

Wie heeft Ödön von Horváth gezien?

Met Verhalen uit het Weense Woud

en Kasimir en Karoline

ensceneerden

NTG en Theater Antigone

allebei een stuk van Ödön von Horváth

Inge Arteeel zag beide producties

en schetst een portret

van de schrijver en zijn werk.

De onverwachte en absurde dood van Ödön von Horváth, die in 1938 tegenover het Parijse Théâtre de Marigny dodelijk werd getroffen door een afgebliskemde boomtak, heeft de receptie van zijn werk lange tijd bepaald. Zelfs zijn beste vrienden spraken van een door zijn dood fragmentarisch gebleven oeuvre, van een 'schets, een ontwerp (...) tot een groter werk van blijvende schoonheid en betekenis.' Voor wie enigszins met Horváth's teksten vertrouwd is, klinkt deze opmerking bevreemdend. Niet alleen heeft Horváth tijdens zijn korte schrijversloopbaan veel geproduceerd – tegen de twintig toneelstukken en drie voltooide romans met daarnaast nog heel wat ontwerpen en varianten – zijn teksten getuigen bovendien elk afzonderlijk van vakmanschap en een duidelijke visie.

Taal

Horváth's interesse voor de taal en haar communicatiemogelijkheden werd ongetwijfeld gescherpt tijdens zijn kosmopolitische kindertijd. In 1901 als zoon van een Hongaarse diplomaat geboren in Fiume, het huidige Rijeka dat ook toen tot Kroatië behoorde maar onder Hongaars bewind lag, woonde de jonge Horváth achtereenvolgens in Beograd, Budapest en München. Hoewel zijn moedertaal altijd Duits was geweest – zijn moeder stamde uit een Hongaars-Duitse familie – duurde het een hele tijd voor hij die taal ook kon schrijven: 'De taal waarin ik les kreeg, is tijdens mijn schooltijd vier keer veranderd en bijna elk schooljaar beëindigde ik in een andere stad. Met als resultaat dat ik geen enkele taal echt beheerste.' Horváth beleefde op de valreep het einde van de Donaumonarchie. Hij was bijgevolg te jong om zich na de Eerste Wereldoorlog door verlies getekend te voelen: 'Mijn generatie, die tijdens die grootse tijd [d.i. de Eerste Wereldoorlog] de baard in de keel kreeg, kent het oude Oostenrijk-Hongarije enkel van horen zeggen (...). Ik laat geen tranen om de oude monarchie. Wat vermolmd is, moet instorten.' Vandaar ook Horváth's nuchtere opvattingen over het later zo

explosieve begrip 'Heimat': 'Ik heb geen Heimat en lijd daar natuurlijk ook niet onder, ik ben zelfs blij met deze afwezigheid van Heimat want dit bevrijdt mij van onnodige sentimentaliteit. Maar natuurlijk ken ik landschappen, steden en kamers waar ik me thuis voel (...).' Uit onvrede met wat hij tijdens zijn studententijd in München produceerde, vernietigde Horváth de meeste teksten uit deze periode. Van zijn eerste gepubliceerde en opgevoerde werk, de pantomime *Das Buch der Tänze* uit 1921, een verzameling poëtische dansgedichten vol pubertaire, opgezwollen retoriek, liet hij in 1926 alle exemplaren opkopen en vernietigen.

Horváth's carrière ging definitief van start in 1926 toen hij zijn eerste 'Volksstück' schreef. Aanvankelijk dragen deze stukken een uitgesproken politieke signatuur. Vanaf 1930 echter verschuift het zwaartepunt naar maatschappelijke conflicten, weliswaar tegen een nog altijd nadrukkelijk aanwezige politieke achtergrond. Het is vooral met de volksstukken uit het begin van de jaren dertig dat Horváth de toneelgeschiedenis zal ingaan: *Geschichten aus dem Wiener Wald. Volksstück in drei Teilen* uit 1931, *Kasimir en Karoline. Volksstück* uit datzelfde jaar en *Glaube Liebe Hoffnung. Ein kleiner Totentanz in fünf Bildern* uit 1932. Horváth's stukken kenden, ook op het podium, nogal wat succes en in 1931 werd hem de prestigieuze Kleistprijs voor *Geschichten aus dem Wiener Wald* toegekend. Maar de tegenkanting van de Nationaalsocialisten groeide. De steil opklimmende carrière kende een even vlugge neergang; in 1933 werd in Berlijn de première van *Glaube Liebe Hoffnung* verboden; vanaf 1936 mocht Horváth Duitsland niet meer in. Gekweld door de be-

dreigende politieke situatie en door twijfels over zijn werk emigreerde Horváth achtereenvolgens naar Wenen, Budapest en Parijs. Zijn werken nemen steeds duidelijker het karakter aan van sprookjes, parabels, allegorieën.

