

**VAN DE TOERISTE NAAR DE REISGIDS, VAN AGRESSIE NAAR  
SUPERIORITEIT : VROUWEN IN TONEELSTUKKEN  
VAN BOTHO STRAUSS**

Heidy Margrit MÜLLER (\*)

In het vertelproza en in de toneelstukken van Botho Strauß is opvallend veel ruimte toebedeeld aan vrouwen. Een grondig onderzoek van alle rollen en functies die hen worden toebedeeld zou interessante resultaten opleveren. In een beknopt opstel als dit kunnen slechts enkele aanduidingen gegeven worden; een volledige studie van de vrouwelijke personages in de werken van Botho Strauß zou een omvangrijk boek opleveren. Aan de hand van vier toneelstukken uit de jaren zeventig en tachtig — *Groß und klein* (1978), *Kalldewey. Farce* (1981), *Die Fremdenführerin* (1986) und *Die Zeit und das Zimmer* (1989) — wil ik aantonen dát en in welke mate het karakter van het vrouwelijke hoofdpersonage verandert.

**1. Eenzaam op reis, nauwelijks getolereerd als hulpje, ongewenst als helpster : Lotte in *Groot en Klein* (*Groß und klein*, 1978)**

In het begin van het toneelstuk maakt Lotte deel uit van een groep toeristen in Marokko. Zij zit alleen in de eetzaal van een hotel en beluistert met aandachtige bewondering het gesprek van twee onbekende Duitsers die buiten heen en weer wandelen. De scène lijkt op het begin van een liefdesverhaal, toch komt geen toenadering tot stand. Lotte blijft eenzaam. Haar bewustzijn wordt in beslag genomen door apocalyptische denkbeelden van een wereld zonder mensen<sup>1</sup>. Ook in de volgende scènes leeft Lotte — soms door eigen beperkingen, maar meestal door de beperkingen van anderen, namelijk het onvermogen menselijke relaties met haar op te bouwen — in een kooi die haar uit de samenleving uitsluit. Duurzame menselijke relaties, warmte en spontaneïteit komen slechts in de hoopvolle verwachtingen van de protagoniste voor. Onverschilligheid, afgunst en geldzucht domineren het rudimentaire sociale leven in haar omgeving.

In de loop van het toneelstuk probeert Lotte vele malen bij haar kennissen belangstelling voor zichzelf te wekken, meestal zonder succes. In een flatgebouw met tien (gelijkaardige) kamers gaat zij op zoek naar haar man. Deze geeft echter de voorkeur aan een andere vrouw en wijst Lottes aanbod, hem bij zijn

werkzaamheden als publicist te *helpen*, ontstemd af. Bij een vroegere vriendin en bij haar jongste broer moet zij vaststellen, dat beiden voor haar vreemden geworden zijn : haar vriendin is fysiek en psychisch zwaar getroffen en helemaal niet in staat Lotte vriendelijk te ontvangen. Lottes broer cultiveert een regressief-puberale houding : hij bijt zich vast in het idee dat sommige vrouwen niet in staat zijn aan seksuele eisen te voldoen; dit zou dan gelden voor zijn zus en ook voor zijn vrouw.

