

EEN POSTDRAMATISCHE TRAGEDIE?

Over Jan Decortès *Medea*-bewerking en de geschiedenisfilosofische leemte in het postdramatische vertoog

Tom RUMMENS

*waddisda / mettie / vrouwetoch / tee momen /
tisteen / en tander / tander / kverstaan / etni /
gezouis / goemoete / nadenke / voordache / sprekt /
mèfrouwe / nistaltijt / ietanders / enneman /
wetniwa*

Jan Decortè¹

Als Krieg (*Medea*) in Decortès *Medea*-bewerking haar zogenaamde verzoening met Liebe (Jason) en zijn toekomstige nieuwe bruid bekendmaakt, valt Liebe ten prooi aan een mateloos onbegrip. Hij kan de wispelturigheid van zijn ex-vrouw niet langer aanhoren, laat staan begrijpen. Hij wil zekerheid, duidelijkheid, klare taal. De reden voor Liebes gebrekkige begrip ligt grotendeels in het verleden. Krieg heeft zich altijd met hand en tand verzet tegen Liebes huwelijk met de jonge dochter van koning Creon. De gedachte dat zij op bloedige wijze wraak zou nemen is al meermaals gevallen. En dan, plotseling, zonder een voor Liebe *duidelijke* aanwijzing, keert het tij zich volkomen en toont Krieg zich de vergevingsgezinde vrouw die Liebe absoluut niet meer in haar had durven vermoeden. Reden genoeg dus voor Liebe om te twijfelen aan Krieg, om haar intenties in vraag te stellen en om zich gefrustreerd uit te spreken over een manifest gebrek aan duidelijkheid.

Een gelijkaardige twijfel heeft Hans-Thies Lehmann misschien aangezet tot het ontwikkelen van zijn theorie over een postdramatisch theater. Een nieuw concept dat alle oude begrippen moest vervangen, om aldus beter in te kunnen spelen op een historische werkelijkheid die de laatste tijd heel wat haarspeldbochten heeft gekend. De nood aan deze herbezinning gaat terug op de jaren 1960, toen mensen als Peter Brook, Richard Schechner, Merce Cunningham en vele anderen met een grove borstel door het podiumkunstenlandschap trokken om aldus elke grens, elke conventie, elke gevestigde waarde te bevragen en te vervangen door de norm van het normenloze. Die evolutie werd geconsolideerd in het werk van de podiumkunstenaren uit de decennia die op de jaren 1960 volgden. Voorheen

prominente theatrale elementen als 'plot', 'personage' en '(dramatische) tekst' waren schijnbaar genadeloos verwezen naar een ver verleden. Maar wat gebeurde er daarna precies? Wat stelden de nieuwe theatermakers voor deze destructieve daad eigenlijk in de plaats? Lehmann gaat in zijn boek impliciet uit van de vaststelling dat de theaterwetenschappelijke receptie van deze turbulente ontwikkelingen gebrekkig was, omdat ze zich vooral toespitte op het negatieve: op wat het *niet* was. Op het onbegrip, de twijfel, de frustratie: zoals Liebes verstand het gedrag van Krieg niet vatten kon, zo lijken de theaterwetenschappelijke concepten van de laatste decennia² ontoereikend geweest te zijn om de gebeurtenissen in het veld adequaat te kunnen beschrijven:

Das neue Theater, hört und liest man, ist nicht dies und nicht das und nicht jenes, aber an Kategorien und Worten zur positiven Bestimmung und schon Beschreibung dessen, was es denn sei, herrscht Mangel.³

In tegenstelling tot Liebe, die zonder verder 'onderzoek' zijn wantrouwen tegenover Krieg opzij schuift, zet Lehmann echter door. Hij weigert te geloven dat de grillige artistieke gebeurtenissen van de laatste halve eeuw onbevattelijk zijn, en bouwt een nieuw begrippenapparaat op. Lehmanns betoog vormt aldus een tegenbeweging voor de alomtegenwoordige en persistente geruchten over een 'crisis', een 'onoverbrugbare kloof', ja zelfs een 'dood van de kunst'. Die laatste geruchten zijn instanties van wat je een 'breukvlak-denken' kan noemen: de huidige artistieke werkelijkheid wordt volledig losgekoppeld van haar verleden, de revolutie wordt 'totaal' geacht en elke poging om nog een verband te leggen tussen hedendaagse kunst en haar verleden krijgt bijna iets reactionairs. Lehmanns ontwikkeling van een postdramatisch theaterconcept gaat tegen deze beweging in: hij concipieert het verleden niet als tegendeel van het heden, maar eerder als voedingsbodem ervoor. Hij tracht minutieus te achterhalen welke elementen uit de traditie vandaag de dag precies in vraag gesteld worden, op welke manier sommige elementen gerecycleerd worden in de nieuwe 'periode'. Tussen 'dramatisch' en 'postdramatisch' theater wordt door Lehmann geen breuk geconcipieerd. Het postdramatische theater is geen anti-dramatisch theater: 'na' het drama betekent dat dit theater op vele manieren als een structuur van het dramatische theater voortleeft: "(...) als Erwartung großer Teile seines Publikums, als Grundlage vieler seiner Darstellungsweisen, als quasi automatisch funktionierende Norm seiner Drama-turgie."⁴

Aan de hand van een fragmentarische voorstellingsanalyse van Decortes *Medea*-bewerking volgens het begrippenapparaat dat Lehmann heeft ontwikkeld, zal ik de nadruk leggen op deze aspecten van zijn theorie. Deze karakterisering legt echter tevens een problematische geschiedenisfilosofische leemte bloot in

Lehmans betoog, die ik in een tweede en derde gedeelte zal expliciteren aan de hand van het kunstfilosofische werk van Arthur Danto, een berucht voorstander van het 'breukvlak-denken' dat door Lehmann impliciet gehegeld wordt.

1. Fragmenten van een postdramatische tragedie

1. *Expliciete persoonlijkheden: de ontmaskering van Liebe en Krieg*

Eén van de constanten in de bekende en beruchte geschiedenis van Decortes enceneringen van klassiekers, bestaat in de reductie, de simplificatie die hij steevast doorvoert op verschillende niveaus van de voorstelling. Dat is ook in deze bewerking manifest het geval. Op geen enkel moment moet je echt 'op zoek gaan' naar de betekenis van de kunstgrepen die Decorte uitvoerde om zijn uitermate verregerende interpretatie van Euripides' tragedie weer te geven. In interviews spreekt hij vaak over 'abstracties'. Met die term wordt zowel verwezen naar een manier van werken als naar het resultaat dat daaruit voortvloeit: Decorte maakt abstractie van de elementen die hij niet of minder relevant vindt, en belandt dan uiteindelijk bij een bewerking die misschien niet in de eerste plaats 'abstract' is, maar die in elk geval de bewerkte klassiekers 'ontlast' heeft, ontdaan van "(...) hun ballast en van het stof der jaren (...)”⁵.

