

**"ES TUT NICHT GUT, SICH VIELERLEI GESTALT  
BEWUSST ZU SEIN"**  
BOTHO STRAUSS' EXPERIMENT MET LUST EN KUNST IN *DER  
PARK*

Jaak DE VOS

### 1. Receptie, Motto, Fabel

Hèt feit, dè sensatie zelfs van het Duitse theaterseizoen 1984-85, was zonder twijfel Botho Strauß' herschrijving van Shakespeares komedie *A Midsummer Night's Dream*. Niet minder dan 20 gezelschappen hadden het stuk op hun repertoire, en ook in het buitenlandse circuit kende het een paar merkwaardige enceneringen (o.a. in Nederland en Vlaanderen). Hieruit afleiden dat Strauß' inmiddels zesde stuk unaniem op applaus werd onthaald, is de waarheid geweld aandoen. De receptie was op zijn zachtst uitgedrukt ambivalent: zelfs de toonaangevende opvoering aan de Berlijnse Schaubühne onder Peter Stein (aan wie het stuk overigens is opgedragen!) kreeg enkele kritische uithalen te incasseren<sup>1</sup>. Met een allusie op één van Strauß' vroegere stukken, zou men kunnen stellen dat ondanks de "Bekannte Gesichter" toch de "gemischte Gefühle" overheersten. De bezwaren van critici en recensenten concentreerden zich in één brandpunt — de discrepantie, sterker nog: de naar hun mening wijd gapende, niet te overbruggen kloof tussen opzet (zoals Strauß dat in zijn programmatische "Woord vooraf" formuleerde) en realisatie ervan.

Waarom was het Strauß te doen in zijn toch wel magistrale intertextuele adaptatie (misschien beter: deconstructie!) van *A Midsummer Night's Dream*?<sup>2</sup> Is het een vrijblijvend en gratuit "postmodernistisch" spelletje, een narcistisch-artistische oefening in fabuleren en combineren, die in elk geval zoiets teweeg brengt dat we — *faute de mieux* — maar met de Barthesiaanse term "plaisir du texte" zullen omschrijven? Of wordt de fantastische energie toch voor hogere doeleinden ingezet? Is het een poging om aan het theater zijn mythisch-ritueel karakter terug te geven? Gelooft de "soixantehuitard" Strauß nog in de ideologiekritische, wereld-veranderende functie (èn potentie) van de literatuur?

Een éénduidig antwoord op deze vraagstelling is nauwelijks te geven — ook dát is postmodernistisch. De explicatief bedoelde "Vorrede" — daar is al eerder op gewezen<sup>3</sup> — staat na de titel, dus binnen het stuk, en werpt dus meteen de vraag op wie hier eigenlijk spreekt, vanuit welke positie dit "programma"

opgesteld wordt, en tot wie het zich richt. Bekijken we die zonderlinge intentieverklaring wat nader, dan lijkt het er sterk op dat daarin de — geenszins nieuwe of originele — these wordt verdedigd dat de traditionele oriënteringspunten, de bakens van het bestaan — er is sprake van "heilige Dinge", van "Mythos" en "Ideologie" — klaarblijkelijk verloren zijn gegaan<sup>4</sup>. In de "tüchtige Gesellschaft" waarin we leven, lijkt elke vorm van authentiek Zijn uitgesloten. Wie beschikt nog over een "eigen zelf" ? Na het stellen van de diagnose volgt meteen ook de remedie — of tenminste (om in de medisch-farmaceutische stijl te blijven) het experimenteel labo-onderzoek naar de antistof. Waarom zouden we ons niet aan de "geest", de "Genius" van een groot kunstwerk — Shakespeares toverstuk — onderwerpen ? Kan die niet een mythische werkelijkheid reactualiseren, kan die niet tot een fundament ("Vorbedingung") worden gemaakt voor een wezenlijker en bezielde bestaan ?<sup>5</sup>

De bijzondere plaats van dit stukje "paratexte" — om Genette nog eens te citeren — geeft aanleiding tot een aantal vragen, die een decisief karakter zouden kunnen krijgen voor de interpretatie van het stuk : wie moet zich nu precies door dit programmatisch Woord vooraf aangesproken voelen ? De figuren in het stuk ? De spelers ? De toeschouwers ?<sup>6</sup> En welke graad van realiteit hoopt Strauß met dit fantasmagorisch plan te bereiken ? Hoe ernstig is het gemeend ? Hoe zou zich die geest moeten manifesteren ? Zelfs indien ze zich tot de theatralische werkelijkheid beperkt, voert de re-installatie van Shakespeares magisch-somnambule "droomspel" nauwelijks verder dan het dubieuze schemerdonker tussen Calderóns *La vida es sueño* en Grillparzers *Der Traum ein Leben*.

De centrale plot van het stuk biedt nauwelijks een afdoend antwoord op al deze vragen; weliswaar laten zich in de hoofdpersonages en in de belangrijkste nevenfiguren transformaties van Shakespeares *dramatis personae* herkennen (Oberon en Titania lijken zo uit *A Midsummer Night's Dream* weggeplukt, Puck leeft voort in de kunstenaar Cyprian, zelfs voor Hermia en Helena vinden we doorzichtige parallelfiguren : Helma en Helen), maar voor het overige nemen Strauß' ingrepen op zijn "hypotexte" (nog eens Genette !) wel erg radicale vormen aan. Bijzoverre dat het uiteindelijk slechts van dramaturgische consequentie getuigt, als het sprookjesachtige happy-end bij Shakespeare in een bijna abstract-theoretische, in elk geval sterk desillusionerende en steriele bezwering van het "paradijs" wordt omgezet.