Ook de opinies van anderen zijn voor Lotte vernederend en onjuist. Alf, haar nieuwe vriend in de voorlaatste scène van het stuk, beschouwt haar als "trekvoegel" die altijd weer naar nieuwe horizonten uitkijkt. Toch is Lotte de hele tijd op zoek naar hetzelfde : naar belangstelling, genegenheid, liefde - of, indien dit onbereikbaar is, naar de mogelijkheid haar vrienden te *helpen*. Zij is dapper : dit blijkt uit de scène waar zij zonder bedenkingen gaat wandelen met een beschonken Turk om hem ervan af te brengen geweld te plegen op zijn vrouw (p. 202-203). Het ontbreekt haar ook niet aan de wilskracht om iets nieuws te beginnen : als vrouw op middelbare leeftijd wil zij nog talen gaan studeren, en zij aarzelt ook niet Alf haar diensten als secretaresse aan te bieden, hoewel zij daarin geen beroepservaring heeft. Toch zijn Lottes initiatieven tot mislukking gedoemd door de onverschilligheid, onvriendelijkheid en sociale onbekwaamheid van haar omgeving. Lotte is weliswaar ook zelf aangetast door deze gebreken. Dit blijkt reeds uit de eerste scène, waar haar plots de angst overvalt voor datgene waarnaar zij smacht : een ontmoeting met de mannen, van wie zij de stemmen hoort. Lotte is bang voor haar eigen eventueel gebrek aan spontaneïteit : in een latere scène probeert zij haar gesprek met de gitaarspeler voor te bereiden door passende formules te verzinnen voor de dialoog die weldra zal volgen (p. 173-174). Er schieten haar echter slechts ijle frasen te binnen die zij verwerpt. De gitaarspeler verwijt haar dat zij zich teveel bekommert om een autistisch meisje dat in hetzelfde flatgebouw woont. Door zijn betweterig gedrag wil hij zichzelf op een hoger hiërarchisch vlak situeren dan de vrouw. (Dit geldt ook voor de andere mannen die Lotte ontmoet.) Hij beklemtoont dat iedereen in dit huis op zijn eentje leeft en zijn problemen oplost (p. 175). Lotte — in haar dankbaarheid omdat zij voor een enkele keer niet alleen is — gaat in op de kritische uitlatingen van de jonge man, hoewel zijn woorden haar existentiële aspiraties negeren<sup>2</sup>. Op deze manier ondersteunt zij zijn vernederingsmanie. Ook in de laatste scène neemt Lotte de opinies over van een man die "het beter weet" : zij zit in een wachtzaal van een arts te wachten, hoewel zij geen afspraak met hem gemaakt heeft. Uiteindelijk accepteert zij dat zij niet wordt onderzocht omdat haar "niets scheelt".

Kort voor het einde van het stuk dwaalt Lotte rond en geeft zich over aan religieus geïnspireerde fantasmagorieën. Lottes geestelijke en psychische ontsporingen kunnen worden gezien als het resultaat van de emotionele verminktheid van haar medemensen. Op het vlak van de communicatie tussen de auteur en de lezer maakt Lottes mentale verwarring de maatschappij-kritische bedoeling van het stuk duidelijk : het gaat hier om de "dood in het leven", de emotionele verstarring van de mens in zijn sociale omgeving. Centraal staat hierbij het gebrek aan communicatie in een maatschappij die zich plooit naar strakke hiërarchische en geslachtsspecifieke denkpatronen. Zoals in de anti-psychiatrische literatuur en ook in vele werken van het Duitstalige vertelproza uit de jaren zeventig (zo bij voorbeeld in de romans *März* van Heinar Kipphardt en *Mars* van Fritz Zorn)<sup>3</sup> is de "zieke" mens aan de zelfkant van de maatschappij eigenlijk veel gaver dan de "gezonden", want hij is "ziek" geworden omdat hij gevoelig reageert op inhumane toestanden in zijn omgeving.

## 2. Door psychotherapie beteugelde "maenaden" in *Kalldewey. Farce* (1981)

Het stuk *Kalldewey* eindigt zoals het begonnen is : met een scène waarin Lynn en Hans afscheid nemen van elkaar. De twee musici spreken met een radde tong over hun (uiterst positieve) gevoelens voor elkaar; toch zeggen zij elkaar vaarwel alsof zij voor een ultieme scheiding stonden. De adembenemende turbulenties tussen het begin en het einde van het drama brengen geen fundamentele verandering tot stand. Na het einde van het spel-in-het-spel begint het vertrouwde "spel" opnieuw, het (met vele woorden geprezen) huwelijksgeluk en het afscheid ervan.

