

TERZIJDE

OSTERMEIER OF DE NIEUWE GENERATIE MELDT ZICH

In het Europees theater spreekt men danig over de aflossing van de wacht. De oude meesters, de rebellen van de jaren zeventig, hebben nog steeds het roer in handen, maar de vraag is hoe lang dit nog duren kan. Houden we het bij de regisseurs dan leveren zowel Engeland als Duitsland twee sprekende voorbeelden. In de jaren zeventig gold de Royal Shakespeare Company als toonaangevend. Toen Peter Hall het voor bekeken hield, werd hij vervangen door Trevor Nunn, toen een jongeman van zevenentwintig. Hij had als regisseur in zijn Shakespeare-producties artistiek reeds wat bewezen, maar het was een gedurfde beslissing om hem het hele apparaat van een repertoiregezelschap in handen te geven. Maar de keuze bleek te lonen. De jaren zeventig waren voor het gezelschap de grote tijd. Je zag er de beste acteurs, Peter Brook kon nog een enkele keer tot een regie verleid worden, en de producties van Nunn zelf behoorden tot de theatrale hoogtepunten. Maar eenmaal Nunn ontdekt had hoe goed hij populaire spektakels kon regisseren, verloor hij zijn interesse voor het gezelschap. *Les Misérables* gaf een andere dimensie aan zijn carrière en zijn bankrekening. Nunn stapte op en zijn gezelschap werd tweederangs.

Maar kijk naar de verrassende wending die zijn carrière thans genomen heeft. In de jaren negentig had het National Theatre, dat andere paradepaardje van het Londense culturele leven, af te rekenen met al even grote problemen. Overal kon je horen dat er zich radicale beslissingen opdrongen. Maar de raad van bestuur ging niet voor risico maar voor voorzichtigheid. Tot eenieders verbazing koos men voor Trevor Nunn. Wat een hemelsbreed verschil met wat er in de jaren zeventig was gebeurd. We hebben geen vertrouwen in de nieuwe generatie, zo lijkt wel de boodschap van de beleidsmakers.

In Berlijn heeft het Berliner Ensemble al even moeilijke tijden achter de rug. Het theater was al tot een wat stoffig museum geworden onder de ijzeren hand van de erfgenamen van Brecht. Na de val van de Muur drongen er zich dringend nieuwe maatregelen op, maar alle formules die werden uitgetoet, liepen spaak. Toen Heiner Müller intendant werd, leek het er één ogenblik op dat het Berliner Ensemble een nieuw elan zou kunnen krijgen. Zijn versie van *Arturo Ui*, met Martin Wuttke in de hoofdrol, werd bejubeld, omdat Müller vanonder het historisch gewicht van de Brechttraditie was weggekomen. Helaas bleef het bij deze éne triomf, want Heiner Müller overleed. Na nog wat treurige en wankelende jaren, leek de oplossing gevonden: Claus Peymann, het enfant terrible van de jaren zeventig, mag het nieuwe huis leiden. Peymann, die zijn contract als intendant aan het Wiener Burgtheater afwerkt, is wel het symbool van de generatie theatermakers die in hun jeugd het toneelbestel

op zijn kop wisten te zetten. Maar nu is Peymann zestig, en wordt het leiden van het Berliner Ensemble zijn laatste belangrijke opdracht. Om de generatieproblematiek nog scherper te stellen, moet ik erop wijzen dat de andere stuwende kracht van het nieuwe gezelschap Karl-Ernst Herrmann is, bij ons bekend van zijn gouden jaren bij de Munt, in Berlijn de mythische scenograaf die de Schaubühne een volstrekt eigen uitstraling bezorgde, maar ook dat speelde zich in de jaren zeventig af.

