

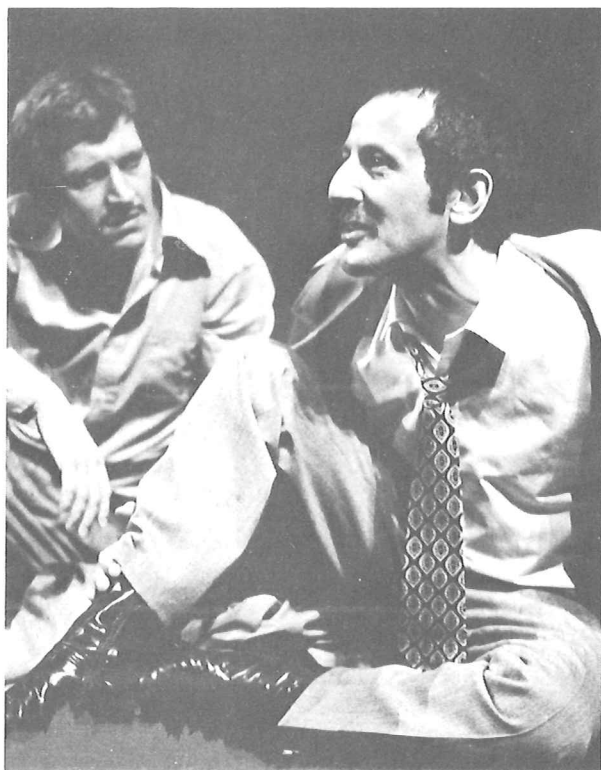
# Die deutsche Welle

## “Wenn man aber bla-bla spielt...”

De toneelschrijverij in dit land scheert geen hoge toppen. Wil men toch hedendaagse toneelauteurs spelen, moet men importeren uit het buitenland: jaren terug heette dat Engeland en Frankrijk, de laatste tijd schijnt Duitsland de belangrijkste leverancier. Allerlei factoren spelen hierbij een rol: intern-sociologische, de verhoudingen tussen verschillende culturen, het nationale theaterbeleid. Niet te onderschatten ook is de rol van enkele pilootgroepen: Baal bijvoorbeeld dat consequent de aandacht vestigde op auteurs als Thomas Bernhard en Botho Strauss, het ‘Jeune Théâtre’ in Brussel dat de meeste van die recente duitstalige auteurs in ons land introduceerde; het NTG dat in Kroetz een huisauteur vond.

Na produkties van Ernst Jandl, Botho Strauss en Thomas Bernhard (Etcetera I), nu Franz Xaver Kroetz, Peter Handke en Heiner Müller. Drie auteurs die in zowat alles van mekaar verschillen: nationaliteit (Kroetz is Westduits, Handke Oostenrijker en Müller Oostduits), leeftijd, theateridentiteit. In optelling met de vorige bijdragen tekent dat een beeld van een gevarieerd theaterlandschap. In combinatie met opvoeringen van NTG, BKT, Aca en HTP geeft dat nog meer mogelijkheden van eigentijds theatermaken.

*Noch vis, noch vlees*  
(NTG)  
Foto Luc Monsaert



## KROETZ

Van die hele golf Duitse toneelauteurs is Franz Xaver Kroetz wel diegene die bij ons het meest werd opgevoerd: de BRT-telvisie bracht jaren geleden (1973 en 1977) reeds *Oberösterreich* (1972) en *Das Nest* (1974) op het scherm; het gezelschap van Yvonne Lex waagde zich aan *Wie zijn gat verbrandt...*, een latere versie van *Männersache* (1970); het Fakkeltheater en het NTG speelden beide *Mensch Meier* (1977); bovendien bracht het NTG van hem nog *Agnes Bernauer* en dit jaar niet minder dan twee stukken *Wunschkonzert* en het hierna besproken *Nicht Fisch, nicht Fleisch*. Van die hele golf Duitsers is Kroetz wellicht ook diegene die het meeste worstelt met het realisme.

