

POLLESCH – RITSEMA, AUTOPSIE VAN EEN CONFLICT

26 november '04
(na de première op 23 november)

Verbod op kunst

Na de première van *Prater-Saga 2* heeft René Pollesch besloten mijn opvoering af te lasten. Zo werd de première meteen een 'dernière', de laatste voorstelling. (Overigens was René zelf niet op de première aanwezig, maar kreeg hij pas later van de Volksbühne-familie – onder andere Castorf en Hegemann – veel kritiek over mijn opvoering te horen.)

De acteurs en ikzelf willen verdergaan met deze opvoering. We hebben er op geëngageerde en intelligente manier aan gewerkt. Dat werk wordt nu gecensureerd, gecasteerd, verboden.

Ik verdedig een opvoering die toont hoe men gedacht wordt en hoe men zich laat denken, en hoe men daarbij altijd weer het 'andere' en de anderen uitsluit (sic). Een opvoering die een gewaagd concept van theater en acteren laat zien en die het engagement en het risico van de acteurs vooropstelt, omdat zij hun tekst voortdurend opnieuw moeten denken.

René heeft de repetities, die drie weken lang geduurd hebben, regelmatig bezocht. Hij ondersteunde ons en vond mijn radicaal concept erg interessant. Ook liet hij weten dat het volgens hem een heel interessante opvoering kon worden. René was erg behulpzaam en stimuleerde en motiveerde de acteurs om mij in mijn theaterconcept te volgen.

De generale repetitie verliep heel slecht. Het is deze repetitie die René heeft gezien en niet de première. We waren het er echter allemaal over eens dat de generale repetitie slecht was en wisten ook waarom.

De première verliep totaal anders, want iedereen wist welke kansen we hadden laten liggen tijdens de laatste repetitie. Ieder van ons begreep wat er gedaan moest worden om de voorstelling te laten slagen. Die ideeën ook in de praktijk omzetten, is iets anders. Maar die moeilijkheid bestaat bij elke voorstelling. Op de première van *Prater-Saga 2* zijn we er in geslaagd.

Mijn manier van theatermaken houdt in dat er altijd een risico bestaat dat de voorstelling compleet de mist ingaat. Voor mij is het existentiële karakter van het acteren erg belangrijk, het 'acteren op het moment zelf'. Maar die vorm van acteren kan ook volledig mislukken, wanneer de acteurs hun eigen aanwezigheid te veel controleren. Voor mij gaat het om de snelheid van het denken tijdens het spelen. Daarom werk ik graag met teksten die over abstracte dingen gaan en daarom ook bevallen René's teksten me zo goed. Uiteindelijk draait alles in het theater om het risico de eigen aanwezigheid op het podium niet te controleren of te maskeren en zo een voorstelling van een ongrijpbare schoonheid, intensiteit, klaarheid van spelen en denken te laten ontstaan.

Het risico, of 'de fragiliteit' zoals René het noemt, dat er te veel slechte voorstellingen zoals die van de generale repetitie zouden kunnen ontstaan, is volgens de auteur te groot. Maar ik maak geen theater om succes te hebben. Ik wil van dit uiterst stupide medium graag iets intelligenten en eigentijds maken. Dat wordt er ook van mij verlangd, dat was mijn opdracht. Men kende mijn opvoeringen en mijn voorwaarden. Daarom is het voor mij onbegrijpelijk waarom de Volksbühne deze botsing van twee theateropvattingen, deze discussie botweg verboden heeft, in plaats van ze openlijk te voeren.

Zoals gezegd, verliep de première compleet anders dan de generale repetitie. Het publiek was heel aandachtig, lachte luidop met spitsvondigheden en formuleringen en riep de acteurs onder daverend applaus tot vijf keer toe opnieuw het podium op. In tegenstelling tot René kreeg ik die avond heel veel positieve reacties.

Het belangrijkste argument van René om de opvoering stil te leggen, is dat hij zijn tekst, die ik vrij 'naakt' op het podium breng, niet als een sentimentele tekst over liefdesverdriet opgevoerd wil zien. Hij heeft compleet gelijk. Maar dat hebben wij ook niet gedaan.

