

## BOTHO STRAUSS : BEELD EN TAAL

Jaak VAN SCHOOR

### I. Experimenteerlabo *Zomergasten* :

"Aber so, wie ihre Kommunikation sich bewegt, das ist plötzlich auf unmittelbare Weise bekannt. Es entsteht eine Art Realismus, der sich eher aus dem Diskurs als aus der Psychologie der einzelnen Figuren entwickelt.

Eine solche Methode ließ sich an keinem anderen Stück Gorkis besser ausprobieren als an "Sommergäste", dessen Dramaturgie vielleicht unvollkommen sein mag, sich allzu oft mit Tschechow-Mitteln herumplagt und doch in ihrer unebenmäßigen Gestalt eine große Kühnheit gewinnt : ein Stück, das eigentlich aus einem unablässigen Kommen und Gehen, einem einzigen großen Stimmenwirrwarr hervorgeht" (Peter Stein en Botho Strauß in de inleiding bij het programma van Gorki's *Sommergäste*, première 22 december 1974).

Wie Gorki's originele tekst ter hand neemt, kan zich nu moeilijk voorstellen welke ingrepen gebruikt zijn waardoor de voorstelling van de Schaubühne van 1974 tot een van de interessantste en boeiendste produkties van de twintigste eeuw is geworden, door velen nagevolgd maar nooit geëvenaard. Dat is in hoofdzaak het werk geweest van Botho Strauß wiens ingrepen voor deze bewerking een voortdurend experimenteren met het tekstmateriaal betekende. Hier was duidelijk geadapteerd vanuit een behoefte om tot een moderne ervaring van het theater te komen. De verhouding van tekst tot toneelbeeld is hier voortdurend geherinterpreteerd. Grotere scènes waren tot kleinere eenheden gereduceerd die ook de mogelijkheid boden om de acteurs in een ander verband bij elkaar te brengen, de taal te herschikken en meer overgangen te maken waarbij bij elke nieuwe scène een teken gegeven werd (een indringende blik, een hoestaanval, een bijzonder voorval, enz.) voor de dialoog. Dat heeft heel wat ingrepen in de tekst als gevolg gehad : situaties en hun context werden gewijzigd, er waren toevoegingen en vele coupures, enz. Hier is m.a.w. een grondige dramaturgische arbeid gebeurd die doet denken aan wat de cineast onderneemt wanneer hij de omzetting van het tekstmateriaal naar beeldmateriaal maakt. Het volstaat hier ook niet te spreken over een fragmentering die alleen in de traditie van het epische moderne Duitse theater van Hebbel tot Brecht en Handke thuishoort. Uiteraard is die invalshoek niet te verwaarlozen. Belangrijker

is wellicht dat op die manier een aansluiting gezocht is bij een moderne sensibele, bij de ervaringspatronen van de moderne mens die nu eenmaal in een sterk gemedialiseerde maatschappij leeft, waarbij het beeld een veel essentiëlere bestaansfunctie toebedeeld heeft gekregen. Het beeld ook veel meer ervaren wordt als een rijkdom aan informatie en een aanzet tot inzicht en meebeleven. Onze wereld is die van momentopnamen, van sekwenties, van fotografische ogenblikken geworden en daardoor veroorzaakt vorm vandaag de dag meer dan ooit inhoud. De stap naar een *Zomergasten*-film — die er in 1976 kwam — lag hierbij voor de hand.

Maar Strauß heeft in zijn versie uiteraard het theater op het oog gehad en vooral een taalapparaat opgezet dat in eerste instantie meer toegangen gaf tot het beeld, vooral tot het gediversifieerde beeld en de vormen die vragen oproepen en intrigeren. De scènes zijn op die manier duidelijker uitgebouwd tot situaties waarbij de diverse taalniveaus — in bijna steeds groepsgesprekken, maar steeds op een andere manier gepresenteerd — ook beter aan bod komen. Enkele ingrepen werden zelfs in de marge van de tekst van het programma opgenomen om aan te geven waarom men veranderd had.