### Horvath, Fleisser, Brecht

Het werk van Kroetz laat zich in twee periodes opsplitsen, waarbij de vraag rijst of hij met *Nicht Fisch, nicht Fleisch* niet een derde periode inluidt. De eerste periode staat in het teken van een droom die Kroetz deelt met heel wat geëngageerde schrijvers: populair theater maken, dat een groot publiek bereikt en dat toch tegelijkertijd zijn ideeën i.v.m. de maatschappij en haar omvorming uitdrukt. Horvath was toen zijn grote voorbeeld; Marie Luise Fleisser noemde hem één van haar zonen. In deze eerste reeks stukken (*Wildwechsel, Heimarbeit, Hartnäckig, Männersache, Lieber Fritz, Stallerhof*, enz.) wordt met grote rauwheid en een tot in de essentie van de alledaagsheid uitgebeende taal het leven van de arbeidersklasse vanuit de familiekring beschreven: de sleur van het dagelijkse ten top gedreven en culminerend in extreme gebeurtenissen zoals moord, abortus, verkrachting enz.

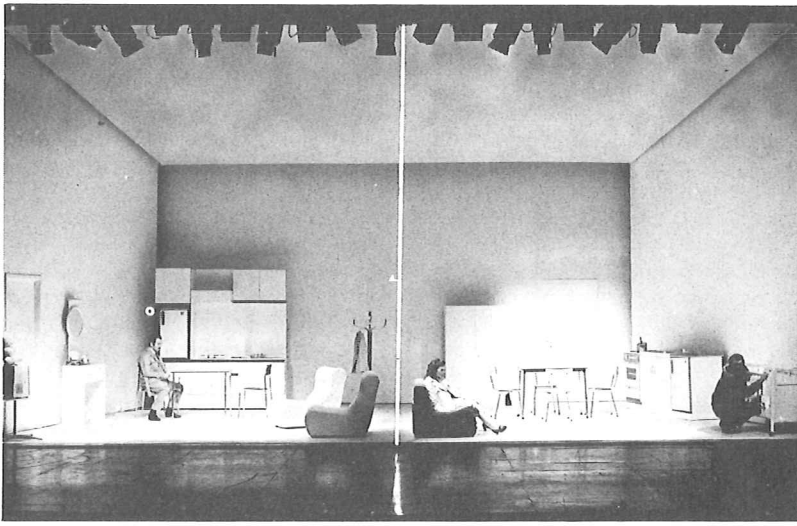
In 1972 wordt Kroetz lid van de DKP — een stap die in het Duitsland van dat ogenblik écht wel méér betekende dan bij ons — en begint hij Brecht te ontdekken. Kroetz kiest vanaf dat moment bewust voor een alliantie van realisme en socialisme en aanvaardt daarmee meteen een aantal van de dogmatische bepalingen van het socialistisch realisme. Dit komt vooral tot uiting in de afloop van de stukken die hij dan schrijft: geen

perspectiefloosheid meer, ‘opgelost’ in zinloze gewelddaden, maar een positieve toekomstvisie door strijd en organisatie. Aan het einde van *Das Nest* b.v. zal Kurt, wiens vrouw en kind het slachtoffer werden van de milieuvervuiling (sluikstortingen) van het bedrijf waar Kurt werkt, naar de vakbond stappen: het maatschappelijk conflict wordt niet meer weggevoerd of gesublimeerd, maar bewust aangegaan. Maar ook Kroetz werd geconfronteerd met het feit dat de duivel als personage geloofwaardiger is dan de goede god. Met het voorschotelen van positieve oplossingen zal Kroetz het zoals eenieder in deze tijd van crisis en werkloosheid ondertussen wel moeilijk gekregen hebben. Het verzet in de Duitse maatschappij, vroeger gesitueerd tussen R.A.F. en D.K.P., begint meer en meer naar de Groenen ‘af te glijden’: Kroetz registreert dit, maar nog vasthoudend aan zijn realisme (beschrijvend, analytisch of perspectivistisch?) weet hij niet meer waar hij aan het einde met zijn figuren naar toe moet.

