

EMILIA GALOTTI : HET STUK VAN DE GEMISTE KANSEN(1)

Henk PRINGELS

Anno 1990 : neo- en postmodernismen bepalen in een zich steeds duidelijker aftekenende einde-eeuwse stemming steeds meer het actuele kunstgebeuren. Een van de kwalijke gevolgen van deze ontwikkeling is dat de kunstenaar met een steeds gefragmenteerder wereldbeeld te kampen heeft. Maar dit impliceert ook dat je als regisseur voor een (in lang vervlogen tijden sterk geprofileerd) theatergezelschap binnen dit polyinterpretabel kultuurfilosofisch kader zowat alles kan doen. Alles past binnen een netwerk van eindeloos vele verbanden. En zo kan je b.v. met een zekere garantie op succes de retrosnaar bespelen. Kortom, waarom niet Lessings *Emilia Galotti* nog eens uit de vergeethoek halen ? Nog eens een degelijk en mooi 18e-eeuws (tragisch) verhaal brengen, bijna onzichtbaar besprenkeld met actualiteitspartikels ? Dat moeten de beide regisseurs Herman Gilis en Jos Verbist zowat gedacht hebben.

Wat doe je echter als regisseur met het oorspronkelijke, voor moderne, verwende oren wat 'zware' verhaal van een deugdzame maagd die in de klauwen van een nu en dan in zijn 'lustslot' verblijvende prins valt en uiteindelijk door haar eigen vader wordt neergestoken om de (zijn/haar ?) eer te redden ? Het gegeven van een christelijk kind dat door bepaalde externe en interne gebeurtenissen andere, latent aanwezige gevoelens voelt opborrelen en daardoor fataal moet breken met de vaderlijke macht, is niettemin verre van oninteressant.

Zijn de regisseurs, maar meer nog de acteurs, die voor deze realisatie niet op een echte speeltraditie konden rekenen, er in geslaagd deze literair-historisch belangwekkende tekst tot een doelbewust gezochte confrontatie te verwerken, of moet ook uit deze opvoering blijken hoe weinig er in postmodernistische context nog mee te delen valt ? Vraagt het huidige publiek trouwens wel om confrontatie of kan het enkel esthetisch design-theater aan ?

Als het waar is dat theatermakers en -spelers opereren vanuit één der laatste bolwerken van de creativiteit, wat heeft Gilis en Verbist dan 'beziel'd om dit stuk op deze manier te brengen ? Waarom überhaupt nog een treurspel ? Wat zal een acteur nog uitbeelden, opdat het publiek een collectief verruimende ervaring heeft ? Wat is er overgebleven van het oorspronkelijk opzet van de tragedie via rituele handelingen de gemeenschap te zuiveren van boze instincten ?

Wat inderdaad vang je als regisseur aan met het verhaal van een deugdzame dochter die net voor haar huwelijk met de meer dan fatsoenlijke, ja naïeve graaf Appiani in de geile armen van de prins valt ? Wat met de

vader, die dit eerverlies niet kan verkroppen en zijn dochter, het 'object' van de prinselijke lusten, om het leven brengt ? Geen zinnig mens vandaag de dag kan (en mag) zich nog tevreden stellen met de functie die het stuk vóór 200 jaar in de toenmalige maatschappelijke en religieuze context had.

Binnen het kader van de verlichting en de ontvoogding van de burger had Lessings stuk een duidelijk directieve waarde. Lessing had bepaalde tendenzen instinctief gevoeld. Doe je als regisseur op een bijna museale manier aan reconstructie, dan zorgt de ondertussen voortgeschreden tijd ervoor dat je inhoudelijk en vormelijk hopeloos achter ligt.

Klaarblijkelijk hadden de regisseurs er bewust voor gekozen nauwelijks in de Nederlandse vertaling van het originele stuk te schrappen. Doe je het toch, dan loop je misschien het risico een calorie-arm hapje op te dienen. De eerbied voor de integraliteit van het verhaal bleek dus groter te zijn dan de neiging van het moderne regisseurs-ego de eigen stempel op het stuk en de opvoering te drukken. We hebben het al anders meegemaakt. Doch volledige trouw aan het originele stuk zou een historische reconstructie hebben moeten opleveren. En dat zal wellicht nooit de bedoeling geweest zijn.

