad, na deze opvoering verandert de zaal bij het applaus bijna in een gekkenhuis en wordt lang en luid gejubeld. In deze laatste opvoering van de *Mannheimer Schillertage* lijkt de zaal inderdaad heel even op een gekkenhuis, zoals de intendant hoopte.

Opvallend tot slot is dat in beide opvoeringen, maar nog het meest in die van Hasko Weber, de enige vrouw in het stuk zeer ééndimensionaal wordt afgebeeld. Amalia lijkt dramaturgisch gezien niet meer dan 'de hysterische geliefde' te kunnen betekenen. De vrouwenrollen zijn zeker problematisch in de stukken van Schiller, ze zijn vlak en meestal gereduceerd tot een stereotype. Dit vrouwbeeld beantwoordt waarschijnlijk aan bepaalde romantische mannelijke fantasieën uit Schillers tijd. Maar in bijna geen enkele van de door mij bezochte opvoeringen werd een poging ondernomen om die stereotypes te doorbreken. Een moderne Schillerdramaturgie zou mijns inziens naar de teksten moeten kijken met creatief-kritische, vrouwelijke ogen, zowel naar de thema's als naar de personages.

Deel II

De theatrale reconstructie van de werkelijkheid

Twee andere voorstellingen nu: *Wallenstein* van Rimini Protokoll en *Freiheit Worldwide (Spiel ohne Grenzen!)* van Jörg Lukas Matthaei en Tatjana Mischke. De dramaturgie die ten grondslag ligt aan deze voorstellingen is een *associatieve dramaturgie*, dat wil zeggen dat de voorstelling tot stand komt op basis van associaties met de tekst of het gedachtegoed van Schiller. Die associaties kunnen fysiek, historisch, filosofisch, sociologisch of poëtisch van aard zijn. Schillers tekst verdwijnt volledig achter de associaties.

Bovendien werken zowel Rimini Protokoll als Matthaei en Mischke zonder professionele acteurs. Rimini Protokoll, dat wordt geleid door Helgard Haug en Daniel Wetzl, werkt met zogenoemde *Alltags-Experten* (ervaringsdeskundigen) en bij *Freiheit Worldwide* worden de toeschouwers zélf de acteurs in een simulatiespel. In mijn beleving is de impact en de sensatie die deze twee stukken teweeg brengen, veel groter dan bij de voorstellingen die zich keurig binnen het lijsttheater houden. Deze twee ensceneringen provoceren bij het festivalpubliek fundamentele discussies over 'het vrijheidsideaal'. Het collectief bestaande uit 'ervaringsdeskundigen' (of performers) en de regisseur wordt de auteur van een nieuw stuk, geïnspireerd door Schiller.

Een andere overeenkomst tussen beide voorstellingen is dat ze niet in een theaterruimte plaatsvinden: Rimini Protokoll speelt *Wallenstein* weliswaar in de

repetitieruimte van het Mannheimer Theater, maar die ligt ver buiten het centrum van de stad en blijkt een sportzaal te zijn. *Freiheit Worldwide* vindt onderdak in een sinds jaar en dag verlaten complex met tropische zwembaden. Belangrijk is dat de oorspronkelijke functie van beide ruimtes niet wordt verdoezeld, maar juist gebruikt: in *Wallenstein* wordt het binnenvallende daglicht van de sportzaal gebruikt en de constructie van het gebouw blijft gedurende de hele voorstelling zichtbaar. Er worden, behalve een tribune voor de toeschouwers, slechts twee elementen toegevoegd: een klein draaitoneel en een openklapbare metalen wand. Bij *Freiheit Worldwide* vormt het zwembad met de stoffige neppalmbonen, het kunstgras en de schommelstoelen een onmisbaar deel van de voorstelling: het stelt het (fictieve) Afrikaanse land voor waar de voorstelling zich afspeelt.

Wallenstein

Rimini Protokoll heeft, voordat de repetities van *Wallenstein* begonnen, Schillers drieluik in de bekende goedkope Reclamuitgave gratis op straat verspreid in Weimar en Mannheim; de twee steden waar Schiller werkzaam was. Daarbij vroegen ze mensen met het gezelschap contact op te nemen als ze parallelle motieven ontdekten tussen hun eigen leven en het *Wallenstein*-drama. Op die manier verplaatsten Haug en Wetzel de tragische handeling van het theater naar de werkelijkheid van het burgerlijke leven.

