

BOTHO STRAUSS OF GEEF MIJ NIEUWE OGEN VOOR EEN NIEUWE WERELD (*)

Freddy DECREUS

1. Iets is fundamenteel mis in het mensbeeld van onze vaders

Onlangs schreef Botho Strauß over zijn eigen werk : "Nu schrijf ik van die merkwaardige stukken, waarin niets duidelijk is, gebrek aan scherpte zelfs de hoofdrolspeler is, zoals het naar mijn mening niet anders kan zijn, wanneer men het hele scala van de werkelijkheid, met inbegrip van haar karakter, beschaving, gevoel slechts bij benadering volledig wil waarnemen"¹. Over het vatten van die werkelijkheid, die alledaagse en toch zo problematische werkelijkheid van de jaren '70 - '90, handelt het gehele oeuvre van Botho Strauß.

Kon in het begin van de jaren '70 nog gesteld worden dat Strauß, teleurgesteld na het mislukken van de Berlijnse studentenrevolte uit '68, zich dan maar zoals zovelen teruggetrokken had in zijn eigen gevoelswereld, die "lange mars naar binnen" had aangevangen, dan moest weldra toch blijken dat hier iemand aan het werk was die veel meer was dan een "gefrustreerde revolutionair"², of een "modieuze oplichter". Snel werd gesteld : "Dieser Mann ist eine grosse Hoffnung"³, ja, "we hebben lang uitgezien naar een Duitse Camus, een Camus voor de jaren tachtig. Hier hebben we hem. Net als Camus is Botho Strauß een schrijver wie het wonder gelukt met elke zinsnede de sidderende lezer boven de leegte uit te tillen die hem zo bedreigt en beangstigt"⁴. Door Peter Stein, leider van de Schaubühne am Halleschen Ufer in Berlijn, aangetrokken als dramaturg begon Strauß in het begin van de jaren zeventig zelf stukken te schrijven waarin hij een nieuw soort verinnerlijking centraal stelde (een "neue Empfindlichkeit"), een nieuw soort bewustzijnstheater dat alle versterde vormen van waarnemen en denken wilde ontmaskeren. In het begin steunde hij hierbij nogal sterk op de werken van Michel Foucault en Peter Handke. Dit nieuwe levensgevoel moet zeker gesitueerd worden in een ruimer neo-romantisch klimaat en volgens sommigen dient Strauß' bijdrage hieraan meer bepaald begrepen te worden als "eine neue Negativ-Romantik", een omkering van bepaalde topieken die al eeuwen lang het Duitse denken bepaald hebben. Strauß voerde een nieuwe soort subjectiviteit in die de werkelijkheid niet wilde ontvluchten maar exact wilde registreren welke dwang uitging van het zgn. normale leven⁵. Voor- en tegenstanders geven in elk geval graag toe dat bij hem een intrigerende beleving van de werkelijkheid centraal staat.

Kritiek en publiek hebben het al die jaren bijzonder moeilijk gehad om vat te krijgen op deze nieuwe schriftuur, op die rare werelden die Strauß steeds weer ontwierp en waarin niets was wat het leek te zijn. In mysterieuze labyrinten, waarvan vooral *De Jonge Man* (1984) een spectaculair voorbeeld zou geven, dwalen mensen rond die we zo goed menen te (her)kennen. En toch onttrekken ze zich zo principieel aan de interpretatie van mens en wereld die wij gewoon zijn. Toch doet zich de ene onbegrijpelijke metamorfose na de andere voor⁶. De hoofdrol in alle werken van Strauß wordt daarom eigenlijk gespeeld door fenomenen als spraakverwarring, geestelijke uitputting of een dreiging van totale zelf-oplossing en zelf-verlies. In zijn eerste toneelstuk *De Hypochonders* (1972) introduceerde hij voor zijn personages de term "hypochondrie". De gevoelens die ze blijken te kennen, nl. "das Leiden an der dauernden Überspannung ihrer Nerven, ihr Vorschreiten aus der Introversion an die Grenzen des Wahnsinns, resultieren daraus, daß ihnen selber unerfindlich ist, wer sie sind und wer nicht, was ist und was war" stelde Peter Iden in zijn analyse die hij niet toevallig de titel meegaf van : "Es ist alles ganz anders"⁷.

Hoe komt het, kan je je afvragen, dat de succesauteur die Strauß zeker is, jaren lang kan scoren door zijn personages voor te stellen als schimmen, als geestelijke wrakken en hiermee een publiek blijft intrigeren ? Kijken wij graag naar onszelf in dergelijke rollen, herkennen wij onszelf echt in dit spiegelpaleis van verwrongen identiteiten en stemmen we, bewust of onbewust, in met Strauß' ongenadige analyse van onze persoon en maatschappij ?

Globaal gezien kan je zeggen dat zijn verhalen, zijn essays en zijn poëzie zich afspelen in een wereld die gekenmerkt wordt door het Verlies en dat ze de menselijke vervreemding tonen in een geestelijke leefruimte waarin het cultuurverval centraal staat. Het Schrijven waaraan hij zijn gehele leven spendeert (vaak in totale afzondering) is voor hem in elk geval een levensnoodzakelijke opgave. Het is zeker zijn bedoeling de bewustzijns crisis die de actuele Westeuropese mens doormaakt op pijnlijk accurate wijze te beschrijven en zijn lezers het fundamentele Gemis en de Leegte te tonen die zich de laatste jaren in alle menselijke omgang hebben gemanifesteerd. Deze crisis in het Westeuropese mensbeeld is dan ook voor hem (en voor een groot aantal van zijn postmoderne geestesgenoten) de grootste filosofische breuk en uitdaging die zich in onze gehele cultuurgeschiedenis hebben voorgedaan. Het traditionele westerse subject zoals het werd aangekleed door onze mythologieën en filosofieën en een existentiële geloofwaardigheid bekam waardoor het kon functioneren in een maatschappij, bestaat immers volgens een groot aantal filosofen en kunstenaars niet langer. De wereld van onze voorvaders waarin al de Grote Verhalen nog



Arlette Weygers in *De Hypochonders* (De Tijd, regie : Sam Bogaerts) (Foto : Patrick De Spiegelaere)

een stichtende rol speelden, is reeds geruime tijd niet meer. Onze traditionele denkwereld had ons gewoon gemaakt aan een metafysica van de Aanwezigheid waarin eigenlijk gegarandeerd werd dat de Waarheid Een was, kenbaar en mededeelbaar. Vanaf Nietzsche kwam aan de vele vooronderstellingen van dit mensbeeld stilaan maar zeker een einde. Onze denkwereld had er ons tot dan toe van verzekerd dat we een toneelstuk "adequaat" konden interpreteren, dat het met die bedoeling ook geschreven was en dat we als toeschouwer een centrale rol van alwetende informatie-verzamelaar konden en mochten spelen. Strauß maakt een einde aan deze illusies, verstoort opzettelijk de kaders die hij eerst zelf opbouwt en geeft toeschouwer en lezer het onbehaaglijke gevoel dat hun interpretatie niet meer klopt. Willens nillens moet men bij Strauß (en bij een hele resem postmoderne auteurs)⁸ dus altijd toegeven dat de centrale zingever eigenlijk niet meer bestaat, dat er zich meer dan één mogelijke uitleg opdringt en dat de "werkelijkheid" zich niet meer volledig laat kennen en benoemen.

