

HOE SPEEL JE EEN CHINEES?

Over Schimmelpfennigs DE GOUDEN DRAAK

Het is eigenlijk nogal merkwaardig dat ‘het Chinese restaurant’ in zo weinig toneelstukken een rol speelt. Is het niet een perfecte metafoor voor zoveel actuele maatschappelijke en politieke onderwerpen? Het binnendringen van een cultuur in een andere; het behoud of juist verlies van de eigen te midden van een vreemde identiteit; tolerantie en acceptatie van een minderheid door de meerderheid; geruisloze integratie of juist onderlinge vervreemding tussen culturen, etcetera. Het feit dat Schimmelpfennig in zijn DE GOUDEN DRAAK (2009) juist een Chinees restaurant koos als setting voor een toneelstuk over de keerzijde van de globalisering, is een bewijs van zijn bijzondere schrijverschap.

Veelschrijver

Met een beetje gevoel voor overdrijving kun je stellen dat Roland Schimmelpfennig toneelteksten produceert zoals de keuken van een Chinees restaurant maaltijden spuwt. In anderhalf decennium verschenen er van zijn hand achtentwintig titels. Dat is dus een gemiddelde van twee toneelstukken per jaar. Ter vergelijking: een grootheid als Henrik Ibsen schreef één stuk in de twee jaar. Maar dat betekent zeker niet dat bij Schimmelpfennig de hoge productie ten koste van de kwaliteit gaat. Naar eigen zeggen werkt het bij hem nu eenmaal zo. Hij schijnt het nodig te hebben om bezig te zijn met meerdere projecten tegelijk. Zijn stukken schrijft hij parallel aan elkaar, in ‘blokken’. Een tijdlang verschijnt er niets van zijn hand, en plots in een korte periode stuurt hij enkele teksten de wereld in. Schimmelpfennigs ster rees hoog aan de hemel, eerst in eigen land (Duitsland) en toen daarbuiten. Hij is nu één van de meest gespeelde Duitse auteurs, wat in werkelijkheid neerkomt op: één van de meest gespeelde auteurs ter wereld. Zijn werk is in veertig landen opgevoerd. Het is dus niet verwonderlijk dat hij een reeks belangrijke prijzen in de wacht sleepte. In 2010 veroverde hij met DE GOUDEN DRAAK de belangwekkende ‘Mühlheimer Dramatikerpreis’. Het stuk werd alom geprezen als een meesterwerk en door een jury van vooraanstaande critici uitgeroepen tot ‘Stück des Jahres’ – nog zo’n prestigieus predicaat waarmee theatergrootmacht Duitsland toneelauteurs eert.

Roland Schimmelpfennig woont en werkt tegenwoordig in Berlijn. Hij werd geboren in 1967 in Göttingen, was een tijdlang journalist in Istanbul, maar verruilde dat bestaan voor een leven in het theater. Hij ging regie studeren aan de *Otto-Falckenberg-Schule* te München. In diezelfde stad werd hij regieassistent en al gauw lid van de artistieke leiding van de *Münchner Kammerspiele*. Vervolgens verbleef hij een jaar in de Verenigde Staten, waar hij werkte als vertaler. Na zijn terugkeer werkte hij als dramaturg bij de *Schaubühne* in Berlijn en als ‘Hausautor’ bij het *Deutsche Schauspielhaus* in Hamburg. In de jaren die volgden kreeg hij schrijfp opdrachten van belangrijke theaters in Duitsland, Oostenrijk en Zwitserland en zelfs Chili. Veel regies waren van toonaangevende regisseurs. Eén van hen was Jürgen Gosch, met wie Schimmelpfennig een bijzondere band had. Gosch zou in 2009 DE GOUDEN DRAAK regisseren voor het Weense *Burgtheater*. Toen hij overleed, besloot Schimmelpfennig het zelf te doen. Het betekende zijn comeback als regisseur.

In ons taalgebied werden van die achtentwintig titels helaas maar een paar geënceneerd. Het Toneelhuis (Antwerpen) speelde tien jaar geleden ‘Push Up 1-3’ - met o.a. Katrien De Ruyscher (ensemblelid de Queeste). Theu Boermans regisseerde bij De Theatercompagnie (Amsterdam) in 2006 ‘De vrouw van vroeger’. En van het magisch-realistische sprookjesdrama ‘Arabische Nacht’ waren een viertal enceneringen te zien, o.a. in 2003 bij het Publiektheater (Gent) in regie van Domien Van Der Meiren (ensemblelid de Queeste) en recent die van Dirk Opstaele voor Leporello (Brussel).

