



Schauspielhaus Bochum

Tom Blokdijk

Een 'Bochumer Dramaturgie'

Inhoud

Wat voorafging: Stuttgart
Bochum

1. Beelden uit de Bondsrepubliek
Trilogie van het weerzien: drie maal Brecht
Een carroussel van produktiviteit, analiese en visioen
Het samengaan van sentiment en inzicht
Een flat als Louteringsberg
Van bevoogding tot verzet
Het einde

2. Entr'acte

3. Aanzetten tot de anarchie
"Als ik niet in het theater werkte, kwam ik er nooit"
Het grote lijden van de jonge B.
Jarry won Artaud, Artaud won Achternbusch,
Achternbusch won...
De lachende moordenaar

4. Het alledaagse humanisme
Twee wereldverbeteraars
De illusie van de harmonie

Twee jaar Bochum: even omkijken

Met dank aan het Prins Bernhard Fonds

Holland Festival 1981



'Stuttgart, de laatste voorstelling'

Bochum

Een snel gegroeide stad. In 1900 nog geen 70.000 inwoners. Nu, door bevolkingsaanwas en door het opslokken van de omliggende dorpjes en stadjes, wonen er 425.000 mensen. Er is geen stadskern en wat er was is in de oorlog platgebombardeerd. Een na-oorlogse provinciestad zonder hoogbouw en met één lange winkelstraat-voetgangerszone.

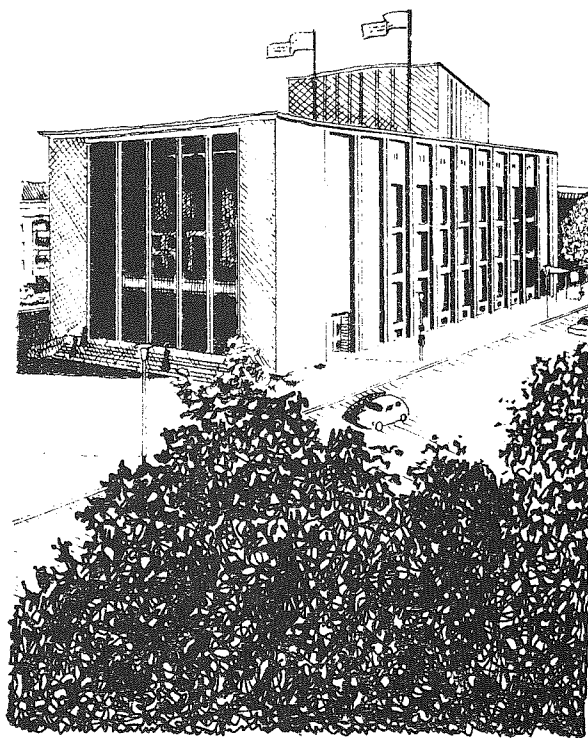
In en om Bochum fabrieken. De traditionele kolenmijnen zijn er niet meer. Die hebben in de jaren zestig, net als in andere landen, door de olie-''boom'' moeten sluiten. Wat verderop zijn er nog een paar open, die de staalindustrie van energie voorzien. In Bochum is er een autofabriek - Opel - voor in de plaats gekomen. Verder: staalfabrieken, chemische bedrijven, glasindustrie. Het moreel van de oudere generatie is ondermijnd door de massale ontslagen bij de mijnsluitingen. Het moreel van de middelbare generatie is ondermijnd door massale ontslagen in de auto-industrie en de staalindustrie in het begin van de jaren zeventig, alleen bij Opel in 1974 al meer dan 4000. En het toekomstperspectief van de jongste generatie... Een uitgegroeid dorp. Net als de andere Ruhrsteden. Men is meer Bochumer dan ''Ruhrpott''-er. Een regionaal zelfbewustzijn is daar aan de benedenloop van de Ruhr nooit ontstaan. Vroeger wast het een uithoek van Pruisen. Het werd pas vanaf het begin van deze eeuw echt belangrijk. De opstand van 1919 werd er bloedig onderdrukt. Daar kwam de Frans-Belgische bezetting van 1921-1925 overheen. Net daarvan bekomen kwam de economische crisis. En toen het dieptepunt daarvan voorbij was, ging men met volle kracht op de oorlog af. Slechts 15% van de fabrieken werd verwoest, maar wel 70% van de huizen; 3% van de woningen was onbeschadigd. Sinds 1948 hoort het Ruhrgebied tot de nieuwgevormde deelstaat Noordrijn-Westfalen (het deel van Pruisen dat in de westelijke zones lag). Sinds mensenheugenis wordt het bestuurd vanuit het kleine plaatsje Arnsberg, ''Ahnsberch'' in het Ruhrdialekt, ergens ver weg in het noorden, dicht bij Bremen dan bij de Ruhr. De hoofdstad van de nieuwe deelstaat werd Düsseldorf, dat ook al niet tot het Ruhrgebied behoort. Daar is ook het vliegveld. Voornamelijk voor het Ruhrgebied. Geen van de Ruhr-steden wordt als Ruhr-hoofdstad beschouwd.

De dorpsmentaliteit zorgde ervoor, dat iedere stad - als ze het kon opbrengen - voor haar eigen cultuur zorgde. En zorgt. Bochum, Castrop-Rauxel, Dortmund, Essen en Wuppertal hebben een eigen toneelgezelschap.

In Dortmund, Essen, Gelsenkirchen, Hagen, Oberhausen en Wuppertal is een eigen opera. Essen en Wuppertal hebben een eigen balletgroep. Geen gezelschap maar wel een theater hebben Duisburg, Hamm, Munster en Witten. En dat allemaal in een gebied van 60 kilometer lang en 20 kilometer breed.

Iedere stad heeft zijn eigen voetbalclub, die natuurlijk in de Bundesliga moet spelen. Dat lukte Bochum in 1971. Bochum heeft sinds 1965 een universiteit, waar nu 25.000 studenten staan ingeschreven. Er is niet alleen een mijnmuseum, maar ook een museum met antieke kunst en een met moderne kunst.

Het toneel in Bochum heeft een roemrijke traditie. Saladin Schmitt begon er in 1919 en bleef er dertig jaar. Zijn ensceneringen van de klassieken hadden grote faam. Na Hans Schalla (1949-1972) kwam Peter Zadek (1972-1977), die van Bochum het meest progressieve theater van Duitsland maakte.



Het oude Schauspielhaus werd in de oorlog verwoest. Er werd een nieuw gebouwd. Glas, baksteen en goudverchroomd staal. De gevel: smalle, hoge rechthoeken. Een zaal met 900 zitplaatsen. Overal kelk-lampjes. Achter het gebouw een tweede theater, de Kammerspiele, met 400 plaatsen.

Peymanns nieuwe huis. Alleen bestemd voor toneel, dus zonder interne concurrentie met opera en ballet. En politiek lijkt het veilig: in de gemeenteraad heeft de SPD 44, de FDP 4 en de CDU 27 zetels. Ze zijn er op 1 december 1979 begonnen. Vastbesloten om de maatschappelijke conflicten in de Bondsrepublikeinse maatschappij aan de orde te stellen. Door het spelen van nieuwe stukken van Duitse toneelschrijvers, door het vanuit deze tijd herontdekken van de klassieken, door het maken van snelle kollages over de politieke aktualiteit. Volgens Peymann is er in een stad geen ander forum waar de bevolking in grote groepen bijeen kan komen om te bespreken wat er aan de hand is. Het toneel moet en kan daar, ook in Bochum, aanleiding toe zijn. Het theater kan daardoor een brandhaard worden van maatschappelijke bewegingen.



'Die heilige Johanna' Vleesbeurs

9, 10 juni Amsterdam, Stadsschouwburg,
20.15 uur

Schauspielhaus Bochum

Vor dem Ruhestand

Eine Komödie von Deutscher Seele

Thomas Bernhard

Regie Claus Peymann
Toneelbeeld Karl-Ernst Herrmann
Kostuums Joachim Herzog
Regie-assistentie Günther Möllmann
Dramaturgie Uwe Jens Jensen

Rudolf Höller,
rechtbankpresident en
voormalig SS-officier
Zijn zuster Clara
Zijn zuster Vera

Traugott Buhre
Kirsten Dene
Eleonore Zetzsche

Plaats van handeling:
ten huize van rechtbankpresident Höller.

Souffleuse Erika Neutzler
Inspicient Joachim Heinze
Toneelmeester Alois Leiss
Belichting Egon Jendrian
Geluid Jürgen Winner, Hans Rosolski
Grime Baldo Pazzaglia, Sonja Rödel
Kostuumatelier Alois Bürger, Magdalene Jacke
Rekwisieten Rainer Peters, Walter Ludwig
Technische leiding Franz J. Wielinski
Werkplaats Peter Schulz
Techniek Hans Peter Schubert
Kostuumdirectie Karin Seydtle

Pauze na het tweede bedrijf

Wereldpremière Stuttgart 29 juni 1979
Première Bochum 26 januari 1980
Opvoeringsrechten Suhrkamp Verlag, Frankfurt 1979

20, 21, 22 juni Amsterdam, Koopmansbeurs,
20.00 uur
24 juni Amsterdam, Koopmansbeurs,
21.00 uur (tv-opname)

In samenwerking met NOS en ZDF

Schauspielhaus Bochum

Die heilige Johanna der Schlachthöfe

Bertolt Brecht

Regie Alfred Kirchner
Toneelbeeld en kostuums Karl Kneidl
Muziek Hansgeorg Koch
Regieassistentie Hartmut Wickert

Toneelbeeldassistentie Rupert J. Seidl
Muziekassistentie Marion Strohschein
Dramaturgie Kurt Böhm
Algemeen assistent Uwe Jens Jensen
Wolfgang Trevisany
Stephan Bock

Johanna Dark Therese Affolter
Pierpont Mauler Gerd Kunath
Vleesfabrikanten
Cridle Volker Spahr
Graham Bert Oberdorfer
Meyers Wolfgang Kraßnitzer
Lennox Niels Hansen
Slift Horst-Christian Beckmann
Opkopers Wolfgang Feige
Robert Giggenbach
Niels Hansen
Till Hoffmann

Veefokkers Helmut Kraemer
Sylvester Schmidt
Franz Xaver Zach
Johann Adam Oest
Daphne Moore
Johann Adam Oest
Lore Stefanek

Een makelaar
Martha
Paulus Snyder
Mevrouw Luckerniddle

Gloomb
Een voorman
Een jongen
Eerste arbeider
Tweede arbeider
Vakbondsman
Arbeiders
Detective

Journalist
Krantjongen
Kleine speculanten

Musici

Souffleuse
Inspicient
Toneelmeester
Belichting

Geluid

Schilderwerk toneel
Vervaardiging zelfassistent
Ref.assistent

Grime

Kostuumatelier
Werkplaats
Techniek
Technische directie

Met dank aan het Nederlands Jongeren Toneel

Pauze na het 9e tafereel

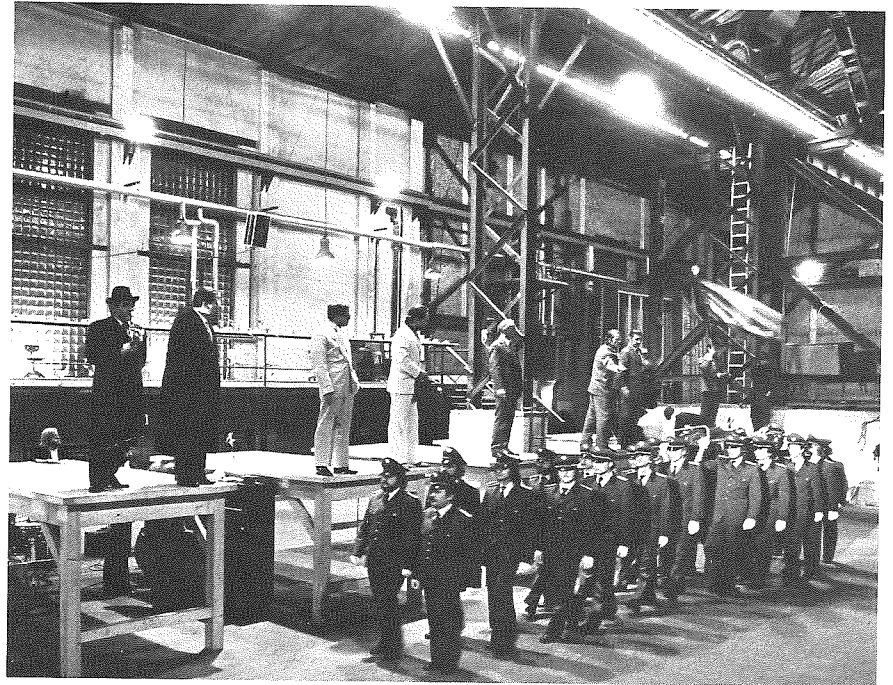
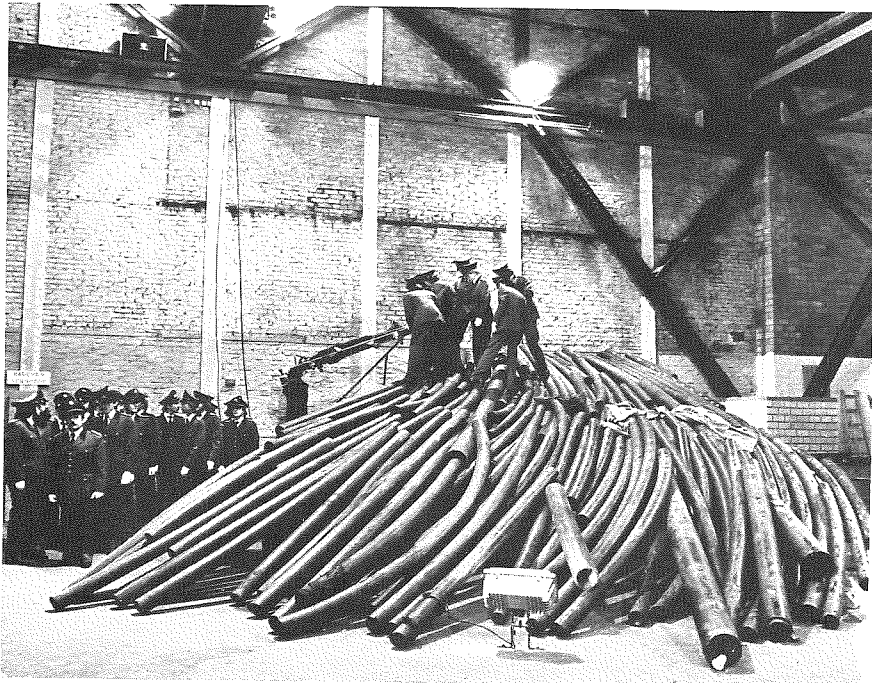
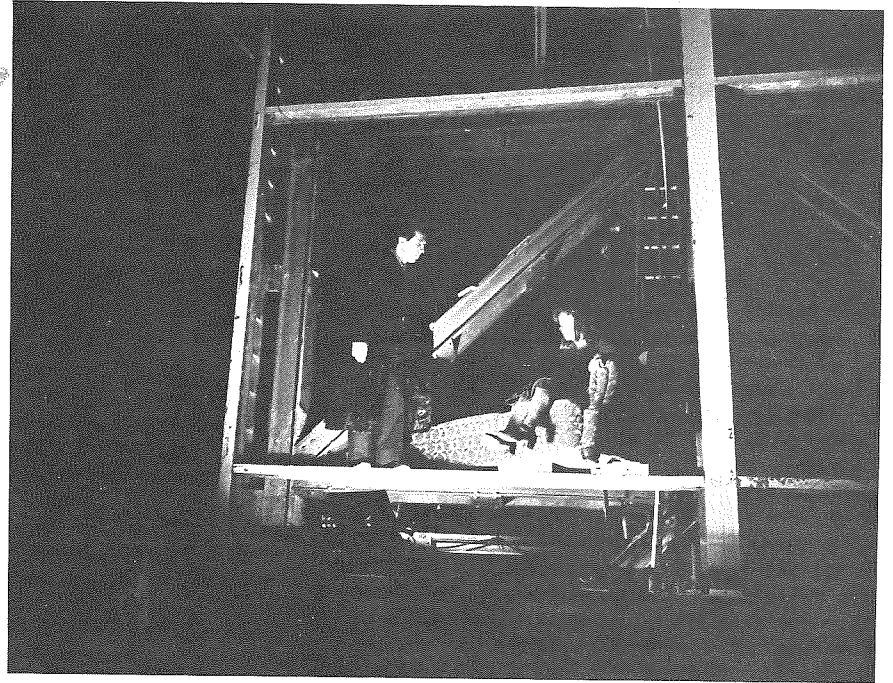
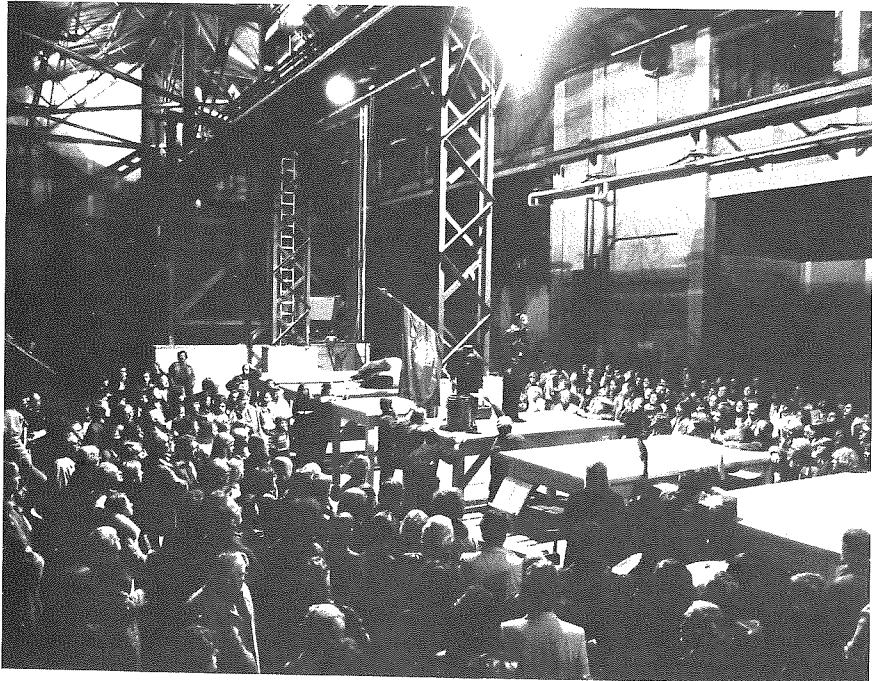
Première 15 december 1979

Opvoeringsrechten Suhrkamp Verlag, Frankfurt

Peter Brombacher
Helmut Erfurth
Rupert J. Seidl
Ulrich Gebauer
Rupert J. Seidl
Peter Brombacher
Ensemble
Robert Giggenbach
Niels Hansen
Wolfgang Kraßnitzer
Olaf Colabella
Bernd und Michael Friemel
Helmut Stannies

Klaus Heimann (trompet)
Uli Kuhn/Josef Bauer/
Herbert Schiffer (slagwerk)
Hajo Wagener (trombone)
Klaus Brüngel (banjo)
Helmut Wille (bas)

Traute Eichhorn
Volker Störzel
Heinz Adam
Egon Jendrian
Jürgen Werner
Jürgen Winner
Johann-R. Rosolski
Zarko Radic
Friedrich Gesell
Rainer Peters
Heinz Dieter Rautenberg
Baldo Pazzaglia
Sonja Rödel
Alois Bürger
Peter Schulz
Hans Peter Schubert
Franz J. Wielinski



'Die heilige Johanna'

1. Beelden uit de Bondsrepubliek

Wat doe je met je woede als je wat wordt aangedaan?
Wat doe je met je verantwoording over het verschrikkelijke wat er met anderen gebeurt?
Wat doe je met je angst voor de ellende die je in de toekomst boven het hoofd hangt?
Werkeloosheid en economische manipulatie.
Bewapeningswedloop en atoomraketten. Bevoogding en ontmenselijking. Wat doe je er tegen?
Verzet? Gebruik van geweld? Of zijn er oplossingen?
Parlementaire democratie? Een dialektische confrontatie van producenten en intellectuelen?
Of moeten we elkaar begrijpen en helpen? Of ons aanpassen, tot de dood erop volgt?

Bertolt Brecht
Gerlind Reinshagen
Uwe Jensen en Hansgeorg Koch
Botho Strauss
Ulrike Meinhof, Jürgen Lodemann en Jan Christ
Franz Xaver Kroetz
hebben daarover stukken geschreven, die in Bochum zijn gespeeld.