In het eerste bedrijf doet Lynn — na een sentimenteel afscheid van haar man — een beroep op een therapeute, omdat haar man een neiging tot gewelddadigheid en obsceniteiten zou vertonen. De specialiste (K) heeft op dit ogenblik juist ruzie met haar lesbische vriendin (M). Het vulgaire taalgebruik van K en M contrasteert met de voorafgaande verfijnde (hoewel clichématige) dialoog van het scheidende koppel. Met hun drieën gaan de vrouwen bij Hans. Zij vinden een uiterst vreedzame, huiselijk gezinde man die in de hoop op de terugkeer van zijn vrouw de flatwoning klaarmaakt en op een onhandige, maar geduldige manier met de koppige wasmachine worstelt. Toch nemen K en M geen afstand van hun (met therapeutische bedoelingen ingeklede) wraakzucht : in naam van de psychohygiëne vernederen deze modieuze maenaden de man, en in een aanval van razernij verminken en verscheuren zij zijn lichaam; de brokstukken van het corpus gooien zij voor een wasbeurt in de machine.

In het tweede bedrijf blijkt dat de psychohygiënische moord — een groteske variatie op Aristoteles' katharsis — slechts een spel was, want de vrouwen komen samen met Hans om Lynns verjaardag te vieren. Ook Kaldewey — een onbekende die zij bij vergissing als vriend beschouwen — is aanwezig. Hij schokt iedereen door louter obsceniteiten te vertellen en plots — op raadselachtige wijze — van het toneel te verdwijnen. Kaldewey fungeert als rituele "zondebok"; hij verpersoonlijkt (en persifleert) het schijnheilige verdringen van afgekeurde eigenschappen terwijl alle anderen met groteske verbeterheid op zoek zijn naar hun nieuw therapeutisch ideaal: de volkomen harmonie van de psychohygiënisch vlekkeloze groep.

Na een tussenspel, waarin Lynn en Hans elkaar op veel hogere leeftijd in een sneeuwlandschap tegenkomen en door een spleet in het gordijn — als spel in het spel — vroegere fasen uit hun leven te zien krijgen, volgt een bedrijf, waarin het koppel en de twee lesbische vrouwen in een psychotherapeutisch centrum een behandeling volgen. Deze therapeutische aanzet is de laatste episode van de *ludus mundi* waaraan de vier personages met veel luidruchtig gebaar deelnemen, zonder te beseffen dat zij — op zoek naar hun bedolven spontaneïteit en creativiteit — als marionetten spartelen aan de draadjes, d.w.z. de impulsen die hun door anderen (door therapeuten, media en de "geest van de tijd") worden gesuggereerd. Het agiel emancipatorisch gedrag van de personages brengt in deze tegelijkertijd lichtzinnige en diepzinnige farce wel veel beweging tot stand, maar géén vooruitgang, veeleer het draaien van een tol om zich heen en in een kring.

In dit stuk ironiseert Strauß de therapiezucht<sup>4</sup> die in de Duitse Bondsrepubliek van de jaren zeventig een hoogtepunt had bereikt. Zijn kritiek richt zich ook op agressieve vormen van het feminisme dat in die tijd een nieuwe bloeiende. Strauß persifleert de regressieve neiging van vele vrouwen en mannen om zich aan een uiterst problematische "Führer"-figuur (zoals Kaldewey) toe te vertrouwen. Hij heeft het over de pseudo-emancipatorische bereidheid, in naam van de psychohygiëne en van de groepsharmonie zichzelf en anderen geweld aan te doen.

De vrouwen komen in deze boosaardige en droevig-mooie farce als de sterkste en ook meest agressieve figuren over. Toch zijn mannen en vrouwen slechts "puppets on a string". Door hun taalgebruik pretenderen zij individualiteit, spontaneïteit en emotionele diepgang. Maar hun denken is met holle frasen en modieus jargon gelardeerd. Hun woorden zijn de versleten maskers van onvrijwillige komedianten.