Schillers *Wallenstein* speelt zich af tijdens de dertigjarige oorlog (1618-1648). Wallenstein is opperbevelhebber van een leger in dienst van de keizer. Zijn macht groeit door zijn glorieuze overwinningen, zodat de keizer langzaam maar zeker afhankelijk wordt van zijn onderdanen. Wallensteins soldaten adoreren hun bevelhebber en zijn bereid hem overal te volgen. Dat schetst Schiller in het eerste deel *Wallensteins Kamp*, waar de soldaten onder de vleugels van een waardin bij brood en bier de verschillende stadia van Wallensteins carrière vertellen. Pas in het tweede deel, *Die Piccolomini*, krijgen we Wallenstein zelf te zien, die gelooft naar het toppunt van de macht te kunnen klimmen door de keizer te verraden. Tegen deze achtergrond van oorlog en politiek machtsspel, speelt zich de tragische liefdesgeschiedenis af tussen Wallensteins dochter Thekla en zijn pupil Max Piccolomini. Wallenstein ziet die verbintenis niet zitten: hij heeft een strategisch lucratiever huwelijk in gedachten. Het private en het politieke raken in conflict en uiteindelijk sterven beide geliefden. In het derde deel *Wallensteins dood*, komt zijn hoogmoed ten val en sterft Wallenstein zelf ook.

In de encenering van Rimini Protokoll bestaat het ensemble uit de volgende leden: één Schillerliefhebber die dagelijks een ander stukje Schiller uit het hoofd leert, twee Vietnam-veteranen die nu op een Amerikaanse legerbasis in de buurt van Mannheim werken, één ex-UN-soldaat uit Mannheim die werkeloos is, één kelner, nu gepensioneerd, maar ooit werkzaam bij Hotel 'Zum Elephanten' in Weimar (waar onder andere Adolf Hitler, Caescescu en Gerhard Schröder logeerden), één astrologe (want ook in Schillers *Wallenstein* komt een astrologe voor) en één eigenares van een erotisch relatiebemiddelingsbureau uit Mannheim. De twee 'hoofdpersonages' worden gespeeld door de politiechef van Weimar Ralf Kirsten en CDU-politicus Dr. Sven-Joachim Otto uit Mannheim. Opvallend is dat de beroepen van deze mensen zonder uitzondering tot de verbeelding spreken en een hoog theatraal gehalte hebben. De theatermakers hebben in hun 'dramaturgie van de werkelijkheid', zoals ze het zelf noemen, gericht theatrale momenten en personages uit de werkelijkheid gekozen.

Waarschijnlijk baseert de werkmethode van Haug en Wetzel zich voor een belangrijk deel op de sociologische analyse van Erving Goffman, die in zijn bekende boek *The Presentation of Self in Everyday Life* de wereld analyseert als een complexe scène waarin elk individu steeds publiek, personage, acteur en ook dramaturg van het eigen leven is. Door 'operaties' zoals weglatingen, idealisering en mystificaties in de eigen biografie dramatiseren mensen hun leven. In de voorstelling wordt dat onder meer duidelijk gemaakt door middel van de 'kostuums': de acteurs, die hier niks meer dan zichzelf spelen, dragen ook hun eigen beroepskledij. Daarmee wordt meteen duidelijk dat de politicus een hogere positie in de maatschappij bekleedt. De snit en de kleuren van kostuum en stropdas worden op het toneel plotseling een samenballing van éénduidige tekens die heel precieze informatie over het individu geven. Andere kostuums doen het individu juist verdwijnen en brengen de pure arbeidswaarde en taakomschrijving van de mens die het draagt tot uitdrukking, zoals het soldatenuniform of het livrei van de kelner.

Tijdens de voorstelling krijgen we de dramatische levensverhalen van de politiechef, de politicus en de soldaten te horen. De andere spelers lijken meer bijrollen te vervullen; waarmee de macht op het toneel zo is verdeeld als ook in de werkelijkheid het geval is.

Uit de ramen valt het daglicht binnen, aan het plafond hangen ventilatoren en een paar spots, die nog niet branden. In het midden van de zaal staat een platte draaischijf van ongeveer vijf meter diameter en links staat een nog opgevouwen metalen wand. Verder is er geen meubilair zichtbaar. Het verhaal van de Schillerliefhebber opent het stuk bij wijze van proloog. Hij wandelt in sportieve 'doordeweekse kleding' de zaal binnen en vertelt met een Reclamboekje in de hand, dat hij sinds zijn jeugd elke dag een ander stukje Schiller uit het hoofd leert. Hij gaat weer af en door een deuropening zien we hem op en neer door de gang lopen, een citaat memoriserend. Dan draait hij het licht aan. Een groepje van drie soldaten komt binnen gemarcheerd. Twee gaan gekleed in moderne camouflagepakken, de derde draagt een harnas dat aan de dertigjarige oorlog doet denken. De soldaten bootsen fysieke trainingsoefeningen na. Eén begint te vertellen hoe ze tijdens de Vietnamoorlog in opstand kwamen tegen hun bevelhebber, omdat hij onmenselijk was. En hoe ze uiteindelijk besloten hem te vermoorden. De vensters waaruit het daglicht naar binnen valt, worden met groene lichtfilters overplakt, spots worden aangestoken en de ventilatoren aan het plafond beginnen te draaien. De schaduw van hun wieken worden op de grond geprojecteerd alsof het een helikopter is. Een citaat uit de film *Apocalypse Now*, waarmee de realiteit tot mythische dimensies wordt uitvergroet. De UN-soldaat vertelt (in fragmenten verdeeld over de voorstelling), hoe hij na twee dagen 'oefenkamp voor ontmijningstroepen' doorslaat. Tijdens het verhaal van anderen doet hij voor hoe je veilig met een patrouille door een bos vol mijnen moet lopen. De kelner rolt een fornuisje uit en kookt spaghetti voor de spelers. Ondertussen vertelt de politicus hoe hij bij de verkiezingscampagne voor het burgemeesterschap van Mannheim op geraffineerde wijze de kiezers in zijn campagnefolder misleidde. Aan het publiek vraagt hij wie hem toen gekozen heeft. Een paar tientallen steken hun hand op. De uitbaatster van het bemiddelingsbureau doet haar werk op het toneel: tijdens de voorstelling gaat haar telefoon één keer over en ze maakt een afspraak met een potentiële cliënt. Ze vraagt hem naar zijn seksuele voorkeuren en bijzondere wensen. De astrologe geeft commentaar bij ieders sterrenbeeld en verklaart uit de stand van de sterren waarom het verhaal van

