

An-Marie LAMBRECHTS

Een tentoonstelling in een tentoonstellingsruimte. Een broeierige zomerdag met onweer tegen de avond. Vrienden van Moritz, leden van de kunstkring.

donker/licht

"Kapitalistisch Realisme", een schilderijtentoonstelling samengesteld door Moritz, directeur van de kunstkring.

Moritz' vrienden worden op de prevernissage geconfronteerd met de tentoonstelling én met de dreiging tot verbod ervan door de plaatselijke overheid. Dit nakend verbod maakt bij Moritz' vrienden twijfel los omtrent zijn tentoonstelling en uiteindelijk richten ze de tentoonstelling anders in en wel onder de titel "Inbeelding van de Realiteit". (1) "Geen richting, geen profiel, geen accenten ... Diffuus allegaartje van indrukken", zo luidt de motivering van het verbod (TW 139). Maar Richard - één van de zeventien personages van *Trilogie van het Weerzien* - ontmaskert dit als schijnmotief; de eigenlijke steen des aanstoots is het schilderij "Carnaval der Directeuren" dat de overheid op een zeer dubieuze manier te kijk zou stellen. Deze ontmaskering binnen de fictie is bedrieglijk: misschien hebben de kritikers niet eens zo slecht gekeken. Want wat hebben de tentoongestelde werken van Richter, Gnoli, Pistoletto e.a. gemeen? Van al deze kunstenaars zijn uitspraken terug te vinden waarin zij voorwerpen uit de dagelijkse realiteit het uitgangspunt voor hun werk noemen. Gnoli stelt: "Voor mij is het alledaagse voorwerp zelf, vergroot door de aandacht die men eraan schenkt, belangrijker, mooier en verschrikkelijker dan elke uitvinding of fantasie het zou kunnen maken." (2) Van Richter die zich bij zijn werk vaak op foto's baseert wordt gezegd: "Die Wirklichkeit bleibt trotz der Abkehr von Inhalt und Illusion, trotz der betonten Banalität der Motive, die weder 'Deutung' noch 'Aussage' zulassen sollen, ein Problem, kein Fakt. Sie wird befragt, nicht zitiert." (3)(4) Van Klapheck wordt gezegd dat zijn eerste werk reeds toont dat zijn uitgangspunt de voorwerpen uit het dagelijkse leven zijn (5). Hockney gebruikt op zijn reizen foto's als schetsboek (6). Ook Pistoletto is zo gezien niet veraf: hij neemt levensgrote, zelfgemaakte foto's als uitgangspunt voor zijn schilderijen (7).

Zo gezien lijken er overeenkomsten. De schilderijen op zich vertonen echter zo grote verschillen alleen al in de graad van abstrahering dat nonchalante plaatsing van één ervan binnen één categorie ketterij is en dan heb ik het nog niet over expressionisten als Kokoschka, over de naïeve schilderkunst van Pirosmasjvilli,

allemaal te vinden in Moritz' tentoonstelling.

Als het gezamenlijk vertrekpunt voor de schilders van Moritz' tentoonstelling al onze realiteit is (niet de fantasie b.v.) en dus ook de vraag naar de wijze waarop zij deze realiteit waarnemen, dan delen zij verder niet veel: elk schildert een eigen antwoord op deze vraag.

De kritikasters mogen dan al gelijk hebben, het impliceert terzelfdertijd dat ze van Moritz' tentoonstelling geen jota gesnapt hebben. Moritz dient ze van antwoord: "Mijn tentoonstelling - de samenhang zou ontbreken, zo werd gezegd. Kan zijn. Waar vind je in godsnaam wel samenhang? Deze kunstenaars zijn toch allemaal, zo is dat toch, zonder uitzondering zijn het, ieder tegen allen, verbeterd vechters voor-zich, het ene heroïsche ik, naast het andere. Die hebben allemaal hun eigen wereldbeeld in hun kop en dat schilderen ze dan ook. Ik zie überhaupt geen samenhang. Is er ook niet. Ik had gedacht om dat nu eens in een krasse vorm aan de mensen te laten zien, dat er geen één is die iets te maken heeft met een ander ..." (TW 141).

