

**VAN DRAMA NAAR THEATERTEKST:
HEDENDAAGSE DRAMATURGISCHE ONTWIKKELINGEN EN
HUN IMPLICATIES**

Gerda Poschmann, *Der nicht mehr dramatische Theatertext. Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse*, Tübingen: Niemeyer, 1997, X+393 p. (=Theatron. Studien zur Geschichte und Theorie der dramatischen Künste, Bd. 22). 138 DM. (ISBN 3-484-66022-8)

Pregnant vatte Heiner Müller de kloof die innovatieve theaterteksten vaak scheidt van de theaterpraktijk en de institutie theater: enkel wanneer een tekst niet binnen het bestaande theaterbestel gebracht kan worden, is hij voor het theater productief of interessant. Parallel met recente wijzigingen van de dramatische vorm en de literaire theatertekst ontstonden tot hertoe slechts relatief weinig wetenschappelijke studies die de fundamentele conceptveranderingen bovendien vooral monografisch analyseerden (vgl. ook mijn recensie in *Documenta*, 1996, nr. 3, pp. 210-212). Hoewel Gerda Poschmann deze voetsporen volgt, reiken de ambities van haar onderzoek (oorspronkelijk een doctorale dissertatie, München) veel verder: de dramaturgie en het theatraal potentieel in actuele Duitstalige theaterstukken tussen 1985 en 1995, hoofdzakelijk van auteurs die nog geen vaste plaats op de scène veroverd hebben. Het resultaat biedt niet alleen een solide basis voor verder onderzoek, maar betekent tevens een aanbod aan de theaterpraktijk om op nauwgezette wijze kennis te maken met (niet alleen voor het Nederlandstalige gebied) een vernieuwend virtueel repertoire.

Geanalyseerd worden meer dan twintig teksten, nog verruimd met uitvoerige uitwijdingen: een niet-normatieve, eerder glijdend-inductieve opdeling onderscheidt zes tekstsoorten die telkens naar verschillende esthetische strekkingen verwijzen. Voor de achtergrond van stukken die probleemloos een conventionele dramatische structuur vertonen, ontstaat een genuanceerde schaal die de toemende verschuiving van representatie naar zelfarticulatie weet vast te leggen. Als fundamentele parameter biedt zich de referentiële illusie aan: ze moet steeds meer wijken voor een processuele presentatie van (theater)materiaal en een polyfoon intertekstueel spel van significanten.

Poschmann brengt analyses, geen verklaringen. Semiotisch geïnspireerd, worden cultuursociologische perspectieven in hoofdzaak angstvallig vermeden. Ook de theoretische problematiek van postmoderniteit of de praktijk van vrouwelijk schrijven behoren geenszins tot de invalshoeken, evenmin het onderscheid tussen westerse dramaturgie en de tekstproducties uit de vroegere DDR. Consequent binnen-

esthetisch georiënteerd verschijnt ook de confrontatie met Szondi's opvattingen over de dialoog: hier een niet-normatief uitgangspunt om de weg naar dialogiciteit en discours te schetsen. De vastgestelde kwalitatieve verschuivingen voor het functioneren van de tekst op het theater zijn gericht op de intensivering van het externe communicatiesysteem binnen de tekst: op deze wijze wordt de recipiënt steeds meer tot coproducent. Als voorlopers voor deze postdramatische veranderingen gelden niet-representationele tendensen binnen de historische avant-garde, de theateropvattingen van Antonin Artaud, de esthetica van episch en absurd theater.

Als uitgangspunt wordt aangenomen dat de schriftelijk gefixeerde tekst een specifieke theatraliteit van het hedendaags theater kan constitueren. Nochtans betekent dit geenszins een pleidooi voor de wedergeboorte van een (traditioneel) literatuurtheater, wel voor een theater als oord voor analytisch-kritische confrontatie met de eigen mechanismen en voorwaarden. Waar theatraal potentieel niet eenvoudigweg gebruikt wordt, maar zelf tot object van encenering uitgroeit, leidt dit tot een nieuw functioneren van de acteur. Tijdens de weg naar de postdramatische theatertekst wordt de conventionele instrumentalisatie van de acteur tot icoon voor een geënceneerd subject steeds pregnanter afgebouwd. De acteur als vertolker van het rollenpersonage uit het mimetische theater van de representationele esthetica moet wijken voor een materiële drager van een discours dat gericht is op een zelfreferentieel samenspel van productie en receptie: de acteur als spreek- en bewegingsmachine. Producties van Robert Wilson, Frank Castorf, Jan Fabre of Axel Manthey tonen bovendien de regisseur als "scenische coauteur".