Die sterk gereduceerde verhaallijn wordt dan meestal ook nog met een minimum aan middelen geënceneerd. Het resultaat is een zoektocht naar een gesimplificeerde symboliek, die precies in haar eenvoud uitvergroot lijkt te worden: deze symbolen kan je schijnbaar niet verkeerd begrijpen. Met wat stoutmoedige verbeelding kan de theatertaal van Decorte gezien worden als een zeer bijzondere interpretatie van het minimalistische adagio: *less is more*. Deze 'uitvergrote symboliek' heeft ook in de *Medea*-bewerking haar overduidelijke sporen nagelaten, en dat wordt bijvoorbeeld duidelijk door de manier waarop Jan Decorte, die als acteur drie verschillende rollen op zich neemt, van personage wisselt. Hij behoudt zijn 'kostuum' (een gele regenbroek), hij verandert op geen enkel moment zijn stem of uitspraak, gebruikt geen andere mimiek. Of Decorte nu Liebe (Jason), Aegeus of Creon speelt: telkens opnieuw staat daar een tierende, overmatig gesticulerende, in al zijn goedkope theatraliteit steeds even machteloze man. Het enige verschil is: Jason heeft een hamer in de hand, Creon draagt een klein lapje stof op zijn buik, en Aegeus een grotere lap.⁶

In Decortes *Medea*-bewerking wordt de karikaturale eenvoud van de personages die hijzelf vertolkt, bovendien uitgespeeld tegenover de relatief complexe

enscenering van het personage Krieg (Medea), vertolkt door Sigrid Vinks. In eerste instantie is ook haar spel erg basaal en primair. Naargelang de voorstelling zich verder ontwikkelt, krijgt haar personage echter meer om het lijf en slaagt ze er zelfs in, met de nog steeds primitieve middelen die haar ter beschikking staan, aan het einde van het stuk een monoloog neer te zetten die het tragische aspect van heel het verhaal op een bijzonder efficiënte manier weet te formuleren. Zeker tegenover de schrale achtergrond van de vlakke personages die Decorte onophoudelijk blijft opvoeren, en die aan het einde van de voorstelling nog even weinigzeggend zijn als in het begin. Tegenover Krieg blijft Decorte - als Liebe, Aegeus of Creon - altijd even primitief en onnozel staan. Geen karakterisering, geen diepgang, niks. Alleen die hamer, die vergeleken met het keukenmes van Krieg gewoon kinderachtig en onnozel is. En die stukjes stof, die moeten aanduiden welk personage op de scène zijn redeloze onmacht staat uit te schreeuwen.

Op die manier benadrukt Decorte impliciet maar overduidelijk de onvermijdelijke conventionaliteit waardoor elk theater wordt gekenmerkt - en precies door deze nadruk stelt hij die conventionaliteit in vraag. Deze werkwijze bereikt een bijna hilarisch hoogtepunt op het moment waarop Decorte zich als Aegeus voorstelt: "ziedis / wiedatte / rieris / tis aegeus"⁷. De toeschouwer wordt flagrant met zijn neus op de postdramatische feiten gedrukt: dit theater is niet gewoon een schouwtoneel van illusies en conventies - dat is het immers altijd geweest, en daar is iedereen zich ook altijd min of meer van bewust. Postdramatisch theater daarentegen, is vaak een schouwspel van zelfverraad. Het is een vorm van illusie die zichzelf voortdurend ontkracht, bedriegt, ontkent. Een conventionaliteit die lijdt aan een niet te stuiten drang tot zelfvernietiging. De conventie wordt *als conventie* opgevoerd en op die manier in vraag gesteld. De conventionaliteit van de theatraliteit wordt bewustgemaakt en aldus op zichzelf teruggeplooid. Het drama ziet zichzelf als fictioneel genre steeds verder afbrokkelen.⁸

Een tweede manier om de uitvergroete symboliek van Decorte aan het licht te brengen, heeft te maken met Krieg, Decortes 'abstrahering' van Medea, die vanaf de eerste seconde staat te zwaaien met een gigantisch keukenmes. Het moet zowat de radicaalste manier zijn om haar te karakteriseren als een vrouw die wraak wil nemen.⁹ En het plaatst meteen een krachtig vraagteken achter de zonet verkondigde complexiteit waardoor het personage Krieg zou worden gekenmerkt. Nog vóór het eerste woord werd uitgesproken, is Liebes lot bezegeld: hij zal boeten voor zijn overspel, daar zal bloed bij te pas komen, en daar zal Krieg zélf voor instaan.¹⁰ Je kan deze encenering van de Medea-figuur in verband brengen met de 'iconisering' die Hans-Thies Lehmann onder meer in verband brengt met het theater van Robert Wilson. Mythische personages als Prometheus en Heracles,

Phaedra en Medea leven niet alleen voort in de onbewuste plooiën van een eeuwenoude artistieke verbeelding. Ze bestaan ook als publieke figuren, als ongenueanceerde beelden die door iedereen gekend zijn.¹¹ Misschien is Krieg wel Decortes interpretatie van deze Medea, die voortleeft als icoon en als dusdanig haar nuances achtergelaten heeft. Medea als iconische incarnatie van een blinde wraaklust, niet van haar stuk te brengen door welk compromis dan ook. Medea: schijnbaar uitsluitend geïnteresseerd in het moment waarop ze zeggen kan: "maarnu / issem / gestraf / tendader / nu eetem / niks / nimmer".¹²

De personages in Decortes *Medea*-bewerking leggen dus twee mechanismen bloot die Hans-Thies Lehmann als 'postdramatisch' heeft omschreven. Enerzijds is er de expliciete opvoering van de conventionaliteit waardoor het idee 'personage' wordt gekenmerkt, een conventie die precies door deze uitdrukkelijkheid ontmaskerd wordt. Anderzijds wordt het personage Medea, door de abstraherende reductie die Decorte erop toepast, bij wijze van spreken opgevoerd als een icoon, waardoor een mythe die doorgaans impliciet aanwezig is, uitermate expliciet bevestigd wordt. In beide gevallen gaat het om mechanismen die slechts functioneel zijn in het licht van een verleden. Het ontmaskeren van een conventie kan slechts werkzaam zijn indien die conventie lange tijd *niet* ontmaskerd werd - hoewel men altijd wel geweten heeft dat de conventie een masker was. En het expliciet naar voren schuiven van Medea als 'icoon' kan slechts effect sorteren als die iconiciteit reeds lange tijd lag te sluimeren, maar nog nooit uitdrukkelijk als dusdanig werd uitgespeeld.

De 'historicititeit'¹³ van de vormen en thema's die in het hedendaagse theater werkzaam zijn, wordt door Lehmanns betoog dus impliciet maar uitvoerig gerespecteerd: postdramatisch theater is theater dat doordrongen is van de sterke geur van een bewogen verleden. En hoewel de recente geschiedenis van het theater gekenmerkt wordt door radicale pogingen om met dat verleden te breken: vroeg of laat, maar telkens weer opnieuw, dringt die geschiedenis zich aan het heden op. Conventies kunnen slechts omvergeworpen worden als ze ook effectief conventies zijn, en daar is een langdurig verleden voor nodig. Elke 'vernieuwing' leeft bij gratie van de haat-liefdeverhouding met de traditie die ze wil omverwerpen. En die vernieuwing kan dan ook pas zinvol geïdentificeerd worden door haar te beschrijven als een protest tegen, een bevragen van elementen en systemen die vroeger werkzaam waren. De verhouding die de kunstzinnige vernieuwing, de artistieke revolutie er met haar traditionele verleden op nahoudt is dus uitermate ambivalent.