de politicus slecht afloopt: op de dag dat de partij hem door middel van interne intriges naar het politieke reservebankje schoof, stonden de sterren verkeerd. Het verhaal van de politiechef in Weimar spiegelt het liefdesverhaal van Thekla en Max uit Schillers drama. Hij beschrijft hoe hij als jonge politieagent voor de val van de muur in 1989 verliefd werd op een vrouw die 'politiek verdacht' was omdat haar ex-man naar het Westen vluchtte. Als dit bij de politiediensten van de DDR bekend geraakt, wordt hij gedwongen zich van haar te distantiëren. Hij wil echter met haar trouwen en is gedwongen ontslag te nemen. Ze trouwen en drie maanden later valt de muur. De man wordt gerehabiliteerd en is nu politiechef in Weimar.

De ronde draaischijf, waarop de personages meestal hun verhaal doen, draait meer en meer naar het hoogtepunt van de voorstelling toe. De acteurs werken langzaam naar de ontknoping van hun verhalen toe. Ook de metalen wand wordt uitgeklat tot over de schijf. Er zitten twee klapdeuren in, waaruit de spelers steeds weer te voorschijn komen als poppetjes uit een ouderwetse klok: ze wandelen niet meer zelf, maar worden op stoelen rondgedraaid. De scènes volgen elkaar steeds sneller op: met de spaghetti, die de kelner heeft gekookt, wordt een feestje nagespeeld waarop de politicus kiezers ronselt. Vervolgens wordt de spaghetti gebruikt als ingewanden voor een soldaat die voordoe hoe zijn vriend eruit zag, nadat hij op een *boobytrap* gestapt was. Er wordt een Vietnamliedje geplaybackt. De kelner toont hoe hij Caescescu een glaasje jus d'orange aanreikte.

“De mens is vrij als hij speelt” schreef Schiller. Hier schijnen de acteurs zich in het spel en door eenvoudige maar werkzame theatrale vormen van hun eigen biografie te bevrijden.

Striptease

In het nagesprek na de voorstelling vertellen de acteurs uit *Wallenstein* dat ze vijf weken lang hebben gerepeteerd van 's ochtends tot 's avonds. De ironie daarvan ligt in het feit dat men blijkbaar niet in staat is op een podium te staan, zonder vervreemd te raken van het personage dat men sowieso altijd speelt. Het 'acteren van het Zelf' is zoiets als het zesde zintuig van de mens, dat zijn bewegingen coördineert en dat hij volkomen onbewust beleeft. De acteurs moesten dus zichzelf als personage terugvinden en opnieuw instuderen om zich van de eigen rol, of beter: 'de rol van het Eigen' bewust te worden.

Waarschijnlijk heeft een dergelijke oefening ook een therapeutische waarde. Carl Hegemann, dramaturg van de Volksbühne, noemde dit “Trauma-abarbeiten auf der Bühne”. Inderdaad worden hier traumata verwerkt, in elk geval door de soldaten, de politiechef en de politicus. Dit fenomeen is gekend uit televisie talkshows, waar mensen hun private drama's vertellen. Ook daarbij sta ik vaak versteld van de bereidwilligheid waarmee mensen zichzelf blootstellen en zich tijdens het vertellen opnieuw inleven in de slachtofferrol. De ondervrager stelt dan, plaatsvervangend voor het voyeuristische publiek, de pijnlijke vragen aan het exhibitionistische slachtoffer, dat vrijwillig een stripteaseritueel ondergaat. Ook deze acteurs werden betaald om zichzelf te spelen en men kan dan ook ethische vraagtekens plaatsen bij het afkopen van emoties en levensverhalen. De mens die zich verkoopt, loopt mogelijk het gevaar door de representatie van zijn verhaal nog een tweede keer slachtoffer te worden.

