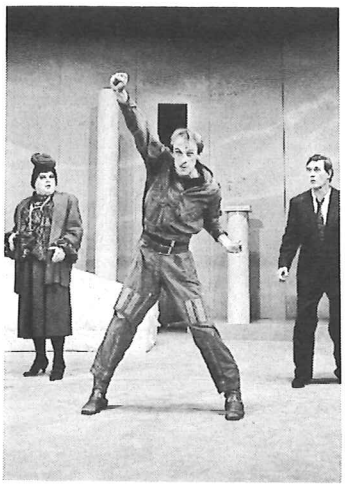
Het haar van de hond een stuk geschreven heeft met 'goed speelbare rollen', maar dat hij er niet in geslaagd is de twee lijdensverhalen op een dramatisch aanvaardbare manier te verbinden. Dat is blijkbaar ook het uitgangspunt van de RVT-dramaturgie geworden. Het stuk gaat over de basisgevoelens van ieder mens. De christelijke symboliek geeft daar weliswaar een extra dimensie aan maar "blijft hoe dan ook secundair", aldus het programmaboekje. Toch is dat een gemiste kans. Men gaat te snel voorbij aan de vraag die zich opdringt bij *Het haar van de hond:* hoe het lijdensverhaal van een hoer ensceneren waarvoor het passieverhaal van Jezus Christus een zinnebeeld is? Het weglaten van het tweede gedeelte van de vraag is geen antwoord en leidt tot een realisme, in het acteren en in de enscenering, dat zijn kwaliteiten heeft maar dat een doel op zich wordt (een illusie van werkelijkheid) en niet langer een middel, een vorm is, die gehanteerd kan worden en waarvan men zich, indien nodig, ook kan ontdoen. Toch zijn er momenten in de voorstelling die het 'theaterrealisme' ombuigen. Zo krijgt de aanvankelijk louter realistisch functionerende klankband met het lawaai van voorbijrijdende auto's, een obsessionele kwaliteit die geassocieerd wordt met de fataliteit van het zich voltrekkende gebeuren, omdat hij bij de overgang van iedere scène herhaald wordt. Dit is misschien slechts een detail, maar het zijn dergelijke verschuivingen ten opzichte van het theaterrealisme die recht doen aan een tekst die zich met dezelfde onafhankelijkheid tegenover zijn zgn. realistische codes beweegt.

In tegenstelling tot *Het haar van de hond* is *Het schommelpaard* een mengeling van stijlen en vormen. In het programmaboek merkt Claus op dat hij zich bedient van de structuur en de toonaard van de komedie, maar tegelijk in die structuur allerlei verschuivingen aanbrengt. *Het schommelpaard* is aanvankelijk het verhaal van twee mannen die een avondje plezier willen maken in het bordeel Arcadia



Martijn Oversteegen in 'Het schommelpaard' - Compagnie van de XXe Eeuw – Foto Ferry André de la Porte.

(!), maar zich van verdieping vergissen en terecht komen in de vertrekken van Mevrouw Thalia (niet toevallig de Muze van het theater). Mevrouw Thalia, zo vernemen we, is de bewaakster van het Schommelpaard, het symbool van de Gaia Mater, de oermoeder. Het stuk bevat zowel elementen uit de boulevardkomedie als uit de *detective* en de rampenfilm (Claus schuwt de spectaculaire *coups de théâtre* niet). Het 'postmoderne' decor (Benno de Vries) leidt de toeschouwer binnen in de mythologie en de symboliek van het stuk: een oranje-roze ovaal speelvlak vertoont in het midden van de achterwand een spleet waardoor het schommelpaard kan bereikt worden. Links daarvan hangt een negentiende-eeuws kitscherig naakt; rechts staat een Egyptische mummiekist die dienst doet als bar en waarin een masochist zich heeft laten opsluiten in afwachting van zijn bezoek aan het schommelpaard. Erotiek, dood, banaliteit en kwelling, dat zijn de elementen waarrond Claus zijn nieuwe drama inhoudelijk heeft opgebouwd. De erotiek staat in het teken van een regressief verlangen naar de moederschoot, dat tegelijk een doodsverlangen is. Het stuk wil balanceren tussen boulevardkomedie en allegorie, maar helt te vaak over in de richting van de eerste term. Dat geldt ook voor het acteren. De stunteligheid van de twee bezoekers (Jules Hamel/Paul Gieske) lijkt geïnspireerd op de talrijke duo's die de Nederlandse televisiekomedies een aantal jaren geleden rijk waren. Alleen Jérôme Reehuis (als de manvrouw Mevrouw Thalia) slaagt erin de complexiteit van zijn figuur waar te maken en de smalle koord tussen groteske komedie en allegorie die Claus in zijn tekst gespannen heeft, te bewandelen. Beperkt de RVT-enscenering zich door zich te houden aan realisme in de uitbeelding, de Compagnie van de XXste Eeuw dreigt zich te verliezen in de rommeligheid van een boulevardstuk.