Een nauwelijks reduceerbare heterogeniteit dus, in dit geval van de tentoongestelde werken. Op een algemener plan introduceert het gegeven schilderijententoonstelling een reeks andere gegevens: het probleem van de representatie van de werkelijkheid aan het bewustzijn, wat dan weer onlosmakelijk verbonden is met kijken, zien en weerzien, het oog (cf. Bart Philipsen).

Dat de toneelvoorstelling ('REprésentation') het medium bij uitstek is voor iemand als Botho Strauss om bovenstaande problematiek uit te werken, hoeft niet te verwonderen. Nochtans is het niet in de eerste plaats deze problematiek die mij hier zal bezighouden, maar wel *het netwerk van vormtechnische gegevens waarmee Botho Strauss zijn visie op de mens in een moderne maatschappij perfect weet in te kapselen.*

donker/licht

"Paaszon-dag. De dorpe-lingen vier- en hoogdag in de tuin van de herberg. Alleen, in kleine groepjes, stijf, tafels onder de bomen. Een dikke, bonte vrouw, helemaal alleen, aan een klein tafeltje achteraf. Opeens zegt iemand: hé, we hebben Pirosmanni vergeten ...

Een heel eind achter hem, aan het andere eind van de zolder, staat het schilderij op de grond. Hét schilderij. Er is niets anders te zien dan hetgeen zich daar beneden in de tuin van de herberg werkelijk afspeelt: Paaszon-dag."

(Peter in TW 127)

donker/licht

Dat Botho Strauss reeds van bij zijn eerste publieke standpuntinnames begaan is met de verhouding tussen 'die Darstellungsform des Realismus' en de leefwereld van hemzelf, en het publiek, is met vele voorbeelden uit zijn theaterkritieken in "Theater Heute" te staven. Strauss' kijkinstelling op dat moment spitst zich toe op de adequaatheid van de encenering (hij laat zich in tegenstelling tot anderen zelden in met de moraal van de fabel): het is op dit niveau dat zich het probleem stelt van het realisme als geheel van bepaalde theaterconventies zoals dat staat tegenover zijn werkelijkheidservaring. Vooral "Stücke nach der Revolte", "Perspektiven. Ein Stück ist ein System" en "Versuch ästhetische und politische Ereignisse zusammenzudenken" thematiseren hoe problematisch hij het conventionele realisme vindt (8)(9)(10). Zo werkt hij in het eerste artikel de volgende stelling uit: "Der erprobte, in sich geschlossene Realismus läuft Gefahr, jener Vergangenheit anzugehören, die zu Ende ist." Gesloten fabel, afgeronde personages ... blijken ontoereikend. Het gaat Strauss in laatste instantie niet louter om vormconventies zoals hij die op dat moment in theater aanwezig ziet, maar om een diepere vraagstelling naar de theatertraditie, uiteindelijk naar essentiële dramatische categorieën en daaraan beantwoordende enceneringsstrategieën.

donker/licht

"de resten van uw voetstappen, ... een streepje schoensmeer op de plint ... een schilfertje roos misschien ... een draadje uit een kledingsstuk"
(Suzanne in TW 101)

donker/licht

"La photographie comme trace d'un réel" (11)

De spiraalbeweging ingezet bij het beschouwen van de tentoongestelde werken draait verder: het gegeven van de foto, hiervoor vermeld als vertrekpunt of hulpmateriaal van een aantal onder de genoemde kunstenaars, wordt in *Trilogie van het Weerzien* ook gepersonifieerd. Op de tentoonstelling van Moritz loopt als schijnbaar onbelangrijk personage een jongetje van 11 rond: Kläuschen slaat niet toe met woorden maar met zijn polaroidtoestel. De toeschouwers kijken met Kläuschen mee naar de andere personages waarvan hij snapshots neemt.

Deze snapshots zijn slechts in schijn onschuldig; spelenderwijs introduceren zij het gegeven voorstelling, afbeelding en wel twee specifieke aspecten ervan: met het gegeven foto is de afbeelding als 'trace' geïntroduceerd en met de polaroid als type foto dat het korst bij het fotoprincipe ligt, is de weigering tot ingreep op de afbeelding gelanceerd. Twee stappen die enige toelichting vragen (12).

