

BOEKBESPREKINGEN

THEATER EN ECONOMIE, EEN STAND VAN ZAKEN UIT HET DUITSE TAALGEBIED

Franziska Schöbler, Christine Bähr (Hg.), *Ökonomie im Theater der Gegenwart. Ästhetik, Produktion, Institution*. Bielefeld: transcript Verlag 2009, 365 p.

Met de voorstelling *Underground*, op basis van *De contracten van de koopman* van Elfriede Jelinek, knoopen NTGent en Theater Antigone eerder dit seizoen aan bij een thema dat vooral het Duits- en Engelstalige theaterlandschap lijkt te beheersen: de financiële crisis is er prominent aanwezig op de scène. Met name in Londen, het hart van de globale financiële wereld, speelden auteurs en gezelschappen razendsnel in op de actualiteit, met o.a. een nieuw stuk van David Hare, *The Power of Yes*, over de “vluchtende bankier” die hals over kop het zinkende schip van het kredietsysteem probeert te verlaten, en met een nieuwe encenering van Brechts *Mutter Courage*, met het hoofdpersonage als gewetenloze speculante op de markt van het geld.¹ In Duitsland speelt bovengenoemd stuk van Jelinek op diverse plaatsen, evenals Brechts *Die heilige Johanna der Schlachthöfe*, over de beurscrash van 1929. Ook tal van oudere romans over geldspeculatie en bankfraude werden er dit seizoen voor het theater bewerkt.² Economie op en in het hedendaagse, voornamelijk Duitse theater is het thema dat in al zijn facetten wordt ontleed in *Ökonomie im Theater der Gegenwart. Ästhetik, Produktion, Institution*, een boek dat 21 bijdragen verzamelt van het congres *Ökonomisierungsprozesse im Gegenwartstheater*, dat in mei 2008 in Trier werd georganiseerd.

Het is onmogelijk om hier elk opstel uit deze bundel voor te stellen; de diversiteit van de invalshoeken is te groot, de teksten, enceneringen en performances die ze analyseren te talrijk. Dit wijst meteen op de populariteit van het thema, zowel in de praktijk van het Duitse theater als in de reflectie over het theater als artistiek en economisch instituut. Niettemin zijn ook de overlappingsen en herhalingen tussen de bijdragen talrijk, zodat enkele actuele tendensen en fenomenen duidelijk naar voor komen.

De reeks artikelen is in vier blokken onderverdeeld – “Inszenierungen und Performances”, “Institution”, “Theatertexte” en “Ästhetische Ökonomie” –, een ietwat geforceerd aandoende indeling, vermits nagenoeg elke bijdrage onder meer dan één hoofding past. Alleen de drie bijdragen onder “Institution” vormen een duidelijk omliggende rubriek, met hun arbeidssociologische reflecties over institutionele ontwik-

kelingen, toneelspelen als arbeid, en de greep van de economie op het artistieke proces, bijvoorbeeld in de financiële ondersteuning voor jonge toneelauteurs.

Twee grote vragen lijken in de in deze bundel behandelde teksten en ensceneringen centraal te staan: de vraag naar mogelijke vormen voor politiek geëngageerd of op z'n minst politiek betrokken theater, en de daaraan gelinkte vraag naar nieuwe vormen van collectieve entiteiten, d.w.z. naar alternatieven voor de in het actuele tijdsgewricht achterhaalde oppositie tussen individu en massa. De namen die telkens opnieuw opduiken zijn, bij de theatermakers, Rimini Protokoll en René Pollesch, en bij de auteurs Elfriede Jelinek en Kathrin Röggla.

Sinds Einar Schleefs ophefmakende enscenering van Jelineks *Ein Sportstück* aan het Wiener Burgtheater (1998) experimenteren Duitse theatermakers volop met het zogenaamde "chorisches Theater", dat niet langer focust op de hiërarchische wisselwerking tussen protagonisten en bijrollen maar koorvormige groepen en collectieven op het toneel brengt. Evelyn Annuß wijst er in haar artikel "Tatort Theater" op dat de koorfiguur op zich nog geen garantie betekent voor een kritische invulling van de collectieve figuur: zo zet Dimiter Gotscheff in zijn regie van *Dood van een handelsreiziger* (2003) het uniforme, in stem en beweging gesynchroniseerde koor in als beeld voor de apolitieke neoliberale massa, waar hij de werkloze protagonist als verarmde maar authentieke held tegenover plaatst, een constellatie die de romantische dichotomie van het (mannelijke) individu tegenover de massa op nostalgische wijze reproduceert. Heel anders gaat René Pollesch te werk: hij presenteert een open koorvorm die de dichotomieën koor-protagonist, individu-massa problematiseert. Het koor in zijn *Tod eines Praktikanten* (2006) wordt gevormd door drie actrices die zowel het stuk van Arthur Miller als de enscenering van Gotscheff citeren en zo expliciet als intertekstuele constructies optreden. Daarnaast verwijzen ze echter even nadrukkelijk naar hun reële broodwinning als actrice in het culturele productiebedrijf, waarbij ze zowel de preciaire arbeidsomstandigheden in (bepaalde segmenten van) het theater op de korrel nemen (tijdelijke contracten, extreem flexibele werkuren) als het televisiewerk waar men het grote geld hoopt te rapen. Door deze kritiek via een driedelige koorfiguur te presenteren, vermijdt Pollesch, aldus Annuß, een romantische individualisering van de problematiek. Bovendien betreft de kritiek de reële situatie van de actrices en hun eigen ambivalente rol erin (met inbegrip van de status die Pollesch ondertussen zelf heeft verworven), waarmee Pollesch ook de valkuil van het moraliserende voyeurisme vermijdt: hier wordt niet het leed van anderen ten toon gesteld, noch een eenduidig slachtofferperspectief ingenomen.