Hoe ver zijn Oberon en Titania aan het eind van hun missie niet verwijderd van hun oorspronkelijk opzet ? Was het niet hun opdracht, vanuit het goddelijk rijk der feeën af te dalen in de wereld van de mensen, om daar het grote gemis,

het grote verlies — aan liefde namelijk, aan wellust — weer goed te maken ? Is de groots opgezette revitaliseringsactie al niet gedoemd te mislukken, nog voor ze echt van start gaat ? En dat is niet slechts te wijten aan de berekenende kilte in de gevoelshuishouding, aan de gecultiveerde "logica" in de driftstructuur van de overgeciviliseerde mensenwezens; zwaarder weegt misschien wel de eigen — foute — inschatting van de doelstelling en — vooral — de aangewende methode. Oberon rationaliseert voortdurend zijn lustactiviteit, zoekt in de missie slechts eigen roem; Titania daarentegen laat zich eenvoudig door haar eigen lustgevoel meeslepen, vergeet daarbij haar eigenlijke opdracht.

De twee "goden" hebben duidelijk geen voeling met de aardse wereld; hun schaamteloos exhibitionistisch optreden wekt bij de hyperrationele "décadents", die — nadat de sexuele revolutie sowieso alle taboes overboord had geworpen — reeds lang hun driftleven onderdrukt en in een "Logik der Gefühle" gekanaliseerd hebben, slechts ontzetting en verontwaardiging op. Wellust heeft aan het einde van de technocratische 20ste eeuw vormen aangenomen die heel ver van de mythische oorsprong verwijderd liggen. Van passie en liefdesgekte is al lang geen sprake meer; wat domineert zijn slechts grillen, vrijblijvende computerrelaties (I, 2, 13)<sup>7</sup>. Dat illustreert zeer mooi de woordspeling in III, 11: "Bindung. Bindung. Redet ihr vom Skifahren ?". Heel snel wordt duidelijk dat de mythos zijn kracht verloren heeft, dat de "Fick- und Ex-Gesellschaft" geen boodschap heeft aan de agressieve "approach" van deze missionarissen van de lust. Zelfs als zij besluiten hun goddelijke status af te leggen en zich onder de mensen te mengen, komt het niet tot integratie : Oberons nieuwe (mensen-)naam "Mittentzwei" zegt genoeg.

Verwijdering en vervreemding van de oorsprong, van het mythisch oergevoel, spreekt overigens ook uit de scenografie : Strauß schrijft als "Bühnenbild" een sterk vervallen, verwaarloosd en vervuild stadspark voor, ontsierd door afvalproducten van de consumptiemaatschappij.

Im Stadtpark. Rechts vorn ein mannshohes Holundergebüsch. Die roten Zweige stehen kahl wie im Winter. Etlicher Unrat ist darin hängengeblieben : Papier, Bierdosen, Strumpfhose, Schuh, das flatternde Band einer zerstörten Recordekassette etc. (9)

Nog maar een vale en zwakke glimp blijft over van het natuurlijke en symbolische "paradijs" (ook de vlierstruik met zijn kale takken heeft duidelijk zijn natuurmagische competentie als vruchtbaarheidssymbool afgelegd).

Nochtans kwam het Strauß — in *Der Park* evengoed als in andere werken — precies op re-mythiseren (revaloriseren van mythe en verleden) van de (post)moderne maatschappij aan. De op de spits gedreven rationaliteit heeft een tegengewicht, een contrapunt nodig. Bij voorkeur moet de re-introductie van mythische structuren daarvoor zorgen. Want de verliesvormen die Strauß registreert, gaan — zo lijkt hij te suggereren — op een verminking en ontkrachting van het mythische terug. Strauß' stukken thematiseren dus inderdaad de kloof tussen een "cartesiaans" en een "dionysisch" denken<sup>8</sup>. In dit grondschema ligt ook goeddeels de conflictsituatie van *Het Park* ingebed. Scherper dan voorheen confronteert Strauß hier de triviale werkelijkheid met een mythisch substraat; alleen *Die Fremdenführerin* — het volgende stuk — bevat scènes die nog drastischer en aanschouwelijker die afgrond, dit breukvlak tussen realiteit en mythe visualiseren.

Op één episode na — maar die is dan ook van cruciaal belang — triomfeert in *Het Park* de banaliteit, met als triest hoogtepunt de discussie in V, 1 : de enige scène, waar Oberon-Mittentzwei met zijn "bekeerlingen" in gesprek komt... over een aanrijding. Hier — en in de slotscène, waarin Titania jaren later een party geeft zonder gasten — wordt het failliet van de missie op een haast irriterend pijnlijke manier evident. Niet de mythe heeft de moderne mens veranderd, de moderne mens heeft de mythe tot een onbeduidend fait divers gebagatelliseerd en ze in de sleur van zijn alledaagse leven weggemoffeld. Slechts tijdelijk lijkt hij onder invloed van "magische" amuletten (kleine kunstige talismans, die snel tot goedkope kitsch ontaarden) in staat een metamorfose te ondergaan. Maar niemand — ook Titania niet, al ondergaat zij wel de meest drastische vormverandering — bereikt de mythische diepgang van een oorspronkelijke, dionysische lustbevrediging.

Wel integendeel. De regressie die zich van vrijwel alle betrokken figuren meester maakt, voert hen weliswaar naar primitieve, verdrongen bewustzijnsniveaus terug, maar toch verlaten ze nooit de werkelijkheid, doordringen of doorbreken die niet, stoten niet door tot de mythische ondergrond. Er wordt weliswaar heel veel over lust en seksualiteit gesproken, en het liefst dan nog in clichés en citaten, maar precies die praatjes markeren de afstand die gegroeid is tot het mythisch beleven ervan<sup>9</sup>. De ontvullende terugkeer in de realiteit na het extatische intermezzo is des te grimmiger. Die ene uitbarsting van vitale lust maakt de leegte en het isolement nog sterker bewust en het deficiënte karakter van de onderlinge verhoudingen — gestoord, niet authentiek — wordt er alleen maar door beklemtoond.

