

○ 'Ungeheuer heutig'

- Nederland en het Duitse toneel: geen reisreportage -

Vanaf de jaren tachtig reisde Loek Zonneveld voor de Groene Amsterdammer langs een aantal Duitse stadstheaters, dook in de geschiedenis van de Nederlands-Duitse toneelbetrekkingen en maakte in de jaren negentig pogingen mee van Nederlandse regisseurs hun werk in Duitsland te tonen en er nieuw werk te maken. Voor Theater Schrift Lucifer schreef hij een reportage, met daarin aandacht voor enkele sleutelmomenten en –figuren uit deze lange geschiedenis van theateraal grensverkeer.

Loek Zonneveld

1. Eerste proloog, vanuit de zevende hemel

'Mijn vooroordeel tegen alles wat Duits is wordt ernstig aangetast. De nationaal-socialisten hebben behalve een levenslang wantrouwen tegen Duits als mentaliteit, ook een gemakkelijke en niettemin hardnekkige afkeer van de Duitse taal en cultuur op hun kerfstok. Zelfs Lotte Lenya, die liedjes van Brecht en Weill zingt op mijn grijsgedraaide grammofoonplaten, heeft mij daar nooit vanaf geholpen. Maar nu: ik weet het niet meer.' (Jac Heijer, NRC Handelsblad, 3 juni 1977)¹

¹ Jac Heijer, 'Klassiek toneel in West-Berlijn - De Duitsers als lichtend voorbeeld'. Een reportage over het Berliner Theatertreffen in NRC Handelsblad, 3 juni 1977.

2. Tweede proloog, vanuit het repetitielokaal

'Mevrouw P. speelt bij het Deutsches Theater voornamelijk hofdames en ander klein grut. Haar rol in *Moffenblues* is één van de twee oude koningin-moeders - er is een goede en een slechte, DDR en BRD, maar dat vertel ik niet verder. Mevrouw P. stortte zich op haar koningin-moeder alsof het echt Schillers *Maria Stuart* was. Het resultaat was om te huilen. Alleen maar toneel-toneel. (...) Ik besloot Mevrouw P. te vervangen. Dat is Gudrun Ritter geworden. Ze is naar repetities komen kijken, was voorbereid dat het allemaal erg anders en nieuw was, maar ze vond het 'ungeheuer heutig' (buitengewoon eigentijds) en ze wilde meedoen. Dus nu repeteer ik met haar. Ze is verschrikkelijk goed, heeft alleen moeite met tekst leren, maar dat is een ander verhaal.' (Gerardjan Rijnders over *Moffenblues* winter 1996)²

3. Historie - geboorte van de Europese toneelregie in Thüringen

Georg II, de hertog van Sachsen-Meiningen en Hildburghausen aan de rand van het Thüringer Woud (1826-1914) hield van toneel en van schilderen. Dat kwam goed uit, in de hoofdstad van zijn hertogdom had zijn vader in 1808 een schouwburg laten bouwen, in de beste tradities van het stoffige Duitse hoftheater aan het eind van de achttiende en het begin van de negentiende eeuw. Georg II had goed om zich heen gekeken, onder meer bij Goethe, die (naast allerlei andere bezigheden) toneeldirecteur was in Weimar.

² Gerardjan Rijnders, Repetitiedagboek voor *Toneel Theatraal* van de montagevoorstelling *Moffenblues* bij het Deutsches Theater in Berlijn, winter 1996.

Bovendien had hij opvattingen over toneel, die hij in 1862 (hij was toen 36) had neergelegd in een theatermanifest, waarin de 'wet' was vervat dat in de toneelspeelkunst de idee staat boven het belang van de individuele acteur. 'De toneelspeelkunst mag niet worden misbruikt om mensen te misleiden en te verblinden'. Zij bestaat 'zum Frommen der Menschheit', letterlijk ten bate en ten dienste van de mensheid, en niet tot meerdere eer en glorie van ijdelheid en lichtzinnigheid van de toneelkunstenaars zelve.

In zijn jeugdherinneringen schrijft de Hertog: 'Ik was boos omdat Shakespeare in Duitsland zo slecht gespeeld werd.' Voor die boosheid was alle reden: er werden tussen 1750 en 1850 uitsluitend bastaardversies van *Hamlet*, *King Lear* en *Romeo en Julia* gespeeld, veelal met een happy end. Georg en zijn staf gingen terug tot de authentieke teksten, aan het instuderen en monteren van de voorstelling werd weken, soms maanden besteed, vaak werd na de première doorgerepeteerd. De hertog werd terzijde gestaan door zijn (derde) vrouw, die een praktisch-organisatorisch talent was, en een aan het hof verbonden beeldend kunstenaar, Ludwig Chronegk, die zijn vaste vormgever werd, decors en kostuums ontwierp. Voor die vormgeving werden uitgebreide historische studies verricht, zoals over het klassieke Rome ten dienste van een van hun kroonstukken uit de beginperiode, Shakespeare's *Julius Caesar*. Het repertoire bestond uit Shakespeare, Schiller, Von Kleist, Molière, later ook Ibsen. Het hopeloos ouderwetse systeem van 'plan-acteren' - spelen in banen evenwijdig aan het voetlicht - werd in Meiningen snel losgelaten.