Spreeken werd dan ofwel een veelvoudig door-elkaar-spreken waarbij woorden in de eerste plaats een muzikaliteit zonder inhoud te kennen gaven, of taalhandelingen die de chaos van het eigen innerlijke camouflerden waarbij de auteur kennelijk in de eigen taal is gaan leven, of een dwangmatige handeling, een demonstratie van cliché-gedragpatronen waarbij citeren, ironiseren of parodiëren tot eenzelfde routine gingen behoren, een alibi vooral dat tot niet-handelen aanzet. Het woord werd hier attitude en de taal creëerde een eigen subjectieve ruimte en vooral beslotenheid. De handeling werd anderzijds ondergeschikt aan een gepraat dat niet alleen de handeling verving, maar ook de signalen aangaf van een fysieke aanwezigheid waarbij de tekens van het lichaam er voor innerlijke toestanden stonden. Woord en lichaam vallen daarbij samen. Het is dezelfde behoefte die Claus bijvoorbeeld in heel wat van zijn toneel probeert te realiseren, maar zijn beeldspraak is in de regel meer literair én theateraal, Gorki's *Zomergasten* bood als stuk het ideale werkmateriaal om tot een *découpage* te komen. De lengte van de oorspronkelijke dialogen en monologen stond een vlot handelingsverloop voor een goed deel in de weg. Door het vermijden van enige concrete handeling werd het ritme van de voorstelling van een uitgesponnen legato bij Gorki tot een door Strauß omgebogen staccato. De nieuwe stiltes werden essentiële knooppunten en spanningsmomenten die de segmenten van het handelingsverloop juist intensifieerden.

Het is een techniek die Strauß nadien voortdurend in zijn stukken gebruikt. De taal wordt er autonomer door, elke scène vertoont een apart reliëf, het realistische beeld krijgt veel meer inhoud. De taal kan ook gemakkelijker vervangen worden door het beeld.

Bij Gorki probeerden de personages hun leven een zin te geven door het praten, zij stelden nog alle hoop op het woord, al was dat ook maar clichématig. Bij Strauß is datzelfde woord heel dikwijls zinloos geworden, het signaal niet alleen van onvermogen maar ook van een totale vervreemding. Taal leidt hier tot een steeds groter onbegrip en misverstanden, door de taal wordt alles alleen maar gecompliceerder. Taal wordt op die manier een soort theaterprocédé. Dat geluid is al meer gehoord in het theater. Niet zelden vinden we bij Strauß tal van cliché-uitspraken die de gladheid vertonen van een vlot en triviaal-opervlakkig gesprek, maar die dan toch steeds duidelijk geïndividualiseerd zijn en daardoor getuigen van een zekere poëzie die veelal een algemeen menselijke ervaring op een persoonlijke manier, d.i. vanuit een eigen invalshoek vertolkt.

De dialoog bestaat hier nog nauwelijks, in die zin dat er geen vervolg komt op het "samen spreken", er is geen voortgang in het gesprek. Er wordt gewerkt op het stramen van de variaties op een thema, zoals bij Beckett, maar even goed zoals bij Franz Xaver Kroetz, Peter Handke of zelfs Heiner Müller, die weliswaar nogal wat taalregisters opentrekt en ook wel eens als een "Sprachmacho" beschreven staat. Samenhangen gaan op die manier verloren, de vervreemding krijgt gestalte via het woord. Strauß' personages kunnen zo geen boodschap verkondigen, er is geen enkele vorm van monumentaliteit: zijn figuren zijn kwetsbaar, anti-helden, miniaturen in een dol draaiende wereld die alleen belangstelling heeft voor de grote mechanismen. Hier wordt de kleine realiteit van elke dag getoond, de banaliteit die tot procédé verheven wordt en meewerkt aan het menselijke afbraakproces. Daarom hoeft je Botho Strauß ook niet uit te leggen, uit de situaties zelf volgt de ironie, het tragi-komische, de bitterheid en misschien het inzicht.

Dat was reeds zo bij de *Zomergasten*, waar de dialogen en de monologen de handeling zelf waren, sporen ook aangaven van het ziektebeeld van een burgerij die tenslotte uitgepraat is geraakt en in een vacuüm beland, de perfecte zelfuitschakeling en -vernietiging. Hetzelfde lot treft de burgers van de *Trilogie van het Weerzien*, een laat-kapitalistisch vervolg op *Zomergasten*, waar het pseudo-intellectueel en snobistisch taalgedrag van het kunst- en middenstandswereidje een grote leegte, onbeschaafdheid en arrogantie te kennen geeft. Taal is hier "het moeras geworden waarin de grote praters steeds verder wegzinken"<sup>1</sup>.

De tegenstelling tussen zijn en schijn wordt er des te groter bij, wordt op een groteske manier uitvergroot en maakt van Strauß' personages moderne tuinkabouters, projecties van een wereld waarin de schijn tot een hogere waarde gepromoveerd wordt. De intelligentie van de geest, maar ook van de sensualiteit en van de intuïties is verloren gegaan. Alleen in de monoloog kan nog enige echtheid bereikt worden, omdat de monoloog het middel bij uitstek is om diverse perspectieven aan bod te laten komen: als mededeling, als verhaal, als "monologue intérieur", als illocutie, als perlocutie, als terzijde, enz. De monoloog veronderstelt meer vrijheid en poëzie. Ook in *Zomergasten* heeft Strauß er mee geëxperimenteerd, in *Groot en Klein* laat hij Lotte in de openingsscène een van de mooiste monologen vertolken die ooit voor het toneel geschreven zijn.