Verscheidene bijdragen in deze bundel zijn het erover eens dat Pollesch met zijn zelfkritische perspectief op de economische en spektakelgerichte dimensies van

het (eigen) theaterbedrijf, alleen staat in het Duitse theaterlandschap. Spijtig genoeg wordt nauwelijks ingegaan op de concrete en zeer eigen opvoeringspraktijk van Pollesch' stukken. Nochtans situeert zich met name in hun 'spektakelgehalte' en hun intussen haast routinematige karakter een interessante spanning met Pollesch' kritische betrachtingen, zoals Norbert Otto Eke terloops aanduidt in zijn bijdrage "Stör-signale". De bij momenten extreem vlugge en geschreeuwde, 'hysterische' tekstzegg-ing bijvoorbeeld lijkt kritische reflectie precies te willen verhinderen, of op zijn minst de decoding van de kritiek te bemoeilijken. Dat Pollesch tot voor kort de teksten van zijn producties niet wou vrijgeven voor enceneringen door andere regis-seurs lijkt haaks te staan op de ondermijning van de eigendomsnotie in de teksten: het zijn ingenieuze citaatconstructies die niet langer aan één auteur toebehoren.³

Een gelijkaardig intertekstueel procédé hanteren de makers van Rimini Pro-tokoll, die hun teksten in een collectief proces vormgeven. Daarbij wordt, aldus Katharina Pewny in haar bijdrage over "Rimini Protokolls Dramaturgie der Öko-nomie", soms wel nog een auteur als autoriteit geciteerd, bijvoorbeeld in de titel van de voorstelling *Karl Marx: Das Kapital, erster Band* (2006), maar deze au-toriteit wordt gedeconstrueerd door het amalgaam van persoonlijke vertellingen van de spelers, die zich elk op een heel eigen manier Marx' gedachtengoed toe-eigenen, een collectief procédé dat de toekenning van (symbolisch) kapitaal in de war stuurt: slechts na enige discussie en de verzekering dat er een schriftelijke neerslag van de opvoeringstekst bestond, kon aan het 'label' Rimini Protokoll de *Mülheimer Dramatikerpreis* voor deze productie worden toegekend.

Rimini Protokoll onderzoekt collectiviteit niet alleen in de productie van hun stukken maar ook in de interactie met het publiek. In "Performance und Kollekti-vität in der Netzwerkökonomie" analyseert Wolf-Dieter Ernst de "netwerkeconomie" in de opvoering *Call Cutta* (2005). Dit begrip slaat hier op het uitgangspunt van de opvoering – het geglobaliseerde communicatienetwerk van de *outsourcing* van dienstverlening, dat er bijvoorbeeld voor zorgt dat we bij problemen met onze computersoftware advies krijgen van een callcenter in India – maar ook op de per-formance van het stuk zelf: in de Berlijnse opvoering van deze voorstelling werd elk lid van het publiek door het stadsdeel Kreuzberg gegidst via een directe telefo-nische verbinding met een *agent* van een Indisch callcenter. Ernst leest deze per-formance als een reflectie over de oncontroleerbare theatraliteit die inherent is aan de klantengesprekken via dergelijke callcenters. Deze communicatie is theatraal omdat de – vaak in alle opzichten ver van hun klanten verwijderde – medewerkers expliciet worden opgeleid om een rol te spelen in hun communicatieve interactie, een rol die een efficiënte 'klantenbinding' moet garanderen. Maar in dat rollenspel

kan veel verkeerd lopen en kan de communicatie grondig verstoord worden. Hoe globaler en ‘onmiddellijker’ de communicatie, des te meer kan ze aan storingen en mislukkingen ten prooi vallen, aldus Ernst.

