

## **‘Du musst dein Leben ändern’**

### **Over esthetica en ethische verwarring**

*Erwin Jans*

‘Mehr Jetzt auf die Bühne!’ blokletterde het gerenommeerde Duitse theatertijdschrift *Theater Heute* boven één van zijn artikels in 2004. Het is een oproep die de voorbije jaren niet alleen in het theater regelmatig wordt gehoord, maar als een spook door de hele kunstwereld waart. Er wordt gesproken over een terugkeer van de politiek, over een terugkeer van het engagement, zelfs over ‘nieuw’ engagement als verschillend van het politieke engagement uit de jaren zestig en zeventig waarmee de term meestal geassocieerd wordt (zie de verschillende bijdragen in *Nieuw engagement* (2003)). Alle relativismen, scepticismen en postmodernismen ten spijt, valt er dus een nieuwe betrokkenheid te constateren, ook in de kunsten, bij bepaalde grote maatschappelijke en politieke kwesties: armoede, uitsluiting, vluchtelingen, de multiculturele samenleving, tolerantie, economische uitbuiting, internationale conflicten (o.a. de Irakcrisis), het Amerikaanse imperialisme, etc. De anti- of andersglobalisten kanaliseren een grote hoeveelheid van deze maatschappijkritische energie. Onze geglobaliseerde wereld vraagt om een kunst die zich bezighoudt met de grote kwesties van onze getroebleerde tijden. Tegelijk roept dit allemaal veel vragen op. Van wie gaat de oproep om meer engagement in de kunsten uit? De overheid, de artistieke instellingen, de kunstmarkt, het publiek, de critici, de kunstenaars zelf? En wat houdt dat ‘Jetzt’ dan in? Is er werkelijk nood aan meer engagement in de kunsten? Zijn de kunsten niet altijd op een of andere manier ‘geëngageerd’?

Maar misschien zijn deze vragen te abstract en te algemeen om ons een stap verder te helpen. Ik wil de vraag naar het engagement van de kunsten vanuit een andere ‘oproep’ benaderen. In een van zijn gedichten vertelt de Duitse dichter Rainer Maria Rilke hoe hij als jongeman door een museum loopt en daar plots geconfronteerd wordt met een torso van een oud Grieks Apollobeeld. Staande voor die romp zonder hoofd, gehouwen uit marmer van meer dan tweeduizend jaar oud, heeft de dichter het gevoel dat hij door het beeld bekeken en aangesproken wordt. De woorden die het beeld tot hem richt, zijn even eenvoudig als verrassend: ‘Du musst dein Leben ändern’ – ‘Je moet je leven veranderen.’ Na dit geheimzinnige maar dwingende appèl hult het beeld zich opnieuw in zijn eeuwenoude marmeren stilte. Het is misschien bizar en een weinig blasfemisch om een wereldvreemd, laat-

romantisch dichter als Rilke te citeren in een context waarin het politieke engagement centraal staat. Veel heeft Rilke ons daar [einde pagina 47] niet over te vertellen. Toch markeert het appèl van het Apollobeid een moment van ‘waarheid’ waaraan het politieke engagement te snel voorbijgaat. Die waarheid heeft uiteindelijk te maken met een zintuiglijke verwarring die zich manifesteert als wat ik een moreel uitstel of een ethische vertraging zou willen noemen. Maar ik loop vooruit op wat ik probeer duidelijk te maken. Ik laat Rilke even voor het beeld staan en concentreer me op het engagement in het theater.

