

De sprookjesverteller van het nieuwe Berlijn

In 2000 ruilt de jonge Duitse regisseur Thomas Ostermeier zijn Baracke am Deutschen Theater voor de Schaubühne am Lehniner Platz. Is Ostermeier geniaal of gehypet? Peter Anthonissen geeft een antwoord.

Thomas Ostermeier en de erfenis van Meyerhold, Brecht en Reinhardt

Een triomf kan ik de eerste doortocht van de Duitse regisseur Thomas Ostermeier (31) in België moeilijk noemen. Nogal wat toeschouwers die eind januari *Disco Pigs* in het kader van het Euro-Theaterfestival in de Koninklijke Vlaamse Schouwburg (kvs) of eind februari *Messer in Hennen* of *Shoppen und Ficken* in deSingel zagen, kwam ik nadien balend tegen. Een hype waaraan ik vlijtig had meegewerkt, had te grote verwachtingen gewekt. Wat dan? Thomas Ostermeier voorgoed klasseren of zijn nog jonge oeuvre opnieuw bekijken? Dit is een poging tot het laatste, zonder daarbij te veel te denken aan het oordeel van Duitse critici die Ostermeier reeds na het weinig uitzonderlijke *Messer in Hennen* tot 'geniaal regisseur' bombardeerden. De context waarin zulke commentaren ontstaan, is van op de zijlijn moeilijk te duiden, de hype die er het gevolg van is, niet van het ene naar het andere theaterland te transponeren.

De feiten dus even op een rijtje. Voor het belang dat hij aan de acteur hecht, verwijst Thomas Ostermeier naar zijn opleiding aan de Ernst-Busch-Schule, in België vooral bekend dank zij de in deSingel getoonde studentenproducties *Doctor Faustus Lights the Lights* (1992) en *Saints and Singing* (1998), die Robert Wilson er realiseerde. Van die eerste voorstelling woonde Ostermeier een aantal repetities bij. Hij werd er onmiddellijk geconfronteerd met een vormentaal die de zijne niet was. Zelf, zo zegt hij, stak hij op school veel meer op van de voormalige Brecht-actrice Gertrud-Elisabeth Zillmer en van Gennadi Bogdanov, die hem de biomechanica van Vsevolod Meyerhold bijbracht.

Michael Eberth, dramaturg van het Deutsches Theater in Berlijn, zag een schoolproject van Ostermeier en nodigde hem uit om met een aantal jonge acteurs in de in onbruik geraakte Baracke te komen werken, een 99 zitjes tellend bijgebouw van de historische Oost-Duitse schouwburg. Met zijn vaste dramaturg Jens Hillje zette Ostermeier de stap en wijzigde prompt de naam Baracke des Deutschen Theaters in Baracke am Deutschen Theater – kwestie van hun artistieke autonomie te beklemtonen. Op 3 december 1996 heropende de vernieuwde Baracke haar deuren, met niet alleen theater, maar ook muziek, beeldende kunst, performance, video en film. Op theatervlak had Ostermeier een dubbele ambitie. Eén: naar het voorbeeld van de toneelstudio's van Meyerhold aan het begin van de eeuw een spelmethode ontwikkelen die de plaats van het lichaam in de ruimte centraal stelt. Twee: kiezen voor hedendaagse dramaturgie om op die manier weer aansluiting te vinden bij wat zijn leeftijdgenoten boeit en bezig houdt.

Ostermeier liet er geen gras over groeien. In sneltreinvaart volgden zijn ensceneringen elkaar op: in 1997 *Fette Männer im Rock* van de Amerikaan Nicky Silver, *Messer in Hennen* van de Schot David Harrower, *Mann ist Mann* van Bertolt Brecht en *Suzuki* van Berlijner Alexej Schipenko; in 1998 *Shoppen und Ficken* van Londenaar Mark Ravenhill, *Unter der Gürtellinie* van de Amerikaan Richard Dresser en *Disco Pigs* van de Ier Enda Walsh in coproductie met het Deutsches Schauspielhaus in Hamburg. Lang bleek Ostermeier niet in de kleine Baracke te houden. Amper een jaar na zijn professioneel regiedebuut werd hij gevraagd om in 2000 artistiek leider te worden van de

Schaubühne am Lehniner Platz in Berlijn, het noodlijdende theater waarmee Peter Stein in de jaren zeventig furore maakte. Toen ik hem voor *De Morgen* hierover sprak, deed Ostermeier zijn 'strategie' uit de doeken: 'Ik heb er geen geheim van gemaakt en elk interview aangewend om te zeggen dat die plek mij zou interesseren. Maar tezelfdertijd zo subtiel dat de mensen daar konden denken dat het hun idee was mij te vragen.' Is hij dan zó geslepen en zelfzeker? Ja en nee, want hier is dezelfde man aan het woord die even later ootmoedig beken 'bij elke repetitie te twijfelen' of hij wel regisseur is.