Strauß' werken spreken over een wereld die zo complex, chaotisch en onoverzichtbaar geworden is, dat de mens zijn greep op de dingen verloor (het contract tussen de woorden en de dingen is verbroken, zegt George Steiner, 1990) en de indruk kreeg zelf slechts een doelloze entiteit te zijn in een complex aantal structuren waar men het begin of het einde niet van zag. In *Paren, Passanten* luidt de definitie van de mens dan ook als volgt : "Dit Ik, beroofd van iedere transcendentale bepaaldheid van buitenaf, bestaat vandaag alleen nog maar als een open afsplitsing van de stroom van ontelbare systemen, functies, inzichten, reflexen en invloeden, bestaat op zoveel verschillende niveaus van wetenschappelijke en theoretische definities, uit zoveel op zichzelf plausibele "discourses", dat daarnaast iedere logica en psycho-logica van het ene en individuele absurd lijkt. Het totale aardse bestaan onthult ons zijn pluralistische chaos" (PP:158). Over *Trilogie van het weerzien* schreef Paul Cobben bv. dat het kon opgevat worden "als een toneelstuk, waarin heel consequent vorm gegeven wordt aan een samenlevingsstructuur, die zodanig wordt begrepen dat hierbinnen het subject vernietigd is en vervangen door een veelheid van door elkaar heen lopende structuren"⁹.

Verloor de wereld zijn geslotenheid, zijn geborgenheid en zijn eenheid, dan ervaart de mens opnieuw zijn geestelijke naaktheid en onbeholpenheid. De beschutting die de mythe hem bood is niet meer, de manier waarop mensen zich tot elkaar gedragen laat daar de gevolgen van zien. De wereld rond ons toont mensen die zich steeds maar vrijblijvender tegenover elkaar opstellen, maar tegelijk afhankelijker worden van een systeem dat hen transcendeert, hun leven

zeer diepgaand beïnvloedt en hen feitelijk ten enen male vervreemdt van hun vroegere zelf.

Om die nieuwe feitelijke toestand op scène te kunnen uitbeelden, toont Botho Strauß een verscherpt beeld van mensen die elkaar niet meer waarnemen. Ze trekken zich terug in emoties en inbeeldingen die de band missen met wat er werkelijk aan de hand is, maar die toch zorgen voor een levensnoodzakelijk scherm van uitspraken, houdingen en mechanismen waardoor de mens zich in deze vervreemde leefwereld staande kan houden. Door de maatschappij als het ware met het scalpel van een postmoderne chirurg in fragmenten te snijden en die-dan scherp te overbelichten, toont Strauß de verbrokkeling en versplintering in mens en gemeenschap die de vorm aannemen van een Waanzin die al het menselijke doortrekt. Om dit te illustreren komen aldus momenten van vreemdheid in focus te staan, ogenblikken waar de vertrouwde werkelijkheid zich plots terugtrekt en waar mens en ding een dreigende gestalte aannemen. De soort werkelijkheid die Strauß dan ook zichtbaar wil maken, is er een die niet alleen de buitenkant der dingen zichtbaar maakt, maar ook de daarbijhorende gevoelens en processen van inbeelding en droom die het innerlijke van de mens bewonen. Het menselijke wordt daarom ook niet meer bepaald door hetgeen de mens feitelijk doet of zegt, maar door wat hij zich in zijn inbeelding voorstelt : de wereld wordt aldus een eindeloze stroom observaties die op ondoorzichtbare wijze met elkaar verbonden zijn en aan een anderssoortige oorzaak-gevolg-structuur gehoorzamen. Strauß presenteert zijn stukken dan ook uitdrukkelijk als kunstprodukten die anders zijn (zie onze aanvangsparagraaf) en die geschreven zijn in een andere taal, een kunsttaal die werkt met alle mogelijke stijlregisters, citaten, retorische vragen, contrasten, parallellismen, ironie en parodie enz...¹⁰

In het hoofd van de straußiaanse subjecten heerst dus een "Stimmenmeer im Kopf"¹¹, een wirwar van geluiden en meningen, de enige gestalte waarin taal nog optreedt. Aangezien de mensen niet meer naar elkaar luisteren, maar zeker ook niet ophouden met praten is taal een bijzonder belangrijk fenomeen geworden. Om niet in een staat van totale isolatie en vervreemding te vervallen zijn zij gedoemd om toch in de taal te blijven, of zoals het luidt in *Paren, Passanten* : "in de taal opgenomen te zijn schept een diep tehuis en een diep exil" (PP:91). In verband nog met *Trilogie van het Weerzien* zegt Hans Charmant dan ook dat "het echte drama dat zich voor de ogen van de toeschouwer voltrekt, ligt in de onmacht van de personages om iets wezenlijks uit te drukken in taal, terwijl hun enige hartstocht, ja hun enige bestaansreden bijna, juist is : de werkelijkheid onder woorden brengen, "bezweren"¹².

Dit is de soort geborgenheid die Richard Schroubek iedere dag nodig heeft : "Nu begint weer, op de vroege morgen, om hem heen het algemene gepraat dat in werkelijkheid een veelvoudig door elkaar praten is, waarin het meeste zich wederzijds betekenisloos maakt, waarin bijna alles maar half zo erg is, want er wordt zonder ophouden verder gepraat en het koor van een niet afbrekend gepraat stijgt boven de hoofden op en het galmt, als in een machtige koepel, in het Duits over Duitsland. Hij kent het niet anders, sinds jaren, van de boekhandels waar hij heeft gewerkt; overal waar klanten zijn, ontstaat dit gepraat over koetjes en kalfjes en 's mensen lot van wonderkind tot ongeluksvogel. Het komt telkens weer voor dat hij zich daarin geborgen of tenminste heel veilig voelt, vooral als hij zelf niet mee hoeft te praten" (*Opricht* : 10)¹³

Door het ontwerpen van een dergelijk wereldbeeld kan de schrijver enkel verhoppen dat aldus meer inzicht geschapen wordt in onze dagelijkse leefwereld en dat onze blik terzake kritisch aangescherpt wordt. Strauß weet dat elk van zijn woorden niet zonder politieke resonanties blijft, dat zijn schrijversschap bedoeld is om maatschappijkritisch en ontregelend te werken. Vooral in *Rumor* komt de idee van opstand fel naar voren. Bekker pikt het systeem niet meer, verlaat het "Institut für Nachricht" en walgt van de machtsstrijd en de competitiegeest die er heersen. De onderdanige ambtenaar zakt thuis langzaam weg in diepere afgronden van onaangepast gedrag tot hij in zijn waanzin oproept tot aanslagen op de "bazen" en in de gevangenis belandt. De oorspronkelijke machtsverhoudingen worden echter weer hersteld na tussenkomst van zijn "overste". In zijn *Paren, Passanten* wil de dichter vooral observeren, niet moraliseren, niet beleren, niet tot opstand en verzet oproepen. Het Duitsland van zijn tijd wordt in fragmentaire stijl geanalyseerd, pijnlijk nauwkeurig in kaart gebracht; vaak werd gewezen op de gelijkenis met Theodor Adorno's *Minima Moralia*, geschreven tussen 1944-1947 en die toen reeds *Reflexionen aus dem beschädigten Leben* als ondertitel hadden. Even vaak werd er echter aan toegevoegd dat deze observaties geschreven waren in een totaal andere politieke context, na de mensenmoord en de uitroeiingskampen van de tweede wereldoorlog, in het licht van een gevreesde en op komst zijnde nucleaire destructie. De afstand tussen de jaren veertig en nu is echter groot. Wanneer Strauß hier aan denkt, schrijft hij : "Een gevoel van Heimat (die me toch geen vaste basis bood) komt in me op nu ik weer eens in de "Minima Moralia" lees. Hoe nauwgezet en rijk er gedacht is, in mijn tijd ! Het is alsof we intussen al generaties verder leven" (*PP*:103), maar voegt er onmiddellijk aan toe : "Zonder dialectiek denken we ogenblikkelijk dommer; maar het kan niet anders : overboord ermee !". Zonder dialectisch denken aan een toekomst willen bouwen is nogal een radicale conclusie, maar, stelt Monika Sandhack in haar studie *Jenseits des Rätsels. Versuch einer Spurensicherung im*

dramatischen Werk von Botho Strauß (1986) : "Der Gedanke der Dialektik (...) verliert seine Gültigkeit, da die Beherrschung der Naturkräfte umgeschlagen ist in die Vernichtung derselben. Utopiegeleitete Aufklärung verfehlt damit sich selbst und strahlt fortan im Glanz triumphalen Unheils; das dialektische Denken hat ausgespielt, legt seinen Anspruch auf Versöhnung ab, weil es sich mangels eines positiven Begriffs in der Wiederholung des Immergleichen erschöpft" (p. 151).