## 2. "Postmodernistisch" spel ?

Daarmee zijn de — bekende — thema's van Strauß' postmodernistisch discours nog maar eens aangehaald. Zijn stukken voeren voor alles de falende communicatie tussen mensen op. Hoewel er zonder uitzondering druk gepraat en veel gepalaverd wordt, komt er nauwelijks een gesprek tot stand waarin de gesprekspartners elkaar begrijpen, op elkaars woorden ingaan. "Words, words, words" — ook dit Shakespeare-citaat uit *Hamlet* is toe te passen op Strauß' theateraal procédé. Verstaan en verstandhouding zijn echter ver te zoeken tussen personages, die ofwel lange monologen houden ofwel langs elkaar heen praten. Vaak blijft de dialoog op het niveau van de "society-talk", banale alledags-conversaties zonder enige diepgang.

Verbale contacten zijn gecorrumpeerd en gehypothekerd door het gemis van authentieke emoties. Menselijke relaties steunen niet langer op eenstemmigheid en "liefde" — het woord alleen al —, maar zijn precies uitdrukking van de verschrompeling ervan. Gemis, verliesvormen, menselijk tekort: het zijn evenveel trefwoorden voor de postmoderne "condition humaine", die zich bij Strauß vertaalt in eenzaamheid, scheiding, afwezigheid, leegte. Een liefdesrelatie verkommert tot "geregelde" sex, geliefden degraderen tot "partners". Die emotionele neergang heeft alles te maken met maatschappelijk rollenspel, met het quasi gedwongen opgeven van het eigen subject. Sterker nog dan het moderne, is het postmoderne ik versplinterd, geïsoleerd, vervreemd van zichzelf en van de sociale omgeving, waarin het enkel nog in een volgens de behoeften snel wisselend masker kan functioneren.

De superrationele, hypertecnologische wereld eist dat trouwens; regeren en zaken doen gebeurt al langer met het hoofd (om niet te zeggen: met de vuist), niet met het hart. In de visie van Strauß echter domineert ook in de intiemste menselijke contacten meer en meer het verstand; het irrationeel-onbewuste krijgt nauwelijks nog een kans zich te manifesteren; de psyche laat zich verdringen, het cerebrale overweegt. Tegen dit nefaste psychische proces wenst Strauß te ageren.

Deze haast ideologische keuze heeft ook repercussies op zijn opvatting van tijd en tijdbeleven. Hoe bij hem realiteit en mythe, historische en mythische tijd, met elkaar fusioneren tot een tijdeloze gelijktijdigheid ("Synchronität" is een kernwoord uit *Paare, Passanten*)<sup>10</sup>, maakt ook *Der Park* duidelijk. Een rechtlijnige, bovendien progressieve tijdsontwikkeling — met alle mechanistisch-causale implicaties die deze Kantiaanse "categorie" met zich meebrengt — maakt

plaats voor een "structuur", waarin het toeval een veel grotere rol toebedeeld krijgt. Dit tijdsconcept kent en aanvaardt geen lineair na-elkaar van aparte ogenblikken, kent slechts een eeuwigdurend continuüm, waarin mythen, archetypen, en andere oer-modellen van de menselijke geest (geest hier begrepen als *cerebrum* en *psyche*) naast en door elkaar kunnen bestaan.

Vanzelfsprekend vinden deze opvattingen ook in het schrijfconcept en de tekststrategie van Strauß een — laten we maar gemakshalve het begrip aanhouden — "postmodernistische" neerslag. Op de eerste plaats in het gebruikte idioom : de onaangepastheid van het menselijk subject in en aan een hoogtechnologische, technocratische wereld, legt Strauß vast in een bestendig pluriforme taallaag : cliché's, citaten, zinloos geworden holle frasen moeten zichtbaar maken hoe de taal haar ordenend principe, haar regulerende functie heeft moeten inboeten. Aan primaire intenties zoals communicatie en éénduidigheid lijkt taal bewust niet langer te beantwoorden; wel integendeel : precies door haar toedoen wordt alles alleen maar raadselachtiger. Dat maakt Strauß' teksten zo moeilijk toegankelijk — de samenhang, de logica, de consequentie ontbreken, worden er bewust uit geweerd.

Een verlengstuk vindt deze taalopvatting in de dramaturgische compositie van veel stukken : Strauß monteert brokstukken tot een fragmentarisch geheel, meestal zonder klaarblijkelijke eenheid. Ook in *Het Park* worden romantisch-sprookjesachtige, surrealistische en grotesk-absurde elementen volgens een "syncretisch" procédé ingerasterd. Wellicht moet zo een ironische afstand gecreëerd worden, een "post-romantische" ironie die moet aangeven dat Strauß de utopische dimensie van zijn constructie wel degelijk heeft ingezien en gerelativeerd. Die ironische afstand wordt echter nooit zo groot dat de betrokkenheid en het engagement erdoor totaal gratuit wordt; veel is Strauß gelegen aan vloeiende overgangen tussen realiteit en verbeelding, en dit programmapunt zoekt hij via velerlei technieken en strategieën te realiseren. Bijvoorbeeld door intertekstuele interferentie van bijbelcitataten, episoden uit de Griekse mythologie, allusies op gecanoniseerde meesterwerken uit de wereldliteratuur, of door een fantasierijk inbouwen van psychoanalytische mechanismen, symbolen en metaforen.

