

'Geld is het allerbelangrijkste'

Jeroen Versteete

Momenteel werkt hij aan een 'nazikomedie', de man die het Duitse repertoiretheater luidkeels wakker schreeuwde met succesvolle schandaalstukken als *Stadt als Beute*, *Telefavela* en *24 Stunden sind kein Tag*. In het Prater, het kleine plateau van de Berlijnse Volksbühne waarvan hij artistiek leider is, geeft René Pollesch blijk van een enorme productiviteit die resulteert in meerdere voorstellingen per jaar. Na passages in het Kaaitheater (Pablo in der Plusfiliale) en op het KunstenFESTIVALdesArts (Hallo Hotel...!) is Pollesch sinds vorig seizoen ook in België geen vreemde naam meer. Zijn steeds terugkerende thema's: de diep-menselijke mechanismen van de kapitalistische samenleving, de apocalyptische dimensie van het neoliberalisme, het innerlijke gevecht tussen seksuele en politieke drijfveren die dagelijkse gedragingen bepalen.

Tot vijf jaar geleden kon René Pollesch alleen maar dromen van de bijval die hij vandaag in Duitsland en elders in Europa geniet. Hij liet van zich horen in het Zwitserse Luzerner Theater en Schauspielhaus Hamburg, waar hij de Dramatikerpreis van Mülheim won. In 2001 haalde Volksbühne-intendant Frank Castorf hem binnen en gaf hij hem alle autonomie en een ensemble vol topacteurs en -actrices. Een jaar en een trilogie later riep het vooraanstaande Duitse theaterblad *Theater Heute* Pollesch uit tot auteur van het jaar.

RENÉ POLLESCH: 'Omdat ik nu succes heb en geld verdien, vinden sommigen dat de verwijten die ik de kapitalistische samenleving aanwrijf, niet meer oprecht kunnen zijn. Dat is onzin. Mijn levensomstandigheden zijn nu inderdaad veel beter dan enkele jaren geleden, toen ik geen cent verdiende en werd onderhouden door een vriend. Als artiest leef je nu eenmaal met ups en downs. Daar gaat het niet om. Ik ben nog altijd even nijdig. Niet omdat ik toen arm was of geen succes had, maar omdat ik nu vanuit eenzelfde subjectiviteit tegen de maatschappij aankijk.'

Pollesch' fascinatie voor maatschappelijke tendensen draait voor een groot deel rond machtsstructuren, en de manier waarop hiërarchie en traditie in menselijke gedragspatronen zijn ingebakken. De logica van onze omgangsvormen perverteert hij, in *Hallo Hotel...!* bijvoorbeeld door de gesjeesde filmster (Charlotte Rampling, heerlijk geparodieerd door Sophie Rois, zelf een beroemdheid in Duitsland) te pletter te richten op onwillig hotelpersoneel. Liefdesrelaties schildert hij af als extreme machtsverhoudingen, zoals die in concentratiekampen tussen gevangenen en kampbewakers. Net zozeer speelt hij een dubbelzinnig spel met zijn publiek, dat hij afwisselend aanklampt met herkenbare motiefjes uit televisieseries en populaire films, en dan weer verwart met theoretisch-filosofische dialogen die in ijlt tempo worden uitgekraamd door zijn acteurs.

'Ik maak theaterstukken over mijn eigen leven. Niet omdat ik denk dat mijn situatie interessanter is dan die van andere mensen, maar omdat het loont om vanuit een specifieke gevoeligheid te vertrekken, vanuit een persoonlijke stellingname. Eigenlijk gaat het dus niet om mezelf, maar wel om een personage dat reflecteert over de toestand waarin het zich bevindt. Daartoe put ik veel inspiratie uit de maatschappijtheorie van bijvoorbeeld Michel Foucault en Giorgio Agamben¹. Wat Foucault schrijft over subjectiveringsprocessen, *self-technology* en *governmentality*², trek ik vaak zelfs letterlijk binnen in mijn theaterteksten. Die theorieën verwoorden perfect welke machtsmechanismen vandaag aan de gang zijn, ze zijn zo helder, iedereen kan ze begrijpen, maar de maatschappij denkt er gewoon niet over na. De samenleving is dan ook nog altijd bijzonder burgerlijk. Net zoals het theater functioneert ze nog steeds volgens patronen van driehonderd jaar geleden. Als ik in de krant lees dat Gerhard Schröder Duitse bedrijfsleiders verzamelt en kakelt: 'Jullie moeten in Duitsland investeren, ik reken op jullie patriotisme,' dan begrijp ik dat niet. Wat bedoel je toch met patriotisme, *please?* We leven in een geglobaliseerde wereld. Schröder opent wel de grenzen voor buitenlandse kapitaalstromen en consumptieartikelen, maar investeren mag alleen maar in Duitsland zelf: dat spreekt zichzelf toch tegen? Er klopt niets van, en dat maakt me nog net zo kwaad als vroeger.'