Daarom spreekt in Strauß ook vaak de profeet die waarschuwt dat we in een "Endzeit"¹⁵ zijn aangekomen met onze geschiedenis. De "vertellende kultuurfilosoof" waarschuwt nu voor het vervagen van de schrikbeelden voor de atomaire dreiging, toont aan hoe het ecologische evenwicht definitief verstoord werd. In zijn recente *Beginnlosigkeit. Reflexionen über Fleck und Linie* (1992) wordt een weinig hoopgevend balans opgesteld van een maatschappij die volledig in de ban van de technologie is geraakt. De problematiek die alle andere overschaduw, ligt daarom opgesloten in de volgende verschuiving van de vragen : "Gaat het alleen nog maar om het overleven ? Ging het niet altijd om een beter leven, vraagt Baudrillard wat bitter aan een ecooloog. Ja, antwoordt die, plotseling gaat het alleen nog maar om het vege lijf" "(PP:180). Met een milde en soms met een sterk ironisch geladen melancholie reflecteert Strauß dus vaak over het klimaat van verval dat alle menselijke relaties thans aantast; problematisch wordt het echter in zijn ogen wanneer de mensen wel beseffen dat alle waarden aan het verglijden zijn, maar zich blijven gedragen als ware er niets aan de hand en de indruk geven dat mens en maatschappij eeuwigheidswaarde hebben. Daarom, zegt Michael Schneider in zijn artikel "Botho Strauß. Das bürgerliche Feuilleton und der Kultus des Verfalls"¹⁶, is het nogal tegenstrijdig "daß die eigentlich alarmierenden Befunde der Strauß'schen Prosa und Theaterstücke, die von ihm registrierten Symptome einer kulturellen und psychischen Agonie, für die wir als historischen Vergleichungsmaßstab nur noch die Dekadenzerscheinungen der spätromischen Antike zur Verfügung haben, bei den verantwortlichen Kulturverwaltern und der gläubigen Strauß-Leser - und Theater-Gemeinde allgemein Jubel und Begeisterung statt Betroffenheit und den Wunsch nach Veränderung auszulösen scheinen". Paul Cobben formuleert in zijn analyse van *Trilogie van het Weerzien* ongeveer dezelfde gedachte : "Dit is de aanklacht van Strauß : de samenleving die liever bewust kiest voor onwaarheid, dan dat ze de opgaven waarvoor ze staat openlijk tegemoet durft te treden"¹⁷.



Arlette Weygers tegenover het bloedende boek in *Groot en Klein* (De Tijd, regie : Johan Van Assche) (Foto : Patrick De Spiegelaere)



Jo Decaluwé, Mieke De Groot, Carmen Jonckheere en Walter Moeremans in *De Tijd en de Kamer* (Arca, regie : Herman Gilis en Jos Verbist)

2. En wat te verwachten van de kunst ?

In deze gewijzigde existentiële context kan kunst uiteraard niet zomaar vormen, motieven en structuren overnemen uit de voorbije traditie, want die zijn meestal doordrongen van een totaal andere mensvisie, van een humanistisch mensbeeld dat gestoeld is op de premissen van een absolute kenbaarheid van de dingen, op een rationaliteit en een vooruitgangsideaal die uitmonden in de zelfbestemming van individu en groep. Strauß weet echter zeer goed dat hij zich ook niet buiten deze (kunst)traditie kan situeren en dat hij bv. verder moet met de beelden die steeds verwezen hebben naar het Westerse concept van een heilsgeschiedenis. Vandaar zijn flirten met wat genoemd werd een "negatieve metafysica" of een "negatieve theologie".

In vele van zijn stukken gaat het dan ook over de functie van de kunst in onze maatschappij. Enerzijds klaagt Strauß het feit aan dat kunst door de alomtegenwoordige media en de overdosissen informatie die op eenieder worden losgelaten, een enorm vervlakkende, marginale en banale activiteit aan het worden is : onze perceptie van de wereld mondt uit in uniforme beelden die het lijken te halen op de scheppende oorspronkelijkheid van de kunstenaar.

Anderzijds blijft Strauß ervan overtuigd dat elk individu over de mogelijkheid beschikt het eigen bewustzijn te verruimen, zich te herinneren dat de kunst toelaat tijd en ruimte te transcenderen en in contact te treden met beelden uit voorbije en komende werelden. Het afschaffen van God en zijn gebod, van zijn mythologie en heilsleer, alsook het overboord gooien van de diverse ideologieën brengt met zich dat je meer dan ooit de verbeelding, de droom en de fantasie nodig hebt om te overleven. Een (bepaald soort) romantisch levensgevoel waarin deze ontsnappingsroute reeds vaak werd uitgebouwd is daarom meer dan ooit welkom.

Gevolgen van de eerste opvatting zijn dat in de kunst het oude afbeeldende realisme dat tot verstarde beelden en dito theaterconventies is uitgegroeid, dient verlaten te worden, maar dat ook het hyperrealisme met voorzichtigheid moet benaderd worden aangezien het onze waarnemingen ontzettend in de war kan brengen.

Kenmerkend voor de eerste soort reflecties is bv. de ruzie in het toneelstuk *Bezoekers* (1988) : tijdens een repetitieproces ontstaat op scène een conflict tussen de jonge acteur Max en de gevierde, oudere acteur Joseph. De ruzie gaat om een van de problemen die Strauß reeds in 1970 signaleerde in zijn bekende

reeks artikelen in het tijdschrift *Theater Heute* (o.a. zijn "Poging om esthetische en politieke gebeurtenissen in eenheid te denken"): de conventies van het burgerlijk realisme dienen kritisch ondergraven te worden, het "Abbildungstheater" heeft immers zijn tijd gehad. Radeloos roept Max zijn oudere collega toe: "Wir müssen ein ganz anderes Theater machen. Vom Schauspieler muß etwas ganz Neues, Unbekanntes verlangt werden. Ein neuer Stil, eine neue innere Glaubwürdigkeit. Stanislawski, Fehling, Brecht, die haben das Theater vom Schauspieler her erneuert, haben es von falschen, kranken Konventionen befreit. Wir müssen es von den Übeln des Kranken Realismus befreien" ! (p. 21).

In *Trilogie van het Weerzien* wordt dan weer een tentoonstelling gehouden die gewijd is aan het "fotografisch realisme" en als belangrijke onderafdeling doeken laat zien die handelen over de "Inbeelding van de werkelijkheid" (p. 167). De schilderijen zijn werkelijk "Natuurgetrouw. Perfect naar de natuur" (p. 106). De natuur is er zo waarachtig op getekend dat "men binnenin de expositieruimte nog fraaier in de verten kan turen dan buiten, ergens in de hitte der natuur" (p. 100), ja, dat Felix zelfs moet niezen wanneer hij koren op een schilderij ziet afgebeeld :

"Felix : Ik rij al weken niet meer naar buiten. Nog nooit van gehoord, dat iemand hooikoorts in een museum krijgt. Ik hoef alleen maar koren op een schilderij te zien en daar begint het al.

Richard: Nee. Nee. Dat beeldt u zich maar in.