Toch lijkt deze eerbied meteen al een eerste belangrijke beperking op te leggen : de hoogdravende, geconstrueerde taal, de voor huidige normen 'zware' tekst werd nauwelijks als speelmateriaal voor regiefantazie aangewend. Vrij bewust werden verworvenheden van de moderne dramaturgie opzij gezet en werd een conventionele kijkkaststijl gehanteerd.

Meteen is hiermee één van de problemen van het literatuurtheater geschetst. De trouw aan de tekst in dit "praatstuk" is zondermeer een tweesnijdend mes. De laatste scène waarin twee werelden frontaal botsen, illustreert dit dilemma op een eerder pijnlijke manier. Dat woede-uitbarstingen, plotse en hevige haat- en liefdesgevoelens op een dergelijk retorische wijze worden verwoord, moet voor moderne geesten die in Freud-termen hebben leren denken en de erfenis van het absurd theater meedragen, als volstrekt ongeloofwaardig en anachronistisch overkomen. De 18e-eeuwse bourgeois was wellicht meer vertrouwd met dergelijke vervreemding. Van de tekst werd dan ook geen psychologische ontrafeling verwacht, alhoewel Lessing een duidelijke stap in die richting heeft gezet. Wat dan aan te vangen met een dergelijke tekst ?

Logischerwijze heeft het 'praatkarakter' van het stuk zijn consequenties voor de intrige. Het stuk is sterk virtueel van aard, aangezien naar de handelingen bijna steeds via de tekst wordt verwezen. De regisseurs hebben daarbij duidelijk gepleit voor een geïnterioriseerde versie van het Virginia-motief. Op zichzelf is het verhaal zeker niet saai; allerlei complicaties zorgen zelfs voor een thrillereffect. Door het verwijzend karakter echter worden de

zintuigen van de toeschouwer nauwelijks geprikkeld, laat staan dat de toeschouwer wordt geschokt. Bovendien blijken de regisseurs — wat ze overigens nadien hebben beaamd — nooit een definitieve keuze te hebben willen/kunnen maken tussen een consequent stilistische aanpak en een authentieke, psychologisch verantwoorde handelingsontplooiing. Het stuk geeft hierdoor echter de indruk tussen twee stoelen te zijn gevallen. Maar ook andere factoren hebben tot deze indruk geleid.

De opvoering krijgt iets onbevredigends, wordt wat slap, statisch. Ook de meeste acteurs zijn er niet in geslaagd dit dilemma op te lossen. Mede door deze ontoereikende stellingname zal het publiek b.v. bij de laatste scène onvermijdelijk met het geloofwaardigheids criterium reageren. De regisseurs, noch de acteurs zijn er op dat ogenblik dus in geslaagd Coleridges "suspension of disbelief" te realiseren. Dat kan eveneens worden verklaard door een gebrek aan consistentie in de psychologische opbouw van het personage Emilia. De uiteindelijke 'onthulling', Emilia's ultieme en fatale bevrijding van het vaderlijke juk, komt bij kijkers zonder voorkennis (na vragen dienaangaand) helemaal niet overtuigend over. De opvoering mist hierdoor duidelijk de nodige spankracht. Pas in allerlaatste instantie blijkt bij Emilia werkelijk sprake te zijn van een conflict tussen zinnelijkheid en zedelijke wil. Enige suggestie van de interne twijfels bij Emilia trachtten de regisseurs te suggereren in de zesde scène van het eerste bedrijf, waarin Emilia heftig bewogen en verward het verhaal doet van de toenaderingen van de prins in de kerk. Door bij de aanvang een opname te laten afspelen waarop overduidelijk een koppel het tijdens en na een sexueel contact uithijgt, willen de regisseurs Emilia's bewuste participatie onderstrepen, terwijl ze eigenlijk toch eerder vrijuit gaat. Op een slordige manier wordt in de intrige ingegrepen en wordt zodoende een interpretatie opgedrongen.