Voordat de foto een beeld is van iets of iemand, is hij in essentie een *indruk*, (namelijk van lichtgolven uitgezonden door een object of persoon op gevoelig papier), een spoor. Dat wil zeggen dat er altijd sprake is van een reële samen-aanwezigheid ("contiguité physique") (13) op één moment in tijd en ruimte dat daarna onherroepelijk voorbij is en niet meer reproduceerbaar. De idee van de foto als spoor geldt slechts op één moment in het totale fotografisch proces. Net voor en net na dat ene moment van "natuurlijke" inscriptie van de wereld op de gevoelige plaat zijn er culturele daden, gecodeerd afhankelijk van menselijke keuzes; daarvoor zijn er de keuze van het onderwerp, van het toestel, van de film, van de tijdsduur van opening ...; daarna herhalen dezelfde keuzes zich in de loop van het ontwikkelen en afdrukken. Alleen in dat ene moment tussen deze twee series van codes, alleen in dat ene moment van 'blootstelling', kan de foto beschouwd worden als 'acte-trace'. Alleen op dat ene, puur mechanische moment komt de mens niet tussen en zouden we kunnen spreken van 'message sans code'.

Dit trace-idee klinkt als een echo uit de monden van bijna alle personages van *Trilogie van het Weerzien*: Elfriede is voor Answald een gestalte die je niet grijpen kunt (TW 112), een mond, een hand, is alles wat hij van haar kan oproepen. Moritz zoekt Suzanne, maar alleen "een bekend soort ruisen waar ze passeert", (TW 117) is terug te vinden ...

Het tweede gegeven, dat van de polaroid-foto is van belang omdat de polaroid zich onderscheidt van de gewone foto door het feit dat de afdruk van het negatief automatisch ontstaat zonder tussenkomst van de fotograaf zelf: '*La photographie en tant que telle, saisie dans son principe - l'empreinte, le négatif, le polaroid est ...*' (14). Dat de polaroid-fotograaf niet tussenkomt en dus niet selecteert of bijstuurt, lijkt mij in de context van *Trilogie van het Weerzien* rechtstreeks geliëerd aan Strauss' weigering om wat de personages betreft aan perspectiefsturing te doen. Meer daarover verderop in de spiraal.

donker/licht

"L'acte photographique implique un geste de coupure dans la continuité du réel." (15)

"Blende" (16): de sluiting van het toestel gaat even open - camera lucida - om dan weer dicht te vallen - camera obscura.

Het is dit "Blende"-principe dat elke scène van *Trilogie van het Weerzien* opdeelt in een aantal fragmenten; de scènes zelf worden vaak van elkaar gescheiden door een langer aangehouden "Dunkel". Zo ontstaat binnen elke scène een serie "snapshots": zoals het licht dat even op de gevoelige film valt, hier het netvlies van de toeschouwer; wat de toeschouwer per snapshot te zien heeft gekregen is een ar-

rangement van steeds wisselende personages die praten. Een serie fragmenten zien we, als buitenstaanders, als autobestuurders die in het passeren van de tentoonstellingsruimte telkens even binnenkijken. (cf. Hoppers Nachtvogels in TW 131). Dit "Blende"-principe is het technisch equivalent van het voortdurend springen van de ene verhaallijn naar de andere: vanuit elk personage is een verhaallijn te trekken maar die wordt binnen elke scène stelselmatig doorkruist door een andere. En het is zeer de vraag of de "tentoonstelling - afgekeurd - gewijzigd - goedgekeurd" een overkappende verhaallijn moet zijn. Meer daarover later.

donker/licht

De naast-elkaar-plaatsing van verschillende verhaallijnen sluit op een iets ruimere schaal gezien aan bij de ordening van de verschillende scènes: deze schakelen namelijk niet logisch aaneen, maar verhouden zich als losse flarden tot elkaar. Deze scènes genereren dan ook losse ontmoetingen, vluchtig, onontkoombaar oppervlakkig. De personages als passanten neergezet; zelfs de geliefden ontsnappen daar niet aan.

Wij zijn blootgesteld aan krachten die het gezicht doen verdwijnen ..., zo vreet de pest van de vele foto's, het televisiegeflakker, de blow-ups van de reclameborden de glans van onze blik aan en maakt die dof...

Het gemis begint als je de massa tegemoet loopt, tegen de voetgangers, de vreemde gezichten, in en ziet hoevelen van hen onleesbaar en uitgeblust en onderling verwisselbaar zijn.