In mei 1874 gaven de Meiningers hun eerste gastvoorstelling in het Friedrich Wilhelmstädtische Theater aan de Schumannstrasse in Berlijn. Dat was hun algemeen erkende doorbraak, ook en vooral onder jonge tonelisten in de groeiende theatermetropool Berlijn, waaronder Max Reinhardt. Men was vol lof voor de nauwkeurige historische kostumering en decoratie, de grote aandacht voor tekstbehandeling, de spectaculaire acteurs- en figuratie-regie, het vermijden van bombast en virtuoze domheid in de toneelspeeltraditie (wat een wezenlijke bijdrage werd genoemd aan de bevrijding en emancipatie van het toneel en de toneelspeler), de moderne technieken voor licht en geluid. De Meiningertroep werd vrijwel meteen uitgenodigd voor een lange reeks buitenlandse tournees, die het ensemble in minder dan twee decennia naar alle grote steden van Europa voerde, onder meer naar Moskou en Parijs, waar ze werden gezien door de latere toneelvernieuwers Stanislavski en Antoine. Op die tournees werd in 1880 Amsterdam aangedaan en in 1888 Rotterdam. De Meiningers hebben een sterke invloed uitgeoefend op Nederlandse regisseurs als Louis Crispijn en Willem Royaards en op toneelpedagogen als Mietje Kleine-Gartman, die haar leerlingen leerde een tekst eerst zo 'gewoon' mogelijk te laten zeggen, onder meer door de teksten eerst in alledaags Nederlands te laten parafaseren en de intonatie daarvan dan vast te houden in de feitelijke toneeltekst, een techniek die bij de Meiningers gebruikelijk was.

Tijdens de buitenlandse tournees barstte overigens ook snel de kritiek los, die voornamelijk ging over de mate waarin de vormgeving het spel van de toneelspelers ging beheersen en

overheersen. Nederlandse kritieken op de voorstellingen van de Meiningers kwamen in feite neer op de vaststelling: we laten ons bedwelmen door schitterende beelden en ingenieuze massa-scènes, terwijl het spelen in feite buitengewoon middelmatig is. De Meiningertroep schijnt inderdaad uit tamelijk middelmatige acteurs te zijn samengesteld: de hardnekkige strijd tegen het sterrentoneel zorgde ervoor dat alle toneelsterren de groep zelfs gingen mijden. Ze konden er immers niet schitteren. Wat niet weg neemt dat Georg van Meiningen het theatraal illusionisme van de late negentiende eeuw tot een onbetwistbaar hoogtepunt heeft gebracht. Stanislawski nam de nauwkeurigheid in de vormgeving van hem over en concentreerde zich vervolgens op wat Meiningen had laten liggen: de acteursregie van geloofwaardige individualiteit. Anderen vonden door het werk van de Meiningertroep juist een eigenzinnig antwoord op de illusie van de toneel-illusie: zij kwamen tot stileringen in het toneelbeeld (Jessner), de abstractie van toneelvormgeving in de bouw van podium- en trappendecors (Appia, Craig), het gebruik van bewegende schermen (Craig) en het draaitoneel (Reinhardt). Dat alles naast de bouw van toneeltorens en de mechanisering van de trekkenwanden, de verzonken orkestbak van het Festspielhaus in Bayreuth, de algemene invoering van het elektrisch toneellicht - vrijwel allemaal vernieuwingen die het eerst en het meest compleet werden uitgetest en ingevoerd in het Duitse theater aan het eind van die voor het toneel zo avontuurlijke negentiende eeuw.