Het concept van de opvoering bestond erin dat de acteurs René's politieke discours overnamen en zich eigen maakten. Dat betekent dat de acteurs zich bij elke zin die ze uitspraken van de theoretische implicaties en metamorfosen bewust waren. Aan deze intelligente manier van acteren, waarbij er op het moment van de opvoering zelf nog (na-)gedacht wordt, hebben wij actief gewerkt. Tijdens de première en de voorafgaande repetities wierp deze werkwijze haar vruchten af. Alleen op de generale repetitie niet, en enkel en alleen op deze opvoering is René's kritiek gebaseerd – de Volksbühne-familie hanteert heel andere argumenten om de voorstelling te bekritisieren.

Ik kan me voorstellen dat de confrontatie van de spectaculair geësceneerde, radicale gedachte wereld van René met mijn ontheatrale en onspectaculaire radicaliteit niet René, maar wel de Volksbühne-clan voor de borst gestoten heeft. Hun reacties na de opvoering tonen aan dat ze mijn theatrale uitgangspunten niet kunnen verdragen. Ze kunnen mijn theateropvatting niet goedkeuren, zonder hun eigen opvatting te verloochenen. Uiteraard staat het hen vrij hun eigen opvattingen en strategieën te hebben, maar ze moeten mijn werk niet verbieden, gewoon omdat het niet in hun kraam past. Dat is een verbod op kunst onder kunstenaars.

Deze discussie moet openlijk gevoerd worden. Mijn opvoering wordt afgelast, niet omdat ze een flop was, maar omdat ze een select groepje theatermakers niet beviel. Net tegen deze vorm van machtsmisbruik en onderdrukking protesteren mijn opvoeringen en mijn opvattingen als regisseur. En daartegen richten zich ook René's stukken. Maar blijkbaar niet René zelf. René is één ding, zijn stukken zijn iets anders, ook al doet hij alsof beide één en hetzelfde zijn.

Jan Ritsema

POLLESCH – RITSEMA, AUTOPSIE VAN EEN CONFLICT

Pech gehad

De Volksbühne laat Jan Ritsema's Pollesch-opvoering afvoeren.

Florian Malzacher

'Niet gelukt' staat er op de website van de Berlijnse Volksbühne, 'niet gelukt', tja, pech gehad. Meteen na de première heeft het Prater het tweede deel van zijn Prater-saga afgelast. Die productie was een gecontroleerde poging van een van de belangrijkste Duitse theaterauteurs en -regisseurs om zijn teksten ook door anderen te laten opvoeren. Totnogtoe heeft hij dat, helemaal terecht (en met uitzondering van een tekst die hij voor Stefan Pucher heeft geschreven), verboden. Nu bleek die eerste poging al meteen een mislukking, ten-

minste in de ogen van de auteur en van de intendant van de Volksbühne, Frank Castorf. Alleen de paar bezoekers van de première hadden het privilege om zich een eigen mening te kunnen vormen. En die meningen liepen mijlenver uit elkaar. Echte kritieken waren er niet, de Berlijnse pers hulde zich op een paar spaarzame meldingen na in stilzwijgen.

Het eerste deel van de saga had Pollesch nog zelf opgevoerd, voor het derde deel staat het performancecollectief Gob Squad in. Voor het tweede, weggecensureerde deel was de Nederlandse regisseur, performer en leraar Jan Ritsema aangezocht: een tegendraads en eigenzinnig kunstenaar met radicale eisen. Zijn werkstukken zijn soms conceptueel en gesloten, soms in al hun consequente trefzekerheid frappant en charmant. Critici en publiek zijn regelmatig verdeeld over zijn opvoeringen. Ritsema maakt het zijn toeschouwers dan ook niet altijd makkelijk. Soms is hij wat schoolmeesterig, andere keren slaat hij de bal ook mis. Maar niemand kan hem oppervlakkigheid, naïviteit of gebrekkige kennis over de praktijk van het theater aanwrijven.

Op de eerste plaats legt Ritsema de nadruk op de acteurs en de performers, die de tekst ook denken tijdens het spreken. In zoverre was het experiment Pollesch te willen opvoeren, een waagstuk. Pollesch' teksten vloeien immers door de acteurs heen. De acteurs worden gedreven door de tekst, worstelen ermee en verliezen vaak. Misschien moest het experiment dus mislukken. Misschien school net daarin zijn hele aantrekkingskracht.