Uit het voorgaande is wel één ding zeer klaar geworden : Botho Strauß is geen makkelijk auteur, geen producent van consumptie-literatuur, geen vlotte pen die zich vermeit in esthetisch-artistieke spelletjes<sup>11</sup>. Men zou hem eerder een "Grübler" kunnen noemen, een "door-denker" en piekeeraar, zwaar bepaald door zijn filosofische achtergronden (Adorno, Foucault,...), door de desillusionerende

ervaring van de mislukte studentenrevolte van 1968 (niet toevallig heet een in 1972 verschenen stuk *Die Hypochonder*). Strauß is sterk begaan met het lot van het subject, van het individu, dat moet vaststellen hoe zijn plaats in de maatschappij systematisch wordt ingeperkt, hoe het tenslotte alleen nog in zijn herinneringen, voorstellingen en fantasieën een "beschutte werkplaats" vindt. Berusting en melancholie mogen vaak uit zijn teksten spreken, toch zijn ze niet geheel zonder humor. Maar dan wel een van het wrange, bittere soort, eerder ironisch-grotesk dan komisch. Alleen al daardoor weet hij telkens opnieuw sterk te boeien.

Echt fascinerend wordt het wanneer Strauß zijn literaire experimenten opzet, de realiteit aftast naar doorlaatbare plekken voor pre-rationale en/of irrationalistische impulsen. Strauß' omspringen met de mythe — het is hierboven al gezegd — lijkt trouwens drastischer te worden — zeker in de aanloopfase naar *Het Park* toe, met als effectvol hoogtepunt Pans verschijnen op het eind van *Die Fremdenführerin* — een gooi naar het absolute, die — zoals uit de daarop volgende stukken blijkt — niet te evenaren of te herhalen, laat staan te overtreffen was. Ruimte voor fantasierijk spel geeft echter niet alleen de mythologie — in oorspronkelijke of omgedichte vorm —, ook de alledaagse realiteit verschijnt bij Strauß meermaals in een zodanig groteske gestalte dat zowel "le ridicule" als "le sublime" nooit ver weg zijn.

Van deze wilde combinatie profiteert *Der Park* het meest (critici zouden zeggen: lijdt daar het meest onder). De twee werelden die in dit stuk op elkaar botsen (en die ook intern nog eens verdeeld en versplinterd zijn) vinden een raakpunt in die ene, cruciale scène, waarover hierboven al sprake was: de "Midsummer-Night", de "Johannisnacht," de Sint-Jansnacht, op 24 juni, die al van oudsher — met name in de romantiek — geassocieerd wordt met bovennatuurlijke ontmoetingen en magische gebeurtenissen<sup>12</sup>.

### 3. Metamorfose en "Logik der Gefühle"

Wat Strauß zich voorneemt lijkt sterk op een evenwichtsoefening op het slappe koord of — met een allusie op het dingsymbool dat al van bij het begin van het stuk dit riskante heen en weer zwieren aanschouwelijk maakt — een trapezenummer. Hoe slaagt hij er nu in die pendelbeweging tussen historische realiteit (de wereld van de "Logik der Gefühle") en mythische realiteit (de roes, de lust) te realiseren? De bemiddelende rol in dit proces wordt aan de kunst toegeschreven; precies zij zou ook die erotiserende werking moeten teweegbren-

gen. Zij veroorzaakt bij de betrokkenen een verandering, een — in enkele gevallen zelfs letterlijke — "metamorfose"<sup>13</sup>. Het effect is in Strauß' optiek blijvend noch zuiver; de terugkeer in de sleur van alledag, de kater die overblijft als de nachtelijke roes is uitgeslapen, maakt bij alle personages duidelijk dat hun (tijdelijke) transformatie met ambivalenties omkleed is.

De toon wordt trouwens al van bij het eerste optreden van de twee natuurgoden Oberon en Titania gezet; zelfs zij ervaren hun plotseling verworven lichamelijke als pijnlijk (Titania : "Jedoch - mein Gottsein tut mir weh in diesem Körper. In diesen engen Grenzen. Es schmerzt" - 12), als hinderlijk (Oberon : "lästige Verkörperung" - 21). Omwille van hun bovennatuurlijke opdracht hebben zij hun "natuurlijke" toestand moeten opgeven. Dat lijkt een twijfelachtige premisse, rekening houdend met het door Strauß al meteen geëxpliciteerde gegeven dat hun werkterrein, de moderne maatschappij, ook al door verregaand verlies van al wat natuurlijk is, wordt gekenmerkt — met name op het plan van de "liefdes"-relaties (Eén voorbeeld : in I, 2 grappen Erstling en Höfling wat over een paar dat zich blijkbaar via de computer van een huwelijksbureau heeft gevonden : "So etwas ergibt kein natürliches Paar" - 13; vgl. noot 5).

Het eerste bedrijf heeft trouwens helemaal de functie van "expositio" meegekregen : het toont in verschillende scènes hoe de "natuurlijke" liefde in toenemende mate geperverteerd raakt, hoe het natuurlijke lustgevoel onder druk van "Bewußtsein und Geschäfte", van "überfrohene Nüchternheit" verschrompelt en wegwijnt. De "academische" accuratesse waarmee Georg en Wolf in I, 4 ("Es stimmt" luidt — veelbetekenend — de titel) de liefde ontleden en rationaliseren ("Ich spreche einmal vom Herzen wie von der Börse" - 29) is nog een ander symptoom van de kille gevoelloosheid en het abstract-berekenend formaliseren van wat de diepste verhouding tussen mensen zou moeten zijn. Alles wordt logisch uitgebalanceerd, gepland, ook de gevoelens.