4. Intermezzo 1 - het Berlijn van Royaards & Verkade

De in 2010 gepubliceerde studie over de schrijfster en (toneel)publiciste Top Naeff³ onderstreepte nog eens dat de invloed van het Duitse theater op het Nederlandse toneel een blijvende was, ook op het vlak van de persoonlijke loopbaan van toneelpersoonlijkheden. De twee grote krachten van het Nederlandse toneel in de eerste drie decennia van de twintigste eeuw, Willem Royaards (1867-1929) en Eduard Verkade (1878-1961), vonden de eerste bevestiging van hun talent in Berlijn. Willem Royaards vertrok in 1904 naar Berlijn, waar hij eerder gastrollen had vervuld en waar hij in contact was gekomen met de grote toneelvernieuwer Max Reinhardt, voor wie de visie van de regisseur centraal stond, niet ondergeschikt maar nevensgeschikt aan de improvisatie- en speeltalenten van de acteur. Voor Max Reinhardt was een toneelspeler altijd meer dan aan technisch vakman, hij hield ervan zijn totale persoonlijkheid aan te spreken. Hij had een voorkeur voor een genereus, met barokke middelen werkend theater, kon echter ook zeer sober werken als de stof en het stuk erom vroegen, werkte met technisch geavanceerde middelen als het draaitoneel en regisseerde ook voor grote locaties zonder lijsttoneel, in immense hallen en grote circuspistes. Royaards ging lessen bij Reinhardt volgen, legde zich onder diens invloed meer toe op de inhoud van teksten ('het opsporen der puur geestelijke intentie') en minder op uiterlijk vertoon. Reinhardt liet Royaards spelen in zijn Deutsches Theater, maar aangezien hij niet de grote rollen te spelen kreeg waar hij op hoopte, keerde hij terug naar Nederland. Zijn in Duitsland behaalde successen vergrootten zijn populariteit in Nederland aanzienlijk.

³ Gé Vaartjes, *Rebel & dame. Biografie van Top Naeff* (Amsterdam 2010).

Eduard Verkade, zoon uit een industrieel milieu in Twente, kende het Duitstalige theater eveneens van reizen naar Wenen en Berlijn. Hij schoolde zichzelf als voordrachtskunstenaar, maar koos voor een loopbaan als 'toneelleider' na de kennismaking met de van oorsprong Engelse acteur Edward Gordon Craig, die een eind aan zijn veelbelovende toneelspelerscarrière maakte om zich te ontwikkelen tot toneelontwerper, toneelregisseur en die uiteindelijk wist uit te groeien tot een van de grote toneelvisionairs van Europa. Ook Verkade nam lessen bij Reinhardt in Berlijn, maar vond daar juist niet wat hij zocht. Toen Craig voornamelijk vanuit de Duitse hoofdstad ging opereren, sloten Verkade en hij een diepe vakmatige en persoonlijke vriendschap: beiden streefden ze naar een toneelvorm als autonome kunst, 'een kunst die de mensheid geen spiegel voorhoudt, maar droombeelden laat zien van een volmaakte harmonieuze schoonheid'. Vanuit Berlijn schreef Verkade aan zijn vrouw: 'Hij is de man. Hij is de Messias en ik kan een goede apostel van hem zijn, omdat ik een van de weinigen ben die zijn ideeën begrijpt, snapt dat dit anders is, een kunstbevruchtende, nieuw leven gevende kunst.' Teruggekeerd naar Nederland ging Verkade zijn bij Craig opgedane ideeën in toenemende mate toepassen binnen het Nederlandse toneel.

5. Een kettingrokende en vloeiend Engels sprekende Duitse jood

De eerste pogingen van het Duitse toneel om met de geschiedenis tussen 1933 en 1945 in het reine te komen, bereikten Nederland in de vorm van schandalen (*Der*

Stellvertreter van Hochhuth in 1961, over paus Pius XII en de jodenvervolging) en documentaire stukken (*Die Ermittlung* van Weiss in 1965, over het proces tegen het middenkader van het concentratiekamp Auschwitz). Midden jaren zestig kwam er ook een eind aan de 'stille' Koude Oorlog-boycot van andere teksten van Bertolt Brecht dan de immer populair gebleven *Dreigroschenoper* - ook *Leben des Galilei*, *Mutter Courage und ihre Kinder* en zelfs *Die heilige Johanna der Schlachthöfe* werden gespeeld. Maar de werkelijke toneelwervelwind uit Duitsland bereikte in 1966 de Nederlandse plankieren - én het repetitielokaal. Dankzij de feilloze intuïtie van Paul Steenbergen, artistiek leider van de Haagse Comedie, die nog wel eens in Duitsland toneel ging kijken, kwam er in 1966 een kettingrokende en vloeiend Engels sprekende Duitse jood naar Nederland, om bij de Haagse Comedie Frank Wedekinds tragedie van de puberale seksualiteit, *Voorjaarsontwaken*, te komen regisseren: Peter Zadek (1926-2009).

Op 26 november 1966 ging de voorstelling in de Koninklijke Schouwburg in Den Haag in première. In totaal haalde ze dat seizoen vierenveertig voorstellingen. Hernomen werd ze niet. Het was de eerste en tevens laatste kennismaking in het Nederlandse toneel met het uitzonderlijk radicale regietalent van Zadek, een van de uit ballingschap naar Duitsland teruggekeerde toneelmakers die zich had voorgenomen om het toneel bij onze Oosterburen van Teutoonse bombast te ontdoen. In feite werd Zadek naar Den Haag gehaald om het regieconcept dat hij in 1963 in Bremen voor *Frühlingserwachen* had bedacht met vormgever Wilfred Minks in Den Haag te herhalen. Het sobere toneelbeeld bleef

inderdaad hetzelfde. Maar hij verslond de Nederlandse spelers en het door Gerrit Kouwenaar in het Nederlands vertaalde stuk iedere dag opnieuw.