### Modderbad

In *Noch vis, noch vlees* vertelt hij over twee bevriende letterzetter Eddy en Herman. Eddy heeft geen kinderen, zijn vrouw Emmy werkt. Nadine, Hermans vrouw, heeft bijna drie kinderen en werkt niet. Als hun bedrijf generationaliseerd wordt, moeten beide mannen een cursus volgen om het netwerk via een computer te doen verlopen. De voorheen steeds ontevreden Herman past zich goed aan aan de nieuwe situatie; Eddy verliest zich in dromen over het oude vakmanschap; hij werpt zich in een goedkope en sentimentele utopie: terug naar een primitieve, ambachtelijke, natuurlijke maatschappij en neemt zelf ontslag.

Zoals steeds gaat Kroetz’ aandacht vooral uit naar de repercussies van de economische situatie op het gezinsleven en daar gebeuren dan vreemde dingen: Eddy, werkloos nu, weet zijn mannelijkheid nog meer aangetast door zijn vrouw die nu enige kostwinner is; hij verkracht haar echter niet op de keukentafel maar werkt — in een verkrachtings-castratiescène — zijn machteloze woede uit op een teddybeer; daarna duikt hij in de plasticgolven van een snel op de scène georganiseerde modderzee (de zuivering door het water?) waarin hij een al even naakte en ongelukkige Herman



# HANDKE

Nach vis, noch vlees  
(NTG)  
Foto Luc Monsaert

In zijn essay *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms* (1967) stelde Handke: "Eine Möglichkeit (die Welt darzustellen) besteht für mich jeweils nur einmal". Handke had deze stelregel tot dan nauwgezet weten na te volgen, in twee romans, in de novellenbundel *Begrüßung des Aufsichtsrats* en vooral in zijn toneelstukken. Met elk nieuw stuk had Handke door middel van een nieuwe vorm (een reeds gebruikte verwordt immers tot een methode, tot routine) de oude (lees verouderde, dus valse) grammatica van het gebruikelijke toneelstukken/spelen willen doorprikken.

Zo werd in *Publikumsbeschimpfung*, zijn eerste stuk (1966), de regel opgeheven dat de toneelwerkelijkheid en deze van de toeschouwers verschillend zouden zijn. Er werd geen andere tijd, geen andere plaats, geen andere handeling gesuggereerd dan die van het ogenblik zelf. Door niets te tonen, door het ontbreken van elke dramaturgie, wilde Handke de valse dramaturgie van het traditionele toneel (vals omdat ze realisme voorwendt, waar enkel voorgegeven grammaticale toneelregels heersen) duidelijk maken. Dit alles bleef vrij formeel, toegespitst op hoe de woorden binnen het grammaticale systeem functioneren, los van hun betekenis.

In *Kaspar* (1968) werd de toeschouwer het valse bewustzijn van de taal, de macht die de taal uitoefent, verder verduidelijkt. Kaspar spreekt aanvankelijk slechts één zin, zijn zin: "Ich möchte ein solcher werden wie ein anderer gewesen ist". Door de dresuur van de taal (zinnen worden hem via luidsprekers ingezegd) verleert Kaspar zijn zin, leert zich in de ruimte oriënteren, weet de dingen in die ruimte (tafel en stoelen) te manipuleren, krijgt tenslotte een taalkundig 'ik', waarna hij zich ontdubbelt, tot er tenslotte vijf Kaspars op de scène staan. Deze opvoeding door taal (de aanpassing aan de realiteit) is voor Kaspar uiterst pijnlijk, een foltering die hem tot opgave dwingt van zijn individualiteit. Ook hier dus Handkes scepticisme t.o.v. de taal. Het lag dus enigszins in de lijn van Handkes denken in een volgend toneelwerk de problematiek van taal-toneelwerkelijkheid te behandelen in een stuk zonder woorden: *Das Mündel will Vormund sein*.