Felix : Inbeelding, kan zijn. Maar het effect is hetzelfde. Ik moet niezen" (p. 110).

Het hyperrealisme beeldde mens en natuur dermate "naturalistisch" uit dat deze beelden de ervaring zelf gingen vervangen en tot een definitieve verstarring leidden. De vermelde dubbele spiegelbeelden van Michelangelo Pistoletto of de fotografische doeken van Gerhard Richter verstoren dus duidelijk de afgebakende grenzen tussen werkelijkheid en inbeelding, wat meer is, ze tasten de identiteit van de toeschouwer grondig aan en verstoren de zelfzekerheid waarmee hij tot dan toe kunst dacht te kunnen begrijpen en er zich in te situeren. Ook van de beelden op televisie gaat een dreigende en desoriënterende invloed uit (*Tr*:158-159), maar Moritz geeft toe dat het probleem eigenlijk nog ruimer ligt :

"Moritz : De laatste tijd droom ik 's morgens vlak voor ik wakker word, steevast dat het laat in de avond is en dat ik pas naar bed ben gegaan.

Lothar : Oververmoeidheid, uitputting.

Moritz : Daardoor, waarschijnlijk, overdag die déjà-vu's. Aan de lopende band, inbeeldingen, zinsbegoocheling. Links en rechts aan de rand van het gezichtsveld duiken figuren op, die er in werkelijkheid helemaal niet zijn. Komen en gaan en roepen me iets toe. Ik heb de neiging om ze te volgen, ik volg ze ook en kom dan vaak op de vreemdste plaatsen terecht." (p. 159)

In zijn nogal esoterische roman *De Jonge Man* (1984) werkte Strauß dan anderzijds een aantal problemen uit die voortvloeien uit een romantische kunstopvatting. In haar artikel "Transformationen romantischer Inspirationsquellen im *Jungen Mann* von Botho Strauß" onderzocht Heidi Müller de rijke oogst romantische motieven die hierin opduiken. Men denke aan de talrijke overgangen van een realistisch naar een surrealistisch decor, aan de diversiteit in de soorten liefdes, de hoogachting voor de vrouw, de aantrekkingskracht van het grote kunstwerk, het vertrouwen in de taal dat noopt tot het houden van woordspelletjes, het verlangen naar de vervlogen eenheid, de allusie op de mythisch-romantische kunstenaar Ossian,...¹⁸. Aangezien *De Jonge Man* een "Romantischer/ReflexionsRoman" zou zijn en een initiatiegeschiedenis in het ware leven voorstelt van ene Leon Pracht gaat deze jonge man oorspronkelijk op menig punt de discussie aan met leden van de conservatieve maatschappij. Maar geleidelijk aan verkiest hij ook haar standpunten : hij houdt bv. weldra van het vertellen van het lange en eenvoudige verhaal, verdedigt dan ook ronduit de massakunst en wil blijven putten uit bestaande vormen en thema's. Ossia daarentegen verdedigt de stelling dat de kunstenaar vooral op succes bij een beperkte groep dient te mikken en voortdurend op vernieuwing dient uit te zijn. Wat de dames en de heren in de Toren, het centrum van de verbeelding (?), verlangen is dit : "De kunstenaar moet komen, hij moet ons eindelijk maar eens voordoen hoe we dan in het reine moeten komen met deze nog niet eerder vertoonde situatie in de wereld" (p. 299). Heel de roman door worden de inspanningen behandeld om een nieuwe poetica ook daadwerkelijk in de praktijk om te zetten : de oorspronkelijke bekeringsijver van Leon Pracht om de realiteit anders te gaan beschrijven, loopt stuk op de greep van de conservatieve maatschappij. Zijn eerste conflict verliest hij van twee zelfbewuste actrices die hem dicteren hoe zij *De Meiden* van Genet zullen spelen. Tegenover de onromantische opvattingen van Leon die op de aloude wijze wil blijven voortwerken (imitatio) staan de romantische idealen van Ossia (creatio), die echter ook voortdurend blijkt geeft van een ironiserende zelfreflectie en zelfrelativering. Tegenover de hoge romantische waardering voor de kunstenaar staan aldus vaak bij Botho Strauß twijfels over de mogelijkheden van een dergelijke zending. We leven nu eenmaal niet in een voorbeeldige wereld en het

is soms zeer de vraag hoeveel menswaardigheid in de kunst en de kunstenaar aanwezig is. Vandaar zijn onzekerheid : "Toch ligt, nog altijd, de technologie van de regeneratie van verbruikte symbolische kennis, de recycling van het betekenisafval, in handen van enkele onbeholpen lieden : dichters ! Maar een paar mensen, zij zullen het in hun eentje nauwelijks klaarspelen" (*Opdracht*:73).

Sluit een doorgedreven ironisering en relativering van het schrijven nog wel aan bij romantische ideeën van een Schlegel, dan leidt een twijfel aan het inspiratie-ideaal soms snel tot het besef dat creatief schrijven vandaag de dag niet meer mogelijk is. In *Theorie van de Dreiging* doet de dichter de pijnlijke ontdekking dat alles wat hij geschreven heeft eigenlijk één groot citatenboek geworden is : onbewust had hij alle teksten die hij "voortgebracht" had, ergens uit gekopieerd. Hij realiseert zich dat "het schrijvende ik zich oplost in het geschrevene, herkent zich als doorgangshuis van de literatuur". In de kunst wordt de macht van Orpheus vaak herroepen, deze mythische zanger bezit reeds lang niet meer over dat magische middel waardoor de geliefde Eurydice terugkomt. Richard Schroubek ervaart tot zijn eigen bitterheid dat zijn Hannah zelfs de moeite niet neemt het geschrevene in te kijken (*Opdracht*).

3. Theatralisering van de ruimte

Wordt de werkelijkheidsbeleving aangetast door hyperrealistische beelden en komt ook hierdoor de positie van de kijker/interpretator in het gedrang, dan is de wijze waarop de ruimte een theatrale vorm krijgt van het grootste belang voor de toeschouwer. De buitenwereld beleven vanuit een verinnerlijkte onwerkelijkheid problematiseert uiteraard ten zeerste de overgangen en het onderscheid tussen Binnen - en Buiten. Bij de schrijver uit de *Theorie van de Dreiging* wordt geheel zijn innerlijke leven overgenomen door een Andere, door een vreemde die van buiten komt : een buiten neemt aldus de plaats in van een binnen en maakt een uiterst gevaarlijke grenservaring mogelijk. Toevallig is het daarom niet dat vele toneelstukken zich ook situeren in volledig afgesloten ruimtes : de mens lijkt erin opgesloten en is zelfs niet bewust van het feit dat er een weg naar buiten zou kunnen bestaan. Het herenhuis in Amsterdam in *De Hypochonders*, het kleine hotel nabij Königswinter in *Bekende Gezichten*, de expositieruimte in *Trilogie van het Weerzien*, de berghut in de *Reisgids*, het irreële huis in *De Tijd en de Kamer*, sluiten hun bewoners onverbiddelijk op en dwingen hen samen te blijven. Vaak formeel op scène uitgebeeld, altijd inhoudelijk aanwezig is de idee dat deze afgesloten ruimte fungeert als labyrint, maar dan eentje zonder de reddende draad van Ariadne en zonder de vroegere

mythische context die voor duiding zorgde. In zijn gefragmentiseerd essay *Niemand Anders* (1987) wordt een dergelijke kamer dan ook beschouwd als een "interieur zonder kern, ziellose rommel, zo zien de dingen eruit als ze ons verloren hebben" (p. 19).