De motor van het stuk komt pas in het tweede bedrijf op gang, lijkt het. De kunstenaar Cyprian (beeldhouwer) heeft met als voorbeeld de beroemde terracotta-poppen uit de cretensisch-minoïsche beschaving amuletten gemodelleerd, die door de inwerking van Oberons natuurmagic de lustbeleving stimuleren (of afremmen, zoals in het geval van Titania, die nauwelijks haar driften voor een jonge kleurling kan onderdrukken en daardoor haar eigenlijke opdracht veronachtzaamt). Maar van de "ursprüngliche Lebensfreude" (32), die de mythische figuren uitstralen, blijft — ook al omdat de proporties zoveel kleinschaliger geworden zijn — niet al te veel over. Op het huwelijk van Georg

en Helen bijvoorbeeld, een wat geforceerd aandoend, maar hoogironisch society-gebeuren, fungeert Cyprians Titania-beeldje als kitschsouvenir, talisman, kunstwerk, demonisch vruchtbaarheidssymbool, modespeeltje. Het meest toepasselijk, gezien de uiteindelijke afloop van het globale opzet, is Wolfs omschrijving "Das Grauen" — een dubbelzinnige allusie op de ontvucherende ochtend-schemering na de Sint-Jansnacht en op de soms huiveringwekkende veranderingen die daarin plaatsvinden.

Maar effect hebben ze, die "Talismänner" zoals domme Helma met een grotesk-foute meervoudsvorm — een freudiaanse verspreking? — ze noemt. Weliswaar niet het gewenste effect; de "remedie" heeft blijkbaar onaangename "bijwerkingen", zoals Strauß op een subtiele manier aantoont bij Helen: haar latere, zo problematische "metamorfose" — racistische negerhaat — wordt hier al geanticipeerd ("Ich lauf in meinem Traumkleid rum, bis es vor Schmutz so starr ist wie ein Niggerbastard" - 39).

Nog frapperanter — en tegelijk richtinggevend voor nagenoeg alle andere gedaante- en geestesverwisselingen — heeft Strauß met Titania willen aantonen in welke dimensie hij die magisch-mythische inwerking van de kunst primair verwezenlijkt ziet. Nadat Titania in II, 2 door het omhangen van een amulet inderdaad "getemd" wordt (ze wordt "ruhig", "steht schließlich unbewegt" zeggen de regieaanwijzingen), verschijnt ze in II, 4, geheel volgens Oberons verzoek ("diese wilde Hoheit...in eine ferne Zeit zu bannen" - 35) veranderd in de "Frau aus einer anderen Zeit" als een spookgestalte uit het verleden. Uit de tijd geworpen (zoals op zijn manier Wolf, die zijn voorheen zo levendige belangstelling voor de Franse Revolutie geofferd heeft op het altaar van een historisch relativisme), brengt Titania uitgerekend de punkers, de jongste generatie, in aanraking (letterlijk! - 41) met voorbije tijden. Het wordt een schokkend-pijnlijke ervaring ("Das kam von oben").

Tijd, dus. Alle metamorfosen worden ingegeven door een confrontatie tussen verleden en heden, meer nog: worden gegenereerd door en in die terugkeer naar vroeger (zonder de tegenwoordige realiteit te verlaten). Strauß' "Synchronität" is duidelijk weer aan het werk, toegespitst zelfs, want de scènes, waarin de eigentijdse levensstijl pregnant-ironisch wordt opgeroepen (zoals in II, 6: TWA, BMW, Newsweek) volgen haast contrapuntisch op andere, waarin de tijdsgrens wordt verlegd. Strauß moet er zich van bewust zijn geweest dat dit denkpatroon gevaren inhield — en hij heeft ze meteen ook duidelijk gemaakt. De gedaante-verwisselingen, of ze zich nu enkel "ideologisch" (Helen, Georg, Wolf) of ook "morfologisch" (Titania, Helma, Höfling) manifesteren, betekenen hoe dan ook

een regressie, een soort geestelijke atrofie, een terugvallen op een primitiever stadium van menszijn, een afscheid van de "verlichte" rationele wereld, die zich — zo lijkt het, maar is dat al geen utopie geworden ? — nog steeds spiegelt aan de idealen van de Aufklärung en de Franse Revolutie.

Helens ontvankelijkheid voor "alruinwortels" en "galgmanneltjes" (68), later haar vreemdelingenhaat (juister : rassenhaat, zeer gepointeerd tegen de negers gericht), Wolfs verlies van elk historisch besef en Georgs openlijk geuite hunkering naar "Trollen und Elfen" - 61) zijn evenveel treffende voorbeelden van wat we een ideologische regressie zouden kunnen noemen. Vooral bij deze personages weegt die enge, geborneerde houding zwaar door : hebben we hier immers niet te maken met intelligente, gestudeerde, progressief denkende mensen, academici zelfs ? Heeft Strauß willen aangeven, dat ook de vaandeldragers van het "aufklärerische" denken niet immuun zijn voor de "geest" van magie en fantasie ? Leeft ook — en misschien juist — bij hen, die zich ideologisch het scherpst (kunnen) afzetten tegen de zogeheten "Leistungs- und Wohlstandsgesellschaft" (dat is : een prestatiegerichte welvaartsstaat) die zucht naar de oertijd, naar dit idyllische *Arcadia* uit de tijd lang vóór technologie en rationalisme hun stempel op de Westerse beschaving konden drukken ? En is dan het opgeven van die verlicht-intellectuele status de prijs die we in dit experiment moeten betalen voor het terugwinnen van de lust ?

Drastischer, aanschouwelijker, maar tegelijk ook radicaler functioneert het tweede "luik" van Strauß' experiment, wat we hierboven de "morfologische" metamorfose hebben genoemd. Afgezien van Höfling, die na een ontmoeting met Titania naar zijn kindertijd terugkeert (zich in zijn kindertijd terug-fantaseert ?) en als 10jarige lilliputter ten tonele wordt gevoerd, afgezien misschien ook van de "Mann in Schwarz" (met wie Helen een affaire heeft en die als allegorische figuur de dood moet voorstellen), lijken vooral de vrouwelijke personages vatbaar voor en onderhevig aan het betoverende effect van Cyprians amuletten. Helma's metamorfose in een boom (!) (III,5) is al behoorlijk spectaculair, wordt eigenlijk alleen nog maar overtroefd door wat met Titania gebeurt : deze laat zich tot koe "ombouwen", om haar beestige lust op een prachtige witte stier te kunnen botvieren.