### *Voorbij het einde*

De vraag naar de aanwezigheid of de noodzaak van politiek engagement in de kunsten, i.c. het theater, impliceert de aanwezigheid van werkelijkheid en geschiedenis. Want waarin zou je je anders kunnen engageren dan in de werkelijkheid of de geschiedenis? Wie iets wil zeggen over engagement en politiek stoot vroeg of laat op de begrippen ‘werkelijkheid’ en ‘geschiedenis’. Nu zijn dat twee totaal versplinterde en gefragmenteerde begrippen geworden. En daar beginnen de problemen van het engagement al. Volgens de Franse socioloog Jean Baudrillard, een van de scherpste observatoren van ‘het grote verdwijnen’, zijn we al aan de werkelijkheid en de geschiedenis voorbij. De dingen, zo zegt hij, zijn hun einde al gepasseerd (Baudrillard 2002, 29). Ze zijn niet langer meer in staat om tot een einde te komen. Ze zinken weg in een oneindige crisis. Onze tijd wordt met andere woorden niet gekenmerkt door het einde van de geschiedenis – zoals het in de beruchte formulering van Francis Fukuyama heet en waarmee hij de uiteindelijke overwinning van het liberaal-democratische kapitalisme aanduidt – maar door de onmogelijkheid om de geschiedenis tot een einde te brengen (*ibid.*, 34). We leven voorbij het einde. Daarin schuilt de apocalyps van onze tijd, volgens Baudrillard: de onmogelijkheid van het einde. Of misschien beter nog: de apocalyps is het leven voorbij het einde. Maar wat is dat precies: voorbij het einde? Wat gebeurt er dan? Welke gebeurtenissen spelen er zich af aan gene zijde van het einde? Baudrillard spreekt van ‘extreme fenomenen’. Hij verwijst naar de Latijnse stam ‘ex-terminis’: voorbij het einde. De kenmerken van deze ‘extreme fenomenen’ zijn de extase en de machtsverheffing. Baudrillard brengt de extreme fenomenen onder in volgende formules:

‘De extase van het sociale: de massa’s (socialer dan het sociale).

De extase van het lichaam: corpulentie (dikker dan dik).

De extase van informatie: simulatie (meer waar dan waar).

De extase van tijd: real time, ogenblikkelijkheid (meer heden dan het heden).

De extase van het reële: het hyperreële (reëler dan het reële).

De extase van seks: pornografie (seksueler dan seks).

De extase van geweld: terreur (gewelddadiger dan geweld)' (*ibid.*, 36). **.[einde pagina 48]**

Ons tijdperk is het tijdperk van de obsceniteit: al onze structuren zwellen op en absorberen alles in hun expansie. Iedere structuur dringt de andere binnen, ze overspoelen elkaar wederzijds (*ibid.*, 35). We kennen al lang de grenzen niet meer tussen het politieke en het economische, het private en het publieke, het intieme en het pornografische, het fictionele en het feitelijke. De exponenten van deze implosie zijn de media en de multimedia: door de overdaad aan informatie hebben we de toegang tot echte informatie en echte historische gebeurtenissen verloren. Daarom kon Donald Rumsfeld, de Amerikaanse minister van defensie, verklaren na de wereldwijde publicatie van foto's waarop Amerikaanse soldaten Irakese gevangenen martelden en vernederden: 'I don't read newspapers anymore.' Alsof daarmee de feiten niet meer bestonden.

Hoe moet het theater daarop reageren? Bestaat er zoiets als een 'extrem theater'? En wat zou dat dan betekenen? Meer 'theater dan theater', om de formule van Baudrillard te hernemen? Een theater met expliciete politieke en maatschappelijke thema's en intenties? Een theater met daklozen en illegalen? Een theater dat zich op straat en naar de wijken begeeft? Een theater in naam van de democratische waarden en de emancipatie van minderheden? In het kort: een theater dat zich 'engageert', een theater dat 'ingrijpt' in de openbare en publieke ruimte, dat zijn publiek direct aanspreekt? Ik heb de indruk dat de vraag naar meer engagement en dus naar meer werkelijkheid ('mehr Jetzt') in het theater deel uitmaakt van Baudrillards analyse van het opbod voorbij het einde. We zijn de werkelijkheid al lang kwijt, het is nu blijkbaar aan de kunsten, aan het theater, om ons de werkelijkheid terug te geven. Dat lijkt de legitimatie van de kunsten te zijn geworden aan het begin van het derde millennium: ons een gevoel van openbaarheid, samenhang, gemeenschappelijkheid en werkelijkheid terug te geven. Concepten als publiekparticipatie, culturele diversiteit, wijkwerking, sociaal-artistieke projecten maken deel uit van dit discours dat de overheid inmiddels tot het zijne heeft gemaakt.