Er is, zo menen de critici, nood aan nieuw bloed. Dat nieuwe bloed heeft zich gemanifesteerd in die andere grote schouwburg van de ex-D.D.R., het Deutsches Theater. Daar is de intendant Thomas Langhoff, een telg uit een beroemd theatergeslacht. Bij hem is in 1996 een jongeman binnengestapt, die in geen tijd van zich zou laten spreken. Deze Thomas Ostermeier, geboren in 1969 in Soltau, is de zoon van een legerofficier. De familie verhuisde naar Landshut in Beieren. Later ging hij theater studeren aan de Ernst Busch-Schule te Berlijn, waar hij les kreeg van Manfred Karge. Hij heeft zelf ook toneel gespeeld, onder leiding van die andere spraakmakende theatermaker van de jonge generatie, Einer Schlee. Ostermeier houdt zich niet alleen met theater bezig, want hij speelt contrabas en was lid van een Free Jazz-formatie. Dat hij zich tegen zijn achtergrond afzet, blijkt uit het feit dat hij weigerde zijn militaire dienstplicht te vervullen, en dat hij actief is geweest in de trotskistische beweging.

Bij Langhoff meldde hij dat hij graag zijn eigen ding wou doen, maar dan niet in het grote apparaat dat het Deutsches Theater is. Hij dacht aan een kleine ruimte, een barak. Die kon de jongeman krijgen, en de naam van dat nieuwe theatertje was meteen gevonden: Die Baracke. In geen tijd golden zowel Die Baracke, als Thomas Ostermeier als het nieuwe feit in het Duitse theaterleven. In een Duitse context was het absoluut uitzonderlijk dat iemand van zijn leeftijd de volledige verantwoordelijkheid kreeg. Het merkwaardige van het geval is dat deze regisseur met zijn bescheiden producties onmiddellijk furore maakte, zonder dat hij met een originele *Hamlet* of een verrassende *Faust* op de proppen kwam. Bij hem ging het om eigentijds theater. In Berlijn moest je vanaf het eerste seizoen zijn producties zien, iets wat niet makkelijk viel omdat zijn zaal slechts negenennegentig stoelen telde. Voor Duitsland gebeurde iets unieks: een theater in de marge bleek plots zeer belangrijk te zijn.

Het tweede jaar was al even opwindend, al besloot Ostermeier slim om in de kleine ruimte te blijven werken. Het was de beste methode om door schaarste een maximale aandacht te kweken. Wat opviel was dat Ostermeier naar een nieuw repertoire greep, dat wat in Engeland wat pompeus als New Writing aan de man werd gebracht. Zo combineerde Ostermeier een nieuwe ruimte en nieuwe teksten. In 1998 werd de Baracke uitgeroepen tot het 'theater van het jaar' en werd Ostermeier de

‘beste regisseur’ van het seizoen.

De volgende stap was dat zijn producties internationaal de aandacht trokken. De lijst van landen waar producties zoals *Shopping and Fucking* te gast zijn geweest, is te lang om op te noemen: het gaat van Rusland, over Nederland (Holland Festival) tot Frankrijk. Daar krijgt hij extra aandacht omdat hij de centrale figuur is van het festival van Avignon, 1999. Klap op de vuurpijl, Ostermeier werd gekozen als de nieuwe intendant van de Schaubühne.

Dit mythisch gezelschap heeft sedert het vertrek van Peter Stein in 1985, veel van zijn status verloren. De ene na de andere intendant kwam en ging (Gosch, Bondi, Breth), maar het wilde nooit meer echt lukken. Nu wordt alle vertrouwen gesteld in Ostermeier, die vanaf 1 januari 2000 de leiding op zich neemt.

De verwachtingen zijn hooggespannen. Ostermeier heeft reeds radicale beslissingen getroffen. De oude troep wordt opzijgezet. De heerlijke actrice Jute Lampe, het stralende centrum van zovele producties van Peter Stein, verlaat het huis. De nieuwe generatie komt er luidruchtig aan. Ostermeier wil het huis leiden samen met de choreografe Sasha Waltz en twee dramaturgen, Jens Hillje en Jochen Sandig. Hij wil met een vast gezelschap werken, dat zal bestaan uit achtentwintig acteurs en twaalf dansers. Hij heeft beslist dat iedereen evenveel zal verdienen (6.000 DM) en dat de leden van de troep zullen worden betrokken bij alle artistieke beslissingen. Wie bij de Schaubühne gaat werken, moet een exclusiviteitscontract tekenen: geen film, geen televisie, geen radio. De Schaubühne moet kunnen rekenen op een totaal engagement.

