

DE WERELD VAN CHRISTOPH MARTHALER: TROOSTELOOS, EENZAAM EN SPEELS

Johan THIELEMANS

De naam van de Zwitser Christoph Marthaler (°1951) is hoofdzakelijk verbonden aan de steden Hamburg, Berlijn en Zürich. Al heeft hij in de voorbije vijftien jaar in zulke ver uit elkaar liggende plekken gewerkt, toch is hij al die tijd omringd geweest door dezelfde hechte groep medewerkers. Belangrijk hierbij zijn de dramaturge Stephanie Carp en de scenografe Anna Viebrock. Ook heeft hij met een aantal acteurs een erg stevige band. Daartoe behoren André Jung en Jürg Kienberger. Vooraleer Marthaler naar Zürich uitweek als intendant van het Schauspielhaus, kon hij steeds rekenen op de steun van intendant Frank Baumbauer.

Met zijn vaste kern kunstenaars heeft hij in de jaren 1990 een heel persoonlijke vorm van theater ontworpen. Wie 'Marthaler' zegt, spreekt daarom eigenlijk over een uniek artistiek team.

De meest zichtbare aanwezigheid is vanzelfsprekend Anna Viebrock. Zij heeft een eigen universum ontworpen, dat reeds volledig gestalte had gekregen toen ze in de jaren 1980 voor Jossi Wieler werkte. Het merkwaardige bij Viebrock is de spanning die er bestaat tussen een volstrekte theatraaliteit en een sterke vorm van hyperrealisme. Ze bouwt haar scènebeeld steeds op aan de hand van foto's. Maar de precieze reproductie wordt doorkruist door breuken, zodat elk scènebeeld een samengesteld geheel is. Binnen een realistische wereld introduceert ze totaal onlogische momenten. Zo krijgen deze citaten uit het leven een droomachtig of surrealistisch karakter.

De beelden die ze opzoekt, gaan stevast terug naar de jaren vijftig van de vorige eeuw. Ze laat ruimtes en objecten zien in de toestand waarin ze zich nu bevinden: halve ruïnes, uitgeleefd, met afbladderende muren, getuigend van een smaak van de grootouders. Het huidige publiek herkent deze vormen, en kijkt wat meewarig naar de kleuren en de objecten die eens de droom van het kleine leven belichaamden. Viebrock kijkt met vertedering, zodat je in haar ontwerpen een zeer grote nostalgie kunt ontdekken. De vormen van vandaag vindt ze niet interessant, want daar is te weinig mee geleefd. Ze vertellen nog geen verhaal, vindt ze. Daarom worden ze, als het ware, afgewezen. De kamers, binnenpleinen, muren en behangpapier van Viebrock daarentegen hebben reeds het patina van de

geschiedenis. Ze zijn veraf, voorbij, en toch nog dichtbij, dus rechtstreeks emotioneel herkenbaar. De mythe van de vooruitgang wordt hier visueel doorprikt. In de designtijdschriften kunnen we vinden wat een hedendaags appartement hoort te zijn, welke vormen geprezen worden, welke banken er in de salon horen te staan. Maar in het leven van alledag komen we nog altijd het verleden tegen, dat koppig overleeft. Het is dat soort verleden dat nog een sterke emotionele kracht heeft, want het stoot ons af, en trekt ons ook aan. Daarbij spreekt het van de vergankelijkheid, die onontkoombaar is. Dat verlies creëert onmiddellijk een troosteloze sfeer. Zo schreef iemand over het decor van *Le Nozze di Figaro* (Salzburg, 2001), dat het zo treurig was dat het niet anders dan van Viebrock kon zijn.

Deze visie sluit nauw aan bij de manier waarop Marthaler naar de wereld kijkt. Troosteloos, liefdevol en eenzaam zijn een paar kernwoorden die op al zijn voorstellingen passen. In een interview in *Die Zeit* van 5 september 1997 zegt hij: "Hoe dichter de mensen bij elkaar komen, hoe eenzamer ze zijn. De eenzamen zijn bijzondere mensen." Hij vindt deze mensen op straat, in een café of in een stationsbuffet. Daar zitten mensen alleen aan tafel, ze spreken en het lijkt alsof ze in het ijle praten. Maar later komt er van ergens anders in de zaal een antwoord. In dat soort gesprekken zit er veel spanning. "Als men theater maakt", zegt Marthaler "zoekt men naar vormen. Ik heb deze situatie als mijn vorm gekozen".