'Geen personages in mijn theater!'

Hij bekleedt tegenwoordig een benijdenswaardige plek in het internationale theatercircuit. Toch straalt Pollesch allesbehalve rust en tevredenheid uit. 'Toen ik plotseling een enorme hype werd in Duitsland, verkeerde ik eventjes in de waan dat de mensen begrepen wat we probeerden te tonen. Maar nu besef ik dat ik me daarin vergist heb. Dat het grote publiek mijn stukken misschien spannend of sexy vindt, maar niet doorheeft waar het allemaal om gaat. Ik ben een beetje gedisilluseerd. De maatschappij of zelfs maar het theater zal ik nooit kunnen veranderen. Ik kan sommige mensen misschien veranderen, maar niet het theater. De theaterwereld in Duitsland is nog steeds opgehangen aan erg traditionele begrippen. Men redeneert op een oubollige manier. Individueel rationalisme en verlichting is nog steeds het overheersende paradigma, terwijl we vandaag onderhevig zijn aan economisch-politieke factoren, die toch ook hun weerslag hebben op de theaterpraktijk. Het theater zit nog steeds in

de traditie van de jaren '70, waarin politieke stukken werden geschreven over de arbeidsomstandigheden van fabrieksarbeiders, met helder onderscheiden personages die de marionetten waren in een traditioneel opgebouwd verhaal. Hun belevenissen representeren een universele boodschap. Dat gebeurt ook nu nog altijd. De werkelijkheid wordt voorgesteld alsof ze vol onafhankelijke categorieën zit die volkomen losstaan van elkaar, zoals bijvoorbeeld liefde en geldzucht. Die categorieën worden eenduidig gepresenteerd als personages en vervolgens ingezet voor commerciële belangen. In mijn stuk *Das revolutionäre Unternehmen*, dat jullie vorig jaar met Etcetera nog hebben vertaald, hekel ik het verhaal van de film *Moulin Rouge* om die reden.³ De film werkt omdat twee arme verliefde drommels elkaar in de armen vallen, en de rijke papzak verliest. Op die manier scheidt *Moulin Rouge* meer geld dan met een plot waarin de rijkwaard betere eigenschappen bezit dan de arme held, onze sympathie wint en het mooie arme meisje verovert.'

In plaats van een representatief theater, dat een verhaal encenseert en in principe door telkens andere acteursgroepen kan worden ingeoeft, staat René Pollesch voor een soort theater dat terugrijpt naar het tijdelijke, unieke karakter van een welbepaalde creatie. Elke productie is het resultaat van een onherhaalbaar repetitieproces waarin de tekst en het concept voortdurend onderhevig zijn aan de inbreng van de acteurs en de artistiek medewerkers.

'Bij het begin van een creatieproces breng ik teksten mee die ik geschreven heb. Ik schrijf voortdurend, niet omdat ik obsessief ben of het romantische beeld aanhang van de artiest die onophoudelijk moet scheppen, maar omdat ik het nu eenmaal moet doen om mijn gedachten te ordenen. De acteurs lezen die teksten en ze selecteren fragmenten waarin ze zich herkennen. Met die fragmenten schrijf ik een nieuwe tekst, die opnieuw naar de acteurs gaat. Enzovoort, net zolang tot elke regel relevant is voor de situatie waarin zij zich bevinden. Mijn teksten veranderen dus ingrijpend. Soms zijn ze te hermetisch en moeten ze van de eerste tot de laatste letter herschreven worden. Ik kan immers niet werken als de acteurs niets met mijn tekst kunnen aanvangen. Ze moeten ermee over zichzelf kunnen vertellen. Het zijn partners, geen poppen die ik modelleer tot ze in mijn stuk passen. Alleen zo kan je autonomie afdwingen.'