Wanneer de ruimte te afremmend werkt, pogen enkele figuren hieraan te ontsnappen door te reizen: Martin die terug wil naar de wortels en de oorspronkelijke zuiverheid der dingen en het in zijn school niet meer ziet zitten (een leerling pleegde zopas zelfmoord) reist naar Griekenland (*De Reisgids*), maar valt daar ten prooi aan de waan. Lotte trok naar Agadir (*Groot en Klein*), maar ook haar ruimtelijke excursie mislukte. In de roman *Rumor* trekt Bekker met zijn dochter naar de Mondsee in Oostenrijk, waar hij zich bedrinkt en zijn dochter ziek wordt. Na haar operatie zwerft hij 's avonds van kroeg tot kroeg, takelt af, degeneert. Existentieel verlies van het "huis" verplicht de mens te zwerven, voortdurend onderweg te zijn, zoals de vrouw recht over de kamer van Julius en Olaf (*De Tijd en de Kamer*) die "een vrouw met reiskoffers" heet. Het enige passende decor om dit labyrint vorm te geven is dan ook de leegte, een materiële leegte die een mentale leegte moet oproepen.

Voortdurende metamorfosen problematiseren verder het afgesloten ruimteconcept en werken het verlangen van de toeschouwer tegen om een totaalbeeld te ontwerpen. Ze zijn vaak het enige middel om kortstondig uit de verstarring te treden, om via een droom een doorgang en mogelijke redding te evoceren. In *Groot en Klein* doortrekt Lotte als in een negatief passieverhaal een groot aantal ruimtes die elk hun eigen leegte en troosteloosheid meebrengen. Geleidelijk aan verandert zij in een volslagen kleurloos wezen, haar praten in zichzelf wordt steeds onbegrijpelijker. Martin en Kristin in *De Reisgids* beleven hun romance eerst in een klassieke Griekse setting (Olympia), daarna in een onherbergzame berghut. Daar gaat de vrouw de strijd aan met de Waan, met de mythische Pan die ze lijkt te kunnen overwinnen. Is zij gered wanneer ze de dreigende hut weet te verlaten, is zij een van de enige personages die voldoende inzicht krijgt in hun existentiële gevangenschap en inderdaad de stap over de drempel kan zetten (in de regie van Jean-Pierre De Decker voor NTG, 1986, was dit een levensgrote vagina)? Martin verstart in elk geval, overleeft de aanval van het dionysische niet. Ook Marie uit *De Tijd en de Kamer* lijkt uit haar stagnatie te kunnen treden en het huis te verlaten, op zoek naar zichzelf. Het onbewoonbare huis dat zes mannen en drie vrouwen herbergde, afgesplitste wezens die hooguit eigenschappen voorstelden (De Man Zonder Uurwerk, De Ongeduldige Vrouw, De Slaapvrouw, ...) zag haar immers de kamer binnenvallen en hoorde haar verslag over het verlies van haar identiteit. Uiteindelijk ontving

zij, die haar hele leven lang door mannen was gebruikt en misbruikt, nu als directrice een aantal mannen voor een sollicitatiegesprek. Zij is het die aan een mannelijke klant op het einde zegt : "Ik weet het, de schoenverkoopster, dat is uw ideaal : zit altijd braaf aan uw voeten en blijft maar vragen of het allemaal wel past". Man en vrouw, opgesloten in de eigen mentale ruimte komen vaak samen in een nieuwe ruimte waar ze met elkaar geconfronteerd worden. Slagen zij er soms in ervan bewust te worden dat er zoiets bestaat als een ontsnapping ?

4. Problematisering van de tijd

Niet alleen door de ruimte wordt het straubiaanse subject in een beklemmende greep gehouden, ook de tijd werkt hieraan mee. Het duidelijkst wordt dit verwoord in *De Tijd en de Kamer*, waar de tijd al dadelijk wordt gekenmerkt als de negatie van de door de mythe gesacraliseerde Tijd : de tijd is hier aanwezig als een moment van aarzeling dat Kerstmis (de winterzonnenevende) niet meer weet te duiden. Daarom luiden de eerste woorden van Julius : "De kerstbomen liggen in februari nog op de stoep. Vuile ijsplekken bedekken het strooizand als olieachtige plasticfoelie. Van onder de gesmolten sneeuw komen de afgebrande stukken vuurwerk van oudejaar te voorschijn". De tijd is zeker in de war, want "men weet niet wat voor een dag het is, misschien de zwartste dag van het jaar". Daarom is men voortdurend op zoek naar uurwerken en is het volgende gesprek nogal typisch :

"De Man zonder Uurwerk : Men zal nog het uurwerk voor één dag uitvinden. Zoals het scheerapparaat voor één scheerbeurt, het bestek voor één maaltijd.

De Ongeduldige Vrouw : Van deze soort is er een speciaal horloge voor ski-akrobatie, sauna, séance, liefde op het eerste gezicht, namiddagen in het dolfinarium. Het horloge voor zekere uren dus".

Begon *De Tijd en de Kamer* met Kerstmis en toonde het de existentiële leegte in tijd en ruimte, dan eindigde het echter ook met Pasen. Marie Steuber heeft Olaf gevraagd "of hij met Pasen (met haar) naar Madrid gaat". Als antwoord "zendt hij een videoband waarop hij smoelen trekt. Dat is alles. Meer is er van hem niet te krijgen". Het onpersoonlijke karakter van het medium, de ontkenning van het eigen gelaat, de modieuze evasie naar het Zuiden tonen aan dat Pasen een dode letter geworden is. Ook in *Trilogie van het Weerzien* is Pasen vooral een dag waarop de dorpelingen materiële eisen stellen aan een schilder : het doet dat hij verplicht wordt voor hen te schilderen reproduceert daarom enkel

hetgeen zich denotatief bij de dorpelingen afspeelt : Paaszondag, een reproductie zonder meer, alle connotaties naar iets meer zijn erop verdwenen. Ook niet toevallig tijdens de Kerstdagen brengen enkele koppels in *Bekende Gezichten, Gemengde Gevoelens* hun nietszeggende tijd door in een afgelegen hotel. De vrieskou van hun gevoelens en verwachtingen culmineert in de zelfmoord van de hoteleigenaar die zich opsluit in de diepvrieskast. Samengevat : de mythische tijd is dood, of, zoals verwoord in *De Opdracht* : "Verkeerde Pinksteren dit jaar. Op mijn tong is een zware slijklaag neergedaald" (*Opdracht*:84).

De Jonge Man, een roman vol mythologische excursies, begint met een aanroeping van de tijd en een vraag van kinderen op straat aan de ik-figuur/verteller naar de tijd. In tegenstelling, schrijft Strauß, tot de beleefde verwondering en onzekerheid die hierbij uit de kinderogen straalt, hebben "wij stadsmensen ons aangewend de ander nauwelijks meer aan te kijken, hem als het enigszins mogelijk is helemaal niet meer te bekijken". De bezwerende aanroeping "Zeit. Zeit. Zeit" waarmee het werk begint, vormt het startschot voor een heel gamma vervloekingen van de historische tijd, deze tijd die de mens gevangen houdt, hem dermate versnipperd heeft dat hij zijn eigenheid als mens is kwijtgeraakt, de plek niet meer kan veroveren waar hij gelukkig zou kunnen zijn. Vandaar de oproep van de spreker om buiten de tijd te treden, buiten het isolement dat men dient te ondergaan, vandaar zijn verlangen om de tijd te vertragen. In deze lineaire tijd situeert Strauß zijn hypochondrische personages als resultaten van zoveel eeuwen geestelijke verkrachting in naam van een verkeerd uitgevallen westerse rationaliteit. In de historische tijd maken wij nu het moment mee waarop overmatig en dolgedraaid consumptie- en mediagedrag ons opgezadeld heeft met een overaanbod aan meningen en gedragingen, allen perfect uitwisselbaar en simultaan aanwezig. In zijn theoretische werken wordt Strauß het maar niet moe hiervoor te waarschuwen, wat nogal soms uitmondt in een reeds vaker (en elders) gehoord gemoraliseer.