De variant van de koorfiguur die Rimini Protokoll hanteert, is een collectief van zogenaamde “Experten des Alltags”, experts van het dagelijkse leven, ervaringsdeskundigen, zeg maar. Rimini Protokoll sluit daarmee aan bij een trend die het dagelijkse leven op het toneel wil brengen, maar doet dit niet met acteurs maar met leken. De inzet van leken, zo maakt Hajo Kurzenberger in “Verfahren und Strategien des politischen Gegenwartstheaters” duidelijk, heeft weinig of niets te maken met wat we doorgaans “amateurs” noemen. Bij Rimini Protokoll spelen de leken zichzelf, of preciezer: hun optreden op de scène reflecteert de rol die ze onvermijdelijk ook in de werkelijkheid spelen. Dit theater grijpt dus enerzijds terug naar een vorm van authenticiteit die we in het documentaire theater weervinden – de leek brengt zijn of haar eigen levensverhaal – maar doet dit op een manier die de theatraliteit achter de authenticiteit onder de aandacht brengt. Daar dient nog aan toegevoegd dat de performance zelf het levensmateriaal niet in onbewerkte vorm presenteert maar duidelijk geënceneerd is, niet alleen in de voorafgaande selectie van de leken maar ook in de structurering van het tekstmateriaal en de installatie van het decor, dat in sommige producties een grote rol speelt. De lekenspelers zelf, zo blijkt uit een interview in deze bundel, ervaren de structuur van de encenering als een soort ondersteunend korset, waarbinnen voldoende ruimte voor variatie, improvisatie en toeval wordt geboden.

Naast de collectieve producties van Rimini Protokoll en de gesofisticeerde intertekstuele koorperformances van René Pollesch treden ook enkele individuele toneelauteurs op het voorplan met hun interesse voor de greep van de economie op het dagelijkse leven en het menselijke subject. Bernd Blaschke geeft in zijn “Kleine Morphologie” een uitgebreid overzicht van recente toneelteksten en hun representatie van economische thema’s. Op formeel vlak stelt hij een voorkeur voor groteske esthetiek vast. De groteske deformatie van het menselijk lichaam wordt ingezet als kritiek op de ingrijpende invloed van sociaaleconomische ontwikkelingen en tegelijk onderzocht als mogelijkheid van verzet. In *zwei brüder drei augen* (2008) van de jonge schrijfster Nora Mansmann ondergaan de lichamen spontane mutaties als reactie op de flexibiliteit die door hun (werk)omgeving van hen wordt verwacht. De gemuteerde, afwijkende lichamen destabiliseren tegelijk ook de soepele machinerie van de heersende economische ideologie.

Met *wir schlafen nicht* (2004) heeft Kathrin Röggla een stuk geschreven dat net als *Top Dogs* (1997) van Urs Widmer en *Unter Eis* (2004) van Falk Richter stilaan de status van klassieker in de categorie “managerstuk” lijkt te hebben verwor-

ven. Rögglä situeert haar tekst in de branche van de bedrijfsconsultancy en voert figuren op uit alle lagen van de hiërarchie, van de senior consultant tot de stagiair. Rögglä reproduceert het bedrijfsdiscours maar geeft er een vervreemdende draai aan, o.a. door het documentaire tekstmateriaal bijna volledig in de conjunctief te transponeren. Ook hier worden groteske deformaties van het lichaam en hallucinaties van de geest als momenten van kritiek en verzet ingezet. In haar bijdrage over “Arbeit und Zeit” in het stuk toont Christine Bähr aan dat in deze “griezelige”, “spookachtige” momenten de herinnering wakker wordt aan een levendige zintuiglijkheid, evenals het besef van de eindigheid van het menselijk leven. In deze momenten, aldus Bähr, opent het stuk de blik op een zekere humaniteit; het zijn momenten die zich niet laten inpassen in de filosofie van de *New Economy*, waarin alle aspecten van het leven gemanaged worden in dienst van het werk.

Net als aan de producties van René Pollesch worden ook aan het theater van zijn ‘leermeesteres’ Elfriede Jelinek drie artikelen gewijd.⁴ In het kader van de link tussen economie en groteske esthetiek is in het bijzonder het artikel van Konstanze Fliedl over “Bühnendinge” relevant, over de structurele rol van het rekwisiet in Jelineks theater. Veel theaterteksten van Jelinek vragen al dan niet expliciet om een grote hoeveelheid ‘dingen’ op de scène, die in hun materiële overvloed al gauw verkwisting, wegwerpeconomie en afvalbergen oproepen. Daarnaast wordt ook het menselijke subject bij Jelinek vaak op dubbelzinnige wijze tot een rekwisiet gereduceerd: ingepakt in lappen stof en pluchen dierenkostuums verwijst het volgens Fliedl zowel naar de infantilisering en bestialisering van de mens (in de reclame bijvoorbeeld) als naar gezellige ‘stoffelijke’ warmte. Vaak overwoekert de stoffelijke verpakking het subject, dat als hybride mengvorm van mens-dier-ding overleeft. Soms is de lap stof een bebloede zwachtel die als metonymie voor het gekwetste, stervende menselijk subject optreedt.