Trilogie van het weerzien: drie maal Brecht

Hoe reageer je als gewoon burger op werkeloosheid en oorlogsdreiging? Op gewelddadige onderdrukking van het verzet, waardoor je rechteloos en machteloos wordt? De grote meerderheid doet niets. Ook de grote meerderheid van de linkse beweging niet. Er zijn wat milieu-akties, er zijn wat kraakrellen, maar daar blijft het bij, daar is iedereen aan gewend. Strauss en Schmidt betwisten elkaar het kampioenschap in neutraliteit.

In Bochum beantwoorden ze deze vragen met Brecht. Het nieuwe gezelschap presenteerde zich op 15 december 1979 met "De heilige Johanna van de abattoirs", vijftig jaar daarvoor geschreven ten tijde van de grote economische crisis. Een leerstuk. En anderhalf jaar later speelden ze "Moeder Courage", geschreven vlak voor de tweede wereldoorlog.

Alfred Kirchner, de regisseur: "Het gaat er in "Johanna" niet om uit te leggen hoe het kapitalistische systeem in elkaar zit. Dat laat zich op het toneel niet uitleggen. Bovendien begrijp ik het zelf ook niet helemaal. Maar we worden allemaal gekonfronteerd met de oliecrisis. De benzine-prijzen vliegen omhoog. Iedereen weet dat er duistere zaakjes achter die crisis zitten. De winsten van de oliemaatschappijen stijgen in ieder geval giganties. En de auto-industrie krijgt de klappen. Wat doe je aan dat ondoorzichtige systeem dat je nekt? Een staking van auto-rijders? Belachelijk. Maar wat dan? Daarover gaat "Johanna". Er is een grote groep mensen die de wereld onvoorwaardelijk wil veranderen. Sommigen doen dat door politieke activiteit, anderen door in een sociaal beroep te gaan en gewoon te helpen.

En de kunstenaars?

Kirchner: "Martin Walser heeft gezegd, dat wij de plaats van de geestelijkheid hebben overgenomen".

Korte inhoud

In het stuk gaat het niet om oliebaronnen, maar om vleesbaronnen, de vleesindustrie van Chicago. De vleeskonink Pierpont Mauler krijgt van zijn relaties in New York te horen dat er een enorme overproductie aan vlees in blik is. Hij verkoopt net op tijd zijn aandelen in de vleesindustrie, zodat anderen de stroop hebben.

De leger-des-heils-luitenant Johanna Dark probeert goed te zijn voor de mensen en deelt soep uit aan de

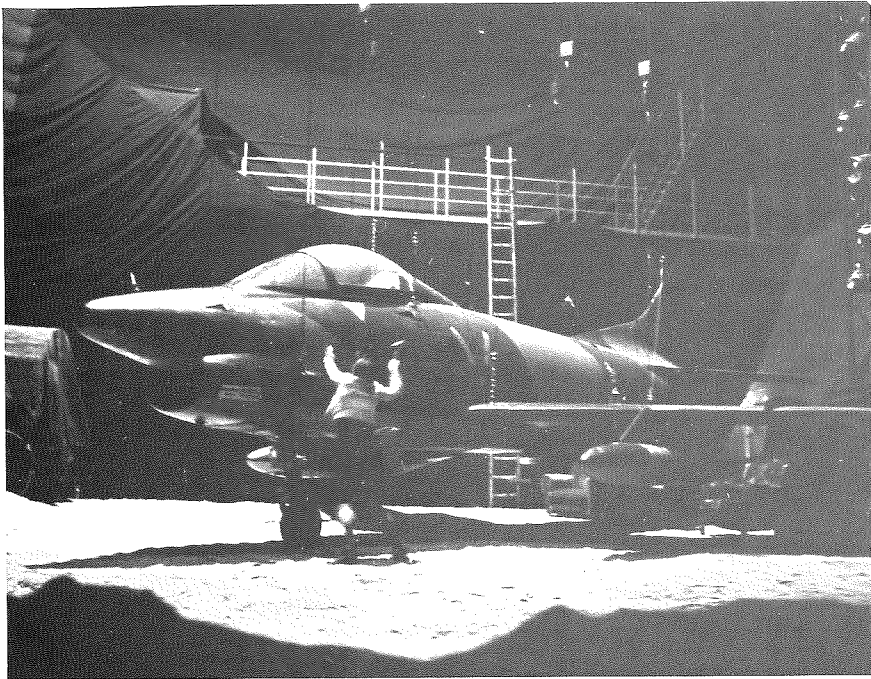
ontslagen arbeiders om ze tot God te bekeren. Als ze de ellende ziet, wil ze weten hoe dat komt. Ze ontdekt dat het niet de eigen schuld is van de arbeiders. Ze verdrijft de vleesbaronnen, uit het Leger-des-Heils-gebouw en wordt daarom uit het Leger gezet. Ze verklaart zich solidair met de arbeiders en zoekt Mauler op om hem te bewegen de fabrieken te heropenen. Mauler heeft van zijn vriendjes in Washington gehoord, dat het buitenland de importbeperkende maatregelen op vlees gaat opheffen en dat er dus weer een markt is. Hij koopt voor spot-prijzen de hele voorraad vlees-in-blik op en de veestapel. De arbeiders organiseren ondertussen een algemene staking en een bezetting van de vleesfabrieken. Johanna stelt zich beschikbaar als koerierster, maar weigert zich in te laten met zaken die leiden tot het gebruik van geweld, waardoor de staking mislukt. Mauler speculeert met de opgekochte voorraden, maar hij gaat te ver: de mogelijke kopers gaan failliet. De markt stort nu echt in. Op de puinhopen richt Mauler met zijn vrienden een mammoetconcern op, dat met een gemoderniseerd machinepark en met maar tweederde van het oorspronkelijke aantal arbeiders een gouden toekomst tegemoet gaat. Ondertussen heeft Johanna longontsteking opgelopen. Zij roept op het systeem te veranderen; ze ziet in dat dat alleen met gewelddadige middelen kan. Maar ze wordt doodgezongen door vleesfabrikanten en heilsleger, om daarna heilig te worden verklaard.

Kirchner: "Net als Johanna zijn wij vertegenwoordigers van de middenklasse. Wij hebben een vergelijkbare ontwikkeling doorgemaakt. Waar het in dit stuk om gaat is, wat doen we met onze emoties. Pierpont Mauler vindt het ook afschuwelijk wat er met de mensen gebeurt. Dat is geen fake, dat is echt. Wij lijden ook verschrikkelijk aan de walgelijkheden van onze maatschappij terwijl we naar de muziek van Beethoven luisteren." Uwe Jensen, de dramaturg bij deze voorstelling: "De vraag die deze voorstelling stelt, is: met welke middelen zetten we onze ideologie in werkelijkheid om. Johanna's middelen zijn te klein. Moet het met geweld? Dat is in iedereen nieuwsuitzending aan de orde."

— Hier in Bochum meer dan in Stuttgart?

Jensen: "We wilden het al in Stuttgart doen, maar toen eind 1977 duidelijk werd dat we daar niet konden blijven, leek het ons in deze konsentratie van industrieën nog meer op zijn plaats."

Kirchner: "Het had in Stuttgart natuurlijk ook gekund. Baden-Württemberg is de tweede industriestaat van Duitsland. In Stuttgart heb je bedrijven als Bosch, en autofabrieken van Mercedes en Porsche."



een tijdje gezeten hebben, gaan ze naar de vleugel aan de andere kant en repeteren het slotlied van het stuk, een "lekkere" Brecht-song. Een van de acteurs leest de titelpagina van de tekstuigave voor en vermeldt dat het de 34-ste druk is en dat er anderhalf miljoen exemplaren van zijn verkocht.

Tussen de bedrijven door doen ze wat ook acteurs tussen de bedrijven door doen: televisie kijken. We laten via een recorder een opname zien van een aktualiteitenrubriek, waarin enkele leden van de Bondsdag voorstellen, één miljard van de defensiebegroting af te halen en die te bestemmen voor ontwikkelingshulp, waarop een kollega van hen als kommentaar geeft, dat ze nog te weinig ervaring in de Bondsdag hebben, anders hadden ze dit voorstel niet gedaan. Dat vind ik een schandaal, een blasfemie. Daarom wil ik dit stuk spelen, om dat te weerspreken. Want iedereen zit erbij te knikken. De politieke partijen in Duitsland zijn gelijkgeschakeld. Als het stuk begonnen is, laten we op een gegeven moment op de monitor zien hoe een haas bij een proef met zenuwgas wordt gedood. Dan komt moeder Courage op met een levende haas en zegt: "Ik laat me door jullie de oorlog niet tegen maken".

De televisiebeelden worden steeds gruwelijker en het gaat Courage steeds slechter."

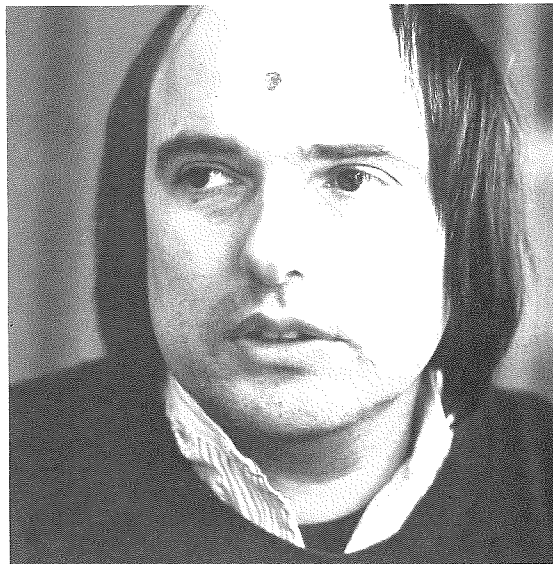
— *Op het moment dat Courages dochter Kattrien met een trommel de naburige stad waarschuwt voor een op handen zijnde overval, lieten jullie een echte straaljager van de Bundeswehr uit de kap zakken. Kattrien gaat die met de trommelstokken en met zand te lijf. Ondertussen klinkt een Beatlesong.*

Een wel heel drasties beeld zo'n straaljager.

Kirchner: "Kattrien is de enige die het hele stuk door konsekvent tegen de oorlog is. En juist zij kan niet praten. Zo'n monster van een vliegtuig is onontkoombaar. En Kattriens verzet ertegen volstrekt belachelijk. Bij Brecht haalt ze uit haar daad nog een vorm van triomf, ook al wordt ze daarvoor neergeknald. Ik wilde vorm geven aan het gevoel van machteloosheid dat de jeugd heeft in zijn verzet tegen de (kern)bewapening."

— *Tot op dat moment staan het verhaal van moeder Courage en de actualiseringen via de tv naast elkaar. Het vliegtuig breekt opeens als hedendaagse werkelijkheid in de parabel die ontleend is aan de dertigjarige oorlog.*

Kirchner: "Dit stuk heeft een veel geslotener structuur dan bijvoorbeeld "Johanna". Toch hebben we er al eerder "ingebroken" door de invoering van een theatrale figuur, de dood. Het is eigenlijk een



Alfred Kirchner

middeleeuws theaterkarakter. Wij hebben er een clown van gemaakt met te grote schoenen en een te wijde broek, die optreedt als conferencier.

Als die televisiebeelden van die haas worden vertoond, zit hij op een bunkerachtig gebouw te schateren. Bij de dood van Schweizerkas komt hij op met een vuilnisemmer, waar hij het lijk ingooit om het te overgieten met chemicaliën. Ondertussen zingt hij schlagers: "Goodbye, Johnny" en "Sag zum Abschied leise Servus". Hij probeert de Hitler van Chaplin na te doen. Hij treedt op, als Brecht te belerend, te betweterig wordt. Ik denk dat Brecht zo'n ingreep niet verafschuwde zou hebben. Hij hield van operette-effecten.

Er is een delegatie Brecht-kenners uit de DDR gekomen, waaronder Werner Hecht. Ze waren verrast te zien wat je ook nog met Brecht kan doen. Ze hebben de twee Brecht voorstellingen naar Oost-Berlijn uitgenodigd."

-*Met dat NAVO-toestel?*

Jensen: "Dat laten we dan daar."

Het alledaagse kapitalisme

-*Het lijkt me voor de acteurs niet makkelijk om tegen die tv-beelden en dat vliegtuig op te spelen.*

Jensen: "Dat is ook zo. Dat was ook mijn bezwaar

ertegen. Er is ook veel en heftig over gedebatteerd. Maar uiteindelijk heeft het hele ensemble gezamenlijk besloten om het toch te doen, omdat ze de tegenstellingen echt wilden laten zien."

-*Kirsten Dene maakt van Courage een mens dat houdt van gezelligheid.*

Kirchner: "Courage wil het liefst thuiszitten, een warm plekje hebben. Maar ze doet er wel alles voor om een goed inkomen te hebben. Net als onze tijdgenoten. Om dat te laten zien hebben we Kirsten Dene aan het slot Kattriens lijk laten ontdoen van de waardevolle kledingstukken. Met één van Kattriens oorbellen betaalt ze de boer voor de begrafenis. Ze doet dat zo vanzelfsprekend, dat duidelijk wordt dat wij in dergelijke omstandigheden ook zo zouden kunnen handelen."

Jensen: "Want tegen de oorlog is natuurlijk iedereen. De televisie-beelden roepen heel gemakkelijk anti-oorlogsgevoelens op. Maar als er echt ontoelaatbare dingen gebeuren, zeggen we misschien toch: we moeten de ellende van een oorlog maar op de koop toenemen. En als die oorlog er is - wat het ergste is wat er bestaat - proberen wij dan niet er heelhuids en zo voordelig mogelijk uit komen? Dat is de tegenstelling tussen de uitwerking van de tv-beelden en die van het verhaal.

Moeder Courage wordt nooit wijzer. Volgend jaar willen we "De moeder" van Brecht spelen. Dan is de trilogie compleet. Johanna wil de wereld veranderen, maar kiest ineffektieve middelen. Als ze er achter komt, dat soep uitdelen niet helpt, is het te laat. Courage trekt nooit lering uit wat haar overkomt. "De moeder" ontdekt wat er aan de hand is en trekt daar haar consequenties uit."

Lotte door de donkere spiegel

Kijkend naar de voorstelling die Niels-Peter Rudolph maakte van "Groot en klein" van Botho Strauss, merkte ik, dat ik me geen moment betrokken voelde bij Lotte's dooltocht door Duitsland. Zij raakte maar één of twee keer geëmotioneerd door wat haar overkwam. Verder was ze onkwetsbaar, bleef ze positief. Bovendien werd ik voortdurend op het verkeerde been gezet door de taalbehandeling. "Overall" werd bijvoorbeeld "over al", waarna ik me verloor in associaties en het stuk al weer verder was.

Ik begreep het allemaal niet. Reden om navraag te doen naar Rudolph's visie.

Het bleek dat ook voor hem Lotte in de eerste plaats een in de steek gelaten vrouw is, die vergeefs probeert om nieuwe relaties aan te gaan en oude relaties te laten herleven, waardoor ze langzaam verdwijnt in een waanwereld en het besef van haar identiteit verliest. Daarnaast is het volgens Rudolph een vrouw die - in Freudiaanse zin - haar bestaansvervulling zoekt in de overgave aan een vaderfiguur: haar man, de schoonvader van haar broer, God.

Tenslotte maakt Lotte in Rudolph's visie een tocht die vergelijkbaar is met die van Dante in "La (divina) commedia": van hel (Marokko) naar louteringsberg/vagevuur - de plaats waar de zielen gezuiverd worden voor ze de hemel inkunnen - (de flat met de tien kamers) naar de hemel (de flat van Meggy in Essen) naar het paradijs (haar broer op het vakantie-eiland Sylt), waarna ze - na net als Dante begiftigd te zijn met de deugden geloof, hoop en liefde - God van aangezicht tot aangezicht ziet. Alleen: Lotte wijst God af en moet daarna op aarde ronddolen tot ze overgaat in een andere werkelijkheid.

In die Dante-wereld is Lotte geen mens, maar een zuivere geest, een engel. Engelen kunnen niet lijden. Daárom blijft Lotte onbewogen, positief. Frieder en niet-Frieder uit de eerste scène zijn God en de Duivel, die op een Mascheroen-manier praten over wat ze met de wereld moeten gaan doen. De dood waart rond in de gedaante van de gitaarspeler, de reisbegeleider en de man in parka.

Het was natuurlijk een groot probleem om deze drie werkelijkheden in één toneelwerkelijkheid weer te geven. Om te beginnen moest die dubbele identiteit van de figuren op de een of andere manier worden aangeduid. Dat Lotte een engel is, moest blijken uit het feit dat de flat van het echtpaar in de tweede scène op de zesde



'Groot en Klein'

verdieping lag en Lotte op een richel aan de gevel landde. In de scène met haar minnaar Alf stond ze voor ze binnenkwam achter een plaat pleksiglas vliegbewegingen te maken. Dat de gitaarspeler de dood is, moest blijken uit het feit, dat hij, als Lotte voor het eerst zijn kamer binnenkomt, in de pose staat van Elvis Presley, een dood idool. Door de acteur, die de gitaarspeler speelde, ook de man in parka te laten spelen - de reisbegeleider werd geschrapt - moest duidelijk zijn dat Lotte in de voorlaatste scène opnieuw de dood ontmoette.

Om aan te geven dat het om een meerlagige werkelijkheid gaat, werden bovendien de woorden, zoals bij "overal", voortdurend uit elkaar getrokken. "Waarheen?" werd daardoor "Waar (zijn alle mensen)? Heen(gegaan)?" Men hoopte daarbij dat de toehoorders zich tegelijkertijd de oorspronkelijke betekenis van het woord zouden realiseren.

Een derde middel was het gebruik van glas in het toneelbeeld. Als twee figuren in twee verschillende werkelijkheden verkeerden, waren ze door een (pleksi) glazen wand van elkaar gescheiden. De paradoksale eigenschap van glas (je kunt er doorheen maar toch niet) maakte het tot symbool van pseudo-kommunikatie. Glas werkte ook als spiegel, zowel voor de toeschouwers, als voor Lotte zelf. De toeschouwers zagen zichzelf voortdurend weerspiegeld in een grote, verrijdbare glaswand en gingen daardoor deel uitmaken van Lotte's wereld. Maar ze zagen ook onderdelen van wat er op het toneel gebeurde weerkaatst. En het bijzondere daarvan was dat ze ook delen van mensen zagen - hun gezicht bijvoorbeeld als ze rug zaal stonden - die ze anders niet gezien zouden hebben. Die grote glaswand was bovendien licht rookkleurig, waardoor alles donkerder werd weerspiegeld. Ze zagen, dus voortdurend door al dat glas ook nog andere delen van de zichtbare werkelijkheid óf ze zagen die werkelijkheid verdonkerd. Dé werkelijkheid was er dus niet.

De grote glaswand stond in de Marokko-scène tussen Lotte en de luksafleks van het raam. Als Lotte tijdelijk in een telefooncel woont, zien de toeschouwers die cel door de glaswand heen.

Voor Lotte hadden al deze spiegels het effect dat ze zich in haar alleenzijn bewust bleef van zichzelf. In de scène "Verkeerd verbonden", waarin zij niet meer weet wat ze moet, vervolgens het Boek des Levens raadpleegt - waar niets in staat - en tenslotte God ontmoet en afwijst, was het spiegeleffect er niet meer. De grote glaswand stond loodrecht op de achterwand. Zij zat ervoor. De glaswand werd in het publiek voortgezet met een grote plaat pleksiglas. Glas dus nog wel als scheidingswand, Lotte op de

grens van twee werelden. Na het afwijzen van God werd haar het spiegeleffect van de glaswand ontnomen, doordat hij - als bij een broeikas in de zomer - witgekalkt werd. In de twee volgende scènes was er nog een kleine plaat pleksiglas waarin Lotte zich spiegelen kon. Maar in de laatste scène was die ook verdwenen en werd de glaswand vervangen door een wit doek, vlak voor de rand van het toneel. Lotte werd zo uit haar wereld geduwd. Ze verliet het toneel door de zaal: ze ging langs de toeschouwers naar

achteren en verdween in een loge vanwaaruit heel sterk licht scheen, waar je - zoals bij de zon - niet in kon kijken.

Zonder de uitleg was het een raadselachtige voorstelling, met de uitleg eigenlijk ook. "Groot en klein" geeft, hoe symbolies ook, een beeld van deze tijd. Je kunt het verband met de werkelijkheid niet loslaten. Niels-Peter Rudolph heeft de meta-werkelijkheid laten overheersen.



'Groot en Klein'

Het samengaan van sentiment en inzicht

Een toneelzaal tot de laatste plaats gevuld, vooral met jonge mensen. Op het toneel gaan één voor één elf mensen staan, achter een lange tafel, die steeds een artikel opzeggen van de Westduitse grondwet. Na ieder artikel breekt de zaal uit in een homeries gelach. Er is nauwelijks een huiverigwekkender beeld mogelijk van de verloedering van een democratie. In naam van de rechtsstaat is de grondwet systematies door de staat geschonden. En iedereen weet het.