En 'niet gelukt', dat klinkt net alsof een mislukking tot de mogelijkheden behoorde. Het zij zo, soms lukt het, soms lukt het niet. Dat is zeker legitiem in het theater – tenminste, daar waar het ook echt kunst wil zijn. Maar de mislukking van deze opvoering was volgens Pollesch te wijten aan de regisseur, die elke mislukking uit de weg wou gaan: hij bracht een representatieve vorm van theater die te zeer overtuigd was van de mogelijkheid om de realiteit op de scène uit te beelden. Omdat de opvoering te conventioneel was, heeft Pollesch ze van het programma geschrapt. Dat hij zoiets een regisseur als Ritsema verwijt, klinkt zo paradoxaal dat men enkel en alleen al daarom begint te vermoeden dat er meer moet achterzitten.

Het was er de Volksbühne dus om te doen iemand tegen deze conventionele opvoering te beschermen. Wie dan? De acteurs? Om hun zielenheil is de Volksbühne anders ook niet al te zeer bezorgd. En Ritsema beweert dat ze het stuk graag zouden willen verderspelen. Misschien de regisseur tegen zichzelf? Het huis? Of dacht Pollesch zijn teksten te moeten beschermen? Alsof een onorthodoxe opvoering hem en zijn vaak grootse stukken ernstige schade zou kunnen berokkenen... Of wou de Volksbühne met haar censuur dan toch het volk, dus feitelijk ons, het publiek, beschermen? Tegen slecht, schadelijk, storend, conventioneel of, voor mijn part, saai theater?

We zullen het nooit weten. En dat is wat uiteindelijk nog het meeste irriteert: de Volksbühne heeft ons als dommerdjes 'beschermd'. Voor een instelling die zich met veel bombarie presenteert als een bastion van kritische burgerzin, en die haar publiek wil laten geloven dat ze met het meest mondige en vooruitstrevende theater van de republiek te maken hebben, is dat toch een beetje vreemd. Het Prater, waar het stuk had moeten gespeeld worden, is – in tegenstelling tot zijn grote zus de Volksbühne, waar alles alleen nog maar om intendant Frank Castorf draait – voor Duitsland een belangrijk forum waar openlijk over theater kan gediscussieerd worden, niet op de laatste plaats dankzij René Pollesch. Waarom Pollesch deze keer verkoos de discussie uit de weg te gaan, blijft een raadsel.

Deze bijdrage verscheen in de Frankfurter Rundschau van 25 november 2004.

1 december '04

Beste Jan Ritsema,

U hebt ons in uw schrijven van 28 november gevraagd onze beslissing om de productie *Prater-Saga 2: Twopence-twopence und die Voodoothek* uit het repertoire te nemen nog eens te overdenken.

Ik deel absoluut uw artistieke opvattingen wat betreft de acteurs, vooral met betrekking tot het engagement en de risicobereidheid, zonder dewelke goed theaterwerk ondenkbaar zou zijn.

Uzelf beroept zich met betrekking tot uw opvoering op een 'fragiliteit', die ertoe kan leiden dat de inhoud mislukt op basis van de vorm – zoals het, ook naar uw mening, tijdens de generale repetitie gebeurd is. Dan wordt de avond sentimenteel en hinkt de opvoering zwaar achterop op de kwaliteit van de tekst.

René Pollesch' theater is uniek in het Duitstalige gebied. Net zoals zijn discours, dat voortdurend opnieuw zekerheden in vraag stelt, met als doel het ongrijpbare te verbeelden. Als artistiek leider van het Prater staat René Pollesch voor een compromisloze opvatting van onconventioneel theater – en zo is ook zijn beslissing om *Twopence-twopence* uit het repertoire te nemen te begrijpen. Ik respecteer en ondersteun deze beslissing.

Hij als auteur en u als regisseur waren het er over eens om resoluut dit avontuur en experiment aan te gaan – maar helaas kan een experiment soms ook mislukken.