Volksstuk

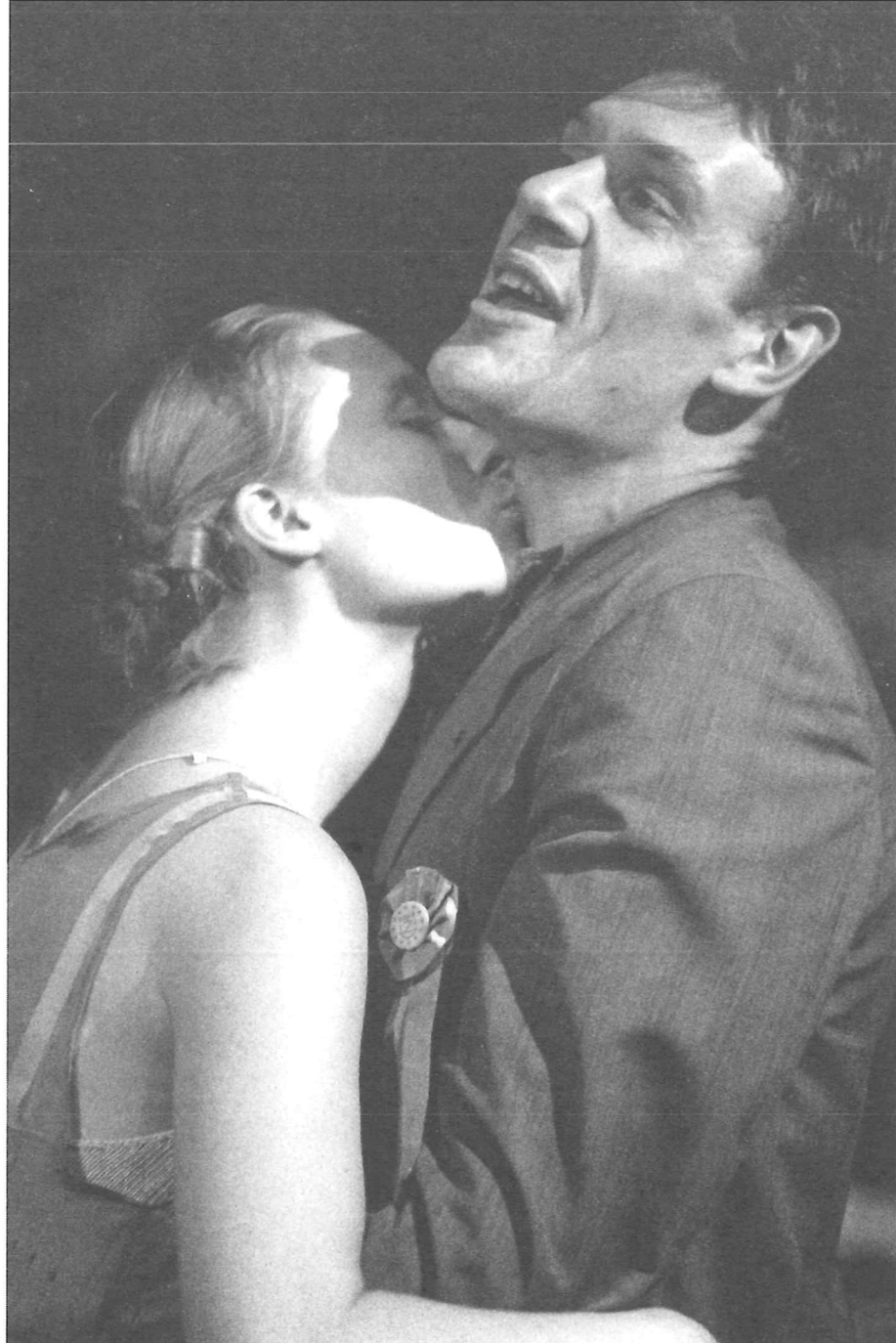
Horváth stond met zijn interesse voor de traditie van het volksstuk niet alleen. Na de Eerste Wereldoorlog leed het Duitstalige theater immers aan een serieuze bloedarmoede. Het expressionistische drama van voor en tijdens de oorlog, met zijn uitgesproken politieke engagement en zijn vaak solipsistische, pathetische bekeringsdramatiek, had afgedaan. Het oude volksstuk nieuw leven inblazen was de bedoeling van enkele jonge auteurs van wie Carl Zuckmayer en Ödön von Horváth de belangrijkste zijn. In tegenstelling tot Zuckmayer, wiens stukken veeleer een epigonale verderzetting van het traditionele volksstuk bieden – met een naïef vertrouwen in de Natuur en het Leven, een vertrouwen dat de sociale differenties en de politieke conflicten tussen de personages gladstrijkt – ging Horváth heel wat oneerbiediger te werk. Zijn opzet was duidelijk: het volksstuk 'vormelijk en ethisch vernietigen'. Horváth had immers uitgesproken maatschappijkritische bedoelingen die hij in de eerste plaats aan het gewone publiek wou meedelen. Wat kon daar beter toe dienen dan een ooit zo populair genre als het volksstuk? Tegen het begin van de twintigste eeuw was het volksstuk echter ontaard tot een tot op de draad versleten verzameling van typetjes die een starre en hypocriete weergave boden van een idyllische wereld die al lang verleden tijd was. Horváth wil daarom van de personages weer 'mensen van vandaag' maken zonder echter in oppervlakkig realisme te vervallen. Wat hij in zijn volksstukken oproept, is niet alleen het leven zoals het zich aan de oppervlakte voordoet maar ook de diepe afgronden die zich achter het uiterlijke verbergen. Door de gehanteerde taal en de compositorische technieken – eerder dan door ex-