Op het toneel verschijnt een twaalfde figuur, die in het midden achter de tafel gaat staan. Het gezelschap verstart in een tableau à la 'Het laatste avondmaal' van Leonardo da Vinci en zingt het Oostduitse volkslied: 'Auferstanden aus Ruinen und derr Zukunft zugewandt, lass uns dir zum Gute dienen, Deutschland, einig Vaterland.' Alle Duitse tegenstellingen in één scène verenigd.

Op 5 oktober 1980 werden er in de Bondsrepubliek verkiezingen gehouden. Zestien dagen ervoor ging in Bochum 'Unsere Republik' in première, een door dramaturg Uwe Jensen en huiskomponist Hansgeorg Koch samengestelde kollage. Het was niet, zoals sommigen verwachtten, een platte anti-Strauss demonstratie, maar een indringende geschiedenis van de Bondsrepubliek in vier bedrijven, waarvan ieder bedrijf gewijd was aan een decennium. Het begint met een sprookje over een groot en machtig land met een groot en machtig heerser, die alle andere landen zijn geluk wil schenken. Maar die domme mensen van die andere landen willen daar niets van weten en het loopt allemaal fout af. "En als ze niet gestorven zijn, dan leven ze nu nog." Alles wordt weer in de herinnering geroepen: de hongertochten, de puinruimende vrouwen, de rijen voor de winkels, de 'Persil'-bewijzen waarmee je, hoewel je nazi was geweest, toch onschuldig (aan oorlogsmisdaden) werd verklaard. Enzovoort.

De kollage is opgebouwd met drastiese middelen: gruwel kontra schlager. De dramatische oproep van de schrijver Günther Weisenborn uit 1946 aan alle gevluichte Duitse schrijvers om terug te komen naar het nieuwe Duitsland, wordt, als hij alle namen begint op te sommen, weggedrukt door de vrolijke schlager 'Wir sind die Eingeborenen von Trizonesen' (Wij zijn de inwoners van het drie-zones-land). Het verslag van de voetbalwedstrijd Hongarije tegen



Uwe Jensen

West-Duitsland, gespeeld in Bern in 1954, waarbij West-Duitsland onverwacht wereldkampioen werd, krijg je te horen van Kirsten Dene, gekleed als een echte Duitse huisvrouw. Ze doet dat in een staat van seksuele opwinding, die bij de overwinning zijn voorspelbaar hoogtepunt krijgt. Het ensemble, dat alsmar voorovergebogen naar de radio heeft zitten luisteren, springt juichend overeind en zet het "Deutschland, Deutschland über alles" in, waarbij hier en daar een arm wordt geheven.

Een heel toneel vol etende mensen wordt opgeschrikt door een man die vertelt over zijn oorlogsnachtmerries. Eén voor één verlaten de 'Wirtschaftswunderkinder' het toneel. Vier oorlogsinvaliden dragen een gedicht voor over hun toestand. Daarna werpen ze hun jassen uit en blijken ze de uniformen van de nieuwe Bundeswehr al weer aan te hebben. Een beschrijving van Hiroshima wordt gevolgd door een nagespeelde scène uit een Heimatfilm, een in de vijftiger jaren ongelooflijk populair genre, waarna de jongere generatie alles wegveegt met een wild 'Rock around the clock'. Het verleden wordt verdrongen in een overvolle maag en een overvol gemoed.

In de zestiger jaren vergaapt het volk zich aan de politieke gebeurtenissen, die op een klein toneeltje op het toneel worden opgevoerd. De schlager "Zwei alte Tanten tanzen Tango mitten inder Nacht" wordt gedanst door Kiesinger en Brandt, waarmee de "Grote Koalitie" als pudding is afgedaan. Daarna rent een deel

Uwe Jensen

"Het stuk blijkt uit te stijgen boven een verkiezingsvoorstelling. Het laat zien hoe het politieke bewustzijn van de mensen door "kunstenaars" die Heimatfilms en schlagers produceren, wordt weggedrukt. Adenauer en Erhard waren feodaal-demokratische heersers. Door de manier waarop ze de herbewapening en de uitrusting met atoomwapens erdoor hebben gedrukt, hebben ze de democratie uitgehold. Ze hebben dat kunnen doen, omdat er geen belangstelling was voor politiek in die tijd. Men vrat. Door het sluiten van de "Grote koalitie" hebben Brandt en Kiesinger de democratie definitief om zeep geholpen. Vanaf dat moment was er geen oppositie, geen kritiek meer mogelijk. Het enige wat overbleef was verzet zonder enige hoop.

We vonden daarom dat deze voorstelling wezenlijk democraties moest zijn. We wilden steeds tegengestelde taferelen neerzetten, om de tegenspraken duidelijk te maken. Het moet zo zijn dat de toeschouwers de ruimte krijgen, ook emotioneel, om vrij te beslissen wat waar is. Als we dat lied over Ulrike vier jaar geleden in Stuttgart hadden gedaan, was Kirsten Dene ongetwijfeld op een avond vanuit het publiek neergeschoten. Nu kan het wel, hier.

De voorstelling werkt het sterkst bij mensen die een jaar of vijftig zijn, die in de oorlog niet hebben meegevochten. Het is eigenlijk hun geschiedenis. Je moet in de hersens binnensluipen. Ik geloof heilig in het gebruik van trivialiteiten. In "Mutter Courage" en "Marie Woyzeck" gebruiken we ook schlagers. De critici vinden het vreselijk, dat weet ik. Maar op de een of andere manier drukken schlagers uit wat de mensen voelen. Als zij die oude liedjes nu horen, is er eerst herkenning. Het sentiment komt weer terug. Maar als je het hele lied zingt en je doet dat niet op de gewone manier, komt er ook afstand. Als de mensen "Zwei kleine Italiener" horen, maar dan gewoon gezegd en niet gezongen, blijken de mensen zich toch af te vragen hoe het mogelijk is dat ze vroeger voor zo'n platvloerse tekst entoesiast zijn geweest. Sentiment en inzicht blijken samen te gaan."

van het ensemble à la 1968 de zaal in en vertelt hoe (het voormalig RAF-lid) "Bommi" Baumann deze periode heeft ervaren.

Brandt roept op om de gok te nemen meer democratie toe te staan, maar zijn woorden worden belachelijk gemaakt door een scène uit "Stan und Ollie in Deutschland", waarin de bekende komieken die solliciteren naar een baan als postbode getroffen worden door het door Brandt ingestelde 'Berufsverbot'.



Naast elkaar op het toneel twee rijen: de ene legt kransen bij het graf van de vermoorde werkgeversvoorzitter Schleyer, de andere gooit rozen op het graf van de dood aangetroffen Baader. En dan zingt Kirsten Dene Peter-Paul Zahls "Liebeslied für meine grosze Schwester Ulrike": "Was die gesagt und geschrieben / wurde vergessen verboten / unterdrückt (..) geliebte Schwester / Gib nicht auf / nimm Kraft von uns / wie man Küsse nimmt".

Maar dan lacht allang niemand meer. Men neemt alleen nog gelaten kennis van de jeugd, die iedere band met deze maatschappij afwijst. Hun laatste regels zijn: 'In dit land leven wij als vreemdelingen in eigen huis.'

Op een goede dag in 1981 wordt "Bochum" uitgenodigd om "Unsere Republik" te komen spelen in Stuttgart. De artistieke leiding van Bochum ziet het als een mogelijkheid om een demonstratie te geven. En stemt toe. Maar dan komen de acteurs in opstand. Ze weigeren. Kirsten Dene: "We zijn om een tandartsrekening van Gudrun Ensslin uit Stuttgart verdreven. Ik begrijp dat nog steeds niet. En zal ik daar dan het "Liefdeslied voor Ulrike" gaan zingen?"

De dode „Wunderkinder”

Naast het nieuwe werk van Achternbusch, Bernhard, Brasch en Sattman wordt ook dat van Gerlind Reinshagen steeds door de groep van Peymann gelanceerd. Na "Himmel und Erde" (1974) spraken Peymann en Reinshagen af, dat zij een trilogie zou schrijven over het leven in Duitsland vanaf 1939. Het eerste deel, "Sonntagskinder", dat gaat over de ervaringen van kinderen in oorlogstijd, werd in 1976 in Stuttgart gespeeld. In Bochum volgde deel twee, "Das Frühlingsfest", een portret van de jonge Bondsrepubliek, die zich uit het puin aan het verheffen is. Het derde deel moet gaan over de zeventiger-tachtiger jaren.

Reinshagen wil met deel twee aangeven, hoe het komt dat in onze tijd de maatschappelijke verhoudingen zijn verstand. In haar visie is het in de jaren vijftig misgegaan. Intellectuelen en wederopbouwers hebben elkaar niet weten te vinden.

De wederopbouw is een eruptie van creativiteit geweest. Maar er lag geen visie aan ten grondslag. Men deed gewoon het een na het ander en vroeg zich niet af hoe het hele bouwwerk eruit zou moeten zien. Schuldbesef verhinderde de wederopbouwers na te denken. Deze groep wordt in het stuk vertegenwoordigd door de jonge zakenman Pauly. De intellectuelen waren ook niet in staat tot een nieuwe visie. Nog verdoofd door de oorlog keken ze geschokt toe hoe dezelfde maatschappij weer werd opgebouwd, zonder zich te verbinden met de creatieve dynamiek ervan. In het stuk worden ze vertegenwoordigd door Pauly's vriend Philipp, die schrijver is. Hij produceert "teksten": beschrijvingen van gebeurtenissen, toestanden. Aan verleden en toekomst durft hij niet te denken, dus kan hij geen verhalen schrijven met een begin, een ontwikkeling en een eind. Wederopbouwers houden van hun werk, hun ideaal. Intellectuelen houden van hun gelijk. Beiden houden niet van mensen. En liefhebben betekent volgens Reinshagen: de mensen niet als object zien én de mensen als synthese zien van wat ze zijn en zouden kunnen zijn. Elsa, Pauly's vrouw, staat in het stuk voor de liefde.

Pauly heeft in de tuin van een verwoest herenhuis een feest georganiseerd. Hij is ekonomies adjunkt-direkteur van een geneesmiddelenfabriek. Zijn baas, de chemicus Dornbacher, heeft een nieuw slaapmiddel ontwikkeld, waarvoor farmaceuties groothandelaar Monk een

mammoetorder heeft geplaatst. Maar... er is gebleken dat het middel ook een trip-effekt heeft, dat verslavend werkt. Doel van het tuinfeest is, dat Monk erin toestemt dat de levering wordt uitgesteld tot het bij-effekt is weggewerkt. Doet hij dat niet en annuleert hij de order, dan zijn ze failliet. Tijdens het feest gaat alles mis. Maar in een nachtclub vertelt Pauly Monk de waarheid. Vanwege het bij-ekkeft verdubbelt Monk de order. Elsa, die dol wordt van de geestdodende tredmolen van haar dagelijkse verplichtingen, walgt van de duistere zaakjes van haar man en van de manier waarop zij als seksueel lokkertje voor Monk wordt gebruikt. Zij deelt haar afkeer met Philipp, maar die is te bang voor het leven en voor de toekomst om haar een ander perspectief te kunnen bieden.

Wat je op het toneel te zien krijgt, is wat Elsa van de werkelijkheid ziet en de manier waarop ze die ziet. En zij is Doornroosje, die na de komst van de prins door is blijven dromen: zij werd in 1939 verliefd op Pauly maar heeft hem twaalf jaar niet gezien tot hij met maar één been uit Russiese krijgsgevangenschap terugkwam. De werkelijkheid gaat, soms heel abrupt, over in fantasie en weer terug. Elsa ziet bijvoorbeeld opeens haar man als Christus die door Dornbacher als de duivel wordt bekoord. Dornbacher biedt haar man een groot deel van zijn bezit aan, als hij van de rots waar Elsa ze op ziet staan naar beneden springt. In Elsa's visioen stemt Pauly toe. Even later biedt Dornbacher hem echt het kompagionschap aan, als hij de zaak met Monk weet te regelen. En dit is niet de enige "flash forward" die Gerlind Reinshagen - naast "flash-backs" - gebruikt. De fantasie-gedeeltes worden er - als bij de film - letterlijk tussenin gemonteerd.

Reinshagen geeft in de tekst aan dat dat met lichtwisselingen moet. Door licht wordt de aandacht van de toeschouwers naar een bepaald deel van het toneel getrokken. Licht werkt dan als camera, die gedeeltes van de waarneembare werkelijkheid uitsnijdt en aan de toeschouwers aanbiedt. Licht dus als camera, als montage en natuurlijk als licht.

De repetities worden begonnen met de fysieke vormgeving. Hoe praat Elsa? Als "wederopbouwer" makkelijk, zakelijk. Visioen en alledag zijn voor háár hetzelfde. De ritmiese poëzie van de tekst mag bij haar nooit elegies-dromerig worden. Omdat denken en voelen bij haar één zijn, moet haar stem steeds door haar hele lijf klinken, uit haar buik komen. De stem van Philipp moet uit zijn hoofd komen. Zijn lijf moet altijd verdraaid zijn, in tegenspraak met zijn mooie praatjes, zodat zijn stem niet in zijn lichaam mee kán resoneren. Pauly's stem moet iets kommanderends hebben behouden. Zijn bewegen moet een vlucht voorwaarts

zijn, die gehinderd wordt door zijn beenprothese. Hij breekt bewegingen abrupt af om een nieuwe in te zetten: hij doet het een na het ander. Volgens de protocollen werd na een week repeteren besloten, dat alles wat er in het stuk gebeurt niet Elsa's fantasie is, maar die van iedereen. Daarmee werd in feite de tegenstelling tussen fantasie en werkelijkheid opgeheven en het filmiese principe van de montage losgelaten. Er is ook niet gezocht naar een theatraal middel dat er voor moest zorgen dat de toeschouwers alles via Elsa zouden zien, iets dat in een film heel gemakkelijk gesuggereerd kan worden. Het decor bestond voornamelijk uit een groot, met lover bestikt, zwart gaasdoek, dat maakte dat alles zich in een soort tent afspeelde. Grote splitten vormden de uitgangen. Bij de repetities werd aanvankelijk geprobeerd de droomgedeeltes alleen in de opengetrokken splitten te ensceneren. Maar het waren er te veel. Dus werd een gedeelte ervan gewoon in de "tent" gedaan. In de droomsekwenties moeten de figuren grotesk zijn. Maar aangezien het filmiese principe van de lichtwisselingen was losgelaten, konden de figuren zich niet snel in het donker transformeren van naturalisties naar grotesk. Alles werd grotesk. De resultaten bleven daardoor onbevredigend. Omdat niet duidelijk was waar dat aan lag, werd er eindeloos doorgerepeteerd. De première werd drie weken uitgesteld. De voorstelling kwam er, maar het was een groteske carroussel gebleven, waarvan de betekenis uit het programma-boekje moest blijken.

Van bevoogding naar verzet

Drie reportagedrama's

Als journalisten zich van het toneel gaan bedienen, doen ze dat meestal niet echt uit theatrale lust. Ze doen het vooral om hun overtuiging op een andere manier uit te dragen. Hun uitgangspunt is de verontwaardiging, hun middel de reportage, hun beelden tonen het verzet.

Een jury zou moeite hebben om uit te maken wie de bekendste Duitse journalist(e) van de jaren zeventig was: Ulrike Meinhof of Günther Walraff. Ulrike Meinhof (1934-1976) maakte aan het eind van de jaren zestig ook gebruik van dramatische middelen. Zij was toen nog redactrice van "konkret", waarvan zij van 1960-1964 hoofdredactrice was geweest. Ze hield zich bezig met de behandeling van voogdijkinderen in voogdijstichtingen. Zelf verloor ze haar vader toen ze vijf en haar moeder toen ze veertien was. Ze schreef artikelen over de toestanden in de tehuizen en liet jonge voogdijkinderen aan het woord in een documentair hoorspel. Uiteindelijk schreef ze het scenario van een film, "Bambule", die in het voorjaar van 1970 met echte voogdijkinderen werd opgenomen en waarvan de uitzending geprogrammeerd stond voor 24 mei 1970. Maar op 14 mei 1970 wordt Andreas Baader uit de gevangenis bevrijd, onder anderen door Ulrike Meinhof. Een bewaker wordt gedood. Er wordt een manifest uitgegeven waarin de groep zich in oorlog verklaart met de Bondsrepubliek en het gebruik van vuurwapens rechtvaardigt. De uitzending wordt "uitgesteld", in 1971 weer geprogrammeerd en weer "uitgesteld". Het scenario wordt gepubliceerd door Klaus Wagenbach Verlag.

In 1977, een jaar na de dood van Ulrike Meinhof, besluit de Stuttgarter "Schauspiel-leiter" Claus Peymann het scenario voor het toneel te bewerken en het op te voeren. Hij is uit politieke en morele overwegingen een tegenstander van terrorisme, maar is van mening dat men het probleem nooit kan oplossen als men de oorzaken ervan niet kent. Hij hoopt met de vertoning van Ulrikes stuk de discussie daarover op gang te brengen. Maar zijn baas, intendant Doll, dwingt hem het "uit te stellen" tot 1978. Hij heeft niets tegen het stuk, maar acht het na de moord op 's Lands advocaat Buback in Karlsruhe niet opportuun. Peymann schrijft een open brief aan burgemeester Rommel van Stuttgart en vraagt hem of hij zich in zijn functie van lid van de Raad van Bestuur van het theater met het conflict wil bemoeien. Rommel schrijft terug dat hij vóór opvoering is, maar het besluit van Doll

begrijpt. Het zou als een "Requiem voor Ulrike Meinhof" kunnen worden geïnterpreteerd. Peymaan haalt bakzeil. Een paar maanden later begint het conflict over de tandartsrekening van Gudrun Ensslin. Van een opvoering van "Bambule" komt het niet meer. Tenminste niet in Stuttgart. Want als eerste kleine-zaal productie brengt de groep van Peymann in Bochum de toneelbewerking van "Bambule" onder de titel "Fürsorgezöglinge" (Internaatkinderen). Geen politieke beroering. Het stuk wordt "op zijn waarde beoordeeld". Niemand beschrijft welk licht het op Ulrikes motieven werpt. Weet iedereen dan al hoe dat zit? Ik betwijfel het. Ook dit verleden wordt verdrongen.

Ulrike Meinhof heeft als journaliste-toneelschrijver opvolgers gekregen. Jan Christ (1934-) schreef het hoorspel/toneelstuk "Geh'n wir die Hunde bewegen oder Brokdorfgespräche". En Jürgen Lodeman (1936-) schreef "Ahnsberch".

Bevoogding

Drie auteurs. Drie maal verontwaardiging. Vanwege bevoogding.

In "Fürsorgezöglinge" blijkt de leiding van het voogdijhuis maar één zorg te hebben: dat de dag verloopt zoals die door hen is bepaald. De pupillen worden dag in dag uit tegen elkaar uitgespeeld. Als één iets doet wat tegen de regels is, krijgt de hele groep een verbod: rookverbod, uitgaansverbod, televisieverbod, zakgeldinhouding.

Ik weet toevallig uit eigen ervaring dat het in Nederland vroeger ook zo was. Tegenwoordig worden de groepen samengesteld uit verschillende leeftijdscategorieën en jongens en meisjes worden in één groep gezet. Dat was toen niet zo.

Meinhof beschrijft een groep meisjes van 16-18 jaar. Omdat de meeste huizen maar één bepaalde leeftijdsgroep wilden hebben, werden de pupillen van huis naar huis gestuurd. Als je het te bont maakte, werd je overgeplaatst naar een huis met een zwaarder regime.

In "Brokdorfgespräche" heerst een ander, niet minder streng regime. Jan Christ laat zien wat er gebeurt met overbodig geworden geschoolde arbeiders. Ze worden bijvoorbeeld te werk gesteld als bewaker. Christ stelt het scherp door als voorbeeld het bouwterrein in Brokdorf te nemen, waar al vijf jaar niet meer gewerkt wordt aan de bouw van de kerncentrale. Twaalfuursdiensten, steeds één uur buiten en één uur standby in het wachlokaal. Niets doen. De dreiging van

demonstranten en saboteurs wordt levend gehouden. Om het terrein heen wonen vijandige boeren. Hun bedrijfjes gaan kapot, omdat het opgespoten land de grondwaterstand heeft verhoogd. De politie wordt gebruikt om de bewakers te testen: twee soorten bewakers worden tegen elkaar uitgespeeld. De waakhonden moeten agressief gehouden worden, maar dat kan alleen als ze in de bewakers hun vijanden blijven zien. Als de honden niet werden opgestookt, zou de waakzaamheid van de bewakers snel verslappen.

