

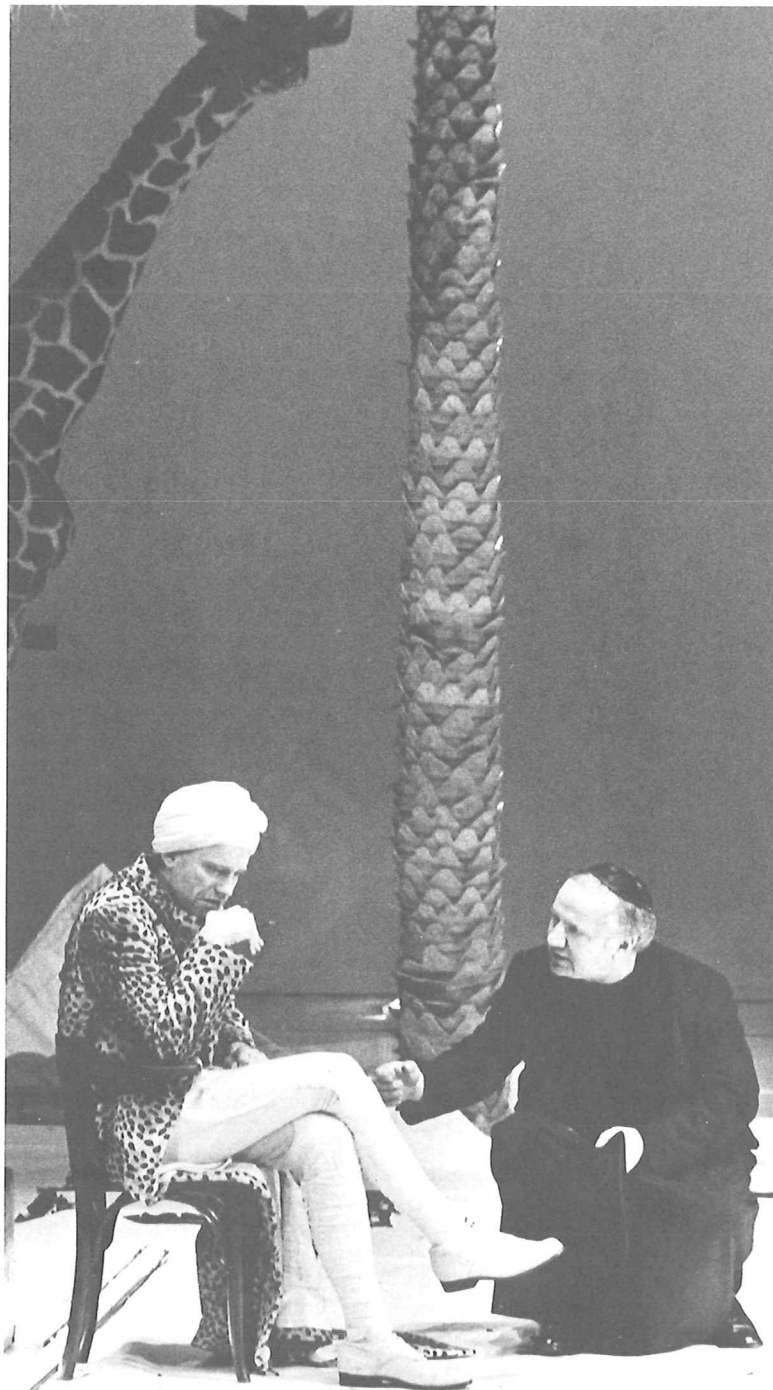
# Burgtheater onder de Bochum-douche

Gedurende zeven jaar leidde Claus Peymann in Bochum een van de meest vooruitstrevende én succesrijke repertoiretheaters van Duitsland. Begin september 1986 verhuisde hij samen met zijn ensemble naar Wenen om daar de leiding van het beroemde Burgtheater over te nemen. Binnen het Duitse taalgebied een ware aardverschuiving: "Bochum" en "Burgtheater", twee theaterbegrippen die naar alle waarschijnlijkheid in de nabije toekomst geherdefinieerd zullen moeten worden.

### Triomfalisme

Bij zijn ambtsaanvaarding kreeg Peymann de leiding over het grootste spreektheater van het Duitse taalgebied: twee schouwburgen, het Burgtheater en het Akademietheater, samen goed voor een capaciteit van 1800 zitplaatsen; een ensemble bestaande uit bijna 150 acteurs en actrices; een bestand van om en bij de 12.000 abonnees; een financiële balans van ongeveer 1,2 miljard fr. uitgaven en 240 miljoen fr. inkomsten op jaarbasis (ter vergelijking: onze KVS, KNS en NTG krijgen elk een goede 40 miljoen fr. subsidies). Een theater van wereldformaat in een landje van 7,5 miljoen inwoners.