pliciete commentaren – presenteert Horváth een alledaagse situatie onder meervoudige belichting. In de spanning tussen het oppervlak, de schijn, het masker en de daaronderliggende armzalige, gemene kern ligt de drijvende kracht van deze stukken. Het proces van ontluistering en ontmaskering wordt echter enkel door de toeschouwer/lezer en niet door de personages zelf opgemerkt. Deze stukken eindigen dus niet met nieuwe, hoopvollere inzichten of met een verzoening van welke aard dan ook. Het einde lijkt veeleer het begin van nog grotere verschrikkingen in zich te dragen.

Horváth neemt in de eerste plaats de lagere kleinburgerij onder de loep, winkeliers, kleine zelfstandigen, ambtenaren, de sociale klasse die vanaf de late jaren twintig voortdurend op de rand van de armoede zweefde. Hun leven temidden van inflatie, wereldwijde economische crisis en een razendsnel stijgende werkloosheid wordt gereduceerd tot een onophoudelijke strijd om te overleven, met slechts af en toe een illusoir rustpunt in de krantenfeuilletons, op de kermis en in de cabarets. Het is in dit milieu dat Horváth de kieren van het latere succes van Hitler blootlegt: door hun precaire situatie willen deze kleinburgers zich aanpassen aan om het even wat hen verbetering belooft. Bovendien nemen ze bij de minste irritatie hun toevlucht tot gemene brutaliteiten. Dit maakt hen tot uitgelezen instrumenten van Hitlers ‘bruinhemden’.

‘Stille’

Een belangrijk element in de ‘ontmaskering van het bewustzijn’ is de taal die Horváth zijn figuren in de mond legt. Hij wil niets weten van dialect want dit leidt te gemakkelijk tot plat realisme. Neen, ‘er mag geen woord dialect gesproken worden! Ieder woord moet algemeen beschaafd uitgesproken worden, evenwel zoals iemand die anders enkel dialect spreekt en zichzelf er nu toe dwingt beschaafd te praten.’ Horváth kiest bewust voor wat hij het ‘Bildungsjargon’ noemt, een samenraapsel van gemeenplaatsen, clichés, citaten, holle frasen waarmee de personages onbewust hun innerlijke drijfveren en hun gebrek aan onderling contact maskeren. Van een eigenlijke communicatie is hier immers geen sprake, enkel van een oneigenlijk, afgeleid naast elkaar praten. Conversaties worden nooit ten gronde gevoerd en altijd te vroeg afgebroken. Wat de personages niet zeggen – ‘Stille’ is een heel vaak voorkomende regieaanwijzing – is minstens even belangrijk als wat ze wel uitspreken. Ook de muziek krijgt een ontluisterende rol toebedeeld. Horváth gebruikt welis-



Kasimir en Karoline - Theater Antigone / Herman Selleslags

waar hetzelfde soort muziek als de traditionele volksstukken maar nooit als achtergrond of als onschuldige bevestiging van het gebeuren. Door walsen, marsmuziek en liederen in de meest ‘unheimliche’ situaties te laten weerklinken, toont hij veeleer aan hoezeer deze muziekgenres mee het bewustzijn van de personages hebben misvormd, hoezeer zij deel uitmaken van het ‘kitschsysteem’ dat dom houdt en onmondig maakt.

