

Aan de top van het Europese theater

Die Schaubühne am Lehniner Platz

De Schaubühne is te gast in Brussel met twee produkties: *Die Neger* van Genet in regie van Peter Stein en *An der grossen Strasse* van Tsjechov geregisseerd door Klaus Michael Grüber. Luk Van den Dries schetst de ontwikkeling van dit vooraanstaande gezelschap.

Berlijn is een fascinerende stad. Een minuscule enclave in Oost-Duitsland, waar op enkele kilometers de welvaart van het Westen in het kwadraat wordt tentoongesteld. Uitsalraam van het Westen, maar ook ommuurde stad, een gevangenis waar de illusie van vrijheid wordt hooggehouden met een immense cultuur- en vrije-tijdscampagne. Op dit eiland vind je alles, kan je alles: de grootste supermarkt (Kaufhaus des Westens), enorme bossen en meren, de zieligste armoede, de beste boekenwinkels, de meeste festivals. Het theateraanbod behoort tot het best gesubsidieerde van West-Europa, maar pas de laatste jaren levert dat ook een kwalitatief equivalent op. Voordien wipte men beter de grens over naar Oost-Berlijn voor het Berliner Ensemble en Benno Besson, jarenlang het mekka van de theaterfanaat. Sinds 1970 is een theateravond beter gependend in het Westen, en meer bepaald in de Schaubühne am Halleschen Ufer, sinds de verhuis naar de prestigieuze Kurfurstendamm officieel Schaubühne am Lehniner Platz genoemd.

Gevecht

Het verhaal van de Schaubühne is het verhaal van Peter Stein. Geboren in Berlijn (1937), zet hij zijn eerste stappen op toneel aan de Münchense Kammerspiele. Zijn directeur is A. Everding die met Stein "de grootste hoop voor het Duitse theater" (1) in huis gehaald heeft. De investering brengt meteen interest op want Steins eerste regie, *Saved* van Bond, was onmiddellijk goed voor de prijs van de beste produktie. De roem is echter van korte duur: het omzetten van Vietkongsympathie in Weiss' stuk *Vietnam-Diskurs* in een reële geldinzameling gaat de perken van het theater te buiten en Stein wordt ontslagen. Het is het eerste gevecht met hiërarchische structuren van een theaterfabriek en de eerste nederlaag. Hetzelfde scenario speelt zich af in Bremen en Zurich: Stein wordt ingehaald als nieuwe belofte maar wordt, een produktie later, opnieuw de deur uitgewerkt, daarbij een gechoqueerd publiek of een verveelde intendant achterlatend.

Ondertussen had deze compromisseloze theaterman een hele ploeg om zich heen verzameld: in München de scenograaf Karl-Ernst Herrmann, in Bremen de acteurs Edith Clever,



Der Prinz von Homburg (Schaubühne) — Foto Ruth Walz

Bruno Ganz, Jutta Lampe, in Zurich de dramaturg Dieter Sturm. Deze mensen zullen de pijlers blijken voor het latere succes. In 1970 wordt hij voor de luttele prijs van 1,8 milj. DM overgehaald zijn ensemble in Berlijn te huisvesten, met carte blanche. De eerste uitdaging voor het gezelschap is een democratische werkorganisatie. Beslissingen over de casting worden niet meer uitgehangen aan het mededelingenbord, maar worden besproken met de acteurs. Er is inspraak in de keuze van de stukken en men werkt samen aan de voorbereiding. Een en ander vergt een grotere inzet van alle medewerkers, werkdagen van 14u zijn normaal, met daarbij nog naverk en studie.

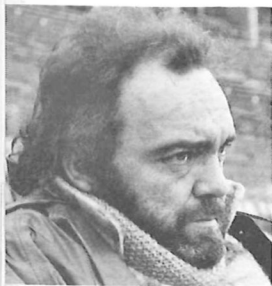
Het spreekt vanzelf dat de democratiseringsijver af en toe de pan uitrees. In het streven naar meer gelijkheid worden niet alleen de lonen meer aan elkaar aangepast, maar moeten steracteurs opdraven in bijrolletjes, terwijl mindere theatergoden de hoofdbrok krijgen. Inspraak betekende ook toegang tot alle informatie, en dat gaf aanleiding tot een groeiende papierberg en eindeloze vergaderingen. Deze hindernissen, die eigen zijn aan de oefening in democratie, hebben niet belet dat de Schaubühne uitgroeide tot één van de best functionerende en meest stabiele groepen van West-Duitsland.