In "Ahnsberch" gaat het over de werkelozen in het Ruhrgebied. De kolenmijnen, olieraffinaderijen, ijzer-en staalfabrieken en chemische industrieën vormen de basis van de welvaart van de Bondsrepubliek. Maar de winst wordt niet besteed aan de "Ruhrpott"-ers, die gaat naar Hamburg, Stuttgart, Zürich of Chicago. Daar wordt het geld uitgedeeld aan de aandeelhouders. Daar wordt besloten dat het bedrijf aan de Ruhr wordt opgeheven en verplaatst naar Ghana. Bestuurlijk wordt het Ruhrgebied geregeerd vanuit het verre "Ahnsberch".

Escape

Lodemans "Ruhrpott"-ers leggen zich neer bij de situatie. Ze hebben de steun, ze hebben de kroeg, ze hebben "de voetbal".

De bewakers van Jan Christ zetten hun hersens op tilt of worden fanatiek in de hondendressuur. Meinhofs meiden zijn de minst makke lammeren. Twee lopen er weg. Dat kan, het is een "open" inrichting, maar het mag niet. Een van de twee verstuikt bij de vlucht haar enkel en wordt achterhaald. Ze wordt geïsoleerd in de "bunker". Meestal was dat een gewone cel, op het toneel is het een grote kooi. De hoofdleidster van het tehuis is zo'n orde-anders-krijgt-iedereen-straft-type. De groepsleidster probeert met praten, begrip en advies nog een beetje aan opvoeding te doen. Ze vraagt het meisje in de "bunker" naar haar verleden. In een paar flash-backs zie je hoe alles wat een kind houvast en identiteit geeft wordt afgenomen en alles wat haar afkeer inboezemt haar wordt opgedrogen. Van de niet-weggelopen groepsgenotes organiseert er één een sit-in voor strafvermindering. Resultaat: de weglloopster wordt naar een "zwaarder" huis gebracht, dat onder leiding staat van nonnen. Het andere weggelopen meisje probeert zich buiten het tehuis te redden. Haar ouders willen haar niet thuis hebben, maar ze wil zelf ook niet naar huis. Daar wordt ze zo weer opgehaald. Een voormalige huisgenote is door de voogdijraad op proef als inpakster in een warenhuis geplaatst. Ondanks de manier waarop dat meisje behandeld wordt en het geestdodende werk meldt

de wegloopster zich ook als inpakster aan, maar ze heeft geen papieren. Twee andere voormalige collega's wonen nu samen. Ze tippelen. Dat is ook voor haar het enige dat overblijft. Ze gaat mee naar de bar van waaruit die twee opereren.

Ondanks de dialoogvorm blijft het stuk een interview. Terwijl de een luistert vertelt de ander wat zij heeft meegemaakt, wat zij vindt.

De schrijver Lodemann gebruikt als journalistiek middel de reportage. Maar dan wel één voor de krant van 1 april. Hij vermengt zijn verhaal met een parodie op de "Driestuiversopera" van Brecht, compleet met songs. Een soort Mackie Messer, die zijn ideeën krijgt ingefluisterd door een gesjeesde kunstredakteur, houdt in een kroeg een gloedvolle rede dat er in Afrika per 300.000 negers een autonome staat is, maar dat het Ruhrgebied met zijn 5 miljoen inwoners nog steeds een kolonie is gebleven, een wingewest. Het Ruhrgebied moet de twaalfde deelstaat van de Bondsrepubliek worden door middel van een volksofstand.

Om te beginnen wordt de hoofdredakteur-directeur van de Allgemeine Ruhr Zeitung (ARZ) ontvoerd. De man bezit ook nog een likeurfabriek en is voorzitter van de voetbalklub van Dortmund.

De ontvoering gaat heel eenvoudig in zijn werk. De "opstandelingenleider" is namelijk van beroep pooier en "zijn" Emmanuela onvangt het slachtoffer eenmaal per week. Dat is de kans.

De man wordt gedwongen in zijn eigen krant een verklaring te zetten, dat de banden met het bedrijfsleven zullen worden opgeheven, dat de redactie onafhankelijk zal kunnen werken en dat voortaan echt in het belang van de bevolking zal worden geschreven, want dat was dertig jaar lang niet gebeurd. Ook moet op de kunstpagina een verklaring komen dat de kunstredactie dertig jaar lang aan volksverachting heeft gedaan. En er moet een pagina-grote advertentie worden geplaatst van het Bürgeraktion Autonomes Ruhrgebiet met de oproep de volgende dag om vier uur massaal naar het stadion in Dortmund te komen. En passant wordt de hoofdredakteur ook nog een miljoen afgeperst.

Opkomst of ondergang

Lodemann gaat door met zijn stripverhaal. Na de overhandiging van het miljoen en de publikatie van de teksten treffen de twee politieke tegenstanders elkaar in het bordeel. De tegenzetten van de hoofdredakteur blijken niet te werken en de strijd moet worden beslist in het stadion. De bevolking blijkt zoveel vertrouwen in de ARZ te hebben, dat ze massaal naar het stadion is gegaan met spandoeken en toeters. De politieke middelen die worden gehanteerd verschillen niet van die van een cup-final. Op voortdurend advies van zijn

assistent geeft de hoofdredakteur zijn krant uit handen, maar slaagt erin zijn plan voor een eigen televisie-omroep te redden. Alleen de slogans zijn anders en de naam: Sender Freies Ruhrgebiet.

Meinhof blijft reëler. Als het weggelopen meisje in de bar komt om ook te gaan tippelen en ziet hoe het daar aan toe gaat, gaat ze vrijwillig terug naar het tehuis. Haar kollega die naar de nonnen is gestuurd zegt tegen moeder overste dat ze uit haar mond stinkt en wordt teruggestuurd.

Ondertussen heeft de rest van de groep korvee gekregen op de slaapzaal, omdat er ondanks het verbod gerookt is. De opgekropte woede ontlaaft zich in vernielzucht. En dan is er politie...

Christ kent geen opstand, zelfs geen verzet. Zijn dialogen en monologen hebben meer weg van een VPRO-reportage, waarin de mensen zo maar voor zich wegpraten, ongestoord door de interviewer, en daardoor meer over zichzelf onthullen dan ze anders hadden gedaan.

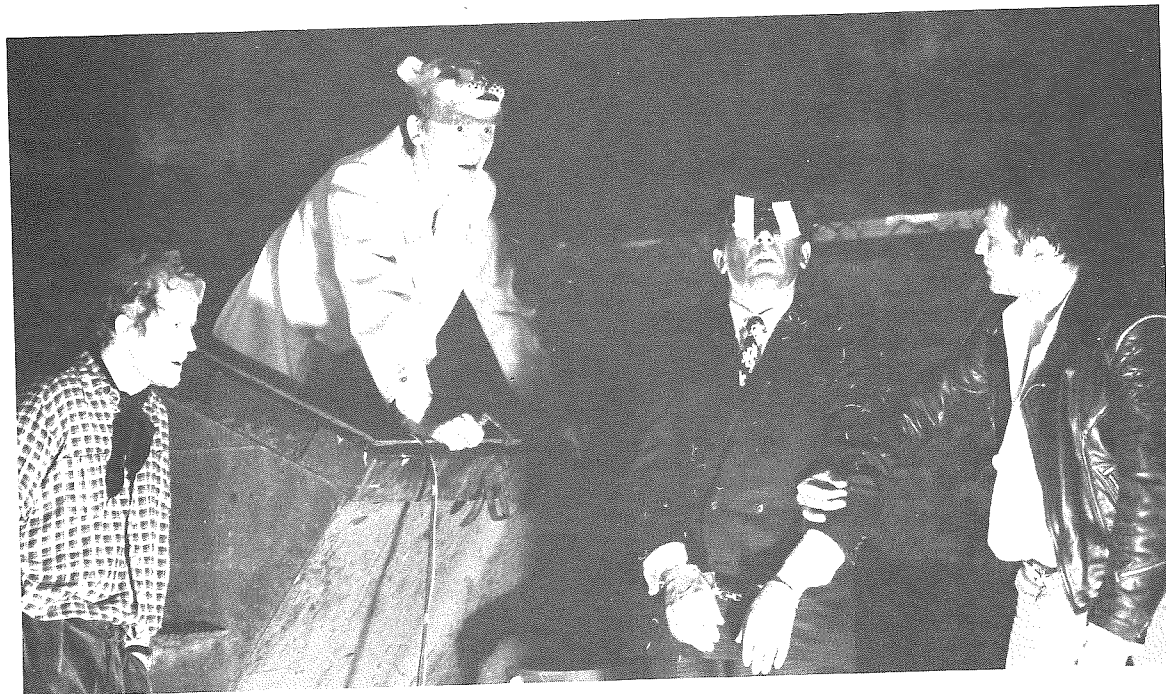
Een nieuwe bewaker die niet met de honden kan omgaan, durft zich tijdens de wacht niet meer te bewegen, omdat hij bang is door de honden te worden aangevallen. Hij vlucht in zijn fantasie en de drank.

Opeens slaat er een stop bij hem door en begint hij te rennen. En wordt hij een prooi van de honden. Opstand als indianenspelletje, uitzichtloos verzet, berusting en afknappen. Bochum encenseert sombere reportages.

Het einde

Een alleenstaande vrouw komt thuis van haar werk. Kleedt zich om, wast de ontbijtspullen af, kijkt televisie, rookt één sigaret, zet de radio aan, het is een verzoekplatenprogramma. Ze eet, ruimt af, plast, wast haar panty uit. Ze maakt een wandtapijt af, zet thee, eet er drie koekjes bij. Ze dekt de tafel voor de volgende ochtend, maakt de slaapbank klaar, wast zich helemaal, poetst haar tanden. Ze trekt haar nachthemd aan, controleert de ramen en deuren, gaat in bed liggen, leest nog wat. Doet het licht uit, probeert te slapen, staat weer op. Pleegt zelfmoord.

Dat is Franz Xaver Kroetz, "Wunschkonzert".



2. Entr'acte

"We streven naar een contrasrijk repertoire", zegt de leiding van het Bochumer Ensemble. In Nederland heet dat "voor elk wat wils". Naast al het leed dus onvervalste komedie. Bochum heeft geen moraal die dat verbiedt.

De operette "Die Fledermaus" van Johann Strauss, gezongen en gespeeld door gewone acteurs, dat is nog nooit gebeurd.

Offenbachs operettes zijn wel vaak met toneelspelers gedaan, "Die Fledermaus" niet. Max Reinhardt deed het in de twintiger jaren ooit met een gemende cast. Je verstaat nu tenminste de teksten, de heerschappij van de "mooie stemmen" is voorbij. En toch wordt er voortreffelijk gezongen. Is Kirsten Dene minder dan Elisabeth Schwartzkopf?

De tegenstelling tussen het dagelijks fatsoen -de dagmoraal - en het nachtelijke slippertje is gedateerd. Dat een huwelijk pas opbloeit als de echtelieden zonder het te weten met elkaar echtbreuk plegen, is een cynisme dat wellicht nog wel opgaat, maar niet echt meer schokt. Er is geen fatsoensbegrip meer, dat door deze "hemelvaart in de hel" wordt aangetast. Iedereen heeft plezier.

En men brengt "Arsenicum en oude kant". Een ouderwetse komedie, op een ouderwetse manier gespeeld in een ouderwets decor. En iedereen heeft plezier.

Ook de kinderen worden niet vergeten. In "Schule mit Clowns" kunnen ze hun hart ophalen aan stoute soortgenootjes. En dat geeft ieder veel plezier.

3. Aanzetten tot anarchie

Er is nog een ander middel om de onaanvaardbare werkelijkheid te hanteren dan gewelddadig verzet, sociale hulp en de zelfdood. Dat is: gezag en moraal ontkennen, het eigen terrein met ieder middel dat je hebt verdedigen tegen de claims van medemens en staat, en gaan leven in je eigen fantasie, genietend van het leven. Lukt dat?

”Als ik niet in het theater werkte, kwam ik er nooit.”

Een gesprek met de schrijver van "Der Erzbischof ist da"

Hij was er vanaf het begin bij, in Stuttgart, toen Peymann daar in 1974 begon. Hij werd er een van de belangrijkste acteurs. Vlak voordat de groep naar Bochum verhuisde, manifesteerde hij zich onverwacht als auteur: "Open end" werd in april 1979 voor het eerst opgevoerd. Het werd een groot succes. Verschillende theaters namen het op hun repertoire. In Bochum regisseerde hij vorig jaar zelf "Der Erzbischof ist da". En de première van een volgend stuk, "BNM", is - weer in zijn eigen regie - aangekondigd voor 13 juni 1981. Peter Sattmann.

- Drie stukken in twee jaar. Dat is veel.

Ik heb mijn eerste vier stukken in een half jaar tijd geschreven. In de herfst van 1978 ben ik begonnen. Het eerste was "Der Fallschirmspringer". Dat is nooit opgevoerd. Misschien volgend jaar. Aan "Open end" en "Der Erzbischof ist da" heb ik letterlijk gelijktijdig gewerkt afwisselend aan het ene en het andere. Vorig jaar - na "Der Erzbischof" - heb ik in een paar maanden nog twee stukken geschreven. Dit seizoen heb ik "Kuschwarda City" gespeeld, "Der Erzbischof" in Zürich geregisseerd en nu ben in bezig met "BNM". Als ik repeteer of speel kan ik niet schrijven.

- Muziek is belangrijk voor je.

Toen ik twaalf was, ben ik in een band gaan spelen. Het was de tijd dat de Beatles en de Stones begonnen. Die speelden we alleen maar na. Er waren nog geen diskotheken en men wilde de Beatles horen. Na een jaar of vijf kwamen Dylan en Donovan, de protestbewegingen, en viel de groep uit elkaar. Ik ging naar München en speelde in het Centraal Station en dergelijke. Toen ik op de toneelschool zat, moest ik 's avonds werken. Ik had een baantje dat heel belangrijk was voor later: ik werd disc-jockey in "Blow-up", toen de grootste diskotheek van Europa. Sammy Davis trad er op, Pink Floyd, alle grote groepen van die tijd.

Toen ik aan de "Fallschirmspringer" begon had ik alleen muziek: de ouverture "1812" van Tsjajkowskij. Dat is een beschrijving van de veldslag tussen de legers van de tsaar en die van Napoleon. Het eindigt in een grote euforie, waarin de Marseillaise met kanongebulder kapot wordt gemaakt. Wagneriaans,

Der Erzbischof ist da. Korte inhoud.

Een acteur richt zich tot het publiek: hij zal vanavond ter plekke een eind aan zijn leven maken, ófwel door zich dood te schieten, ofwel door uit de kap van het toneel te springen. De definitieve keuze heeft hij opengelaten om het spannend te maken. Hij schiet om te bewijzen dat de revolver echt is. Theatraal gezien is de sprong echter onovertreffbaar. Deze voorstelling geeft hem een onuitsprekelijk lustgevoel. Hij heeft geen talent. Hij speelt toneel omdat hij niet gewoon kan leven. Uitvoerig vertelt hij twee gruwelijke ervaringen uit zijn carrière: hoe hij een keer te laat opkwam omdat hij in de kap aan het vrijen was en men al was doorgegaan; en hoe hij een keer te vroeg opkwam met de tekst: "De aartsbisschop is er."

Hij vertelt over zijn verwekking, het succesgevoel toen hij ontdekte dat hij de race met zijn mede-zaadcellen had gewonnen. En over het trauma van zijn geboorte, vergelijkbaar met zijn te vroege opkomst. Zijn vader kon hem bovendien de maan niet geven en was ook al niet het indianenopperhoofd. Als men hem liefde voor zichzelf had bijgebracht in plaats van geloof in God, stond hij hier nu niet. Hij vertelt een paar wrange moppen, filosofeert over de schoonheid van de wereld en de kwelling die mensen elkaar aandoen, praat over de absurditeit van de bewegingen in het heelal, stelt een algehele kiezers-staking voor, vraagt de kritici terwille van zijn vrouw niet te schrijven dat hij zelfmoord pleegde omdat hij mislukte als acteur. Hij gaat naar boven, gaat aan zijn handen hangen, telt af. Het licht gaat uit. Een klap.

Als het licht weer aangaat, staat er een professor met apparatuur. De acteur heeft erin toegestemd dat geprobeerd zal worden zijn hersens te verbinden met een computer en een spreekmachine. Het lukt. De acteur vertelt onbenulligheden. Er wordt overgeschakeld op de kleine hersenen. Er volgt een kollage van klisjeteksten, popsongs, schlagers, banale geluiden en populair-klassieke muziek.

patheties. Ik heb me die muziek altijd voorgesteld als de muziek voor bij mijn dood. Ik heb me altijd meer verbonden gevoeld met de slachtoffers van die strijd dan met de overwinnaars. Mijn idee was dan ook, dat ik een volledig onschuldig iemand in een bestaande situatie wilde laten komen, die zijn dood wordt. In het begin kon ik me zo iemand alleen voorstellen als een pasgeboren kind.

Daarvoor in de plaats is een allegorie gekomen: de parachutist die uit de wolken komt zweven. En in een graf valt. In "Der Fall-schirmspringer" zitten alle stukken al die ik schrijven zal.

- "Der Erzbischof ist da" eindigt met een weergave, via een futuristies apparaat, van wat er in de kleine hersenen van een mens ligt opgeslagen aan informatie: een kollage van disco en schlagers, kitsch.

Voor sommigen is alles wat hard is of met een synthesizer wordt voortgebracht disco. Bij de pop-en rockmusici zijn er, die heel bewust anti-muziek maken. Zoals de dadaïsten anti-schilderijen en anti-literatuur maakten. Toen zeiden de critici ook, dat het geen kunst was.

In mijn dromen en verlangen zit ik heel dicht bij het klisjee, de kitsch. Als ik me voorstel wat de grote, echt mooie momenten van mijn leven waren krijg ik alleen maar kitschplaatjes: zonsondergangen in de natuur; als ik verliefd was; bij dinertjes. Ik zit voortdurend met allerlei dreuntjes in mijn kop.

Toen ik wilde weergeven wat er in de kleine hersenen zit, wou ik mijn eigen afval laten zien. Maar in afval zitten ook mooie dingen, die je eigenlijk helemaal niet zou willen weggooien.

We hebben die hele kollage geschrapt. Al gauw bleek, dat het bij de toeschouwers een "herkent-u-deze-melodie"-effekt zou oproepen. En ik merkte dat ik die fragmenten helemaal niet wilde afbreken: de associaties en de herinneringen kwamen net op en dan werden ze al weer weggevaagd.

Ik heb het bij één stuk gelaten: "Equinoxe" van Jean-Michel Jarre. Dat was nog tamelijk onbekend. Daardoor was het nog niet behept met associaties, was het neutraal. Als gevolg van de voorstelling is er hier in Bochum een run op die plaat ontstaan. Hij was in een mum van tijd uitverkocht.

De beelden die we erbij gemaakt hebben waren heel naïef, echt klisjee. De zelfmoordenaar komt nog een keer uit de kap van het stuk vallen, maar heel langzaam, vredig, met lichtjes en confetti. Kastrop ziet zich zelf dus nog een keer vallen. En hij komt overeind. Een meisje in een witte jurk verschijnt, dat staat voor het leven en de liefde. Die drie dansen samen. De dood, gekleed als aartsbisschop legt het daartegen af.

Stukken met een "open end"

Mijn stukken zijn meer een draaiboek, dan een afgerond kunstwerk. Truffaut heeft eens een prima uitspraak gedaan: het draaiboek is voor mij de kritiek op het exposé, het filmen is de kritiek op het draaiboek en het monteren is de kritiek op het filmen. Ik ben altijd begonnen met schrijven om mezelf uit een depressie te halen. Na afloop blijkt dat gelukt. Ik vond daarom dat ik aan het slot iets van verlichting moest geven aan de toeschouwers. En mijn stukken eindigen in een nirwana, een niets of bijna niets. Dat kan iedere keer anders worden ingevuld.

Bij het regisseren had ik een hele andere verhouding met het stuk dan bij het schrijven. Gedeeltes waar ik bij het schrijven geleden had, waarbij ik gehuild had, echt, daar moest ik nu ontzettend om lachen of ik vond mijn zelfmedelijden onuitstaanbaar. En passages die ik er zomaar tussen door had gegooid, als grap, bleken helemaal niet zo leuk te wezen.

-Heb je niet de neiging gehad om het zelf te spelen?
Nee. Peymann wilde het zelf regisseren en bood me aan dat ik het zou spelen. Maar dat heb ik afgewezen. Ik wou de toeschouwers niet in de positie van gluurders brengen. Als je het zelf hebt geschreven, je speelt het zelf en het gaat over de zelfmoord van een acteur, ik weet niet of de humor en de ironie dan nog overkomen. Ik was er ook heel bang voor om het zelf te regisseren. Ik bewonder Beckett, heb hem heel graag gespeeld, maar ik heb me bij zijn eigen ensceneringen doodverveeld. Er was niets tussengeschoven. Doordat hij het zelf regisseerde werd het gewoon een verdubbeling van wat je bij het lezen al zag.