De lichamen van de acteurs worden door Marthaler genadeloos geboetseerd. Elk lichaam heeft een leven meegemaakt en draagt de sporen van de strijd tegen de tijd. Zo werkt Marthaler met acteurs die elk op zichzelf staan en een uitgesproken persoonlijkheid hebben. Ze zijn in de regel 'slecht' gekleed, maar elke rok, elke pull-over vertelt iets over een droom die niet vervuld is geraakt. Zo ziet men een verzameling mensen die licht karikaturaal zijn aangezet. Maar tegelijkertijd blijven ze ook volledig herkenbaar. Marthaler zoekt bij elk van hen hun kwetsbaarheid. Het zijn schuchtere mensen bij wie plots agressie tot ontploffing komen kan. Elke acteur toont in zijn houding of zijn bewegingen dat hij naar mensen gekeken heeft. Elke gestalte verwijst naar de buitenwereld, naar de straat.

In de manier waarop ze staan of lopen demonstreren de acteurs een verbluffende natuurlijkheid. Men kan hierbij opwerpen dat karikatuur en natuurlijkheid tegenover elkaar staan, maar het is precies in deze spanning dat Marthalers theater zijn kracht vindt. Men kan er ook een commentaar op de mens in zien: als we scherp toekijken, zonder enige filter van de blik, blijken we te leven in een wereld van komische gestalten.

Daaruit zou men kunnen afleiden dat Marthaler een hartsgrondige pessimist is. Maar zo donker komen zijn voorstellingen niet over. Hij hanteert een subtiële manier van komedie, die tenslotte partij kiest voor de sukkelaars op het toneel. Er is een vreemd fluïdum van mededogen. Zo zijn zijn voorstellingen geen kreten van verscheurende pijn, maar wel van een vaststellen dat het leven zich alleen afspeelt binnen benauwende grenzen. Daarom is het moeilijk om het theater van Marthaler als politiek te beschouwen. Het roept niet op tot opstand, of tot het verlangen naar een alternatief. Het is eerder berustend.

Het merkwaardige is dat zijn theaterarbeid gedragen wordt door zulk een consequente visie dat het er niet op aankomt of hij een eigen collage samenstelt, of een bestaande tekst kiest. Al zijn voorstellingen hebben dezelfde handtekening, onmiddellijk herkenbaar.

Dat alles laat zich illustreren aan de hand van voorbeelden uit de verschillende gebieden waarin hij gewerkt heeft, toneel en opera.

Zonder enige twijfel is *Murx* (1993, uitgenodigd door Frie Leysen op het eerste Kunstenfestivaldesarts) nog altijd een soort toppunt. Het is een hoogtepunt en een bron waaruit Marthaler nog altijd kan putten. *Murx den Europäer! Murx ihn! Murx ihn! Murx ihn! Murx ihn ab!, ein Patriotische Abend von Christoph Marthaler* zoals de volledige titel luidt, komt voort uit eerdere voorstellingen die hij in Basel had gemaakt en waar hij zich over zijn vaderland had gebogen. Voor de Berlijnse Volksbühne was het logisch dat hij over de Duitse realiteit wat zou zeggen. Hij verzamelde in een grote ruimte, ontworpen door Anna Viebrock, een aantal acteurs en actrices. Zoals steeds liet Marthaler een zekere onduidelijkheid doorschemeren over de ware aard van de organisatie. Het beste wat men zeggen kan, is dat het over een rusthuis gaat. De spelers zitten ofwel in koppels, ofwel helemaal alleen aan tafels. Er is een man die de touwtjes in handen heeft: het is Jürg Kienberger, de pianist. Hij deelt het eten uit, of de medicamenten en hij leidt de zangavond. Marthaler gebruikt zeer graag muziek. Vergeten we niet dat hijzelf als musicus is opgeleid (blokfluit en hobo). De liederen uit *Murx* zijn voor Duitsers erg herkenbaar. Daar de voorstelling gemaakt werd na de val van de Muur, spoken er twee soorten ongemakkelijke herinneringen door de voorstelling: er zijn zowel liederen uit de nazitijd als optimistische propagandaliederden uit de DDR. Een knotsgek lied uit de joodse cabaretwereld van de jaren 1930 ver-raadt dat Marthaler zelf nog in de Zwitserse cabaretwereld is opgetreden. Ook de Grote Duitse cultuur komt aan bod wanneer de volledige cast het strijkkwartet *Der Tod und das Mädchen* van Schubert neuriet (het magische muzikale hoogtepunt van de avond).