De stap om *Prater 2* af te gelasten was niet eenvoudig. We vragen om uw begrip. Ik wil me ook voor mijn eigen, vaak bruuske aard verontschuldigen en verblijf

met beste groeten,

Frank Castorf

POLLESCH - RITSEMA, AUTOPSIE VAN EEN CONFLICT

1 december '04

Zonder vastgelegde kunstopvatting

Dit toneelseizoen nodig ik voor de eerste keer andere regisseurs uit om mijn teksten te ensceneren. Het is immers mijn overtuiging dat deze teksten geen theaterstukken in de traditionele betekenis van het woord zijn. Mijn keuze voor deze of gene gastregisseur was geen snelle, oppervlakkige beslissing, genomen op basis van mijn voorkeur voor het een of andere stuk, maar is gemaakt op basis van een gedeelde opvatting over theater.

Bij Jan Ritsema was ik ervan overtuigd dat wij dezelfde inhoudelijke opvattingen over theater deelden. Onze gesprekken maakten snel duidelijk dat we het op dat vlak inderdaad met elkaar eens waren. Toch kwam het resultaat, zoals tijdens de opvoering van *Prater-Saga 2* bleek, niet met onze overtuigingen overeen, maar voerde ten dele een representatief theater op, waarbij een stuk gewoon werd nagespeeld. Daarom is het niet de vraag of een opvoering of een enscenering al dan niet geslaagd is. Het gaat niet om succes of mislukking, maar het gaat erom of een specifieke opvatting over theater communiceerbaar is. En daar hebben we allebei een fout gemaakt.

We waren het erover eens dat we begrippen open wilden laten. We weten toch niet wat liefde, geloven, vertrouwen betekent – wanneer acteurs deze woorden zo uitspreken alsof ze precies wisten wat ze betekenden, wordt het sentimenteel. Wanneer in het theater alle begrippen vastgelegd zijn, wanneer er een vaste omschrijving bestaat van wat theater moet zijn, dan wordt het conventioneel. In plaats van het theater elke avond opnieuw uit te vinden, heeft Jan spijtig genoeg een conventionele oplossing gevonden.

Ik had gewild dat Jan dat zelf zou inzien: want het risico, de radicaliteit kan er niet in bestaan dat we de ene avond iets op het podium zien waar we ons in kunnen terugvinden en de andere iets compleet anders. Het *Prater* is geen speelplaats waar de ene voorstelling na de andere kan opgevoerd worden – maar een plaats waar theater gemaakt wordt dat niet op een vastgelegde kunstopvatting terugvalt. Daarom zou het een vals signaal zijn, het tweede deel van de *Prater-saga* verder te laten spelen.

René Pollesch

Deel 2, 14 december '04

Het belang van vuile empirie

Er bestaan nog altijd sterke vooronderstellingen over hoe er in het theater gewerkt wordt. En die zijn er de directe aanleiding toe, dat sommige voorstellingen als een schandaal opgevat of tot een catastrofe uitgeroepen worden. In werkelijkheid worden hierbij echter de catastrofes over het hoofd gezien die aan de normaliteit van het theaterbedrijf te wijten zijn; catastrofes die met begrippen als 'kunst' en 'kritiek' als vanzelfsprekend vergoelikt worden, zoals seksisme en gebrekkige solidariteit op de werkvloer van het 'theater' of de architectuur op de Potsdamer Platz en het feit dat men liever teruggrijpt naar een opvatting over kunst die honderden jaren oud is en die autonome acteurs met hoon bejegt. Maar wat kunst is, veranderen wij voortdurend... of dat zouden we tenminste toch kunnen doen.

Bij de opvoering van *Die Weber* in Dresden is het blijkbaar taboe zich zonder schroom eigen ideeën over de hogere kunstvorm 'Gerhart Hauptmann' te vormen. Ergens anders speelt de catastrofe zich dan weer eerder af op het vlak van de ooit onwrikbare verhoudingen tussen toneelacteur-dramaturg-regisseur: namelijk wanneer de toneelacteurs niet meer met hun zelfgekozen rol tevreden zijn – wat ook goed is en wat opnieuw tot een doorlichting van die rol moet aanzetten! Want elke keer dat er alleen maar geëxperimenteerd wordt, zonder de vaste overtuiging de eigen rol ook echt te willen opgeven, merken ze dat ze uiteindelijk toch weer als auteur of regisseur bezig zijn. De catastrofe is dat ze willen meedoen, niet dat een stuk verknoeid wordt.

