

Frank Castorf in de Volksbühne

# De lach boven de afgrond

*Door critici bejubeld als de guerillastrijder van het Duitse theater en door de generatie 'muurkinderen' op handen gedragen.*

*Frank Castorf bezorgde de Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz (voormalig Oost-Berlijn) een politiek imago.*

*Toch moet de aantrekkingskracht van Castorfs theater op de eerste plaats gezocht worden in zijn kwaliteiten als regisseur, schrijft Kurt Vanhoutte.*

*Life after Bush and Gorbachov  
The wall is down but something is lost  
Turn on the news, it looks like a movie:  
It makes me want to sing Louie Louie!*

Iggy Pop

'Binnen enkele jaren ofwel bekend ofwel dood', vonniste de voormalige intendant van de Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz zijn opvolger. Inmiddels, twee jaar later, is de achtendertigjarige Frank Castorf berucht. Sinds zijn aantreden niet meer uit de publieke discussie verdwenen, zorgde deze angry young man niet alleen in de theaterpers voor controverse. Het onverholven radicalisme van zijn ensemble doet ook in het huidige politieke landschap stof opwaaien. Twistpunt is zoals voorheen de openheid van het theaterhuis, dat niet alleen daklozen asiel verleende, maar ook hongerstakingende partijvoorzitters. Bedoeld wordt de PDS-top (de gemoderniseerde opvolger van de SED uit het Honecker-tijdperk), toen deze wegens onbetaalde belastingen uit het parlement verdreven werd. Dat dit van staatswege gesubsidieerde theater hiermee een omstreden daad gesteld heeft, laat zich raden. Binnenkort wordt het gespleten Berlijn hoofdstad van een eengemaakt Duitsland. De charivari's van iemand als Castorf, die het maar niet moe wordt de wonden van het Duitse bewustzijn bloot te leggen en zich daarbij nog met aandrang op de eigen

DDR-identiteit beroemt, hoort men dan liever niet.

## Slagschip

De intendant zelf laat geen interview aan zich voorbijgaan zonder met brio de stoorzenderfunctie van zijn huis te bevestigen. 'Een slagschip' – aldus één van zijn meest flamboyante omschrijvingen voor het theatercomplex vlakbij de plek waar een muur eertijds twee machtsblokken scheidde. En inderdaad, veel verbeelding is niet nodig om in dit monumentaal bouwwerk een oorlogsbodem te herkennen: de boeg strijdvaardig naar het Westen gewend, door rode banieren geflankeerd en het statement OST in neon geblokletterd op de top. De opvallend vastberaden koers van het ensemble leverde de titel 'Theater van 1993' op. Ook dit jaar bleef de belangstelling niet uit, toen de intendant de Kortnerprijs '94 werd toegekend. Deze onderscheiding werd door het tijdschrift Theater Heute in het leven geroepen voor de theatermaker met 'de meeste moed, waarachtigheid en esthetische nieuwsgierigheid'. Niettemin verliet de overhandiging midden december in mineur. Want ondanks enorme publiciteit ging het de Volksbühne de laatste maanden niet echt voor de wind. Frank Castorf slaagde er niet in de alleszins hoge verwachtingen bij het nieuwe seizoen in te lossen.

Wie verwachtingsvol de foyer betrad, werd vaak door verwarrende programma-

wijzigingen ontgoocheld. Oorzaak van deze malaise was de telkens weer uitgestelde première van Castorfs regie *Die Sache Danton*. Naar verluidt werd de opvoering opgeschort wegens ziekte van hoofdvertolker Henry Hübchen, de acteur die tevoren overigens – alweer een superlatief – tot acteur van het jaar was uitgeroepen. Maar Castorf zou Castorf niet zijn als hij niet met een spraakmakende oplossing voor de dag kwam. Dus mat de regisseur-intendant zich het kostuum van de uitgevallen acteur aan en speelde zelf de rol, tekstboek in de hand. Spektakel verzekerd, althans voor wie toevallig van dit éénmalige gebeuren op de hoogte was. De minder fortuinlijke theaterbezoeker blijft intussen, drie maanden na de aangekondigde première, op z'n honger zitten.

