

Kurt Vanmaeckelberghe,  
Serge Vlerick  
SCENOGRAFIE Bert Neumann  
KOSTUUMS Lies van Assche  
PRODUCTIE Les Ballets C. de la B.,  
Ruhrtriennale, Opéra National  
de Paris  
PREMIERE 1/05/03

#### VISITORS ONLY

REGIE EN CONCEPT Meg Stuart  
DANS Loup Abramovici, Simone  
Aughterlony, Joséphine Evrard,  
Antonija Livingstone, Sam  
Louwyck, Andreas Müller,  
Vania Rovisco, Thomas  
Wodianka  
MUZIKANTEN Paul Lemp  
en Bo Wiget  
DRAMATURGIE Bettina Masuch  
SCENOGRAFIE Anna Viebrock  
LICHT Herbert Cybulska  
KOSTUUMS Tina Kloempken  
VIDEO Chris Kondek  
TECHNIEK Britta Mayer  
PRODUCTIE Damaged Goods,  
Schauspielhaus Zürich,  
Volksbühne am Rosa  
Luxemburgplatz, Théâtre  
de la Ville, Kaaithheater,  
De Rotterdamse Schouwburg  
PREMIERE 30/04/03

#### BITCHES BREW/TACOMA NARROWS

CHOREOGRAFIE  
Anne Teresa de Keersmaeker  
MUZIEK Miles Davis  
MUZIKAAL ADVIES: Kris Defoort  
en Salva Sanchis  
DANS Benjamin Boar, Marta  
Coronado, Fumiyo Ikeda,  
Cynthia Loemij, Elizaveta  
Penkova, Salva Sanchis,  
Taka Shamoto, Igor Shyshko,  
Clinton Stringer, Giulia  
Sugranyes, Johan Thelander,  
Rosalba Torres Guerrero,  
Jakub Truskowski  
DECOR Jan Versweyveld  
KOSTUUMS An d'Huys  
PRODUCTIE Rosas, De Munt,  
Opéra de Rouen, Théâtre  
de la Ville  
PREMIERE 18/06/03

#### I DUE FOSCARI

ANNE TERESA DE KEERSMAEKER / DE MUNT

## Een les in luisterend kijken

Het siert de Venetianen dat ze altijd creatief geweest zijn in het bestraffen van misdadigers. Opknopen bijvoorbeeld, kon, al naargelang de misdaad, zowel met het hoofd als met de voeten bovenaan. Eén straf overtrof wel alle andere in spitsvondigheid: wie, aldus de overgeleverde wetteksten, in de buurt van de ramen van de volksvergadering speelde of rumoerig was, diende onverwijld in het water te worden gegooid.<sup>1</sup> Het oude Venetië werd gevreesd om zijn folterkamers, maar ook benijd om zijn rechtvaardige politieke instellingen. Italië zinkt aan het einde van de middeleeuwen weg in despotisme: Milaan had zijn Visconti's en later zijn Sforza's, Verona haar Scaligeri's, Firenze zijn Medici's. Maar het commerciële, zeevarende Venetië had geen feudale voorgeschiedenis en was daarom voor niets zo beducht als voor machtswellustige potentaten. Om machtsmisbruik te voorkomen, werd in 1032 begonnen met een lange reeks staatsvormingen. De Venetiaanse politici werden voortaan blootgesteld aan alsmat complexere *checks and balances*, die op termijn de doge herleidde tot een ceremonieel ambtenaar zonder feitelijke macht. In die mate zelfs dat Machiavelli moest toegeven dat het – volgens hem fundamentele – conflict tussen volk en machthebbers onbestaande was in de Venetiaanse republiek.<sup>2</sup> De echte krachtmeting in Venetië was die tussen de staat en zijn eigen ambtenaren. De niet aflatende waakzaamheid – of beter: de teugellose paranoia – en het snel werkend gerecht drukten elk illegitiem machtsgebruik ogenblikkelijk de

kop in. Met dat doel werd in 1310 ook de *Consiglio del Dieci* opgericht. De beruchte Raad van Tien vergaderde dagelijks, beschikte over een uitgebreid netwerk van informanten en beschermde het Venetiaanse staatsbelang met een nooit geziene efficiëntie. Vooral dan tegen machtsmisbruik door leden van het Venetiaanse staatsapparaat zelf! Ruim een half millennium lang verhinderden de republikeinse instellingen de concentratie van macht in personen of facties. De inwoners wisten zich dan ook onder een doeltreffend beleid en voelden zelfs een wat overdreven liefde voor de republiek en haar rechtsinstellingen. Meer nog, de Venetianen stonden ervoor bekend een ziekelijke neiging te hebben het eigen rechtssysteem te bezigen. Letterlijk!