### 3. De Reisgids (*Die Fremdenführerin*, 1986)

In *De Reisgids* wordt meteen de vertrouwde hiërarchische verhouding tussen de geslachten omgekeerd : een jonge Duitse vrouw geeft als reisgids aan een Duitse toerist, die leraar is en heel wat ouder, uitleg over de cultuurgeschiedenis van het stadion te Olympia. Het wordt vlug duidelijk dat deze Kristine niet zeer erudiet is en slechts voorlopig de echte reisgids — haar vriend Vassili, een archeoloog — vervangt.

In het begin ziet het ernaar uit dat een liefdesverhaal volgens het bekende driehoekspatroon begonnen is. Na een vlugge paring beginnen Kristine en Martin te ontdekken dat hun wensdromen slechts voor een klein gedeelte overeenstemmen. Zij gaan op reis in het labrynt van hun innerlijk vreemdzijn voor elkaar. Martin probeert traditionele rolpatronen toe te passen : hij stelt voor dat Kristine met hem naar Duitsland zou gaan om er — in zijn nabijheid en met zijn steun — een beroepsopleiding te krijgen. Kristine gaat echter niet in op zijn toekomstplannen. Zij ergert Martin omdat zij het als vanzelfsprekend beschouwt dat ook haar zwaar zieke, aan alcohol verslaafde vriend Vassili in hun tweezaamheid wordt opgenomen en bij hen komt wonen. Zij kan en wil geen afstand doen van haar verslaafdheid aan Vassili. Hoewel zij ziet dat deze jonge man niet te redden is, klampt zij zich vast aan haar overtuiging dat zij hem moet helpen.

Ook ná Vassili's dood blijft het gedrag van de jonge vrouw ondoorgrondelijk. Kristine gaat weg en komt terug zonder dat Martin veel invloed op haar kan uitoefenen. Omdat haar onbegrijpelijkheid hem intrigeert, wordt zij voor hem een reisgids in een diepere betekenis van het woord. Door de ontmoeting met haar gaat voor hem een tot nog toe onbekende wereld open : de doolhof van zijn eigen psyche.

In het tweede bedrijf wonen Martin en Kristine in een eenzaam gelegen Griekse berghut, in *exclusieve* tweezaamheid. Toch is de "minnegrot" van het begin af een gevangenis voor de liefde. Deze keer is het de man die volledig afhankelijk wordt van zijn partner. Zijn wanhoop over zijn machteloosheid culmineert in een aanval van moordlust. Zoals in het eerste bedrijf weigert Kristine toe te geven aan Martins ingreep op haar leven : zij verzet zich tegen zijn moordpoging en gaat weg met een andere man.

De vrouw in dit stuk lijkt op het eerste gezicht op het cliché van het verleidelijke, naïeve en geraffineerde kindvrouwje dat mannen verwent en de

teloorgang van haar slachtoffers met een onschuldig glimlachje bekijkt. Toch reproduceert Botho Strauß het patroon met een belangrijke afwijking : Kristine is in de strijd tussen de seksen *niet* de triomferende figuur. Zij is zelf diep verslagen door het gebeuren. Door haar vlucht ontsnapt zij aan de waanzin en/of aan de dood — aan de gevaren die in de werken van Botho Strauß hen bedreigen die in een afgeschermd tweezzaamheid willen leven. Kristines ultieme vlucht verlengt de ongeneeslijke existentiële kwaal.

In tegenstelling tot Lotte in *Groot en Klein* verzet Kristine zich tegen de manipulatie door haar partner. Haar uittocht uit de heteronomie slaagt echter slechts in één opzicht : zij vindt de kracht op tijd op de vlucht te slaan en ook de moed opnieuw te beginnen. In dit proces zijn echter alleen maar de vormen van haar afhankelijkheid aan verandering onderworpen, niet de psychische structuren die haar gedrag bepalen.