Postdramatisches Theater schließt also die Gegenwart / die Wiederaufnahme / das Weiterwirken älterer Ästhetiken ein, auch solcher, die schon früher der dramatischen Idee auf der Ebene des Textes oder des Theaters den Abschied gegeben haben. Kunst kann sich überhaupt nicht entwickeln ohne Bezugnahme auf frühere Formen.¹⁴

2. *Een niet meer dramatische theatertekst?*

Eén van de keerpunten in Decortes evolutie als theatermaker kan getraceerd worden aan de hand van de manier waarop hij met tekstmateriaal omspringt. Die veranderende omgang met de taal kan afgelezen worden van de *Petits Classiques* die Decorte begin jaren 1990 schreef.¹⁵ Vanaf dit moment houdt hij zich steeds minder aan zelfs de meest fundamentele conventies van de taal waarin hij schrijft. In 1993 maakt hij een bewerking van Shakespeares *Titus Andronicus*. Alleen al de vertaling van de titel tot *Titus Andonderonikustmijnklote* maakt heel veel duidelijk: Decorte is begonnen aan de constructie van een eigen taal, die na een tijdje hoofdzakelijk gekenmerkt wordt door een fonetische spelling en een vaak verbazend efficiënt woordgebruik dat meestal niet van enig komisch effect gespeend is - 'kindlijk' wordt zijn taal dan ook al gauw genoemd.¹⁶ Steeds radicaler abstraheert Decorte de taal waarmee hij klassiekers bewerkt en uitbeent tot enkel hun essentie - dat is: de essentie die hij er zelf in leest - nog overblijft.

Diezelfde strategie heeft Decorte ook op Euripides' *Medea* toegepast, en het is mooi te zien hoe zijn revolutionaire hertaling bijdraagt tot de karikaturale eenvoud waarmee de personages zich door het stuk bewegen. Dat die taal overigens niet uitsluitend gezien kan worden als een manier om grappige effecten te sorteren¹⁷, wordt bewezen door de monoloog waarmee Krieg het stuk afsluit. Hier wordt bewezen dat de 'kindlijke' taal van Decorte ook emotie kan overbrengen. Ontdaan van alle franjes, ruimt de komische dimensie van Decortes taal hier plaats voor het gevoel: "nee mammie / zeidenene / ennij / zuchte / gelijk / denandere / toenda / kstak / ender / liep / wa speeksel / uitzij / montje".¹⁸

Voor een postdramatische analyse van het tekstuele aspect van Decortes voorstelling zal ik gebruik maken van een studie van Gerda Poschmann, *Der nicht mehr dramatische Theater text. Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse*, uit 1997¹⁹. Haar overzicht van de wijze waarop hedendaagse theaterteksten zich van de niet-hedendaagse, 'klassieke' teksten onderscheiden, wordt in vele opzichten aangedreven door de kerngedachten die ook aan Lehmanns werk ten grondslag liggen (hoewel deze zijn boek pas twee jaar later publiceerde)²⁰. Eén van de grondprincipes van het moderne theater, schrijft Poschmann, bestaat

in de toenemende vervreemding waardoor de relatie tussen theater en literatuur wordt gekenmerkt. Het 'dramatische' aspect van veel klassieke teksten wordt volgens haar in vraag gesteld door een postmoderne scepsis tegenover de taal en door een renaissance van het visuele, die met die scepsis samenhangt. De 'theatralisering' van het theater gaat hand in hand met een toenemend verval van het literaire.²¹ De historische spanning tussen 'tekst' en 'theater' wordt in de twintigste eeuw steeds drastischer geradicaliseerd.²² Dat hoeft niet per definitie te leiden tot een theater dat zonder tekst - of zonder verhaallijn - fungeert. In plaats daarvan kan er een kritische relatie ontstaan tussen de hedendaagse theatermaker en de klassieke tekst. Eén van de radicaalste gevallen van dit laatste gegeven - het geval dat ook op Decortes werk van toepassing is - wordt gekarakteriseerd door de aandacht van de theatermaker voor de taal op zichzelf. Het talige experiment wordt naast of buiten de narratieve lijn geplaatst, waardoor die laatste verhoudingsgewijs aan belang moet inboeten.

(...) Unter dem Schutz der formal beibehaltenen dramatischen Form vollzieht sich ein Zurückdrängen der Fabel zugunsten der Sprache, die gleichwertig neben, ja sogar über (bzw. "vor") Figuren und Handlung rangiert.²³

Deze gedachte is op Decortes hertaling manifest van toepassing: het verhaal wordt tot een zeker minimum herleid, en de artistieke uitdaging die hij aangaat, wordt geherdefinieerd. Het gaat er bij Decorte niet zozeer om een goed verhaal te vertellen, maar om de mogelijkheid om met een minimum aan talige middelen én met een minimale verhaallijn, een maximaal effect te bereiken. Anderzijds wordt de spanning tussen beide componenten - tussen het verhaal en het taalexperiment - door deze voorstelling radicaal bevestigd. Decortes tekst geeft wel degelijk het verhaal weer en laat bijzonder weinig elementen vallen: de narratieve lijn van Euripides' *Medea* blijft grotendeels bewaard. Alles wat volgens het verhaal gebeuren moest, gebeurt ook.²⁴ Alleen wordt die verhaallijn weergegeven in een taal die zo gevat en zo gereduceerd is dat ze de aandacht soms op zichzelf vestigt en niet meer op het vertelde verhaal.

De "niet meer dramatische theatertekst" waarover Gerda Poschmann schreef wordt dus, ook hier, vaak gekenmerkt door de obsessie voor de spanning tussen twee polen. Enerzijds is er het 'conventionele theater' waarin een werkelijkheid gerepresenteerd wordt. Daartegenover staat de zelfreflexieve theatraliteit van een enceneringspraktijk die de werkelijkheid perspectiverend, decentrerend, fragmentariserend en deconstruerend tegemoet gaat. In dat geval worden de betekenaars op de scène gedeseantiseerd.²⁵ Eén van de manieren om precies dat laatste proces in gang te zetten, bestaat erin de semantisering net *als* proces te bena-

drukken - en in die zin te ontdoen van haar geloofwaardigheid. Die spanning is ook bij Decorte prominent aanwezig. Zijn *Medea*-bewerking is een paradigmatisch voorbeeld van een theater dat de tragische gevoelens niet ontwijkt, maar dat deze gevoelens tóch voortdurend in vraag stelt en (dus) ontkracht, door het voortdurend aanwezige onderzoek naar de talige mogelijkheden waarmee die gevoelens kunnen worden verduidelijkt. Dit principe wijst nogmaals op de spanning tussen traditie en vernieuwing die Poschmann - net als Lehmann - zo vaak benadrukt: de vernieuwing waardoor de theaterteksten van de jongste decennia zo vaak worden gekenmerkt, bestaat vooral in een hernieuwd gebruik van de traditionele vormen. Ook op het tekstuele vlak lijken dus heel wat elementen te verwijzen naar de ambivalente verhouding die de postdramatische theaterwerkelijkheid er met haar dramatische geschiedenis op nahoudt.²⁶

3. Een duratieve esthetiek: de tijd geënceneerd

Een ander belangrijk begrip dat Lehmann ontwikkelde in het kader van zijn postdramatische begrippenapparaat, is dat van een 'duratieve esthetiek'. Hij brengt deze notie in verband met theatermakers en choreografen als Jan Fabre, Einar Schlee en Christoph Marthaler. De verklaring die Lehmann bij het begrip noteert, lijkt echter ook op een aantal aspecten van Decortes *Medea*-bewerking van toepassing te zijn:

Bewußt gemachte Dauer ist ein erster bedeutender Faktor der Zeitverzerrung in gegenwärtiger Theatererfahrung. Elemente einer *durativen Ästhetik* lassen sich in zahlreichen Theaterarbeiten der Gegenwart feststellen, (...). *Zeitdehnung* ist ein hervorsteckender Zug des postdramatischen Theaters.²⁷

Het concept van een 'duratieve esthetiek' kan bij Decorte voornamelijk toegepast worden op twee elementen uit zijn *Medea*-bewerking. Enerzijds is er de 'vertragende' rol die Sharon Zuckerman als danseres speelt. Haar dansen is beperkt tot een aannemen van poses of bewegingen in slowmotion, soms samen met Decorte. Het zijn kleine choreografieën die doen denken aan wat Lehmann heeft aangeduid met het begrip 'tijdssculptuur': het menselijke lichaam bouwt zichzelf langzaam om tot een kinetische structuur.²⁸

Tot tweemaal toe wordt de voorstelling door Zuckermans interventie op deze wijze 'vertraagd': de handeling wordt dan stilgelegd, de verhouding tussen Liebe en de dochter van Creon (die Zuckerman in deze scènes vertolkt) wordt uitgetekend aan de hand van beelden. Niet alleen wordt op die manier de tijd gerek.