In Vlaanderen en Nederland hebben we in het afgelopen seizoen veel geluk gehad, want het Duitse ‘wonderkind’ heeft drie belangrijke producties getoond: op het Holland Festival, in de Brusselse KVS en in deSingel. We kunnen ons dus rustig over het fenomeen Ostermeier buigen en ons afvragen waarom zijn theater zo'n indruk maakt. Op dat scharnierpunt in zijn artistieke loopbaan trachten we te achterhalen wie hij is. Terwijl iedereen zich afvraagt of hij de grote bühne zal aankunnen, is het belangrijk om nu na te gaan op welke manier Ostermeier een nieuw geluid laat horen.

Ostermeier valt naar de vorm op door de kleinschaligheid. Naar de inhoud voelt hij zich het sterkst aangetrokken door jonge Britse, Ierse en Amerikaanse schrijvers. New Writing combineert hij met New Directing. Je moet aannemen dat de manier waarop deze jonge schrijvers aandacht hebben voor de huidige realiteit, bij Ostermeier een onmiddellijke echo vindt. Nochtans bestrijken de drie stukken die we hier zagen, een breed gamma: *Disco Pigs* van Enda Walsh handelt over het ontstaan van het

zinloze geweld bij pubers, *Messer in Hennen*, het eerste stuk van de Schot David Harrower (Engelse titel: *Knives in Hens*) is een boerendrama, met een thema dat nauw aansluit bij de eerste stukken van Arnold Wesker, en *Shoppen und Ficken* van Mark Ravenhill tekent een verbijsterend portret van een losgeslagen jeugd, die alleen maar materiële waarden kent. Elk stuk is sterk narratief gestructureerd en getuigt van een frisse energie. Belangrijker wellicht is het dat in elk van hen er een moment van schokkend geweld komt. Het is duidelijk een thema dat Ostermeier bezighoudt.

De verschillende stukken worden elk op een andere manier aangepakt. Zo stijgen je interesse en bewondering voor deze theatermaker, naargelang je meer van zijn werk te zien krijgt. Hier gaat het niet om een herkenbare aanpak, een stijl zeg maar, integendeel, je hebt te maken met een proteïsch talent.

Nochtans lopen er enkele herkenbare patronen door de verschillende voorstellingen. Ostermeier verlangt van zijn acteurs een grote lichamelijke expressiviteit. Dit is geen theater van sprekende koppen: het volledige lichaam wordt ingezet, de gebaren worden tekens. Waar de tekst aanleiding kan geven tot klein realisme, doorbreekt Ostermeier dit door fysieke actie, die de handeling uitvergroot. In elk van de producties krijgt men daar sterke staaltjes van: bij *Disco Pigs* vindt men dat bij



Schoppen und Ficken (Foto: Gerlind Klemens)

de energievolle uitspattingen, waarbij vooral de actrice Bibiana Beglau zo ver gaat in haar enthousiasme dat ze bijna de controle over haar middelen verliest. Iets te weinig controle, het is een kwaliteit die men in het Duits theater zelden ontmoet.