II. De onmacht om tot een uitdrukking te komen, de ontoereikendheid van de taal loopt als een rode draad door het werk van Strauß en doet onvermijdelijk aan Beckett denken. Vanzelf krijgt het beeld een grotere betekenis door de leegheid van het woord. Als het woord faalt, kan men via het toneel de intuïties herstellen, in eerste instantie via het toneelbeeld dat in het externe circuit van tekengevingen het duidelijkst werkt, Strauß' beeldtaal is heel sterk. Niet alleen omdat hij voor het toneel steeds met grote persoonlijkheden van vormgevers gewerkt heeft (o.a. Karl-Ernst Herrmann, Jürgen Rose, Richard Peduzzi, Bernhard Kleber), niet alleen omdat hij heel dikwijls concipieert vanuit een mediale ingesteldheid en daar heel dikwijls naar verwijst (vgl. de dia's in *Groot en Klein* en *Kalldewey*, de televisie in *Groot en Klein*, de fotografie vooral o.m. in de *Trilogie*, *Bezoekers*, *Slotkoor* en *Kalldewey*), vooral omdat hij geleerd heeft het onvermogen van de taal op te vangen in de synthese van het beeld. Hier opnieuw blijft de ervaring van de Schaubühne en *Zomergasten* nawerken. De segmentering van de handeling roept ook vanzelf foto-achtige toneelbeelden en -composities op: het om beurten in focus plaatsen van individuen binnen de groep en a.h.w. in close-ups werken, een opvallend procédé in de *Trilogie van het Weerzien* en *Slotkoor*, waar die belichting per definitie meer naar karikaturen verwijst en de handeling in traditionele zin vervangen wordt door handelingsmomenten en shots waarbij de invalshoek, de wisselende perspectieven, de blikrichting heel essentieel wordt en voor elke toeschouwer anders. De subjectiviteit van het gebeuren wordt erdoor onderstreept, via de mediale kijk krijgt de toeschouwer een in vitro-indruk, een sleutelgatvoyeurisme laat beter toe de karikatuur van de droom van een welvarend Duitsland te zien. In werkelijkheid een kleurrijke zeepbel die veel meer laat veronderstellen dan er ooit geweest is. Hier, zoals elders bij Strauß, wordt in eerste instantie gekeken naar wat het verhaal zegt. De mise-en-scène wordt er des te belangrijker door.

En meer dan eens bieden spiegels de mogelijkheid om de ruimte te verdubbelen en een geïnterpreteerd, want bekeken, evenbeeld te zien.

Ook het panoramische toneelbeeld dat door vele scenografen — zonder de minste twijfel in samenspraak met Strauß — ontworpen is, draagt in geen kleine mate tot dat kijkgedrag bij. Die ervaring was er reeds in de Schaubühne waar *Zomergasten* een opvallend in de lengte doorgetrokken toneelbeeld vertoonde, een soort filmische kijk opbouwend. Dat een gelijkaardige vormgeving voor het toneel terug te vinden is in de meeste scenografieën van bijvoorbeeld de *Hypochonders*, de *Trilogie van het Weerzien*, *Groot en Klein*, *Het Park*, *Bezoekers* en *Slotkoor*, enz. ligt niet alleen aan Strauß' decorbouwers, hijzelf geeft hiervoor voortdurend indicaties in de aard van "ruime kamer", "brede glazen wand", "de galerij lijkt eindeloos door te lopen", "een zaal", "aangrenzende zalen", enz. De ruimtesuggestie is steeds pertinent aanwezig, de beperkingen van het toneel worden voortdurend doorbroken. Wat in de renaissance en barok met het perspectief geprobeerd werd, en geschilderd of opgesteld, is hier vervangen door een lengtewerking i.p.v. een dieptewerking. Zoiets doet heel dikwijls fotografisch en filmisch aan en het versterkt vanzelf de verwijzingen naar de realiteit. Die lengtepatronen hebben een dubbele en ook wel schijnbare tegengestelde werking : enerzijds laten zij toe momenten vast te houden in de segmenten van de ruimteverdeling, de polytopieën; anderzijds maken zij mogelijk dat de overgangen, de via beweeglijkheid bewerkte verbindingen veel duidelijker worden. En vooral de complexiteit ervan.