-In "Open end" worden een progressieve huisvrouw en een links-radikale jongere gekonfronteerd met een rechts politikus. Ze zeggen allemaal dingen die je zelf allemaal ook al eens gedacht hebt, misschien zelfs in je dagdromen gerepeteerd. Als je het leest heb je iets van: precies, zo is het. En van de andere kant krijg ik iets van: goed, nou is het eens gezegd. En so what? Die moeilijkheid hadden de acteurs ook. Ik had het stuk in een vlaag van woede geschreven over alles wat er met ons gebeurde daar in Stuttgart. Peymann had er enorm achteraan gezeten dat het stuk gedaan zou worden. Toen ze het lezen hadden ze iets van: ja, er valt niet veel aan te interpreteren. Wat Brand en mevrouw Stern zeggen, dat waren hun eigen opvattingen. Ze hebben toen de fout gemaakt, dat ze de tekst naar zich toe zijn gaan halen: ze probeerden hem zo te brengen als zij het zouden zeggen. Maar de tekst is minder gekompliceerd dan wat zij zelf zouden zeggen.

Ik had volle, vette theaterfiguren geschreven, komediefiguren. Geen naturalisme. Ze kwamen er niet meer uit en zeiden tenslotte: het is helemaal niet te spelen, dat ding. Toen ik dat hoorde, ben ik geërgerd en boos naar de repetities gaan kijken. Ik was totaal oneens met wat ze hadden geschraapt en omgezet. Mijn fantasie van mevrouw Stern was een keurige burgerdame, met een hoedje en zo, gefrustreerd. Die moet je heel schuchter laten beginnen en langzaam laten loskomen. Anneliese Römer heeft het uiteindelijk fantasties gespeeld.

Als je echt een talk-show gaat maken, is iedere echte talk-show met de grootste oenen interessanter. Waar het om gaat is, te laten zien hoe praat men voor de kamera; dat men zich presenteert; dat men er relaxt bij zit, maar daarin bijna verstijft.

Bij "Der Erzbischof" is dat ook zo. Een acteur staat theater-anekdotes, sterke verhalen uit de kantine te vertellen, met wat slappe moppen ertussendoor. Peter Brombacher deed het schitterend. Het gaat niet om wat hij zegt. Hij "bracht" zijn moppen dan ook niet. Er werd wel om de pointes gelachen, maar niet om de pointes zelf, maar om de manier waarop. Hij bracht ze, terwijl duidelijk was, dat hij het allang opgeven had om een pointe te brengen. Hij deed het koel, nuchter, terloops, alsof hij al gestorven was. Het was een clown, die voorbij de clownerie is.

Open end. Korte inhoud.

Voor een tv-talkshow heeft presentator Kern vier mensen uitgenodigd die een boek hebben geschreven. Strohl (Strauss/Kohl) heeft zijn rechtse politieke opvattingen en toekomstvisies neergelegd in twee dikke delen. De politieke activist Brand (Bommi Baumann) heeft opgeschreven wat hij allemaal heeft uitgespookt. Stern, een huisvrouw, heeft vijf kinderboeken geschreven en een boek over opvoeden: "de kinderen aan de macht". De tippelaarster Laslo heeft haar ervaringen verteld.

Na de kennismaking en de eerste harenplukkerij geven Strohl en Kern aan Brand geld om het een keer met Laslo te doen in Kerns kleedkamer. In een lange tirade steeds onderbroken door Brand die de kleedkamer, de sleutel en de portier niet kan vinden - gooit Stern Strohl alles voor de voeten wat iedereen graag eens tegen een rechtse politikus wil zeggen. Strohl drinkt te veel en zakt in slaap. Na de terugkeer der "vrijers" knijpt Stern Strohl in de neus. Hij schrikt op en er komt een eindeloze stroom aansprekingen van vergaderingen uit zijn mond.

-Je gebruikt Labiche- en Feydeau-effekten.

Dat zijn ook grote voorbeelden voor me. Inhoudelijk interesseren ze me niet zoveel meer, maar het mechanisme, het mathematische, dat is grandioos.

-Was het een succes?

Bij de toeschouwers wel. Het kreeg een eigen publiek, mensen die terugkwamen, vier, vijf keer, tot tien keer toe. Het was tot het eind toe uitverkocht. De kritici waren over het algemeen negatief. Alleen merkwaardigerwijs de drie vrouwen die erover hebben

geschreven, die begrepen tenminste waar we mee bezig waren. Misschien omdat het niet iets intellectueels is, of literairs. Het heeft met je gevoelsleven te maken, met ervaringen die je ook in de bioscoop hebt. De anderen vonden dat het eigenlijk geen kunst was. Daar was ik natuurlijk heel blij mee, want het richt zich tegen de kunst. De kunst is iets, waar je je, als de werkelijkheid en de wetenschap je niets meer te bieden hebben, als laatste aan vastklampt.

-Je hebt het eerste jaar in Bochum niet gespeeld. Heeft dat ermee te maken?

Ja, ik heb met dat stuk mezelf als toneelspeler gelijkwideerd. Ik ben daardoor een nieuw leven begonnen, als schrijver. Je kunt alleen opnieuw beginnen door nieuw werk. Werk is de centrale manier om met jezelf bezig te zijn. Voor de meeste beroepen geldt dat helaas niet meer, de beroemde "Entfremdung". Het duurt nog twee of drie stukken voor ik eraan toe ben de schrijver te likwideren. Dan heb ik nog een uitweg in de muziek. Ik ben er na aan toe om een synthesizer te kopen, een studio in te richten en weer muziek te gaan maken. Daarna is er nog de film, de "oerwens" waarom ik toneelspeler wilde worden. Misschien doe ik het daarna.

-Ja, ja.

Of ik ben dan zo oud dat ik me alleen maar met wat drugs hoeft vol te pompen om toch nog een mooie exit te maken.

-Je bent steeds met de dood bezig.

Als klein kind was ik al bezig mijn vader ervan af te houden zelfmoord te plegen. Daarna ontdekte ik hoe beroerd hij het had en probeerde ik mijn moeder ervan af te houden hem ervan af te houden. Toen ik elf jaar was, stond ik voor het eerst zelf op een brug over de Autobahn.

Mijn vader komt uit een boerenfamilie uit Sudeten-Duitsland. Als zeventienjarige moest hij de oorlog in. Hij heeft dus geen vak geleerd. Na de oorlog, in de DDR, is hij in een ijzermijn gaan werken. Hier in het westen is hij begonnen in de bouw. Hij is nu stoker in een fabriek. Controlewerk. in ploegendienst. Mijn moeder heeft altijd meeverdiend: automaten gevuld en zo.

-Je ouders leven nog.

Ja. Daarom hoop ik er ook doorheen te komen. Ze waren zo verstandig om maar één kind te nemen. Daardoor kon ik naar het gymnasium, toen ik dat wilde. Wat ik ook doe, doe ik natuurlijk uit eerbied,

om het sukses, het geld. Maar de werkelijke reden dat ik er meer door ga, is dat ik de teleurstelling in de ogen van mijn vader niet kan verdragen, als ik ermee zou kappen. Zolang zij leven, kan ik er geen eind aan maken, denk ik.

-Heb je kinderen?

Een dochtertje van elf. Ze woont in München bij haar moeder. Ik ben gescheiden.

-Is de reden waarom je er een eind aan zou maken in de loop der tijd een andere geworden?

De aanleiding is natuurlijk anders, maar uiteindelijk is het natuurlijk toch de filosofiese reden dat je geen zin in het leven kunt ontdekken, dat je onmachtig bent om iets voor jezelf tot stand te brengen en voor de wereld. Je wilt ook lijden aan wat er in de wereld gebeurt. Als je dat niet doet, ben je onverantwoordelijk, een onpolitiek wezen, alleen maar een ego. Als acteur lijden we natuurlijk allemaal aan de schizofrenie, dat je op het toneel je idealen, je verlangens, je dromen, je eisen aan de buitenwereld naar voren brengt, maar dat je die zelf op kleine schaal niet eens kunt realiseren. Je werkt er volop tegenin. Ik wil daarom als regisseur op een manier werken dat de mensen er niet aan kapot gaan. Dat is voor mij even belangrijk als het resultaat. Menselijkheid is ons uitgangspunt, maar zelfs hier gaan de mensen in het theater onmenselijk met elkaar om, terwijl dit toch een oase is. Ik wil aan ieders verlangens tegemoet komen, zelfs als ik ze daarvoor vrijaf moet geven. Dat maakt het werken chaoties en geklompiceerd, maar tot nu toe hebben we altijd nog kunnen werken. Je kunt niet volgens een methode werken. Die is er om eenvoudiger tot een resultaat te komen. Maar daarmee werk je de problemen onder tafel. De een wil zijn rol helemaal zelf maken, een ander kan zich eindelijk waarmaken in een film, iemand is verliefd. Ik geef dat zijn kans, in de hoop dat er energie en speelplezier voor in de plaats komt. Het zou mooi zijn, als je aan de voorstelling van "BNM" zou kunnen zien, hoe we met elkaar zijn omgegaan.

-Je bent na "Der Erzbischof" zelf ook weer gaan spelen.

Ja. Maar ik wil alleen dingen spelen, die ik graag doe. Ik wil het spelen niet opgeven. Als je schrijft of regisseert ben je alleen maar van boven bezig. En ik miste de ervaring van het sukses die je als toneelspeler hebt. De direkte waardering van de mensen gaat uit naar degenen die ze die avond gezien hebben. Als schrijver of regisseur krijg je dat niet. Toneelspelen is bovendien een sport: je moet je fit houden. Nog een reden: je wilt merken dat je nog wat waard bent.

-Waarom Kushwarda City?

Ik ben bijna verliefd op Achternbusch. Ik hou veel van zijn films. Niet dat ik zelf zo films zou maken. Ik schrijf ook heel andere stukken dan hij. Meer dan wat ook hebben zijn films me doen twijfelen aan wat ik tot dan toe gedaan had. Het is een soort tegenstander, waaraan je je kunt ontwikkelen, waardoor je kunt groeien. Ik hou van zijn anarchisme. Ik moet grote moeite doen om zo radikaal te denken en te handelen. Achternbusch heeft, vanuit zijn Beierse achtergrond, een natuurlijke kracht. Ik heb hem in Stuttgart ook

Der Fallschirmspringer. Korte inhoud.

Op een kerkhof vraagt een schichtige man aan een klein meisje of ze hem naar het lijkenhuis wil brengen. Een parachutist daalt neer, maar blijft in een boom steken boven een open graf. Een tuinman knipt hem los, wil hem uit het graf helpen, maar tuimelt er zelf bij. De begrafenisstoet - van een acteur - verschijnt. De parachutist wordt uit het graf geholpen, de tuinman blijkt dood. Iedere acteur doet wat hij altijd doet: de komiek maakt grappen, de heldin lijdt, de directeur ontslaat, de figurant rent steeds met één opdracht heen en weer. De parachutist blijkt uit de DDR te komen, wil hotdogs, cola en sigaretten. Als de ene dode is afgevoerd, wordt de andere begraven. Net als de komiek de kist in brand wil steken, wordt het hele gezelschap door de politie overvallen en afgevoerd. Op het buro blijkt de parachutist verdacht te worden van moord op de tuinman. In het lijkenhuis blijkt een nekrofiel aan het werk te zijn geweest. Dat zal hij wel geweest zijn en hij werd betrapt door de tuinman. De parachutist deelt mee alleen homofiel te zijn. Maar met de hoed op en de jas aan van de nekrofiel herkent het kleine meisje hem direkt.

Vijf rechters trekken zich terug in de raadskamer. Maar die wordt geschilderd en de schilder weigert te vertrekken. Terwijl ze hun lunches uit hun trommeltje verorberen, haalt een vrouwelijke rechter de bewijsvoering van de officier onderuit. De meerderheid acht de parachutist niet schuldig. Als het de president niet lukt om de tegenstemmers om te praten, laat hij de schilder meestemmen en telt hij zijn eigen stem dubbel. Hij besluit de doodstraf op te leggen, hoewel die door Filbinger is afgeschaft.

Kerstavond in een psychiatrische inrichting. Kadootjes. Stiekeme drank. De homofiele parachutist wordt in een spotceremonie uitgehuwelijkt aan een moederfiguur. De hoogleraar-directeur verschijnt met alle drugs die hij in zijn praktijk heeft kunnen achterhouden. Een orgie. Iedereen lacht zich dood. Je hoort de ouverture "1812".

privé leren kennen, toen we samen "Ella" maakten. Toen heb ik ontdekt, dat het een hele aardige, tedere man is, van zichzelf helemaal niet zo agressief. Hij ook niet iets berustends en fatalisties, zoals Thomas Bernhard bijvoorbeeld. Hij heeft ontzettend veel humor, kan om zijn eigen agressie later weer lachen. Hij heeft veel met Karl Valentin gemeen. Een mens tegensproken. Hij is eigenlijk de enige van mijn tijdgenoten, die ik echt graag wil spelen. Zo'n rol is een uitdaging. Hoe krijg je die monoloog je poten. Die vragen een heel ander soort spel van je

-Je hebt in je spel fantasie de vrij loop kunnen laten. Ja, maar dat geldt hier voor iedereen. De tijd dat we theorieën stonden uit te voeren, daar zijn we doorheen. We zijn allemaal op die trip geweest, maar dat hebben we achter ons gelaten. We zijn tot een tweede speelvreugde gekomen, tot een tweede naïviteit.

Het grote Lijden van de jonge B.

Het Duitse theater van de laatste tien jaar leeft zich zo nu en dan uit in poe-ha. Er verschijnt dan een straaljager uit de kap. Of het regent echt op het toneel. Of men bouwt er een echte kunstijbaan na.

Dat laatste gebeurde in Bochum bij "Lieber Georg. Ein Eis-Kunst-Läufer-Drama aus dem Vorkrieg" van Thomas Brasch. Tientallen figuranten zwierden al voor de voorstelling begon over het (nylon) ijs, begeleid door een harmonie-orkestje. Er werden versnappingen verkocht, er werd gestoeid.

En dat allemaal omdat de ekspressionistische dichter Georg Heym, de Georg van de titel van het stuk, in 1912 met zijn vriend Balcke door echt ijs zakte en verdronk. Als dat echter aan het slot van het stuk vertoond wordt, zakken de twee niet, zoals je zou verwachten, door de vloer van de toneelbaan. Ze verdwijnen achter een dikke, matglasachtige plestik lap, waarachter je ze nog even in fel licht ziet bewegen.

Van Thomas Brasch zijn in Nederland twee stukken te zien geweest.

De Amsterdamse toneelschool speelde "Lovely Rita". Daarin staat de jeugd van de jaren zeventig centraal, de "generatie zonder geschiedenis" zoals Brasch dat noemt. Dat wil zeggen: de generatie die zich niet kan indentifiseren met grote historische gebeurtenissen: de crisis, de oorlog, de wederopbouw, het verzet van de jaren zestig. Op zoek naar een eigen identiteit dramatisert de jeugd zichzelf, tot in het gebruik van geweld toe. En maakt zich daarmee in eigen ogen belachelijk.

"Rotter" werd door het Publiektheater gespeeld. Het laat de dialektiese konfrontatie zien van Lackner en Rotter. De eerste ontwikkelt zich van criminel profiteur via deserterende frontsoldaat tot levensgenietende anarchist. De tweede van afgebeulde slagersknecht via Hiltervereerder tot zich afbeulende kommunist. Beide stukken zijn min of meer fragmentaries. Beide stukken kennen min of meer symboliese figuren.

"Lieber Georg" is zó fragmentaries, dat je er bijna geen touw aan kunt vastknopen. Wat wel gauw duidelijk wordt, is dat Brasch, na zich beziggehouden te hebben met zijn eigen generatie en met zijn geschiedenis, nu zijn eigen schrijverschap behandelt. K. L. Poll heeft de Nederlandse dichters onlangs verboden de komende tien jaar over het dichten te dichten.

Een navoelbare hartewens. Levert dit stuk van Thomas Brasch ons wel wat op? Of, met andere woorden: zitten er parallellen tussen zijn ontwikkeling en de onze?

Karge en Langhoff regisseren

De eerste keer dat Brasch' alter ego Heym op het ijs van de kunstbaan verschijnt, draagt hij zijn vader op zijn rug. Pa maakt hem belachelijk omdat hij stottert en verklaart dat hij met de gedichten van zijn zoon zijn gat afveegt. Hij stroopt hem de broek van het lijf, inspekteert het geslachtsdeel, vindt een luis en knijpt die dood.

Dat kinderen zich onder hun ouders moeten uitworstelen komt vaker voor.

Brasch zijn vader was onderminister van kultuur in de DDR en moest aftreden vanwege het gedrag van zijn zoon.

Heym bevrijdt zich van zijn vader door zich over te geven aan de hysterie van het ekspressionisme, dat zich koste wat het kost wilde afzetten tegen de Duitse dulheid. Brasch vindt daarvoor een gruwelijk beeld. Terwijl Heym zich overgeeft aan zijn visioen van een nieuwe, a-religieuze godsdienst, laat hij zich door zijn makkers met bokshandschoenen in elkaar slaan. Ook hierin kunnen we iets van onze eigen tijd herkennen: de geschiedenisloze generatie zoekt zijn heil in de hysterie van het tegen zichzelf gekeerde geweld (punk) of in een nieuwe religie.

Waar toe de hysterie à la Heym voert, blijkt uit de brief die zijn vriend Balcke hem schrijft vanuit de kazerne. Karge en Langhoff lieten Balcke deze brief zelf uitspreken terwijl hij met helm en geweer in lange legerjas aan het exerceren is. Balcke schrijft aan Heym dat hij in de kazerne heeft ontdekt, dat aan het volk, aan de arbeiders de nieuwe religie van Heym niet besteed is. Hij heeft een plan ontwikkeld om het volk van zijn karaktereigenschaften te ontdoen. De enige mogelijkheid dat er echt iets zal gebeuren is de oorlog, het doet er niet toe tegen wie.

In de enscenering kijkt Heym hierbij eerst toe, om zich later van deze oorlog-hysterie af te wenden. Zijn vriendin Leni oefent onder tussen in tutu balletfiguren.

Dichter zijn is geen lolletje

Vrij van zijn verleden en van zijn maatschappelijke dromen trekt Heym zich terug in zijn zeer bijzondere zelf, in zijn dichterschap. Hij wil Leni een gedicht of een toneelstuk tussen de schouderbladen kerven en haar bij wijze van publikatie maakt de straat op sturen. Karge en Langhoff laten Leni op dat moment stoppen met haar van de aarde ontheven

oefeningen die lichaamloosheid suggereren en laten haar overgaan op het banale: ze scheert haar benen en waarschuwt Heym dat, als hij doorgaat met zijn verhouding met die Hilde, ze hem de oren zal afsnijden en de tong uitrukken. Enig sadisme is hem noch haar vreemd.

Heym kan de konfrontatie met de menselijke werkelijkheid niet aan. Een vrouw moet een verovering zijn op het onderbewuste en dus een Verheven Betekenis hebben. Ze kan geen alledaags genoegen of alledaags probleem zijn. Hij wil terug in het onderbewuste, hij gaat "im Tier".

In zijn droom ziet Heym dat wat er binnen in hem gebeurt als een theaterzaal in de vorm van een kubisties schilderij. Of als een sporthal. Of als een slaapzaal met huilende mannen.

Wat er zich allemaal in zijn onderbewuste afspeelt, vindt hij gruwelijk en roept de wens bij hem op iemand anders te zijn, een gewone burgerman. Hij wil Robert Block zijn, die een verhouding heeft met ene Bettina en natuurlijk een kind krijgt. Voordat de toeschouwers dat gaan zien, verschijnt er op het toneel een man in een bontjas. Hij zet in bliklettetjes de namen neer van vier poolvorsers uit de tijd van Heym. De vier keerden indertijd na maanden terug in hun kamp zonder de pool te hebben bereikt. Het werd niet duidelijk waarom ze eerder waren omgekeerd. De man op het toneel vertelt nu wat er gebeurd is. De vier onderzoekers kwamen duplicaten van zichzelf tegen, robots, die hen doelbewust het hart uit het lichaam hakten om het zichzelf in het blik tussen de kabels te plaatsen. De robots zijn nu onder ons.