De dansscènes vormen immers ook een volgende bevestiging voor de absolute eenvoud van de tekst. Terwijl de tekst hoegenaamd niet veel aan de verbeelding overlaat, vormen de lichaamssculpturen van het duo Zuckerman/Decorte daarvoor het 'abstracte' contrapunt dat schijnbaar voor elke interpretatie vatbaar is.²⁹ De snelheid van het gesimplificeerde verhaal wordt door deze vertragingstrategie sterk benadrukt. Hier is dus eigenlijk hetzelfde mechanisme aan het werk waardoor ook de evolutie in Vinks' acteespel wordt gegenereerd: door de confrontatie met Decortes onveranderlijke speelstijl, werd de beperkte evolutie die Vinks doormaakte, ervaren als een revolutie van formaat. Op dezelfde ('negatieve') manier vestigen de dansscènes, als rustpunt en als tegengewicht, alle aandacht op een tragedie die met rasse schreden en grote sprongen afstevent op een vierdubbele moord. Door de nadruk te leggen op de twee verschillende tijdsdimensies - een 'snel' verhaal, afgewisseld en verder versneld door intensieve rustpunten - worden precies die dimensies *als* 'dimensies' ontmaskerd. De tijd wordt gerelativeerd, de mogelijkheid om die tijd in vraag te stellen wordt reëel gemaakt.

Een tweede moment waarop Decorte de tijd als medeacteur naar voor schuift, valt op het einde van de voorstelling, als het relaas van de moorden wordt gedaan. Op dat moment wordt het publiek als getuige opgevoerd - langzaam wordt de zaal steeds meer belicht. Geschuifel in de knusse zitjes. Mensen kijken schuchter in het rond, voelen zich ongemakkelijk in de overvloed aan fel, wit, ietwat irritant licht. Weggetrokken uit de veilige geborgenheid waaraan ze gewend zijn. Ongemakkelijk: niet gewoon omdat ze zichtbaar zijn voor elkaar en voor de acteurs die op dat moment gewoon de zaal in staren.³⁰ Wél omdat dit moment - Lehmann zou het waarschijnlijk omschrijven als een gebruik van het publiek als decor³¹ - erg lang duurt. Na de korte maar krachtige monoloog waarin Krieg haarfijn uit de doeken doet hoe ze haar kinderen vermoordde - "enda / nemmik / gestoke / rechtin / unart / alletwee / ze pakte / nunantjes / vast en / ze schudde / méun / koppekes"³² - wordt de voorstelling voor een laatste keer 'vertraagd'. De toeschouwer wordt nogmaals gedwongen tot de overstap naar een tijdsverloop dat radicaal buiten de dimensies van het verhaal valt: het narratieve kader is weggevallen, maar de voorstelling is nog niet voorbij. Een laatste keer wordt, binnen het kader van de voorstelling, de conventionele kapstok waaraan elk theater opgehangen is, expliciet gemaakt.

In de dansscènes en aan het einde van de voorstelling wordt 'de tijd' met andere woorden zélf geënceneerd. Het is een strategie die de aandacht op de voorstelling en haar conventies vestigt, en dat is een cruciaal gegeven in Lehmanns karakterisering van het postdramatische theater. De ambivalentie waardoor dit begrip gekenmerkt wordt, krijgt een extra dimensie wanneer het gegeven 'tijd' in

vraag gesteld wordt als deel van de voorstelling. In de vertragende scènes wordt de toeschouwer zich uitermate expliciet bewust van de tijdsdimensie waarbinnen het verhaal zich afspeelt. Die laatste dimensie - de "tijd van de fictieve handeling"³³ - wordt door de vertragende scènes voortdurend verstoord en bevraagd. En precies die bevraging, dit onderzoek, legt het conventionele karakter van het gebeuren bloot binnen het kader van de voorstelling.

Het is duidelijk dat ook dit mechanisme slechts werkzaam is onder historiserende condities. Alleen bij gratie van een reeds lange tijd werkzame conventie in verband met het tijdsverloop binnen een voorstelling, kan het expliciteren van die conventie immers overkomen als een niet-triviaal gegeven. Want ook al is Decortes 'enscenering van de tijd' niet meteen een revolutionaire doorbraak in de hedendaagse podiumkunsten³⁴; het is en blijft een potentieel element van verwarring bij de toeschouwer, een aantasting van de impliciete verwachtingen en veronderstellingen die door het publiek willens nillens binnengesmokkeld worden in de zaal. Ook hier speelt de relatie met het verleden dus een cruciale rol in de werkzaamheid van een belangrijk element binnen het postdramatische paradigma.

2. Arthur Danto en de filosofische allergie voor ambivalente revoluties

In de fragmentarische analyse van Decortes *Medea*-bewerking kwam één aspect voortdurend terug: de elementen die uit de voorstelling gehaald werden, bleken telkens opnieuw pas echt belangwekkend te worden vanuit een welbepaald historisch perspectief. Ik heb bijvoorbeeld *niet* gewezen op het feit dat Medea aan het einde van de voorstelling haar kinderen heeft vermoord. Niet omdat dit feit oninteressant was, integendeel zelfs, maar omdat dit gegeven in zekere zin 'kunsthistorisch gezien' weinig betekent. Medea vermoordt haar kinderen immers reeds sinds 431 voor Christus. Als deze kindermoord daarentegen *niet* uitgevoerd zou worden, dan zou dat wél interessant worden: het zou een aanpassing zijn aan het klassieke stuk, een verregaand verschillende interpretatie bieden, en daarom 'interessant' of 'noemenswaard' worden. Ook over het feit dat de productie gespeeld werd op een podium en in een theaterzaal heb ik niets geschreven. En alweer ligt de oorzaak daarvan in het feit dat dit gegeven 'kunsthistorisch gezien' niet echt verbaast. Pas wanneer de relatie tussen acteurs en publiek werd aangetast - zoals op het einde voorstelling - wordt dit gegeven relevant.

De fragmenten uit voorgaande 'fragmentarische voorstellingsanalyse' zijn met andere woorden niet echt toevallig gekozen. Ze werden voorgesteld op basis van hun belang in een welbepaald (kunst)historisch kader. Ze werden besproken vanuit het vermoeden dat ze iets toe te voegen hadden aan een geschiedenis. Om precies dat laatste aspect te expliciteren, werden deze elementen in een historisch kader geplaatst. Door deze historiserende contextualisering werd de ambivalente verhouding tussen schatplicht en afkeer, tussen de revolutie en haar traditionele wortels telkens opnieuw verduidelijkt.