Het programmaboekje laat alvast weten dat de bewuste opvoering aan de hand van Dantons leven de zelfvernietigende kracht van een revolutie zal onderzoeken. De helden van vandaag vindt men niet langer in de wereld van de politiek, maar in die van de muziek, de film, de sport. Toeval of niet, onlangs startte de intendant van de Volksbühne met *Der Eisenhändler*, een late-night-show op één van Berlijns meest populaire radiostations. Zo werd nog maar eens duidelijk dat de echte held alsnog Frank Castorf zelf blijft, bejubeld als guerrillastrijder van het theater en door een enthousiast publiek op handen gedragen. De laatste coup van de Volksbühne is tevens kenmerkend voor het gemak waarmee ook binnenshuis de grenzen tussen de verschillende media worden overgestoken. Van film en video over techno-party en rockconcert tot literaire lezing en documentaire – voor alles is een plaats op het podium. Met dit brede scala wordt in de eerste plaats aansluiting gezocht bij een jonge generatie. Een opzet waarin de Volksbühne ondanks recente tegenslagen ongetwijfeld geslaagd is. Het epicentrum van de Berlijnse theater-topografie heeft zich met dit huis duidelijk in het voormalige Oosten geconcentreerd. Uit deze windstreek is ook het meest trouwe publiek afkomstig: de veel besproken generatie muurkinderen die na de implosie van de DDR in de Volksbühne hun cultureel forum vonden.

De specifieke publiekscern maakt de Volksbühne tot wat dit theater doelbewust wou zijn: een sociaal fenomeen. Het geografisch geconcentreerd succes werd vaak aangegrepen om het huis een terug-

val in oude DDR-waarden te verwijten. Een dergelijke kritiek blijft echter oppervlakkig omdat ze enkel argumenten put uit het politieke imago van de Volksbühne en het wezenlijke, het theater, uit het oog verliest. De verklaring voor de opvallende aantrekkingskracht dient daarom veeleer in Castorfs ensceneringen te worden gezocht. Het is opmerkelijk hoe in dit licht de regisseur van de intendant verschilt. Zijn opvoeringen spreken van een andere wereld dan het profiel van de Volksbühne op het eerste gezicht doet vermoeden.

### Gezinsruzie

Met een rigorositeit die haars gelijke niet kent, enten Castorfs opvoeringen zich vast op de actualiteit. Dat deze obsessionele betrokkenheid op het heden geen nostalgie toelaat, bewees hij reeds met zijn bewerking van Shakespeares *King Lear*. Na de ervaring van de Wende verscheen de tirannieke koning op de melodie van Laibachs *Gib mir ein Leitbild* in de gedaante van zowel Kohl als Honecker. De hedendaagse Duitse politiek bouwt de achtergrond voor alle ensceneringen, zij het misschien niet altijd even expliciet. Met zijn laatste regie baseert Castorf zich op *Die Frau vom Meer* van Henrik Ibsen. In dit stuk staat een ietwat bizarre vrouw, Ellida, verscheurd tussen een burgerlijk leven aan de zijde van haar echtgenoot en een avontuurlijk leven belichaamd door de herinnering aan een vroegere roman- ce. Ibsen spitst de dramatische spanning toe op de eindscène wanneer ze moet kiezen tussen de zeeman, die na jaren terugkeert en haar liefde opeist, en haar man. Juist op dit punt escaleert het drama in Castorfs versie. De beslissingsdwang van Ellida wordt overstemd door de onverschilligheid van de rivaliserende partijen. Nog voor zij de knoop kan doorhakken verlaten man en minnaar ongeïnteresseerd de scène. De voorstelling eindigt ten slotte in een onbeheersbaar familiedebacle.

Op vergelijkbare wijze lopen de meeste stukken van Castorf vroeg of laat op een gezinsruzie uit. Met gemak laat dit hoofdmotief zich lezen als de perikelen van het Duits-duits huwelijk op nationaal niveau. Het is onder deze veranderde horizon dat de eigenheid van Castorfs produkties moet begrepen worden. Ruw wakkergeschud door de hardheid van de consumptiemaatschappij kwam voor vele 'Ostler' na de roes de grote ontnuchte-



Frank Castorf aan het werk in *Der Eisenhändler* / David Baltzer

ring. Bijzonder voelbaar werden de problemen van het Avondland in Berlijn. In deze metropool tussen Oost en West verdichtten zich sinds lang internationale tegenstellingen en paradoxen van de huidige samenleving. Voor kunst ontstond zo een ideale voedingsbodem. Voortgestuwd door drastische ontwikkelingen groeide Berlijn uit tot een culturele speerpunt. Onder de druk van de omwentelingen van 1989 zou het blikveld van de kunstenaar opnieuw geheroriënteerd worden.

En hoe reageerde Orpheus onder deze tumultueuze hemel? Hij speelde op zeker, nam vooral geen risico's en probeerde zich overeind te houden in de woelige werkelijkheid: het Deutsches Theater dat met Thomas Langhoff voor een conserverende stijl koos en met een schier onwankelbaar ensemble bekend werd. Of hij sprak, zoals Heiner Müller, van een status quo, een onproductieve fase in de geschiedenis en borg zijn pen op in afwachting van betere tijden. Dit is de lijn van het Berliner Ensemble dat de chaos tracht te bezweren met een theatertaal die teruggaat op een eminente traditie en daarbij de tekst centraal plaatst. Een roekeloze derde echter verbrijzelde zijn aftandse lier, gordde zich een elektrische gitaar om en stortte zich in de hete brij. De prijs voor deze sprong is deelname aan de chaos en overgave aan het onberekenbare. En juist in deze twee punten verschilt Castorf van de vorige generatie theatermakers.