Burger zijn is óók geen lolletje

De scène waarin Heym Block speelt en Heyms tweede vriendin Hilde Bettina speelt, vindt in Bochum tijdens de pauze plaats in een minitoneeltje dat buiten tegen de glaswand van de foyer is geplaatst. Er staat een badkuip in, een bankstel, een schemerlamp, een kaptafel, een pick-up. Allemaal stijl vijftiger jaren. "Block" en "Bettina", in vijftiger jaren kleren, tennissen. Op "Love me tender" van Elvis Presley kleden ze zich uit. Block wil wel vrijen, maar geen kind. Hij wil - en nu pas wordt duidelijk waar de vorige scène voor diende - een robot als duplikaat. Hij wil geen menselijke dubbelganger. In de badkuip wordt het robotje verwekt en direkt geboren. Maar ook dit burger-bestaan bevalt Heym niet. Hij besluit terug te keren in zijn dichterlijke identiteit. Hilde woedend: "Laat mij er buiten, dat je niet weet voor welk leven je moet kiezen, dat van jezelf of dat van je toneelstukken". Met kracht drukt ze zijn

gezicht tegen de glazen wand van het theater aan. Zijn uitstapje uit de dichtkunst (het theater) is hem niet bevallen, Hilde drukt hem er weer in. Het beeld verwijst al naar het slot: Heym met zijn gezicht onder het ijs.

Terug in de zaal blijkt op het toneel een nachtclub gekreëerd. Er lopen in het leer geklede travestieten rond, een opgedirkte aktrice, fat-achtige uitgevers. Gehuld in de bontjas - im Tier - brengt Heym een bezoek aan deze "tent". De onderwereld van de grote stad is voor Heym een tweede onderbewustzijn. Dat kan hij tot poëzie ombouwen. Hij ziet voor zich dat de uitgever Rowohlts zijn eerste bundel, "Der ewige Tag", uitgeeft (1911).

En nou doordichten

Levensgroot staat de titel van deze bundel op het toneel. Midden op het toneel Heym tussen de boeken. Hij schrijft. Om hem heen onderwerpen voor zijn gedichten: een ambtenaar die zich aftrekt, een gewonde man, een pianist met hoertje. Door het dak van de ijsbaan valt een ballonvaarder aan parachute-touwen naar beneden. Hij blijft daar hangen en begint als afgezant des hemels Heym verwijten te maken dat hij alleen maar schrijft over seks en erotiek, dat de Grote Onderwerpen niet meer aan bod komen. Het succes is gekomen, het maatschappelijke engagement verdwenen, het "ik-tijperk" aangebroken. Leni legt Heyms ego-trip uit als angst voor zijn eigen gevoelens over de wereld, angst voor de ordening die hij zelf in de dingen zou kunnen aanbrengen. Heym word woedend. Hij mept alle acteurs die zijn onderwerpen voorstellen van de ijsbaan af. Hij heeft lak aan de moraal van de ballonvlieger, hij gaat naar zijn fantasiewereld: Neuruppin in China.

Maar dat lukt hem niet zo best. Boven de ingang van de ijsbaan is nu zijn zolderkamertje. Daar heeft hij zich opgesloten. Het is 's ochtends half zes en hij is nog steeds klaarwakker. Daar zit hij, met zijn plannen voor een "Chinees" toneelstuk, met zijn brieven en zijn kranten en zijn angst voor wat de kunst hem over zichzelf en de wereld zal duidelijk maken. In de badkamer onder hem zitten Hilde en Leni samen in bad en geven via de telefoon ironies kommentaar. Op dat moment laten Karge en Langhoff een hele optocht voorbijkomen van aan elkaar vastgeketende figuren ontleend aan Heyms laatste gedichten: witte clowns, kinderen in uniform. Heym wil niet dat ze tot leven komen: hij wil leven en niet overleefd worden. Hij zet een witte clownshoed op die hij nog draagt als zijn vader wordt opgeschoven: die zit in het gekkenhuis en guillotineert tinnen soldaatjes, om de oorlog te

voorkomen. Heym, nu ook door angst voor de oorlog bevangen, wordt kinderlijk kwaad en maakt een eind aan het geguilotineer. Hilde en Leni gaan zich ook kinderlijk gedragen. Ze spotten met zijn gestotter en zijn angst voor de Russen. Chinese opstandelingen bevolken opeens het toneel. Ze staan onder leiding van Sun Jat Sen. Ze maken korte metten met het Europese dichtergezwam: hij moet de drie revolutionaire principes onderschrijven. Omdat hij dat van links naar rechts doet in plaats van boven naar onder, wordt hem zijn hand afgehakt. Dat blijkt een vergissing, want met die hand moet hij schrijven. Dan wordt hem maar zijn tong uitgerukt. Daadkracht tegenover levensangst.

De Chinese overval blijkt een maskerade van Heyms jeugdvriend Balcke, die de linkse kant is opgegaan. Hilde en Leni, in Langhoffs versie nu gekleed als verpleegsters, die naakt zijn onder hun doorzichtige Rode Kruis-jassen, naaien Heyms tong weer aan. Hij lijkt zijn levensangst te hebben overwonnen, lijkt zich met de wereld te willen gaan bemoeien, zijn schrijverschap waar te zullen gaan maken.

De toekomst slaat de dichter met stomheid

Een acteur knielt voor een tv-toestel. Dat is het enige dat licht geeft op het toneel. De acteur beschrijft wat hij op het toestel ziet. Het is 1979. Er dreigt oorlog. Een dichter (kennelijk Brasch) zit in een ondergrondse ruimte zonder licht en schrijft met krijt op de stenen bodem een stuk over een dichter in een tijd dat er oorlog dreigt.

De tijd verspringt naar 1982. De oorlog is uitgebroken. Het heeft dus niets geholpen, dat schrijven. Bij het eindelijk naar binnenvallende licht ziet de schrijver dat het stuk dat hij op de bodem had geschreven een onleesbare chaos is.

Heym constateert na deze scène dat er nog maar één oplossing is: een snelle dood. Heym, wit geschminkt, ontmoet Balcke, in uniform. Ze gaan samen de vroege dood tegemoet. De ballonvaarder maakt er een radioreportage van.

Brasch heeft elf jaar met dit onderwerp rondgelopen. Hij heeft alle manieren om met zichzelf om te gaan beschreven: histerie, engagement, narcisme, fantasie, nietsdoen. Wat nu? Het is allemaal bloedserieus, maar tegelijk boordevol zelfspot en ironie. Brasch lijdt aan zichzelf en de wereld. Dat kan je je voorstellen. Tegelijkertijd maakt hij dat Grote Lijden belachelijk.

Jarry won Artaud, Artaud won Achternbusch, Achternbusch won...

Ik weet niet meer wie het gezegd heeft - Ibsen, Tsjechow, Feydeau? - maar het was een negentiende-eeuwse schrijver. Hij beweerde dat als er in een toneelstuk geschoten wordt, er van te voren over het pistool moest zijn gepraat.

Die uitspraak laat zich door de geroutineerde toeschouwer ook omkeren: als er over een pistool wordt gepraat...

Zoiets gebeurde bij de première van "Kuschwarda City" van Herbert Achternbusch. De "stad-indiaan" Kuschwarda City loopt voortdurend met een geweer rond. En het publiek had van zes tot acht al naar een ander stuk van Achternbusch gekeken, "Sus'n", dat in vijf monologen het leven van een vrouw - of vijf vrouwen - van 16 tot 56 jaar schets. Op het eind dáárvan zet de vrouw een geweer tegen haar voorhoofd en drukt af. Een toeschouwer had kennelijk na viereneenhalf uur Achternbusch stiekem in zijn programmaboekje gekeken en gezien dat er nóg een monoloog van een paar pagina's kwam en riep: "Man, schiet nou toch eindelijk!" Een lachsalso natuurlijk. Maar Peter Sattmann, die Kuschwarda City speelde, liet het daar niet bij. Hij kwam naar voren, vroeg om zaallicht, kreeg dat, richtte het geweer en vroeg: "Wie was dat?"

En dat was toch een beetje eng. Want halfslachtig is Achternbusch nooit. Hij maakt zijn eigen werkelijkheid tot fictie en zijn fantasie, die nogal gruwelijk is, kan best omslaan in werkelijkheid. En misschien geldt dat voor de acteur die hem speelt ook wel. Achternbusch is in zijn zeven verhalenbundels, zeven films, vier toneelstukken en een hoorspel altijd ekstreem. Hij woont in Beieren, dat hij haat en waarvan hij houdt. Hij haat het banale, domme, bekrompene dat hij voortdurend om zich heen ziet. Hij probeert zich met fantastiese visioenen en catastrofale bedenkzels in leven te houden. Anders is er voor hem geen leven.

"Schrijver: Ik ben bereid tot moorden en tot doodslaan als ik niet kan schrijven. Wie moet zich in de toekomst verwelijken als ik het niet kan?" (Achternbusch : "Sus'n")

Gerard-Jan Rijnders, die vorig jaar "Suus" regiseerde bij Globe, schrijft over hem:
Film of toneel of literatuur, het maakt voor

Achternbusch niets uit. Het zijn voor hem slechts verschillende mogelijkheden om gestalte te geven aan wat de essentie van zijn werk is: de noodzaak om op een rabiate manier aan één stuk dōor te lullen teneinde te overleven. Het schrijven van Achternbusch noemen sommigen een vorm van verbale diarree, anderen zien er vooral een extreme versie in van de ooit door de surrealisten zo geprezen „écriture automatique". Achter elkaar noteert Achternbusch indrukken, gevoelens, fantasieën en nachtmerries, zonder enige samenhang. Hij maakt nauwelijks gebruik van intriges, plots, karakters.

Achternbusch schrijft monologen. Meestal is hij gewoon zelf aan het woord, soms zijn het anderen die dan voornamelijk verwoorden wat hij, Achternbusch, denkt dat zij van hem vinden. Ook al bedenkt hij de meest uiteenlopende lokaties, Groenland, Amerika, Perzië of de Vesuvius, ook al introduceert hij een grote verscheidenheid aan bizarre types, al zijn werk gaat toch steeds op een monomane manier uitsluitend over Achternbusch in Beieren, Achternbusch en zijn familie, Achternbusch en zijn vrienden, Achternbusch in het hoofd van Achternbusch. Het zijn scheldpartijen tegen het hypokriete, fascistoïde Beieren waar hij woont, het zijn litanieën vol zelfbeklag en schuldgevoelens tegenover zijn dierbaren omdat hij teveel energie nodig heeft om zich domweg staande te kunnen houden en dus te weinig energie overhoudt om zich aan zijn gezin of aan zijn vrienden te kunnen wijden.

Wie ooit in New York is geweest, moet het zijn opgevallen hoeveel mensen daar op straat lopen die aan één stuk door schelden, schreeuwen en huilen.

Verschrikkelijk maar volstrekt begrijpelijk in zo'n omgeving. Wie ooit heeft geprobeerd na te gaan wat er nou eigenlijk de hele dag (en nacht) door in zijn eigen hersens gebeurt, zal er snel achter zijn gekomen dat dat ook uit niets anders bestaat dan uit een konstante stroom van scheldpartijen, smeekbeden, liefdesverklaringen, huilbuien en pogingen om de wereld te beschrijven. Zo simpel is het werk van Achternbusch ook.

Voor zijn „romans" tikt hij het allemaal op, voor zijn „films" monteert hij het tot scenes die hij door vrienden en familieleden laat spelen voor een camera en voor zijn „toneelwerk" stuurt hij diezelfde scenes op naar het Schauspielhaus in Bochum waar ze dan door beroepsacteurs in het theater kunnen worden gespeeld."

Achternbusch - Kuschwarda City - Sattmann

Kuschwarda City is het evenbeeld van de schrijver. Het is een explosief eiland. Peter Sattmann, die de rol speelde: "Voor we met de repetities begonnen, heb ik geprobeerd de figuur van Kuschwarda City in Bochum

tot een begrip te maken. Karl Kneidl, de dekorontwerper, had voor mij een legerauto op de kop getikt, een viertonner. Daar heb ik een paar weken in geleefd. Ik zette hem steeds ergens anders in Bochum neer. De bedoeling was, dat ik steeds tegen iedereen zou zeggen dat ik Kuschwarda City was, ook tegen de politie. Dat laatste was moeilijk vol te houden. Ze vroegen me wat voor werk ik deed. Ik zei dat ik niets deed. Nou, dat kon niet. Zo'n auto kost tienduizenden gulden en zuipt benzine. Ze vroegen me naar mijn papieren. Maar nadat ik gezegd had: "Kuschwarda City hebben geen papieren nodig", zag ik mezelf al in een psychiatrische inrichting worden opgenomen. Dus verder ben ik niet gegaan.

Ik ben zelf vroeger twee jaar "Gammler" (beatnik) geweest. Ik werd vlak voor mijn eindexamen van school getrap. Ik ben toen naar München gegaan, waar de "Gammler" in de Engelse Tuin bij elkaar kwamen. Ik had in een band gespeeld en begon op straat gitaar te spelen en liedjes te zingen. Ik was toen zo ongeveer de enige die dat deed. Na een tijd bleek dit leven toch geen alternatief. Ik ben opgegroeid in de bioskoop. Mijn jeugdroom was: filmster worden. Ik ben toen maar naar de toneelschool gegaan.

Die grote legerauto zette ik overdag bijvoorbeeld in de voetgangerszone neer. En ik ging daar dan een beetje gitaar zitten spelen. Er kwamen heel veel mensen op af. Ze gingen meezingen. Juist heel burgerlijke mensen, huisvrouwen met kinderen, die zeiden dat ze eigenlijk ook best zo zouden willen leven. Bij een enkeling riep het agressie op.

Ik had een fantasties plan. De Olympische Spelen werden toen geboycot door de BRD. Ik wilde daarom met de legerwagen naar Moskou rijden en dan als Kuschwarda City Duitsland vertegenwoordigen. Alles was geregeld, maar ik kon in Moskou geen hotel krijgen - had ik ook niet nodig - en zonder hotelreservering kreeg je geen visum.

's Nachts kwamen er jonge mensen op me af. Lui die uitgeflipt waren, de diskotheken niet meer zagen zitten. Die bleven dan de hele nacht kletsen, muziekmaken, drinken, roken.

Wat ik deed begon door te dringen. Maar het bleek te kort om echt een begrip te worden. Het zou fantasties geweest zijn als heel Bochum me had gekend als Kuschwarda City, dan de affiches had gezien en was komen kijken in de veronderstelling dat het Schauspielhaus een of ander programma rond mij had verzonnen."

Een ongebreidelde fantasie

Alfred Kirchner, die "Kuschwarda City" regisseerde:

"Het is een bevrijding om iemand te ontmoeten die ongecontroleerd gedachten en gevoelens naar buiten brengt die je zelf ook hebt, maar die je diep in jezelf wegstopt, omdat ze eigenlijk niet behoorlijk zijn. Het is voor de acteurs een ongelooflijk moeilijke repetitieperiode geweest, maar het was heerlijk. Achternbusch speelt zelf altijd de hoofdrol in zijn films, hij schrijft, produceert en regisseert ze zelf. Hij gebruikt amateurs, mensen die hij kent en die gewoon zichzelf zijn. Als je een echte Beier in een berenvel echt door Groenland ziet lopen brullen, is dat ongelooflijk komies. Maar als een acteur die Beier na moet spelen in een toneel-Groenland, wordt het onzin. Je de beelden van Achternbusch eigen maken, ze vertalen en ze invullen, dat is waanzinnig moeilijk.

We hebben geprobeerd om net als Kuschwarda City onze fantasie de vrije loop te laten. De strijd tussen de ene die zich uit het burgerdom wil bevrijden en de andere die er juist aan wil vasthouden, dat oerkonflikt, dat is zo sterk, dat ik het ook ongeremd gespeeld wilde hebben.

We hebben daarom geprobeerd zo extreem mogelijk te zijn. Hebben ons niet aan de keurige theaterspelregels gehouden. Er is geschreeuwd, we zijn als duivels met de taal omgegaan. Dat niet ieder woord te verstaan was, kon ons niets schelen. We hebben de waanzin gespeeld en we hebben geprobeerd de spot, de hoon én de humor van Achternbusch in zijn volle gruwelijkheid weer te geven. Dat is een deel van het publiek bevallen. De rest is weggelopen."

Het motto van het stuk is: "Omdat ik het theater vernoorden wil, maak ik moorddadig theater."

"Kuschwarda City", het einde van de wereld

Korte inhoud

Het einde der tijden is aangebroken. "De rechtsen hebben de wereld vernietigd. Een paar linksen zijn overgebleven." De staat bestaat niet meer. Kuschwarda City: "Ik geloof dat de grote dingen die ik gemist heb, alleen nog met moord zijn te compenseren." Hij vermoordt wie hem niet bevalt. Hij komt op bezoek bij zijn vriendin. Haar vader is president. Niets functioneert meer, maar de man blijft zich president voelen en zijn vrouw kleedt zich in haar duizend jurken. De zoon des huizes, Zwinkervogel, kan niets en weet niets en trapt een door Kuschwarda City geschilderd portret kapot. Kuschwarda City, die meedeelt leraar te zijn, gaat tevergeefs met de familie een discussie aan over het lot van de indianen in Columbia. Dat is nog eens wat anders dan stad-indiaan zijn. De familie valt hem aan op zijn uiterlijk en zijn levenswijze. Hij gijzelt Zwinkervogel.

In het tweede deel zit Zwinkervogel gevangen in een glazen badkuip van acht bij vijf meter. Die moet hij vol pissen tot hij in zijn pis kan zwemmen. Hij heeft namelijk beweerd dat hij alleen als hij in bad gaat, ideeën krijgt.

Maar er is geen water meer. Kuschwarda City doet zijn eerste poging tot zelfbevrijding: hoog in een boom gezeten laat hij zijn fantasie de vrije loop. Het wordt een soort "écriture automatique". Zwinkervogel daarentegen heeft geen enkel idee.

Kuschwarda City heeft twee verpleegsters in leven gelaten, omdat hij zich zo nu en dan met hen gezond neukt. Het tweetal verschijnt en beklagt zich tegenover elkaar dat er geen echte zieken meer te verplegen zijn. Er gaat toch niets boven een klein kind dat in jouw armen aan difterie sterft. Kuschwarda City valt uit de boom.

In het derde deel verzorgen deze twee stralende meiden de twee laatste mannen. Terwijl de heren gewassen en verzorgd worden, wordt de eerste film van Achternbusch gedraaid, zonder geluid, en Kuschwarda City vertelt wat er te zien is. Het zijn beelden uit de tijd dat Achternbusch' zoontje is gestorven. Het zijn historische opnames, met zijn vrouw, zijn grootmoeder, zijn kinderen.

Als de verpleegsters zich beklagen da ze nog geen behoorlijke zieken te verplegen hebben, aangezien de ene malende is en de ander niet weet wat hem mankeert, slaat Kuschwarda City ze in elkaar. Hij gooit de hele ziekenkamer overhoop en springt uit het raam.

Buiten staat een oudere dame met eindeloze liefde een hondje te dresser. Kuschwarda City, woedend omdat er zoveel liefde besteed wordt aan een beest zegt: Kuschwarda niet mogen hond". Hij steekt het beest overhoop en neemt het mee als maaltijd.

In het slottafereel zijn Kuschwarda City en Zwinkervogel op de top van de berg Falkenstein in het Beierse Woud. Zwinkervogel probeert Kuschwarda na te doen en vertelt jeugdanekdotes: ongelooflijk knullige, burgerlijke verhaaltjes.

De laatste politie-agent verschijnt om Kuschwarda City te arresteren vanwege de hond en naar het gekkenhuis te brengen. Hij neemt echter Zwinkervogel. Kuschwarda schiet op de agent, boeit de agent en Zwinkervogel aan elkaar en skalpeert ze. Daarna vertelt hij van zijn jeugd. Hij tript zo op zijn fantasie, dat hij zijn woorden naar de zon ziet vliegen. Opeens denkt hij dat de zon een gat is, dat met de aarde zal worden gestopt. Hij schiet de zon uit.

De lachende moordenaar

De regisseur Matthias Langhoff had genoeg van het algemeen verspreide medelijden met de "onderste" lagen van de maatschappij. Dat als maar opkomen voor de vernederden en vertrapten riekte hem te veel naar de laatste morele poging om de eigen superioriteit te behouden.

Langhoff had daarom ook genoeg van de traditionele "Woyzeck"-voorstellingen, waarin de arme soldaat Woyzeck om te beginnen door zijn meerderen wordt uitgebuit. De arme soldaat wordt bovendien als proefkonijn gebruikt door een dokter, waardoor hij verzwakt en een beetje begint te hallucineren. Zijn vrouw Marie wil in haar ellende ook wel eens een verzetje en geeft zich af met een tamboer-majoor. Je kunt je voorstellen dat een arme donder als Woyzeck in zijn uitputting niet meer weet wie de schuld is van zijn ellende en dat hij in een vlaag van woede zijn vrouw doodsteekt en zelfmoord pleegt. Een zielig sprookje, dat wordt opgevoerd als morele zelfbevrediging voor de burgerij. Langhoff stelt, dat verbetering van de levensomstandigheden en recht voor de laagstbetaalden Woyzeck er niet van weerhouden zouden hebben Marie overhoop te steken.