In het postdramatische vertoog van Hans-Thies Lehmann wordt deze dubbelzinnigheid gekoesterd. Precies door het 'respect' voor de ambivalente verhouding tussen revolutie en traditie, levert het postdramatische paradigma een erg rijk en bijzonder interessant begrippenapparaat op. Maar deze ambivalente verhouding kan ook worden geïnterpreteerd, hoe 'evident' ze op het eerste zicht ook lijkt te zijn. In deze paragraaf wil ik ingaan op het recentste werk van de Amerikaanse kunstfilosoof en -criticus Arthur Danto, die zich vanuit zeer specifieke filosofische vooronderstellingen intensief heeft beziggehouden met die problematisering. In de volgende paragraaf toon ik aan waarom dit gegeven ook op Lehmanns werk van toepassing is, en waarom het ook relevant is voor de legitimatie en de fundering van het postdramatische vertoog.

Arthur Danto was de eerste theoreticus die de analytische kunstfilosofische traditie - altijd op zoek naar definities - confronteerde met de historiciteit waaraan het kunstconcept onderhevig is. Hij wilde eigenlijk een definitie construeren die gevoelig was voor het feit dat 'kunst' tijdens de veertiende of de zeventiende eeuw iets anders betekende dan nu. Het kunstconcept verandert voortdurend en die evolutie moest volgens Danto in de definitie weerspiegeld worden. En dus ging hij de geschiedenis van de kunst 'begrenzen'.³⁵ Hij definieerde 'kunst' wel als een evolutie, maar beperkte deze evolutie tegelijk, door er een begin en een einde aan toe te schrijven. Het begin situeerde hij in de zestiende eeuw.³⁶ Het einde van de kunst vond plaats in de Stable Gallery, New York, in 1964. Daar had Andy Warhol een aantal quasi perfecte replica's van de Brillo Box - een waspoederdoos - tentoongesteld. De argumentatie waarmee Danto tot zijn radicale conclusie is gekomen, was bijzonder Hegeliaans. De historische 'taak' van de kunst was, met Warhols *Brillo Box*, volgens Danto vervuld. Vanaf de zestiende eeuw bestond die taak erin steeds beter de werkelijkheid te representeren. Vanaf het einde van de negentiende eeuw werd deze taak (mede door de opkomst van fotografie en film) opnieuw gedefinieerd: de kunst moest reflecteren over zichzelf. Daarmee werd door Danto voornamelijk bedoeld: kunst moest de vraag naar haar identiteit op een zo efficiënt mogelijke wijze stellen. Op het moment - in 1964

met Warhols *Brillo Box* - dat een kunstwerk als het ware samenvalt met de werkelijkheid, is elke verdere ontwikkeling binnen dit kader onmogelijk. De taak is nu volbracht: de vraag naar de identiteit van kunst kan niet zuiverder gesteld worden. Alleen de filosoof - zo beargumenteerde Danto - kan deze vraag nog oplossen.³⁷

Na 1964 had de kunst haar ziel dus aan de wijsgeer verkocht en bleef ze min of meer doel- en stuurloos achter. Wat na die dag nog als kunst - en dus ook als podiumkunst³⁸ - gemaakt werd, is voor Danto nog wel kunst, maar het is "post-historische" kunst: ze valt buiten elk narratief verloop. Het is kunst zonder functie, zonder historische betekenis of belang. De enige mogelijkheid in dit posthistorische kader is nog die van een mateloos pluralisme dat elk gevoel voor richting kwijtspeelde:

As Marx might say, you can be an abstractionist in the morning, a photo-realist in the afternoon, a minimal minimalist in the evening. Or you can cut out paper dolls or do whatever you damned please. The age of pluralism is upon us. It does not matter any longer what you do, which is what pluralism means. When one direction is as good as another direction, there is no concept of direction any longer to apply.³⁹

De Nederlandse cultuurfilosoof Maarten Doorman heeft kunstfilosofen ooit beschreven als mensen die hun filosofie belangrijker vinden dan de kunst waarover ze eigenlijk zou moeten gaan.⁴⁰ Je kan hem, gelet op de radicaliteit waarmee Danto een einde stelde aan de kunst, eigenlijk geen ongelijk geven. Het verschil tussen Danto's "posthistorische kunst" en Lehmanns "postdramatische theater" kan op dat vlak ook amper groter zijn. Want terwijl Danto's concept betrekking heeft op de geschiedenis zélf, en dus op de *mogelijkheid* om nog verhalen te vertellen, heeft Lehmanns begrip betrekking op de *manier waarop* het verhaal van dit theater - het theater van ná 'de revolutie', die ook door Lehmann niet ontkend wordt - moet worden verteld. Lehmann stelt zich op geen enkel moment de radicale (en ergens ook onzinnige) vraag of de hedendaagse podiumkunsten nog wel beschreven kunnen worden in het verlengde van het 'dramatische theater'. De term 'postdramatisch' wijst daar ook op:

Insofern heißt *postdramatisches Theater* erneut und erst recht *nicht*: ein Theater, das beziehungslos "jenseits" des Dramas steht. Es kann vielmehr begriffen werden als Entfaltung und Blüte eines Potentials des Zerfalls, der Demontage und Dekonstruktion im Drama selbst.⁴¹

Danto's begrip "posthistorisch" wijst op een veel diepgaandere cesuur: de 'post' van Danto lijkt een zuiver chronologische betekenis te hebben. Posthistorische kunst heeft met de geschiedenis eigenlijk helemaal niets meer te maken. De dubbelzinnigheid waardoor het postdramatische vertoog van Lehmann wordt gekenmerkt, is bij Danto dus verdwenen, en dat is niet toevallig. Want die ambivalentie werd gegenereerd door een geschiedenisconcept waarin absolute begin- en eindpunten afwezig zijn. De wijsgerige allergie voor dit soort concepties is groot - Danto's absolutisme is slechts één van de pogingen om tegen 'de geschiedenis als stroom' in te gaan. De weerzin voor het concept van een geschiedenis die nog bezig is, is het resultaat van de taakomschrijving die iemand als Danto zich vanuit zijn analytisch-filosofische achtergrond heeft gesteld. Het beschouwen van de geschiedenis als een 'onophoudelijke stroom', die in principe nooit zal eindigen, en die voortdurend van richting kan veranderen, maakt het geven van een definitie onmogelijk. Maar volgens Danto vormt precies die definitie de kern van elke zinvolle filosofische theorie. Een goede kunsttheorie, schreef Danto ooit, kan niet door de geschiedenis omvergeworpen worden.⁴² En vermits wij nu niet weten wat er later geschiedenis zal zijn - en dus: of de toekomst onze huidige kunsttheorieën al dan niet zal kunnen weerleggen - moeten wij de geschiedenis afbakenen, stopzetten, kooien. Alleen op die manier kan de definitie gevrijwaard worden van de mogelijk onverbiddelijke aanspraak die een toekomstige geschiedenis op de definitie maken kan. Hier is dus geen plaats voor ambivalente verhoudingen. Wie definities wil opstellen doet dat meestal met een heel scherp mes. Alleen zo lijkt de impasse tussen geschiedenis en essentialisme 'opgelost' (lees: weggesneden) te kunnen worden.