We mogen aannemen dat Giuseppe Verdi hiervan op de hoogte was toen hij *I due Foscari* schreef. Na het succes van *Ernani*, zijn vijfde opera, lieten Verdi en librettist Francesco Maria Piave hun oog vallen op Byrons historische tragedie *The Two Foscari*. Het waar gebeurde verhaal van vader en zoon Foscari is één van de (vele) momenten in de Venetiaanse geschiedenis waar de draconische rechtspraak voor private tragedies zorgde. Wanneer Francesco Foscari, de doge van Venetië, het einde van zijn carrière nadert, breekt een onverkwikkelijk schandaal los. Zijn zoon Jacopo, die eerder al veroordeeld werd voor het aannemen van smeergeld en gesjoemel bij het toekennen van lucratieve overheidsambten, wordt in 1450 op verdenking van moord de republiek uitgestuurd. In ballingschap op Kreta,

wil Jacopo slechts één ding: terugkeren naar zijn geliefde vaderland. Op zoek naar iemand die daarover wil onderhandelen met de Venetiaanse overheid, contacteert hij onder meer de Turken en de Milanezen. De staatsveiligheid onderschept echter zijn correspondentie en Jacopo mag naar Venetië terugkeren – met de handen in de boeien. Voor het onderhandelen met vreemde mogendheden riskeert hij een veroordeling tot levenslange ballingschap. Dat is waar Verdi's *I due Foscari* begint. Zoon Jacopo, terug in zijn geboortestad, ziet met open ogen zijn einde tegemoet. Hij weet dat hij voorgoed verbannen zal worden en vrouw en kinderen nooit meer zal zien. De oude doge kan – gezien de gestrengheid van het Venetië dat hij vertegenwoordigt – zijn persoonlijke invloed niet laten gelden en moet machteloos toezien hoe zijn familie ten onder gaat. Echtgenote Lucrezia daarentegen houdt vast aan de onschuld van haar man en blijft naïef optimistisch geloven in een goede afloop. Veel meer gebeurt er echter niet. Verdi buit de psychologische toestand van de drie protagonisten uit en walst losjes voorbij aan de verhaalelementen. Reeds Byrons *The Two Foscari* was warrig, monotoon, en – omwille van de opdringerige verzen – weinig theateraal. Op aangeven van Verdi sleutelde Piave dan ook duchtig aan het stuk. Hij gaf de personages de vereiste emotionaliteit mee – bij elk van hen kookte het potje meer dan eens over –, maar de spanningskracht van de plot verliest zich in de rook die al dit droefgeestig tumult produceert. Het premièrepubliek in 1844 reageerde 'voorzichtig positief' op *I due Foscari*, maar hun lauwe oordeel werd al gauw ingehaald door dat van Verdi zelf. Dat verraadt tenminste een brief die hij enkele jaren nadien schrijft aan zijn librettist: 'Let er goed op dat je eentonigheid vermijdt. Bij van nature droevige onderwerpen kan het, wanneer

men niet goed oppast, uitlopen op een begrafenis, zoals bijvoorbeeld bij de Foscari, waarvan het karakter, de kleur, van het begin tot het einde te eenvormig is.<sup>23</sup>

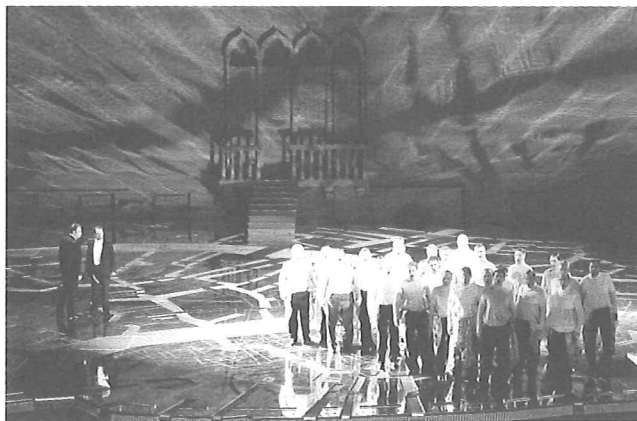
Maar niet alleen Verdi velt een hard oordeel over dit jeugdwerk. *I due Foscari* deelt in de algemene afkeuring van het gros van de Italiaanse opera's uit de eerste helft van de negentiende eeuw. Ook vandaag halen deze melodrama's maar zelden de zalen.