Het paradoxale is dat de vorige eeuw een medium ontwikkeld heeft dat ons als geen ander in contact heeft gebracht met de 'werkelijkheid' (en in eenzelfde beweging ons die werkelijkheid heeft doen verliezen). Er is geen medium dat meer een moreel laboratorium van onze samenleving is dan de televisie. Een doordeweekse avond televisiekijken is ruim voldoende om een overzicht te krijgen van de morele vragen en maatschappelijke kwesties waarmee we anno 2005 geconfronteerd worden. Soapseries zoals *Ally McBeal*, *Sex in the City*, *Coupling* en *Queer as Folk* handelen (expliciet of impliciet) over de verschuivingen in het sociale en seksuele rolpatroon tussen mannen en vrouwen en over de daaruit voortvloeiende conflicten. Populaire praatprogramma's [einde pagina 49] hebben het over thema's als emancipatie, individuele vrijheid, tolerantie, de multiculturele samenleving, vreemde hobby's of bizarre seks. Als je erin slaagt door de vulgariteit heen te kijken, gaan zelfs de *Jerry Springer Show* en zijn meest banale klonen daarover. Sciencefiction series als *Star Trek* of *Stargate* verhalen over interstellaire politiek, en zijn niet meer en niet minder dan kosmische uitvergrotingen van kwesties van internationaal recht, zoals militaire interventie, zelfbeschikking, respect voor territoriale grenzen, etc. 24 is het recentste voorbeeld van de eigentijdse preoccupaties met globaal terrorisme, chemische oorlogsvoering, de samenzweringstheorie, transnationale netwerken en gerechtvaardigd geweld. Daarnaast behandelen *The X files* of *Total Recall* en talrijke andere televisiefilms de complexe vragen van de bio-ethiek: het klonen, de artificiële intelligentie, de cyborgs, de mutaties, de implantaten,... Opvallend zijn feuilletons als *Angel*, *Dark Angel* of *Xena, the warrior queen* waarin de hoofdpersonages bovennatuurlijke krachten hebben en de strijd tussen goed en kwaad in haast mythologische termen wordt gevoerd. De niet eindigende reeks politseries en rechtbankseries (*NYPD Blues*, *The Practice*) vertellen over de dunne grens tussen recht en misdaad en over de juridische en retorische manipulatie van die twee termen. En dan heb ik het nog niet over de vele documentaires en de politieke duidingprogramma's. Het is de televisie die één groot moreel laboratorium is geworden: iedere avond worden ons tientallen levenshoudingen aangeboden, geanalyseerd en bekritiseerd, tientallen morele kwesties waarop onze tijd een antwoord moet formuleren, passeren op het kleine scherm de revue. De televisie heeft zich nooit zo intens met morele vragen beziggehouden als nu, alle kritiek op het medium ten spijt. Er is geen medium dat meer werkelijkheid produceert dan televisie. En precies bij die constante productie is iets fout gegaan. Baudrillard zou zeggen dat de televisie aan zijn einde voorbij geschoten is: *Big Brother*, *Idols*, *The Bachelor*, *Temptation Island* en als laatste exponent het manipulatieve spel van terroristische groeperingen met de aandacht van de media.

De werkelijkheid schiet hier aan zichzelf voorbij. We maken tijd en geschiedenis mee als in een soort van diepe coma, aldus nog Baudrillard (*ibid.*, 29).