Anders dan K en M in het eerste bedrijf van *Kalldewey. Farce* wordt Kristine *niet* destructief. Haar verlangen naar autonomie slaat niet om in haat tegen de man. Martin heeft soms de indruk dat zij een klein loeder is, want er gaapt een kloof tussen haar lofzangen op de liefde voor een bepaalde man en haar promiscuïteit. Kristines uitlatingen en handelingen zijn tegenstrijdig omdat zij gemotiveerd zijn door uiteenlopende behoeften : door het emancipatorisch verlangen naar het uitbreken uit verstarde gedragspatronen én door de kinderlijk-regressieve wens naar een beschermheer die *alles* begrijpt en verontschuldigt. In *De Reisgids* verliezen én de man én de vrouw in hun antieke omgeving het "olympische" duel tussen de seksen dat hen met elkaar verbindt en opnieuw van elkaar scheidt. Dat er *geen* overwinnaar overblijft wordt hier nog duidelijker gesteld dan in de vroegere toneelstukken van Botho Strauß.

Innovatief is het beeld van de vrouw in dit stuk slechts gedeeltelijk. Wij vinden er een nieuwe aanpak van de vrouw als raadselachtig, kinderlijk "natuurwezen". In tegenstelling tot vele van haar voorloopsters uit de tijd rond de eeuwwisseling is Kristine geen sadistische vamp. Beiden — man én vrouw — zijn slachtoffers. Wat de existentiële noden betreft is de vrouw in dit stuk gelijkgesteld aan de man : beiden hebben het moeilijk met het leven en met de liefde, en beiden ondervinden veel leed. De man slaagt er niet in te primeren. Integendeel : hij wordt meer en meer afhankelijk van zijn "reisgids". In tegenstelling tot het stereotiepe "natuurwezen" (dat door zijn volkomenheid geen behoefte heeft aan geestelijke vervolmaking) beschikt deze vrouw-gids over een zekere intellectuele en emotionele autonomie, en zij durft die soms uit te spelen

tegen haar partner. In dit opzicht gaat zij enkele stappen verder dan de vrouwelijke protagonisten in *Groot en Klein* en in *Kalldewey. Farce*.

#### **4. De vrouw als zelfzekere persoonlijkheid in *De Tijd en de Kamer (Die Zeit und das Zimmer, 1989)***

Lotte (in *Groot en Klein*) en Kristine (in *De Reisgids*) zijn socio-economisch en qua opleiding in het nadeel vergeleken met hun partners. Toch blijkt dat zij over meer vitaliteit en initiatief beschikken dan hun mannelijke contactpersonen. Ook in *Kalldewey. Farce* zijn de drie vrouwen veel interessanter en ook vitaler dan de man met wie zij een aan therapie verslaafd kwartet vormen. Toch worden mannen én vrouwen een prooi van intellectuele en existentiële verstarring. Met een groots pseudo-emancipatorisch gebaar proberen zij zich te redden in modieuze therapeutische oefeningen.

In *De Tijd en de Kamer* wordt een ander mensbeeld getoond : Marie Steuber, het vrouwelijke hoofdpersonage, is een sterke persoonlijkheid, al maakt zij af en toe gebruik van frasen. Zij is verstandig en bekwaam. Herhaaldelijk slaagt zij erin haar individuele wensen te verwezenlijken.

Het eerste deel van het toneelstuk lijkt op een nachtmerrie : sommige personages komen te vroeg of te laat of worden een prooi van vergissingen, enkelen veranderen plots van identiteit. De scènes in het tweede luik staan dicht bij het alledaagse leven. In beide delen protesteert Marie Steuber tegen vooroordelen die door mannen tegen haar worden gekoesterd. Het al te snelle oordelen (vooral van mannen over vrouwen) is een van de themata van het stuk.