In april 2003 ging echter een nieuwe productie in première van dit weerbarstigste stukje operageschiedenis. Kazushi Ono, de nieuwe dirigent van de Koninklijke Muntstouwburch, ging daarvoor te rade bij modeontwerper Olivier Theyskens en bij Anne Teresa de Keersmaeker, die met *I due Foscari* aan haar tweede operaregie toe is. *Blaauwbaard*, haar eerste opera, kon van bij de première op onmiddellijke bijval rekenen. Met *I due Foscari* loopt het daarentegen zo'n vaart niet.

Lof was er voor Kazushi Ono en zijn radicaal hedendaagse lezing van Verdi. Een beetje lof was er ook voor scenograaf Jan Versweyveld, wiens voornaamste ingreep erin bestond het volledige podium te bedekken met een van onderuit belichte plattegrond van Venetië. De reacties op De Keersmaekers regie – vanwege pers én publiek – varieerden daarentegen van lauw tot uitgesproken negatief.

### Rechttoe rechtaan

Wat heeft De Keersmaeker dan gedaan met Verdi's opera om haar kijkers zo tegen de haren in te strijken? Erg weinig, en dat is het hem juist. Haar enscenering geeft toe aan het – vaak inconsistente – scenario en lijkt daarom op het eerste gezicht nogal gratuit. De Keersmaekers voornaamste inspanning richt zich op de emotionele karaktertekening van de protagonisten. Daarbij laat ze Piave's tamme portretteringen intact: de leidende mannenstemmen zijn gelaten, quasi inactie-



*I due Foscari* ANNE TERESA DE KEERSMAEKER / DE MUNT foto Johan Jacobs

ve figuren, terwijl Lucrezia té naïef en onbesuisd is voor een *prima donna*. Al verleent Verdi's muziek dramatische diepgang aan de protagonisten, ze komen niettemin stug en artificieel over. Precies die dubieuze eendimensionaliteit van de karakters wordt door De Keersmaeker onbeschaamd in de verf gezet.

De vastberaden Lucrezia stapt bijvoorbeeld steevast op een lange, rechte lijn – naar analogie met het koortsachtige muzikale thema dat haar begeleidt. Je kan je echter moeilijk van de indruk ontdoen dat haar schoenen, net als haar passen, een maatje te groot zijn. Die grote stappen neemt ze om haar onomstotelijk geloof in de goede afloop te onderlijnen. Maar ook dat geloof is een maatje te groot. Hoewel het vanaf het begin duidelijk is dat Jacopo's verbanning onafwendbaar is, krijgt de tot schande en eenzaamheid veroordeelde Lucrezia geen klaagzang over de lippen. In plaats daarvan weerklinkt in haar aria's altijd een heroïsche hoop, net niet waanzinnig. Elena Prokina onderstreept dat in de korte ogenblikken net vóór ze begint te zingen: ze plant haar voeten stevig in de grond, licht haar hoofd op, en om haar mondhoeken verschijnt een onbestemde glimlach. De boodschap is duidelijk: Lucrezia zingt zichzelf moed in. Het iet of wat karikaturale personage dat Prokina op die manier neerzet, is misschien wel

het enige dat haar resolute muziek toelaat. De intonatieproblemen die haar duidelijk parten spelen, kunnen bij zoveel krankzinnig geweld voor lief genomen worden.