Ook hier wordt — in de beide gevallen — het verwachtingspatroon niet vervuld. Helma's beeldje (dat betekenisvol een tot de hals ingemetselde vrouw voorstelt), bedoeld om deze wat geborneerde echtgenote uit haar verstikkend huwelijk te bevrijden, krijgt in haar voorstelling een totaal andere bestemming : namelijk haar eigen man Wolf weer in het echtelijk nest te krijgen. Bijgevolg

zijn de hitsige toenaderingspogingen van Georg haar veel meer tot last dan tot lust<sup>4</sup>. Van de heupen af met een boom vergroeid, symboliseert zij nog veel sterker de "Dauer und Standfestigkeit, unverbrüchliche Treue und einen gesunden Lebensrhythmus" (III, 11, 72) die zij haar wettige echtgenoot wil bieden. Zij wil er altijd voor hem zijn, wil in een bijna natuurlijke, eeuwige cyclus voor hem openbloeien en weer verwelken. Alleen : daar zit de haak, zoals ook het boomfantasma al suggereert. "Nur zeugen kann ich nicht mit ihm" geeft Helma toe — ook deze relatie vindt niet de vervulling die men ervan verwacht. Met wisseloplossingen of compromissen niet tevreden (Georg blijft haar achtervolgen), stapt zij uit haar boomhuid, heft de gedaanteverwisseling op ... en krijgt desondanks haar zin. In een centrale scène ("Troja"), in een — ook verbaal-stilistisch — imponerend steekspel tussen de vier personages die bij de partnerruil betrokken waren, bekent Wolf : "du, Helma, meine Frau, bist meine einzige Liebe" (78).

Nergens wordt de veranderlijkheid, de grilligheid, de kameleonachtige veelvormigheid in de tussenmenselijke verhoudingen scherper belicht dan hier; nergens wordt zo pijnlijk tot uitdrukking gebracht dat relaties tussen mensen vaak op tactisch uitgekende manoeuvres berusten, op woordrijke maar driftloze rationalisering. Het is alweer geen toeval dat uitgerekend de twee vrouwen deze leegte, dit gebrek aan contact in de diepte, zo radicaal formuleren : Helen in haar oorlogszuchtig appèl ("Männer müssen erst mal Kriege führen, damit sie wieder lernen, wie man Frauen liebt"), Helma in een bittere klacht die tegelijk een soort inventarisatie is van wat in de praktijk gebeurt ("Wenn noch reden, dann jeder für sich. Wenn noch Hände, dann die eigenen. Wenn noch Blicke, dann, bitte, die gleiche Richtung").

In vergelijking met Helma werkt de metamorfose van Titania tot Pasiphaë (één metamorfose uit een hele reeks) niet alleen spectaculairder maar ook en vooral veel "functioneler" m.b.t. het grondthema van het stuk : namelijk terugvinden van de wellust<sup>5</sup>. De kunstenaar Cyprian meet haar dus op haar eigen verzoek het kunstmatig geslachtsapparaat van een koe aan, waarmee ze haar sexuele drift, die op een prachtige witte stier is gericht, zou willen koelen (II, 10, 70). In de symbooltaal van het stuk is het zeker betekenisvol dat Titania om de lokroep van de stier te kunnen beantwoorden zich eerst uit het net moet bevrijden waarin de punkers haar hebben gevangen (II, 8, 67). Ook haar kost het enige zelfoverwinning; maar de begeerte is zo groot, dat zij tot vele offers bereid is. Haar gedaanteverwisseling vormt als het de ware de opmaat tot de Sint-Jansnacht, zoals trouwens de ongelukkige afloop van haar "beestachtig" avontuur (80) er de dissonante nagalm van is. Titania's schaamtegevoel nadien

moet haast als morcel oordeel — en morele veroordeling — van een perverse aberratie opgevat worden, als een waarschuwing tegen losgeslagen lust, tegen een zinnelijk, maar tegelijk zinnenloos verdwalen in mythische waanbeelden.

De kritiek gaat echter dieper, richt zich ook op een andere instantie : op de kunstenaar namelijk die deze ontsporing mogelijk maakte. Oberon spreekt ze uit, die kritiek, nadat het totale failliet van de magische kunstgreep duidelijk is geworden. Wat de kunst hier verweten wordt is dat ze haar magie ("Naturgeist"-81) aan commercieel succes ("Massenware") heeft opgeofferd, dat ze haar eigenlijke zin en diepere bedoeling heeft verloochend, zich — haast letterlijk — tot "schlechte Mode" (82) heeft geprostitueerd. Zoals verwacht kon worden, heeft Oberon het vooral moeilijk met het ongereflecteerde, het irrationele van deze "kunst"-uiting. En inderdaad, zowel Titania's exuberante terugval in de mythe, als ook Cyprians onnadenkendheid in zijn actualiserende omgang met het verleden ("Man rührt die graue Vorzeit nicht in jemand an, ohne daß er damit leben kann") staan in regelrechte tegenspraak met Oberons principe van de "kluge Lust" (83)<sup>16</sup>.

Cyprians namaak-kunst — in een postmoderne terminologie : citaat-kunst — blijft uiteindelijk zonder effect, omdat de mensen de zin voor het origineel verloren hebben (men "Erweckt in Menschen nicht die nackte Gier, wenn Kleid und Geist sie streng behindern", legt Oberon uit). En omdat ze onder druk van commerciële overwegingen tot een vluchtig medium verwaterd ("Wie schnell sowas wieder aus der Mode kommt", zegt Helma over de amuletten bij het ontzuenderend ontwaken uit de droom).