De verklaring ligt – hoe kan het ook anders in Wenen – in het verleden. In 1776 door Kaiser Joseph II erkend – met die voor het Absolutisme zo typische gelijkstelling van Monarchie en Staat – tegelijkertijd als "Hoftheater" en "Teutsches Nationaltheater", nam het Burgtheater onder de brede vleugels van de Oostenrijks-Hongaarse dubbelkoppige adelaar als vanzelf de dimensies van een wereldtheater aan. En dat niet alleen in zijn uiterlijke verschijningsvorm, maar ook in zijn esthetische, morele en politieke taakstelling. Hier moest niet ge-



In het Duitse taalgebied kent het theater een ware aardverschuiving. Claus Peymann werd directeur van het Burgtheater en nam een groot deel van zijn Bochumer Ensemble met zich mee naar Wenen. Onze redacteur Mark Deputter zet daar momenteel zijn studies Theaterwetenschappen voort. Een bericht van op het eerste balkon.

*Nathan der Weise  
Foto Abisag  
Tüllmann*

woon theater gespeeld worden; hier diende een "Geest van Nationale Grootheid" levendig gehouden te worden, het "Genius van de Theaterkunst" verspreid, de "Klassieke Stijl" behouden, een "Lichtend Voorbeeld" gesteld aan de Europese theaterwereld.

Dit triomfalistische programma bestaat nog steeds. In steen is het een gevierde toeristische bezienswaardigheid, een magnifiek pronkerig Ringstraße-gebouw uit 1888, van de architecten Semper en Hasenauer. Hoog boven de voorgevel prijkt Apollo, de lier in de hand, daaronder in gouden letters de naam van de keizerlijke opdrachtgever: Kaiser Frans Joseph I. Veel minder onschuldig leeft het voort in de verwachtingen van een grotendeels burgerlijk theaterpubliek, het conservatisme van de meeste ensembleleden en de – ook voor toeristische doeleinden opgeklopte – mythologisering van het Burgtheater. Zo werd voor enkele jaren een groep Duitse critici duidelijk te verstaan gegeven dat precies "die Verschönerung vor der deutschen Experimentiererei, die Bewahrung der Konventionen und die Lust an die schauspielerischen Bravour" de te behouden eigenaardigheid van het Weense theater uitmaken.

## Ontsluiting

De komst van iemand als Claus Peymann naar het Burgtheater kwam dan ook niet zomaar uit de hemel gevallen. Nu reeds wordt de tienjarige directieperiode van zijn voorganger Achim Benning algemeen gecatalogiseerd als "voorbereiding", "eerste stap" in de richting van een tijdsgevoelig repertoiretheater. Benning had zich als taak gesteld een "stille revolutie" door het Burgtheater te laten gaan; geen lange tenen vertrappelen dus, maar geduldig van binnen uit het hele zaakje omfuncioneren. Zo richtte hij een dramaturgiebureau op, voerde een verlengingsmogelijkheid van de repetitie-tijden door, trok jonge acteurs en actrices aan, stopte een aantal opmerkelijke gaten in het repertoire (Gorki, Wedekind, Sternheim, Canette, Musil) en vooral: haalde het Burgtheater uit zijn jarenlange "Splendid Isolation".

Naast de klassieke huisproducties in de geëigende Burgtheaterstijl, bracht hij ook buitenlandse gastregisseurs in huis met een heel andere regiestijl: Besson, Neuenfels, Dorn, Dresen, Palitsch, e.a., in totaal 51 regisseurs die nog nooit bij het Burgtheater gewerkt hadden. Uit de continue vermenging van huis- en gastregies in het Burgspeelplan dacht Benning een pluralisme te ontwikkelen dat in eerste instantie

een meer gediversifieerd grootstadspubliek aan zijn trekken kon laten komen, tegelijkertijd ook aanstuurde op een bevruchtende werking zowel voor het huis zelf als voor het traditionele publiek.

Deze tweede stap, zo moest Benning met spijt toegeven, werd door slechts weinigen gezet: "In overeenstemming met een minderheid van ons publiek, die we steeds hebben proberen te versterken, zijn we een weg ingeslagen, waarop we door de meerderheid slechts aarzelend en vol verwijten gevolgd worden". "Mijn grootste nederlaag, aldus nog Benning, is de grote bijval die de slechte voorstellingen genoten hebben".