Ook couturier Theyskens speelt gretig in op Lucrezia's bijna-waanzin. Niet zonder ironie hult hij de kloeke Elena Prokina in pastelkleurige jurkjes die ontworpen lijken voor kleine, ondeugende meisjes. Bij momenten deelt Lucrezia haar kinderlijke enthousiasme met echtgenoot Jacopo, vertolkt door tenor Cesare Catini. Meestal sjokt hij over het toneel met hangende schouders en met de handen in de zakken; de zoon van de doge weet dat zijn ondergang nadert. Maar het was Verdi's bekommernis zijn *primo tenore* niet te laten wegzinken in somberheid en melancholie. We leren Jacopo daarom kennen middels zijn liefde voor Venetië. Al wordt hij dan steevast begeleid door een eenzame, zorgelijk klinkende klarinet, steeds opnieuw put hij kracht uit het bezingen van zijn geboortestad. Net als Lucrezia zwalpt hij tussen radeloze eenzaamheid en het naïeve geloof in een mogelijk *happy end*, en ook zijn aria's eindigen met optimistische tonen. Het pleit voor de enscenering van De Keersmaeker dat ze Jacopo's naïeve hoop ondubbeltzinnig in beeld brengt. Al is de ondergang nabij, Jacopo wordt haast euforisch wanneer hij alleen gelaten wordt met het decor – een

goudkleurige plattegrond van zijn dierbare stad. Ook de manier waarop Jacopo verschijnt in zijn meest wanhopige scènes, is treffend. De onterecht beschuldigde Jacopo weet zich eenvoudigweg geen houding te vinden, en loopt daarom gespannen van links naar rechts.

Jammer genoeg wordt de geloofwaardigheid van Catini's personage vaak ondergraven door zijn stem. Die bezit immers veel te veel van de brute manhaftigheid die Jacopo nu net moet ontberen.

Meest overtuigend in alle opzichten is Francesco Foscari, de in diskrediet gebrachte doge die lijdzaam de hele geschiedenis ondergaat. Bariton Anthony Michaels-Moore vertolkt met verve de machteloze machthebber van Venetië. Hij houdt perfect het midden tussen de onhandige houderigheid die zijn rol vereist en de dure somberheid van Francesco's zanglijnen.

Dat begint al bij de in zichzelf gekeerde blik: de oude doge kijkt immers niet, hij staart. En die starrende uitdrukking wordt beklemtoond door zijn verkrampte, onbeweeglijke nek en de houderige arm-bewegingen. Zijn benen zijn altijd gebogen, onder zijn vooroverhellende rug herleiden ze de oude doge tot een wankele constructie, die elk ogenblik omver kan vallen. Dat doet hij uiteindelijk ook, waarna het stuk abrupt eindigt. Maar voor het zover is, wankelt hij als een houten klaas door zijn stad, daarbij braafjes de spelregels volgend: net als zoon Jacopo let hij erop nooit op die delen van de plattegrond te lopen die het water voorstellen. Als om hun gehechtheid te benadrukken aan de stad die zowel haar glans als haar voortbestaan dankt aan de harde regels die onverwacht wreed de loyaliteit van de twee Foscari's op de proef stellen.

Het mannenkoor is de personificatie van die stad. Niet toevallig borduurde Theyskens op de broeken en toga's van de magistraten de skyline van Venetië. Wanneer de koorleden

en masse door elkaar wandelen, lijken ze één te worden met de plattegrond van de stad die ze belichamen. Een groot deel van hun tekst bestaat dan ook uit het bezingen van de uitmuntendheid van de Venetiaanse rechtspraak, tot vervelens toe.

Maar vervelend is vooral de vaak voorspelbare ruimtelijke opstelling van het koor. Bijvoorbeeld op het ogenblik dat de oude doge openlijk bevestigt dat hij zich zal neerleggen bij de beslissing van de Raad van Tien, en zijn vaderhart zal verbergen achter de rol van doge. Het koor laat zijn goedkeuring horen met een monumentale 'Ben dicesti' ('Goed gesproken'). Een tweede krachtmeting komt er in de derde akte, wanneer de Raad het ontslag van de doge eist. Ze verzoeken hem afstand te nemen van zijn macht: 'Cedi, cedi, rinunzia al potere'. Opnieuw wordt getest of de doge in staat is het staatsbelang te laten primeren op zijn persoonlijke gevoelens.

De Keersmaeker encenseert beide krachtmetingen op dezelfde, voor de hand liggende manier. Het koor bevindt zich in een grote, dreigende halve cirkel, terwijl de doge zich eenzaam in het midden bevindt. De symboliek is erg leesbaar, té leesbaar. De choreografe volgt keurig de tekst, maar de vertelling kan niet boeien.