En plotseling kijkt, begrijpender dan de beste vriend, warmer dan je eigen vader van een Daguerrotype, een onbekende je aan. Daar is het opeens, het gezicht dat je niet herkent ... het gezicht dat je vasthoudt en opneemt in zijn verte en je weet, waarheen je ook gaat, zo iemand heb je in je geleefde leven nooit ontmoet.

(uit: *Paren, Passanten*) (17).

Vooraleer ik toekom aan het verduidelijken van parallellismen tussen het polaroid/foto-principe, het "Blende"-gegeven, de nog uit te werken open perspectiefstructuur en uiteindelijk de los-zand structuur van Moritz' tentoonstelling, moet ik even een omweg maken over de wijze waarop de personages zich tot elkaar verhouden.

donker/licht

"Vertel me eens, Moritz, waar herkent U me eigenlijk aan? ...

Nee Moritz, je geeft me geen gevoel voor mezelf" (Suzanne in TW 102/3)

Wat mij een breekpunt lijkt tussen Strauss en andere schrijvers als Pinter, die toch nooit veraf lijkt in sommige Strauss-dialogen is dat Strauss definitief buiten zijn personages treedt (geen coup de théâtre van Pirandello-personages die in de schrijverspen kruipen) en deze personages van buiten af laat zien, zoals wij altijd een buiten zijn voor de anderen, de anderen voor ons. Paren, Passanten. Net als Pinter beweegt Strauss zich dus ver weg van karakters wier motieven perfect aanwijsbaar zijn en zich ook in die zin kunnen uitdrukken, maar daar waar Pinter spreekt van een *ontwijken* van communicatie die zo alarmerend is dat ze moet worden omzeild, ziet Botho Strauss zelfs die onderhuidse stroom van ware communicatie als wezenlijk onmogelijk.

De Pinter-vergelijking brokkelt verder af als je het discours beluistert dat Strauss-personages in *Trilogie van het Weerzien* hanteren; Shaws beschrijving van personages op de scène lijkt dan wel van toepassing: "stage characters must be endowed with a conscious self-knowledge and a power of expression ... and a freedom from inhibitions ..." (18). Maar ook deze vergelijking houdt niet lang stand: Shaws kijk op personages gaat uit van een fundamenteel geloof in het verband tussen inzicht en handeling (voor Shaw in de zin van verbetering). Voor Strauss lijkt dat verband al lang losgekoppeld; daarvoor hebben we niet hoeven te wachten op Beckett's "Let's go. They do not move"; Peter Szondi beschrijft dit fenomeen als typerend voor het 'Konversationsstück', waaronder *Trilogie van het Weerzien* ook in zekere zin te categoriseren valt:

Indem die Konversation zwischen den Menschen schwebt, statt sie zu verbinden, wird sie unverbindlich. Der dramatische Dialog ist in jeder seiner Repliken unwiderruflich, folgenreich ... Anders die Konversation. Sie hat keinen subjektiven Ursprung und kein Objektives Ziel: sie führt nicht weiter, geht in keine Tat über ... Wie ihr Thema Zitat ist aus der Problematik des Tages, zitiert sie in den dramatis personae Typen der realen Gesellschaft ... Weil die Konversation unverbindlich ist, kann sie nicht in Handlung übergehen ... (19)(20).

Terwijl het beeld van de dialoog die los tussen de mensen zweeft, bijzonder toepasbaar lijkt op *Trilogie van het Weerzien* ontsnapt Strauss ook weer aan dit genre doordat het niet zomaar actualiteitsthema's zijn waarover de personages spreken: nee, een aardig deel van de *Trilogie van het Weerzien*-replieken zijn citaten van filosofen als Nietzsche, Freud, Marx. De rest is grotendeels te beschrijven met Strauss' eigen woorden uit *Paren, Passanten*: "een maliënkolder van standaardzinnen" (21) en "een geprefabriceerd taaltje ... met reclame-achtige vergrotingen van affectiewoorden ... een pretentieuze, inflatoir gebruik van ... clichés" (22).