Bij producties die niet meer teruggrijpen naar een vastgelegde opvatting van theater, betekent het gerucht van een schandaal niet altijd dat er ook echt een schandaal is. Bij die producties gaat het erom hoe men begrippen waar men nog altijd mee geconfronteerd wordt – zoals bijvoorbeeld tekstgetrouwheid – in overeenstemming brengt met wat in werkelijkheid gedaan wordt – begrippen die niets meer te maken hebben met hoe wij werken, opvoeren, repeteren, met wat een acteur is, enzovoort. In elk geval niet in het *Prater*. Wanneer buiten het theater iedereen plots een acteur is, moet de acteur in het theater weer iets anders worden, zegt bijvoorbeeld Bernhard Schütz. Anders verwacht men hem met een containerbewoner, een politicus of een praatjesmaker. Wanneer iedereen daarbuiten precies weet wat een acteur is, en dus ook min of meer goed kan acteren, dan is het mis-



1 Gerhart Hauptmann (1862-1946) is een van de meest geëerde Duitse toneelschrijvers. Zijn realistische sociale drama's, waarin hij aandacht schenkt aan de erbarmelijke situatie van het proletariaat, bezorgen hem internationale bekendheid. Met *Vor Sonnenaufgang* in 1889 en *Die Weber* in 1892 luidt hij het naturalisme in Duitsland in. Later introduceert hij ook symbolische en neoromantische elementen in zijn werk. In 1912 wordt hem de Nobelprijs voor de literatuur verleend. Hauptmann overlijdt in 1946 ten gevolge van een hartaanval.

POLLESCH - RITSEMA, AUTOPSIE VAN EEN CONFLICT

â schien tijd om het beroep - want dat is het uiteindelijk nog altijd - nog eens te overdenken. De acteur als auteur, de acteur als regisseur.

Een oudere, vrouwelijke actrice, die momenteel niet zoveel te doen heeft als vroeger, heeft zich erover beklagd dat het eerste deel van de Prater-Saga zich gewoon zonder schroom met actuele onderwerpen bezighield. De avond had haar koud gelaten. Ik vroeg haar of ze zich eerder voor een Kleist-drama interesseerde of voor een theateravond die zich met de ondraaglijke alledaagsheid en vertwijfeling van een oudere actrice bezighield. Ze was eerder voor Kleist. En een deel van haar opdracht als actrice bestond er voor haar in een personage van Kleist of gewoon Kleists teksten leven in te blazen. Maar misschien doodt een tekst een actrice die hem probeert tot leven te wekken; die dus Kleist, Walser of Pollesch tot leven wil wekken. Misschien is dat dodelijk! Daarom mogen acteurs niet verwateren tot dienstverleners die de doden weer leven inblazen. Teksten doden, wanneer ze niet de eigen teksten zijn. Misschien sterft er ooit eens een actrice tijdens haar poging Kleist weer tot leven te wekken.

Tijdens *Die Weber* in Dresden werd ervoor gezorgd dat datgene wat zowel de kunstenaars en organisatoren als de toeschouwers in vervoering bracht niet in de kantine bleef, maar op het podium werd gebracht. Zo is men erin geslaagd een schromeloze, alledaagse tekst in het theater binnen te sluiten, ten eerste omdat het label 'Hauptmann' nu eenmaal zo ongelooflijk goed is en ten tweede omdat men daarnaast toch ook nog het burgerlijke opvoedingsideaal op zijn wenken bedient. Verstoep achter zo een kunststopvatting is het makkelijk verkondigen dat de kunst in gevaar is! Maar waarom zegt er niemand ooit eens dat dat eenvoudigweg geen kunst is, of in elk geval niet die van jullie! Momenteel zijn de kunst en de kunstvrijheid misschien wel in gevaar... Ja, goed, maar wat precies van de kunst - en vooral, wie van degenen die ze maken - is in gevaar? Het zijn vooral de kunstenaars zelf die in gevaar zijn. En het solidariteitsgevoel van de cultuurwerkers probeert nog steeds vertwijfeld contact te leggen met arbeiders in sweatshops, kelders of kunstenaarswoningen. Wie weet, misschien lukt het hen ooit nog eens.