3. De geschiedenisfilosofische leemte in het postdramatische vertoog

Of is er een tussenweg? Lehmann, Poschmann en de anderen zijn - in tegenstelling tot Danto - duidelijk niet op zoek naar een 'definitie' van '(podium)kunst' of van 'theater'. Ze geven 'slechts' aan hoe de podiumkunsten - waarvan de identiteit of de begrenzing door hen nooit expliciet bepaald of bevraagd wordt - zich gedurende de laatste decennia hebben ontwikkeld. Maar hoe verdedigen zij hun betoog in het kader van de impasse tussen geschiedenis en essentialisme die door Danto aan het licht werd gebracht? De 'beschrijving' waartoe het postdramatische vertoog zich *meent* te beperken, is onverdedigbaar zonder een theoretisch kader dat, hoe impliciet en misschien zelfs onbewust het ook mag zijn, de grenzen aanduidt van wat als beschrijving toelaatbaar is en wat niet. De ambivalentie waardoor de postdramatische beschrijving van het hedendaagse theaterlandschap wordt gekenmerkt is, instrumenteel bekeken, zeker te verkiezen boven het abso-

lutisme waarmee Danto elke vergelijking tussen 'nu' en 'vroeger' wilde delegitimeren. Binnen Danto's systeem kan een analyse van welk hedendaags kunstwerk dan ook, slechts neerkomen op een stuurloos geschermd met termen die op geen enkele manier nog historisch geplaatst kunnen worden. Het consequent doorgedachte pluralisme van Danto ontzegt elke criticus, elke theoreticus, elke historicus principieel de intellectuele middelen om nog iets over hedendaagse kunst te kunnen zeggen. In die zin is Lehmanns werk een verademing. Want hoe fragmentarisch en onvolledig zijn beschrijving ook mag zijn, ze biedt ons tenminste de mogelijkheid om bepaalde elementen belangrijker te achten dan andere - zoals ik trachtte aan te tonen in de gedeeltelijke analyse van Decortes *Medea*-bewerking. Lehmann vult de handen die Danto ledigde terug met (bespreekbare) denkkaders, en alleen daarom al is zijn theorie interessant. Maar daarmee is het postdramatische vertoog vanzelfsprekend nog niet verlost van de loodzware taak, zich ook methodologisch tenover iemand als Danto te verantwoorden.

Om de dubbelzinnigheden in het postdramatische vertoog nauwkeuriger te kunnen formuleren, wil ik kort verwijzen naar Joseph Margolis, een Amerikaans kunst- en wetenschapsfilosoof, die de geschiedenis van de kunst ooit heeft vergeleken met de geschiedenis van een persoon. Tijdens hun leven veranderen mensen op onnoemelijk veel manieren: niet alleen fysiek, maar ook wat betreft de functies die zij vervullen, de persoonlijkheid die zij vormen, de relaties die zij aangaan. Het is bijgevolg meestal niet makkelijk aan te geven waarin iemand gelijk op wie hij of zij twintig jaar geleden was. En toch blijft iedereen, op een ruim maar niet onbelangrijk niveau, 'zichzelf'. Dezelfde gedachte kan toegepast worden op de geschiedenis van, bijvoorbeeld, de podiumkunsten. Het werk van Fabre, Lauwers of Decorte lijkt aanvankelijk weinig gemeen te hebben met dat van Euripides, Shakespeare of zelfs met dat van Brecht of Handke, maar niettemin - dat is althans de veronderstelling die impliciet ten grondslag ligt aan Lehmanns boek - zijn we ervan overtuigd dat al deze kunstenaars werkzaam zijn in een traditie die je kan benoemen als 'kunst' en als 'theater' (hoewel die laatste categorie altijd ter discussie staat, en door velen vervangen wordt door 'podiumkunst' of door 'performance'). Ondanks alle verschillen, zo luidt het uitgangspunt, blijft het gerechtvaardigd te veronderstellen dat, *in the long run* en ietwat grotesk geformuleerd, Decortes werk geplaatst kan worden in een artistieke traditie waartoe ook, bijvoorbeeld, Euripides gerekend wordt. Dit is geen pleidooi voor een ongeoorloofd simplisme dat elke historische nuance wegschrijft, integendeel.

Decortes stuk is, binnen het begrippenapparaat van Lehmann, de postdramatische bewerking van een predramatische theatertekst: het is een 'postdramatische

tragedie'.⁴³ De ambivalentie van de historische verhouding die aan zijn betoog ten grondslag ligt, problematiseert deze formulering niet: de drie concepten (pre-dramatisch, dramatisch en postdramatisch) staan immers, zoals gezegd, niet los van elkaar. Ze ontplooiën zichzelf veeleer vanuit elkaar; het zijn verschillende fasen in één enkel leven. Voor Danto is dat mechanisme nutteloos, want onbruikbaar in zijn queeste naar een (letterlijk) 'sluitende' definitie. 'Kunst' van voor het begin van de kunst heeft voor hem niets te maken met de 'kunst' zélf, die dan weer volkomen losstaat van de posthistorische 'kunst' die onze musea en theaterzalen momenteel herbergt. Danto kan met zijn 'breukdenken' dus onmogelijk wijzen op het feit dat Decortes bewerking maar liefst drie verschillende tijdsdimensies in zich draagt. "De posthistorische bewerking van een 'prehistorische' theatertekst" is voor Danto gewoon een betekenisloze uitdrukking.⁴⁴ Pas als er openingen worden gecreëerd tussen de verschillende 'kunsthistorische periodes', kan je spreken van iets als een 'postdramatische tragedie'. Kunsthistorische periodes zijn geen hermetisch afgesloten cellen: ze laten steeds de invloed van voorafgaande periodes toe. Zoals ook mensen die een nieuw leven beginnen meestal de lessen uit hun vroegere leven onthouden.

De analogie tussen de kunstgeschiedenis en de geschiedenis van een persoon is echter uiteindelijk slechts een manier van spreken, en geen theoretisch model waarmee Danto's absolutisme kan worden weerlegd. De postdramatische dubbelzinnigheid kan met die analogie geformuleerd worden, maar ze wordt daarvoor nog niet theoretisch onderbouwd. Wie niet op zoek is naar een definitie, is op zoek naar iets anders. Maar naar wat dan? Hoe kan het postdramatische vertoog uiteindelijk theoretisch en methodologisch onderbouwd worden? Door welk theoretisch perspectief wordt Danto's definitiedwang vervangen? De leemte in het postdramatische vertoog ligt hier: de (geschiedenis)filosofische justificatie, waardoor haar uitspraken uiteindelijk zouden moeten worden gelegitimeerd, blijft uitermate impliciet en onopgehelderd.

De relevantie van deze fundering ligt in de onwenselijkheid van wat ik het 'discours van de verstomming' zou willen noemen. Dat is het discours van de "(...) zelfgenoegzaam aandoende rust die met het hegeliaanse finalisme en het relativiserende postmodernisme in de kunsten lijkt te zijn ingetreden."⁴⁵ Danto wilde dit discours vermijden door een nieuwe definitie op te stellen. Maar zijn begrip van een 'posthistorische' kunst brengt het discours van de verstomming weer door de erepoort naar binnen. In het door Danto geproclameerde tijdperk van het pluralisme kan over hedendaagse kunst eigenlijk geen beredeneerde dialoog meer worden gevoerd. Binnen Danto's kunsttheoretische narratief kan over kunst heel wat gezegd worden. Maar buiten dat kader - nu dus - moet elke spre-

ker met de mond vol tanden staan. Danto heeft het letterlijk geschreven: we leven in het tijdperk van het pluralisme, er is geen richting meer, geen evolutie, alles is even zinvol, en dus tegelijk ook zinloos (als alles mogelijk is, is niets meer noemenswaardig). Alleen lijkt hij niet te beseffen dat hij daarmee één algemene regel uitspreekt, namelijk de regel die zegt dát er over deze kunst daadwerkelijk niets meer gezegd kan worden. Het discours dat geen discours wil zijn omdat het meent niet meer te kunnen spreken, spreekt zelf een algemene - maar moordende - regel uit.