Verder valt op te merken, dat de intrige economisch geconstrueerd is; nergens werd ze onnodig uitgesponnen. Het stuk kent een goede, naar de ontknopng toe, te goede vaart. We hebben reeds vermeld dat een 18e-eeuws publiek geen psychologische ontrafeling verwachtte, terwijl een modern publiek dit 'onbewust' wel doet. Het is alsof Gilis en Verbist duidelijk wensen te stellen, dat er nog eens een leuk, mooi en tragisch verhaal kan verteld worden dat niet verpakt zit in de kitscherige 'outfit' van een commerciële suikergoedzender. Toch ontstaat hier het knagend gevoel dat met dit verhaal heel wat meer had kunnen gedaan worden. Doch daarover later.

Dat elke tragische gebeurtenis tenslotte ook mogelijk gemaakt wordt door een soms onwaarschijnlijke aaneenschakeling van (banale) toevalligheden, wordt op één bepaald ogenblik voor de (voorbereide) kijker bijzonder duidelijk gemaakt: het "Menschlich, Allzumenschliche" van de huisknecht van de Galotti's die wordt omgekocht voor het verschaffen van informatie i.v.m. de uitrijdende koets en, ondertussen door wroeging gekweld, met de pruik in de

ene hand en het vieze geld in de andere tevergeefs alles aan Odoardo tracht op te biechten, zal uiteindelijk de fatale afloop der gebeurtenissen inleiden.

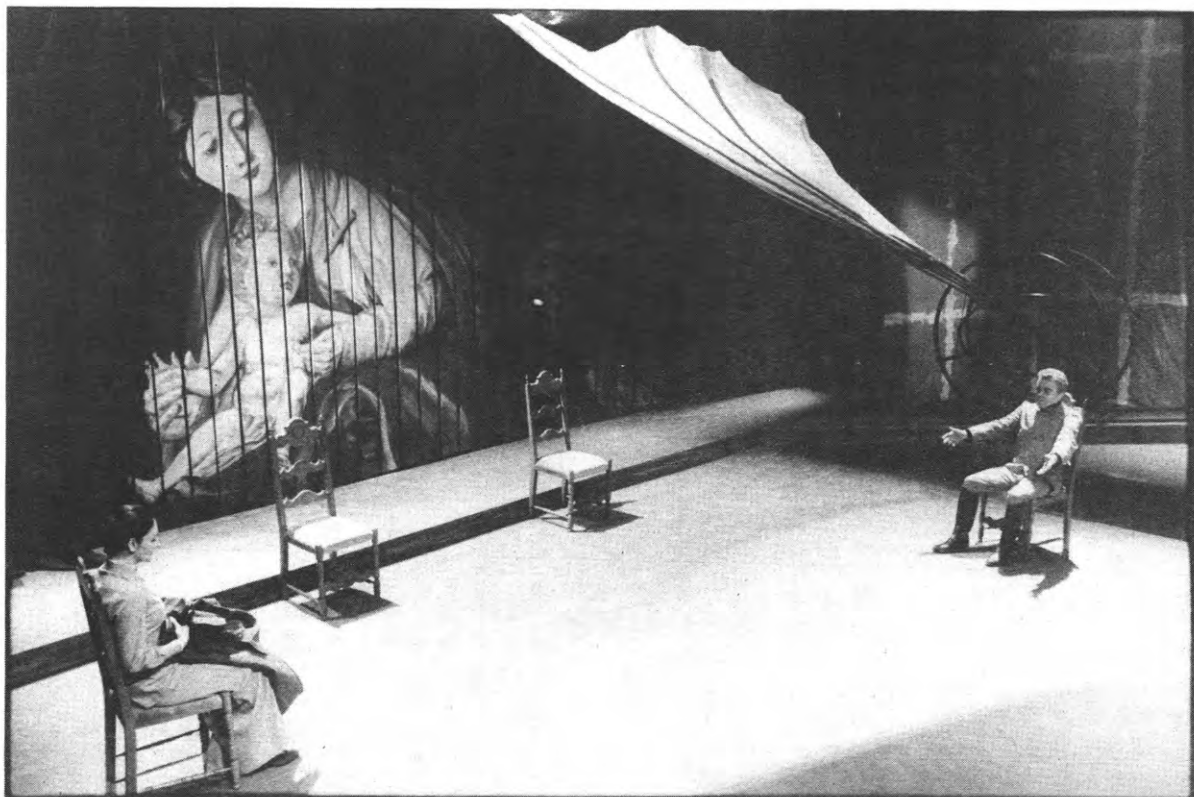
Scenografisch wordt voor een eerder minimalistische, bij de classicistische strengheid aanleunende benadering gekozen. Door enkele rekvisieten en een nu en dan geslaagde kleurensymboliek wordt veelmeer de verbeeldingskracht van de toeschouwer aangespoord, dan dat deze door een overvloed in verkeerde banen zou worden geleid. Via minimale aanpassingen wordt de kijker van het bureau van de prins naar het huis van de Galotti's gebracht en zo naar het lustslot van de prins. Door het (bewuste) gebrek aan duidelijke reminiscenties naar een specifieke, 18-eeuwse of andere context wordt het gebeurde ergens niet te lang geleden gesitueerd en wordt de nadruk vooral op het persoonlijke drama van de Galotti's gelegd. De regisseurs wilden eerder een algemene, bij voorkeur 18e-eeuwse aristokratische setting creëren, zonder een welgedefinieerd milieu te willen imiteren.