Deze collage spreekt over voorbije idealen en tegenover dat verlies weerklinkt een lied uit 1791 dat oproept tot nationale fierheid met de zinsnede "Flamme empor" en eindigt op de merkwaardige tekst: "Siehe, wir singenden Paare, schwören am Flammenaltare, Deutsche zu sein". De tijdperken lijken meteen in elkaar over te lopen en plots is er een kortsluiting tussen het opkomende nationalisme uit de achttiende eeuw en liederen die thuis lijken te horen in een onversneden fascistische kroeg. Maar de oproep heeft hier alle spankracht verloren, het is niets meer dan een leeg, krampachtig gebaar. Het behoort tot de volstrekt ironische wereld die Marthaler oproept en die alle betekenissen ondergraaft.

Hij drukt de toeschouwer op deze levens, zonder kracht en met alleen wat kleinzielige naijver en kleine woedes. Als de bel weerklinkt schuiven allen aan om zich achteraan in een badkamer te gaan wassen. Het leven, zoveel is duidelijk, is over. Daarom is de spreuk, die Anna Viebrock op de achterwand aangebracht heeft, zo schrijnend: "damit die Zeit nicht stehenbleibt." Deze woorden heeft ze gevonden op het vliegveld van het voormalige Oost-Berlijn. In 1993 is het een zinledige slogan geworden, want het nieuwe Duitsland had nog geen nieuwe richting gevonden. Vooral Oost-Duitsland ondervond dat het blinde kapitalisme niet gekenmerkt werd door een opbeurend perspectief, zodat het gevoel van radeloos verlies primeerde. De tijd blijft dus wel degelijk stilstaan en dat, zo toont Marthaler, is een verschrikkelijke ervaring. Maar daar blijft het niet bij. Op onvoorspelbare momenten dondert er een letter naar beneden: als de tijd verstrijkt, dan produceert hij alleen aftakeling en verval.

Tijdens een nagesprek met Alain Platel in Leuven (2002) vertelde Marthaler een anekdote over een incongruent onderdeel van het decor. Toen Marthaler en Viebrock in de Volksbühne rondliepen, zagen ze in de kelder een vervaarlijk aftands monster staan: twee enorme stookketels voor de verwarming. Zoals dat bij het samenstellen van collages gaat, vonden ze dat dit zulke mooie objecten waren, dat ze op het toneel een plaats moesten krijgen. En zo gebeurde. Binnen de voorstelling gaf Marthaler er echter een surrealistische toets aan. Wanneer de stoker de luiken opende, klonk er muziek in de buik van de ketel. Men hoort dan de DDR-hymne van Hans Eisler "Auferstanden aus Ruinen". Voor Marthaler wordt deze tekst 'verbrand', maar, zo oppert hij, mogen we ons verleden wel zo makkelijk opstoken of laten opstoken?

Het vermelden van deze anekdote wijst op een fundamenteel probleem. Alles wat hier getoond wordt, wordt overgoten door de saus van de ironie. Daarom wordt er tijdens de voorstelling veel gelachen. De acteurs zelf hebben daar soms problemen mee. Voor hen zijn er belangrijke ogenblikken waarbij de toeschouwer

moet nadenken. Als er alleen maar gelachen wordt, is de voorstelling mislukt. Daar Marthaler nooit een rechtlijnig betoog houdt, is de humor het duidelijkste ingrediënt van de voorstelling. Moet je als toeschouwer aan alles belang hechten? Moet er op zijn voorstellingen een diepgravende interpretatie geplakt worden? Of hebben we genoeg aan de speelsheid van het geheel?

Dat ironie een glijmiddel kan zijn en ook blind maakt, bleek voor mij het sterkst uit *Die Schöne Müllerin* (in ons land te zien op het Kunstenfestivaldesarts 2003). De voorstelling plaatst de liedcyclus van Schubert in een theatrale context. De muziek wordt met een respectloos respect benaderd, en het verhaal van een ongelukkige liefde wordt doorkruist door grollen en grappen en absurde situaties. Zo nestelen zich een aantal acteurs onder de vleugelpiano en kruipen er mee rond, terwijl de pianist blijft spelen. Geestig, en steunend op een van de vele invallen die de voorstelling aan elkaar rijgt. Maar wat blijkt? In een gesprek op Klara met Jean-Pierre Rondas gaat Marthaler in op de betekenis van het kleinste detail. Voorbij de ironische saus ontdekken commentator en maker onvermoede dieptes.