Toch bestaat er ook de mogelijkheid dat het publiek, door te luisteren naar het verhaal, zich met het slachtoffer identificeert en hem zelfs – impliciet - in ere herstelt. Dan ontstaat wat Milan Kundera “gevoelstelepathie” noemt: “in de hiërarchie van gevoelens het hoogste gevoel”. Een groot verschil met de voyeuristische praktijk van andere media zoals televisie, is dat de verteller hier voorbereid wordt op de performance. Bij dit toneelstuk draagt de acteur tijdens de repetities zijn persoonlijke verhaal over in een vorm die geschikt is voor publiek. Een ander belangrijk onderscheid is, dat zowel verteller als publiek in het theater fysiek aanwezig zijn en dat er conventies bestaan waardoor de verteller beschermd wordt. Zo kan het publiek, in tegenstelling tot wanneer men voor de televisie zit, geen of nauwelijks commentaar leveren zonder dat dit door de verteller wordt gehoord. Op lachen en eventuele uitroepen van verontwaardiging is de acteur van het eigen verhaal grotendeels voorbereid; hij manipuleert zelfs de gevoelens van het publiek en verwerft daardoor een machtspositie, hoe kwetsbaar hij zich bij het vertellen van zijn verhaal ook opstelt. Bovendien heeft de regie een duidelijke structuur aangebracht in en tussen de verhalen, hetgeen de realiteit uittilt boven de dagelijkse banaliteit. Op die manier kan theater daadwerkelijk tegelijkertijd als een esthetische én morele institutie fungeren. Schillers these over ‘het theater als morele institutie’ blijkt in deze *Wallenstein* een moderne vorm gevonden te hebben, want hier wordt het publiek daadwerkelijk voorgelicht over de werking van machtsmechanismen en worden reële situaties als 'opvoeringen' gedeconstrueerd. Bij dit stuk heb ik het gevoel dat het theater de realiteit op eigen terrein verslaat. Dit min of meer revolutionaire theater, dat ook in de lijn ligt van Augusto Boals *Invisible Theatre*, blijkt in Duitsland in opgang te zijn, want niet alleen deze *Wallenstein* van Rimini Protokoll, ook *Freiheit Worldwide* van Matthaei en Mischke en *Keine Chance Regensburg* van Christoph Schlingensief (zoals besproken in Lucifer #2) werken met gelijksoortige strategieën.

Tot slot is opvallend aan het nagesprek bij *Wallenstein* van Rimini Protokoll dat de acteurs zeer zelfbewust en geëngageerd meespreken over vorm en inhoud van de voorstelling. Het project is de spelers niet boven het hoofd gegroeid, in tegenstelling tot de indruk die wordt gewekt bij de nagesprekken van professionele ensembles, waarbij de regisseur en de dramaturg domineren en de acteurs op de achtergrond blijven. Hier bekruipt mij niet het gevoel dat de acteurs geen binding hebben met de interpretatie die aan het stuk is gegeven. Ook tijdens het nagesprek rinkelt de telefoon van het erotische relatiebemiddelingsbureau en doet de eigenaresse haar werk. Het publiek luistert stil mee. *The show must go on.*

Freiheit Worldwide

Freiheit Worldwide (Spiel ohne Grenzen!) van Jörg Lukas Matthaei en Tatjana Mischke behoort net als *Wallenstein* tot de enceneringen waarbij Schillers werk slechts de aanleiding vormt voor de voorstelling. In de inkomsthal van het verlaten zwembadcomplex, verzamelt zich een groepje van een veertigtal deelnemers. In plaats van een toegangskaartje krijgen we allemaal een rode, groene, blauwe of gele sticker opgeplakt. We worden door de claustrofobische gangen van talloze omkleedhokjes geleid. Als we daar, dicht opeengepakt, verzameld zijn klinkt een stem uit de luidsprekers in het plafond die ons welkom heet in Tambula, de hoofdstad van Bambonië. Uit de welkomsttoespraak vernemen we dat we in een Afrikaans islamitisch land zijn aangekomen als deelnemers aan de internationale vrouwenrechtenconferentie “Peking 10+” van de VN. De bedoeling is dat wij onderhandelaars zijn van één van de vier belangengroepen en ons buigen over de

internationale overeenkomst die in Peking in het jaar 1995 is gesloten. De toenmalige overeenkomst moet uitgebreid en geconcretiseerd worden. Daarnaast moet een actieplan voor vrouwenrechten in Bambonië overeengekomen worden. De gele sticker die ik bij de ingang gekregen heb, betekent dat ik bij de lokale vrouwenrechtenactivisten 'Abikanile' hoor. De andere belangengroepen zijn de NGO Global Women Rights, de Bambonische regering en het toeristische concern "FUI" (een toespeling op het bekende TUI), dat in Bambonië graag hotels wil bouwen.