Met de overstap van Ostermeier verdwijnt de Baracke van het Berlijnse toneel. Twee seizoenen lang was ze de 'place to be' van het Duitse theater, op 4 juli eerstkomend wordt ze gesloten met een laatste regie van Ostermeier, *Suzuki II* van Alexej Schipenko. Hijzelf zocht intussen ook reeds andere oorden op: in januari van dit jaar maakte hij zijn debuut in de grote zaal van het Deutsches Theater met Maurice Maeterlincks *Der blaue Vogel*; in april ging in het Deutsches Schauspielhaus in Hamburg zijn enscenering van *Feuergesicht* in première, een tekst van de 26-jarige Marius von Mayenburg, die straks huisauteur van de Schaubühne wordt.

Naast Ostermeiers productiviteit valt zijn versatiliteit op. De voorzichtige balans bijvoorbeeld tussen naturalisme en expressionisme waar hij in *Messer in Hennen* naar op zoek is, ligt mijlenver verwijderd van de gechargeerde slapstick in *Shoppen und Ficken*. 'Mijn esthetica ontwikkel ik steeds vanuit het stuk,' zei hij in *De Morgen* van 19 februari jongstleden. 'Elk auteur heeft zijn adem, zijn ritme, zijn tempo.'

Die probeer ik eerst te vinden, om vervolgens niet in één keer alles te willen tonen, maar telkens iets specifiek, een fragment van de werkelijkheid, gepointeerd en radicaal. In een andere voorstelling kan ik een andere wereld doen ontstaan. Niet mijn wereld: dan had ik zelf maar auteur moeten worden.' Op het eerste gezicht lijkt Ostermeier dus niet voor één gat te vangen. Is hij dan een theatermaker zonder gezicht, een 'Mann ohne Eigenschaften'? Niet echt. Als regisseur stelt Ostermeier zich ten dienste van de auteur en de acteurs, maar niet in die zin dat hij zich helemaal uitvlakt. Daarvoor zijn de keuzes die hij maakt, zowel qua repertoire als qua encensering, te doordacht.

Zijn regie van Maurice Maeterlincks *L'Oiseau bleu* in het Deutsches Theater brengt meer klaarheid. In dit sprookje schetst de tot nader order enige Belgische Nobelprijswinnaar literatuur de speurtocht van twee kinderen, Mytyl en Tytyl, naar de blauwe vogel, die hen het geluk op aarde moet brengen. Het einde is even moraliserend als in L. Frank Baums *The wizard of Oz*. Wat de kinderen zochten, bevond zich niet in een droomwereld, maar onder hun neus: wees dus blij met wat je hebt. Niet toevallig sluit Ostermeiers encensering aan bij *Disco Pigs*, dat hij voorafgaand regisseerde en dat ook als een sprookje kan benaderd worden. De onafscheidelijke Schwein en Mucker worden zeventien: het moment om hun ultieme wens te realiseren en het 'discopaleis' te bezoeken. Onderweg komt Mucker, die als meisje rijper is dan haar vriend, tot het besef dat er in het leven nog andere dingen aan de orde zijn dan de discotheek. Bijvoorbeeld de vraag: 'Wat is de kleur van de liefde?' In Schweins domme geweld, dat ze lange tijd zelf heeft aangemoedigd, denkt ze het antwoord niet langer te kunnen vinden.

In beide voorstellingen toont Ostermeier een bewustwordingsproces: zowel Mytyl en Tytyl als Mucker komen tot een dieper inzicht. Is er een thematische lijn in zijn werk te vinden, dan heeft ze daarmee te maken. Ook uit *Messer in Hennen* blijkt dat. David Harrower portretteert een ongeletterde landarbeidster die bij een molenaar de kracht van de taal ontdekt. De verworven kennis heeft een schaduwzijde: haar brute echtgenoot Pony William moet haar emancipatie met de dood bekopen. In Ostermeiers wereld is het immers niet alles goud wat blinkt. Maatschappelijke vooruitgang eist zijn onvermijdelijke tol. In tegenstelling tot Mucker wordt Schwein er in *Disco Pigs* niet wijzer op. In *Shoppen und Ficken* is de malaise compleet. Vier werkzoekende jongeren vechten tegen de bierkaai. Hun Mephisto-achtige belager Brian laat hen pas met rust wanneer ze

zich hebben overgeven aan de harde wet van de markteconomie: 'Geld is beschaving.'