De toneelspeler Dolf de Vries, die de rol van Ernst speelde, de jongen die verliefd wordt op Hänschen (Joop Admiraal), en die tevens als regieassistent/tolk opereerde, roemt in zijn herinneringen aan de repetitietijd het vermogen van Peter Zadek 'om acteurs tot een absoluut naakte manier van spelen te krijgen en het ogenschijnlijke gemak waarmee hij steeds opnieuw aan een scène begon, zonder enige angst voor gezichtsverlies.' De jonge acteurs die net van de toneelschool kwamen, aanbaden hem, de oudere toneelspelers bekeken hem met veel argwaan. Een voorbeeld. Dolf de Vries: 'Paul Steenbergen (1907-1989) speelde de kleine rol van de heer Gabor. Zadek kende diens reputatie en wilde het gezelschap onmiddellijk laten zien dat hij noch bang was voor Steenbergen als acteur, noch als directeur. Steenbergen repeteerde de scène en Zadek liet de stilte daarna minutenlang hangen. Het gezelschap hield de adem in. Toen sprak Zadek: Paul, I thought you were a professional actor, you behave like an amateur. Waarop Steenbergen, groots, zonder een spier te vertrekken, vroeg of hij de volgende morgen een uur eerder apart kon repeteren. (...) Wie niet repeteerde, kwam kijken, sterker nog, wie niet in de voorstelling zat, voelde dat als een ernstig gemis. Nog nooit had ik zoveel collega's zien huilen van ellende. Actrices die klam van het zweet het repetitielokaal betraden, acteurs die met een rood hoofd naar buiten strompelden. Voor ons was dat volstrekt nieuw. Een regisseur voor wie niets veilig was. Die juist begon waar een ander ophield.' De voorstelling, die

te radicaal bleek voor het verwende Residentiële publiek, kreeg later een soort cultstatus, er werd zelfs gesproken over de Haagse Comedie van vóór en van ná Zadek. Dolf de Vries: 'Hij was keihard, om zijn doel te bereiken was hij nietsontziend, maar hij kon tegen kritiek en was nooit rancuneus. (...)

Op de première-avond zat hij alleen in de kantine. Ik ging naast hem zitten en vroeg hoe hij de stille muur om hem heen onderging. Ik geloof dat hij me voor het eerst echt aankeek toen hij antwoordde: de magie van een regisseur duurt tot de première, zodra het doek opengaat is het afgelopen.'

6. Kijken bij de Duitsers

Contact met een vreemde toneelcultuur begint met intensief kijken. Gerardjan Rijnders begon zijn loopbaan als regisseur tijdens een project rond *Penthesilea* van Heinrich von Kleist bij de Rotterdamse Toneelraad in 1973. Spelers waren onder meer jonge (aspirant)acteurs van diverse toneelopleidingen. Rijnders opereerde er als regieassistent. Regisseur was Fritz Marquardt, die over Rijnders in zijn autobiografische boek *Wahrhaftigkeit und Zorn* (2008) opmerkt: 'Rijnders wurde mir vorgestellt als eines der grossen Regie-Talente: lange Haare, homosexuell, immer gepflegt, reiches Elternhaus; aber die Verständigung mit ihm war nicht einfach. Er war jedoch ganz wichtig für mich.' In het speciale nummer dat het tijdschrift *Toneel Teatraal* aan het project wijdde (februari 1974) staan enkele rake observaties van Rijnders over het regisseren van Marquardt: 'Hij refereert nooit aan karakters, altijd aan een specifieke reactie in een typische situatie. Veel gehoorde concrete aanwijzingen zijn: *Die Haltung stimmt nicht*, wat niet

alleen betekent dat de houding verkeerd is, maar daardoor, veel algemener, dat niet gespeeld wordt wat gespeeld moet worden. *Anschliessen*, dat wil zeggen geen pauzes maken in de tekst die geen enkele functie hebben behalve dat ze een valse spanning suggereren. Een andere, veel gehoorde klacht is dat de toneelspeler *privatisiert*. Daarmee wordt bedoeld dat privé-trekken van de acteur in de rol zichtbaar worden die niets met de rol te maken hebben. Blikken, gebaartjes, loopjes die niet in het stuk thuishoren, althans niets aan de inhoud toevoegen, zijn uit den boze.'