Zijn romantische vertrekpunten getrouw wordt hij gefascineerd door de mythische tijd, door het mythische exemplum, het eens vertelde verhaal dat mensen samenhiel en deed nadenken over een zingeving. Het gebruik van de klassieke mythologie hierbij is nogal opvallend, en de vraag stelt zich wat die komt doen in het werk van een man die onafgebroken bezig is met de versplintering van de actuele mens en het voortdurende verlies dat hij lijdt. Dit ongebreidelde gebruik van mythische modellen stelt publiek en kritiek voor een zware opgave. In de eerste plaats zijn de oude verhalen zelf bij velen niet meer bekend; men denke aan de gnostische speculaties uit het begin van *De Jonge Man* (Montanus en zijn beide profetessen, Priscilla en Maximilla), of aan de

oudtestamentische Gerechtigde die Lotte denkt te zijn (*Groot en Klein*). Maar ook de verbrokkelde vorm waarin deze verhalen verteld worden, zorgt voor problemen. In *De Tijd en de Kamer* duikt plots een sprekende zuil op, kruipt Marie in de huid van Medea. Wel voelt men meestal aan dat er iets meer moet bedoeld zijn, maar de manier waarop een coherentie moet bereikt worden, ligt ronduit moeilijk. Men beschouwde Strauß daarom vaak als een wereldvreemde esotericus, een romanticus met nostalgische maar onmogelijk geworden projecties.

5. En die mythen van weleer ...

Tot en met in zijn meest recente werken blijken de onderliggende stramienien nog aan de klassieke oudheid ontleend. In *Slotkoor* (1990) herinnert nog Delia, die per vergissing naakt wordt aangetroffen in haar badkamer door de architect Lorenz, aan de mythische Diana die door Aktaion, de jager, naakt wordt aanschouwd tijdens haar bad, daarom in een hert veranderd wordt en door zijn eigen honden verscheurd. Probleem is echter dat bij Strauß het mythisch exemplum in die mate getransformeerd wordt dat Delia zich op het einde aan de neergeslagen Lorenz nogmaals naakt toont, maar nu in de spiegel die de gehele scène domineert. Betekenis van de spiegel? En zo gebeurde het ook in *Kalldewey. Farce*, waar een koppel Maenaden optreden binnen het Orpheus - en Eurydicethema dat grondig mislukt, of in *Het Park* waar Shakespeares Midzomernachtsdroom grondig verstoord werd, o.m. door de introductie van de klassieke mythes over het labyrint van Knossos (met de Minotaurus, Daedalus, Pasiphaë en de stier) en de Trojaanse oorlog (met het Paris-oordeel, de ruzie tussen Hera en Aphrodite, de gekaapte Helena). In elk van deze stukken zorgt een hele resem metamorfosen voor de nodige complicaties, maar duidelijk wordt wel dat het gebruik van het antieke mythenmateriaal niet zomaar leidt naar een existentiële gezondmaking van de personages. In *Kalldewey* lijkt de demonische Kalldewey op een duivel-tovenaar wiens magie uitgespeeld is, in *Het Park* ondergaat het centrale godenpaar, Oberon en Titania, een regressie waardoor het zijn goddelijke status verliest De mythe wordt een farce.

Delen de bekende Westeuropese godenfiguren in het algemene Verlies dat de mensen lijkt te kenmerken en ondergaan ze hetzelfde lot als sprookjesmotieven, dromen en legenden die Strauß zo kwistig door elkaar strooit, dan spreekt hij misschien ook nog over de mythe op een dieper niveau, abstracter en algemener.

Vooral in zijn theoretische geschriften *Paren, Passanten* (1983) en *Beginnlosigkeit* (1992) wordt aan het mythisch denken zelf een bijzondere aandacht gewijd. Over het verlies van symbolische taal zegt hij in het eerste werk :

"Als het al zover is dat het publiek niet meer van zins is en er niet meer aan gewend is om de symbolische taal van een stuk te begrijpen, als het plaats en onderwerp van handeling in een onomwonden 1 : 1 dimensie op de eigen levenssfeer en realiteit betreft, waarom zou het dan niet tot zo'n opstand van het naïeve, van het wilde in de kunst komen, dat vreest zijn identiteit aan het theater te verliezen ? (PP:99-100)

De mythe met haar symbolische taal die niet alles expliciet aanduidt en vaak met zeer heterogene beelden werkt, graaft diep in het onderbewustzijn van de mens, en slaagde er vroeger in "de zin der dingen" uit te leggen; vroeger, maar nu niet meer. Wij die met de brokstukken uit een vervlogen verbeeldingswereld zijn blijven zitten, verschillen daarom nu niet meer van "die Abessijnse inboorling, die een belangrijke mythe niet meer wist en zichzelf derhalve niet kon verklaren waarom hij bij zulke uiteenlopende gelegenheden een stuk boter op zijn hoofd droeg." De man zei : "Onze voorvaderen kenden de betekenis der dingen, maar wij hebben die vergeten" (*Opdracht:72-73*). Om terug in de evidentie der dingen te geraken heb je volgens Strauß dan ook vóór alles nood aan : "De ervaring van de liefde met haar stralenkrans van achting, met haar mythos van de weer tot eenheid samengesmolten aspecten van de persoonlijkheid" (PP:92). Deze mythos verschaftte traditioneel uitleg over hetgeen de mens volop mens maakte, over zijn plaats in het heelal en de soort kennis die hij nodig heeft. Daarom heet het ook bij hem : "De dieren, de planten, de goden en het denken — geen van allen zijn het vrienden van de mens. Op het hoogtepunt van het leerproces ziende worden. Wij, die de kennis boven het hoofd is gegroeid, hebben genoeg aan één enkel woord dat over de berg heen kijkt" (PP:119). Helaas, "geen mythe, geen romanwerk zal het ons ooit weer verklaren". Wat kunnen kunstenaars immers bereiken, wanneer er geen collectieve gevoelens meer bestaan, wanneer "er geen reële angst voor een collectief lot" meer is, (PP:148), wanneer de mensen geen enkele transcendentie meer aanvaarden of nodig hebben. Elk geloof in een fataliteit die mens en gemeenschap vroeger bijeenbracht in die wondere wereld van de tragedie, is verdwenen; werden bij de Grieken tijdens een opvoering drie tragedies afgerond met een farce, dan is bij Strauß de tragedie zelf tot farce geworden. Daarom heet het verhaal over de mislukte Orpheus en Eurydice terecht *Kalldewey. Farce*

6. "Gleicht die Liebe einem Monolog ?"²⁰

In een wereld waarin cynisme, kilheid en winstbejag de relaties tussen de mensen lijken te bepalen, vormt de elementaire relatie tussen een IK en een GIJ, tussen een man en een vrouw, het platform waarop alle verhalen van Strauß kunnen gespeeld worden. Thematisch handelen al zijn werken over de liefde, over al de mogelijke vormen van Verlies²¹ die zich daarin voordoen, en dus over de "*Unüberwindliche Nähe*" (dichtbundel) in deze liefdeloze maatschappij. De scherpe observator die Strauß is, houdt ervan het narcistische meisje te beschrijven dat 's avonds laat nog op training is geweest :