Panorama van de maatschappij

Het bijzondere aan Schimmelpfennigs werk is de manier waarop hij relevante, hedendaagse thema’s en verhalen vorm geeft. Bijna altijd gaat het om grote maatschappelijke of existentiële onderwerpen. Zijn toneelstukken zijn meestal (maar niet altijd) complexe structuren waarin het verhaal op een onconventionele manier over het voetlicht wordt gebracht. Deze complexe structuren dagen het intellect van de toeschouwer

uit, maar zijn daarbij ook erg vermakelijk. Een meer conventioneel drama presenteert een verhaal op zo'n manier dat de toeschouwer de illusie als ononderbroken kan ervaren. Maar Schimmelpfennig zoekt, zoals zo veel van zijn postmoderne collega's, naar vertelstrategieën die radicaal breken met de realistische nabootsing van het leven. Terug- en vooruitspringen in tijd, snelle 'shortcut-montage', monologen als middel om de eenheid van handeling op te splitsen in een caleidoscoop van verhalen, het direct aanspreken van het publiek, het zeggen van regieaanwijzingen – het zijn verschillende voorbeelden van verteltechnieken die hij toepast. Zelf zegt de schrijver hierover dat deze technieken nauw samenhangen met de specifieke inhoud. Ieder onderwerp vraagt om op een eigen manier te worden verteld. Het resultaat is van een verbluffende overzichtelijkheid. De toeschouwer ziet een dwarsdoorsnede van het dagelijkse leven en de samenleving. Vandaar worden Schimmelpfennigs toneelstukken ook wel 'maatschappijpanorama's' genoemd.

Deze typische, panoramische dramaturgie speelde ook een rol in de ontstaansgeschiedenis van DE GOUDEN DRAAK. Het Stockholmse *Riksteater* vroeg Schimmelpfennig om een nieuwe tekst te schrijven met dezelfde postmoderne vormkenmerken als enkele van zijn eerdere stukken. Ze vonden hem een interessant toneelauteur, juist omdat zijn werk zich zo verwijdt van het typisch Scandinavische naturalisme. (Uiteindelijk waren de Zweden niet onder de indruk van DE GOUDEN DRAAK en speelden ze één van zijn oudere teksten.) Een andere, meer inhoudelijke aanleiding was een toevallige ontmoeting van Schimmelpfennig met een advocaat die zich intensief bezighield met het lot van uitgewezen asielzoekers. Deze opperde het idee om eens te schrijven over de situatie in de Duitse uitzettingscentra. Dat vond Schimmelpfennig interessant, maar al snel bleek dat het lastig was om goede research te doen. Uitzettingscentra waren namelijk niet toegankelijk. Uiteindelijk waren het enkele illegalen uit zijn kennissenkring die hem het hoofdmotto voor zijn tekst leverden: 'leven in schijnbare vrijheid', zonder papieren en medische zorg, met de voortdurende angst te worden opgepakt.

Identificatie met de ander

Hoe speel je (als westerling) iemand uit een totaal andere cultuur, laten we zeggen een Chinees, van wie je eerlijk gezegd bijna niets weet, behalve hoe hij er uitziet? Deze vraag is voor de theatermaker natuurlijk een heel concrete, technische vraag: hoe beeld je als acteur een voor jou 'vreemde' mens uit? Hoe doe je dat op een voor het publiek geloofwaardige manier? Een eeuw geleden was theatervernieuwer Konstantin Stanislavski daar al intensief mee bezig. Hij vroeg zich af hoe hij zich als Russisch acteur kon inleven in de Moor Othello? Interessante beroepsdiscussie voor vakidioten. Maar het gaat uiteindelijk niet om hoe je dat doet, maar om *wat het betekent*. Want ligt niet de kracht van het theater juist in het onderzoeken van menselijke verhoudingen? En is niet juist het theater een perfect instrument om onze gedachten en gevoelens bloot te leggen over alles wat ons vreemd is en toch zo dichtbij komt?

Wat Schimmelpfennig in DE GOUDEN DRAAK wil bereiken, is identificatie van de toeschouwer met het leven van illegale immigranten. "Een complete verre cultuur imiteren werkt, ben ik bang, snel opgeplakt, folkloristisch, waarschijnlijk gênant. Je komt daar niet verder mee. Identificatie met een personage wordt daardoor eerder bemoeilijkt", aldus de schrijver zelf.