Door de geringe afstand van de scène t.o.v. de toeschouwersruimte ontstond de indruk, dat de kijker zich als het ware ook in de vertrekken bevond en dus als dichte observator van het drama functioneerde. Hoe paradoxaal is het niet te moeten stellen, dat de afstand tot het gebeurde uiteindelijk onwaarschijnlijk groot bleef. Ook hier ontstaat de indruk dat kansen werden gemist.

De verblijfplaatsen van de prins zijn steeds duidelijker getekend dan die van de familie Galotti: het bureau (waarin de prins bij de tekening van Emilia — een eerste toevalligheid — als het ware zweert haar eens te zullen bezitten) in het eerste bedrijf, de spiegelwand (prinselijk narcisme; de plaats waar de burger zijn openbaar masker aflegt en zijn ware natuur weerspiegeld ziet) en de kleuren van het slot (rood: eros/thanatos) in het laatste bedrijf geven de prinselijke vertrekken meer pregnantie dan de veeleer vaal gekleurde residentie van de Galotti's. Storend werkte trouwens de opvallende madonna met kind op één der panelen, die nu en dan de aandacht van het acteren afleidde.

De familie Galotti gaat steeds in het groen of bruin gekleed, wat de militaire strengheid en het religieus dogmatisme van de 'almachtige' vader reflecteert. Enkel Emilia draagt lossere kledij, terwijl de vader, de moeder en de graaf in een keurslijf lijken opgesloten te zitten. In de slotscène heeft Emilia het strenge bruin geruimd voor een luchtige, gele teint...

De prins en zijn marquis gaan in de intensere kleuren zwart, rood en wit gekleed, wat er eventueel op duidt dat ze op de waardeschaal een duidelijker (negatieve) plaats innemen. De secundaire kleuren groen en bruin van de Galotti's zouden in die optiek de dubbele moraal kunnen suggereren. Doch deze suggesties moeten in de eerste plaats als hypothesen worden beschouwd.



"Emilia Galotti" door Arca. Carmen Jonckheere als Claudia en Walter Moeremans en Odoardo Galotti.

Rest de onopgehelderde functie van een meer dan duidelijk aanwezig rekwisiet : de pluim of vleugel. Aangezien doorheen de bedrijven een duidelijk neerwaartse beweging wordt beschreven, vraagt dit teken om een interpretatie. 'Laat iedereen van zijn pluimen' ? Valt Icarus (de prins, Marinelli, Emilia, Odoardo...) steeds dieper ? Slechts Emilia trapt in de eindscène ostentatief op de pluim en lijkt daardoor voorgoed alleen te staan tussen twee machten (die van de verleiding en die van de uiterste zedelijkheid). Is zij de enige die dit symbool verwerpt ? In ieder geval heeft het rekwisiet geen duidelijke functionaliteit; noch de regisseurs, noch de acteurs konden trouwens terzake meer dan suggesties doen.