Je hoort onder de observaties als het ware de gretigheid om zich definitief te verwijderen van het doe-maar-gewoon-dan-doe-je-al-gek-genoeg-toneel, het toneel-toneel, of zoals Rijnders het zelf vaak heeft benoemd: het wil-je-nog-koffie-nou-nee-doe-mij-maar-thee-toneel. Na de leerschool bij Marquardt is Rijnders ook het werk van andere Duitse regisseurs als Peter Zadek en Peter Stein gaan observeren, niet om het te imiteren, maar op zoek naar - om het wat afstandelijk en deftig te formuleren - de bevestiging van toneel als autonome kunstvorm. In 1975 noteert hij zijn bemerkings bij enkele producties van de Berlijnse Schaubühne am Hallischen Ufer van de regisseurs Peter Stein en Klaus Michael Grüber: 'De manier van spelen is sterk geworteld in het realisme. De stilering zit hem vooral in de vertraging. Alles na elkaar, je kijkt als door een microscoop, iedere gedachte, iedere emotie wordt glashelder zichtbaar gemaakt. De toeschouwer leeft mee en dént tegelijkertijd. Te subtiel om het Brechtiaans te noemen, te gedistantieerd om het met Stanislawski af te doen.'

Na enkele regies bij onder meer Fact, Baal en het Onafhankelijk Toneel wordt Gerardjan Rijnders artistiek leider van Globe (1979-1985). Voor hij aantreedt als directeur van de nieuw te vormen Toneelgroep Amsterdam (vanaf 1987) doet hij enkele gastregies, waaronder *Das Käthchen von Heilbronn* van Heinrich von Kleist bij het Stadttheater van het Duitse Krefeld. In een briefwisseling met NRC-criticus Jac Heijer beschrijft Rijnders een van de schaduwkanten van het Duitse stadstheater, de toneeltónen, aan de hand van de openingsscène van het stuk. De vader van Käthchen spreekt zijn twijfels uit over wie dat meisje heeft verwekt. Rijnders: 'Kon de man dat spelen? Paniek in de ogen, opzwellende aderen, panisch zocht hij naar een bronzen of koperen register in zijn door nasynchronisatie en commercials getrainde stem. Het was duidelijk, hier was een acteur aan het werk, een vakman, een tonenspecialist. Het resultaat was veel zweet maar geen inhoud. Ik heb de man enige tijd met rust gelaten. Op een gegeven moment viel er niet meer aan te ontkomen dat de scène opnieuw, nu goed, gerepeteerd moest worden. Ik maakte nog eens duidelijk dat het me vooral om de tekst ging, dat ik die simpel, direct en terzake gezegd wilde hebben en dat grote gevoelens - indien ooit al - pas later aan de orde zouden komen. (...) En ja, hij begon te acteren, daar kwamen ze, de R's en de T's, de komma's kaatsten door de zaal, de punten werden kogels, de longen raasden en tierden, Kleists taal werd een strafexpeditie tegen iedereen die aan het talent en het vakmanschap van deze acteur durfde twijfelen. Nee, zo niet, zei ik. Vervelend zeker, zo kaal, zei hij. In zijn antwoord op mijn negatieve reactie beperkte hij zich tot: Dan neem je toch een ander. Voor het eerst sprak hij een zin

simpel, direct en terzake uit. Zeer overtuigend ook. En ik kon niets anders doen dan op zijn aanbod ingaan.'

Toen Rijnders veel later werd gevraagd wat in zijn ogen toneel en kunst ideaal gesproken moeten zijn, antwoordde hij: 'Dat is zo perfect mogelijk, zo uitgebalanceerd mogelijk, zo weloverwogen als mogelijk is, vormgeven aan een tekst, met als doel, alle inhoudelijke facetten van die tekst even gelijkwaardig aan bod te laten komen, zoals de auteur wilde. Doe maar niet gewoon alsof, kies altijd per seconde wat je denkt en wat je voelt en wat je wilt laten zien. Laat maar zien dat het eigenlijk niets reëls heeft, theater, dat het stuk en de voorstelling een kunstnatuurcatastrofe zijn.'

7. Intermezzo 2 - De Intendant

De Münchner Kammerspiele, waar alle Nederlandse blikken nu op gericht zijn omdat Johan Simons er onlangs directeur is geworden, is een van de grootste theaterhuizen van Duitsland. Er werken zo'n veertig acteurs vast, naast twintig 'vaste gasten', het ondersteunend personeel telt een veelvoud daarvan. Hun grote zaal, het Schauspielhaus in de Maximilianstrasse (capaciteit zo'n 700 toeschouwers) is rond de millenniumwisseling voor zo'n 110 miljoen euro grondig verbouwd, althans het toneelhuis, het Jugendstil-auditorium is goeddeels onaangetast gelaten. Daarnaast beschikt de Kammerspiele in de directe omgeving nog over enkele podia en werkplaatsen. De stad München financiert de Münchner Kammerspiele jaarlijks met zo'n twintig miljoen euro. Het gezelschap heeft geen reisverplichtingen, geeft wel incidenteel *Gastspiele*. Johan Simons is er nu Intendant, een functie die we in het Nederlandse toneel niet kennen en

waarover hier het misverstand de ronde doet dat het een toneeldirecteur zou zijn die zowel artistiek als zakelijk de koers van een ensemble uitzet. Dat echter is nu juist niét de kern van het Duitse begrip Intendant. Daar heeft de primair artistieke directeur met die titel altijd mensen naast zich van de zogeheten *Betriebsführung*.