Het discours van de verstomming is alomtegenwoordig. En het gevaar bestaat dat ook benaderingen als die van Lehmann in dit vertoog zouden kunnen worden ingeschreven. Ook in het postdramatische begrippenapparaat wordt het accent gelegd op de heterogeniteit, de versplintering, het afbrokkelen van de grenzen en bijgevolg ook van de zekerheden. Alleen kan men zich afvragen of deze begrippen ook op het theoretische fundament van Lehmanns betoog van toepassing zijn - zoals in Danto's posthistorische fase duidelijk het geval was.⁴⁶ Bij Danto was de sprakeloosheid principieel en had ze een theoretisch fundament. Posthistorische kunst was niet gewoon 'pluralistisch', ze moest dat zijn, ze zou dat *altijd* blijven en ze was dat *zonder nuances*. Ik denk dat Lehmanns benadering aan deze radicaliteit ontsnapt. En ik denk dat de subtiel geformuleerde ambivalentie die in de analyse van Decortes *Medea*-bewerking centraal stond, een indicatie vormt voor de reden waarom Lehmanns theorie aan de waanzin van Danto's absolutisme kan ontkomen.

"Ook de meest postmoderne en eclecticische citatenrover wandelt het verleden binnen met een topografie in het hoofd", schreef Maarten Doorman ooit.⁴⁷ Lehmanns project is een poging om die topografie te achterhalen. Hoe 'postmodern' of 'eclectisch' het postdramatische theater ook mag zijn, haar structuren zijn bespreekbaar en beredeneerbaar. En of die structuren beschreven moeten worden als een deleuziaans rizoom, of eerder als een duidelijk en helder systeem met een vaste hiërarchie: ze zijn bespreekbaar. Er kan gepraat worden. De fragmentarisering, de versplintering, de heterogeniteit die ook het discours van de verstomming voedt, zijn bij Lehmann verankerd in een verhaal dat moeilijk tot verstomming aanleiding kan geven. Danto's posthistorische gemurmur ruimt hier plaats voor klare taal: naarstig gravend in een bewogen verleden, op zoek naar verbanden, naar ruïnes die de betekenis van de huidige toestand kunnen verklaren. Op zoek naar de structuur waarop de nieuwe structuur - of zelfs het eventuele gebrek daaraan - zich heeft geënt.

NOTEN

- 1 Jan Decorte, "'Betonliebe + Fleischkrieg' Medeia", s.p., Brussel, 2001.
- 2 Die grotendeels dezelfde zijn gebleven, denk aan 'realistisch', 'episch', 'ritueel' theater (cf. Luk Van den Dries, *New Theatre Concepts. An Introduction*, International Colloquium in Theatre Studies, Antwerpen: deSingel, 1 september 2000, geciteerd door Erwin Jans, "Theater voorbij het drama? Een overvloed aan zintuiglijke prikkels", *Etcetera*, 18 (2000), nr. 5, pp. 54-59, p. 54).
- 3 Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater. Essay*, Frankfurt am Main, 1999, p. 17.
- 4 Lehmann, *op. cit.*, p. 30.
- 5 Joachim Wambacq, "Wanhoop en weerzin, liefde en lust. Het theater van Jan Decorte", *Etcetera*, 18 (2000), nr. 3, pp. 35-45, p. 35 zie voor de idee van 'abstracties' ook Geert Sels, "Medea duldt niet. Jan Decorte bewerkt medeaverhaal bij Kaaithheater. Interview", *De Standaard*, 12 september 2001.
- 6 Het kan doen denken aan de gelijkaardige truck die Dito 'Dito en transquinqennal enkele jaren geleden uithaalden met *Ja Ja Maar Nee Nee* (première op 8 oktober 1997, Kaaithheaterstudio's, Brussel): ook daar werden de personagewisselingen uitsluitend aangegeven door een kartonnen bordje rond de nek van de acteurs, waarop de naam van het betreffende personage stond geschreven.
- 7 Decorte, *op. cit.*, s.p.; zie ook Gerda Poschmann, *Der nicht mehr dramatische Theatertext. Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse*, Tübingen, 1997, Pp. 93-94.
- 8 Poschmann, *op. cit.*, p. 129.
- 9 Ook de zwarte jurk die Krieg draagt, is een duidelijk element in de karakterisering van haar personage als wraaklustig, duivels misschien zelfs.
- 10 Die noodwendigheid wordt bovendien versterkt door de vele verwijzingen van de personages naar de 'gevaren' die Krieg met zich meedraagt. Bijvoorbeeld Betonfleisch (het 'personage' van Sharon Zuckerman, soms Creons dochter, deze keer echter als 'koor'): "derisiet / evrytime / that she / look / at the chil / derens / faces / shes cruel / en / bloodlusty / in her eye / nothing / but reven / ge com / mands / her in / her being / a woman / she carris / the nife" (Decorte, *op. cit.*, s.p.).
- 11 Lehmann, *Postdramatisches Theater. Essay*, Frankfurt am Main, 1999, p. 135.
- 12 Decorte, *op. cit.*, s.p.
- 13 Met 'historiciteit' wordt hier bedoeld: het feit dat deze mechanismen slechts werkzaam kunnen zijn in een bepaalde historische context; het feit dat deze werkwijze slechts kan functioneren bij gratie van een welbepaald verleden. Het in vraag stellen van iets kan slechts echt zinvol zijn als het lange tijd niet in vraag gesteld werd. Dit is voorlopig een bijna triviale opmerking, maar we zullen zien dat deze gedachte op geschiedenis-filosofisch niveau een aantal cruciale vragen oproept.
- 14 Lehmann, *op. cit.*, p. 31.
- 15 Jan Decorte, *Oeuvres*, Antwerpen: Bebuquin, 1994.
- 16 Zie Wambacq, *op. cit.*, p. 42.

- 17 Zoals in "tee momen / tiseen / en tander / tander" (Jan Decorte, "'Betonliebe + Fleischkrieg' Medea", Brussel, 2001, s.p.), en zoals bijvoorbeeld in een tekst als *Titus Andonderonikustmijnklote* nog veel meer het geval is: "dasgod ni / vaderke / dasijn wij / fwiet fwiet / keb de grootste / piet" (Jan Decorte, *Oeuvres*, Antwerpen: Bebuquin, 1994, s.p.).
- 18 Jan Decorte, "'Betonliebe + Fleischkrieg' Medea", Brussel, 2001, s.p.
- 19 Poschmann, *op. cit.*
- 20 Poschmann maakt wel gebruik van Lehmanns vroegere werk, reeds in Hans Thies Lehmann, *Theater und Mythos*, Stuttgart, 1991, worden de termen 'predramatisch' en 'postdramatisch' gebruikt.
- 21 Poschmann, *op. cit.*, p. 23.
- 22 Poschmann, *op. cit.*, p. 30, 42.
- 23 Poschmann, *op. cit.*, p. 177.
- 24 In die zin is zijn bewerking minder radicaal, dan de sleuteltekst *Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten* van Heiner Müller uit 1982, hoewel ook daar opvallend is dat eigenlijk alle elementen uit het verhaal in de monoloog van Medea verwerkt zijn. Wat in Müllers tekst vooral wegvalt - in tegenstelling tot Decorte, is de chronologische loop van het verhaal, de logische samenhang.
- 25 Poschmann, *op. cit.*, p. 34. Een gelijkaardige - maar breder geformuleerde - spanning wordt gesuggereerd door Erica Fischer-Lichte, die spreekt over een spanning tussen 'historiciteit' en 'actualiteit' met betrekking tot de encenering van klassiekers in de twintigste eeuw: "Die Inszenierung konnte dabei so vorgehen, daß sie den klassischen Text permanent mit Elementen der Gegenwartskultur konfrontierte bzw. durchschloß." (Erica Fischer-Lichte, *Kurze Geschichte des deutschen Theaters*, Tübingen, 1993, p. 397).
- 26 Een ander 'typisch postdramatisch' element in de tekst van Decortes *Medea*-bewerking ligt in het gebruik van verschillende talen, dat bovendien ook nog eens expliciet benadrukt en geïmpliciteerd wordt. Het is de Israëlische danseres/actrice Sharon Zuckerman die ('kindlijk') Engels spreekt en dus niet verstaan wordt door de rest. Daar legt Krieg de nadruk op: "wassechtse / kferstaa / naarni". Zie in dit verband ook Lehmann, *Postdramatisches Theater. Essay*, Frankfurt am Main, 1999, pp. 268-269, die het gegeven van de multilinguale theatertekst onder meer heeft toegepast op het werk van Jan Lauwers.
- 27 Lehmann, *op. cit.*, p. 331.
- 28 Lehmann, *op. cit.*, p. 331.
- 29 Het thema van 'het lichaam als sculptuur' vormt overigens een ander centraal thema in Lehmanns postdramatische theaterlandschap. Het is één van de postdramatische lichaamsbeelden bij uitstek. En ook hier wordt de opvoering van het lichaam in een ruime historische context geplaatst. (Zie Lehmann, *op. cit.*, pp. 376-381).
- 30 En situatie waarin de relatie tussen acteur en toeschouwer, de grens tussen scène en publieksruimte, radicaal bevraagd wordt. Ook hier is sprake van een zeer typisch postdramatisch element, dat reeds in 1965 zeer efficiënt werd aangegeven in Peter Handkes *Publikumsbeschimpfung*.