Dergelijk fysiek acteren wordt niet gedicteerd vanuit de tekst, maar is een gevolg van een duidelijke opvatting over de rol van de acteur. De sleutel hiertoe vindt men bij de Russische regisseur-leraar Vsevolod Meyerhold. Dat Meyerhold een grote fascinatie op Ostermeier uitoefent, wordt duidelijk wanneer men met hem praat. Hij heeft dit gedachtegoed ontdekt op de Ernst Busch-Schule van Berlijn. In zijn eigen theaterpraktijk blijft hij de technieken van de biomechanica trouw. Voor zijn encscenering van *Mann ist Mann* van Brecht heeft hij Genadij Bogdanov van de Russische Theateracademie uitgenodigd om de acteurs volgens deze methode te trainen. Wat Ostermeier aantrekt, zijn de basisprincipes die Meyerhold geformuleerd heeft: het bekampen van het private, het benadrukken van het artistieke, de beweging in zijn mechanische aspecten, en het feit dat het milieu abstract is. Om dat van zijn acteurs gedaan te krijgen, heeft hij zelf een aantal oefeningen ingevoerd. 's Morgens zijn ze los van structuur en ontwikkelen ze de improvisatie, maar in de namiddag gaat het er streng aan toe, want dan komt de zuivere biomechanica aan bod. Het wil zeggen dat al de oefeningen (de boog, enz.) precies moeten worden uitgevoerd. (Ostermeier zegt daarbij dat zijn acteurs de ochtendlijke oefeningen fijn vinden, maar dat ze meer weerstand hebben tegen de discipline in de namiddag.)

De sporen van deze belangstelling vindt men in elk van de stukken terug. Zo wordt het moeilijke spreken van de boerin in *Messer in Hennen* door Petra Hartung met het hele lichaam beleefd, en worden de woorden voorafgegaan door grote, energieke gebaren. In *Shoppen und Ficken* uit zich dat in de passages waar de acteurs rondstormen en tegen de wand opspringen. Het woord of de situatie drukt zich verhevigd in het lichaam uit, en hierdoor ontstaat op het kleine plateau van Die Baracke een bundel explosieve energie. Historisch gezien zijn de technieken van Meyerhold vanzelfsprekend verbonden met de esthetiek van het expressionisme. Maar bij Ostermeier wordt met deze tekentaal niet op een nostalgische of respectueuze manier omgesprongen. Bij hem is het theatrale aspect van Meyerholds opvattingen een antidotum tegen het eenvoudig, soms filmische realisme waarop de Engelse schrijvers een beroep doen. Ostermeier komt bij een verhevigd en omgebogen realisme uit. Zo ontstaat er in zijn theatertaal een constante spanning tussen acteren, gestoeld op een precieze sociologische observatie, en een acteren dat ontstaat vanuit de verbeelding waaraan een expressief getraind lichaam gestalte geeft. Ook in de beeldvorming vindt men deze contrasten terug: zo is het scènebeeld van Rufus Didwizus bij *Shoppen und Ficken* hyperrealistisch, maar lopen de acteurs toch gewoon de zaal in om ook tussen het publiek verder te spelen. Theatraliteit en realistische illusie lopen hier ongestoord door elkaar. De wreedheid krijgt in elk van

deze producties een grote plaats ingeruimd. Het schokkendst gebeurt dat in *Shoppen und Ficken*. Bij de climax van het stuk wordt een jongen gedood, terwijl zijn aars tijdens een seksueel spel met een mes bewerkt wordt. In de opvoeringen van Max Stafford-Clark bij *Out of Joint*, of van Theu Boermans bij *De Trust* werd dit afstotende moment vrij discreet en suggestief gehouden, zoals het ook door Ravenhill zelf in zijn tekst wordt aangegeven. Zelfs in zijn beknoptheid komt de scène als een vuistslag bij het publiek aan. Ostermeier gaat echter veel verder. Deze wrange mengeling van genot, doodsdrift en onbegrijpelijke wreedheid wordt in het lang en het breed uitgesmeerd. Omdat het een ondraaglijke scène is, heeft Ostermeier ook een actrice ingevoerd die aan de andere kant van het plateau, 'elders', zeer mooi een lied zingt. Het publiek krijgt hierdoor de kans te kiezen tussen twee acties: ofwel gaat het de confrontatie aan met een onsmakelijke realiteit, ofwel kan het vluchten door de blik af te wenden en op adem te komen door zich op het gezang te concentreren. Door deze extreme scène heeft deze opvoering een stevige reputatie opgebouwd, al zou ze gestoeld zijn op een ongezonde sensatiezucht.