De meest bekende Intendanten in het Duitse theater wáren en zijn in meerderheid charismatische ensembleleiders met artistieke aspiraties. En bovenal: sterke regisseurs. In een ver verleden waren Gustav Gründgens, Erwin Piscator, Kurt Hübner en Fritz Kortner legendarische Intendanten. In een meer recent verleden waren dat toneelmakers als Peter Stein in Berlijn, Claus Peymann in Stuttgart, Bochum, Wenen en nu bij het Berliner Ensemble, Peter Zadek in Bremen, Bochum en Hamburg, Leander Haussmann in Weimar en Bochum, Jürgen Flimm in Keulen en Hamburg, Dieter Dorn in München en Frank Castorf in Berlijn. Jonge Intendanten zijn zeldzaam, de jongsten zijn op dit moment Anselm Weber in Bochum (47 jaar) en Martin Kusej (49) die onlangs artistiek directeur is geworden bij de concurrentie van Johan Simons, het Bayerisches Staatsschauspiel aan de overkant van de straat in München. Vrouwen zijn altijd een zeldzaamheid gebleven op de post van Intendant, Helene Weigel (1900-1971) en Ruth Berghaus (1927-1996), beiden bij het Berliner Ensemble, waren lange tijd uitzonderingen. Maar de laatste tijd beginnen ze door te dringen, en succesvol ook: Amélie Niermeyer (45) en Karin Beier (45) zijn op dit moment artistiek eindverantwoordelijk voor de stadsensembles van resp. Düsseldorf en Keulen.

Hoe het ook zij, de uniciteit van de Intendanten ligt in het feit dat ze zowel een toneelensemble leiden als een toneelhuis programmeren. Een gezelschap gekoppeld aan een schouwburg, en beide gekoppeld aan een (vast) publiek, ten faveure waarvan succesvolle voorstellingen soms jarenlang 'repertoire' houden. Vergeleken met de Nederlandse situatie heeft de Duitse Intendant het relatief gemakkelijk. Hij heeft de beschikking over aanzienlijk meer geld, dat bovendien ook nog eens twee keer zoveel waard is als hier, omdat de Duitse Stadt- en Landestheater geen verplichtingen kennen om rond de stad of in het land rond te reizen, een verplichting die het Nederlandse theater jaarlijks ettelijke miljoenen kost.

8. Moffenblues - Berlijn winter 1996

Toneelgroep Amsterdam onder het bewind van Gerardjan Rijnders (1987-2000) speelde met een zekere regelmaat op buitenlandse, waaronder ook Duitse, festivals, was daar met een zekere regelmaat ook succesvol, zoals dat in de jaren negentig wel vaker gebeurde met toneel van Nederlandse en Vlaamse groepen. Incidenteel leidde dat tot een uitnodiging aan een regisseur om bij een Duits gezelschap te komen werken. Het meest gebeurde dat in het werkgebied van het toneel voor kinderen en jongeren - maar dat is een apart en vooral ook een ánder verhaal. Doordat de Duitse regisseur Jürgen Gosch bij (o.a.) Toneelgroep Amsterdam diverse gastregies had gedaan, kon hij bewerkstelligen dat Gerardjan Rijnders een uitnodiging kreeg om te komen regisseren bij het gezelschap waar Gosch regelmatig werkzaam was, het Deutsches Theater in Berlijn. Er werd Rijnders van alles in overweging gegeven dan wel aangeboden, bijvoorbeeld een *remake* van Oscar Wilde's *Lady Windermere's Fan* of een

nieuwe encscenering met Duitse spelers van Rijnders' montagevoorstelling *Count Your Blessings* die met veel succes op een festival in Bonn te zien was geweest. Maar daar had Rijnders geen zin in. Hij wilde liever met spelers van het ensemble een nieuwe, Berlijnse montagevoorstelling maken, mede op basis van het materiaal dat ten grondslag had gelegen aan zowel *Anne Frank - De tentoonstelling* (een proeve van een voorstelling die was gemaakt voor de afscheidsmanifestatie van Mickery in het voorjaar van 1991 *Touch Time*) als aan *Count Your Blessings* (1993). De werktitel van de productie werd *Winkelemente*, een grappig Duits woord voor voorwerpen ('Elemente') waarmee tijdens DDR-parades gezwaaid en gewoven ('winken') kon worden. Het werd uiteindelijk *Moffenblues*, dat in de wintermaanden van 1995 en 1996 werd gerepeteerd.