Géén psychologisch en naturalistisch realisme dus. Twee vrouwen en drie mannen spelen een twintigtal figuren. De schrijver verzint voor hen geen namen, biografieën, uiterlijk of karakters, maar schrijft alleen leeftijd en geslacht voor. Het zijn dan ook geen fictieve personages, maar de reëel bestaande acteurs. Ze nemen hun eigen identiteit mee het toneel op, ze 'zijn zichzelf'. En nog belangrijker: op de allereerste plaats blijven ze 'acteurs', de spelers van het verhaal. De fictieve personages zijn wat betreft identiteit op een bepaalde manier altijd tegenovergesteld aan wat de acteurs zelf zijn: een andere leeftijd, ander geslacht, iemand uit een ander werelddeel, of met een ander beroep, en zelfs een ander soort levend wezen – een insect. Bijvoorbeeld: de 'jonge man' speelt een grootvader, een Aziat, een kelner én een krekel. Op deze manier gaat dit toneelstuk op de eerste plaats over het zich verplaatsen in mensen die fundamenteel anders zijn dan wie we zelf zijn. De toeschouwer blijft steeds de acteurs zien, die niet de personages worden die ze spelen, maar een aantal figuren schetsen. Daardoor komt niet – zoals in een conventioneel drama – de gespeelde ander (het personage) centraal te staan, maar het proces van verplaatsing in die ander. Spelen krijgt hier een dubbele bodem. Er is een verhaal, een wereld waarin de personages leven, maar de acteurs

transformeren niet en pretenderen evenmin dat ze hun personage volledig begrijpen. Schimmelpfennig hanteert een eerlijke, open strategie om iemand te spelen van wie je eigenlijk niets weet.

Verbonden

Schimmelpfennigs verteltechniek bouwt voort op het 'epische theater' van Bertolt Brecht: de toneelspeler kan op ieder moment de illusie van het personage verbreken en optreden als alwetende verteller. De oorspronkelijke bedoeling van deze techniek (de toeschouwer beleren door te vermijden dat die zich verliest in het verhaal, waardoor hij niet meer kritisch kan zijn) is bij Schimmelpfennig aangepast. Net als bij Brecht blijf je als toeschouwer een waarnemer. Je ziet hoe de acteurs hun personages schetsen in plaats van doorleven. Maar wat in deze 'neo-Brechtiaanse' techniek anders is: Schimmelpfennig wil niet beleren. Hij geeft met zijn drama's weliswaar een perspectief op de maatschappij, maar komt niet uit op een eenduidige moraal.

DE GOUDEN DRAAK vertelt hoe mensen, ook al zijn ze vreemden voor elkaar, in een geglobaliseerde samenleving als de onze met elkaar zijn verbonden. Zeven verhalen worden door middel van een filmische 'shortcut-dramaturgie' tot een geheel gemonteerd. Zes daarvan spelen zich af in hetzelfde gebouw; het zevende, het verhaal van de krekel en de mier is een bewerking van de gelijknamige fabel van La Fontaine.

In de krappe keuken van het Chinees-Thais-Vietnamese restaurant 'De Gouden Draak' heeft een Aziatische werknemer vreselijke tandpijn. Aangezien hij illegaal in het land verblijft, is een tandarts opzoeken geen optie. Zijn Aziatische collega's besluiten de tand te verwijderen met een loodgieterstang. Een fles sterke drank wordt als verdoving en ontsmettingsmiddel gebruikt. De doe-het-zelf tandheekkundige ingreep heeft fatale gevolgen. De Aziat overlijdt en wordt tot slot door de anderen in de rivier gedumpt. Deze gebeurtenissen vormen het centrale verhaal. Het is het enige dat de vijf acteurs samen schetsen. De andere verhalen, die telkens door een bezetting van twee of drie spelers worden gespeeld, bewegen zich als het ware rond deze kern. Een terneergeslagen oude man, zijn zwangere kleindochter, haar ontgoochelde vriend, een man en een vrouw die net uit elkaar zijn, twee stewardessen, en de eigenaar van de buurtwinkel – allemaal zijn ze vaste klant van het restaurant. Dat verbindt hen met de Aziaten die in de keuken werken. Het door illegale arbeidskrachten klaargemaakte voedsel gaat via de mond het lichaam binnen en draagt bij aan het in stand houden ervan. Met elkaar verbonden zijn betekent dus ook dat je van elkaar afhankelijk bent.

Wanneer de tand uit de mond van de 'patiënt' is verwijderd, verandert de soap over het alledaagse leven in een surrealistische nachtmerrie. Op zeker moment blijken de Europeanen door meer dan alleen eten verbonden te zijn met de Aziatische immigranten. De rotte tand komt namelijk per ongeluk in de Thaise soep van Inga (één van de stewardessen) terecht. Erg onsmakelijk zou je zeggen, maar Inga raakt gefascineerd door deze 'Fremdkörper' en stopt hem in haar mond. Schimmelpfennig gebruikt de tand als een metaforisch motief. Inga proeft het bloed van een vreemde; een direct bewijs van diens bestaan. Een lichaam dringt een ander lichaam binnen, net als het voedsel via de mond, dit keer alleen meer confronterend. Met het voedsel komt ook een stuk van een mens mee naar binnen. Maar van de persoonlijke, pijnvolle geschiedenis die aan de tand kleeft heeft Inga geen idee. Of het interesseert haar niet, want ze gaat niet op zoek naar de man of vrouw van wie de tand is. Ze weet niet dat de rechtmatige eigenaar naar Europa is gekomen voor een economisch beter leven – dat hij nooit heeft gekregen – én om zijn zus te zoeken. De verhuizing heeft hem aangetast, kwetsbaar gemaakt. Zonder familie, zonder medische steun, zonder solide sociaal netwerk is hij vogelvrij. Er hoeft maar *iets* te gebeuren en het loopt fataal af.