We krijgen twintig minuten de tijd om onze belangen, die we op papier in de hand gedrukt krijgen, door te nemen. Het spel wordt geleid door een voorzitter en zijn adjudant die zich in het midden van het gigantische leeggepompte zwembad opgesteld hebben. De belangengroepen zitten rond het zwembad op plastic ligstoelen, onder neppalmbomen of in Hollywood-achtige schommelstoelen en kunnen elkaar gadeslaan door het plastic struikgewas. Na de introductie en de eerste 'groepsinterne' gesprekken over wat de belangrijkste belangen zijn, hoe ze te verdedigen en wat de eventuele tegengestelde belangen van de andere groepen zouden kunnen zijn, kiezen we een woordvoerder. Allen verzamelen zich nu rond het zwembad en een filmteam neemt de deelnemers in close-up en projecteert de beelden rechtstreeks op een groot scherm aan de muur.

Tot mijn grote verbazing weten alle 'woordvoerders' - mensen die, toen ze zojuist binnenkwamen nog niet wisten dat ze zelf zouden moeten spelen - onmiddellijk de stereotype houding aan van politici vlak voor een vergadering. Allen doen hun uiterste best het ceremonieel in acht te nemen: ze spreken hun dank uit voor de ontvangst in het gastland, ze bevestigen de goede wil waarmee ze gekomen zijn en stellen hun belangen voor alsof die helemaal geen punt van discussie kunnen zijn. Het jargon dat hiervoor gebruikt wordt, kopiëren ze rechtstreeks uit de media en interviews met politieke leiders. De overeenkomst tussen 'voorstelling' en 'mediarealiteit' is verbluffend. Ik weet dat alle spelers samen met mij zijn binnengekomen en dat ze net hiervoor nog hele andere mensen waren. De voorstelling die iedereen hier ten beste geeft, is zo perfect dat ik het gevoel krijg met doorgewinterde 'professionals' te maken te hebben, die het protocol van zulke bijeenkomsten tot in de puntjes verstaan.

Nu worden de onderhandelingen geopend. Als vanzelfsprekend zenden alle groepen delegaties naar de andere groepen uit. De FUI-groep heeft zelfs rekwisieten gekregen. Als ik daar aankom als woordvoerder van Abikanile, word ik op champagne getrakteerd. Daar ik een activist uit een islamitische groep voor vrouwenrechten speel, beginnen hier meteen al de complicaties. Ik zie het als een provocatie dat de FUI vertegenwoordiging blijkbaar zo weinig notie heeft van mijn geloof dat ze me alcoholische dranken aanbiedt. Als ik hen vervolgens aanspreek op het AIDS probleem in ons land, blijken ze niet bereid te zijn in hun hotels concrete maatregelen tegen sextoerisme te nemen. Na een half uurtje onderhandelen hebben 'de regering' en het 'FUI-concern' de belangen helemaal op elkaar afgestemd. Ze beslissen dat ze niet meer willen onderhandelen met onze groep 'Abikanile'. Tot overmaat van ramp worden de subsidies, zo vernemen we via een bericht dat door de luidsprekers klinkt, die we van de Verenigde Staten ontvangen, met de helft gereduceerd omdat de republikeinse regering heeft beslist, om groepen die openlijk naar het recht op abortus streven, minder te ondersteunen. Dat bericht is gebaseerd

op een echt amendement en laat ons in het spel voelen, hoe ontwikkelingssamenwerking en ideologie-verspreiding hand in hand kunnen gaan. Als we voor een 'tussenstand' terug bij het zwembad geroepen worden, blijkt dat FUI en de Bambonische regering alle eigen doelstellingen hebben bereikt en al contracten hebben afgesloten. Van de eigenlijke doelstellingen van de conferentie is echter nog niets tot stand gekomen. Zo blijkt de vergadering van de Verenigde Naties enkel een dekmantel voor economische onderhandelingen te zijn. De fantasie van de deelnemers is zelfs zo ver op hol geslagen dat ze zich de moeite getroosten om obscene prentjes te tekenen op kladblaadjes, die ze aan 'de pers' (het filmteam) voorstellen als foto's van ons- de vrouwenrechtenactivisten. Bovendien worden we van corruptie beschuldigd. Alle deelnemers blijken nu helemaal in het spel verwickeld te zijn. De emoties lopen hoog op en niemand onderscheidt nog spel van realiteit. Er wordt volop gekibbeld en geruzied, maar steeds in het voor politieke optredens zo specifieke jargon. Slechts af en toe valt men uit de rol en verbaast zich over zichzelf en zijn engagement in het spel.