Voor deze voorstelling interviewde regisseur Rijnders zijn toneelspelers over hun persoonlijke geschiedenis. Die gesprekken gingen heel vaak over de (ex)DDR, want het Deutsches Theater staat op voormalig Oost-Duitse grond en het was een van de schouwburgen die in de herfst van 1989 het initiatief namen tot het burgerverzet dat uiteindelijk zou leiden tot de grote demonstraties in november dat najaar, waar de val van de Berlijnse Muur op volgde. Flarden van die gesprekken waaiden tijdens het repeteren de productie in en uit. Ze verschenen ook in het Nederlandse vaktijdschrift *Toneel Theatraal*, waar Rijnders een repetitiedagboek van *Moffenblues* in feuilletonvorm publiceerde. Een greep: 'Ze durven hier veel minder als het ware in elkaars onderbroek te kijken. Het uitwisselen van privé-ervaringen tijdens repetities, dat gebeurt niet. Hoewel het daar in het theater juist om gaat.

Dat je het over dingen hebt die altijd verzwegen worden, ook al stinken ze misschien. (...) Het beschutte is weg, daarmee ook een deel van onze identiteit. We hadden een geschiedenis van veertig jaar, en die zou nu opeens niets meer te betekenen hebben? (...) Het is allemaal een beetje belachelijk. Het doet me denken aan die cartoon: twee herdershonden pissen tegen een muur. Ineens wordt die muur weggetrokken. En dan pissen die honden tegen elkaar. Die twee Duitse herders zijn hun muur kwijt. (...) Of ik me Duits voel? Wat moet ik anders?'

Moffenblues had geen verhaal. *Moffenblues* was een plek, de bouwput van een half afgebouwde torenflat, Berlijn stond er in 1996 vol mee (nu nog trouwens). In die bouwput dwaalt Anne Frank rond. Ze is niet dood. Ze zoekt een Duitser aan wie ze haar verhaal mag vertellen. Pas dan kan ze sterven. Maar er is niemand die wil luisteren. Er is alleen maar een troep dolende types, wat moeders, twee koningin-moeders, een flikker, een jongen met krulletjeshaar, een meneer met een trompet, en non-descript meisje - allemaal wanhopig met zichzelf in de weer. Anne Frank werd gespeeld door Chun Mei Tan, van origine Chinees, ooit toneelspelen gestudeerd in Maastricht, een blauwe maandag in Salzburg en nu speelde ze daar, in Berlijn, in een mix van mooi Duits en perfect Nederlands. Ik vond haar prachtig. Vooral door de wanhopige teksten die ze in haar bandrecordertje aan het inspreken was, over dat verlangen haar verhaal nu eindelijk eens kwijt te raken. Op een gegeven moment wilde Anne douchen. In een Duitse voorstelling waarin wordt gerefereerd aan de concentratiekampen, werkte de mededeling van een joods meisje dat ze wil douchen als een morbide grap. Zo werd er

een beetje schots en scheef naar *Moffenblues*, wat een erg mooie voorstelling was, gekeken door het merendeel van de Duitsers: als een morbide grap.

De Intendant van het Deutsches Theater en zijn dramaturgen vonden de voorstelling (heb ik toen begrepen) ook niks. Ze zaten niet te wachten op een twee uur durende preek van een Nederlander tegen Duitsers. Raar genoeg wás de voorstelling van alles, maar dát precies niét. Of zoals de dramaturg van de voorstelling in een ingezonden brief in een Berlijnse krant schreef: 'De vreemdeling, de Hollander, spreekt ons niet vrij. De voorstelling confronteert ons slechts. Ze toont verwarring. Met een voor ons Duitsers moeilijk te dragen fatalisme.' Dat deed *Moffenblues* in die winter van 1996 inderdaad en misschien was dat voor Duitsers onverdraaglijk: ze analyseerde niks, ze deed geen enkele poging mee te doen in de pogingen om het verleden 'de baas te worden', die koppige *Vergangenheitsbewältigung* waar het tijdvak van na de Berlijnse Muur zo bol van stond. In deze voorstelling werd niks afgemaakt, niks opgelost. En misschien was het voor die tijd ook wel een kwestie van *wrong time, wrong place*. Rijnders had zijn voorstelling bij de Berlijnse Volksbühne van Frank Castorf moeten kunnen maken, niet voor het Haagse Comedie-publiek van het Deutsches Theater van Thomas Langhoff.