Shoppens und Ficken van Mark Ravenhill was misschien een goede tekst, totdat de regisseur van het Royal Court hem in handen kreeg en het 'slecht geschreven', maar voor Ravenhill nu eenmaal belangrijke stuk tot het well-made play omgevormd heeft dat de wereld rondging. Omdat het in Engeland sowieso alleen maar om partituren draait die iedereen kan lezen, was *Shoppens und Ficken* een voorstelling die door de vooronderstellingen over hoe er in het theater gewerkt wordt, compleet genivelleerd werd maar die zich wel door het succes kon rechtvaardigen. Misschien heeft Ravenhill wel een tekst geschreven waarin het enkel en alleen om hem ging. En die tekst voor een publiek zinvol te maken, was vooral de rol van de acteurs, niet van de auteur, niet van de dramaturgie, niet van de regisseur, niet van het well-made play. Zolang men in het theater niet weet waar men mee bezig is, kan het niet meer verdergaan. Dienstverlening betekent in elk geval niets. Theater is alles behalve dat.

Wij hebben in het Prater van de Volksbühne een stuk afgelast. De regisseur had de tekst niet ingekort, hij had niets toegevoegd, hij had geen enkele regieaanwijzing over het hoofd gezien. Hij was absoluut tekstgetrouw. Maar hij heeft zich niet afgevraagd of hij de tekst wel nodig heeft, of de acteurs de tekst wel nodig hebben. Zodoende bleef uiteindelijk alleen de auteur nog op het podium over en wel op zo'n manier dat het leek alsof hij er vast van overtuigd was dat hij wist wat er nu met ons aan de hand is. Als een eenzame tekstproducent. Maar om een vaste overtuiging of om de vereenzaming van

de auteur gaat het hier nu eenmaal niet. En ook niet om representatief theater dat ooit misschien tot doel gehad heeft de link tussen het individuele en het universele te leggen. In het Prater gaat het er niet om, op weg naar het universele, het vuile empirische en erbarmelijk alledaagse onderweg te ontwijken. In het middelpunt kan daarom geen vastgelegde kunststopvatting staan, waarmee veilige experimenten uitgevoerd worden.

René Pollesch

14 december '04

Uitsluiting

René heeft een goed betoog. Ik ben het met de opstelling die hij beschrijft, met het voortdurend nieuw denken van de verhoudingen en posities van en tussen schrijver, regisseur, publiek en toneelspelers grondig eens. En ook met de oproep daarnaar te handelen. Zoals ik me ook erg in zijn stukken kan vinden. Ik heroverweeg, herdenk, herdoe net als hij onophoudelijk alle posities, mijn eigen inclus. Of zoals het motto van de *Prater-Saga 2* luidde: klaarblijkelijk de ontdekking dat we bij deze andere subjectiviteit niet meer met een opvatting over mensen te doen hebben.

Een avond te maken waarin opvattingen onderuit gehaald kunnen worden, daarom ging het me. Om dat betoog op de avond zelf opnieuw te denken, dat had zin en betekenis voor mijzelf, voor de spelers en voor de toeschouwers. En daar hadden we een, zeker voor Duitsland, totaal ongebruikelijke vorm voor gevonden.

Verschillen in opvattingen over de lezing van het stuk waren er nauwelijks tijdens de repetities, zelfs over mijn aanpak niet; René bewonderde die. We waren, soms tot ergenis van de acteurs, het meestal met elkaar eens en vulden elkaar aan (regie in stereo noemde een van de actrices het schertsend). Natuurlijk zijn er wel verschillen in aanpak, stijl en strategie van theatermaken, maar om die verschillen was ik juist gevraagd. Om nu te doen alsof ik een conventionele regisseur ben, die slechts de gebaande paden van het theatermaken bewandelt, is grotesk.

René is door mijn meedogenloze lezing van zijn stuk aan zijn schrijverij gaan twijfelen. Dat was absoluut mijn doel niet, maar er lijkt me in het kader van wat hij hierboven in 'Deel 2' zegt (alle posities opnieuw te overdenken) ook niks op tegen.

Dat hij als bescherming van die twijfel voor de grote ingreep van een speelverbod heeft gekozen, weersprekt volledig zijn eigen (juiste) verklaring voor een beweeglijke opstelling van iedereen die bij theater betrokken is.

Deze tegenspraak moet hij verbloemen en daarvoor dient dit vlammend betoog, helder en juist op zichzelf, maar mistig als verklaring voor de castrerende ingreep waarmee hij de openbare discussie over de voorstelling heeft uitgesloten.

Jan Ritsema