Dan lijkt de cirkel weer even rond: Strauss treedt buiten zijn personages; zijn personages ontstaan doordat ze van buiten af een taal aangereikt krijgen die ze soms inzichten verschaft maar ze nooit verder helpt, ze nooit tot wijziging van hun situatie (handeling in dramatische zin) aanzet; de woorden, de beelden ontspringen niet aan "een diepste zelf" maar worden langs alle kanten toegeschoven. Personages die zich eerder tonen in hun spreken dan zich uitdrukken via taal. Strauss laat het zijn personages zoveel beter zeggen: "Mijn dieverijen, mijn prostitutie, mijn gevangenissen: allemaal 'mijn' - en toch alsof het door vreemden is neergeschreven." (Franz in TW 114)

Zo worden boven de individuele replieken uit specifieke gespreksvormen genereerd, bijvoorbeeld gesprekken met overwegend een monologisch karakter (23). Het gaat zo goed als altijd over niet-actionele monologen d.w.z. monologen die beschrijvend-commentariërend zijn veeleer dan handelingsgericht. Slechts af en toe breekt een gesprek open tot een dialoog en dat zijn dan de gevaarlijkste scènes; dit gevaarlijke ("communication is only too alarming" (24)) wordt onmiddellijk gerecupereerd door het gebruik van cliché's (cf. supra) of door een zich terugtrekken in het monologische. Franz, de oude acteur, wordt door Strauss gekozen als het wandelende cliché-woordenboek: hij weert Martins pijnlijke bekentenissen over een buitenechtelijke relatie op die manier af; hij kapselt op die manier ook het liefdesverdriet van zijn zoon in tot verteerbaar materiaal. ("In de keuken van de menselijke emotie wordt menige brij gebrouwen, die je maar beter niet aan kan roeren" (TW 114) en "De liefde kun je niet dwingen" (TW 112) zijn slechts twee grepen uit vijf bladzijden gelijkaardigs).

De andere personages ontkomen evenmin. Als Suzanne Moritz opnieuw ontmoet nadat hij ervan door was gegaan met Ruth, loopt het gesprek als volgt:

Sus.: Wilde U - ervandoor gaan?

Mor.: Ja. Oorspronkelijk, ja.

Sus.: Oh ... En Ruth.

Mor.: Ruth ook.

Sus.: En?

Mor.: De mens talmt, het lot ook. (TW 153)

donker/licht

Terug nu naar hoe deze personages zich samen aan de toeschouwers voordoen. Op dit punt moet ik weer verder afdalen in de spiraal: deze personages worden door Botho Strauss in dezelfde onreduceerbare heterogeniteit naast elkaar geplaatst als

Moritz zijn schilderijen. In dramatechnische termen benadert Strauss het dichtst het absolute drama in zijn theoretische vorm: het interne communicatiesysteem (de spelers binnen de fictie) wordt rechtstreeks zonder bemiddelende vertelinstantie op ons losgelaten (cf. het mechanische moment dat de sluiters open en toe gaat: message sans code / de polaroid).

B. Strauss weigert gebruik te maken van de mogelijkheid om aan sturing te doen van de verschillende personageperspectieven: hij hanteert het drama in zijn puurste vorm nl. als arrangement van naast elkaar geplaatste perspectieven. Zoals een romanauteur een impliciet verteller kan inschrijven, zo zou ook B. Strauss kunnen bemiddelen tussen de naast elkaar geordende personageperspectieven en een receptieperspectief en wel door een hiërarchie in de personageperspectieven aan te brengen waardoor standpunten van sommige personages een grotere waarheidswaarde krijgen dan die van andere personages (25).

Een aantal gegevens illustreren voor mij Strauss' reserve tegenover bovengenoemd soort van selectie en sturing. Soms lijkt het of de woorden van Suzanne een grotere bindende waarde krijgen omdat ze bevestigd en daardoor "geobjectiveerd" worden door Peter en Moritz' woorden:

- Suzanne: "Onze enige hoop: de eendere loop van de herhaling ... Aan het begin staat altijd het afscheid ... dan komt er een weerzien ... Het keerpunt tussen komen en gaan, dat is waar wij elkaar ontmoeten ..." (TW 163)
- Peter: "Als er niet een paar schilderijen bestonden, die we van tijd tot tijd weerzien, waarvoor we stil kunnen houden en kunnen wachten; als er niet een paar boeken waren, die we van tijd tot tijd herlezen, als er niet zoiets zou zijn als de wederkeer van de werken, hun vergevende glimlach, dan zou ons korte leven nog meer afscheid, nog meer scheiding, nog meer uitwisseling en vergeten kennen. Er is nu eenmaal juist helemaal niet veel, aan belangrijks, dat we in het leven meer dan eens mogen doen." (TW 141)
- Moritz: "Aan de andere kant, dat is volkomen duidelijk, zijn er weer een paar werken bij, die me in de loop der jaren bijzonder na aan het hart zijn komen te liggen en die ik ook altijd wéér zal laten zien. Het zijn strenge doeken, voorbestemd voor een nederig, maar de tijd trotserend bestaan. En ik wil graag, dat ze van hun lange bestaan, eerst een klein deel bij mij doorbrengen. Dat is mijn persoonlijk antwoord op het variété van de flauwekul ..." (TW 141)