Het decor en de rekwisieten hebben dus veeleer een symbolische (doch opaque) dan een ikonische inhoud. Door de slordigheid echter worden bepaalde keuzes eerder als een tekort ervaren, een tekort aan theatraaliteit, monumentaliteit, aan duidelijke (theatrale) stellingname.

Dit alles wordt overgoten met een bescheiden lichtregie. Een meer doordachte personenbelichting had eventueel grotere contrasten kunnen veroorzaken. Maar ook dit strookt wellicht met het regie-opzet een wat 'serene' opvoering te brengen, zonder te hevige pulseringen.

Wat de geluidseffecten betreft, werd reeds op de misplaatste 'grap' in de 'hijgscène' gewezen. Voor het overige werd de min of meer stuwende instrumentale muziek (o.a. Perth) tijdens de korte pauze als een ritmische component ervaren.

Alvorens de acteurs in hun rollen en hun prestaties worden belicht, dienen eerst enkele aantekeningen te worden gemaakt m.b.t. de thematiek van het stuk. Voor een uitgebreide bepaling van het begrippenpaar 'cynisme/kynisme', zoals het hierna in een specifieke context zal worden gehanteerd, verwijs ik naar Peter Sloterdijks *Kritik der zynischen Vernunft*, deel 1 (2).

Dat het stuk in de 18e eeuw veel meer implicaties had dan het nu kan hebben, staat buiten kijf. Lessing schildert in zijn latere werken een burgertype dat zijn eigen moraliteit aan het ontdekken is. Lessings latere oeuvre kent dan ook duidelijk 'kynische' trekken. Lessing begaf zich met deze zedenpreek ("Verführung ist die wahre Gewalt") op het terrein van de sexueel-cynische spanningen, eigen aan de 18e-eeuwse moraliteit. Sinds de 18e eeuw namelijk leeft de burger volgens Sloterdijk met het vermoeden, dat de mens "op het dier berust" (3) : "Mit diesem Argwohn nämlich leben zumindest seit dem 18. Jahrhundert Menschen der bürgerlichen Gesellschaft, die einerseits mit der endgültigen Zähmung des inneren Tieres durch Vernunft, Aufklärung und Moral begonnen hatte, jedoch, als Nebenprodukt dieser Zähmung, einen immer grösser und bedrohlicher werdenden tierischen Schatten unter sich auftauchen sah" (4).

De gevestigde waarden dienden in stand te worden gehouden, doch "met een blik op het andere". Maar waar "zulke fenomenen" opdoken, aldus Sloterdijk, werden ze in het algemeen met (psychisch) geweld geëlimineerd.

In deze gedachtenconstellatie wordt Odoardo als vader bijna de inquisiteur van zijn eigen dochter — een beeld dat Lessing ongetwijfeld ook voor ogen zal gehad hebben. Odoardo is vrij consequent als het bastion van cynische christelijke (sexuele) moraal en deugdzaamheid te beschouwen. Hij ontnemt zijn dochter én zichzelf de kans om aan een kynische impuls te beantwoorden. In het fatale moment 'ontbloot' Emilia zich voor haar vader en doorbreekt op die manier, gevolgd door haar 'bloedoffer', de vaderlijke cynische macht! (5).

Tegen deze achtergrond moet worden vastgesteld, dat de opvoering geen stootkracht heeft, omdat op cruciale ogenblikken enkele acteurs niet geven wat ze zouden kunnen geven. Behalve gravin Orsina en Marinelli is geen enkele acteur buiten het (door de regie opgedrongen ?) keurslijf kunnen treden. Niet toevallig werden de interessantste rollen door de grotere talenten opgevuld.