De leidende regisseur van de Volksbühne houdt van dode auteurs. Dit lijkt in tegenspraak met de frisse wind die door zijn theater waait maar is het niet. Respect voor de traditie is Castorf vreemd.

Zijn voorstellingen hakken wild op de klassiekers in, versplinteren ze tot fragmenten en vullen de leemten op met actuele verwijzingen. Dit alles vanuit de ervaring dat de huidige werkelijkheid niet langer in een sluitend model te vatten is. Nu is deze werkwijze vanzelfsprekend niet nieuw. Het was lang een beproefde methode aan de andere kant van de muur waar de politieke werkelijkheid onder het voorwendsel van de traditie werd geanalyseerd. Openingen werden gecreëerd waarlangs de actualiteit kwam binnensijpelen en een onderhuidse code ontstond die door iedereen begrepen werd. Maar van doelgerichte maatschappijkritiek kan bij Castorf geen sprake meer zijn. De theatererfenis kantelt onverbiddelijk in het burleske van de klucht, sérieux verwordt tot kitsch. De tekst en haar vertelde werkelijkheid worden ontmaskerd als fetisjen van vals idealisme en sentimenteel optimisme.

### Trivialiteit

Het onderscheid vindt vooreerst weerklank in de taal, instrument van de Verlichting bij uitstek. Castorf weigert demonstratief een analytische benadering van hedendaagse problemen. De neteligheid ervan wordt eerder aangescherpt dan wel verklaard, de boosaardigheid uitvergroot. Frappant is telkens weer de grote décalage tussen dramatekst en opvoeringstekst. Ieder gebruikt stuk wordt als verouderd beschouwd en moet bezwijken onder het gewicht van de actualiteit. Met een scherp oog voor het lelijke en het triviale wordt een nieuwe speelttekst geschreven. Van Müller en tijdgenoten kennen we een gefragmenteerde taal. Maar

hoezeer de erosie ook tot in verschillende uithoeken van het discours doorwerkte, de poëzie van de tekst bleef doorgaans onaangeroerd. Hoe verbrokkeld ook, de afzonderlijke segmenten van de taal behielden hun esthetische gehalte. Op het podium van de Volksbühne daarentegen doet de schreeuw van de chaos de stem van de poëzie verstommen. Esthetiek wordt vermoord in obsceniteit, zinging in banaliteit.

De doden, bij Müller symbool van de onverwerkte geschiedenis, worden in zijn teksten opgegraven om de autopsie te ondergaan die ze reeds lang geleden hadden moeten hebben. In de ruïnes van de geschiedenis danst Castorf op de graven. Ook zijn voorstellingen leven van de paradox en de tegenstelling. Maar het conflict dient niet meer als motor voor een nieuwe stap, als prikkel tot een vervolg. Wel lossen de tegenstellingen elkaar wederzijds op. Wat blijft is de leegte en de lach boven de afgrond. In dit opzicht heeft de theatertaal van Castorf meer gemeen met die van een auteur als Rainald Goetz, wiens pijnlijke ervaring van een oncontroleerbare werkelijkheid een talige wildgroei in gang zet. Vergelijken laat hij zich ook met Werner Schwab die de taal in zijn *Faecaliëndrama's* letterlijk door de stront sleurde. Met de blinde agressie van de eerste en de zin voor nihilisme van de tweede ventileert Castorf zijn woede op de werkelijkheid.

Liever dan ze te laten imploderen in hermetische eindpunten, exploderen zijn voorstellingen richting publiek. De scherven gelden de toeschouwer die bedolven wordt onder flarden agit-prop, cabaret, slap-stick en peepshow. Een kunstmatig opgebouwd theateruniversum met eigen esthetische coördinaten wordt waar mogelijk gelaten voor wat het is. Hier geen kunst als reflecterend contrapunt tegenover de werkelijkheid, maar wel als onmiddellijke aanslag op de realiteit van de toeschouwer. Naast de directheid van de taal staat hiervoor de vitaliteit van het acteer spel borg. Iedere voorstelling wordt gespeeld als was het de laatste: een uitputtingsslag voor de acteurs die gedurende drie à vier uur over het podium rennen, vallen, springen. Op de hoogpunten van deze visuele carrousel openbaart Castorfs scènerie zich als een theater van de ervaring. De waarneming van de toeschouwer wordt in het kruis gegrepen en agressiviteitspotentialen zetten zich vrij. Tijdens die momenten waarop het ver-

wachtigspatroom geprovoceerd wordt, ontstaat niet zelden een dialoog tussen de zaal en de scène. In *Die Frau vom Meer* loopt de speelttekst vast in alleenstaande woorden. Het tergend langzame ritme beu begint het publiek zelf de intervallen tussen de woorden op te vullen en een eigen tekst te ontwikkelen. Tot een discussie ontstaat tussen toeschouwer en acteur over hoe het nu verder moet.