Tegenover deze statische taferelen staan gelukkig de meer levendige groepsscènes, waar De Keersmaeker erop toezag de zangers op geen enkel moment unisono te laten bewegen. Verstandig is ook haar keuze om de choreografie van koor en solisten te beperken tot 'gewone' bewegingen, die de zangers kunnen uitvoeren zonder aan geloofwaardigheid in te boeten.

Er zijn bijvoorbeeld de talrijke variaties op het thema 'verplaatsen'. We vermeldden reeds de rechtlijnige tred van Lucrezia. Maar haar vastberadenheid wordt net zo goed onderstreept door eenvoudige arm-bewegingen: het getimed ballen van de vuisten of een kleine port de



I due Foscari ANNE TERESA DE KEERSMAEKER / DE MUNT foto Johan Jacobs

bras. Operazangers doen nu eenmaal graag iets met hun handen terwijl ze zingen, en die gebaren leunen soms gevaarlijk dicht aan bij holle pathetiek. De Keersmaeker weet de schade echter te beperken, en in combinatie met Lucrezia's kinderlijke enthousiasme werken ze zelfs oprecht ontwapenend.

De choreografie speelt ook een subtiel spel met de voor- en de achterzijde van het lichaam, en met de eenvoudige beweging 'omdraaien'. Een goed voorbeeld is het duet van Lucrezia en de oude Foscari aan het einde van de eerste akte. Zij komt hem het onmogelijke vragen: zijn persoonlijke macht aanwenden om Jacopo vrij te krijgen. Hij wijst erop dat de doge van Venetië de macht niet heeft zich in de rechtspraak te mengen. Lucrezia echter, zonder begrip voor de afschuwelijke tweespalt waarin Francesco Foscari zich als vader én doge bevindt, noemt hem harteloos en wreed. Lucrezia en de doge praten met andere woorden volledig naast elkaar. Verdi schoof onder beide teksten slim dezelfde melodie; Lucrezia en de doge zingen unisono, maar hun woorden kunnen elkaar niet bereiken. Verdi gebruikt hier – opmerkelijk – een samenzang om de onoverbrugbare afstand te evoceren.

In De Keersmaekers encensering van het taferel keert Lucrezia haar rug naar de oude doge, als om haar onbegrip te uiten voor zoveel

machteloosheid en berusting. Beiden staan achter elkaar te zingen op dezelfde melodie, schijnbaar doof voor elkaar. De momenten waarop Lucrezia zich plots omdraait en de oude man aankijkt, zijn van een ongekennde intensiteit. Ze markeren de momenten waarop Lucrezia de hardste verwijten maakt aan het adres van de doge.

Maar er zijn net zoveel momenten waar De Keersmaeker er niet in slaagt de eendimensionale emoties op een charmerende manier in scène te zetten. In het licht van de Italiaanse, negentiende-eeuwse operacultuur mag het echter niet verbazen dat er geregeld gaten vallen in *I due Foscari*. De romantische opera's werden immers op dezelfde manier geschreven als de achttiende-eeuwse opera seria, namelijk: snel. De Italiaanse opera was een lucratieve industrie. Librettisten en componisten schreven zich de ziel uit het lijf om mee te draaien, bijna niemand had tijd voor muzikale, literaire of dramatische hoogstandjes.

'Nieuwe onderwerpen, nieuwe versvormen,' zo zal de latere Verdi verzuchten. Inderdaad, wie iets aan de rammelende kwaliteit van de romantische opera wilde veranderen, moest beginnen bij het libretto. In *I due Foscari* wordt duidelijk hoezeer de jonge Verdi worstelde met muzikale oplossingen om de elliptische

vertelling te verlevendigen. Vandaar wellicht het uitzonderlijke gebruik van muzikale *Leitmotiven* die de protagonist begeleiden op hun tocht naar de ontreddering. Jacopo heeft een zuchtende klarinet in de rug, Lucrezia wordt op de hielen gezeten door een nerveus strijkerswijsje. Ook het overvloedig gebruik van de aan wiegende gondola's reminiscerende 6/8-maat tracht uniciteit aan de intrige te verlenen. Maar het is vooral het dynamische karakter van de aria's, cabaletta's en ensembles waarmee Verdi vaart wil geven aan dit psychologische melodrama. Dat laatste heeft dirigent Kazushi Ono erg goed begrepen. De muziekdirecteur van de Munt stapt over de veranderlijke kwaliteit van de opera heen en is niet te beroerd om in dit vroege werk enkele delicate kanttekeningen te plaatsen. Zijn interpretatie speelt de vaak fluisterzachte kamermuziek uit tegen raspende orkesttutti, zonder te verzanden in sentimentele drukdoenerij. Zo komt hij tegemoet aan de recht-toe rechtaan encensering van De Keersmaeker.