De wisselwerking weggevallen, bleef van het "pluralisme-concept" enkel het caleidoscopische beeld van aangeboden theatervormen over, een "ontsluiting" van het Burgtheater voor zeer uiteenlopende wijzen van theatermaken. Een dergelijke evolutie kon echter niet meer zijn dan een overgangsfase. De noodzaak deed zich gevoelen om van dit vrijblijvend pluralisme af te stappen en duidelijke keuzen te maken, een eigen profiel te boetsen.

## Klare lijn

Het is precies in deze context dat de keuze van Peymann als nieuwe intendant moet worden gezien. Om Bennings erfenis op een zinvolle manier te benutten, had men een katalysator nodig, een prisma dat het geboden regenboogprogramma kon omzetten in een klare lijn. Claus Peymann had een helder programma, een duidelijke stijl en de mogelijkheden om ze door te zetten. Had hij niet in Bochum een kleurloos stadstheater doen openbloeien tot één van Duitslands levendigste theaterensembles?

Een zelfde theaterdroom diende nu ook in Wenen, in heel andere omstandigheden, gerealiseerd te worden. Bochumer directielid Alfred Kirchner: "De grondvraag is natuurlijk of we van zo een verhuizing (naar Wenen) resultaat mogen verwachten; of we de arbeidsprincipes of werkvormen die wij als vanzelfsprekend ervaren, in een groter bedrijf kunnen toepassen, zodat het uiteindelijk allemaal nog mooier wordt dan het al was, nog effectiever".

Dat ligt niet voor de hand. Het Burgtheater is niet één van vele stadstheaters, maar een nationale instelling met internationale pretenties. Dat betekent bureaucratie, partijpolitiek, syndicale en persoonlijke verworven rechten, ondoorzichtige huisreglementen, privileges alerhande. Het overkoepelende "Bundestheaterverband", een over-

gedimensioneerd megatheatercomplex (jaarlijkse omzet: 5,2 miljard fr.), waartoe naast het Burg- en Akademietheater ook de Staats- en de Volksopera behoren, controleert de kaarten- en abonnementenverkoop, staat in voor de ateliers en de theatergebouwen en regelt alle personeelsaangelegenheden. Om zelfs maar een begin te kunnen maken met de omfunctionering van het instituut "Burgtheater" tot een plooibaar werkinstrument, heeft de Peymann-directie dan ook van bij zijn indiensttreding menige instantie diep in het vel moeten snijden.

Een eerste opvallende ingreep was het verhogen van de toegankelijkheid van het Burgtheater. Een actieve wervingscampagne werd op touw gezet, vooral gericht op jongeren, met info-stands in de universiteitsgebouwen, de invoering van 150 fr.-tickets, de promotie van een voordelig "keuzeabonnement" (naast het bestaande "klassieke" abonnement), de organisatie van – zeer druk bijgewoonde – publieksgesprekken en de creatie van een jonger, dynamischer imago. Dat alles met de bedoeling het traditionele Burgtheaterpubliek open te trekken naar andere bevolkingslagen. Anders dan in Bochum echter, betekende dit dat een gedeelte van het bestaande publiek diende af te vloeien; onderbezetting was namelijk nooit een probleem in het Burgtheater. Twee vliegen in één klap was dan ook de afschaffing van het bloeiende vrijkaartenhandeltje – in Peymanns woorden "hét Burgtheaterschandaal" – voor prominenten en politieke vriendjes.

## Resolute aanpak

Ook het repertoire werd nieuw geörienteerd. Niet zozeer in de Burgtheaterschouwburg, waar vooral de grote klassieken aan bod komen: driemaal Shakespeare (Peymann: "Ik ga ook naar het Burgtheater omdat ik altijd al Shakespeares koningsdrama's wilde ensceneren. En die kan ik in Wenen – ook aan de rand – preciezer bezetten"), Schiller, Raimund; daarnaast echter ook Horváth en Brecht. In het Akademietheater daarentegen wordt een haast onverkende ader aangeboord: revue-achtige programma's, hedendaagse auteurs als Botho Strauß, Nigel Williams en Manfred Karge, en vier "Uraufführungen" van stukken van Tabori, Achternbusch, Goetz en Bauer.

Toch is het niet in de eerste plaats het repertoire dat de graad van "verandering" bepaalt. Het is immers lang niet ondenkbaar dat juist de Shakespeare-ensceneringen de veranderde ensceneringsstijl scherp zullen stellen. Uit de vorige speeltijd



was de voorbije drie maanden de Klaus Maria Brandauer-Hamlet nog te zien. Het contrast, dat laat zich nu al raden, zal groot zijn.