Marie Steuber botst op een aantal typen ("de man zonder horloge", "de ongeduldige", "de slaapvrouw" ...) en ook op figuren die eigen namen hebben : Julius, Frank en Olaf. Vooral deze laatste drie mannen plaatsen zichzelf in hun gesprekken met Marie Steuber op een hoger niveau. Zij spreken haar vanuit de hoogte toe en "verbeteren" wat zij zegt. De "man zonder horloge" gedraagt zich bijzonder minachtend wanneer hij zomaar beweert dat Marie Steuber een labiele vrouw is en denkt dat hij aan deze psychisch "minder valide" persoon een dienst heeft bewezen door een praatje met haar te maken<sup>5</sup> In *De Tijd en de Kamer* taxeren de mannen de vrouwen nog maar eens verkeerd. Dit blijkt niet het minst in de scènes waarin vrouwen een man ervan proberen te overtuigen dat zij verliefd zijn op hem. De vrouwen houden vast aan hun wensdroom van een liefde die onaangestast blijft door de markteconomische wetten en door

maatschappelijke normen. Bij vele mannen is echter de herinnering aan de liefde als een spontaan en niet-commercieel verschijnsel uitgewist. Het is dan ook niet verwonderlijk dat enkele mannen de motieven van de vrouw miskennen wanneer die probeert duidelijk te maken dat zij veel van een man houdt. Zo wil bijvoorbeeld Ansgar zich aan Marie Steubers toenaderingspogingen onttrekken door te veronderstellen dat zij slechts een tewerkstelling in zijn bedrijf beoogt (p. 127-131).

Wij hebben er reeds op gewezen dat de mannen in *De Tijd en de Kamer* graag de stellingen of het gedrag van hun vrouwelijke gesprekspartner afkeuren; de vrouwen zijn in dit opzicht terughoudend. Marie Steuber is wel kritisch, maar toch gebruikt zij haar bedenkingen niet als machtsmiddel om de mannen te vernederen. In een monoloog-achtige dialoog constateert zij bijvoorbeeld dat de bezoekers van een porno-winkel zoals de klanten van een spaarbank met een lusteloos gezicht buiten komen, volstrekt ongevoelig voor de erotische prikkels in hun alledaagse omgeving (p. 108). In *De Tijd en de Kamer* gaan de vrouwen ervan uit dat erotische impulsiviteit en intensiteit (nog altijd) mogelijk zijn. Zij dromen van een hartstochtelijke zelfovergave van beide geliefden. Dit geldt vooral voor één van de figuren uit het stuk, de "slaapvrouw", maar ook voor Marie Steuber : zij ziet in de mythologische Medea een lichtend voorbeeld. Toch zien wij haar in het toneelstuk *oppervlakkige* relaties aanknopen. Zoals Kristine (in *De Reisgids*) verandert zij herhaaldelijk van partner, zonder de woordenschat die bij haar *exclusief* liefdesideaal past te wijzigen.

De liefdesconcepten van de twee seksen stemmen in dit stuk dus geenszins overeen. Omdat hun verwachtingen sterk divergeren, hebben de figuren het moeilijk om elkaar — ook in de bijbelse betekenis van het woord — te herkennen. Noch de gemeenschappelijk doorgebrachte *tijd* noch de gemeenschappelijk bewoonde *kamer* (Marie Steuber stelt haar flatwoning ter beschikking aan Olaf, Frank Arnold biedt Marie Steuber zijn kamers als woonplaats aan) vormen een fundering voor wederzijdse herkenning. Dit is een bedenkelijke conclusie uit een stuk waarvan de protagonist een energieke, geëmancipeerde vrouw is. Botho Strauß legt echter geen verband tussen de emancipatie van de vrouw en de onoverkomelijke vreemdheid van man en vrouw. Zijn scepsis richt zich op de herkenbaarheid zelf — op het menselijk kenvermogen in het algemeen. De verhouding tussen de seksen in *De Tijd en de Kamer* is een diep borend voorbeeld voor de moeilijkheid van het intellectueel, sociaal en emotioneel herkennen van de andere en van zichzelf.