De bron van deze theatrale wreedheid, echter, ligt voor Ostermeier bij een andere vereerde theatermaker uit het verleden. Tijdens zijn studententijd heeft hij Artaud bestudeerd. Diens bespiegelingen over de rol van de wreedheid hebben diepe sporen nagelaten. We weten dat Artaud ervan uitging dat de mens een vat was van tegenstrijdige impulsen. Vooral de destructieve neigingen mochten niet worden weggedrukt, omdat ze anders op een perverse en hevige manier het psychologische evenwicht bij de mens zouden verstoren. Daarom leek hem het theater het geschikte instrument om op de ziel een heilzame invloed uit te oefenen. Maar dat kon alleen wanneer het theater radicaal was. Het moest de mens rechtstreeks confronteren met de duistere krachten die in hem schuilden. Door de veruitwendiging greep er ook een reiniging plaats. Ostermeier is in *Shoppen und Ficken* absoluut trouw aan deze principes. En alle troebele vragen die de theaterarbeid van Artaud oproept, zijn ook bij hem intact gebleven.

Ostermeier plaatst zijn theateractiviteit in een duidelijke sociale en politieke context. Na de val van de muur ziet hij overal het wilde kapitalisme triomferen. De wereld droomt van de vrije markt als zaligmakend beginsel. Deze ideologische overtuiging wordt kritiekloos aanvaard, omdat het filosofische alternatief tezamen met slecht functionerende politieke systemen verdwenen is. Nochtans blijft voor Ostermeier het kapitalistisch systeem onaanvaardbaar. Daarom gaat hij op zoek naar teksten die het over de sukkels, de uitgestotenen of de slachtoffers van het systeem hebben. Omdat hij meent dat het theater alleen zin heeft, als het over de dringende problemen een poëtisch verantwoorde, maar scherpe uitspraak doet, is hij uitgekomen bij de teksten van Angelsaksische auteurs. Bij de drie stukken die in België te zien waren, werden de personages steeds geconfronteerd met hun dromen die door

de omstandigheden op drama's uitliepen. Neen, zo zeggen al deze stukken, de wereld van vandaag zit niet correct in elkaar. Door uit te wijken naar schrijvers buiten de Duitse cultuur markeert Ostermeier een breuk met het vanzelfsprekend politieke theater van zijn eigen land. Daar komt men nu reeds dertig jaar vanzelf uit op het onverteerde verleden, en het voortoveren van een hakenkruis geldt nog altijd als een belangrijke politieke commentaar. Maar het Duits fascisme was vijftig jaar geleden aan de macht en de problemen die zich nu stellen zijn even dringend en van een andere aard. Het is een opluchting om een jongeman te ontmoeten die zich niet laat opsluiten in dat te makkelijk discours en die vindt dat na de val van de Muur de concrete problemen een nieuwe analyse nodig hebben.

Het spreekt vanzelf dat Ostermeier dat Duitse verleden niet helemaal kan vergeten. Zo deed hij in *Shoppen und Ficken* een zware ingreep. Ravenhill introduceerde in zijn stuk de dubbelzinnige figuur van de deftige, zoetgevooisde bourgeois. Hij is een invloedrijk man die zonder verpinken overschakelt van een sentimenteel discours over elitekunst naar het brute geweld van de maffiabaas. Ostermeier geeft een eigen interpretatie aan de rol, door deze afschrikwekkende vaderfiguur om te toveren tot een oud-nazi (met het cliché van het houten been, als duidelijk bewijs van zijn oorlogsverleden). Dat alles belet niet dat de rest van het stuk zich duidelijk in Engeland afspeelt. De inval is niet gelukkig, want plots ligt het er allemaal veel te dik op, en de diepere ironie van Ravenhills stuk wordt opgegeven, door gewoon de laatste scène te schrappen.