Kultuur

Want Woyzeck is een vertegenwoordiger van een andere cultuur. Daarin zijn afkeer van vuil, angst voor de dood, zorgen voor de toekomst, schrikken voor het boosaardige en zich beheersen om geen misdaad te begaan ziektes, geen deugden. In deze cultuur hoeft er niets behouden te worden voor de toekomst. Men bekommert zich alleen om zichzelf nu. Er bestaat geen schuld, er bestaat geen moraal. Er bestaat alleen het leven zelf: eten, drinken, zingen, dansen, neuken, slapen, in de zon zitten. Er bestaat niets wat lelijk, verwerpelijk of obscene is. Jezelf willen "verbeteren" betekent impliciet het ontkennen van het leven. Om de dood kan je alleen maar lachen, dat is de bevestiging van het leven. Je vernietigt wat je niet bevalt. Dat is de wereld waarin Woyzeck leeft, een anarchistiese wereld.

Vandaar dat Langhoff Woyzeck wilde ensceneren als een uiting van levensvreugde en volksvermaak. Het drama is volgens hem niet, dat Marie met de tamboer-majoor naar bed gaat, maar dat ze zich in diens wereld laat opnemen. Ze neemt sieraden aan en lijkt bereid te wezen om met hem een gezin te gaan stichten. Voor Woyzeck is het niet zo'n probleem dat een ander ook van Marie geniet. Een probleem is dat ze naar een

andere wereld, een niet-leven overgaat. Nú heeft de tamboer-majoor nog levensvreugde. Maar Woyzeck ziet dagelijks waar dat op ujdraait: de kapitein is een toonbeeld van verveling. Dat Marie naar die wereld gaat, dat kan niet. Dat moet kapot.

Een kollektief

Langhoff bekeek met deze uitgangspunten in zijn hoofd de vijf handschriften waarin Büchner vlak voor zijn dood allerlei "Woyzeck"-versies en varianten opschreef. Het materiaal is vijfenzeventig jaar na Büchners dood pas voor het eerst gerangschikt. De visie van de bewerker toen bepaalde de volgorde. Langhoff rangschikte het materiaal opnieuw overeenkomstig zijn visie.

Hij zocht een cast bij elkaar uit het Bochumer Ensemble waaraan hij verbonden is. Hij stuurde hen zijn tekst toe en een beschouwing over zijn opvatting. Iedereen liet weten het heel spannend te vinden om vanuit deze visie te gaan werken. De groep begon te repeteren in een oude fabriek die als decoropslagplaats wordt gebruikt. Iedereen, ook de ontwerpers, moest er altijd zijn. Om tien uur werd begonnen met een fysieke training door een voormalige circusakrobaat. Daarna begonnen de improvisaties. Alle vondsten werden met iedereen besproken. Iedereen zocht zich ook een instrument uit, leerde er een paar tonen op spelen. Er werd mee geïmproviseerd en op basis daarvan werden zogenaamde militaire marsen, volksliedjes en dansliedjes gekomponeerd.

De basis voor het decor werd een gordijn dat zaal en toneel tot één grote vierkante rechthoek maakte. Omdat de zaal naar achteren toe steeds breder word, vielen daar dus steeds meer stoelen buiten de rechthoek. Als toeschouwer kom je door spleten in het gordijn naar binnen. En dan ben je in een kermis tent. Over de bovenrand lopen lichtjes. Het toneel ziet er uit als de binnenhof van een boerderij. Langs de wanden een brede verhoging. Er staan een stel oliedrums. Uit een gat in de vloer walmt een open riool. Links vóór is een stuk afgeschermd waar een echt paard staat, dat toch niet steeds de aandacht trekt. Rechts achter is een waterbassin.

Het is kermis. Er word gedanst, er zijn akrobaten. Een oude man zingt: "Op de wereld blijf je niet, we moeten allen sterven", wat door iedereen vrolijk wordt overgenomen. Een man zonder hoofd fotografeert de meiden. De kermisbaas roept iedereen naar binnen. Woyzeck en Marie gaan mee. Marie krijgt van de officieren allemaal uitdagende opmerkingen te horen. Vrolijk en uitdagend maakt Woyzeck dáár weer opmerkingen over. De kermisbaas demonstreert dat zijn

paard kan tellen en gebruikt Marie, gekleed in een strak, kort vijftigerjaren jurkje en dito haar, om rond haar brandende messen op een houten plank te gooien, vlak naast haar lijf. Een onderofficier kust haar daarna in de opwinding om haar prestatie. Woyzeck zegt er wat van, maar wordt door de onderofficier naar de kazerne gestuurd. Volksliedjes en dans.

Een stad-Woyzeck

De scènes tussen Woyzeck en zijn kameraad Andres krijgen van Langhoff een grote intimiteit. Het stuk is in die zin geaktualiseerd, dat alles zich in de stad afspeelt. Scènes in de wei zijn er niet bij. Het is een boers soort stadje en een van vroeger tijden, maar wel duidelijk een stad. Woyzeck en Andres zitten dus niet in het struikgewas als ze met elkaar praten, maar vegen samen het plein. Het is de dag na de kermis. Een associatie met gastarbeiders. De stadsoldaten worden door Büchner de "onderste" laag van de maatschappij genoemd. Het in de kruiwagen verzamelde vuil wordt aangestoken. Woyzeck pist het smeulende vuurtje uit.

Karge en Langhoff hebben voor alles in de tekst een verklaring gevonden, hebben overal verbanden gezocht. Het pissen in de kruiwagen wordt hem in de volgende scène door de dokter hoogst kwalijk genomen, want Woyzeck heeft hem zijn urine verkocht. Woyzeck slaat overal geld uit. Hij krijgt betaald om alleen maar rauwe erwten te eten. Daarna komt er een periode van alleen maar paardevlees. De dokter wil bewijzen dat een mens daar gek van wordt. De zieke Büchner heeft die dokter met een grote haat beschreven. Langhoff inspireerde zich bij de encenering op een Perziese film, "De postbode", een bewerking van "Woyzeck". Daar doet de dokter heel belangrijk onderzoek op het gebied van de sociale geneeskunde. Hij houdt daar een rede over. Dan wordt hij gearresteerd en verbannen. De man is heel belangrijk, maar als arts een ramp: hij behandelt mensen en dieren met dezelfde middelen en van hygiëne heeft hij nog nooit gehoord. Ook de dokter in het stuk lijkt heel deskundig, maar hij wast zijn sokken in de retorten.

Woyzeck scheert de kapitein, een uiterst dikbuikig heer. Nu wordt ook duidelijk waarom hij met Andres wilgentakken moest snijden: de kapitein heeft als hobby manden vlechten. Maar aangezien hij zich doodverveelt, zegt de tekst, laten Karge en Langhoff hem het vlechtsel telkens weer uithalen. Hij zou niet weten wat hij anders met zijn tijd moest doen. Bij iedere haal met het scheermes stopt de kapitein, doodsbenuwd, met praten. Hij lacht Woyzeck uit omdat Marie het met de tamboer-majoor houdt. Dat blijkt daarna ook: ze heeft

lichtgevende oorbellen gekregen. Marie voelt zich een dame. De niet helemaal verzonken orkestbak is de kazerne het eigen terrein van Woyzeck en Andres. Daar zit Woyzeck met zijn agressie tegen Marie. Achter hem is het café. Muziek. Hij dwingt Andres te dansen, niet in het café met de meiden wat je uit de tekst zou kunnen veronderstellen, maar met hem. In het café presenteren de tamboer-majoor en Marie hun gezamenlijke bezigheden als een gymnastieknummer: ze gebruiken de balken van de paardestal als een brug met ongelijke leggers.

Een spuggevecht

Marie zeult in de voorstelling voortdurend met haar kind. Dat is geen pop, maar een jongetje van een jaar of zeven, aangekleed als een embryo. Door zo'n groot joch te nemen, maken Karge en Langhoff duidelijk wat het kind voor Marie is: een last.

Woyzeck komt ziedend thuis. Hij mept haar. Dat pikt ze niet. Als hij doorgaat met verwijten, daagt ze hem uit met een "Nou en?". Woyzeck spuugt haar erwten in het gezicht. Dan slaat Marie een hele serie zakken erwten op zijn kop kapot. Tot dat ze een lachbui krijgen en heel teder voor elkaar worden.

Woyzeck moet terug naar de kazerne. Marie leest de bijbel, maar krijgt geen berouw.

Woyzeck moet voor de kapitein in het café wijn halen. Er wordt door de regie een verband gelegd met de volgende scène, doordat zijn kameraden weten, dat de tamboer-majoor daar zit. Ze zingen: "Jungen, komm bald wieder, bald wieder nach Haus". Een repetitiegrap die behouden bleef. Een echt mannenwereldje.

De tamboer-majoor koketteert in het café met zijn mannelijkheid. Hij draagt een korset en leren polsverstevigingen. Hij glimt van het zweet. Woyzeck gooit het bierglas van de tamboer-majoor leeg op de grond. Ze blijven elkaar heel lang aankijken, komen steeds dichterbij elkaar, totdat de een de ander in het gezicht spuugt. Het wordt een regelrecht spuggevecht, dat in een worstelpartij overgaat. Niet duidelijk wordt, wie wint. Woyzeck slurpt het bier van de grond, de tamboer-majoor bloedt.

Terug in de kazerne kleedt Woyzeck zich om en gaat naat huis. Marie speelt met de kinderen van de buurt stoelendans, maar dan met hokken die met krijt op de grond getrokken zijn. Wie geen plaats krijgt, is "dood". De grootmoeder vertelt een anti-sprookje, een bespotting van de sprookjes van Grimm. Het vormde de sleutel tot Langhoffs interpretatie. "Er was eens een arm kind en had geen vader en moeder, waren allemaal dood en er was niemand meer op aarde. Allemaal dood. En is weggegaan en heeft gegriend dag en nacht.

En nou er op de aarde niemand was, wou het de hemel in en de maan keek hem zó vriendelijk aan. En toen hij eindelijk bij de maan kwam, was het een stuk verrot hout, en toen hij bij de zon kwam was het een verlepte zonnebloem (..) en toen hij weer naar de aarde wou, was de aarde een omgekeerde pot en was helemaal alleen en toen is hij gaan zitten en heeft gehuild en daar zit hij nog en is helemaal alleen." Niks geen "en ze leefden nog lang en gelukkig". Deze afrekening met iedere droom van "verbetering" is voor Woyzeck glashelder. Hij weet nu wat hem te doen staat.

Gewoon doorgaan

De moord op Marie speelt zich in deze voorstelling af onderin een trappenhuis. Er is een drukschakelaar voor het licht. Je hoort die tikken tot hij afloopt en het licht uitgaat. Marie daagt hem uit, ontbloot haar bovenlijf. Woyzeck gaat op haar af, het licht floept uit. Als het weer aangaat, rookt Marie een sigaret en pakt Woyzeck zijn mes. Weer in het donker hoor je Maries doodscrek. In het licht trekt Woyzeck zijn broek aan en pakt hij Maries spullen in. In het donker hoor je hem tevreden mompelen: "Dood, dood".

In het licht vertrekt hij.

Naar het café. In de enscenering van Karge en Langhoff bestelt hij een lekker bord zuurkool, heeft een hoop plezier, drinkt een paar borrels.

Als het bloed aan zijn kleren ontdekt wordt, haalt hij het mes uit het trapportaal en gooit het in het bassin, een soort afvoerkanaal. Van zelfmoord plegen is bij Langhoff geen sprake. Als een verliefd paartje daar in de buurt blindemannetje komt spelen, duikt hij in het water. Hij blijft onder tot ze weg zijn. Dan komt hij snuivend omhoog. Hij wrijft het water uit zijn haar, wringt zijn kleren een beetje uit, schudt zijn schoenen leeg en zegt zelfvoldaan: "Zo".

Verder vertelt Büchner het verhaal niet en Langhoff heeft geen behoefte om hem aan te vullen. Woyzeck heeft gedaan wat hij moest doen. Deze klus heeft hij geklaard. Het een na het ander. Hij is nu klaar voor de volgende.

4. Het alledaagse humanisme

Volgens Aischulos schonk de God Prometheus aan de mensen de blinde hoop. Hoop bezielt het streven naar verandering, naar verbetering. De wereld is immers niet zoals hij wezen moet. De mensen moeten menselijker worden. Een taakstelling.

Twee wereldverbeteraars

Een interview met de dramaturg Hermann Beil

Gotthold Ephraim Lessing droomde in de achttiende eeuw over verdraagzaamheid. De vorst waarvoor hij werkte, had hem een publicatieverbod opgelegd. Maar hij schreef wel: "Nathan de Wijze". Een sprookje.

Er was eens ten tijde van de Kruistochten in Jeruzalem een rijke jood die Nathan heette. Eens, toen hij op een verre zakenreis was, brak er brand uit in zijn huis. Zijn achttienjarige dochter Recha zou in de vlammen zijn omgekomen, als een dappere jonge tempelridder - krijgsgevangen gemaakt, maar door sultan Saladin begenadigd omdat hij hem zo aan zijn broer deed denken - het vuur niet had getrotseerd en haar had gered. Haar gouvernante, een Christenvrouw, vertelde haar, dat een engel haar redder was. De jonge tempelridder, die eigenlijk de pest aan joden had, vertikte het om bij het meisje op bezoek te gaan. Eenmaal terug laat Nathan dat niet op zich zitten en haalt hem over om toch langs te komen. Natuurlijk gaat hij veel van Recha houden. Nathan heeft een vriend, een muzelmanse monnik, die nu schatmeester is van sultan Saladin. De sultan heeft geen geld. Als hij van Nathans rijkdom hoort, vraagt hij hem vlug te komen. Nathan, die de Wijze wordt genoemd, moet van de sultan maar eens vlug vertellen welke godsdienst beter is: die van Mozes, die van Christus, die van Mohammed. En waarom dan wel. Nathan geeft de sultan antwoord met een oud verhaal. De godsdiensten zijn net drie ringen, waarvan er één geluk en voorspoed brengt. Twee zijn er kopieën, maar niemand kan nog zien welke de echte is. Intussen heeft de boze gouvernante aan de ridder doorvertelt, dat Recha eigenlijk een Christenmeisje is en niet de dochter van de jood, die haar heeft opgevoed. Recha weet hiervan nog niets. De bisschop van

Jeruzalem vertelt de tempelridder dat een Jood die zo iets doet verbrand zal worden . Een brave kloosterbroeder maakt een eind aan de paniek: de dochter én de tempelridder blijken broer en zus en neef en nicht van sultan Saladin. Terwijl ze allemaal elkaar nog aan het zoenen zijn, daalt langzaam het doek.

De droom van de veranderbaarheid

-Waarom spelen jullie "Nathan".

Beil: "Heel veel mensen hebben tegenwoordig het gevoel, dat de maatschappelijke ontwikkelingen stil staan, dat alles vastzit, dat niemand en niets te veranderen is. In "Nathan" veranderen allerlei mensen voortdurend van inzicht door de aangevoerde argumenten. Natuurlijk is het een utopie. Het is onze bedoeling dat het een tegenkracht vormt tegen het defaitisme. Het is ook bedoeld als een reactie op de houding van een heleboel toneelmensen die uit teleurstelling iedere politieke dimensie en functie van het theater afwijzen.

Er bleek een onbedoelde parallel met onze Brechtvoorstellingen. Brecht is net als Lessing een vertegenwoordiger van de "Verlichting". Net als Lessing geloofde hij in de veranderbaarheid van de mensen, ook via het theater."

-In de voorstelling is de jood Nathan een ontzettend normale, zelfs een beetje sentimentele burgerman, een gezellige huisvader. De christelijke tempelridder is met zijn rammelende harnas nogal belachelijk. De gouvernante is gefrustreerd en bekrompen, de bisschop is een fanatieke sadist. Sultan Saladin ziet er uit als een kolonel in het voormalige Brits-Arabiëse leger. Hij is een vechterbaas die de waarde van het geld niet kent en geen verstand heeft van politiek. Zijn zuster Sittah is een keiharde vertegenwoordigster van de jetset. De achttienjarige Recha, waarin christendom, jodendom en islam samenkomen, is een beetje onnozel en gedraagt zich als een dertienjarige. De drie grote godsdiensten van de wereld vormen geen verheffend geheel. De voorstelling werkt komies. Ik kreeg het vermoeden dat hij cynies bedoeld was.

Beil: "Ik ben verbluft. Dat is een effect dat in de verste verte niet bedoeld is. Lessing schreef weliswaar een "dramatisch gedicht", maar met komiese elementen erin en die hebben we uitgebuit. We hebben absoluut geen nobele mensen op het toneel willen zetten. Dat komt, het stuk is in de Nazi-tijd verboden geweest. Op zich was dat grotesk. Ze wierpen zich op als de redders van de Duitse cultuur en verboden er een onderdeel te van. En verbrandden miljoenen mensen. Na de oorlog werd het stuk

onmiddellijk weer op het repertoire genomen. Veel Duitse theaters openden er mee. Het was een soort eerherstel, aan het Joodse Volk en aan Lessing.

Doodgewone mensen

Nathan werd gespeeld door grote karakterspelers. Nobele heren van zestig, zeventig jaar, die Recha's grootvader hadden kunnen zijn.

Wij vonden dat een verkeerd beeld. Een van de redenen om het stuk te doen was dan ook het idee om Traugott Buhre Nathan te laten spelen. Door hem is het een gewone man van middelbare leeftijd geworden. Een man die hard moet werken, die zweeft. Een man die heel handig moet manoeuvreren om zich te handhaven. Een man die zijn wijsheden niet paraat heeft. Die parabel met die drie ringen verzint hij ter plekke. Hij is in paniek. Als hij geen goed antwoord geeft, plundert de sultan hem uit.

Voor het beeld van de sultan hebben we het type geerders genomen die we in Stuttgart goed hebben leren kennen. Ze zijn net zo aardig als de geïllustreerde weekbladen ze beschrijven. Ze geven je in een persoonlijk gesprek gelijk, maar als het in hun kraam te pas komt, slaan ze schaamteloos toe.

We hebben als kritiek gehad, dat we het Christendom belachelijk hebben gemaakt. We maken de ambtsdrager van de kerk belachelijk. Het Christendom van de kloosterbroeder is in zijn menselijkheid juist zo oprecht, dat het als een uitdaging werkt. De bisschop roept domweg: "De jood wordt verbrand". En dat niet één keer, maar steeds. Lessing heeft in 1779 voorspeld wat in deze eeuw waarheid is geworden. Dat verleden roepen we in herinnering.

De drie godsdiensten kan je natuurlijk ook interpreteren als drie wereldbeschouwingen. Je kunt niet abstract beoordelen welke van de drie naar een betere wereld voert. Wereldbeschouwingen moeten zich ontwikkelen, ideeën moeten zich bewijzen in de praktijk, zijn onderhevig aan kritiek. Lessing pleit voor permanente toetsing en verandering. Nathan praat zijn dochter Recha uit het hoofd dat haar redder een engel is en geneest haar van haar dweepzucht. Hij ontdekt de tempelridder van zijn vooroordeel tegen joden. Hij maakt de sultan tot zijn vriend. Dat is een teken van hoop."

Een oude clown

-De sultan heeft een titel: wereldverbeteraar.

Die blijkt dus meer van toepassing van Nathan. Bernard Minetti speelt "De wereldverbeteraar" van Thomas Bernhard. Het is een filosoof die als these heeft: de enige manier om de wereld te verbeteren is haar "afschaffen". Het is een huistiran, een man die graag voor zichzelf de clown speelt. Zit daar dan ook geen cynisme in?

Beil: "Nee. Het is geen cynisme, wel bittere ironie. Het is een these uit wanhoop. De grote ideologieën beweren allemaal dat de wereld op deze of gene manier verbeterd kan worden, maar ze maken dat geen van allen waar. Dat is toch om wanhopig te worden? Dat hij voor die these een eredoktoraat krijgt, is enorm ironies, bijna honend. Men probeert hem in te lijven bij het systeem dat hij veroordeelt. Hem blijft niets anders over dan terug te honen.

Als je de vier autobiografiese boeken van Bernhard leest en je hoort hem praten in dat interview dat na de tv-uitzending van "De wereldverbeteraar" werd uitgezonden, dan ontdek je dat het een mens is die een grote behoefte heeft aan liefde.

Ook "De wereldverbeteraar" is natuurlijk een komedie. Daar zit een Strindberg-figuur, een Molière-figuur. Hij zit daar maar en schiet naar alle kanten.

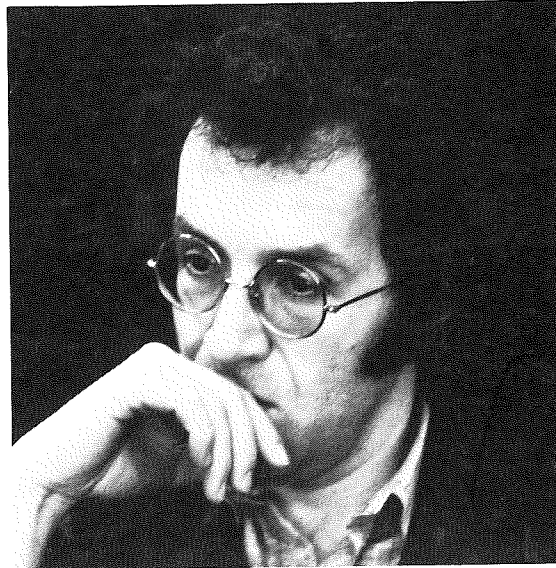
-Hoe werd er aan deze stukken gewerkt?