Dat stuk ging op 30.11.1982 als *Baas boven baas* in première in een coproductie van BKT en Atelier Rue Ste-Anne. Anders dan bij de Duitse première bleef de zaal meer dan een uur stil en geboeid kijken. Na de voorstelling volgde een lang maar gedisciplineerd applaus. Vanwaar die interesse en die bijval bij het publiek? Wat heeft er regisseur en acteurs toe aangezet dit stuk op de planken te brengen? Theatergewoonten en -ver-

ontmoet; aan het einde worden ze door de twee hoogzwangere vrouwen (de terugkeer naar de moederschoot?) aan boord van een voorbij varende keuken gehesen en met moederlijke zorgen omringd. Met deze slotscène doorbreekt Kroetz op 'expressionistische' (?) wijze het kader van herkenbaarheid dat hij gedurende het hele stuk heeft opgebouwd, maar vormelijk noch inhoudelijk begrijpt of voelt men waartoe en waarom: Kroetz zwalpt zoals zijn beide mannelijke hoofdfiguren.

En het NTG gaat mee naar de zee. Als motivatie voor de programmering van dit stuk zal waarschijnlijk wel gelden dat het NTG veel van Kroetz' werk bij ons geïntroduceerd heeft en men zich daardoor verplicht voelde ook deze 'jongste Kroetz' op het repertoire te nemen. Het is een vervelende, oninteressante voorstelling, onder het niveau van een repertoiregezelschap.

## Angst

Een van de sterke kanten van het NTG ligt zeker in de zuiver naturalistische speelstijl, maar wetend dat deze acteerwijze indruist tegen Kroetz' bedoelingen (die in dit stuk echter theoretisch blijven), heeft regisseur Jean-Pierre de Decker alles gedaan om de inlevingsrealistische valkuil te omzeilen, maar hij stelt daar niks voor in de plaats. De acteurs spelen alsof ze er niet echt bij zijn; men voelt ze vechten met hun eigen verlangen naar 'herkenbaar zijn'. De taal die zij in de mond gelegd krijgen (vertaling: Jos Verbist) getuigt van dezelfde dubbelzinnigheid: nu eens stroef afstandelijk, dan weer vervallend in dialectontboezemingen. Het decor (Marc Cnops) aarzelt tussen het tonen van een realistisch interieur (de stijlkeuken, het boudoir) en de ontkenning ervan (de grote witte muren, bijna geen voorwerpen).

De angst voor een toekomst in deze maatschappij en het radeloze pessimisme dat daaruit voortvloeit doordringt werkelijk alle facetten van de arbeid aan deze voorstelling, maar

vanuit die angst alleen kan je geen theater meer maken; waar het risico ophoudt, houdt het theater op en dat is wat Jean-Pierre de Decker hier liet gebeuren; weten dat het gemakkelijk herkenbare naturalisme geen oplossing meer biedt en het toch niet durven loslaten; niet durven op zoek gaan in stijl, in beelden, maar vooral in werkmethode naar iets dat niet zomaar voor het grijpen ligt en niet meer zo ouderwets-evident is; wel vragen stellen maar niet durven er ook antwoorden bij te bedenken. (Of die antwoorden juist of onjuist zijn kan pas achteraf duidelijk worden, eens ze uitgesproken zijn). En toch bestaan die antwoorden: dat het b.v. mogelijk is de verveling van het dagelijks bestaan weer te geven zonder de toeschouwers te vervelen bewijst de 8-urige voorstelling van Jan Fabre; dat Michel Vinaver precies de abstractie een van de kenmerken noemt van het 'théâtre du quotidien' is helemaal niet paradoxaal.

In zijn streven naar het voorzichtige, naar het vormeloze komt de Decker hier uit bij een soort ontkracht vormingstheater (de gelijkenissen tussen b.v. *Etiketten plakken* van het Werkteater en deze voorstelling zijn frappant): ontkracht, want die éne grote kwaliteit van het vormingstheater ontbreekt hier volkomen, nl. dat, op het historische moment van zijn ontwikkeling, de mensen die dit theater maakten ten minste geloofden in wat ze deden.

Marianne Van Kerkhoven

NOCH VIS, NOCH VLEES  
auteur: Franz Xaver Kroetz,  
vertaling: Jos Verbist, groep:  
NTG, regie: Jean-Pierre de  
Decker, decor: Marc Cnops,  
spelers: Magda Cnudde, Els  
Magerman, Guido Van den  
Berghe, Mark Willems. Euro-  
studio Bonn speelt *Nicht  
Fisch nicht Fleisch* met F.X.  
Kroetz in de rol van Herman  
op 20 april in het NTG