"Een meisje in een witte linnen broek die om de benen wijd en ruim zit maar om de heupen nauw en doorschijnend is, zodat de zich aftekenende naden van haar slipje en de schaduw van haar geslacht bij het dessin lijken te horen, komt hijgend met een springtouw in de hand de keldertrap oplopen, 's avonds om tien uur is ze aan het trimmen geweest. Geen blik, geen groet, geen aarzeling, slechts die transpiratiegeur van de in conditie gebrachte ledematen, slechts het snelle traplopen van een even dierlijk als verdraagzaam, van een even zakelijk als onverschillig, een even onaanraakbaar als intensief benut narcisme; dit van vleselijke opsmuk voorziene sportattribuut, deze incarnatie van desinteresse, deze ultracentrifugeinstallatie van een steriele gratie, dit merkprodukt van ons tijdperk der verwenning, dit chique, alomtegenwoordige type van de sportieve onverschilligen — is dat de vrouw die we, naar beweerd wordt, als object van onze lusten willen vernederen ?" (PP:78)

Sexualiteit ontardt tot steriliteit, narcisme wordt het cement van de liefde. De wereld van Botho Strauß is die van de "permissieve verzorgingsstaat" met "eine durch Pharmazie, Freizeitindustrie, Sozialingenieure und Psychotherapeuten möglichst entsorgte Sexualität, gesund und unfruchtbar, keim- und angstfrei", zoals Peter von Becker het formuleert in zijn artikel "Platos Höhle als Ort der letzten Lust"²². In *De Tijd en de Kamer* ziet Marie Steuber overal rond haar slechts zombies die de liefde en de lust niet meer kunnen situeren. Zij beschrijft ze dan ook als volgt : "De heuppatiënt sleept zich in de pornoshop binnen. De rolstoelpatiënt laat zich binnendragen. Op hun gezichten ligt niet eens de schaduw van een begeerte. Lusteloos gaan ze binnen en zoals uit de spaarbank komen ze met bleke vervulde onverschilligheid weer buiten, en dragen hun videocassettes in kleine bruine plasticzakken met zich mee. Ze kijken op straat

geen enkele damesbips bewonderend na, zij kijken alleen naar de grond, tot ze weer thuis zijn" (p. 11).

Diende de mythe vroeger om de erotiek en de zinvolheid van de menselijke relaties te situeren, dan presenteert ze nu verliesvormen, herinnert melancholisch aan gelukte liefdes en functioneert daardoor tegelijk als verbeeldingsruimte en ontsnappingsweg voor de lustelozen. Oberon en Titania uit *Het Park* worden uit hemelse sferen naar de aarde gestuurd om de Lust tussen de mensen opnieuw te vitaliseren, maar mislukken in hun opdracht. Oberon verliest volledig zijn magisch-mythische uitstralingskracht en verwordt tot een wezen dat Mittentzwei heet, een hopeloze mengvorm van mens en god. In *Kalldewey. Farce* is de wederzijdse afstoting en aantrekking maximaal stagnerend en Mozarts Toverfluit dient om de verloren eenheid tussen de Tamino en Pamina van eertijds in herinnering te brengen. In *De Jonge Man* mislukt de initiatie van de hoofdfiguur Leon Pracht door zijn onvermogen de liefde te kennen en te integreren in zijn leven. Lotte, het zielig slachtoffer uit *Groot en Klein*, gaat ten onder omdat ze niemand vindt bij wie ze haar behoefte aan liefde kwijt kan. Een liefde "kouder als de dood" houdt man en vrouw ver van elkaar verwijderd, zij die beiden vervreemd zijn van hun eigen gevoelsleven en toch zo dicht bij elkaar leven. Aan moderne communicatiemiddelen die toch bedoeld zijn om afstanden te overbruggen, bestaat bij Strauß trouwens niet de minste nood. Lotte wordt er tijdens haar zwerftocht werkelijk door belaagd. In zijn bespreking van *Groot en Klein* beschrijft Hans Charmant haar aldus: "Als kind van haar tijd probeert Lotte haar wezenlijke probleem — het verlangen naar een klankbord, naar iemand waar ze "Du" tegen zegt, de probleemloos aanwezige, vanzelfsprekende "Du" — op te lossen door via taal contact te leggen of te herstellen. Ze is daarbij omgeven door de moderne communicatiemiddelen, die de illusie van contact symboliseren, die inderdaad zo werken dat de contactloze schuld daarvan bij zichzelf zoekt. Lotte loopt in een scène met een TV rond, woont enige tijd in een telefooncel, is een hele scène in de weer met een intercom; haar kortstondige geliefde Alf stort zich met overgave op de dictafoon".

Zichzelf en de andere niet meer kennen en zich niet meer bewust zijn van de krachten die de mens aan zijn evenmens bindt, leidt tot de belangrijkste dreiging uit Strauß' werk, die waardoor men zichzelf verliest en opgelost wordt in een aantal fantasmagorische wezens (Helma in *Het Park* vergroeit vanaf haar heupen met een boom, Helen verschrompelt en spreekt enkel nog tot de Dood) of omgetoverd wordt tot zijn eigen dubbelganger (Vladimir in *De Hypochonders*, Doris in *Bekende Gezichten*), waardoor de twijfel over de eigen identiteit geradikaliseerd wordt en de mens binnengeleid wordt in die bizarre wereld waar

zijn en schijnen in elkaar overgaan. Pijnlijk nauwkeurig wordt het totale verlies van de eigen persoonlijkheid beschreven in *Marlenes Zuster* : hier gaat een vrouw ten onder die zich te nadrukkelijk heeft ingesteld op de andere, op haar zuster, en enkel het leven kent als identificatie met de andere. In haar hoofd spoken de meest tegenstrijdige stemmen door elkaar, waardoor ze als een woekerende cel ook alle andere mensen tegelijk denkt te zijn, allen tegelijk en daarom niemand. Aan het geestelijke aftakelingsproces van de zelf-oplossing schonk Strauß reeds expliciet aandacht in zijn *Theorie van de Bedreiging*, waar de Schrijver zich geleidelijk aan identificeerde met Lea, ja zelfs met het geschrevene over Lea.

Is het zijn neo-romantische ingesteldheid die hem ertoe brengt her en der sporen achter te laten van een transcenderende liefde, van een ideaalbeeld dat onbereikbaar geworden is maar dan toch weer voldoende voorkomt om ernstig genomen te worden. In *Groot en Klein* duiken bij Lotte nog sporen op van een mythisch (half kristelijk, half neoplatoons) ideaalbeeld van de vrouw. In een gesprek met een wonderschone vrouw en haar man, waarbij Lotte noch binnen, noch buiten de kamer staat (een grenservaring dus, in de overgang tussen Binnen en Buiten), komt ze als volgt tussen :

Lotte : Ik dacht nog, die zit daar toch precies als de beeldschone vrouw waar ooit ridders in toernooien om strede. Heerlijk. Het is heerlijk. Klasse ! Zo'n verstilte tint, helemaal van binnen uit, en zo teer, zo vloeiend !

Vrouw : Crêpe de Chine. Changeert. Een tikje somber. (Ze trekt kousen aan)

Lotte : In het middelpunt der middeleeuwen stond rotsvast het beeld van de wonderschone vrouw. Want zij was toen voor de man de eerste schrede tot God.

Vrouw : Dat is ze nog. Dat is tegenwoordig nog net als toen !

Lotte : Alleen : niemand wil meer tot God. Wie zoekt er nu tegenwoordig nog het hogere in de vrouw ? De vrouw is voor de man doel op zichzelf geworden.

Vrouw : (borstelt haar haar) Wat doe je eraan ? Bent u er soms eentje van de kerk ?

Lotte : Nee !

Bij het spreken over het mythische Atlantis wordt in *Kalldewey. Farce* herinnerd aan de oertijd waarin "een grote liefde" plaatsgreep (p. 282), in *De Opdracht* komen deze woorden voor van Amiël : ""Gelijk Dante zou ik de hemel

graag willen zien in de ogen van een door God bezielde vrouw", waarop Richard Schroubek de kracht terugvindt om te zeggen : "Ik ook. In elk geval zou ik de hemel niet verder willen zien dalen. Waarvoor zou H. (sc. Hannah) nu bezielt raken ? In mijn verbeelding loopt zij plotseling rakelings langs mij heen, zo uitgelaten en gelukkig als ik haar nog nooit heb gezien" (p. 84).