Theaterwerkplaats

Het democratisch model, waarin ieder de eigen talenten kan ontwikkelen, verantwoordelijkheid wordt gedeeld, en dat bovenal de motivatie van alle deelnemers stimuleert, vormt het stevige kader voor een gigantisch en nauwgezet artistiek onderzoek. De Schaubühne werkt niet routineus een repertoire af; elk van de vier produkties die jaarlijks worden opgevoerd, probeert de bakens van wat reeds onderzocht en getest is, verder te verleggen. De diversiteit in het repertoire valt daarbij op: nu eens duikt men een paar eeuwen terug voor een confrontatie met Shakespeare, dan stopt men even bij de Russische revolutie of herbront men zich aan de oorsprong van het theater in het *Antikenprojekt*. Ook de eigen theatergeschiedenis krijgt een beurt: men heeft de ambitie de vaderlandse klassieken te herlezen (Goethe, Schiller, Kleist), naast hedendaagse auteurs als Peter Handke en Botho Strauss. Tussen al deze auteurs — ik vergat nog Labiche (*La Cagnotte*), Ibsen (*Peer Gynt*), en Marieluise Fleisser (*Fegefeuer in Ingolstadt*) — valt geen lijn te bekennen, tenzij de zin voor avontuur en de nieuwsgierigheid naar de confrontatie met belangrijke knooppunten in de evolutie van het drama.



Peter Stein — Foto Ruth Walz



Klaus-Michael Grüber — Foto Ruth Walz

Evenmin kan men over een Stein-stijl, laat staan een Schaubühnestijl spreken: het laatste omdat nog een andere regisseur (K.M. Grüber) vanuit een totaal andere visie het gezelschap mee bepaalt, daarover straks meer. Stein zelf is niet vast te pinnen op een vast aantal terugkerende ingrediënten. Veralgemeend kan je wel wijzen op de helderheid, de precisie en de aandacht voor het detail die elke encenering tekenen, maar dat blijft rijkelijk vaag. In *Peer Gynt* (1971) b.v. wordt de analytische helderheid gecombineerd met de naïviteit van de triviaalroman. Het resultaat is een beeldrijk spektakelstuk, een grandioos reisverhaal dat tot Steins beste enceneringen wordt gerekend. *Der Prinz von Homburg* (1972) ademt een totaal andere sfeer: de kleuren zijn zacht violet, de bewegingen traag. Het stuk is geconcipieerd als een droom: de droom van Kleist over de eigen, ingebeelde roem, en de autobiografische zelfmoord die daarop volgde. *De Oresteia* (1980) is dan weer veel monumentaler; de decorstukken zijn imposant, het ruimtegebruik verloopt langs twee grote assen, het koor in de zaal en de protagonisten in het paleis, er wordt 'geweldig', bijna ritueel geacteerd.

Het theatrale onderzoek heeft zich werkelijk in alle richtingen ontwikkeld. De Schaubühne is in de eerste plaats een werkplaats waarin alle mogelijkheden van het lichaam, de stem, het spel, de ruimte, enz. op hun theatraal effect worden getest. De impuls gaat daarbij altijd uit van de tekst. Stein is geen visionair regisseur zoals Wilson of Grüber. Hij ontwikkelt zijn theatertaal vanuit een zorgvuldige analyse van het stuk, en dat is misschien één van de meest innoverende aspecten van de Schaubühne: eigenlijk heeft men daar de functie van dramaturg uitgevonden. Aan het spelen van een stuk gaat een lang voorbereidingsproces vooraf waarin geprobeerd wordt vanuit een brede culturele, historische en socio-politieke context het stuk beter te situeren en te begrijpen en er eventueel interpretatiekanalen naartoe te trekken. Dat gebeurt allemaal streng wetenschappelijk: er worden seminars gegeven, men schrijft referaten, verricht research. Er worden kosten noch moeite gespaard: voor het *Antikenprojekt* onderneemt men een reis langs de eilanden van de Middellandse Zee, Shakespeare zoekt men in Engeland zelf op, voor alle acteurs is er een lange leeslijst en er wordt flink wat gestudeerd. In enkele gevallen wordt het voorbereidingswerk zo omvangrijk en levert het zulke interessante aanknopingspunten op, dat het zelf onderwerp van een encenering wordt. Dat overkwam het *Antikenprojekt* (1974): de eerste avond be-