De vraag aan het theater (en aan de kunsten) om zich meer in de werkelijkheid te engageren is daarom paradoxaal. Het nieuwe politieke engagement in de kunsten kan niet los gezien worden van een diepgaande moralisering van de moderne samenleving. Die moralisering uit zich in de politieke correctheid, de juridisering van conflicten, het internationale mensenrechtendiscours, de betweterige moraliserende toon in de media, het multiculturele discours, etc. Nooit is de overheersende toon zo moraliserend geweest. Ook het theater ontsnapt daar niet aan. Zijn weerbaarheid zal het theater echter alleen maar halen uit een zichzelf gestelde ethiek, niet uit een opgelegde moraal. Die zelfgestelde ethiek is niet in de eerste plaats een keuze voor een bepaalde inhoud, maar is een verhouding tot de eigen materialiteit. Een voorstelling is niet geëngageerd wanneer ze stelling kiest voor de Palestijnen of tegen de globalisering, maar wanneer **[einde pagina 50]** ze vanuit die context een punt probeert te zoeken van waaruit via het theater met het publiek wordt gecommuniceerd. In die onzekere communicatie wordt het engagement veeleer in vraag gesteld dan dat het wordt geponed of bevestigd. Nogmaals Baudrillard: ‘als we oog in oog staan met een wereld die onbegrijpelijk en problematisch is, mag duidelijk zijn wat ons te doen staat: we moeten die wereld zelfs nog onbegrijpelijker, nog raadselachtiger maken’ (*ibid.*, 61). Dit troebele moment noem ik de ethiek. Het kan vreemd klinken om die verwarring als een ethisch moment te omschrijven. Meestal associëren we ethiek met vrijheid, verantwoordelijkheid en het innemen van een bepaalde positie. Maar laat mij dat in deze context als de moraal omschrijven. Ethiek is geraakt worden door iets wat van buiten ons komt. Het is de aanraking van hetgeen de filosoof Levinas het Gelaat van de andere noemt, het is de aanraking in de erotiek, maar ook de aanraking van de zintuiglijkheid in het esthetische. In die aanraking worden we volgens de Engelse filosoof Simon Critchley als subject geïnterpelleerd en ter discussie gesteld.

### *Ethiek als verwarring*

Een aantal jaren geleden enceneerde de Nederlandse regisseur Jan Ritsema *Philoktetes* van Heiner Müller. Het mythologische verhaal is bekend: Philoktetes is een Griekse held die door het Griekse leger omwille van een stinkende voetwonde eenzaam op een eiland wordt achtergelaten. Later krijgen de Grieken van de goden te horen dat zij Troje niet kunnen innemen

zonder de boog van Philoktetes. Ze worden opnieuw verplicht tot een confrontatie met diegene die ze voorheen hadden buitengesloten. *Philoktetes* is ongetwijfeld een tekst die als een moderne morele fabel gelezen kan worden. Maar wat de voorstelling tot een aangrijpend en verwarrend ethisch appèl maakte, was de aanwezigheid op het toneel van het terminaal door aids getekende lichaam van acteur Ron Vawter, in de rol van Philoktetes. Niet het verhaal, niet de morele fabel, maar de loutere aanwezigheid van zijn stervende lichaam was het troeblerende moment van de ethiek. Niemand van de toeschouwers wist precies hoe zich te gedragen, wat te denken en wat te voelen, en na al die jaren weet ik nog steeds niet hoe het had gemoeten. Ik was niet langer een toeschouwer, een observator, maar een ‘getuige’ van iets. Wat ik zag, was niet langer een toneelstuk, maar een ‘gebeuren’. Niet in de betekenis van een (media)evenement, maar in de betekenis van een verwarrend ‘aangedaan zijn’ door iets. De voorstelling met Ron Vawter is een limiet van het theater, maar het is precies in die limiet dat zich ook iets van de essentie van het theater toont: zijn exces, zijn transgressie, zijn afgrond. Die verwarring, dit ‘aangedaan’ zijn is, denk ik, het eigene van het moderne theater, als er al zoiets als het ‘eigene’ van modern theater zou kunnen benoemd worden. Niet het innemen van een bepaalde positie of **[einde pagina 51]** het verdedigen van een bepaalde overtuiging. Posities worden overall ingenomen: iedereen heeft een mening over alles. De persoonlijke mening is de terreur van de moderne tijd geworden. Het politieke theater uit de jaren zeventig had tot doel de toeschouwer tot een kritische kijker op te voeden, hem of haar te dwingen tot een persoonlijke, kritische stellingname over een bepaalde kwestie. Het theater dat nu onder de vlag ‘politiek’ wil varen, moet misschien leiden tot verwarring. Theater moet geen positie meer verdedigen of een utopisch alternatief poneren. Het gaat in het theater wezenlijk om de ‘a-topie’: het ontbinden van de posities en de meningen, het openhouden van de betekenis. Het ethische engagement van het theater is niet het innemen van een duidelijke positie ten opzichte van een maatschappelijke problematiek, maar een houding van tasten en zoeken ten opzichte van zichzelf en zijn eigen voorwaarden – en dat is iets totaal anders dan zelfreflexief of metatheater.