Gravin Orsina (Gilda de Bal) is voor de kijker de interessantste en modernst aandoende rol in het stuk. Ze is "één grote kwetsuur, kapot van jaloezie", aangezien ze het "moet afleggen tegen een jongere rivale" (6). Merkwaardig is, dat Lessing in zijn eerste probaties van het stuk deze 'femme fatale', deze enige 'Sturm und Drang'-figuur niet had opgenomen. Toch zorgt ze naar onze mening voor één van de weinige beklievende scènes in het stuk. Vermoedelijk heeft deze figuur meer vrijgeleide gekregen voor de opvulling van de rol : door haar eigen stijl en persoonlijkheid grijpt deze actrice dan ook subtiel in de interpretatie in. De meeste andere acteurs mochten of konden niet. Het is dan ook vrij opvallend dat net Gravin Orsina (en in iets minder mate Marinelli) de classicistische stroefheid van het stuk momentaan weet te doorbreken. De tekst wordt hier geen valbijl. Een moderne opvoering van *Emilia Galotti* had ons inziens b.v. kunnen beginnen bij deze afgewezen oude geliefde van de prins, die best bereid is samen met andere "verlatenen" de moordenaar "aan stukken (te) rijten", hem "uit te benen" en zijn "ingewanden (te) doorwoelen, op zoek naar dat hart, dat hij aan ieder van ons beloofde en aan niemand gaf" (7).

Marquis Marinelli (Bert André) is een alomtegenwoordige figuur. Wat de acteerprestaties betreft, hadden de regisseurs hem waarschijnlijk liever iets introverter gezien. De eerder opvallende prins (Lukas Vandeneynde), een wat "sullig prinsje, dat eigenlijk ook een kleine Ceaucescu had kunnen zijn" (8), valt niet alleen in diens aanwezigheid te licht uit. Denken we maar even aan zijn bijna komisch optreden in de aanwezigheid van het 'object' van zijn begeerte. Hij trilt zowaar als een espeblad! Ons inziens heeft de acteur dit al te gebruikelijk in de verf willen zetten. Weliswaar had het regisseursduo een wat "lichtere aanpak" van het stuk vooropgesteld, doch het sullige van de prins

en het komisch lepe van de marquis hellen meer dan eens over naar het karikaturale. Ook dit kan een aanvaardbare keuze lijken, maar toch had de prins wat meer perversie, arrogantie en machtsgeilheid kunnen uitstralen. Al bij al wordt de kijker toch slechts een flauw afkooksel voorgeschoteld van wat zo'n aristokraat toen én nu niet allemaal ongestoord kon bewerkstelligen. Odoardo (Walter Moeremans), de man die met strakke hand de oneerzame, rotte plek uit zijn gezin verwijderd ("een roos geknakt, voor de storm haar ontbladert" (9)), mist in de voordien geschetste optiek (cynisme/kynisme) duidelijkheid en consequente persoonlijkheid.

Carmen Jonckheere (als Claudia) had het ons inziens soms moeilijk zich te identificeren met het personage. Dit identificatieprobleem stelt zich echter voor elke acteur die voor een dergelijke rol in een dergelijk stuk moet putten uit een extreem verschillende gedragscode en socio-culturele achtergrond.

Dit schisma was vooral bij de jonge, pas afgestudeerde actrice in de rol van Emilia aan te voelen. Emilia moet haar over de bedrijven strategisch verspreide verschijningen overtuigend, haar interne strijd subtiel op de toeschouwer weten over te brengen. Dit leek echter een te zware last te vormen. Volgens ingewijden werd hier de kans niet echt benut om d.m.v. meer personenregie, improvisatie-oefeningen of andere inlevingstechnieken tijdens het repetitieproces tot een tastbaarder resultaat te komen, om op een dergelijke manier b.v. verrassende visies te provoceren.