**III.** En er is nog de opvallende montagetechniek : het naast elkaar plaatsen van schijnbaar tegengestelde beelden. Waaruit dan een meerwaarde zou moeten blijken. Voortdurend wordt bij Strauß een geheel van samenhangen gecreëerd die verrassend zijn, onverwacht, uitzonderlijk, en die een heel bijzondere sfeer van bevreemding, vervreemding ook oproepen. Er is o.m. het voorbeeld van *Slotkoor*. In I staat de fotograaf voor het gezelschap dat gefotografeerd wordt en dat als koor optreedt. Dat koor eist respect voor de individualiteit van ieder van de geportreteerden. Als hij daar niet in slaagt, verwijten ze hem onbekwaamheid en hij geeft het op. Een toevallige gehaaste passante neemt zijn taak over en doet het beter. In II komt Lorenz de kamer binnengelopen waar naakte Delia zit, een verdwaalde architect die in een verrassende, niet berekende, situatie terecht komt. Die door haar aanwezigheid geobsedeerd geraakt, haar beeld niet uit zijn kop kan zetten en uiteindelijk aan haar charmes en betovering ten onder gaat. Hij pleegt zelfmoord. In II.2 zien we een garderoberuimte, achter een deur weerklinkt muziek en is er het lawaai van een drukdoend gezelschap. In

diverse scènetjes — gemonteerde situaties — komen excentrieke figuren op : o.a. een sexy vrouwtje dat ontgoocheld geraakt in haar minnaar en zich tot een punkmeisje ontpopt, een ouder paar dat blijkbaar als eeuwige verloofden de idee van zelfmoord gekoesterd hebben. Hij bedenkt zich en steekt zijn revolver weer op zak. Er is het meisje dat ruzie heeft met haar minnaar, die wegloupt. Zij verdwijnt vlug met een ander in het toilet. Er is de lelijkerd ("der unerhört Häßliche") die iedereen er voor waarschuwt dat ze niet in de spiegel mogen kijken, er is de roeper die het verloop van de handeling voortdurend onderbreekt. Er is in III het Oostduitse paar dat bij het Westduitse gezelschap binnenvalt als een stel maanbewoners, enz. Voortdurend gaat het hier om gemonteerde scènes, die de leegheid, de banaliteit en tegelijk de diversiteit van het Westduitse bestaan in fragmenten uit elkaar laten vallen. De verrassende tegenstellingen zijn daarbij een vast gegeven, de daaruit volgende conclusies bewerken de inhoud. Door die spiegel bekeken lijkt de Bondsrepubliek een soort bestiarium, een rariteitenkabinet, waarbij de eenvoudigste situaties tot de grootste verrassingen leiden. De verschillen vooral geven hiertoe aanleiding, maar zij zijn ook de zin van het leven. Aan de essenties van het bestaan wordt voorbijgegaan. Temidden van dit menselijk "decor" is de liefde van Lorenz voor Delia een uitzonderlijk en karikaturaal gebeuren. Veelal heeft die montagetechniek te maken met het samenkomen en -botsen van individuen die uit een totaal andere wereld komen, met elkaar geconfronteerd worden, elkaar niet aankunnen doordat iedereen in feite in zijn eigen cocon leeft en blijft leven.

Dat sluit aan bij de gedachte van een volstrekt individualistisch beleven van de dingen, wat vanuit het vertelperspectief gesteund wordt door het focaliseren, het verhaal vanuit de subjectieve invalshoek van een personage laten verlopen. De film en de literatuur lenen zich daar gemakkelijk toe, omdat telkens andere middelen (de taal, de techniek) ter beschikking staan die de overgang duidelijk maken van een objectieve naar een subjectieve belevingswereld. Bij het theater ligt dat in de regel iets moeilijker, omdat het toneel zijn publiek aan het verstand moet kunnen brengen dat het verhaal vanaf hier vanuit een andere gezichtshoek evolueert, iets wat vele kijkers niet meteen door hebben. Dat neemt niet weg dat heel wat toneelauteurs — ook naar het voorbeeld van de film — focaliseren. Botho Strauß doet dat veelvuldig waar het vooral om individuen gaat bij wie hij een tijd blijft stilstaan. Freddy Decreus is hier uitvoerig op ingegaan waar het het mannelijk personage betrof uit *De Reidsids*<sup>2</sup>, een ander prachtig voorbeeld vindt men over de hele lengte van *Groot en Klein*, waar het bestaan van Lotte gefragmenteerd wordt in scènetjes met telkens opnieuw aparte ontmoetingen die ook de eigen blik en ervaring van Lotte aangeven. Die realiteit van de inbeelding en subjectieve kijk is ook heel duidelijk in de *Trilogie van het Weerzien*, waar