Een vergelijking tussen twee andere voorstellingen die beide over oorlog gaan – *For an end to the judgement of god* door Peter Sellars en *Three Posters* door de Libanese theatermakers Rabih Mroué en Elias Khoury – maakt duidelijk hoe het ‘aangedaan zijn’ zijn ethisch, open en dus verwarrend karakter behoudt of kan omslaan in een moraliserend discours. De Amerikaanse regisseur Peter Sellars regisseerde Antonin Artauds hoorspel *Pour en finir avec le jugement de Dieu*, dat in 1947 op het laatste ogenblik door de Franse radio verboden werd, als de persconferentie van een Amerikaanse generaal. De voorstelling, die als ondertitel ‘A TV Show’

kreeg, werd door de Oostenrijkse televisie uitgezonden. *Three Posters* van Mroué en Khoury gebruikt als insceneringsmodel de videoboodschappen die zelfmoordcommando's opnemen op de vooravond van hun actie en die na de actie op de televisie worden uitgezonden. De twee insceneringen maken elk gebruik van een 'genre' waarmee de televisiekijker vertrouwd is geraakt. Het is in die vertrouwdheid van kijken dat hij uiteindelijk verward zal worden.

Zoals andere insceneringen van Sellars is *For an end to the judgement of god* gebaseerd op een beproefd artistiek procédé: het tegen elkaar laten opbotsen van vorm en inhoud. Mozart in een hamburgertent of in de Bronx, Ajax uit Sophocles' tragedie als Amerikaanse GI: Sellars lijkt er een patent op te hebben. In *For an end to the judgment of god* spant Sellars de draad tussen vorm en inhoud erg strak, te strak zo blijkt. Het hoorspel van Artaud – dat o.a. een beschrijving bevat van een rite van Mexicaanse indianen, het blasfemische en scatologische 'La recherche de la fécalité' ('Là où ça sent la merde / ça sent l'être.'), en een droom van een toekomst zonder god en een lichaam zonder organen – wordt als persconferentie in de mond gelegd van een Amerikaanse generaal. Sellars heeft zich hiertoe wellicht laten verleiden door het eerste deel van het hoorspel. Daarin gaat het gerucht dat er in het Amerikaanse leger experimenten gedaan worden met het sperma van jongemannen om een nieuwe klasse van soldaten te kweken met alle planetaire oorlogen in het vooruitzicht. **[einde pagina 52]**

Artaud verplaatst het nazistische kweekprogramma naar de VS en legt zo meteen de economische motivatie van de Amerikaanse buitenlandse politiek bloot. Tijdens de persconferentie 'becommentarieert' de generaal CNN beelden van een Amerikaanse militaire actie (uit de Golfoorlog?) met de beschrijving van het peyotl-ritueel van de Mexicaanse indianen. De spanning tussen de helikopters boven een woestijn en 'Le rite du soleil noir' met zijn mythische beelden van geweld, leggen een archaisch substraat in de moderne technologische oorlog bloot. Met alle fatale fascinatie die daarvan uitgaat. De tekst van Artaud is een zoektocht naar een utopische ruimte voor een nieuw lichaam, een ruimte waarin het oude lichaam tot ontploffing komt. Sellars brengt Artauds 'cruauté' in de nabijheid van de wreedheid van de reële oorlog. Zowel Artauds begrip van de Wreedheid als de oorlog zijn momenten waarin het redelijke overschreden wordt. Het westerse discours over de oorlog probeert die overschrijding steeds te controleren, te rechtvaardigen en juridisch af te schermen, maar dreigt daardoor in de gevaarlijke illusie van totale zelfcontrole en autonomie te vallen. Iets daarvan valt in de waanzinnige stem van Artaud te beluisteren.