Mij valt vooral op dat de groep, die de regering speelt, alleen maar uit vrouwen bestaat, op één man na. Ik kan dan ook niet geloven dat die ene man door de groep ook nog eens als president en woordvoerder is gekozen. Het lijkt bijna te cliché voor woorden. Alle vrouwen in 'de regering' werken bereidwillig mee aan het verdedigen van een Taliban-achtig regime waarin vrouwen onderdrukt worden. Waarom is er geen enkele deelnemer die het spel boycot en individueel toch onderhandelt met de andere groepen? Als het spel in negatieve richting geboycot kan worden door het weigeren van onderhandelingen waarom dan ook niet in positieve richting? Als dit geen acteurs zijn, zijn zij als 'mens' wel erg slaafs. Het voelt als een nachtmerrie. Ook al is dit het spel, het is verdomd realistisch. Na twee uur onderhandelen, bereiken we, via politieke achterdeuren, toch nog één punt van overeenkomst, namelijk dat economische investeringen moeten gepaard gaan met inspanningen voor 'sociale verbeteringen'. De conferentie wordt verder onsuccesvol afgesloten. De deelnemers moeten verzamelen in het zwembad. Hier eindigt het spel en wordt overgeschakeld naar de realiteit.

De voorzitter neemt nu via internet rechtstreeks contact op met een vrouwenrechtenorganisatie in Somalië. Daar zitten een Duitse vrouw en vier Somalische mannen achter de *webcam*. In een gesprek van een half uur, dat op een scherm wordt geprojecteerd, krijgen we te horen wat de concrete problemen van de Somalische vrouwenrechtenorganisatie zijn en aan welke oplossingen ze werken. Er wordt onder andere gesproken over seksuele voorlichting en opvang van mishandelde vrouwen. Maar vooral wordt aangeduid dat Somalië, in vergelijking met andere Afrikaanse landen, relatief ver gevorderd is inzake de vrouwenrechten. Dat sluit de avond toch nog hoopvol af.

Tot mijn grote verontwaardiging is de deelnemer die de directeur van het FUI-concern speelde, ondertussen al ingedommeld. Het typeert de onverschilligheid waarmee we in het westen de globale problematiek bejegenen. De veelgehoorde spreuken "alles kan, alles mag" en "the sky is the limit" geldt toch alleen maar voor een heel klein percentage van de wereldbevolking. En is dat niet precies wat Mathei en Mischke wilden aantonen? In deze voorstelling worden door het spel bij sommige deelnemers toch weer vraagstellingen geactiveerd waarvan we dachten dat we de antwoorden al wisten. Dat komt voornamelijk door de eigen emotionele betrokkenheid bij het spel. Dat doet me denken aan Goffmans theorie, dat in de

wereld een aantal façades voor het grijpen liggen die elke persoon kan aantrekken en met een luttel aantal regieaanwijzingen professioneel kan spelen. Inderdaad, elke persoonlijkheid die ik in de inkomsthal had gezien, leek in een mum van tijd in een andere persoonlijkheid te kunnen veranderen tijdens het spel. Goffman zegt: “we onderschatten de acteur in onszelf”. Tijdens deze voorstelling had ik de schokkende ervaring dat wij blijkbaar geneigd zijn om, indien we in een veilige machtspositie verkeren, in bijna alle gevallen geneigd zijn om de slechtste, meest kortzichtige en egoïstische kanten van onze façade uit te spelen, ook als ons profijt relatief veel geringer is dan het profijt voor de zwakkere tegenpartij indien we anders zouden handelen. Zulke ervaringen – gegoten in een spelsimulatie – zijn shockerend én leerrijk.

Raadselachtig vind ik dat ook hier – net als bij *Wallenstein* - in het verloop van het spel duidelijk een dramatische opbouw zat, hoewel er door de spelleider nauwelijks werd ingegrepen. De expositie was duidelijk voorbereid door de spelleiding, maar daaruit ontwikkelden zich als vanzelf het conflict, de crisis en de catastrofe. Alsof het de oervorm is waarmee de mens zaken afhandelt. Natuurlijk kan na de crisis ook ‘ontspanning’ optreden, mits de interactie geslaagd is. Dit spel werkte helemaal als het Forum Theater waarvan Augusto Boal de regels heeft bepaald: voor de dramaturgie gold daar onder andere dat de tekst ieders ideologie duidelijk moet definiëren. In *Freiheit Worldwide* kreeg elke groep zijn belangen in een script toebedeeld. Ten tweede gold bij Boal dat ieder personage tenminste één sociale of politieke fout moet hebben. Ook hier is zeker bij elke groep een politieke of sociale fout te vinden. Net als bij de voorstelling *Keine Chance Regensburg* van Christoph Schlingensief (zie bespreking Theaterschrift Lucifer 2#) is de gebeurtenis in *Freiheit Worldwide* uniek. De regisseurs maken weliswaar regelmatig gebruik van hetzelfde ‘format’, maar kiezen voor elke voorstelling een andere spelsituatie. Ook hier geldt de regel die Schlingensief ontwierp: 1) willen 2) kunnen 3) doen. Waarbij stap 2 mag worden overgeslagen. Zowel in *Freiheit Worldwide* als in *Wallenstein* wordt het ‘kunnen’ overgeslagen: er wordt niet met professionele acteurs gewerkt en de boodschap van het stuk wordt belangrijker geacht dan de zuiverheid van de vorm waarin ze wordt gebracht. Gevolg is dat dit theatergenre prozaïsch is en arm aan poëtische metaforen en tegelijkertijd aan inhoudelijke zeggingskracht en energie wint.