Die ene uitschuiver belet echter niet dat we met Ostermeier te maken hebben met iemand voor wie het theater een belangrijke taak heeft. In Duitsland heeft hij het verwijt gekregen dat hij een zeer negativistisch beeld van de maatschappij ophangt. Om dit antwoord te ontzenuwen heeft hij, als eerste kennismaking met de Schaubühne, *De Blauwe Vogel* van Maeterlinck geregisseerd. Met dit sprookje over de utopische wereld wilde hij aanduiden dat zijn vorige producties alleen te begrijpen vielen vanuit het bewustzijn dat er een ideale wereld bestaat. De wanhoop verstopt een hoop. Dat een jonge Duitse theatermaker daarvoor bij Maeterlinck te rade gaat zal menig Vlaams theaterliefhebber verbazen, maar Ostermeier vertelde mij dat Maeterlinck aan een revival toe is, en dat ook Marthaler overtuigd is van de bijzondere kwaliteit van de teksten van de Gentenaar. Hier speuren we dan misschien vage, nieuwe tendensen.

Wie de geruchten opvangt van een nieuw interessant regisseur, komt wat bedrogen uit als hij een nieuwe vorm van theater verwacht. Deze bekommernis om de vorm heeft vooral de jaren zeventig en tachtig gekenmerkt. Maar dat Ostermeier een interessant regisseur is staat buiten kijf. Daarvan getuigen de duidelijke spelopvattingen en de rijke stijlmogelijkheden. Daarbij weet hij zijn jonge acteurs

tot bijzondere prestaties aan te zetten. Maar dat bij hem de inhoud zo belangrijk is, dat is wel de bijzonderste les die hij aan zijn generatiegenoten mee-geeft. Dit is een jongeman die ervan overtuigd is dat het theater een belangrijk middel is om uitspraken te doen over de hedendaagse situatie. En wat daarbij zo gunstig opvalt, is dat hij meent dat het hedendaagse auteurs zijn die het best gestalte aan deze vragen geven.

Zo zijn we ervan overtuigd dat de Schaubühne een grote belofte heeft binnengehaald. Alles moet nog bewezen worden, want Ostermeier moet nog tonen dat hij de schaalvergroting zonder kleerscheuren aankan. Daarbij wordt er van hem zoveel verwacht dat die verantwoordelijkheid ook zeer remmend kan werken. Maar aan de hand van wat we nu reeds hem weten, kunnen we alleen maar zeggen dat alle voortekenen gunstig zijn.

Hier is een gedreven iemand aan de slag, voor wie theater van het allergrootste belang blijft. Het gaat dan niet alleen om het manifeste spelplezier, maar ook om de kans die het theater nog altijd biedt om over de centrale problemen van onze maatschappij essentiële uitspraken te doen. In een tijd waarbij de ideologieën schijnbaar vervagen en baan moeten ruimen voor technische kwesties, is zulk een radicale houding vanwege een theatermaker meer dan welkom.

Johan THIELEMANS

Disco Pigs van Enda Walsh was te zien in de Brusselse KVS. Met: Bibiana Beglau en Marc Hosemann, een coproductie met het Schauspielhaus Hamburg.

Shoppen und Ficken van Mark Ravenhill was te zien op het Holland Festival '98 en in deSingel. Scenografie: Rufus Didwizsus. Kostuums: Marion Munch. Muziek: Jörg Gollasch. Met: Thomas Bading, Jule Böwe, Bruno Cathomas, Bernd Stempel en André Szymanski.

Messer in Hennen van David Harrower. Scenografie: Johanna Pfau. Kostuums: Marion Munch. Muziek: Jörg Gollasch. Met: Petra Hartung, Daniel Morgenroth, Tilo Werner.

De mise-en-scène van *Salomé* (Wilde) door Einer Schleef was te zien op het Holland Festival '99.