Het staat buiten kijf dat de ensce-neringstraditie van Bochum aan het Burgtheater zal voortgezet worden. Claus Peymann heeft niet alleen zijn volledige directieteam (de regis-seurs Alfred Kirchner en Manfred Karge, de dramaturgen Hermann Beil, Uwe Jens Jensen en Vera Sturm) meegebracht, maar ook een groot deel van het Bochumer En-semble: vier actrices, o.w. Kirsten Dene en Lore Brunner, en zestien acteurs, o.w. Traugott Buhre, Urs Hefti en Gert Voss.

De intrede van deze nieuwe ploeg ging gepaard met een programmatie van vier originele Bochum-ensce-neringen van de hand van Peymann: *Der Theatermacher* (Th. Bernhard), *Leonce und Lena* (G. Büchner), *Rit-ter, Dene, Voss* (Th. Bernhard) en *Nathan der Weise* (G.E. Lessing). Dat gaf in eerste instantie Peymann de tijd om zich met de Weense situa-tie beter vertrouwd te maken en vooral om te werken aan de integra-tie van beide ensembles. De eerste grote "gemengde" productie zou pas eind november in première gaan: Shakespeares *Midsummer-night's Dream* in een regie van

Kirchner. Tegelijkertijd kreeg ook het publiek de kans om Peymann en de nieuwe acteurs te leren kennen.

Vooraf echter moet deze Bochum-"douche" gezien worden als een artistiek programma. Tegenover Achim Bennings pragmatisme van de voorbije tien jaar koos Peymann voor een resolute aanpak: "Zo, be-kijk het maar eens, dat is het soort theater dat het nieuwe Burgtheater-ensemble zal brengen". Hoe dat er dan uitziet? Een blik op viermaal Peymann.

## Der Theatermacher

*Der Theatermacher* is een typisch Bernhard-stuk, een doordruk bijna van het voor enige jaren door de Mannen van den Dam gespeelde *De Macht der Gewoonte*. Centraal staat een fanatieke theaterma-ker-schrijver, regisseur, ac-teur—die zijn leven totaal aan De Kunst heeft gewijd. Hij heeft een stuk geschreven rond de voornaamste personages uit de wereldgeschie-den en weet zich reeds zeker van een logeplaatsje op de Olympus: "Shakespeare, Goethe, Bruscon, verzekert hij, dat is de waarheid!". Niet helemaal, want in realiteit ter-roriseert hij zijn gezin in een niet

aflatende sleurgang langs onbedui-dende, grauwe parochiezaaltjes.

Het stuk vangt aan bij de aan-komst in het zoveelste dorpslokaal, de zoveelste ontgoocheling. Wat volgt, is in wezen een ellenlange mo-noloog van de theatermaker; de an-dere personages zijn klankbord. De grootheidswaan van Bruscon, zijn wanhoop, de bezetenheid waar-mee hij zijn artistieke ambities na-jaagt, zijn machtswellust en zelfin-genomenheid t.o.v. zijn gezinsle-den, dat alles brengt acteur Trau-gott Buhre op een meesterlijke ma-nier op de planken. Hij is dan ook de voornaamste reden om het stuk met enige spanning te blijven vol-gen. Veeleer irritant zijn Bernhards talloze semi-diepzinnigheden, zijn volkomen schadeloze beeldenstorm en zijn zo modische intellectualisti-sche cynisme.

Aldus komt *Der Theatermacher* terecht in het vaarwater van Pey-manns *Demonen*-enscenering (cf. *Etcetera* nr. 13): een trenderig thea-terstuk, vakkundig geënceneerd en even vakkundig gespeeld. De uit-komst? Het "betere" repertoire-theater op een doordeweekse dag: met kwaliteiten weliswaar waar men voor het Vlaamse repertoiretheater enkel maar kan van dromen, deson-danks weinig geestdrift wekkend.