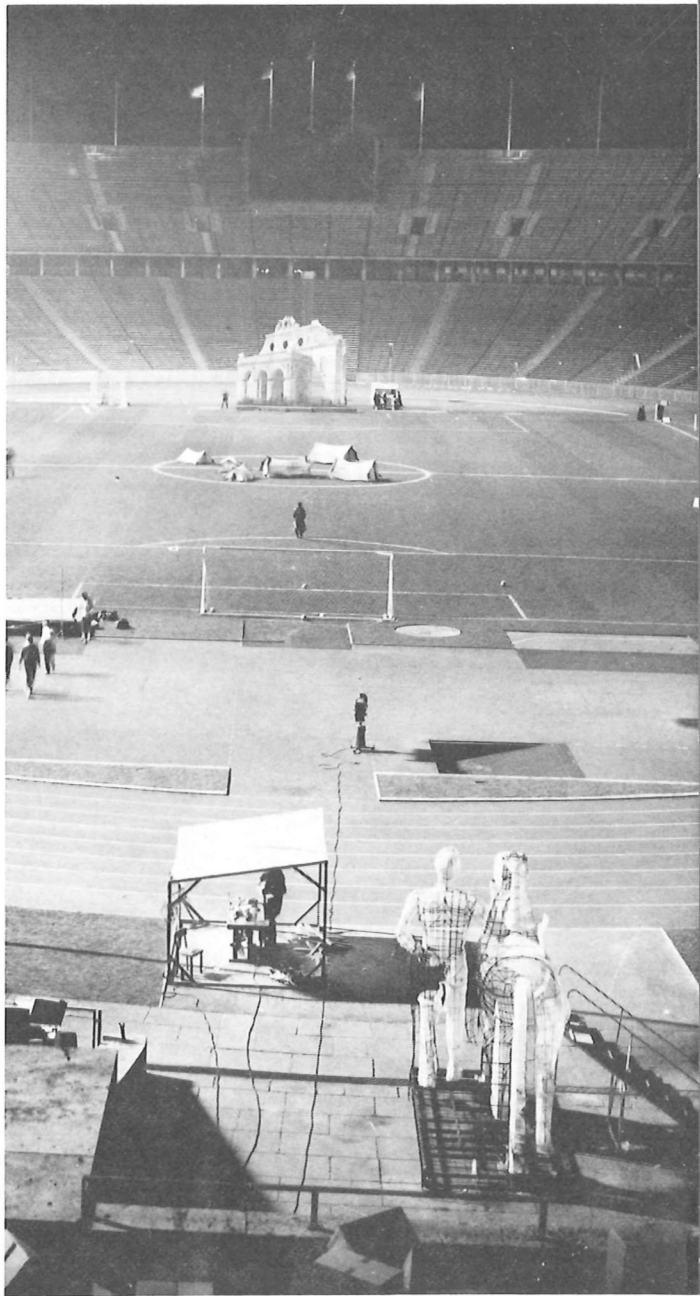
stond uit 'oefeningen voor acteurs', een onderzoek naar de relatie tussen het ritueel en het acteren; het was de inleiding bij de opvoering van Euripides' *Die Bakchen*. En ook met Shakespeare wordt op dezelfde omzichtige manier omgesprongen: men wil eerst inzicht krijgen in de Elizabethaanse tijd. Dat levert een schouwspel op (*Shakespeare's Memory*, 1976) waarin filosofische redevoueringen worden afgewisseld met astronomische ontdekkingen, populaire kunst met uitweidingen over het perspectief in de Renaissance. Het geheel nam twee avonden in beslag en werd afgerond met fragmenten Shakespeare. Peter Stein omschreef deze kennismaking als "de verovering van een groot continent. Misschien waren de navigatiemiddelen niet aangepast, waren de boten te klein en de zeilen te groot." (2)