Ook *Three Posters* gaat expliciet over oorlog en geweld. De makers wilden een verdrongen deel van de Libanese geschiedenis in herinnering brengen: de burgeroorlog die van

1975 tot 1990 duurde. Veel meer dan om historische feiten, gaat het hen echter om het nadenken over een ideologie. De voorstelling begint met de televisieboodschap van martelaar Khaled Rahhal die zijn politieke standpunten duidelijk maakt en uitlegt waarom hij een zelfmoordaanslag gaat plegen. Hij begint die boodschap echter tweemaal opnieuw, waardoor een aantal verschuivingen in zijn politiek discours ontstaan. Wanneer na de derde versie de spreker op het toneel verschijnt, wordt duidelijk dat het om fictie ging. Daarna wordt de (authentieke) boodschap getoond van Jamal Al Sati die zich in 1985 opblies bij een aanslag tegen een Israëlische militaire post. De makers kregen deze tape per toeval in handen en stelden tot hun verbazing vast dat Sati drie versies van zijn boodschap maakte. Dat roept veel vragen op: wat zijn de grenzen tussen werkelijkheid en representatie? Waarom werd de martelaar net voor zijn dood een acteur die zichzelf wilde ensceneren? Waarom deze variaties van een stem die van de andere kant van de dood tot ons spreekt (de boodschap van de martelaar wordt immers pas na zijn dood uitgezonden)? Hoe worden waarheid en authenticiteit (getuigenis) door de media geproduceerd en gemanipuleerd? Welke zijn de complexe relaties tussen zelfoffer/aanslag en mediatisering/enscenering? Vragen die na 11 september nog scherper gesteld dienen te worden. En niet alleen met betrekking tot fundamentalistische zelfmoordacties. In het laatste deel van de voorstelling komt een politicus, lid van de Communistische Partij, aan het woord. Deze probeert te analyseren hoe het oorspronkelijke verzet tegen de Israëlische bezetting – een verzet dat multiconfessioneel was – evolueerde naar een door de politiek oncontroleerbaar radicaal islamitisch verzet, inclusief de zelfmoordcommando's. **[einde pagina 53]**

Op het einde van de 'persconferentie' van de Amerikaanse generaal in Sellars enscenering staat een jonge zwarte 'journaliste' uit het publiek op om een vraag te stellen. Zij stelt geen vraag maar brengt het lange gedicht *Kissing God Goodbye*, een militante tekst van de zwarte Amerikaanse dichteres en burgerrechtenactiviste June Jordan. Het gedicht is een radicale aanval op het paternalistische wereldbeeld, wiens God synoniem is voor onrecht, verdrukking, oorlog en ecologische destructie. Door deze tekst als een 'antwoord' op Artaud te presenteren, wordt Artaud in een onmogelijke positie geduwd. Sellars ondermijnt op die manier de verwarring die hij opgebouwd heeft door de woorden van Artaud te leggen in de mond van een Amerikaanse generaal. Plots wordt Artaud een positie waarop gereageerd moet/kan worden. Alsof Artaud in zijn deconstructie/destructie van het westerse denken niet al veel verder zou zijn gegaan dan het gedicht van June Jordan. De tekst van Jordan is een aanval op het imperialistische Amerika van Bush en dus een duidelijk politiek statement. De tekst van Artaud



is een afrekening met god, mens, metafysica, rede, humanisme, ... Sellars maakt zijn politiek statement in naam van het publiek – de actrice zit tijdens de voorstelling als een gewone toeschouwer in de zaal – en daardoor ‘sluit’ hij de deur voor een meer complexe receptie. Elias Khoury en Rabih Mroué daarentegen zetten hun publiek letterlijk op straat. Op het televisiescherm zien we hoe een ruimte na een toespraak ontmanteld wordt: iemand komt tafel, stoel en microfoon opruimen. Dan gaat achter het televisietoestel een deur open en zien we de ruimte die op televisie ontmanteld werd. Dan gaat een poort open die uitgeeft op de straat. De realiteit wordt een soort van ‘gat’ in het toneel, een ‘opening’ die zich niet zondermeer laat (be)grijpen.