Wanneer Marthaler klassieke teksten aanpakt, haalt hij het universum van Tsjechov of Shakespeare even radicaal naar zich toe. Twee radicale voorstellingen waren in onze streken te zien: Tsjechov in deSingel en Shakespeare in Rotterdam. Marthaler ging er bij *De Drie Zusters* van uit dat hij een verarmde omgeving nodig had. Anna Viebrock kwam op de proppen met een immens trapenhuis. Het creëerde in het midden van de speelvloer een 'eindeloze' vide. De trappen kwamen uit de toneeltoren, en met een lange spiraal plus overloop verdwenen ze in de diepte onder het toneel. Vooraan had Viebrock er nog een knussere ruimte aan toegevoegd waar ook de pianist een plaats vond en melancholische liederen gezongen werden.

Bij het eerste beeld van de voorstelling introduceerde Marthaler meteen een absurde dimensie. Een oudere man maakte met veel toewijding of is het obsessie de leuning schoon. Hij kwam langzaam uit de toneeltoren te voorschijn en deed nauwgezet zijn arbeid. Vanuit de tekstinterpretatie of vanuit het narratieve stramien is het een overbodige handeling. Maar in de visuele logica, die verder de hele voorstelling zal beheersen, stippelt deze man de route uit. Van dan af lopen, stappen, rennen de acteurs van boven naar beneden. Net zoals in de tekst van Tsjechov wordt iedereen de leegte ingezogen. Het onafwendbare van het einde zit dan reeds helemaal vevat in het scènebeeld.

Met een even radicale aanpak ging Marthaler *Twelfth Night* van Shakespeare te lijf. Viebrock wilde de actie in een theater laten plaatsvinden. Daarom bouwde ze

op het toneel een schouwburg na: de zaal met balkon. Marthaler zelf ging uit van de melancholie van de hertog (André Jung). Hij liet die over elk personage spoelen: zo werd het een voorstelling over het doelloos wachten van een reeks onsympathieke mensen. Het stuk werd tegen het komische in geregisseerd. Als er al fratsen waren, werden die omgezet in vrij lange slapstick, verwijzend naar Stan Laurel en Oliver Hardy. Maar ook deze 'nummers' werden zonder 'speelvreugde' uitgevoerd. De hele vertoning was gedompeld in een oeverloze depressie. Hiermee raken we aan een andere paradox: als Marthaler een 'zuivere' komedie aanpakt, gaat hij het mechanisme totaal ontregelen.

Daar Marthaler zelf een zeer muzikale natuur is, ligt het voor de hand dat hij door de operawereld gevraagd wordt. Gerard Mortier nodigde hem uit om twee van zijn lievelingspartituren te regisseren: *Kátia Kabanová* van Janáček en *Le Nozze di Figaro* van Mozart.

Marthaler heeft in de brede discussie over het 'gedrag' van de operazanger een heel eigen antwoord gegeven. Hij bant elk conventioneel gebaar, ondergraaft elke aanstellerij, en gaat ten volle voor de natuurlijkheid. Hij maakt van de operazangers echte mensen. Bij Janáček is Angela Denoke, in de hoofdrol, daarvan het sterkste voorbeeld. We zien een hedendaagse vrouw, in een zeer herkenbare, banale regenmantel. Haar drama - een ongelukkig huwelijk, een treurige liefdesgeschiedenis - moet ze innerlijk beleven. Het is zowaar een benadering van de rol die aan Stanislavski doet denken. In *Le Nozze di Figaro*, in een aankleding die niets met de achttiende eeuw te maken heeft, is het Christine Schäfer die door haar natuurlijkheid verbluft. Ze speelt de rol van Cherubino, en stoelt haar personage op het gedrag en de kleding van hedendaagse jonge mensen. Net zoals in al zijn andere arbeid creëert Marthaler de illusie dat de zangeres net van de straat het toneel is opgelopen. Dat is op zichzelf al een krachttoer. Daarbij krijgt de muziek van Mozart een merkwaardige nieuwe vitaliteit.

Binnen de strikte beperkingen van een opera weet Marthaler steeds een grote, verbeeldende vrijheid te bewaren. Twee zeer uiteenlopende voorbeelden kunnen dit illustreren. In *Kátia Kabanová* staat naast de tragische hoofdpersoon een jong, naïef koppel. Ze zijn de tegenhanger van de tragedie. Marthaler luistert zo scherp naar de muziek van Janáček, tot hij er iets van het moderne jeugdige dynamisme in ontdekt. Dat ontwaart hij in passages die op Centraal-Europese syncopes berusten. Hij zet ze ongegeneerd om in de ritmes van de Amerikaanse musical. De referentie is plots, onverwacht, Gene Kelly. Men hoeft het niet helemaal eens te zijn met deze keuze, want ze zit echt op het randje, want ze is iets te gewild om spontaan te overtuigen. Maar het ongegeneerde maakt de grote charme uit van Marthaler.