Enkele bijdragen in deze bundel gaan dieper in op de theatraliteit van de (kapitalistische, neoliberale) economie en vergelijken deze met de economische dimensies van het theater. Door expliciet te focussen op de link tussen theater en economie willen de auteurs de opvatting tegen het licht houden als zou kunst in het algemeen en theater in het bijzonder een vrijruimte bieden die aan economische wetten kan ontsnappen. Naast een analyse van esthetische praktijken in hedendaags theater *over* economische thema’s laat deze bundel dus ook een kritisch licht schijnen over de invloed van de economie op de productiepraktijk, *in* het theater als cultureel instituut, en dit niet alleen in de gesubsidieerde stadstheaters maar ook in de zogenaamde “freie Szene”.

Naar aanleiding van het Berlijnse festival *Palast der Projekte. Zum Verhältnis von Theater und Ökonomie* (2008) analyseert Franziska Schöbler in “Das Theater als Börse, Kaufhaus und Bordell” de parallellen tussen het theater als artistiek-es-

thetisch domein en de economische locaties van de beurs, het warenhuis en het borddeel. Beide schijnbaar ver uiteen liggende domeinen raken elkaar, aldus Schöbller, in hun gerichtheid op speculatie, spektakel, projectenmakerij, het spelelement, utopie en fantasie, het verkopen van verleiding en voyeuristisch verlangen, en basisvoorwaarden als vertrouwen en geloof om het slagen van de transacties te garanderen. Het is er Schöbller in de eerste plaats om te doen de verwikkeling aan te tonen van het theater als kunstvorm in een economisch denkkader, en op dat vlak overtuigt haar vergelijking. Maar ook de verschillen tussen beide domeinen hadden hier aandacht verdiend, bijvoorbeeld inzake de omvang van het effect dat ze sorteren.

Lectuur van deze veelomvattende, ‘rijke’ bundel maakt duidelijk dat het actuele theater met zijn focus op de economische processen in het dagelijkse leven in de eerste plaats tot reflectie wil aanzetten, en dit niet zozeer met bijvoorbeeld shockeffecten van talig of visueel geweld maar eerder met doordachte, soms zelfs gesofisticeerde vormexperimenten, evenwel zonder ingecalculiseerd resultaat. Het spel wordt dusdanig gespeeld dat het niet langer gesmeerd verloopt; communicatiestoornissen en ontsparingen van transacties, ‘onthaastende’ breuken in het ritme, oncontroleerbare veelstemmigheid en veelvormigheid, muterende lichamen en hallucinerende geesten verstoren de gladde theatraliteit van de *New Economy* die in dienst van de economische rendabiliteit de werknemer modelleert als ondernemer van zijn eigen leven. Het is bovendien in vele gevallen theater dat het menselijk subject in deze economische processen (opnieuw) zichtbaar wil maken, echter zonder daarbij het publiek gemakkelijke identificatiemogelijkheden of ‘onvervalste’ authenticiteit aan te bieden.

Inge ARTEEL

Noten

- ¹ Zie het overzichtsartikel van Peter Kümmel, “Der fliehende Banker”, in *Die Zeit*, 30 december 2009.
- ² Zie voor een overzicht het kaderstuk bij het artikel van Geert Sels over Jelinek, “15% garantie per rectus”, in *STAALKKAART 2* (2009).
- ³ Hier dient aan toegevoegd dat Pollesch in *Du hast mir die Pfanne versaut, du Spiegelei des Terrors* (2009) wel degelijk andere wegen inslaat: deze performance, “een gezelschapsspel van René Pollesch met gasten”, is opgevat als een soort monopoly-spel met de toeschouwers als spelers. Zij worden met zeven of acht aan speltafels gezet, elke tafel krijgt een acteur als spelleider. Bedoeling van het spel is zich zo vlug mogelijk als een volmaakte lustmoordenaar te onsceneren. Dat doe je door op de juiste vakjes van het bordspel terecht te komen en door de gepaste attributen te verhandelen. Seks, geld, speculatie, bedrog, geweld en moord worden in een ‘lustig spel’ op een hoopje gegooid. Het slagen van de performance hangt, voor de individuele toeschouwer én diens tafelenoten, voor een groot deel af van de bereidwilligheid van elke deelnemer om het spel mee te spelen. Het stuk stelt op een redelijk perfide manier het ‘vertrouwenscontract’ tussen het theater en de toeschouwer ter discussie, alsook de verwachting van de toeschouwer om ‘waar voor zijn geld’ te krijgen.
- ⁴ *Die Kontrakte des Kaufmanns* (2009) is te recent om in deze bundel behandeld te worden.