Maar is er dan een alternatief ? Haalt het wat uit dat tenslotte Oberon zich zelf een metamorfose dicteert, zich zelf in de "Menschenatmosphäre" (83) dropt, zijn magische macht en reputatie op het spel zet ? De "Mittentzwei" die bij het begin van het vierde bedrijf tussen de verwezen en wezenloos ontwakenden rondzwerft, wordt nauwelijks opgemerkt<sup>17</sup>. En als hij dan toch een keer in beeld komt, vergaat het hem nauwelijks beter dan voorheen Titania als "Frau aus der Zeit" (88). Ook hij moet machteloos toezien, hoe alles bij het oude blijft, hoe de "liefde" het "spel" (94) met de banaliteit (geld, geweld, politiek,...) verliest, hoe tenslotte de dood (bij Cyprian en Helen) de plaats van de ultieme minnaar inneemt — en tegelijk zijn bijzonderheid, eenmaligheid, diepte en authenticiteit inboet : symptomatisch voor een wereldbeeld waarin alles tot een egale grijszone verwordt, waarin de middelmatigheid en de onverschilligheid domineren. De vrije val uit een sakraal-magische wereld in een plumpe, emotioneloze maatschappij kon niet puntiger verbeeld worden. Alle figuren keren na de "mythische excursie"

terug in een risicoloze maatschappij, in een zaken- en prestatiewereld, in een "pech- en panne-wereld", die denkbaar ver verwijderd is van het domein van de fantasie, waaraan in het vijfde bedrijf nog slechts het halfopen circusgordijn herinnert, dat tenminste een mogelijke opening, een toegang tot die vreemde, andere wereld suggereert<sup>18</sup>.

Nog één keer laat Strauß een "metamorfose" plaatsvinden; de "langsame Verwandlung" (120) — met Mendelssohns "Sommernachtstraum"-Ouverture! — vlak vóór de slotscène (eigenlijk meer een wat apart staande epiloog) omvat alle personages, transporteert ze in een "sfeer" waarin — door het samenspel van de symbolen trapeze, gordijn en man in het zwart — de lust, de fantasie (d.w.z. de kunst) en de dood lijken te versmelten. Resignatie bepaalt de toon in deze slotbeweging, waarin haast alles wordt teruggenomen van wat zich voordien — toch al summier en aarzelend — heeft afgespeeld. De met zulke hoge verwachtingen omgeven ontmoeting tussen de "ontkerstende" mensheid en de "goddelijke" mythe eindigt in een triviaal accidentje, waarvan men in een banaal nachtcafé-gesprek de plooiën glad tracht te strijken.

Tenminste op het niveau van de fabel en de personages dringt zich de conclusie op dat Strauß' experiment mislukt is; zelfs Titania's stierzoon — toch een zichtbaar resultaat (de "vrucht") van haar wellustig avontuur — spreidt in de epiloog een opmerkelijk gebrek aan erotisch initiatief ten toon ("Hast du denn gar nichts versucht?"). Hem belet de te sterke, incestueuze moederbinding zowel om toenadering te zoeken tot de (ondertussen zestigjarige!) Helma en Helen, die beiden op hem verliefd zijn, als ook enige avance te maken tot het verleidelijke en bereidwillige "Serviermädchen". Hij leeft slechts in het paradijs van de fantasie, waar — en slechts waar — onuitsprekelijke, ongecensureerde — maar onvruchtbare — lust mogelijk is, op grote afstand dus van de publiek-maatschappelijke sfeer ("Menge"), die als het grote Geweten, het grote "Über-Ich" ervaren wordt. Nee, het "park" is geen "paradijs" geworden, de werkelijkheid en de mythe lieten zich niet op een vruchtbare wijze integreren, de kloof bleek dan toch onoverbrugbaar.

Die kloof klinkt ook door in de verschillende toonaarden die Strauß' stem aanneemt in dit stuk; zijn waarschuwingen en oproepen vallen in een veld dat begrensd wordt door extreme polen als resignatie en hoop, cynisme en pure schoonheid. Het klinkt nu eens scherp en bijtend, dan weer betoverend mooi. Dat maakt het de lezer-toeschouwer niet (altijd even) makkelijk om de ideologiekritische en maatschappijkritische tonen er precies uit te horen. Op het einde van het stuk lijkt het er overigens op dat Strauß zelf zich van dit risico

bewust is geweest, anders had hij wellicht niet de "Fabel-zoon" als het ware direct het publiek laten aanspreken met de veelbetekenende slotwoorden, met dit appèl, waarmee ik deze bijdrage zou willen afsluiten : "Haben Sie mich verstanden oder lauschen Sie nur ?"