### Geen meesterwerk

Toen het eind jaren '50 mode werd om theaterstukken aan te pakken op hun 'dramaturgische inhoud', duurde het niet lang voordat ook operaregisseurs (aangepord door musicologen) de 'dramaturgisch onderbouwde' operaregie ontdekten. Het resultaat – een rits grensverleggende encenseringen – was een zegen voor het destijds muffige operabedrijf. Maar terwijl men in het theater snel doorhad dat een kritische houding geen garantie is voor een geslaagde mise-en-scène, zweert het operabedrijf vandaag nog steeds bij een haast obsessieel uitgewerkte dramaturgie.

Deze productie van *I due Foscari* bewijst dat het ook anders kan. De Keersmaeker aanvaardt de schuifelende plot van deze opera en onderneemt geen enkele poging om het geheel op te leuken met 'intelligente' regievondsten. Of om

het vermoeden te maskeren dat *I due Foscari* géén meesterwerk is.

In plaats daarvan toont ze de personages en de plot op een ont-nuchterende, haast naïeve manier – met het sec van een commentaar-loze reportage. De totale afwezigheid van decorwissels en het schaarse gebruik van rekwisieten nopen de toeschouwer om stil te staan bij de argeloze, onberedeneerbare sentimentaliteit van deze vroege Verdi-opera. De Keersmaeker geeft les in luisterend kijken. Dat werkt verkwikkend in het actuele denken over opera, waar uitgehohde begrippen als ‘conceptuele vormgeving’ en ‘intelligente emotie’ de criteria bij uitstek zijn waartegen een opera-enscenering wil worden afgewogen.

Raf Geenens en Tom Janssens

- 1 Zie J. J. Norwich, *A History of Venice*, Harmondsworth, 1983 (1977), p. 184.
- 2 N. Machiavelli, *Discorsi. Gedachten over Staat en Politiek* (vert.: P. van Heck), Amsterdam & Antwerpen, 1997 (1531), p. 109-111.
- 3 Brief van Verdi aan Piave, 22 juli 1848. In: G. Verdi, *Autobiografie in Brieven* (vert.: Y. Bloemen), Amsterdam, 1991, p.23.

## I DUE FOSCARI (GIUSEPPE VERDI)

MUZIKALE LEIDING Kazushi Ono

REGIE Anne Teresa de

Keersmaeker

DECOR EN BELICHTING

Jan Versweyveld

KOSTUUMS Olivier Theyskens

KOORLEIDER Renato Balsadonna

ZANG Anthony Michaels-Moore,

Cesare Catani, Elena Prokina,

Raymond Aceto, Peter Lurié,

Francisca Devos, Tie Min Wang

PRODUCTIE De Munt

PREMIERE 15/04/03

## LUK PERCEVAL REGISSEERT TWEEMAAL VON MAYENBURGS DAS KALTE KIND

### Strengen van toevalligheid

We zijn weer helemaal bij wat Marius von Mayenburg betreft. Het oeuvre van de 31-jarige Duitse schrijver beslaat vier stukken, en degene die we daar nog niet van kenden werden het voorbije seizoen in onze theaters geïntroduceerd. De Queeste pikte het (ook in Duitsland) totaal over het hoofd geziene *Haarmann* op en Luk Perceval begeleidde *Das kalte Kind* naar de openbaarheid. In december 2002 regisseerde hij de wereldpremière in de Berlijnse Schaubühne en een half jaar later deed hij het in Het Toneelhuis met zijn eigen acteurs nog eens over.