*Der Theatermacher*  
Foto Oliver  
Herrmann

# FISKO-DATA

- Fisikaal en ekonomisch advies
  - Boekhoudverwerking
- Accountantsonderzoek
  - Bedrijfsadvies
  - Komputerservice

Koningsstraat, 316 b1  
1030 Brussel  
02/218.40.97

Guido Gezellestraat 25 b1  
3290 Diest  
013/33.62.75



## BARTOK/ AANTEKENINGEN

14 X 18 CM.  
352 BLZ.  
EEN KLEUR  
HOUDEND, MAT  
PAPIER, 125 GR.  
GEBONDEN  
VORMGEVING GORIK  
LINDEMANS  
595,-FR., VERZENDING  
INCLUSIEF

## ELENA'S ARIA

24 X 32 cm/32 blz./2  
KLEUR/ROYAL EXTRA  
MAT PAPIER 200 GR./  
GEBONDEN/VORMGE-  
GEVING: GORIK LINDE-  
MANS 300,- Fr VERZEN-  
DING INCLUSIEF

*Rosas* B O E K E N

DEZE BOEKEN ZIJN TE VERKRIJGEN DOOR Overschrijving OP HET REKENINGNUMMER 433-1061581-38 VAN VZW ROSAS,

O.-L.-V. VAN VAAKSTRAAT 81, 1000 BRUSSEL, MET VERMELDING VAN DE GEWENSTE BOEKEN. 700,-Bfr VOOR BEIDE BOEKEN, VERZENDING INCLUSIEF.



## Leonce und Lena

Bij *Leonce und Lena* een gelijkaardig gevoel: een tot in de puntjes verzorgde enscenering, gemaakt met gevoel voor de mogelijkheden van het medium; maar waar blijft de spanning, de uitdaging? Aan de tekst kan het hier alleszins niet liggen, want Büchners werk is een paretje.

*Leonce und Lena* is het verhaal van kroonprins Leonce van het rijk Popo en prinses Lena van het rijk Pipi die mekaar ontvluchten en zodoende elkaar in de armen lopen, een komische parabel die met melancholische overmoed het menselijke bestaan tracht te peilen. Centraal staat een verlamd gevoel van existentiële leegheid, een verbijsterende onbekwaamheid bij Leonce om zich een levensdoel te vinden: "Was die Leute nicht alles aus Langeweile treiben! Sie studieren aus Langeweile, sie beten aus Langeweile, sie verlieben, verheiraten und vermehren sich aus Langeweile und sterben endlich an der Langeweile (...) Alle diese Helden, diese Genies, diese Dummköpfe, diese Heiligen, diese Sünder, diese Familienväter sind im Grunde nichts als raffinierte Müßiggänger – Warum muß ich es gerade wissen?" Zijn vlucht voor het contracthuwelijk, samen met de levensgenieter-zwerver Valerio, wordt een zoektocht, vol *Sehnsucht* maar met prettig gestoorde humor ook, naar de pure vrijheid van de natuur: gewoon "zijn", niets "te

doen hebben". In Lena vindt hij uiteindelijk de ultieme zielsverwante en daarmee het zo nodige geloof in het leven an sich. Zo bekommert Büchner zich liefdevol om zijn geestkind (én de toeschouwer).

Dat gevoel wordt treffend vertaald in het scènebeeld: een coulissenbühne die een javelbad ondergaan heeft en het oorspronkelijke, onbewerkte artikel laat zien; een aangenaam niemandsland tussen bleke theatergordijnen. Daarin Leonce als een onrustige zwarte vlek. Peymann maakt hem een Hamlet-figuur: zwaarmoedig, emotioneel onevenwichtig en cynisch, met de scherpste tong die je je kan voorstellen. Maar Hamlett heeft een onmiskenbare grond voor zijn afkeer en vooral: zelftwijfel; Leonce mist beide en dat maakt hem in deze enscenering een vaak enerverend-arrogant personage. Best verdedigbaar replek per replek, alleen steelt het de meeste charme van het stuk.

Dat raakt meteen het centrale probleem van deze enscenering: de symmetrische één-op-één relatie tussen woord en beeld, tussen tekst en theatrale verbeelding. Leonce verkondigt inderdaad heel wat hatelijkheden, is dus een in het zwart geklede cynische jongeling. De zwerver Valerio is vanzelfsprekend een zuiderse bon-vivant. Het hof, de officiële van de landsraad en het volk, door Büchner kostelijk geparodieerd, worden zo voorspelbaar als wat groteske Ensor-karikaturen. De absurd-komische dialogen en ge-

beurtenissen zijn dik in de verf gezet en verliezen meteen veel van hun komische kracht. Een enscenering uiteindelijk, die letterlijk alles expliciteert. Woord krijgt beeld, beeld begeleidt woord in vaak saaie, overbodige samenhorigheden. Zelfs in de kleinste details is deze stapelmethode gehanteerd: "Und die Glocken, die Glocken!", roept Lena getormenteerd uit, en gelijk heeft ze, want even tevoren zijn inderdaad de bruiloftsklokken beginnen luiden. Geen uitdagingen, geen dubbele bodems, geen zuchtje verwarring biedt deze produktie. Niet zozeer het traditionele realisme, maar dit soort naadloos regietheater is het, dat Jan Decorte zo grappig parodieerde met zijn *Op een avond in*.