Maar direct zijn er een aantal tegenbeweringen te bedenken die de waarheden van de personages relativiseren. Peter zegt te schrijven om zo zijn mensenkennis te trainen voor het dagelijks leven en zo de emotie, de passie te herwinnen, maar even later blijkt hij Suzanne en haar emoties helemaal verkeerd in te schatten: zelf heeft hij niets geleerd van zijn wijze woorden.

Ook bij Suzanne zijn zo een aantal tegenbeweringen te signaleren: ondanks haar grote luciditeit over hoe het zit tussen haar en Moritz, is zij misschien nog wel het verst verwijderd van haar verlangen. "Wij - rug aan rug verenigd", zo beschrijft Suzanne haar relatie met Moritz en dat wordt bevestigd door Elfriede's "zo gaat dat nu al jaren tussen haar en Moritz. Er komt eenvoudig niets reëls tussen die twee tot stand" (TW 103 en TW 146)

Moritz capituleert ondanks zijn inzicht over het belang van zijn passie voor de schilderijen en eindigt als een carnavalszot met een schilderij om zijn nek: Carnaval der Directeuren.

Een tweede illustratie van Strauss' reserve tegenover sturing zit in het feit dat elke verhaallijn stelselmatig en frequent onderbroken wordt door een andere: het is niet zo dat de verhaallijn b.v. rond Moritz minder opgebroken wordt dan de andere. Het gaat dus bijgevolg ook niet om zoiets als een hoofdintrige waarin een aantal nevenintriges functioneel vervlochten zijn; hier worden alle handelingslijnen brokkelsgewijs naast elkaar gezet.

Daaraan gepaard is het feit dat deze intriges nauwelijks verloop kennen: de relatie tussen Moritz en Suzanne kan na het laatste woord gewoon opnieuw beginnen, Felix en Marlies hebben weer een paar ups en downs beleefd, Peters laatste replieken luiden zijn eerste weer in. Alleen de tentoonstellingslijn kent een verloop en die is dan ook weer zeer beperkt: straks richt b.v. Marlies Richards nieuwe tentoonstelling nog eens anders in ...

Hier is niet één personage waarvan kan gezegd worden dat die op een "juiste" weg is; het is niet mogelijk om een "juiste weg" te formuleren die voor verscheidene personen geldend kan zijn. Het is o.m. op dit vlak dat de verschuivingen tussen Gorki's *Zomergasten* (waarop *Trilogie van het Weerzien* gebaseerd is) en Strauss' tekst zich situeren. Gorki suggereert nog de mogelijkheid tot oplossing, nl. voor Warwara die zich inderdaad een weg zal banen uit een leefsituatie die haar onbevredigd laat (zie ook Erwin Jans' artikel).

Strauss plaatst de levensvisies (als die er al zijn) van zijn personages naast en tegenover elkaar en reikt ons geen instrumenten aan om daaruit één te distilleren die adequater zou zijn. Ten hoogste construeert hij een reeks echo's met woorden als weerzien, geheugen, de moeizaamheid van het alledaagse ... In plaats van op hiërarchisering en selectie moeten we focussen op de contrast- en correspon-

tierelaties tussen de personages. Hoe staat aarzelende Richard te zweten tegenover de koele supermarktverkoper Felix? Zijn Marlies en Johanna verliezers van dezelfde soort, alleengelaten door hun geliefde? Hoe zit dat met Ruth die eerst door iedereen wordt verstoten maar dan voor "twee minuten" wordt uitverkozen door Moritz als partner op zijn vlucht?