De hierboven becommentarieerde toneelstukken van Botho Strauß zijn in een periode geschreven die gekenmerkt is door een heropkomst van de vrouwenbeweging (ook) in de Duitse Bondsrepubliek en door een brede publieke belangstelling voor de maatschappelijke en psychische gevolgen van de eeuwenlange verdrukking van de vrouw. In overeenstemming met eigentijdse tendensen veranderen in Botho Strauß' toneelstukken de vrouwelijke protagonisten; analoog de relaties tussen man en vrouw. Weerloze slachtoffers — in het begin vrouwen, later ook mannen — ontmoeten wij in de vroegste werken: Lotte in *Groot en Klein*, Lynn in *Kalldewey. Farce* (in haar verhaal over haar huwelijk) en Hans (Lynns man bij zijn ontmoeting met wraakzuchtige feministische therapeuten). Wanneer wij er rekening mee houden dat ook in *De Reisgids* de man de zwakste is en een slachtoffer van zijn verliefdheid op Kristine, dan komen wij tot de conclusie dat de hiërarchische verhouding tussen man en vrouw in Botho Strauß' toneelstukken in de periode van 1978 tot 1986 stilaan werd omgekeerd. Toch wordt de existentiële misère van de vrouwelijke figuren niet kleiner. In alle vier werken zijn de vrouwelijke hoofdpersonages vitaler dan de mannelijke protagonisten. Hun grotere levenskracht levert echter niet veel op — behalve een (potentiële) verlenging van hun ellende.

In *Groot en Klein* hebben de mannen meer macht en succes in hun sociale omgeving dan de vrouwen. In de latere stukken is veel van de mannelijke glorie afgebrokkeld. De weerstand van de vrouwelijke hoofdpersonages neemt van stuk tot stuk toe: Lynn (in *Kalldewey. Farce*) durft zich slechts achter de rug van haar man om tegen hem te verzetten, wanneer zij een (misschien verzonnen) verhaal over zijn gewelddadigheid gaat vertellen aan een therapeute. In de laatste twee stukken — in *De Reisgids* en in *De Tijd en de Kamer* — laten de vrouwelijke protagonisten zich niet meer gemakkelijk bedwingen. Kristine (in *De Reisgids*) verzet zich tegen Martins plannen door plots raadselachtige beslissingen te nemen en door te vluchten; Marie Steuber (in *De Tijd en de Kamer*) wint terrein op intellectueel gebied: in gesprekken met verscheidene mannen verdedigt zij haar eigen standpunten op soevereine manier. Bovendien krijgt zij ook in het beroepsleven de kans de overgeleverde hiërarchische verhoudingen achter zich te laten (p. 132-134).

In de hierboven besproken toneelstukken geven vrouwen de impuls tot een verandering van de verhouding tussen man en vrouw. De intellectuele en de economische onafhankelijkheid van de vrouwen neemt van stuk tot stuk toe. Tegelijkertijd neemt de neiging tot zelfopoffering bij de vrouwen af, terwijl bij sommige mannen (vooral bij Martin in *De Reisgids*, en ook bij Hans in het eerste bedrijf van *Kalldewey. Farce*) een vaag soort altruïsme opduikt. De vrouwen

worden zelfstandiger, maar toch zijn — en blijven — zij in dezelfde mate onderworpen aan eigentijdse modieuze denkpatronen als hun tegenspelers. De vrouwelijke protagonisten in de laatste twee stukken lijken minder afhankelijk van de mannen, maar even onvrij als deze. Enkele vrouwen (Lynn in *Kalldewey. Farce*, Kristine in *De Reisgids* en o.m. Marie Steuber in *De Tijd en de Kamer*) hebben herinneringen bewaard aan een anachronistisch, "romantisch" liefdesconcept. Toch roept Strauß in zijn toneelstukken een tijdperk op waarin een authentieke liefde tot God en/of tot een (seculaire) liefdespartner onmogelijk is. Hij toont figuren die in een emotioneel vacuüm ronddwalen.