Maar Peymann betekent ook onverdeeld schitterend theater; zoals in *Nathan der Weise*, waar dezelfde regiemethode een ongemeen rijk ge-laagde voorstelling aflevert, of in *Ritter, Dene, Voss*, waar de regie bewust op de achtergrond blijft en alle ruimte laat voor grandioos acteer-spel.

## Ritter, Dene, Voss

*Ritter, Dene, Voss*, opnieuw een stuk van Thomas Bernhard, speciaal geschreven voor de Bochum-acteurs Ilse Ritter (de jongere zus), Kirsten Dene (de oudere zus) en Gert Voss (Ludwig, de broer). Bij het begin van het stuk de gezusters Ritter en Dene in een prachtige K.E.

*Leonce und Lena*  
Foto Abisag  
Tüllmann



Ritter, Dene, Voss  
Foto Oliver  
Herrmann

Herrmannruimte. Een ruime ovale Jugendstil-eetkamer met parketvloer, mahoniehouten wandbekleding, donkerrood behang en stijlvolle glasramen. Met zijn spaarzame meubeling erg modern, ware het niet dat het sombere, hier en daar reeds verkleurde behang, de reeks stijve familieportretten en een antieke, staande klok het geheel een melancholisch gevoel van gedaetendheid verlenen. Dene dekt de tafel, loopt gedurig af en aan tussen keuken (off-scène) en eetkamer. Ritter zit zich te vervelen voor het raam. In de belangstelling staat echter de zopas uit het Weense gesticht voor geesteszieken "am Steinhof" naar huis gehaalde broer. Terwijl hij namelijk "een bad neemt", proberen beide zussen het nieuwe gegeven onder controle te krijgen: Ludwig, jongere broer, oudere broer, genie of waanzinnige, schrijver van filosofische traktaten, gewild sociaal onaanangepast, onberekenbaar. Ze trachten voor zichzelf hun relatie met Ludwig te expliciteren, maken mekaar verwijten, nemen hem in bescherming of veroordelen hem. Een fijnzinnig spel tussen twee actrices: Ritter jong, frêle, maar met een air van verveelde desinteresse; Dene molliger, al wat ouder ook, voorzien van verantwoordelijkheidszin en een kleverige neiging tot bemoederen.

Wanneer de drie dan bij de aan-

vang van het tweede bedrijf – de hele scène is een kwartslag gedraaid – aan tafel zitten, zijn de verwachtingen hoog gespannen. Aller ogen, op de scène als in de zaal, zijn op Ludwig gericht. Wat je te zien krijgt, is echter niet louter Ludwig, maar Gert Voss. Hij beheerst het hele gebeuren. Met spanning, met ontroering zelfs kijk je toe hoe Voss zich steeds sterker achter zijn personage schaaft, de verdediging van Ludwig op zich neemt, in diens vertwijfelde strijd tegen de verstikking. "Meine Schwester sind meine Zerstörerinnen / sie vernichten mich / sage ich immer / Ich habe zum Direktor gesagt / wenn meine Schwester kommt / sagen Sie ihr / daß ich nicht nach Hause will / gehe ich nach Hause / ist es mein Tot".

Steinhof was de vrijwillige balingschap, thuis is de gouden kooi, de op het ouderlijk fortuin vegeterende zusjes, de matinées in het Wiener Musikverein, het Theater in der Josefstad, de oude huisdokter, het zondagmiddagdiner. Eerst blijft Voss gereserveerd op een afstand, alsof het hem hier niet betrof. Dan, als meer en meer duidelijk wordt hoe de tengels der gewooneid zich om zijn personage sluiten – de bemoederende Dene, de familieportretten, een afspraak met dokter Frege, het oude lievelingsdessert – breekt hij in een woeste uitval uit de dreigende verstarring. Hij

tiert en huult, wurgt als een bezetene een ongehoord aantal van zijn "lievelingsgebakjes" door de keel, schimpt en vervloekt, trekt ten slotte het tafelkleed onderuit: "Eine Etude mein Kind / damit ich nicht aus der Übung komme". De – enige overblijvende – vlucht in de waanzin. "Immer an der Grenze der Verrücktheit / verlassen wir diesen Grenzbereich / sind wir Tot".