De krekel en de mier

De mier heeft de hele zomer gewerkt aan het inslaan van voorraden, terwijl de krekel zich uitsluitend heeft beziggehouden met muziek maken. Als de winter aanbreekt, krijgt de krekel honger. Maar de mier weigert haar iets te eten te geven: *"Toen zong je en nu ben je arm. Dus dans nu maar dan krijg je 't warm!"* De betekenis van dit verhaal kan op meerdere manieren worden geïnterpreteerd. La Fontaine, die zich overigens weer baseerde op de antieke dichter Aesopus, heeft het oorspronkelijk bedoeld als aanklacht tegen de respectloze behandeling van kunstenaars. Later is men er een meer moralistische betekenis in gaan leggen: wie hard werkt en spaart, die heeft wat achter de hand voor de magere jaren. Schimmelpfennig maakt er een fabel

van over het werkelijke, onzichtbare verhaal achter de rotte tand. Uiteindelijk blijkt de krekkel namelijk geen insect te zijn, maar de verloren zus van de illegale Aziaat met tandpijn. Een prachtige vondst, omdat de schrijver zo de schaduwzijde van de globalisering kan vormgeven zonder er een al te rechtlijnig sociaal drama van te maken. De mier is de eigenaar van de buurtwinkel. Hij dwingt de krekkel tot prostitutie voor een armoedige kost en inwoning. De oude man die weer jong wil zijn, de toekomstige vader die helemaal geen kind wil en de man die net verlaten is door zijn geliefde, reageren hun frustraties af op de krekkel. Ze misbruiken haar op gewelddadige wijze. Schimmelpfennig maakt duidelijk dat achter normale levens een keiharde werkelijkheid schuilt: een verborgen structuur van machtsmisbruik en uitbuiting – economisch en seksueel.

Wat weten we eigenlijk over ‘onze’ illegale immigranten? Wie zijn ze? Wat is hun persoonlijke verhaal? Voor het antwoord op zulke vragen kijken we het best naar de realiteit. Documentaires en nieuwsreportages zijn geschikte media om dit in beeld te brengen; theater niet. DE GOUDEN DRAAK poogt dat ook helemaal niet, maar gaat over hoe we ons verhouden tot de realiteit van al die mensen die illegaal in Europa verblijven. Hoe we ons wel of juist niet in hen kunnen, willen of moeten verplaatsen. Is dát misschien de reden dat de reis van de Aziaat, als in een duister sprookje, fataal maar romantisch eindigt? Aangetrokken door de schat waarover de gouden draak waakt (een motief uit Chinese sprookjes) heeft hij een verre en gevaarlijke reis ondernomen. Eenmaal in de buurt van de schat wordt de zoektocht hem fataal. Zijn dode lichaam zwemt door de Gele Rivier terug naar de bron van zijn leven:

“Ik ben blij weer thuis te zijn (...) Lieve moeder, hoe wit is je zwarte haar geworden. En vader is twee jaar geleden gestorven? Hoe verdrietig. Zus – nee, zus heb ik nooit gevonden, het spijt me.”

Is dit hoe wij ons het wezen van de migrant voorstellen? Als iemand die zich alleen thuis voelt waar hij vandaan komt? En welk gevoel spreekt daar uit? Mededogen? Angst? Schuld? Schimmelpfennig spreekt zich daarover niet uit. Dat moet het publiek maar doen. Zo wordt DE GOUDEN DRAAK uiteindelijk toch een moderne fabel die op verschillende manieren kan worden uitgelegd. En voor wie toch een eenduidig antwoord wil: het eten van een Thaise soep is niet zo onschuldig als het lijkt.

Alexander Schreuder

Alexander Schreuder (°1975) studeerde Theaterwetenschap in Amsterdam en Oslo. Hij was medeoprichter van het internetmagazine Theater Schrift Lucifer en werkte als dramaturg voor o.a. Toneelgroep Amsterdam en Olivier Provily. Daarnaast maakt hij regelmatig vertalingen voor theater. Momenteel is hij dramaturg bij de Queeste en docent dramaturgie aan Toneelacademie Maastricht en de Arnhemse Toneelschool.

Bronliteratuur:

‘Eine Aufregende Zeit, um für das Theater zu schreiben’ – Franz Wille, Theater Heute, Jahrbuch 2010

‘Roland Schimmelpfennig’ – Ulrich Fischer, www.nachschnlage.net

2012 – in opdracht van theatermakershuis de Queeste