- 31 “Auch wurden die Zuschauer als “Dekoration” benutzt, wenn sie plötzlich als die Bäume eines Waldes galten, den die Schauspieler durchquerten. (...) Das ist allen offenen Raumformen jenseits der dramatischen Fiktionsbühne gemeinsam: der Besucher wird mehr oder weniger freiwillig zum Mit-Akteur.” (Lehmann, *op. cit.*, pp. 286-287).
- 32 Decorte, *op. cit.*
- 33 Lehmann, *op. cit.*, pp. 311-314.
- 34 “Elemente einer *Durativen Ästhetik* lassen sich in zahlreichen Theaterarbeiten der Gegenwart feststellen, (...) *Zeitdehnung* ist ein hervorstechender Zug des postdramatischen Theaters.” (Lehmann, *op. cit.*, p. 331). Je kan hier denken aan een aantal voorstellingen van Jan Fabre. Bijvoorbeeld in *Das Interview das stirbt* (première: Theater am Turm, Frankfurt, 17 juni 1989) werkt Fabre zeer duidelijk met dit gegeven: elk woord wordt langzaam uitgesproken, en tussen *elk woord* wordt enkele seconden gewacht.
- 35 Eigenlijk is Danto ervan overtuigd dat een definitie slechts gegeven kan worden op basis van ‘noodzakelijke en voldoende voorwaarden’. Maar deze voorwaarden moeten noodzakelijk ‘begrensd’ zijn. Indien zij dat niet zijn, is er sprake van een soort onbepaaldheid en dat past niet in een definitie. In verband met de filosofische consequenties van de fluctuaties in de betekenis van het concept ‘kunst’, zie bijvoorbeeld Preben Mortensen, *Art in the Social Order. The making of the modern conception of art*, New York, 1997.
- 36 Daarvoor baseerde Danto zich op een werk van de Duitse kunsthistoricus Hans Belting, *Likeness and Presence: a history of the image before the era of art*, vertaald door Edmund Jephcott, Chicago, 1994.
- 37 Immers: “(...) there are internal limits on what art can achieve – and philosophical self-understanding is beyond these limits. What marks the end of art is not that art turns into philosophy, but that from this point on, art and philosophy go in different directions. Art is liberated, on this view, from the need to understand itself philosophically, and when that moment has been reached, the agenda of modernism – under which art sought to achieve its own philosophy – was over. The task of definition belonged to philosophy – (...). From that point on there was no historical direction for art, and this is precisely what pluralism amounts to.” Arthur Danto “The end of art: a philosophical defense.”, *History and Theory. Studies in the philosophy of history*, 47 (1998), nr 4, pp. 127-143 p. 134.
- 38 Danto’s voorbeelden hebben altijd betrekking op beeldende kunst, maar zijn benadering is principieel bedoeld als een algemeen kunstfilosofische betrekking – die dus ook bij uitbreiding op de podiumkunsten betrekking heeft.
- 39 Arthur Danto, *The philosophical disenfranchisement of art*, New York, 1986, pp. 114-115.
- 40 “Zij laten de interpretatie van kunstwerken aansturen door filosofische gedachten, verlangen van kritiek dat die een filosofisch gehalte heeft en zij vatten de zelfreflectie in de kunst op als filosofie pur sang, en daarmee gaandeweg de kunst zelf als filosofie. Alsof Hegel nog leeft en met zijn annexerende dialectiek de kunst laat verslinden door een even gulzige als abstracte wijsbegeerte. Hoe vaak blijkt weer: *arti philosophia*

- lupus* - de filosofie is de kunst een wolf!" (Maarten Doorman, "De put van Thales. Een pleidooi voor oordelende kunstkritiek.", *Boekmancahier*, 47 (2001), nr. 2, pp. 16-21, p. 17).
- ⁴¹ Lehmann, *op. cit.*, p. 68.
- ⁴² Arthur Danto, *Beyond the Brillo Box. The visual arts in post-historical perspective*, Berkeley, 1992, p. 230. Heel de hernieuwde belangstelling voor kunstfilosofie in de analytische filosofie is er eigenlijk gekomen als reactie tegen Morris Weitz. Die had - in een soort neo-wittgensteiniaans denkkader - beweerd dat een kunstdefinitie, door de grote diversiteit van wat als kunstwerk wordt gemaakt, onmogelijk was geworden. (Zie Morris Weitz, "The role of theory in aesthetics", *The journal of aesthetics and art criticism*, 15 (1956), nr. 1, pp. 27-35).
- ⁴³ 'Tragedie' wordt hier dan in de 'kunsthistorische' betekenis van het woord gezien. Voor het begrip 'predramatisch', zie Lehmann, *op. cit.*, p. 28, 49 en Lehmann, *Theater und Mythos*, Stuttgart, 1991, pp. 2-3.
- ⁴⁴ Het begrip 'prehistorisch' werd door Danto in dit kader nooit gebruikt, maar resulteert wel uit de voortzetting van de logica waarmee hij ook het begrip 'posthistorisch' construeerde.
- ⁴⁵ Maarten Doorman, *Steeds Mooier. Over vooruitgang in de kunst*, Amsterdam, 1994, p. 249.
- ⁴⁶ Er is in dit geval een belangrijk verschil tussen (1) zeggen dat het theater van de laatste decennia fragmentarisch, verbrokkeld, versplinterd, en bijgevolg op een bepaalde manier 'relatief' is, en (2) die uitspraak zélf relativiseren. Minder duidelijk is dit verschil indien gezegd wordt dat 'elke uitspraak relatief is'; dan is namelijk ook die laatste uitspraak relatief (zie in dit verband bijvoorbeeld Hilary Putnam, *Reason, Truth and History*, Cambridge, 1981, pp. 119-120).
- ⁴⁷ Maarten Doorman, *Steeds Mooier. Over vooruitgang in de kunst*, Amsterdam, 1994, p. 114.