Botho Strauss formuleert het in *Paren, Passanten* kort en bondig als volgt: "Onze gevoelswereld is vol van ambivalentie en double bind, vol ook van zinnelijke "pluriformiteit" en van een enorm media-misverstand. *Dat maakt een simpele confrontatie van twee controversiële posities op het toneel tot een extreem kunstmatige en levensvreemde provocatie*". (26)

donker/licht

De onmogelijke samenvatting

Naast elkaar geplaatst treffen we in TW een aantal parallele gegevens aan:

- de nauwelijks reduceerbare heterogeniteit van de tentoonstelling "Kapitalistisch Realisme";
- de nauwelijks reduceerbare heterogeniteit van personages die telkens in wisselende constellaties op elkaar lijken of verschrikkelijk van elkaar verschillen maar nooit in bepaalde categorieën onder te brengen zijn;
- zoals de polaroid slechts een minimum aan manipulatie van de fotograaf vergt, zo ziet Strauss in *Trilogie van het Weerzien* af van selectie en hiërarchisering;
- de heterogeniteit van brokkelige scènes die zich moeilijk naar een afwikkeling toe laten sturen, als zovele foto's in een toevallig album samengepakt;
- de medemens die we maar via een voetspoor, een streepje schoensmeer kunnen terugvinden, zoals de foto slechts een spoor nalaat van wat eens is geweest.

Noodzakelijke naast-elkaar-plaatsing van het onverenigbare.

Een schakel ontbreekt nog: de uitwisseling van het geheugen.

"... de geheugenmachine (zal) ons eveneens buitensluiten en de regressie van het herinneringsvermogen bevorderen. ... De grote machines van onze eeuw: de auto, de televisie, de computer hebben in de eerste plaats iets dat de mens *verdooft* ... - de verdoving in het gezicht van de totale consument, de verdoving in het gezicht van de niet meer fantaserende, zich niets herinnerende televisiekijker vis à vis met het enorme archief van het alomte-

genwoordige heden, vis à vis met de ware terminal van het culturele geheugen: het eindstation van de zintuiglijke waarneming ...

Het daadloze, over-geïnformeerde bewustzijn dat niet meer in staat is om wens, idee, herinnering te produceren, beleeft in plaats daarvan een (verder alleen in de waanzin voorkomende) gelijktijdigheid van het onvereinbare en denkt een willekeurig uit de voorraden bijeengegreaide datahuts-pot. Dat blijft nu al niemand meer bespaard ...

De schijnbaar voor immer onbekende, niet te duiden associatie; wat geen enkel verband houdt met elkaar in de volmaakte zuiverheid van de divergentie: tussen het Een en het Ander bestaat geen verbindingsweg; ..." (*Parren, Passanten*) (27).

Met het woord schakel stoten we naar een voorlopig eindpunt van de spiraal, namelijk een haast niet te vatten paradox: B. Strauss sticht vormsamenhang tussen het onsamenhangende en wel op de volgende manier: de noodzakelijke *juxtapositie* van het heterogene op inhoudelijk niveau (de schilderijen, de personages, de verhaallijnen ...) wordt bewerkstelligd door een *simultaan* inzetten van verschillende in de vorm verwerkte gegevens die elk afzonderlijk toch weer op juxtapositie, heterogeniteit gebaseerd zijn (de wijze waarop de taal ingezet is en de scènes verknijpt zijn, de verhaallijnen die opgedeeld zijn en de wijze waarop de foto de realiteit discontinu uitsnijdt ...)

Misschien moeten we nog een stap verder gaan op de spiraal: biedt een concrete encensering uitkomst? Ja, want theoretisch bestaat een simultaanvertoning van het heterogene alleen in theater dat het medium van de simultaneïteit is; nee, want elke encensering legt accenten, selecteert, stuurt ...

Kortom, elke encensering van *Trilogie van het Weerzien* doet met Strauss' tekst wat Richard doet met Moritz' tentoonstelling: ze herordent ze en noemt de voorstelling dan bijvoorbeeld "Inbeelding van de Realiteit".

Noten

(1) Botho Strauss, *Totzeel I.*, Trilogie van het Weerzien, p. 97 tot 167, Internationaal Theatre Bookshop, Amsterdam, 1984. Tekst-citaten uit "Trilogie van het Weerzien" worden aangeduid met (TW, pagina).