Over die twee regies van Perceval gaat het hier en, omdat het stuk zelfs na twee encenseringen zoveel vraagtekens achterliet, noodgedwongen over de tekst. Die blijkt, ondanks de schijn van wilde associaties en absurde verbanden, grondig gestructureerd te zijn en veelvuldig gebruik te maken van de wetten van de komedie. De opbouw is die van een labyrint. Minstens drie keer denderen de personages voorbij hetzelfde punt, zonder daar acht op te slaan of er zelfs maar kennis van te nemen. Drie keer, dat is evenveel als er bedrijven zijn. Die staan achtereenvolgens voor de ontmoeting, voor het huwelijk en voor de begrafenis. De blindheid waarmee de personages deze rites van het leven passeren, is vergelijkbaar met het ‘niet zien’ van de tragedie.

In Berlijn krijgt Perceval die grimmigheid er nog niet uit. De acteurs geven het volle pond en zijn begaan met het welslagen van hun persoonlijke interventies. Het maakt de voorstelling nogal vol en de toon niet optimaal gericht. Ze

blijft steken in een branie-achtige stoutheid, waarbij acteurs hun broeken afsjorren, masturberen, kotsen of elkaar dolken in de rug ploffen. Uiterlijk ziet het er gevaarlijk en ruw uit, maar deze burleske stijl holt uiteindelijk zichzelf uit omdat hij gaandeweg het stuk geen tegenwicht krijgt. Het is één lange ongehinderde vaart naar beneden. Zelfs al kleeft een artiest een dergelijk mensbeeld aan, dan nog mag je verwachten dat hij het zich iets moeilijker maakt om dat thema ter sprake te brengen.

Toch zijn in de Schaubühne alle elementen al voorhanden. Bijvoorbeeld de gratuite manier waarop de personages bij elkaar zijn geworpen en hoe scenografe Annette Kurz daar een magistraal beeld voor ontwerpt. Er zijn drie clusters van personages, die niets anders met elkaar gemeen hebben dan het etablissement dat ze op die bepaalde dag frequenteren. Alsof er een fast-forwardknop mee gemoeid is, nemen die strengen van toevalligheid in geen tijd de vorm aan van geijkte samenlevingspatronen: men leert elkaar kennen, men woont samen of trouwt, men stapt binnen in een nieuwe familie. Waar het klassiek burgerlijk drama of het familiedrama uitgaat van die patronen en er dan het welslagen of mislukken laat van zien, doet Von Mayenburg het omgekeerde. Hij vertrekt van totaal onsamenhangende brokstukken en tovert ons voor dat daar iets kan uit voortkomen. Bij wijze van meedogenloze grap, welteverstaan.

Elk van die drie clusters vertegenwoordigt een manier om in het leven te staan. Eerst is er een ouder koppel, pensioen in zicht,

dat samen met de nog thuiswonende Tine de oudste dochter Lena in de studentenstad bezoekt. Dan zijn er Silke en Werner, een jong duo dat de pedalen kwijt is na de komst van een baby. Ze wachten op Johann en Melanie. Uiteindelijk daagt alleen Johann op, want hij heeft net de bons gekregen. Tot slot is er Henning, een eenzellige exhibitionist die toeslaat in vrouwen-toiletten.

Tussen deze personages komen de meest onwaarschijnlijke verbanden tot stand. Als men de achtereenliggende schakels rationeel probeert te benoemen, blijkt pas goed hoe absurd de samenhangen in dit stuk zijn. Omdat Lena letterlijk moet braken van het gezeur van haar vader, stoot ze in de vrouwen-toiletten op Henning, die wordt neergeslagen door Johann, want die moet dringend urineren nu hij zich zit te bezatten omdat hij de bons heeft gekregen. Johann trouwt Lena. Tine ontfermt zich over Henning. Finaal bevrijdt Lena zich door Johann met een keukenmes te doden.

De blindheid waarmee deze lieden aan elkaar zijn overgeleverd, is treffend in beeld gebracht door Annette Kurz. In Berlijn laat ze het toneel uitbreken, zodat er een diepe kloof ontstaat voor de toeschouwersrijen. Op een omhooggetakeld platform opereren de acteurs. In de theatergeschiedenis is ooit de huis clos bedacht om afzondering en benepenheid uit te drukken. Het isolement dat Kurz oproept, geeft echter nog een indruk van wijsheid, al was het maar omdat het beperkte eilandgevoel omringd is door onmetelijkheid. Veel meer dan de nuffigheid