## Noten

1. Ik verwijs naar de bespreking van enkele opvoeringen door Michael Merschmeier in *Theater heute* 1984, H 12, 6-18, en door Peter von Becker in *Theater heute* 1984, H 12, 15.
2. Algemeener is Strauß' procédé misschien te omschrijven met categorieën die Gerard Genette introduceerde in zijn *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris 1982. Zijn notie van "hypertextualité" is zeker van toepassing op de relatie tussen Shakespeares en Strauß' tekst. Maar evenzeer — en precieser — definieert de term "intertextualité", die Genette aan Kristéva ontleent, op welke wijze *Der Park* terugverwijst naar *A Midsummer-Night's Dream*. Over die relatie schreef Inge Taucher een boeiende licentieverhandeling die jammer genoeg ongepubliceerd bleef : Von "Midsummer madness" zur "Logik der Gefühle". *Botho Strauß' "Der Park", eine eigenwillige Interpretation von Shakespeares "Midsummer-Night's Dream"* (RUG, 1988).
3. Vgl. Bernhard Greiner, "Das Theater im Rücken : Botho Strauß' Drama *Der Park*", in *Der Deutschunterricht* 38, 1986, H 5, 62-82, S. 69.
4. Alle citaten komen uit Botho Strauß, *Der Park. Schauspiel*, München 1983<sup>2</sup>.
5. Bijgevolg worden Kunst, Ideologie en Mythos geparalleliseerd en krijgen ze een equivalente functie. Cfr. Henriette Herwig, *Verwünschte Beziehungen, verwebte Bezüge. Zerfall und Verwandlung des Dialogs bei Botho Strauß* Tübingen 1986, p. 169.
6. Vgl. Bernhard Greiner, "Das Theater im Rücken", p. 70.
7. Eén van de vele staaltjes van Strauß' scherpe diagnosevermogen en ironische uitdrukking :  
 HÖFLING : Man hat sich schon immer gefragt : wieso läuft dieser hauchdünne, fast nicht zu erkennende Mensch mit so einer kugelrunden Frau herum ? Die haben sich, unter Garantie, per Anzeige gefunden.  
 ERSTLING : Heiratsvermittlung mit Videokartei!  
 HÖFLING : Computerwahl !  
 ERSTLING : Die haben sich auf 'ner Datenbank kennengelermt !  
 HÖFLING : So etwas ergibt kein natürliches Paar.  
 ERSTLING : Ein Komikerpaar ! (13)

8. Zoals al bij Peter von Becker, "Platos Höhle als Ort der letzten Lust" in : Michael Radix (Hrsg), *Strauß lesen*, München 1987, p. 34 te lezen was.
9. Vgl. de slotmonoloog van de "Fabel-zoon"; het is in dit verband trouwens symptomatisch — vgl. Greiner "Das Theater im Rücken", 77v — dat zelfs Titania's "ritueel" revitaliseren van de mythe (de paring met de minotauros-tier) achter de coulissen plaatsvindt, tussen twee scènes in.
10. Cfr. Botho Strauß, *Paare, Passanten*, München 1985<sup>2</sup>, p. 97.
11. Al vroeger werd opgemerkt dat Strauß literatuur voor "ingewijden" schrijft. Cfr. Hans Wolfshütz in *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Hrsg. von Heinz Ludwig Arnold, München 1984, p. 2.
12. Vgl. bijvoorbeeld Novalis in *Heinrich von Ofterdingen*. In oude mijnwerkers-verhalen uit Thüringen gold de nacht van de 24ste Juni als de nacht waarin de wonderbaarlijke "blauwe Blume" tot bloei komt. Cfr. Novalis. *Werke*. Hg. und kommentiert von Gerhard Schulz, München 1969, p. 699; en Novalis, *Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs*. Hrsg. von Hans-Joachim Mühl und Richard Samuel. Bd 3. *Kommentar* (Hans Jürgen Balmes), München 1987, p. 160. Wieland betitelde overigens zijn vertaling van Shakespeares *A Midsummer-Night's Dream* als "Ein Johannisnacht-traum".
13. Het citaat in de titel van deze bijdrage dat precies dit aspect "metamorfose" naar voren wil halen, inspireerde reeds Reinhard Palm voor zijn bijdrage over *Der Park* in Radix (Hg), *Strauß lesen* ("Sich vielerlei Gestalt bewußt zu sein. Zu *Der Park*", 153-159).
14. Een duidelijke toespeling op één van de metamorfosen van Ovidius : Daphne verandert zich in een laurierboom, om aan Apollo's vervolging te ontsnappen.
15. Henriette Herwig, *Verwünschte Beziehungen, verwebte Bezüge*, p. 127, heeft er zeer terecht op gewezen dat Titania, het personage dat de meeste metamorfosen ondergaat, zich psychologisch het minst verandert. Zij behoudt in de grond haar oorspronkelijke identiteit, die Oberon in zijn "menswording" opgeeft.
16. Niet helemaal ten onrechte vermoedt Merschmeier dat achter de kunstenaar Cyprian de kunstenaar Strauß schuilgaat, "der auf Kunst vertraut als Hoffnung für und gegen schlechte Wirklichkeit - und zugleich den Künstlern mißtraut, weil sie aus Einbildung und Eitelkeit oft auch das Gegenteil bewirken : Zerstörung. Selbstzerstörung." (*Theater heute* 1984, H. 12, p. 18). Ook Herwig, op. cit. p. 169, vindt dat Cyprian "auf das Selbstverständnis des Autors verweist".

17. Iets later zal de magische toverspreuk uit Shakespeares stuk ("Ich kenn ein Ufer wo wilder Thymian blüht..." - vgl. V, 1, 119) hem volkomen vreemd worden.
18. Voor Hans-Thies Lehmann, "Mythos und Postmoderne - Botho Strauß, Heiner Müller" in *Vier deutsche Literaturen ? Literatur seit 1945 - nur die alten Modelle ? Medium Film - das Ende der Literatur ?* Hrsg. von Karl Pestalozzi, Alexander von Bormann, Thomas Koebner, Tübingen 1986, 249-255, p. 252, is *Der Park* daarentegen "die poetische Deutung der Gesellschaft als nie endender Sommernachtstraum, aus dem jedoch, anders als bei Shakespeare, kein Gegenmittel mehr befreit". De Sint-Jansnacht en het ontwaken daaruit betekenen hoe dan ook een chronologische cesuur, die zich maar moeilijk dekt met Lehmanns visie van een "posthistorische, postmoderne eeuwigheid". Waarschijnlijker lijkt mij de visie van Herwig, op. cit. p. 184; voor haar suggereert het open gordijn op het einde mogelijk ook dat de "Grenze zwischen dem Jenseits und dem Diesseits, dem Heiligen und dem Profanen aufgelöst" is.