De dreiging gebroken, lijkt er plaats vrij te komen voor verandering. Met verbetering zet Ludwig zich aan het werk: haalt de portretten van de wand, hangt ze omgekeerd, verschuift de kast – grootmoeders Boheemse porselein moet er daarbij aan geloven –, maakt plannen voor een nieuw behang en ook de staande klok moet weg. Prachtig om mee te maken hoe Gert Voss die eenvoudige, in hun symbolische betekenis erg doorzichtige handelingen tot een intrigerend spel maakt. Onder zijn onrust zie je de angst en de haat, de geestelijke claustrofobie, maar ook de agressie die daaruit voortvloeit. Neurotisch en onverbiddelijk als een gekooid dier. Dene kijkt onbegrijpend toe, volkomen uit het lood geslagen door de plotselinge veranderingen, getiranniseerd door Ludwigs agressieve onberekenbaarheid. Ritter daarentegen is geamuseerd, voelt zelfs enig enthousiasme voor de vernieuwingen, althans wat het inte-

rieur betreft. Verder kan of durft ze niet te denken; haar broers bezoek zal ook haar leven niet verstoren: "Du kanst noch jahrelang in Steinhof bleiben", stelt ze Ludwig, maar ook zichzelf gerust.

## Nathan der Weise

*Nathan der Weise* is een thesestuk, geschreven als pleidooi voor (religieuze) verdraagzaamheid en tolerantie. Dat is voelbaar in alle gelegingen van het stuk: de stof, de exemplarische personages, de gekunstelde plot die uiteindelijk tot de ontdekking leidt dat de tempelier (christen), de sultan (moslim) en de pleegdochter van Nathan (joodse) bloedverwanten zijn. Geschreven in 1779, is het hele dramatische gebeuren doordradend van het euforische "Verlichte" denken. Peymann heeft daar in zijn encensering uitdrukkelijk notitie van genomen. Zijn benadering van *Nathan der Weise* is meteen ook een analyse van Lessings opvattingen en de bepaling van een standpunt daartegenover. De toeschouwer krijgt dus niet louter de verbeelde wereld (Jerusalem ten tijde van de kruistochten) te zien, noch een 20ste-eeuwse kijk daarop. Peymanns encensering bespeelt een spanningsveld tussen drie punten: de huidige wereld, waarin deze encensering tot stand is gekomen, de wereld van Lessing, zoals die zich in het stuk manifesteert, en de fictieve wereld van de personages. Het resultaat is een intrigerende wisselwerking tussen universalisme en historisch bewustzijn. Een 20ste-eeuwer verliefd op de 18de-eeuwse idealen van Liberté, Egalité, en vooral Fraternité; verliefd, maar niet blind.

Van op de scène is een loopbrug geslagen tot in het centrum van de toeschouwersruimte. Daar zit, verheven boven het publiek, Lessing/de kunstenaar naar de scène gekeerd. Een anatomiepop, voor de helft de inwendige organen en het netwerk van bloedvaten en aders blootgelegd; onder het openge-spalkte vest is het naakte hart zichtbaar. In een typisch schildersgebaar meet hij met de pen in de hand de verhoudingen van/op de scène op. Rond hem de attributen van de dichter: een stapel blanco papier, een reeks beschreven vellen, een inktpot – omvergevalen; de inkt vloeit in de richting van de scène, de door de dichter verwoorde en door de theatermaker verbeelde wereld –, een schrijfmachine en een rijpe appel. Aldus is in de ruimte het derde aanknopingspunt ook expliciet aanwezig gesteld.

De scène zelf is een magnifieke scenografische prestatie: een grote, witte eenheidsruimte, met daarin

(vanaf scène 5) een heuse palmboom. Voor de scènes in het paleis van de sultan komt daarbij achteraan links een opgezette giraf uit de bodem te voorschijn. Het geheel overgoten met goudgeel licht. Visueel van uitzonderlijke schoonheid, is deze ruimte bovendien theateraal erg functioneel. Verschijnt daarin de Rudolph Valentino-achtige sultanfiguur in zijn stijlvolle luipaardmantel, krijgt het geheel een luxueuze exotische flair. Bij het optreden van de kruisvaarder, in volle slaguitrusting, of de ook in het stuk optredende broeder, in een verschooten ribfluwelen broek en pull, een zakdoek op het hoofd geknoopt, denk je veeleer aan een broeierige marktplaats. In zijn tijdeloosheid laat de scènebouw ook ruimte voor de universele draagwijdte van het stuk. De talloze anachronismen in de kostumering en de rekwisieten versterken nog deze openheid, bieden echter tegelijkertijd de mogelijkheid tot historische duiding.