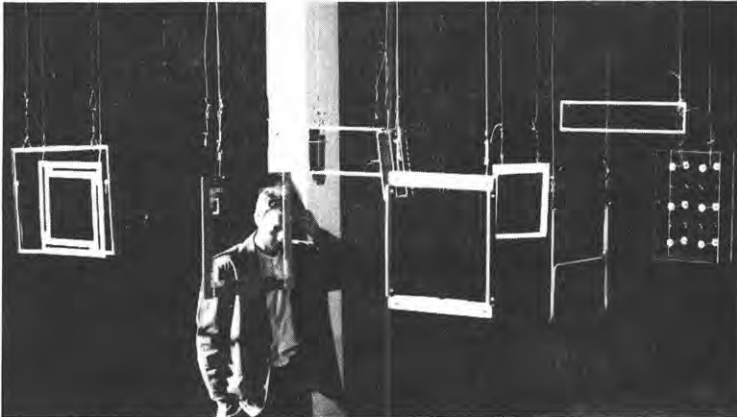
(2) -, *Kunst na 1960 uit het kunstmuseum Basel*, (catalogoog), Nijmeegs Museum "Comman-

derie van St. Jan", 1974, onder Gnoli.

- (3) Paul Vogt, *Geschichte der deutschen Malerei im 20. Jahrhundert.*, Verlag M. DuMont Schauberg, Köln, 1976, p. 407.
- (4) -, *Art Allemagne Aujourd' hui. Différents aspects de l' art actuel en république fédérale d' allemande.*, (catalogo) Arc, Parijs, 1981. In het jaaroverzicht van 1963 wordt naast de tentoonstelling "Kapitalistisch Realisme" - opgezet door Richter - ook melding gemaakt van de polaroid: "La Caméra polaroid développe des photos en couleurs en 50 secondes".
- (5) zie (2), p. 407.
- (6) -, *A New Spirit in Painting*, (catalogo), Royal Academy of Arts, London, 1981, p. 234-235.
- (7) -, *Identité Italienne. L' art en Italie depuis 1959*, (catalogo) Centre Pompidou, Parijs, 1981.
- (8) Botho Strauss, "Stücke nach der Revolte", *Theater Heute* 1969, 2, p. 45-52.
- (9) Botho Strauss, "Perspektiven. Ein Stück ist ein System.", *Theater Heute*, 1968, 5, p. 36-39.
- (10) Botho Strauss, "Versuch ästhetische und politische Ereignisse zusammenzudenken.", *Theater Heute*, 1970, p. 61-68.
- (11) Philippe Dubois, *L' acte Photographique*. Editions Labor, Bruxelles, 1983, p. 40.
- (12) zie (11), Hoofdstuk 2, *Pragmatique de l' index et effets d' absence.*, p. 55-108.
- (13) zie (11), p. 59.
- (14) zie (11), p. 70.
- (15) zie (11), p. 160.
- (16) Botho Strauss, *Trilogie des Wiedersehens. Theaterstück.*, Hans Verlag, München/Wien 1976, p. 13. ("Dunkel/Hell. Blende").
- (17) Botho Strauss, *Paren, Passanten.*, Carl Hanser Verlag, 1983, p. 59, 60.
- (18) E.J. West (ed.), *Shaw on Theatre*, London, 1958, p. 53.

Dezelfde bron vermeldt nog een andere markante uitspraak van Shaw: "Neither have I ever been what you call a representationist or realist. I was always in the classic tradition, recognising that stage characters must be endowed by the author with a conscious self-knowledge and a power of expression ... and a freedom from inhibitions, which in real life would make them monsters of genius. It is the power to do this that differentiated me from a gramophone and a camera."

- (19) Peter Szondi, *Theorie des modernen Dramas.*, Suhrkamp Verlag, 1956, p. 88.
- (20) Bartho Braat, *Structurele aspecten in het werk van Botho Strauss.*, in: *Botho Strauss Symposium.*, Crea Amsterdam, 1981, p. 61-64.
- (21) zie (17), p. 136.
- (22) zie (17), p. 147, 148.
- (23) zie (19).
- (24) Harold Pinter, *Collected Plays: one.*, Eyre Methuen, London, 1976, p. 14-15.
- (25) Manfred Pfister, *Das Drama. Theorie und Analyse.*, Fink Verlag, München, 1982, p. 90-102.
- (26) zie (17), p. 167.
- (27) zie (17), p. 174, 175.



Trilogie van het weerzien door Afd. Theaterwetenschap K.U.L. Regie : Guy Cassiers (Foto : Jan Simoen)