Ostermeier dringt als regisseur geen interpretatie op, maar wie tussen de regels leest, merkt zijn aanwezigheid wel op. In *L'Oiseau bleu* gaan Mytyl, Tytyl en hun vrienden de strijd aan met boze bomen. Bij Maeterlinck eindigt deze scène met de vlucht van de kinderen. Ostermeier maakt er zich minder gauw van af. Bij hem ontardt de confrontatie in een bloedbad, waarbij de bomen collectief het onderspit delven. Aan het eind van deze eeuw, suggereert Ostermeier, is Maeterlincks optimisme met een korreltje zout te nemen, niet in het minst op ecologisch vlak. De kinderen zijn reeds op jonge leeftijd gecorrumpeerd en dragen de bloedschuld van vroeger generaties, in casu van hun vader de houtkapper, met zich mee. Ook uit Ostermeiers regie van *Shoppen und Ficken* spreekt een dergelijke deterministische wereldvisie. Wat het 'orgelpunt' van de voorstelling had moeten worden, de liefdesdood van Gary, is daardoor een anticlimax. Ostermeier ontzegt zijn personages net dat wat voor een goed begrip van belang is: hun krachtadigheid, hoe gewelddadig ook, komt voort uit vrije wil. Het is elders in het stuk dat ze de speelbal zijn van de omstandigheden. Ostermeier daarentegen laat de 'moord' in een soort triphopproes plaatsvinden, waardoor hij de personages deels van hun verantwoordelijkheid ontlast.

Elders weet Ostermeier echter beter blijf met Mark Ravenhills stuk dan zijn collega's Max Stafford-Clark en Theu Boermans, wier encenseringen ik zag bij respectievelijk de Londense gezelschappen Out of Joint/Royal Court Theatre en bij de Trust. Ostermeier is een minder trendy regisseur dan je op het eerste gezicht zou denken. Zijn *Shoppen und Ficken* speelt zich af in een gore flat waar allerlei smurrie op de vloer en aan de wanden kleeft. Uit de kledij van de personages spreekt een 'hipness' die weinig meer is dan een poging daartoe. Ostermeier streeft naar herkenbaarheid, zoveel is duidelijk. In vergelijking met Theu Boermans' hitgevoelige regie van hetzelfde stuk echter is *Shoppen und Ficken* geen milieuschets. De manier waarop Briens Lion-King-anecdote met een pluchen dier in de verf wordt gezet, wijst veeleer op de sprookjespiste.

In feite zet Ostermeier twee sporen tegelijkertijd uit. Om een jonger publiek weer naar het theater te krijgen en niet alleen de Duitse 'intellectuelen' die zweren bij Frank Castorfs deconstructivisme, kiest hij stukken die aansluiten bij de werkelijkheid van alledag. *Shoppen und Ficken* en *Disco Pigs* zijn aldus moment-

opnames van de jaren negentig. Met diezelfde stukken én met teksten als *Messer in Hennen* en *Der blaue Vogel* wil Ostermeier echter ook het hier en nu overstijgen. Zijn voorkeur voor lineaire vertellingen brengt hem als vanzelf bij sprookjes, die niet aan tijd of plaats gebonden zijn en, per definitie, universele geldigheid hebben. Maakt hij *Der blaue Vogel* 'grimm-iger' dan het origineel, dan is dit te interpreteren als een toegeving aan zijn eerste doel, het willen inhaken op de realiteit. Ostermeiers ambities zijn in die zin perfect vergelijkbaar met die van de al even grillige cineast Tom Tykwer (34), zowat zijn pendant op filmvlak. Tykwer wil publieksfilms maken 'die over de echte problemen in Duitsland gaan.' Terzelfdertijd beoogt ook hij een breder perspectief. Over zijn *Lola rennt* zei hij in *Knack* van 7 april jongstleden: 'Het verhaal zou zich net zo goed kunnen afspelen in Brussel, Peking of Hongkong, maar de realiteit van het moderne Berlijn geeft er een extra dimensie aan.' Ostermeier en Tykwer zijn de verhalenvertellers van de nieuwe 'Berliner Republik' – maar willen zich daartoe niet beperken.