de inhoud van de schilderijen van de expositie voor een goed deel de verbeeldingswereld van de kijkers weergeeft, maar ook iedereen alleen in een wereld van vooroordelen en clichés leeft en van daaruit de ander meent te kennen. Waarmee duidelijk te kennen wordt gegeven dat we alleen met persoonlijke perspectieven waarnemen die bepaald zijn door de vermogens, de opvoeding en de erfelijkheid. Die subjectieve manier van voorstellen, die ook in de literatuur van Botho Strauß voortdurend aan bod komt en er juist een veel grotere dieptewerking aan geeft, is in zijn toneel op dezelfde manier gecontinueerd. Noem het een literair of een filmisch procédé, het is in eerste instantie een manier om vanuit de eigen beweging te beschrijven en te evalueren.

IV. Bij het herlezen van Strauß' stukken wordt men steeds getroffen door het voortdurend terugkerende thema fotografie. Eerst en vooral zijn zijn personages heel dikwijls portretten, figuren van wie de contouren niet steeds zo duidelijk te onderscheiden zijn, waarbij door een iets grotere korrel meer een sfeerbeeld gecreëerd wordt. Daarvoor verschijnen ze ook te veel als passant, zijn zij fragmenten van een menselijke onduidelijkheid. Dat voortdurend heen en weer geloop geeft alleen aanleiding tot momentopnamen, de vluchtigheid van het moderne leven wordt er ook beter in vastgelegd: "Uit dit haastige stelen ontstaat een tegen-schepping: stilstand", een "vreemde wereld. Nooit gekende, nooit ervaren stilstand" (uit: *Niemand anders*, Amsterdam 1989, blz. 148). Hier zijn duidelijk optische effecten bereikt, a.h.w. opnamen met een tijdstilstand, Buñuel-achtige stilstanden die de link met de fotografie verduidelijken. De foto laat toe enerzijds een sterker totaalbeeld te maken, anderzijds de individuele verschillen via de close-up duidelijker te laten uitkomen. Wereldbeeld en mise-en-scène zijn bij Strauß ook nadrukkelijk in elkaar vervlochten, het detail, het verschil, het afzonderlijke is er om tegelijk het typische en het gemeenschappelijke aan te geven. De openingsscène van het *Slotkoor* geeft hiervan nog maar eens een duidelijke demonstratie. Ieder van de figuren die gefotografeerd worden, wil als individu begrepen worden en zo op de foto staan, maar toch blijken zij allen een geheel te vormen, een koor, een bedrijfsreunie... Duitsland. Hetzelfde vindt men in andere stukken van Strauß waar het individu zich telkens poogt los te wringen uit een systeem — denk aan Lotte in *Groot en Klein* —, een lijst waarbinnen bekende gedragingen, zeg maar de geijkte mise-en-scène, manifest zijn. Die fotografische clichés omgeven ons elke dag. Niet alleen in de reclame of in het straatbeeld, maar ook en vooral in de gedragspatronen. Het fotoapparaat legt hier, zoals het beeld überhaupt, symbolen vast. Het maakt nieuwe metaforen via de mediale en dus geïnterpreteerde kijk op de realiteit. De theatermetafoor is bij Strauß een bij uitstek gemedialiseerde beeldspraak.

Maar ook de aparte scènes zijn shots en vooral Dieter Dorns regie van Strauß' stukken bij de Münchner Kammerspiele heeft dat heel duidelijk gemaakt. Zo voor de decors die heel dikwijls aan een foto-studio herinneren. Zo vooral opvallend zijn oplossing voor de slotscène van het *Slotkoor*, waar het gevecht met de adelaar in zoveel aparte foto's gedemonstreerd wordt. Het doek zakt en wordt gehaald en de toeschouwer krijgt telkens opnieuw een ander (foto)beeld te zien, waarvan de esthetiek ook niemand ontgaat. Maar ook de tragiek... Wij kijken steeds opnieuw naar wat het verhaal toont. En het beeld genereert ons verhaal. Via het toneelbeeld worden onze intuïties ook hersteld. Voor we konden lezen en schrijven was er het beeld en dat grijpt dieper...

### Noten

1. Hans Charmant in het *Crea-Dokumentatieboek* nr. 7 bij het Botho Strauß Symposium in Amsterdam, 1981, blz. 31.
2. F. Decreus, "Deconstructivisme als remedie tegen vervreemding en waanzin", in *Documenta*, 1986, 4, blz. 191-237.