Hoe bevruchtend dergelijke dubbelheid kan werken, is bijvoorbeeld duidelijk in de figuur van de tempelier. Hij verschijnt spectaculair vanuit de bodem in de schaduw van de palmboom. In volle kruisvaardersornaat, inclusief enorm slagzwaard, is hij meteen herkenbaar als incarnatie van dat onverzettelijke, dogmatische geloof dat gedurende verscheidene eeuwen storm liep op Jeruzalem. De stugheid waarmee hij zich in het harnas dient te bewegen, onderstreept dat nog. Maar die is tegelijkertijd ook vaak zo grappig onhandig, dat het publiek geen moeite heeft om in hem de "ruwe bolster blanke pit"-figuur te herkennen, die Nathan in hem ziet: "Die Schale kann nur bitter sein, der Kern ist's sichter nicht".

Wanneer de ridder enige tijd later tot inkeer komt en zijn harnas aflegt, verschijnt een 18de-eeuwse jongeling, evenbeeld van de Lessing-figuur in de zaal: de tolerante christen, zoals Lessing die als ideaalbeeld zag. Later echter, wanneer hij meent bedrogen te zijn door Nathan en de godsdienstwaanzen opnieuw oplaait, trekt hij verbitterd het oude harnas weer aan, klaar om te vuur en te zwaard de belangen van zijn geloof te verdedigen. Als hij zich dan in het paleis van de sultan besmeurt met diens rode inkt in een woeste ingebeelde uitval naar de vijanden van het christendom, is een beeld gecreëerd dat in zijn theatrale economie en betekenisrijkdom representatief is voor de hele voorstelling.

Zo wordt bijvoorbeeld in het personage van Nathan ook meteen het eeuwenoude antisemitisme meegegeven, zij het in een teken dat we kennen uit de jongste geschiedenis: louter het opschrift "Jud ist Jud",

door de kruisvaarder in een onbewaakt ogenblik op zijn koffer geschreven, opent een heel register aan connotaties. De patriarch van Jeruzalem wordt door de broeder in een stoeltje op de rug gedragen. Een variant van de voor eerbiedwaardigheidsbekleders gebruikelijke draagstoel, tegelijkertijd ook een niet mis te verstane verwijzing naar de kerkelijke hiërarchie én een (naar mijn smaak wat té) opvallend theateraal beeld.

Het is precies deze meervoudige gelaagdheid van de aangewende theatermiddelen die deze voorstelling zo ongemeen boeiend maakt. Peymanns theatertaal is hier tegelijkertijd helder doorzichtig én spannend onscherp in de talloze connotaties die ze biedt, functioneel in het handelingsverloop én plots oplichtend als beeld of symbool. Een begeesterend voorbeeld van hoe ook repertoiretooneel vernuftig, stekelig, humoristisch en verrassend kan zijn. Voor wie deze voorstelling gezien heeft, kan er geen twijfel over bestaan dat Wenen er goed aan heeft gedaan om Peymann naar het Burgtheater te halen. De ultieme bevestiging moet echter nog komen met de eerste Weense producties.

**Mark Deputter**

### DER THEATERMACHER

Regie: Claus Peymann / Decor: Karl-Ernst Herrmann / Kostuums: Jorge Jara / Dramaturgie: Herman Beil / Acteurs: Traugott Buhre, Kirsten Dene, Martin Schwab, Josefin Platt, Hugo Lindinger, Bibiana Zeller, Egina Fritsch.

### LEONCE UND LENA

Regie: Claus Peymann / Decor: Anna Oppermann / Kostuums: Jorge Jara / Dramaturgie: Hermann Beil / Acteurs: Gerd Kunath, Ulrich Gebauer, Julia von Sell, Fritz Schediwy, Kirsten Dene, Matthias Redlhammer, Johann Adam Oest, Urs Hefti, Thomas Wolff, Bert Oberdorfer, Hansa Czypionka, Josefin Platt, Hans Dieter Knebel.

### RITTER, DENE, VOSS

Regie: Claus Peymann / Decor: Karl-Ernst Herrmann / Kostuums: Karl-Ernst Herrmann / Dramaturgie: Vera Sturm / Acteurs: Kirsten Dene, Ilse Ritter, Gert Voss.

### NATHAN DER WEISE

Regie: Claus Peymann / Decor en kostuums: Karl-Ernst Herrmann / Dramaturgie: Hermann Beil / Acteurs: Gert Voss, Ortrud Beginnen, Traugott Buhre, Julia von Sell, Anneliese Römer, Karl Menrad, Urs Hefti, Fritz Schediwy, Bernd Birkhahn.