Samen met de taal en de muziek zijn ook de ruimtes en locaties van cruciaal belang als structuurprincipes. Het decor is bij Horváth, die daarover vrij uitvoerige regieaanwijzingen verstrekt, geen achtergrond waartegen figuren worden opgevoerd maar een katalysator van betekenissen, een milieu waarbinnen de per-

sonages ageren, waarin ze soms bijna letterlijk zijn opgesloten. De locaties ademen stevast een ongezellige, kille, haast vijandige atmosfeer uit. Eerder dan oorden van geborgenheid zijn het voor de personages struikelblokken die hun isolatie en vervreemding bloot leggen.

In een van de schaarse uitlatingen over zijn werk heeft Horváth het over een synthese tussen realisme en ironie en kant hij zich radicaal tegen een realistische encensering: ‘Vanzelfsprekend dienen de stukken gestileerd gespeeld te worden, naturalisme en realisme vermoorden ze – want dan worden het milieubeelden en geen beelden die de strijd tussen bewustzijn en onderbewustzijn tonen – dat schiet erbij in.’ Maar ook van satire en pa-

rodie moet hij maar weinig hebben: 'In mijn verzamelde stukken staat er geen enkele parodistische passage! (...) Satire ontdek ik in mijn stukken ook erg weinig. Er mag ook niemand als karikatuur gespeeld worden, behalve enkele figuranten die tot op zekere hoogte als decor moeten beschouwd worden.'

Cirkelstructuur

Geschichten aus dem Wiener Wald, dat de voorbije maanden in het NTG te zien was, is ongetwijfeld het rijkste en evenwichtigste van Horváth's volksstukken. De dialogen, de muziek en het decor worden hier ingenieus tot een cirkelstructuur gemonteerd die het uitzichtloze van het leven en de zinloosheid van ontsnappingspogingen symboliseert. Net als in vele stukken van Horváth is ook hier de dood via een dicht geweven net van motieven en symbolen voortdurend aanwezig. Deze hoge mate aan geconstrueerd-zijn maakt een puur realistische aanpak al bij voorbaat onmogelijk. Regisseur Jaak Van de Velde gaat dan ook op zoek naar een gestileerde benadering die de veelheid aan symbolen en associaties recht probeert te doen. Hij kan daarvoor in de eerste plaats rekenen op het decorontwerp van Niek Kortekaas, die de steeds wisselende locaties opbouwt met realistische elementen die echter in een uiterst strak, koel en afstandelijk arrangement worden gegoten. Het platteland in de Wachau is geen idyllisch oord: de dennebomen hangen er ontworteld in de lucht. De stille kleinburgerlijke Weense binnenstraat wordt door een raamwerk van koud aluminium opgeroepen, de drie winkeltjes staan er als skeletten in de rij en worden door de vaak felle witte belichting letterlijk genadeloos doorgelicht. In elk scènebeeld is op de achtergrond de Donau aanwezig, blauw maar vooral stilstaand water in een smal aquarium zonder begin of einde. Veelzeggende en beklijvende beelden zijn dit voor de uitzichtloze, statische vicieuze cirkel van het leven waarin de personages gevangen zitten. In het hele stuk is de muziek, waarvoor Horváth zelf minutieuze aanwijzingen gaf, nadrukkelijk aanwezig. Zorgeloze walsmuziek contrasteert met de meest wrange momenten en ergens speelt een hobo romantische melodieën die echter telkens opnieuw midden in de maat afgebroken worden.

In deze aspecten weet het NTG dus zeker een overtuigende toon te treffen maar voor de cast gaat dit jammer genoeg niet op. De meeste acteurs lijken zich nauwelijks om een juiste toon te bekommeren, de dialogen worden veelal kleurloos gezegd, zonder dat ook maar een fractie zichtbaar wordt van de afgronden die erachter gapen. Nu omlijnt de tekst de ene