Is de macht van het begeren plots veel sterker doorgedrongen bij de Botho Strauß van de jaren negentig of is ook dit weer een andere stijlform ? Feit is wel dat in zijn recente roman *Congres. De keten der vernederingen* (1989) de kracht van liefde en begeerte sterker dan ooit aanwezig is en nadrukkelijk geaffirmeerd wordt tegenover de dood.

*

Botho Strauß dus, vaak verguisd, vaak de hemel in geprezen, controversieel kunstenaar die vragen blijft stellen die men liever niet zou horen, teruggetrokken observator van de ondergang van zijn vaderland. De laatste boodschap die hij doorgaf was die van de dood van de Duitse adelaar : in *Slotkoor* meldt de profeet dat de tijd om te handelen echt nabij is, hij heeft lang genoeg de rol van Cassandra gespeeld.

Noten

- * Deze bijdrage is de herwerkte en uitgebreide versie van een tekst die uitgegeven werd door de Singel bij de drie opvoeringen aldaar van *De Hypochonders, Groot en klein* en *Slotkoor* (De Tijd).
1. Botho Strauß, *Slotkoor*, Amsterdam, 1991, p. 8; de belangrijkste teksten in het Nederlands over Strauß' werk verschenen in het *Dokumentatieboek. CREA Nr.7* naar aanleiding van het Botho Strauß Symposium (Amsterdam, 1981). Hierin werd een uitstekende bibliografie (met opvoeringslijst tot 1981) gepubliceerd door Johnny Kuiper (p. 104-118). Aanvullend (tot 1984) werkt de bibliografie van Hans Wolfschütz in *Text + Kritik*, Heft 81, Januar 1984, p. 96-109 en van Michael Töteberg, *Kommentierte Aufführungsstatistik*, in : Michael Radix, *Strauß lesen*, Wien, 1987, p. 284-295. Radix zelf verzorgde de recentere bibliografie (p. 296-311).
 2. Botho Strauß, *Versuch ästhetische und politische Ereignisse zusammenzudenken*, in : *Theater Heute*, 11, 1970 (vertaald door Paul Cobben in het CREA, o.c. p. 17-24). Zie ook Botho Strauß, *Versuch ästhetische und*

politische Ereignisse zusammenzudenken. Texte über Theater 1967-1968, Frankfurt am M., 1987.

3. Bernd Behrendt, "'Dieser Mann ist eine große Hoffnung". Botho Strauß' Jünger und Kritiker," in : *L'80*, 1985, 34, p. 77-87.
4. Günther Blöcker, "Zwei Fußbreit über der Leere", in : *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (26.9.81); eveneens in *Radix* o.c., p. 258-262.
5. Leslie A. Adelson, *Crisis of Subjectivity. Botho Strauß's Challenge to West German Prose of the 1970's*, Amsterdam, 1984.
6. Roland Jost, "Botho Strauß's "regressive Universalpoesie". Von der Erzählung "Die Widmung" zum Roman "Der junge Mann"", in : Roland Jost & Hansgeorg Schmidt-Bergmann (Hrsg.), *Im Dialog mit der Moderne. Zur deutschsprachigen Literatur von der Gründerzeit bis zur Gegenwart*, 1986, p. 481-500.
7. Peter Iden, "Es ist alles ganz anders", in : *Radix*, o.c., p. 94-96.
8. Standpunten ontleend aan de deconstructie-filosofie kwamen aan bod bij : Eric Bolle, *Subjectiviteit van de mislukking. Over de prozateksten van Botho Strauß*, CREA, o.c., p. 78-81; Erwin Jans, "Een hiaat in de natuur der dingen. Een dramaturgie van de blik", in : *Etcetera XXVIII*, 1989, 7, p. 14-20.
9. Douwe Fokkema & Hans Bertens, *Approaching postmodernism*, Amsterdam, 1986; Hans Bertens & Theo D'haen, *Het postmodernisme in de literatuur*, Amsterdam, 1988; Linda Hutcheon, *The Politics of Postmodernism*, London, 1989.
10. Paul Cobben, "Botho Strauß' poging tot vernieuwing van het politieke toneel", in : CREA, o.c., p. 27.
11. Heinz-Günther Vester, "Konjunktur der Konjekturen. Postmodernität bei Pynchon, Eco, Strauß", in : *L'80*, 34, 1985, p. 11-28; zie ook Jerome Klinkowitz & James Knowlton, *Peter Handke and the Postmodern Transformation. The Goalie's Journey Home*, Columbia, 1983.
12. Hans Charmant, "Structuurkenmerken van "Trilogie des Wiedersehens"", in : CREA, o.c., p. 32.
13. Over de taal en het verval ervan handelt Horst Denkler, "Botho Strauß : Trilogie des Wiedersehens", in : *Radix*, o.c., p. 101-116.
14. Peter von Becker, "Die Minima Moralia der achtziger Jahre. Notizen zu Botho Strauß' "Paare, Passanten" und "Kalldewey. Farce", in : *Merkur*, 36, 1982, 2, p. 150-160.
15. Gerhard vom Hofe & Peter Pfaff, "Botho Strauß und die Poetik der Endzeit", in : *M. Radix*, o.c., p. 37.
16. Michael Schneider, "Botho Strauß. Das bürgerliche Feuilleton und der Kultus des Verfalls," in : *Wespennest*, 41, 1980, p. 29-41.

17. Paul Cobben, "Een analyse van "Trilogie des Wiedersehens",," in : CREA, o.c., p. 36.
18. Heidy Müller, "Transformationen romantischer Inspirationsquellen im *Jungen Mann* von Botho Strauß," in : Gerd Labrousse und Gerhard P. Knapp (Hrsg.), *Literarische Tradition heute, Deutschsprachige Gegenwartsliteratur in ihrem Verhältnis zur Tradition. A'damer Beiträge zur neueren Germanistik*, Band 24, 1988, p. 181-199.
19. Lothar Pikulik, "Mythos und "New Age" bei Peter Handke und Botho Strauß," in : *Wirkendes Wort* 2, 1988, p. 235-252; Freddy Decreus, "De tijd en de kamer" van Botho Strauß. Een hallucinant verhaal over afgesplitste wezens, over onszelf dus", in : *Documenta* VIII, 1990, 1, p. 4-17.
20. Marcel Reich-Ranicki, "Gleicht die Liebe einem Monolog ? "Widmung", eine Erzählung von Botho Strauß," in : *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (10.9.77), herdrukt in M. Radix, o.c., p. 232.
21. Helmut Schödel, "Estetiek van het verlies. Over de literatuur van Botho Strauß", in : CREA, o.c., p. 13.
22. Peter von Becker, "Platos Höhle als Ort der letzten Lust," in : M. Radix, o.c., p. 19.

De vertaalde passages zijn afkomstig uit :

- Hans Charmant, Piet de Klerk & Kees Wientjes, *Botho Strauß. Toneel 1*, Amsterdam, 1984
- *Paren, Passanten*, vert. Gerda Meijerink, Amsterdam, 1984
- *Opdracht*, vert. Theodor Duquesnoy, Amsterdam, 1986
- *De jonge man*, vert. Nelleke van Maaren, Amsterdam, 1987
- *Niemand anders*, vert. Nelleke van Maaren, Amsterdam, 1989
- *Slotkoor*, vert. Nelleke van Maaren, Amsterdam, 1991
- *De Reisgids*, vert. Raf Reymen i.o.v. NTG
- *De Tijd en de Kamer*, vert. Robin Maeckelberghe i.o.v. Arca