9. Epiloog - Het adelaarsoog van Frank Baumbauer en de Nederlands-Vlaams-Duitse toneelbetrekkingen

Zes jaar na *Moffenblues* in Berlijn speelde de oorspronkelijk voor ZTHollandia gemaakte en voor de Ruhrtriennale herwerkte voorstelling *Val van de goden* (vrij naar het

filmscenario van Luchino Visconti voor *The Damned/La Caduta degli dei*, 1969) in een voormalige fabriekshal aan de Dachauer Strasse, locatie voor de Münchner Kammerspiele. De productie maakte daar toen een enorme indruk. Het was dé doorbraak van Johan Simons in München: bij een beperkt deel van het publiek, dat de voornaamste speellocaties op dat moment kwijt was wegens ingrijpende verbouwingen van de vertrouwde theaterruimtes; en bij een deel van de toneelspelers, dat de resultaten zag van een type samenwerking tussen regisseur/maker en acteurs die zij nog niet eerder hadden meegemaakt of waargenomen. Voor één iemand was het succes van Johan Simons c.s. daar in de Dachauer Strasse in ieder geval géén verrassing: de toenmalige Intendant van de Münchner Kammerspiele, Frank Baumbauer (1945), die aan de basis heeft gestaan van zowel de doorbraak van de Vlaamse toneelmaker Luk Perceval (zónder diens toneelspelers) en van Johan Simons (mét in ieder geval een substantieel deel van zijn toneelspelers).

Baumbauer heeft een sleutelrol gespeeld in de Nederlands-Vlaamse toneelbetrekkingen met het Duitse taalgebied, zowel in de negentiger jaren van de vorige eeuw als in het kersverse millennium. Hij studeerde in de jaren zestig in München (sociologie, Germanistiek, theaterwetenschappen) en is daar ook zijn toneelloopbaan begonnen als regie- en directieassistent. Het regisseren heeft hij in München afgezworen, hij is zich gaan toeleggen op het organiseren van toneelpraktijken en het zoeken naar nieuw talent. Tussen 1987 en 1992 was hij Intendant in het stadstheater van Basel, waar hij Christoph Marthaler, Werner Schroeter, Achim Freyer en Frank Castorf als regisseurs contracteerde. Die hij, mét

hun vaste acteurs en ontwerpers, 'meenam' naar het Deutsche Schauspielhaus Hamburg, waar hij tussen 1993 en 2000 een zeer succesvol Intendant was. Een niet-regisserende Intendant dus, met een speurneus voor bijzondere kwaliteiten, die zijn ruim bemeten tijd goed gebruikte door rond te kijken en een goed netwerk van adviseurs en 'artistieke spionnen' uit te zetten. Dat deed hem in het najaar van 1998 in Gent belanden, waar het ambitieuze project *Ten Oorlog*, een herdichting van Shakespeare's koningsdrama's over *The War of the Roses* door Tom Lanoye en Luk Perceval en in de regie van de laatstgenoemde, in première ging. Baumbauer was - als zovelen - onder de indruk en 'bestelde' meteen een Duitse versie (Lanoye/Perceval), met Duitse toneelspelers in de regie van Perceval, onder de titel *Schlachten*, een coproductie van de Salzburger Festspiele (première aldaar: 25 juli 1999) en het Deutsche Schauspielhaus Hamburg (première aldaar: 2 oktober 1999). Die voorstelling werd uitgenodigd naar het Berlijnse Theatertreffen in mei 2000 en aldaar verkozen tot dé toneelproductie van het seizoen. Toen Baumbauer in 2001 Intendant werd van de Münchner Kammerspiele, nam hij de productie met zich mee, en nodigde Luk Perceval uit bij het Beierse gezelschap een van de huisregisseurs te worden, en in 2003 de openingsproductie te regisseren van het verbouwde Schauspielhaus in de Maximilianstrasse. Dat werd een terecht geprezen bewerking van *Othello*.

Met dezelfde inzet wist Baumbauer ook Johan Simons & Paul Koek en een aantal toneelspelers van ZTHollandia en later NTGent (onder meer Chris Nietveld, Elsie de Brauw, Jeroen Willems) aan zich te binden. Voor dat geduldig smeden van

een artistieke, dus bijna per definitie lagesnelheidsrail-verbinding binnen de Duits-Vlaams-Nederlandse toneelbetrekkingen, verdient Baumbauer een Berlijnse Beer. Hij heeft niet alleen de belangstelling van het Duitse publiek gewekt voor een intrigerend toneelidoom, maar ook de liefde van de Duitse toneelspelers voor een werkwijze die juist niét uitsluitend scharniert om het 'systeem' van de zogenaamde Lufthansa-toneelsterren (die zich fladderend van het ene stadstheater naar het andere spoeden), maar die zich concentreert op een ensemblecultuur die zich ook in de werkwijze, in het repetitielokaal doet gelden. En die uit is op toneel dat een noodzaak heeft, een verhouding zoekt tot de polsslag van de tijd. Waarmee we terug zijn bij de toneelidealen van die merkwaardige Hertog van Saxe-Meiningen, waarmee dit verhaal begon.

Loek Zonneveld is toneelverslaggever en schrijft onder meer voor De Groene Amsterdammer en Theater Maker. In Theater Schrift Lucifer #3 schreef hij het essay *De hemel & de hel, of: de melk na de barensweeën* (Biest door De Wetten van Kepler: persoonlijke observaties van een toneelverslaggever) en in Lucifer #9 een uitgebreide necrologie en eerbetoon aan de Duitse regisseur Jürgen Gosch.