De manier waarop Ostermeier met zijn acteurs werkt, maakt inderdaad beide mogelijk. Neem *Disco Pigs*. Bibiana Beglau en Marc Hosemann zijn als personage perfect identificeerbaar. Ga op straat en in een mum van tijd zie je hun evenbeeld verschijnen. Als speler bewegen ze zich echter buiten die concrete tijd en ruimte. Hun lichaamstaal staat op zich, behoeft geen uiterlijke constructie van de werkelijkheid. Daar lijkt ook Ostermeier meer en meer van overtuigd. In *Disco Pigs* en *Der blaue Vogel* is er een kaalslag op toneel. Het door Ostermeier zelf ontworpen decor voor *Disco Pigs* bestaat slechts uit een doek en twee stoelen. Merkwaardig is dat scenograaf Jan Pappelbaum voor *Der blaue Vogel* niet veel meer nodig heeft: het stuk speelt zich af op een smalle strook voor het doek en op een draaiend koepeldak, gemaakt uit natuurlijke materialen als hout. De enkele rekwisieten die de spelers gebruiken (zoals trapezes), worden uit de nok van de schouwburg neergelaten. Voor Maeterlincks overvloedige decoraanwijzingen heeft Pappelbaum een wel zeer economisch alternatief gevonden.

In beide voorstellingen valt ook de continue aanwezigheid van muziek op. Componist Jörg Gollasch maakt, net als dramaturg Jens Hillje en de scenografen Jan Pappelbaum en Rufus Didwiszus, deel uit van Ostermeiers vaste kern van medewerkers. Samen hebben ze trouwens een band die de premièrefeesten van de Baracke opluistert (met Ostermeier op bas). Dat hun voorstellingen doordrongen zijn van mu-

ziek, mag dus geen verrassing heten. Vanuit die optiek is *Disco Pigs* een meesterstukje. Slagwerker Thomas 'Danny-Boy' Witte zit mee op toneel. Aanvankelijk begeleidt hij de actie synchroon, zoals tromgeroffel bij een circusact. Naarmate Schwein zich jaloers en agressiever gedraagt, wordt het drumspel tomelozer, rauwer, minder gecontroleerd. De elektronische drums die Witte aan het begin gebruikt, laat hij tijdens de slotscènes achterwege. Dat is eenvoudig, maar knap gevonden. Langs muzikale weg onluistert Ostermeier immers de mens. Voor Schwein is geweld een pretje, voor Mucker wordt het bittere ernst. Net als het dodende drietal in *Shoppen und Ficken*, handelt Schwein in een roes. Zijn gedrag is echter niet machinaal, zoals de elektronica die even voordien nog weerklonk, maar dat van een wildeman. Het is

een visie die bij de gepunte Enda Walsh beter past dan in het morele universum van Mark Ravenhill. Voor een hip stuk als *Disco Pigs* komt er in de voorstelling overigens opvallend weinig eigentijdse muziek voor. Schwein citeert uit de Duitse herfsthit *How much is the fish* van Scooter, en daar blijft het bij. Het is een teken te meer dat Ostermeier zijn voorstellingen op een en hetzelfde moment in een specifiek tijdskader én op een breder plan plaatst.

In *Der blaue Vogel* helt de balans naar het laatste over. De kostuums verraden techno-invloed, maar in een modernistische bui zouden Hansje en Grietje er evengoed in kunnen rondlopen. Net als in *Disco Pigs*, wordt ook hier live gemusiceerd. Het resultaat baadt in eenzelfde circussfeer, ditmaal met feestelijker connotaties. Ute Falkenau en zijn harmonium zijn aan

touwen tegen de achterwand opgetrokken, op dezelfde plaats als het orgel in een kerk. Slagwerker Thomas Witte is ook hier present, maar het is trompettist Alexander Freund die de muzikale hoofdrol opeist. Met zijn drieën leiden zij de acteurs op zeker moment in een rondedans, als de rattenvanger van Hameln. Elk met een instrument in de hand, vormen de spelers spontaan een fanfare. Het is een toevoeging die Maeterlinck niet nodig heeft, maar die aanstekelijk werkt en gezien kan worden als een veruiterlijking van een van Ostermeiers basiskennmerken en -principes: dat voorstellingen ritmisch gestructureerd moeten zijn, de vrucht van een strak getimede afwisseling van spanning en ontspanning.