Zijn manier van werken is zo bepalend voor het uiteindelijke script, dat Pollesch bijzonder huiverig staat tegenover andere regisseurs die met zijn tekst-

1 De Italiaanse cultuurfilosoof Giorgio Agamben publiceerde in 1998 zijn belangrijkste werk, *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*. In het oude Romeinse recht was de *homo sacer* (de 'heilige mens') iemand die uit de samenleving was verbannen. Hij was van elke vorm van recht uitgesloten, bevond zich in een wettelijk niemandsland, en kon dus door iedereen straffeloos gedood worden. Het heilige, dat in latere tijden in de religieuze sfeer is getrokken, wordt door Agamben teruggeplaatst in de sfeer van het recht en de politiek. De figuur van de *homo sacer* biedt hem de sleutel voor een kritische analyse van de westerse politieke geschiedenis, waarin het leven zelf voorwerp van de politiek is geworden en de politiek veranderd is in biopolitiek, een term die ook door Foucault werd uitgewerkt. Met zijn analyse wijst Agamben op het onvermogen van de politiek om de rechten van de mens te waarborgen.

2 De Franse filosoof Michel Foucault ontwikkelde de term *governmentality* tussen 1979 en 1984. *Governmentality* verwijst naar de dubbelzinnige verhouding tussen heersers en hun onderdanen. Dubbelzinnig, want ook heersers worden gestuurd, door zowel andere 'heersers' als door degenen die zij proberen te overheersen. Bovendien gaat het niet alleen om directe controle door middel van sancties en bevelen, maar ook om 'sluipende' vormen van overheersing van menselijke lichamen en processen die inwerken op de geestestoestand en de mentaliteit, en die zo individuen tot onderdeel maken van macht- en kennissystemen.

3 De volledige theatertekst van *De revolutionaire onderneming* vindt u in *Etcetera 95* (februari '05).

materiaal aan de slag gaan. Vorig seizoen gelaste hij meteen na de première het tweede deel af van zijn *Prater-saga*, dat was geregisseerd door Jan Ritsema.⁴ Het was niet de eerste keer dat Pollesch ontevreden was met een encensering van zijn basistekst.

‘Enkele jaren geleden voerde een groep Chilenen een stuk van me op. Ik zag de repetities, en wat een catastrofe. Ze begrepen niet wat de tekst met hun eigen leven te maken had, ze voerden de mijne gewoon op. Ze toonden personages, ze dachten dat mijn tekst uit dialogen bestond. Maar dat is niet zo: mijn teksten zijn *discours* in plaats van een reeks dialogen. Het is een tekst die uit ieders mond kan komen, en verschilt naargelang de situatie waarin de voorstelling gecreëerd wordt. Mijn werktekst was veranderd in literatuur. Ze dachten dat ik Heiner Müller was. Maar ik ben Heiner Müller niet. Müller heeft regisseurs en acteurs nodig die zijn tekst vastpakken en zeggen, “Oh wauw, wat een tekst”. Ik niet. Geen personages in mijn theater.’

‘Mensen die alles kunnen zijn niet interessant.’

Sommige regisseurs vinden het lastig wanneer acteurs al te veel nadenken en vragen stellen over hun rol, zegt Pollesch. Maar zelf heeft hij intelligente acteurs broodnodig.

‘En dan bedoel ik niet alleen dat ze een goed buikgevoel of emotionele intelligentie moeten bezitten, maar ook echte rationale intelligentie. Hun inzicht in het tekstmateriaal en de relatie die ze daar persoonlijk mee aangaan, bepaalt de kwaliteit van de voorstelling. Ze moeten weten waarom ze het podium opstappen. Het mag niet zijn omdat het zo op de agenda staat, maar omdat ze iets willen veroorzaken met de opvoering. Bij het publiek, maar in de eerste plaats nog bij zichzelf. Ik doe immers niet aan dienstverlening voor het publiek. Dat is wat theaters in het algemeen doen: ze willen zich legitimeren naar hun toeschouwers en naar de politiek toe. Ze voelen zich verplicht om grote thema's te behandelen, zoals globalisme of werkloosheid. Maar ze werken in de verkeerde richting. Ze delegeren het probleem, namelijk het denken zelf. Dramaturgen en intendanten vragen een regisseur om een problematiek te encenseren, aan acteurs om het uit te beelden. Maar de juiste manier is niet om je medewerkers iets te laten lezen en begrijpen, maar om volop met het leven van de schrijvers en acteurs zelf aan de slag te gaan.’