In één opzicht doet Botho Strauß zelf datgene wat hij in zijn werken op de korrel neemt : hij gaat "met de tijd" mee. De vrouwen die hij op het toneel brengt zijn geïnspireerd door tendensen van de eigentijdse vrouwenbeweging. Botho Strauß bekijkt in alle stukken met ironie de door hem geëvoerde wereld; zijn satirische technieken richten zich op de overtuigingen, de spreektrant en het gedrag van *al* zijn figuren. De inhoud van zijn oeuvre blijft moeilijk vatbaar en laat zich allerminst tot de weergave van een persoonlijke overtuiging reduceren; enkel de manier waarop hij de "maenaden" in *Kalldewey. Farce* uitbeeldt doet vermoeden dat hij vrouwelijke agressiviteit afkeurt. Toch suggereren zijn werken bewondering voor de sterkte van de vrouw. Hoewel vele uitspraken van de figuren voor tweeërlei uitleg vatbaar zijn en de auteur zijn vrouwelijke personages *niet* idealiseert, is het mogelijk zijn werk te lezen als een permanente hulde aan de vrouw. Dat de verdrongen of onderdrukte energiereserves van de vrouw in gunstige omstandigheden kunnen evolueren naar intellectuele en communicatieve soevereiniteit, visualiseren de hierboven besproken toneelstukken ondanks hun surrealistische *touch* met toenemende duidelijkheid. Benieuwd kijken wij uit naar Botho Strauß' toneelstukken van de jaren negentig.

## Noten

Bij de publikatie van deze tekst wil ik graag mijn dank betuigen aan prof. dr. Edward Verhofstadt voor zijn belangstelling.

\* Bevoegdverklaard navorser, N.F.W.O.

1. Botho Strauß : *Trilogie des Wiedersehens*. Theaterstück. *Groß und klein*. Szenen, München 1980 (= dtv nr. 6309), p. 138-139.
2. Henriette Herwig constateert dat Lottes denken overheerst wordt door het helper-syndroom (H.H.: *Verwünschte Beziehungen, verwebte Bezüge. Zerfall und Verwandlung des Dialogs bei Botho Strauß*, Tübingen 1986, p. 35).

Terecht wijst zij erop dat het manisch verlangen om zich als helpster nuttig te maken fataal genoeg Lottes eigen nood aan hulp onzichtbaar maakt : "der strategische Fehler Lottes [ist] wohl der, sich als Helfer einzuführen, wo sie als Partner ernst genommen werden will. Sie baut, nur um sich überhaupt noch im Dialog erleben zu können, komplementäre Beziehungsformen auf, begibt sich freiwillig in die inferiore Position und ist am Ende enttäuscht, feststellen zu müssen, daß die Rollenverteilung statisch ist und sich nicht umkehren läßt." (p. 37)

3. In haar studie *Zur Entwicklung der Dramen von Botho Strauß* (Frankfurt am Main 1987) argumenteert Verena Plümer uitvoerig, dát en in welk opzicht Botho Strauß' toneelstukken van de jaren zeventig thuishoren in het literairhistorische kader van de "nieuwe subjectiviteit".
4. Henriette Herwig wijst erop dat Strauß een uitzondering maakt voor de psychoanalyse (op. cit., p. 93). Hij richt zijn kritiek op de vele populaire, door de massamedia geliefkoosde en verspreide varianten van de groeps-therapie.
5. Botho Strauß : *Besucher. Die Zeit und das Zimmer. Sieben Türen, Drei Stücke*, München 1988, p. 101.