Dat het jonge regisseursduo reeds in de loop der opvoeringen tot de conclusie kwam dat deze *Emilia Galotti* een te onschuldige opvoering was, kan als symptomatisch worden beschouwd voor heel veel hedendaags theater. Tijdens de repetities wordt naarstig naar een 'afgewerkt produkt' gestreefd, getrouw aan het concept van de regisseur(s). Eens het 'artefactum' 'af' is, kan het oneindig lang aan het publiek worden getoond. De 'happening' is echter ver weg. Is het niet merkwaardig, maar aannemelijk, dat voor het merendeel van de acteurs het repetitieproces, dit voortdurend rondtasten, uitproberen, improviseren in een echte spelcontext het meest bevredigend werkt? J.R. Brown stelt in zijn beschouwingen i.v.m. het Elizabethaans theater vast, dat het theater toen was: "(...) an arena for human action and the audience's discovery, as at the moment of performance the drama came alive as never before: it was not a showcase for display" (10). Hij stelt dat elk stuk wisselvallig was in zijn opvoering, mede door het feit dat het publiek organisch deel uitmaakte van het ontstaansproces. Elke opvoering was echter een uniek evenement! Voortdurend hadden we tijdens deze opvoering de indruk (die overigens door acteurs werd bevestigd), dat de regisseurs het stuk met opzet 'cool' hielden. Precies daardoor zijn enkele kansen niet benut geworden. Vergeten we echter niet dat theater niet langer als een evident sociaal fenomeen wordt beschouwd. Theater moet opereren vanuit de marge, vanuit de achterhoede. Het geschut moet dus dubbel zo ver dragen en uiterst

fijn afgestemd zijn. Daarom kan theater zich niet veroorloven enkel vluchtig divertimento te brengen; ook efficiëntie is nodig. Deze opvoering heeft echter te weinig die indruk gegeven.

Een tragedie ironiserend brengen lijkt gezien de onmogelijkheid in een moderne context nog tragedies te spelen een te verdedigen stelling. Doch daardoor werkt de afstand van het stuk tot het publiek dodelijk verstarrend.

Toch valt er mits een lichte plotaanpassing nog iets over sexualiteit, deugdzaamheid of machtsmisbruik te vertellen, als was het maar i.v.m. het cynisme van de porno-industrie, de kuiperijen van politici, magistraten of industriebonzen die sociale status soms met ongebreidelde macht verwarren. Is b.v. het verhaal van een meisje Emilia, dat net voor haar huwelijk met haar ietwat introverte geliefde, willens nillens voor de charmes van een rijke en corrupte pooier valt en naar de onderwereld meegesleept wordt een niet even tragisch gegeven ?

Theater heeft meer dan ooit de opgave zijn publiek uit de zelfgenoegzaamheid te halen en vastgeroeste cynismen te doorbreken. Daarvoor biedt dit stuk voldoende aanknopingspunten. Een rauwere, 'existentiële' versie had ongetwijfeld veel meer indruk gemaakt. Immers, zo meent Erich Franzen : "Gemeinschaftsformen heroischer oder religiöser Art (sind) nur noch als Wunschvorstellungen existent". "Der moderne Dramatiker", zo nog Franzen, "muss auf jede monumentale Überhöhung der Figuren und ihrer Aktionen verzichten". (11) "Theater", schrijft Botho Strauss, "ist stark in die irrationalen und regressiven Passionen des Bürgertums verstrickt". (12) Daarom heb je er als regisseur ook baat bij, de meestal met het leven ervaren spelers geen juk om de schouders te leggen.

NOTEN :

- 1) Deze beschouwing over de produktie van *Emilia Galotti* door het Gentse Arcatheater (première : 17 maart 1990) in de regie van Herman Gilis en Jos Verbist, kwam tot stand in het kader van het werkcollege "Opvoeringsanalyse", gegeven door Dr. Jozef De Vos aan de R.U.G. (academiejaar 1989-'90).
- 2) Peter Sloterdijk, *Kritik der zynischen Vernunft*, Frankfurt/Main, 1983, 2 dl.
- 3) cfr. 2 : p. 482
- 4) cfr. 2 : p. 482-483
- 5) Een andere hypothese ziet een dergelijk offer in zijn gelijkshakeling met het bloedoffer van Christus als een rituele gnostische kynische bevrijding van het

vrouwelijke lichaam.

- 6) eigen interview met Gilda de Bal
- 7) *Emilia Galotti* : p. 103 (Arca-tekst)
- 8) cfr. 6
- 9) *Emilia Galotti* : p. 124 (Arca tekst)
- 10) J.R. Brown, *Free Shakespeare*, London, 1974, p. 57.
- 11) Erich Franzen, *Formen des modernen Dramas*, München, 1974³, p. 7.
- 12) Botho Strauss, "Versuch, ästhetische und politische Ereignisse zusammenzudenken", Frankfurt/Main, p. 57.