Tot slot is opvallend dat zowel *Wallenstein* als *Freiheit Worldwide* aanleunen bij een *reality-trend*, die ontstaan is op de televisie. In de eerste voorstelling kijken we naar ‘echte’ mensen alsof zij personages zijn. In de tweede kijken we naar onszelf als personages en wordt op het einde *live* naar Somalië overgeschakeld. Zo bezien zou je kunnen zeggen dat John De Mol met *Big Brother* ook het politieke theater een nieuwe impuls heeft gegeven.

Conclusie: vrijheid praktiseren

In mijn belevenis had het festival in Mannheim zich als een politiek theaterfestival aangekondigd. Niet alleen omdat de Europese Grondwet in de periode voorafgaande aan het festival gesneuveld was en niet alleen omdat alle teksten van Schiller in elke scène het conflict tussen het persoonlijke belang en het politieke belang of ideaal thematiseren, maar vooral vanwege de titel “*Vorsicht Freiheit!*” Ik associeer deze titel onmiddellijk met dat conflict tussen het persoonlijke en het politieke of tussen het individuele en het collectieve. Als uitroep kan “*Vorsicht Freiheit!*” verschillende dingen

betekenen: ten eerste is vrijheid een broos ideaal dat we maar ten dele hebben bereikt, voorzichtig daarmee. Ten tweede moeten we misschien niet altijd overal vrijheid toelaten, maar ook hier en daar met dwang optreden. Ten derde kan iemand die vrijheid krijgt, deze ook misbruiken en dus moet er een tegengewicht bestaan, bijvoorbeeld verantwoordelijkheid. “*Vorsicht Freiheit!*” is dus een razend actueel politiek en sociaal thema en met name Rimini Protokoll en Matthaer/Mischke zijn er in geslaagd om gedachten over vrijheid bij de toeschouwers in het hart te planten. Belangrijk is dat zij de recente geschiedenis van de vrijheid dramatiseren (bijvoorbeeld in het verhaal van de politiechef in Weimar of door vrouwenrechten als thema te kiezen). Het gaat hier in beide gevallen om meer dan ‘vrij zijn van existentiële noden’ of ‘de vrijheid zoveel bezit te vergaren als men wil’. Het gaat om vormen van vrijheid die de materiële vrijheid van behoeftes ontstijgen. In *Wallenstein* werden ook duidelijk ‘negatieve bijwerkingen’ van vrijheid geënceneerd. Zo kon men de aanwezigheid van de eigenaresse van het erotische relatiebemiddelingsbureau, haar treurige gezicht, de gespeelde interesse waarmee ze het telefoontje afhandelde en haar cynische commentaar (“Met twee is men meer alleen dan alleen”) interpreteren als kritiek op de vrijheid die we vandaag ondervinden met betrekking tot seksuele relaties. Deze voorstellingen diepten het thema van de *Schillertage* daadwerkelijk uit en waren een aanzet tot ‘een Europese *State of the Union* in zake Vrijheid anno 2005’. Jammer genoeg sloeg deze vonk van enthousiasme niet zichtbaar over naar andere op de *Schillertage* aanwezige gezelschappen.

Opvallend is dat de klassieke voorstellingen op de *Schillertage*, waaronder *De Rovers* van het Berliner Ensemble, het thema van het festival niet echt op een nieuwe en inspirerende manier konden belichten. Het beoefenen van vrijheid op esthetisch en inhoudelijk niveau leverde daarentegen ook voor het publiek een nieuwe impuls op om over vrijheid te voelen en te denken. Die oefeningen in vrijheid bestonden bijvoorbeeld uit het mengen van verschillende theatertradities en contexten, zoals in de Koreaanse opvoering van *De Rovers*.