De wetenschappelijke entourage waarmee Stein zijn enceneringen voorziet, hebben aanleiding gegeven tot gefundeerde en helder opgebouwde voorstellingen, maar ook tot heel wat kritiek. Bruno Ganz kapt af op de te mooi sluitende concepten, "waarin geen plaats meer was voor nieuwsgierigheid" (3) en verliet het gezelschap. Peter Zadek vergelijkt Steins acteurs met "groenten die te lang hebben gekookt en al hun smaak verloren zijn. Ik bekijk liever tweedegransamateurs, hun onvoorspelbaarheid is tenminst theatraal." (4) Stein zelf heeft met de gebruikelijke zelfkritiek afgerekend met deze periode: "Een produktie als *Peer Gynt* zou ik vandaag niet meer aanvaarden. De acteurs hebben daarin verschrikkelijk geknoeid en gesmost. Echt acteurswerk was er niet bij. Dat gaf aanleiding tot een ongegeneerdheid, een oppervlakkigheid in het actualiseren van de structuren, die ik niet meer zou kunnen verdragen, al was het maar fysiek." (5) Steins enige ambitie ligt hoe langer hoe meer in het louter zicht- en hoorbaar maken van de tekst, zonder wetenschappelijke poespas, zonder acrobatische acteerstandjes: "Voor het ogenblik streef ik eigenlijk in mijn theaterwerk naar de meest heldere evidentie van processen in tijd en ruimte in relatie met de tekst." (6)

De evolutie van Peter Stein houdt gelijke tred met de ontwikkeling van het politieke theater: van een geprofileerd links standpunt, via een analyse van de theatermiddelen naar een dialoog met de klassieken. De laatste tijd balanceert hij vervaarlijk op de rand van het puur conventionele. Het ontslag van Stein als directeur van de Schaubühne, komt dan ook niet helemaal onverwacht. Veertien jaar aan de top van het Westduitse theater staan vreet aan de eigen kracht en verbeelding, vooral wanneer dat met

de inzet en de energie gebeurt van een Stein. Hij nam alles aan het theater au sérieux: geen natte-vinger-werk zoals dat gemeenlijk bedreven wordt, maar weldoordachte keuzes vanuit een nauwkeurige lectuur van de tekst. Daarbij werd hij gediend door een sterke ploeg: man-achter-de-schermen Dieter Sturm ("hij zet de toon, ik laat maar gebeuren", zegt Stein over hem), ontzettend goeie acteurs, en verder scenograaf Karl-Ernst Herrmann. De Schaubühne is ondenkbaar zonder werk van deze ploeg. Vooral de inbreng van Herrmann is ingrijpend geweest: zijn decorontwerpen hebben bijgedragen tot een herdefiniëring van de theaterruimte. Met zin voor detail (zie ook de *La Clemenza di Tito* opvoering in de Munt) en gevoel voor materiaal wist hij de organisatie van de ruimte steeds nieuw te herdenken in functie van de dramatur-

Winterreise (Schaubühne) — Foto Ruth Walz



gische opties. De inbedding van creatieve kunstenaars in een democratische organisatie levert in dit geval duidelijk een meerwaarde op: het maakte van de Schaubühne een succesrijke theaterwerkplaats.

Ruïnes

“Toen de Schaubühne bij de voorbereiding van het *Antikenprojekt* Griekenland bezocht, deed men o.a. de Acropolis aan. Stein, gids in de hand, begon aan een uiteenzetting over historische details van het Parthenon. Ondertussen dwaalde Grüber doelloos rond tussen de ruïnes, enthousiast over vormen en kleuren van het gesteente in het heldere zonlicht.” (7) Klaus Michael Grüber, ooit nog medewerker van Giorgio Strehler, is zowat Steins tegenvoeter. De teksten die hij kiest (*Geschichten aus dem Wiener Wald* 1972, *Die Bakchen* 1973, *Empedokles* 1975, *Faust* 1982) zijn enkel aanleiding tot vrije beeldcomposities. Van Faust b.v., dat hij twee keer geregisseerd heeft in Parijs en in Berlijn, gebruikt hij slechts enkele scènes. *Empedokles* van Hölderlin is op zich slechts een fragment, waar Grüber dan zijn associatieve beelden aan toevoegt. Van dezelfde Hölderlin arrangeerde “de visionair onder de Duitse regisseurs” (8) nog *Winterreise* (1977): het stuk speelde tijdens een ijsskoude winternacht in het immense Olympiastadion. De acteurs verdwenen tegen de achtergrond van de restanten van Hitlers architectuur. De environmentele setting was echter meer dan een buitensporige inval: hij maakte het