Hier spreekt eens te meer een adept van Meyerhold, niet van Stanislavski. Meyerhold

Der blaue Vogel - Deutsches Theater / Gerlind Klemens





Shoppen und Ficken - Thomas Ostermeier, Baracke am Deutschen Theater / Gerlind Klemens

was ervan overtuigd dat lichamelijke expressie die van woord en dialoog overtrof. Zijn acteurs waren fysiek en ritmisch getraind om de inhoud van een stuk te verbeelden. Ook Ostermeier twijfelt of een psychologische aanpak bij machte is een voorstelling avond na avond te ontsluiten. Dus gaat hij te werk op basis van ritme en muzikaliteit en vraagt hij zijn spelers om niet alleen de tekst, maar ook zijn regie als een partituur te benaderen. Daarin verschilt hij van de dictatoriale Meyerhold, die zijn acteurs geen vrijheid liet.

Ostermeier is zich van zijn historische voorbeelden zeer bewust. Is het toeval dat hij *Der blaue Vogel* op dezelfde plek enceneert waar het stuk in 1912 zijn Duitse première beleefde in een regie van Max Reinhardt? Wie met de evolutie van het Vlaamse theater in het achterhoofd naar *Der blaue Vogel* kijkt, valt nog iets anders op. Nogal wat ingrediënten doen denken aan *Mistero Buffo*

(1972): de eenvoud, het ritme, de dynamiek van de groep, de inbreng van circuselementen ... Trouwens: wie regisseerde in 1918 en 1921 het aan Dario Fo voorafgaande *Mysterium Buffo* van de Russische dichter Vladimir Majakovski? Juist, ja: Vsevolod Meyerhold. Daarmee is de cirkel rond. Meer dan de generaties voor hem lijkt Ostermeier zich te willen inschrijven in de theatergeschiedenis in plaats van er zich vanaf te keren – dat was meer iets voor The Wooster Group, Robert Wilson, Jan Fabre, noem maar op, de mensen wier epigonen hij zo verafschuwt. Op dezelfde manier gaat hij de vergelijking met Peter Stein, van 1970 tot 1984 zijn voorganger bij de Schaubühne, niet uit de weg. Is het overdreven te stellen dat wanneer André Szymanski of Tilo Werner (om slechts twee van zijn lievelingsacteurs te noemen) de Bühne van het Deutsches Theater opkomen, ze niet alleen spreken in naam van hun leeftijdgenoten, maar ook de erfenis van Meyerhold, Brecht of Rein-

hardt in zich dragen? Het plaatst een relativerende kijk op Thomas Ostermeier als modeverschijnsel in een ander daglicht.

Toch is ook het vraagteken van Michael Merschmeier gewettigd. Na *Der blaue Vogel* gezien te hebben, wees de hoofdredacteur van *Theater Heute*, die Ostermeier voordien in de armen sloot, op het grote verschil dat hij zal ervaren tussen de Baracke en de Schaubühne. Lag de kracht van de Baracke niet in haar kleinschaligheid? Ostermeier weet dat hij de kleine zaal vooralsnog beter beheerst. In *Der blaue Vogel* is dat vooral te merken aan het feit dat de acteurs een deel van hun energie en aantrekkelijkheid verliezen. Op zich is het prijzenswaardig dat Ostermeier zich op de grote Bühne van het Deutsches Theater aan eenzelfde vorm van 'arm' theater waagt als in *Disco Pigs*. Om het overzicht te bewaren, lijkt hij de vrijheid van zijn spelers echter te hebben beknot. Uitzonderlijk is dat niet: zulk een gereserveerd spel zag ik ook in Guy Cassiers' encenering van *Anna Karenina* bij het ro theater – vreemd, omdat Cassiers in *Angels in America* (1995) al bewezen had acteurs ertoe te kunnen brengen zich ook in de grote zaal uit te leven. De lef om Maeterlincks stuk tot spel-materiaal voor zijn acteurs te maken, zoals hij met *Shoppen und Ficken* deed, heeft Ostermeier niet gehad.

Een nog grotere uitdaging ligt mijns inziens in het repertoire dat hij voor de Schaubühne moet samenstellen. Op korte tijd wist Ostermeier voor de Baracke een fervent maar homogeen publiek aan te trekken van 20- tot 29-jarigen die meer met muziek en film bezig waren dan met theater. Daarvoor stukken kiezen vraagt alertheid en veldwerk, maar blijft een overzichtelijke bezigheid. De Schaubühne stelt andere eisen. Het blijft afwachten hoe Ostermeier daarmee zal omspringen.