De voorstellingen waarin het materiaal in de eerste plaats alleen maar werd gebruikt als aanleiding tot het spel of tot reflectie, zoals in *Wallenstein* en *Freiheit Worldwide*, gaven een rijkdom aan ideeën rond het thema ‘vrijheid’. In die voorstellingen werd vrijheid daadwerkelijk tastbaar, problematisch en emotioneel. Nooit had ik het gevoel op een geforceerde of lachwekkende manier bij één of andere manifestatie van verouderd idealisme aanwezig te zijn. Het engagement dat hier getoond werd, was een engagement van het beredeneerde, nuchtere soort en staat in feite in schril contrast met het bekende ‘Schillerpathos’, maar ook met de schreeuwerigheid van de politieke praktijk in vele Europese landen. In deze voorstellingen werden via het spel vele sociale misstanden direct én indirect verbeeld en bekritiseerd. Daar waren de voorstellingen fel in. Het idealistische tegenontwerp echter - de utopie - ontbreekt en toch vindt er een hoopvol aftasten plaats naar welke mogelijkheden de toekomst te bieden zal hebben. Voorstellingen als *Freiheit Worldwide* en *Wallenstein* laten in de eerste plaats zien dat de spelende mens al spelende zijn horizons kan verbreden en daardoor vrijheid kan vinden. Maar ook tonen ze aan dat iedereen actief aan dit dramatische onderzoek naar vrijheid kan deelnemen: de acteurs in de voorstellingen zijn namelijk geen professionals maar gewone burgers.

Bij een ‘manifestatie’ waar *live* een debat wordt gevoerd of een voorstelling waar echte mensen op de scène staan, kan men zich misschien afvragen wat daar

'theatraal' aan is. Eigenaardig genoeg volstaat het omkaderen van de realiteit meestal al om de realiteit als theater - als schijn, als spel - te ontmaskeren. De op het oog simpele 'operatie' die de theatermaker dan uitvoert, ligt besloten in Shakespeares beroemde metafoor: "*world=stage*". De theatermaker voegt slechts het is-gelijk-teken toe. Uit het voorafgaande blijkt dat dit genoeg is, want we leven in een hoogst gecodeerde wereld; een wereld als een gemaskerd bal. En daar zijn we ons blijkbaar ook allemaal van bewust! Voorstellingen als *Freiheit Worldwide* en *Wallenstein* bouwen verder op een theatertraditie waar de scheidslijn tussen toeschouwer en speler heel diffuus is en waar actualiteit direct in het theater gereflecteerd kan worden. Het ziet er naar uit dat steeds meer makers zich met dit soort *reality*-theater gaan bezig houden.

Interessant is dat daarbij klassieke teksten als die van Schiller tot inspiratie dienen. De plot of het conflict van het klassieke drama wordt overgenomen voor het 'herstructureren van realiteit' in het geval van *Wallenstein*. In het geval van *Freiheit Worldwide* wordt een verlichtingsideaal opnieuw *recycled* voor de actualiteit. Bovendien is hier sprake van het mixen van 'low-culture' en 'high-culture'. Beide voorstellingen herinneren enerzijds aan *reality*-televisie, dat wil zeggen 'low-culture'. Ze verwijzen echter ook naar het klassieke drama van Schiller en maken gebruik van theatrale strategieën die behoren tot de traditie van het postmoderne, zoals het filmcitaat. Het is dan ook spannend om te volgen hoe dit genre zich verder zal ontwikkelen. Want, zoals ik boven al aanstipte, is de poëtische kracht van dit theater soms zwak. Zouden er geen manieren zijn om de theatrale metafoor, de symboliek en de allegorie in dit soort voorstellingen beter te integreren? Zou dat niet bijdragen aan de 'gevoelstelepathie' die deze voorstellingen teweeg schijnen te willen brengen?

Uit de voorstelling van het Nationaal Theater van Korea is mij vooral de intensiteit en de acrobatiek bijgebleven waarmee *De Rovers* werd uitgevoerd. De tijd die voor elk woord, elke handeling werden genomen en de pathetiek waarmee elke beweging werd gemaakt, dompelden de toeschouwers volledig onder in de atmosfeer en het drama van het stuk. Wie *De Rovers* op zo'n manier uitgevoerd heeft gezien, ervaart Schillers stuk als een oermythe die men, eens gehoord, altijd met zich mee draagt. Zou het niet inspirerend zijn als dergelijke culturele uitwisselingen tussen oost en west, in het zog van het economisch globalisme, vaker en in beide richtingen plaatsvinden? Zou het niet mooi zijn om de rijke beeldentaal uit de Koreaanse voorstelling in de toekomst gecombineerd te zien met het enorme engagement van *Freiheit Worldwide* en *Wallenstein*? Dat zou pas echt de 'fusion' van de eeuw zijn! Misschien komen we pas dan uit bij een echt zinnige culturele globalisering.

Joachim Robbrecht zit in het laatste jaar van de Amsterdamse Regieopleiding. Op 19 januari 2006 ging in Het Gasthuis *Vincent van Gogh; leven en werk* in première, een theatrale documentaire die is ontstaan naar aanleiding van de vraag hoe men identiteit kan construeren. Kunnen de wortels van 'een' Nederlandse identiteit worden opgegraven en blootgelegd via de schilder Van Gogh? In deze voorstelling werkte Joachim samen met ervaringsdeskundige kunstschilders aan de theatrale reconstructie van Van Gogh's leven en werk.