Erwin Jans

Heiner Goebbels / Heiner Müller

Brussel

Der Mann im Fahrstuhl

"Räumt die Schubladen der Stile": aldus de strijdkreet die weerklonk op het eerste *Art-rock festival* in Frankfurt (februari 1987) waarop het Heiner Goebbels-project *Der Mann im Fahrstuhl* in première ging. En zowat anderhalf jaar later kon het Brusselse publiek het aan den lijve ondervinden: niet bepaald een avondje voor stijlpuristen, maar een wervelende collage van muzikale genres en gemoedsstemmingen met Heiner Müllers tekst (uit zijn stuk *Der Auftrag*) als rode verteldraad. Geen concert in de klassieke zin van het woord, geen opera, geen theater maar zoals Goebbels het zelf omschreef, een "narratief concert" dat ook visueel kon boeien.

De *Art-rock* en *noise* muzikanten die Goebbels had weten te strikken, behoren tot de absolute top in het genre waarvoor de 'downtown New York'-scène zo gekend is: Fred Frith op gitaar en bas (gekend van o.m. *Henry Cow*, *Artbears* en gast bij talloze anderen); Arto Lindsay stond in voor zang en gitaar (gekend van o.m. de allereerste bezetting van de *Lounge Lizzards*, *DNA* en vooral de *Ambitious Lovers*), Charles Hayward aan drums en "odd percussion" (van o.m. *This Heat* en *Camberwell Now*); aangevuld met blazers Dietmar Diesner (sax), Johannes Bauer (trombone), acteur Ernst Stötzner (Schaubühne am Lehniner Platz) en auteur Heiner Müller.

Het geheel werd vakkundig gedirigeerd door toetsenman Heiner Goebbels, die ook niet aan zijn proefstuk is. Na zijn studie in de sociologie wordt zijn passie voor de muziek hem fataal en sedert zowat 1975 is hij actief als muzikant en componist (bij muziekliefhebbers vooral gekend van het *Sogenanntes linksradikales Blasorchester*, *Cassiber* en als duo *Goebbels/Harth*). Hij schrijft filmmuziek, luisterspelen en is een van de meest gevraagde componisten voor theater in de Duitstalige landen (meer dan 20 produkties met o.a. Neuenfels, Karge/Langhoff, Peymann en Kirchner). Zijn interesse voor Müller-teksten resulteerde in de luisterspelen *Verkommenes Ufer* en *Die Befreiung des Prometheus* (bekroond met respectievelijk de Karl Scuka-prijs en de Prix Italia).

Zelf ziet Goebbels muziek-, theater- en literatuurgeschiedenis als één grote supermarkt waaruit naar believen geput en gecombineerd kan worden onder het motto "Je fertiger die Musik, umso weniger Chancen hat die Phantasie". En kansen kreeg onze fantasie genoeg: de muziek gaf geen interpretatie aan de tekst maar stapelde muzikale genres brutaal naast elkaar terwijl de tekst als extra-laag ontdubbeld, geroepen, herhaald, aan stukken gereten of droogjes voorgelezen werd. Zonder dat tekst of muziek aan elkaar ondergeschikt waren. Door deze werkwijze werd een nieuwe afstand tegenover de tekst gecreëerd en werden voor de toeschouwer verrassend nieuwe interpretaties mogelijk. De tekst als citaat. De muziek als citaat. Beide evenwaardig naast elkaar. Een avond als een blokkendoos.

De manier waarop Müller met taal en syntaxis omgaat, geldt ook voor de wijze waarop de muzikanten hun instrumenten benaderen: er zijn geen evidenties meer. Zij moeten als het ware voortdurend hun instrument opnieuw uitvinden: Frith speelt op zeker ogenblik gitaar met een verfborstel, de saxofoon wordt als percussie gebruikt, allerlei metalen deksels bedekken de drumvellen. Daardoor blijft het voor de toeschouwer ook voortdurend spannend en visueel aantrekkelijk. Culminatiepunt hiervan was de kleine scenografische ingreep waarbij de muzikanten plots in profiel als geflipte kantoorklerken (inclusief computerschermpje) voorgesteld werden en vooral gitaar en percussie door de originele behandeling voor een zeer aparte klankkleur zorgden.

De blazers speelden helemaal niet in mineur omwille van de afwezigheid van trompettist Don Cherry en vooral saxofonist Diesner creëerde prachtige desolate klankschappen in de meer rustige momenten. Arto Lindsay schitterde in de hem zo vertrouwde Braziliaanse Bossa-Nova-stijl, die hij na een langzame en delicate opbouw met zijn speelgoed *noise*-gitaartje prompt en vakkundig weer afbrak. Maar de muzikale pijlers waren ongetwijfeld de inventieve Frith, ingetogen op de achtergrond, de structurerende Goebbels en stuwende Hayward. Alleen Ernst Stötzner scheen zich enigszins verloren te voelen op het concertpodium.

En dan was er Müller zelf, rustig, stoïcijns; de auteur als toeschouwer op het podium. Zelfs in de meest explosieve en *noisy* momenten bleef hij onbewogen (zijn toppunt van uitbundigheid bestond uit het bijna onmerkbaar tikken met de vingertip op de stoelrand) en verleende daardoor