Beil: "De regisseur, de dramaturg, de ontwerper en hun assistenten lezen het stuk hardop aan elkaar voor. We stellen van moment tot moment vast wat er gebeurt. Als er iets niet duidelijk is, wordt het uitgepraat of uitgezocht. Daarna verdiepen we ons in de auteur. We lezen zijn andere werk, zijn brieven en dergelijke. Bij "Nathan" zijn we naar Wolfenbüttel gegaan om te kijken naar de stad waar Lessing geleefd heeft en een beeld te hebben van de kamer waarin hij heeft gewerkt. We stellen ons ook op de hoogte van de stand van de wetenschap over de auteur en het stuk.

Bij het lezen proberen we als mensen van onze eigen tijd te reageren. De klassieke schrijvers hebben zelf hun stukken steeds bewerkt. De stukken van Schiller zijn in zijn tijd nooit in de originele versie op het toneel gekomen. Schiller heeft "Nathan" voor het toneel bewerkt. Goethe heeft voor zijn eigen opvoering van "Tasso" coupures in de tekst aangebracht. We weten toevallig welke. Het is dus normaal dat wij dat ook doen. Het hoofdpunt is: wat willen wij met het stuk duidelijk maken.

Dan komen de leesrepetities. Bij "Nathan" hebben we eerst veertien dagen met de acteurs bij elkaar gezeten om te praten. Wat de spelers over het stuk denken, wat zij ermee duidelijk willen maken wordt besproken. Zo nodig wordt het concept aangepast.

Van te voren wordt een decorontwerp gemaakt. Wij wilden voor "Nathan" een heldere, abstrakte ruimte, waarin met objecten die staan voor een bepaald deel van het stuk de geschiedenis wordt verteld. Het is een droom van Lessing, dit stuk. Karl Ernst Hermann wilde het kijkkasttoneel openbreken. Daarom zit Lessing in de zaal en van hem uit gaat de gedachtenstraal het toneel op in de vorm van lijnen van neonbuizen. Belangrijke scènes waar personen tot inzicht komen,



Hermann Beil

omslagen maken, hebben we meestal geënceneerd op het plankier dat de zaal inloopt tot waar Lessing zit. Het slot was oorspronkelijk heel anders. De hele witte ruimte moest in een ijslandschap veranderen en daarna in een zwarte ruimte. Technies leverde dat natuurlijk enorme problemen op. We zijn op een gegeven moment opgehouden met zoeken naar oplossingen daarvoor. We ontdekten dat het te massief was, te veel met het vingertje prekend. Omdat we drie maanden kunnen repeteren, is het mogelijk om nog tijdens het repeteren dingen fundamenteel te veranderen in het ontwerp. Iemand als Achim Freyer ontwerpt eigenlijk tijdens de repetities. Je moet bij de technici wel vaak om begrip vragen. Je moet kunnen uitleggen waarom je iets dat al is gemaakt wilt veranderen, hoe gebleken is dat we ons vergist hadden."

- En hoe wordt er met de tekst gewerkt?

Beil: "Je vindt bij ons niet de regie-titaan die ieder gebaar, iedere blik, iedere stand en iedere loop voorschrijft en vastmetselt. De acteurs maken per avond de voorstelling.

De acteurs moeten zelf hun figuren vinden. Ze moeten en kunnen hun eigen fantasie gebruiken, hun eigen humor. Zij komen met voorstellen. Die worden besproken. De regisseur is een toeschouwer die voorstellen doet aan de acteurs. Dat lukt alleen als je het met elkaar eens bent geworden over wat je met het stuk wilt laten zien, en wat voor visie je daarom hebt op de figuren.

De manier waarop er met de taal wordt omgegaan is heel belangrijk. Goethe bijvoorbeeld heeft "Tasso" en "Iphigenie" eerst in proza geschreven en daarna omgewerkt in verzen. Niet vanwege een abstract schoonheidsideaal, maar om een grotere eksaktheid van uitdrukking te bereiken en een grotere intensiteit van gevoel. Voor de acteurs is dat een enorme opgave. Het wordt heel snel retorische zing-zang, en dan haakt de toeschouwer onmiddellijk af. De acteur moet zich heel precies realiseren wat er met de figuur gebeurt als hij die woorden zegt. Die beleving moet zich uitdrukken in zijn lichaam en dan pas klank krijgen. Als de tekst niet via het lichaam in verbinding komt met de psychische situatie van de figuur, wordt de betekenis van de woorden nooit concreet. Het moet aan de toeschouwer duidelijk worden uit welke concrete situatie de woorden voortkomen. Dat moet kloppen. Er bestaan geen abstracte, estetiese voorschriften hoe de woorden moeten klinken.

En iedere keer als de verbinding tussen de tekst en de psychische situatie van de figuur er niet is, moet de regisseur zeggen: stop, dat snap ik niet, het dringt niet tot me door waarom je dat zegt.

Onze kracht is, dat we al zeven jaar op deze manier met elkaar bezig zijn. Dat maakt dat de toeschouwers weten wat we bedoelen, ook al zijn onze beelden nog zo grotesk en al is de taal nog zo gekompliceerd. Maar het moet wel iedere keer woord voor woord bevochten worden."

De illusie van de harmonie

Goethe had een droom van de ideale mens. In hem zouden zich liefde, politiek en kunst verenigen. Politiek bedrijven zonder het visioen van de kunst zou de noodzakelijke ethiek missen en zich beperken tot het handhaven van de rust: het ideaal van een dergelijke politiek is totale stilte. De kunstenaar die zich niet weet te integreren met de maatschappelijke werkelijkheid, is een mot rond de lamp: op den duur verschroeit hij zijn vleugels. En een mens (politikus/kunstenaar) die geen liefde weet te geven en geen liefde ontvangt, verdroogt innerlijk. Zijn visioen en zijn vermogen tot handelen verschrompelen dan mee.

"Torquato Tasso" is het stuk waarin Goethe deze droom behandelt. En de simbiose mislukt totaal.

Het is 1575. Alphons II van Ferrara heeft de zeer beroemde jonge dichter Torquato Tasso in dienst. Een vorst zonder dichter is een barbaar en hij wil natuurlijk geen barbaar zijn. Voor zijn zuster prinses Leonore is Tasso de personifikatie van het leven. Maar haar liefde geven aan een burger kan ze niet. Daartoe is haar vriendin Leonora Sanvitale best bereid, maar voor haar is Tasso niet meer dan een seksueel-artistiek trofee. Voor Tasso is de kunst van een hogere orde, een goed op zich. Maar hij moet wel door vorsten en vrouwen als kunstenaar erkend worden.

Tasso bedient Alphons op zijn wensen: hij schrijft zijn grote dichtwerk "Gerusalemme liberata". Maar al gauw nadat hij het afgeleverd heeft komt hij in konflikt met de diplomaat Antonio, die geen enkel respect heeft voor kunstenaars. Tasso daagt Antonio uit tot een duel, trekt onmiddellijk zijn degen. Dat is een misdaad aan het hof. Tasso krijgt kamerarrest. Hij besluit om (tijdelijk) naar Rome te gaan. Hij vraagt zijn werk terug, maar dat wordt hem geweigerd. Hij bekent de prinses zijn liefde en omhelst haar. Geschrokken vlucht ze. Tasso moet blijven.

Je frustratie bespotten

Voor de groep uit Stuttgart, Peymann voorop, is dit stof om zijn jongste verleden mee te verwerken. Dat Tasso zich om een kleinigheid in een duel op leven en dood stort met een tweede-rangs politikus, maakt hem ridicul en dat relatieve/ironiseert onmiddellijk Peymanns eigen gedrag in Stuttgart. Door de keuze van Branko Samarovski voor de titelrol - bepaald kwa uitstraling geen evenwichtige, nobele intellectueel - maakt hij de zelfspot al meteen zichtbaar. En Tasso's werkkamer is een glazen huisje, midden op het toneel. Dat beeld is ontstaan uit een environment

van Karl-Ernst Hermann, de dekorontwerper: "Automat mit Flügeln in Zimmer". De vleugels van de man in de kamer zijn niet meer dan baleinen. En van vliegen komt in een kamer zo al niets. Het beeld roept associaties op met Icarus, de man die wil vliegen en dat doet met vleugels van was die in de zon smelten, waardoor hij neerstort.

De kunst als vijgeblad

Branko Samarovski maakt glashelder hoe Tasso omgaat met de kunst. Als hij zijn boek aan Alphons overdraagt, doet hij dat knullig onhandig, trots als een kind. Hij heeft het in grauw pakpapier verpakt, maar niet goed dichtgekregen. Als hij de lauwerkrans van de onsterfelijke poëten krijgt opgedrukt, wil hij weglopen. Hij verlangt naar de roem, vindt van zichzelf dat hij er recht op heeft, maar is bang voor het stigma. Dat zijn gevoelens die de groep van Peymann zeker kent. Als hij huisarrest krijgt, doet Tasso iets, waartoe Peymann en de zijnen ook de neiging zullen hebben gevoeld, maar waarin ze hem niet willen volgen. Tasso beplakt zijn glazen huisje met zijn eigen werk, waardoor hem het zicht naar buiten toe wordt ontnomen: hij wil de wereld niet meer zien. Als hij begenadigd wordt, pakt hij alles in voor zijn reis naar Rome. Na zijn mislukte liefdesverklaring aan de prinses gaat hij nog verder met zijn zelfvernietiging: terwijl de hertog en de prinses buiten in de gereedstaande auto stappen - op het achterdoek is een snelweg geschilderd - kleedt Tasso zich helemaal uit en plakt de vellen papier met zijn gedichten op zijn lijf. Zelfmedelijden en zelfverheerlijking in één beeld. En al deze beelden staan natuurlijk niet in de tekst.

De schaamteloosheid van de macht

Hoe politici met kunst omgaan, daarvoor worden beelden gevonden die hard zijn in hun banaliteit. Als Tasso plechtig zijn manuscript overhandigt, pakt Alphons dat vrolijk aan. De vrouwen werpen er even een blik in, maar Alphons graait het - in een heel andere volgorde - bij elkaar, pakt het weer in en smakt het op de trap naar boven, om het later mee te kunnen nemen naar zijn slaapkamer.

Want eerst moet er een huldiging komen en drank. Ze hebben een maskerade voorbereid, waarin ze, inhakend als op een hallikadee-feest, de grote gebeurtenis vieren. De krans is hem dan, tien keer plechtiger dan hij zijn boek overhandigde, op de slapen gedrukt. Als een offerdier voeren ze hem aan de linten van de krans over het toneel. Er wordt hem een gebakje tegen de mond gedrukt, hij wordt met confetti bestrooid en hij krijgt zoutstengels gevoerd. De kunstenaar als dorpsgek. En de liefde? De twee vrouwen voeren vanaf het begin

een onderlinge strijd om Tasso. Hun kostuums en de manier waarop ze ermee omgaan vertelt veel over wat ze in het regie-koncept zijn. Ze dragen allebei hedendaagse avond-kleding. De lange japon van de prinses laat haar armen en schouders bloot, smalle schouderbandjes. De hele jurk is bestikt met pailletten die van boven naar beneden geleidelijk andere kleuren krijgen. Bovenaan kanariegeel, dan wit, rose, rood. Haar jurk is veel te lang en door de pailletten zwaar en stijf. Ze moet echt een gewicht dragen en de sleep, die een schurend geluid maakt, belemmert haar om licht en rank te lopen. Als ze het helemaal niet meer kan uit houden, tilt ze de vuilgeworden sleep op. Leonore Sanvitale draagt een burger-trutten-avondjurk, strapless en op sommige plaatsen opgenomen als een toneel-gordijn. De kleur is rose, met twee rode rozen op de borsten. De jurk is te strak: haar weelderige vlees puilt erboven uit. Ingesnoerde geilheid.

De twee dames hebben allebei een bontmanteltje, dat ze voortdurend met zich meeslepen, ook al zijn ze binnen en al zijn ze thuis. Bang dat het gestolen wordt? Demonstratie van rijkdom? De kleding toonde in ieder geval gemankeerde vervoering en gemankeerde lust. Karl-Ernst Hermann deed nog een duit in het zakje met het dekor. De grondvorm ervan is een parabool, heeft geen hoeken. Er zijn dus geen vaste punten in de ruimte waarop je je kunt oriënteren. Rond het glazen huisje van Tasso ziet het er uit als een hotelhal, de plaats waar conflicten worden uitgevochten tussen mensen die geen persoonlijk contact met elkaar (meer) hebben of niet willen hebben. De wanden zijn ingepakt met smerig rose lakens, net als de meubelen. Het stuk speelt zich af op een buitenverblijf en de waardevolle meubels en fresco's moeten beschermd worden. Kunst is geld. Er zijn vijf uitgangen, werkelijk escapes. Vier ervan dienen om je terug te trekken in je privacy: de trap naar de slaapkamer, een kleedkamer, een toilet-badkamer en de deur naar de zolder. De vijfde geeft, zoals gezegd, uitzicht op een snelweg. De wagen staat klaar voor de vlucht.

Bochum zelf wordt aangeduid als de plaats waar het zich afspeelt: de kelklampjes waarmee het theater wordt verlicht, zetten zich voort in het dekor.

"Torquato Tasso" was het eerste stuk dat Peymann in Bochum uitbracht, de eerste première in de grote zaal. Degenen die het interpreterden als zelfbeklag vergissen zich. Peymann ridiculiseerde zichzelf en registreerde zijn mislukking. Maar maakt ook duidelijk wat zijn droom is: de uomo universale die politiek handelen, het ontwikkelen van een visie of visioen en het geven van liefde in zich wil verenigen. En in alle drie wil uitblinken. Een taakstelling. Voor méér dan de twee jaar die hij in Bochum heeft afgelegd.

Twee jaar Bochum: even omkijken

De groep van Peymann is naar Bochum gegaan. Dat is natuurlijk geen stad als Hamburg, Berlijn, Stuttgart, Zürich of Amsterdam. Er was misschien een kans geweest, dat ze naar Hamburg of Berlijn hadden gekund, maar op het moment dat ze wilden beslissen, lag er maar één konkrete aanbieding: Bochum. Ze wilden vroeg beslissen, omdat ze bang waren dat het gezelschap anders uiteen zou vallen. Het is in Duitsland niet meer zo als vroeger, toen jonge acteurs zich aan een bepaald theater verbonden en daar hun hele leven bleven.

Jonge acteurs vragen zich veel meer af: wie werkt waar en hoe werkt men daar. Acteurs trekken veel meer van plaats naar plaats. En als Peymann niet aan de bak zou komen, moesten ze zich een goed heenkomen zoeken. Bochum had veel voordelen. Het heeft een ononderbroken grote traditie vanaf het moment van ontstaan in 1919. Het was natuurlijk een uitdaging om in die traditie te treden. En het is geen staats-theater met zijn twee subsidie-gevers: stad en staat. En er zijn twee volledig geoutillerde zalen die alleen voor toneel bestemd zijn. Er is geen superintendant voor toneel, opera en ballet die in het toneelprogramma kan ingrijpen. Politiek zit het in Bochum wel goed.

Als de groep zich presenteert, noemt het zich, met een knipoog naar het Berliner Ensemble, Bochumer Ensemble. Ze willen een "nationaal theater" oprichten. Daarmee bedoelen ze een theater dat de Duitse toneelschrijfkunst presenteert. In de grote zaal vooral de klassieken, in de kleine zaal vooral de hedendaagse schrijvers.

Die pretentie van een "nationaal" theater maken ze in de eerste twee jaar al meteen waar. Van de 25 nieuwe produkties die ze er uitbrengen zijn er 22 van Duitse schrijvers en 13 daarvan zijn wereldpremières.

Ze willen geen dogmaties samenhangend repertoire opbouwen. Het enige criterium dat gehanteerd wordt, is: proberen in te spelen op wat er in de maatschappij in de lucht hangt. Er wordt zo veel mogelijk op korte termijn gepland. Door korter over de dingen na te denken, willen ze besluiten nemen die niet op analyses zijn gebaseerd, maar bepaald worden door het proeven van de sfeer van het moment, binnen en buiten het theater.

Hoe lag dat binnen het theater? Er moet natuurlijk een zeker ritme zijn in de produkties, net als overall. Wat voor stuk doe je na "De wereldverbeteraar" en wat programmeer je na een stuk van Ulrike Meinhof. Halverwege het eerste jaat ontstond er onrust in de groep. Een flink aantal acteurs wilde weg. En een paar vooraanstaande mensen gingen ook: Therese Affolter, Barbara Nüsse, Manfred Zapatka.

Hoe lag het buiten het theater? De uitdaging om tegen de politieke koers van de stad in te gaan, met de stadsvaders te polemiseren is er nauwelijks. Zo'n verschrikkelijke kontroverse als in Stuttgart bestaat er niet. Met alle problemen die dat geeft is zo'n strijd natuurlijk ook spannend en inspirerend. Maar je kunt conflicten nu eenmaal niet programmeren. Ze komen eventueel voort uit de thema's die je noodzakelijkerwijs moet behandelen.

En welke thema's zijn dat? In de gesprekken wordt steeds weer het gevoel beschreven, dat de maatschappelijke ontwikkeling stil staat, dat de machtsblokken niet te verwrikken zijn. Ze gaan met die toestand - zoals gezegd - niet dogmaties-analities om. Ik heb er vier lijnen in kunnen ontdekken. De eerste is: de aktuele thema's steeds weer aan de orde stellen, beelden en interpretaties blijven geven van het leven in de Bondsrepubliek. De tweede is: alle problemen even weglachen in een avondje uit. De derde is: beelden laten zien van mensen die hun eigen terrein konsekvent proberen te vrijwaren van inbreuken van buitenaf en die binnen hun cirkel van krijt van het leven genieten en zich uitleven in hun fantasie. De vierde is: blijven pleiten voor menselijkheid en broederschap, blijven stellen dat de mensen veranderbaar zijn, dat de wereld verbeterbaar is.

Hoe reageert het publiek? Anders dan in Stuttgart? Stuttgart is een oude hertogstad, een centrum met een groot achterland. Het heeft een lange kulturele traditie. Schiller heeft er gewerkt, Hölderlin, de filosoof Schlegel. Er is een vast publiek. Bochum is een stad naast vele andere steden. Naar het theater gaan behoort er minder tot de opvoeding, ook minder dan vroeger. Het publiek is krities. Er is zoveel te doen in de streek, dat het publiek van te voren wil weten of er écht iets te beleven is. Er bestaat geen abonnementen-systeem. Je kunt alleen couponboekjes kopen. Het duurt soms lang voordat een stuk begint te lopen. Er moet veel aandacht besteed worden aan de publiciteit. Ze zijn begonnen over het hele Ruhrgebied een net van verkoopplaatsen op te zetten. Op de pers kunnen ze niet rekenen. Er wordt een adressensysteem opgebouwd om de

belangstellenden zelf te informeren. De dramaturgen bezoeken scholen, de universiteit.

En het begint te lopen. Meer dan 60% van de toeschouwers komt niet uit Bochum zelf. De mensen blijken bereid om er een eindje voor te reizen. En als men komt is men zeer geïnteresseerd en wil men er op nivo over discussiëren, soms tot diep in de nacht.

De speelbeurten in het Ruhrgebied worden langzamerhand afgeschaft. Men weigert al in Witten te spelen, een plaatsje negen kilometer verderop. In het eerste jaar ruilde men 30 speelbeurten met de opera in Gelsenkirchen. Dat is afgelopen en men informeert elkaars publiek over wat er in de twee theaters wordt gespeeld. Peymann pleitte in het openbaar voor een taakverdeling in het Ruhrgebied tussen de vier gezelschappen, zodat de toeschouwers zouden weten: voor kluchten moet ik naar Essen, voor experimenten naar Wuppertal, voor het moderne buitenlandse repertoire naar Dortmund en voor de klassieken en de nieuwe Duitse schrijvers naar Bochum. In een interview heeft Peymann Dortmund en Essen verweten maar door te sloffen in hun routine.

Ze beginnen de twee theaters ambachtelijk in hun greep te krijgen. Er ontstaat een beetje het gevoel van een nieuw Ensemble. Het lijkt of ze feeling beginnen te ontwikkelen voor de ervaringswereld van de inwoners van het Ruhrgebied. Of de Grote Dromen werkelijkheid worden, zal, zeggen ze, het volgend jaar moeten blijken. Dromen op termijn.