figuur weliswaar duidelijker dan de andere. Zo zijn de slagersknecht Havlitschek en de grootmoeder natuurlijk dankbare rollen wiens demonische naturen dan ook met de nodige verve worden gebracht door Bert Van Tichelen en Lieve Moorthamer. Van de overige, genuanceerdere personages weet alleen Eddy Vereycken – als de slager en verloofde Oscar, trouw en hoffelijk maar vol verborgen brutaliteit – het evenwicht te vinden tussen realisme en karikatuur. Maar meestal krijgen we bloedeloos, ongeïnspireerd acteerwerk te zien. Het langzame spreken, het doelloze rondrentelen – aspecten die zeker in het stuk zitten en enigszins aan Tsjechov doen denken – maskeren hier eerder het gebrek aan fantasie van de acteurs dan de vervreemding van het personage dat in zichzelf, aldus Horváth, 'een strijd tussen bewustzijn en onderbewustzijn' uitvecht. Heel jammer ook dat de betoverende, mystieke connotaties die de cabaretscène impliceert – en waarmee Horváth vooruitwijst naar de allegorieën en sprookjes uit zijn latere jaren – verloren gaan door een te directe en grove confrontatie met het publiek omdat deze scène op het voorplan wordt gespeeld. De keuze voor drie dames van reusachtige omvang – onder wie een transseksuele vrouw – in plaats van geaccepteerde schoonheden is anders wel een sublieme regievondst met een subtiele dubbele bodem: deze 'abnormale' lichamen verlenen het cabaret de connotatie van toevluchtsoord voor subversieve, want niet in de norm passende personen en verschijnselen, van magische plaats ook, waar men heuse Venussen van Willendorf kan aanschouwen. Maar precies in hun hoedanigheid van vruchtbaarheidssymbool kunnen deze gestalten ook door de Nazi-ideologie ingepalmd worden. Al wordt ook dit weer ontkracht door de ironie van een transseksuele vrouw als vruchtbaarheidsbeeld.

Allegorie

De opvoering van Kasimir en Karoline door Theater Antigone toont ons een tot zijn eenduidig politieke en maatschappijkritische aspecten gereduceerde Horváth. In *Kasimir en Karoline* combineert de auteur echter de uitgesproken maatschappijkritische toon – over de ontworteling van de lagere klassen door de economische crisis en de enorme werkloosheid, over de opmars van Hitler en de perversiteit van de heersende klasse – met een portret van de surrealistisch aandoende circus- en kermiswereld. Precies dit laatste wordt hier haast volledig geschrapt: er is bij Antigone geen sprake van 'de man met de bulldogkop', 'het gorillameisje', 'de kameelmens' en 'andere abnormaliteiten'. Schrappen

is natuurlijk in principe toegelaten maar treft hier mijns insziens een cruciaal aspect van het stuk, namelijk het allegorische en letterlijk metafysische – het wilde, ongebonden leven ook als onderwerp van de verlangens en fantasieën van de andere personages – naast het maatschappijkritische. De twee niveaus zijn trouwens met elkaar verbonden, Horváth legt net zo goed de machtsrelaties binnen de metafysische wereld van de kermisartiesten bloot. Regisseur Hubert Damen houdt het echter bij een enkele dwerg die als kelner, smartlappen-zanger en Hitleraanhanger door de voorstelling huppelt.

Ook het decor, wederom van de hand van Niek Kortekaas, is, hoewel niet onaardig, danig gereduceerd en vooral zeer statisch. Ook hier symboolbeladen skeletbouwsels: een metershoge roetsbaan die als aanleiding van het slecht afgelopen avontuurtje van Karoline als een letterlijk struikelblok voor het geweten de hele tijd aanwezig blijft; en een kooi op stelten die onder andere en met name tijdens de openingsscène lijkt te verwijzen naar de kooi voor exhibitionistische dansnummertjes in de huidige megadisco's. Maar meer dan een struikelblok lijkt het decor niet te zijn, terwijl in de tekst de vele bizarre locaties precies die sprookjesachtige tegenwereld van de kermis krachtig in de verf zetten. Het blijkt nog altijd verleidelijk te zijn, een gemakkelijksoplossing ook, om Horváth tot zijn voor de hand liggende maatschappijkritiek te herleiden.

De hele opvoering wordt gedragen door de enorme energie waarmee de overwegend jonge acteurs zich al in het openingsbeeld op de harde en agressieve live muziek in trance dansen – niet echt op een plezante manier maar met de verbeterde ieder-voor-zich houding die we ook in het stuk vinden. En deze energie is eerlijk gezegd een verademing na de lamtheid waaraan de NTG-cast lijdt. Maar ook Antigone kan de specifieke toon van deze tekst niet vatten: de zeggingswijze is daarvoor nog te schools psychologiserend (een te jonge cast misschien?) of mikkt met een extreem karikaturale uitvergroting te zeer op het lacheffect. De wrange ondertoon wordt daardoor bij momenten wel erg gebagatelliseerd. Toch maken het enthousiasme en de energie waarmee deze acteurs hun rol aanpakken en het wervelende ritme waarmee ze de scènes aaneenrijgen deze voorstelling genietbaarder dan de matte NTG productie.

Maar de echte Horváth heb ik nog niet gezien.

Inge Arteel