stuk tot politieke metafoor. *Hamlet* (met in de hoofdrol Bruno Ganz) is de enige tekst die Grüber uitzit. Het resultaat is een ijle vertoning zonder leven of visie (zie ook *Etcetera* 2, pp. 58-59).

I.t.t. Stein laat Grüber zijn acteurs weinig toe. Ze beperken zich tot stil gemompel (b.v. Minetti in Faust). Toch zijn zijn beelden vaak intrigerend en raadselachtig. Op hun eigen manier vatten ze de essentie van een stuk samen, en meestal komt dat neer op de sfeer van het einde, het afscheid. Zijn figuren zijn reizigers in een vervreemde wereld, net als Grüber op de dool tussen verlaten ruïnes. Grüber lijkt gefascineerd door de stilstand, de dood, het afsterven. Ook op dat punt is hij radicaler dan Stein. Deze constateert wel de onmacht van het individu in een onleefbare wereld (b.v. Lotte in *Gross und Klein*), maar de koppigheid en de energie waarmee hij de personages laat aanmodderen doet toch vertrouwen op de kracht van de mens. In vergelijking met het nihilisme van Grüber, is Stein een humanist.

Kritiek

De voorstellingen waarmee de Schaubühne in Brussel werd uitgenodigd, zijn door de kritiek verdeeld ontvangen. Grüber is sinds enige tijd het troetelkind, vooral van de Franse pers. Men is aangetrokken door de melancholie die uit zijn ensceneringen walmt. “Zijn personages hebben opgehouden te wachten op een trein in een afgedankt station,” schrijft Colette Godard n.a.v. *An der grossen Strasse*. “Ze zijn tegen de muur

gebotst en blijven liggen sinds lange tijd.” (9) Ook de plaatsing in ongebruikelijke ruimtes, een kaai, een kerk, stations, een bar, draagt bij tot de weemoedige stemming en zijn succes.

Stein daarentegen, die van *Theater Heute* zijn lijfblad had gemaakt, is zijn beschermheer kwijt. N.a.v. *Die Neger* vraagt men zich af “waarom de Schaubühne dit stuk gekozen heeft, als het resultaat een lusteloze perfectie is. Er is geen inzet, geen glinstering, van clownerie geen spoor — enkel het haarscherpe fonkelen van een langs alle kanten edel geslepen steen (Stein in het Duits — LVdD), die men kan bewonderen, maar niet liefhebben.” (10).

Toch is de komst van de Schaubühne een belangrijke gebeurtenis. Het gezelschap komt niet vaak naar België, men grijpe dus deze kans om theater te zien op een niveau dat hier in Vlaanderen ongekend is. En hopelijk laat het bezoek sporen na.

Luk Van den Dries

- (1) Fritz Kortner, geciteerd in Michael Patterson, *Peter Stein*, C.U.P., London, 1981, p. 13.
- (2) idem p. 32
- (3) *Theater Heute*, nr 2 1983, p. 15
- (4) Patterson: p. 168
- (5) *Théâtre Europe*, nr I, p. 26
- (6) idem p. 25
- (7) Patterson, p. 102
- (8) Rolf Michaelis, “Von den Barrikaden in den Elfenbeinturm”, in *Theater 1967-1982*, Berlin 1983.
- (9) Colette Godard, *Théâtre Europe* nr 2, p. 93
- (10) Michael Merschmeier, *Theater Heute*, nr 8 1983, p. 17

An der grossen Strasse (Schaubühne)
— Foto Ruth Walz