Na een genuanceerd en relatief uitvoerig overzicht van teksten die op onproblematische wijze de dramatische vorm met verschillende doelstellingen gebruiken, analyseert Poschmann de impliciete encenering van de referentiële illusie. De fictieve handeling binnen het intern communicatiesysteem moet hier gedeeltelijk wijken voor metadramatische en metatheatrale aspecten, die zich naar de recipiënt toe richten op het bewustzijnsproces over het functioneren van tekst binnen het theater. De des-automatisering van waarneming als eerste ondergraving van het 'dramatische' kenmerkt Elfriede Müllers *Die Bergarbeiterinnen* en Oliver Bukowski's *Inszenierung eines Kusses*. Thematiseringen van de dramatische vorm vanuit een metadramatisch concept worden geanalyseerd in Friederike Roths *Das Ganze ein Stück* en *Erben und Sterben* evenals in *Frauen. Krieg. Lustspiel* van Thomas Brasch. Als kernpunt voor de benadering van Peter Turrini's *Alpenglühen* verschijnt het spel van recipiënten-destabilisering, waarbij de (zelf)misleiding door de zichzelf uithollende personages op essentiële wijze het esthetische effect sorteert. Verder uitgebouwd blijkt dit procédé in teksten van Marlene Streeruwitz (o.a. *New York. New York*), Thomas Hürlimann (*Der Gesandte*), Oliver Czeslik (*Heilige*

Kühe), Gisela von Wysocki (*Der Erdbebenforscher*) e.a..

Een derde perspectief op de hedendaagse theatertekst beklemtoont de taal als hoofdacteur en handelingsdrager. In de emancipatie van de taal-significant tegenover het significaat worden de dramatische vorm en de overeenkomstige referentiële illusie fundamenteel ondergraven: situatieve en figurale bindingen van replieken moeten wijken voor zelfreferentieel taalspel. Demontages van mimesis en representatie desoriënteren de conventionele receptiehouding: beoogd wordt een kritisch proces van bewustzijnservaring. Uit de reeks van Werner Schwabs faecaliënstukken en koningskomedies verduidelijkt de analyse van *Volksvernichtung und andere Texte* dit esthetische procédé, terwijl de receptie van Heiner Müllers dramaturgie bij Elfriede Jelinek (*Totenauberg*) uitgroeit tot het concept van de (kunst)figuur (niet langer: personage) als discoursdrager en spreekmachine. Waar in de trilogie *Festung* van Rainald Goetz de tekstblokken in proza enkel nog rudimentaire aspecten van traditionele theatraliteit vertonen, beklemtoont Poschmann parallellen met de systeemtheorie van Niklas Luhmann: communicatie als denkprocessen, blinde vlek en latentie worden tot constitutief element van theateraal potentieel.

Toegespitst worden de onderzoeksresultaten in een benadering van monodramatische teksten: *Katarakt*, het derde deel uit Goetz' trilogie, biedt de mogelijkheid om vanuit Luhmann verbanden aan te tonen met de conceptuele kunst. Verkrijgt de recipiënt hier expliciet een essentiële rol voor het functioneren van het kunstwerk, dan completeert *Begierde & Fahrerlaubnis* van Elfriede Jelinek dezelfde esthetische veranderingen in de substitutie van betekenis door betekenis-effect. Net zoals Heiner Müllers *Bildbeschreibung* kan Jelineks tekst als landschap van voorstellingen beschreven worden, waarin tijd, ruimte en logica niet langer functioneren. De ondertitel, "eine Pornographie", vat vanuit dit perspectief deultieme ondermijning van symbolische representatie: ze moet voor een semiotisch functionalisme wijken.

In een overgangshoofdstuk staan teksten met een gemengde vorm centraal. Naast spreek- en neventekst treedt een derde laag van reflexie op: het schrift als beeld. Als voorloper fungeert Heiner Müllers *Zement*, het procédé kan dan ook in de laatste fase van de DDR-dramatiek vaak vastgesteld worden. Nochtans analyseert Poschmann opnieuw een tekst van Gisela von Wysocki: *Abendleben oder Apollinaires Gedächtnis*, waarin dadaïstische en futuristische taalaspecten als functionele ensceneringen van taal verschijnen.

Een laatste soort stukken ontsnapt volkomen aan de methodologie voor 'drama'-analyse. Zulke niet-dramatische theaterteksten weigeren elke representatieve func-

tie, zowel van theater als van taal. Taalinteractie *à l'état pur* onderzoekt Poschmann in Jelineks *Wolken. Heim*. Geen narratieve structuren of interagerende subjecten, wel de materialiteit van tekstdragers: dezelfde autoreflexieve praktijk van de significanten beheerst de programmatische tekst *Schauspieler Tänzer Sängerin* van Gisela von Wysocki.

Gesystematiseerd worden de onderzoeksresultaten in een uitvoerig samenvattend hoofdstuk. Een afbakening voor de nieuwe paden van de dramaturgische analyse oriënteert zich aan de functiemodellen van impliciete theatraliteit en performatieve dimensies van teksttheatraliteit. Tenslotte ronden een uitvoerige bibliografie (40 pp.) en een handig register een onontbeerlijke studie af, die in een vruchtbare combinatie van literatuur- en theaterwetenschap de postdramatische tekst en het overeenkomstig theatraal potentieel overtuigend weet vast te leggen.

Luc LAMBERECHTS