Zijn ‘medewerkers’, dat zijn niet alleen vaste acteurs zoals Sophie Rois en Caroline Peters, maar ook de

vaak terugkerende decorontwerpers Janina Audick en Bert Neumann. Allebei staan ze bekend om hun robuuste sets, indrukwekkende omgevingen waarvan het publiek meestal deel uitmaakt. Voor *Pablo in der Plusfiliale* ontwierp Neumann bijvoorbeeld zijn ‘Rollende Road Schau’, een rijdende set op een vrachtwagen die kan worden uitgekapt. De toeschouwers zitten op plastic stoelen op het ‘binnenpleintje’ dat op die manier ontstaat. Het decor van *Hallo Hotel...!*, gemaakt door Audick, heeft dan weer de vorm van een arena waarbij het publiek op houten bankjes in de rondte zit, en kijkt naar de spelers die de trapjes afdalen naar het speelveld of een piepklein podiumpje met gordijntjes beklimmen. René Pollesch zelf laat zijn ontwerpers begaan: ‘Over een voorstelling denk ik vooraf nooit in beelden. Ik ben Robert Wilson niet. Mijn decorbouwers ontwerpen autonoom, zonder hun set af te stemmen op mijn tekst. Ze vinden de ruimte uit die ze op dat moment willen maken, en dan moet ik daar maar op reageren, net zoals de acteurs die erin worden gedropt. Mijn medewerkers zijn daar volkomen vrij in, en dat resulteert in meer energie en creativiteit dan bij een samenwerking waarbij alles uit één centraal punt wordt bedacht. Het levert veel interessante confrontaties van ideeën op. Bert Neumann vind ik daarin bijvoorbeeld geniaal. Velen vinden hem moeilijk om mee samen te werken, maar met mij klikt het omdat we een gelijkaardige opvatting over theater hebben. Neumann denkt vanuit materiaal, niet louter vanuit de oppervlakte. Letterlijk. Als hij een plastieken muur wil, is niet enkel het bovenste laagje van plastic, maar het volledige ding. En elke keer opnieuw, in elk detail, hij is daar heel integer in. Dat bewonder ik: je moet niet pluralistisch zijn in het theater, nu eens dit en dan weer iets anders. Ik wil mensen die weten wat ze willen, en die niet zeggen dat ze alles kunnen klaarmaken. Mensen die alles kunnen zijn niet interessant. Ze weten gewoon niet hoe ze keuzes moeten maken, zichzelf moeten positioneren. Ik hou van mensen die dat wél kunnen. Natuurlijk zit je soms in een situatie waarin je niet te kiezen hebt. Soms moet je doen wat er van je gevraagd wordt, omdat je bijvoorbeeld geld nodig hebt. In zo'n geval is het belangrijk om daarover te reflecteren. Zo'n omstandigheden kan je niet negeren, je dient je bewust te zijn van je positie en je motivatie om toe te zeggen, of niet. Soms moet je gewoon je job doen, want zo verdien je geld en dat is het belangrijkste. Het bepaalt hoe je je leven kan leiden. Ik ben heel materialistisch wat dat betreft. Alles draait rond geld. Als je dat negeert, ben je dom. Maar we moeten er wel over praten. Of er theater over maken.’

4 Naar aanleiding van de annulering van Ritsema's encensering van *Prater-saga 2*, ontstond er een uitvoerige briefwisseling tussen Ritsema zelf, Pollesch en intendant Frank Castorf. Die werd in zijn geheel gepubliceerd in *Etcetera 95*.

Hallo Hotel...!

TEKST EN REGIE René Pollesch
MET Stéfanie Dvorak, Johanna Eiworth, Caroline Peters, Sophie Rois
DECOR EN KOSTUUMS Janina Audick
DRAMATURGIE Andreas Beck
CO-PRODUCTIE Burgtheater (Wien), Festival Theaterformen 2004 (Braunschweig, Hannover)

Zie ook de foto die David Bergé maakte naar aanleiding van *Hallo Hotel...!* op de binnenkant van de achterflap.