### De toekomst is nu

In *Pension Schöller: Die Schlacht* laat Frank Castorf een doorvrochte tekst van Heiner Müller opbotsen tegen de platheid van een boulevardstuk. Müllers *Die Schlacht* tekent in korte fragmenten de breuklijnen in de geschiedenis waar communisme en fascisme in elkaar overgaan en een vicieuze cirkel van geweld en verraad vormen. De Volksbühne-versie verplaatst de handeling van het slagveld naar een hotelfoyer waarin de triviale, kleinburgerlijke figuren van *Pension Schöller* hun familie-intriges uitvechten. In hun mond wordt Müllers tekst genadeloos ge vulgariseerd. Een doorgedreven theaterduits, een jammerlijk spraakgebrek, een knallend dialect verminken ieder woord en maken van de tekst een aaneenrijging van platitudes. Klap op de vuurpijl is de scène waarin men elkaars buik tevergeefs nakijkt op het hakenkruis waarvan sprake in de tekst. Een sacrale mythe wordt zo uit de hemel geschoten. Want Castorfs parodie mikt in de eerste plaats op de soevereiniteit van legenden als Heiner Müller. Meer bepaald wordt die club van gelijkgezinden voor schut gezet die linkse intellectuelen als een Christa Wolf of een Stefan Heym kritiekloos tot spreekbuis van hun gedachtengoed promoveren.

Dat deze afrekening via een tekst van Heiner Müller gebeurt, toont waar volgens Castorfs theaterbewustzijn de traditie begint. De val van de Muur lijkt de cesuur te markeren en wat zich voordien afspeelde, resorteert onder 'Vergangenheitsbewältigung'. Dit spreekwoordelijk geworden verwerkingproces van de gelittekende Duitse geschiedenis wordt sterk gerelativeerd ten gunste van het hier en nu. De toekomst vindt vandaag plaats, lijkt een voorstelling van Castorf te beweren, en hij stelt de ervaringswereld van zijn jeugdige toeschouwers centraal, niet die van hun (groot)ouders. Het is alsof de confrontatie met het verleden een laatste fase heeft bereikt en wel één waarbij de waanzinnige lach als ultiem antwoord, als

laatste menselijke reactie verschijnt op een catastrofale geschiedenis. In de inkomhal van de Volksbühne weerklinkt een vrolijk dissonant liedje. 'Hiroshima, wie schön es war', luidt het refrein waarbij beelden van de nucleaire paddestoel elkaar opvolgen. Tot een oude maar vitaal ogende man in de lens lacht en vrolijk roept: 'Nur noch feiern, klao!?'

Maar temidden van gags en gimmicks is ook de utopie zoekgeraakt. De verlaten Ellida die enkel nog de troost rest van nonsensicale schlagers of de helden van de revolutie die van tevoren reeds zijn recuperereerd door een mediageil systeem. Iedere poging tot ontwerp van een nieuw model dat het oude moet vervangen loopt vroeg of laat op een sisser uit. Aan het einde van iedere voorstelling is het podium steevast een puinhoop en de personages staan even ver als waar ze aan het begin stonden: nergens. De alomtegenwoordige lach heeft goedgelovige hoop op een betere toekomst van het plateau geblazen. De beslistheid waarmee de Volksbühne uitpakt naar buiten toe verdwijnt in het toneel achter groteske grimassen. Op de planken geen rode vaandels en historisch optimisme, maar hoogstens het marxisme van de Marx Brothers.

Meer dan eens werden Castorfs komedies uitzichtloosheid en nihilisme verweten. Anderen zagen in zijn voorstellingen enkel goedkoop entertainment met het oog op snel succes. Met een regime dat alles regelde achter zich en een wankele maatschappij voor zich biedt de lach ongetwijfeld een – zij het bitter – houvast voor de desoriëntatie en de ontgoocheling. En ook de drang naar de gunst van het publiek is media-goochelaar Castorf niet vreemd. Maar toch is het laatste wat hier gepast is een moraliserende vinger. Beide kritieken schieten met name voorbij aan de kern van zijn kluchten. Het wezen van de lach wordt van oudsher ook gekenmerkt door een subversieve kracht. Als in een flits wordt de aangesproken waardenwereld erdoor in vraag gesteld en geperverteerd, haar verborgen essentie blootgelegd. De grap is dan veeleer een maatschappelijk fenomeen dat een identificatiemodel projecteert waarin de toeschouwer agressie en latente kritiek ventileert. Even verdwijnt het bestaande van de scène en komt ruimte vrij voor het nieuwe.

Kurt Vanhoutte