In *Le Nozze di Figaro* gaat Marthaler op dezelfde manier te werk. Ik zou het met een paradox 'de trouweloze trouw' aan de tekst willen noemen. Voor Mozarts opera heeft Viebrock een hedendaagse speelomgeving samengesteld die bestaat uit twee winkels met huwelijkskleren, en een bureau van de Bevolking. Dit laatste is een plek waar het nauwgezette realisme aan de orde is. In het vierde bedrijf doet Figaro zijn beklag over de vrouwen: "Trek jullie ogen open, onwijze, onnozele mannen(...) 't Zijn doornige rozen/ boosaardige tortels/ Geniale oplichtsters/ bezeten folteraarsters/ die veinzen, liegen/ Geen liefde kennen/ Noch medelijden. (vertaling Stefaan van den Brempt) Tijdens deze tirade speelt zich achteraan in het kantoor een volledige bureaucratische huwelijksformaliteit af. Een klerk tikt de papieren, het bruidspaar tekent, iedereen wordt formeel gezoend, en gelukkig vertrekken de verliefden: een fijn stukje cinema. Het contrast met Mozarts tekst is compleet. Met deze ingreep toont Marthaler begin en einde van een droom, en ook het nutteloze van de waarschuwende woorden.

Marthaler heeft zowel met zijn collages als met zijn benaderingen van bestaande teksten een volstrekt eigen wereld gecreëerd. Die bevindt zich dicht bij ons en zit vol melancholie. Hij wordt ook doortrokken door veel humor, de lach met een pijnlijk trekje. Zijn aanpak levert een persoonlijke toon op. Zo zou men kunnen zeggen dat sommige elementen ook bij bv. Alain Platel aanwezig zijn, of dat de inspirerende vrijheid tegenover de stof ook bij Castorf te vinden is.¹ Maar Marthaler, die graag van de straat en het vervallen café citeert, gaat aan het expliciete geweld van Platel voorbij, en is duidelijk milder dan Castorf. Door een zo uitgesproken signatuur te hebben, dreigt Marthaler tegen de grenzen van die wereld te botsen. Zo worden zekere passages uit *Die Schöne Müllerin* zo voorstelbaar dat het op vulsel begint te lijken, het teruggrijpen naar de grote truukendoos. Maar in de meerderheid van de gevallen weet hij in deze beperkte wereld steeds weer nieuwe aspecten te ontdekken. Op zijn vriendelijke, Zwitserse manier breekt hij de wereld van de opera open, zodat de twee aangehaalde regies model mogen staan voor een opwindende aanpak van bestaand materiaal binnen een weerbarstig genre. Het is op deze momenten, met het werk van Mozart of Janáček, dat men het sterkst bewust wordt van de genereuze vrijheid, en speelsheid die de theaterarbeid van Marthaler kenmerken.

Dat brengt mee dat Marthaler één van de gegeerde gasten is op talrijke festivals. Maar dat wil niet zeggen dat hij het overal even gemakkelijk heeft. Hij werd leider van het gezelschap in Zürich, met een spiksplinternieuwe zaal. Maar na enkele seizoenen heeft het stadsbestuur zich tegen hem gekeerd. Het was allemaal te duur, en te 'raar' voor die brave stad. Vooral de dramaturge Stefanie Carp moest het ontgelden: zij was de boze genius. Geen sant in eigen land dus, maar dat

begrijpt men na de verkiezingen in Zwitserland, waar uitgerekend een miljonair uit Zürich het land in een uiterst rechtse koers duwt.

Ondertussen is het bij ons uitkijken: ZTHollandia heeft Marthaler gevraagd om één van de klassieke teksten uit het Nederlandstalige repertoire aan te pakken. Het wordt *Op Hoop van Zegen* van Heijermans. Wat nu al lijkt vast te staan is dat er veel zeemansliederen zullen gezongen worden.

NOOT

- 1 Het is niet toevallig dat *Murx* een productie van de Volksbühne is, noch dat Castorf ook naar Zürich ging werken, in het huis dat Marthaler daar tot voor kort leidde. Castorf en Marthaler, ze zijn artistieke spitsbroeders.