### *Postdramatisch theater*

Ik wil dit in een ruimer verband zien met de meer theoretische notie van het ‘postdramatische theater’ zoals die door de Duitse theaterwetenschapper Hans-Thies Lehmann (1999) in zijn gelijknamige boek is uitgewerkt. Het ‘postdramatische theater’ zet Lehmann af tegen de traditie in het Westen die sinds Aristoteles het drama boven het theater heeft gesteld. Het dramatische theater verwijst naar een theater waarvan de tekst, de logos, het ultieme fundament is. Als een allescontrolerende en permanent aanwezige souffleur beheerst het Woord het toneel, het lichaam en het beeld. In de studie van het theater gaat het daarom om de ‘enscenering’ en niet om de ‘voorstelling’, waarbij de enscenering de ideale semiotische constructie is en de voorstelling slechts een flauw afkooksel hiervan. De verhouding tussen *signifiant* en *signifié* is zuiver platonisch. De materiële tekens van het toneel (de lichamen van de acteurs, het geluid, het licht en het beeld) zijn deficiënt en oneigenlijk – zij het onontbeerlijk – ten opzichte van de geïntentionaliseerde betekenis die opgeslagen ligt in de tekst. ‘Er doet zich [einde pagina 54] een theologische gelijkschakeling voor tussen tekst, schuilplaats van de onwrikbare betekenis van de interpretatie en van de ziel van het stuk, en het toneel (la scène), uithoek van het klatergoud, van de sensualiteit, van het gebrekkige lichaam, van de instabiliteit, kortom van de theatraliteit’, schrijft de Franse theaterwetenschapper Patrice Pavis (1987, 391).

In tegenstelling tot Aristoteles is voor de filosoof Hegel de acteur met zijn lichaam, zijn gebaren en zijn stem wel een essentieel onderdeel van het drama. Maar hij is zich bewust van de breuk die dat in het kunstwerk zelf teweeg kan brengen: ‘(...) de held die voor de toeschouwer optreedt, splitst zich in een masker en een acteur, in een personage en in het werkelijke zelf’

(Lehmann 1999, 69). Het toneel is altijd al in zichzelf gespleten. Met andere woorden: het theater kan steeds het drama binnenbreken, de materialiteit kan steeds de idealiteit ondermijnen. Het drama wordt ‘gedubbeld’ van binnenin. Het wordt ‘bespookt’ door zijn ‘andere’, het theater. Het postdramatische theater is niet een theater aan gene zijde van het drama, maar een ontplooiing van een potentieel aan demontage en deconstructie in het drama zelf. Het postdramatische definieert Lehmann niet alleen als een historisch paradigma. Het postdramatische ligt altijd al als mogelijkheid in het dramatische zelf besloten.

In Lehmanns omschrijving van het postdramatische theater klinken twee belangrijke motieven uit het werk van de Franse filosoof Jean-François Lyotard door: diens nadruk, in het vroegere werk, op de intensiteit en de energie van het teken en de nadruk op de ethiek in zijn latere werk. In een van zijn zeldzame opstellen die specifiek over het theater gaan, ‘La dent, la paume’, ontwikkelt Lyotard (1980) het begrip ‘energetisch theater’. Dit begrip is voor Lehmann bijna synoniem is met ‘postdramatisch theater’, zij het dat deze laatste term de spanningsverhouding met het ‘dramatisch’ paradigma articuleert. Het energetische theater is een theater van intensiteiten veel meer dan van intenties. Lyotard citeert een voorbeeld van plastisch kunstenaar Hans Bellmer: ‘ik heb tandpijn, ik maak een vuist, de nagels dringen in mijn huid. Twee investeringen. Kunnen we zeggen dat de actie van de hand de pijn van de tand representeert? Dat zij er het teken van is? Is er onomkeerbaarheid, dus hiërarchie van de ene positie over de andere, macht van de ene positie over de andere?’ (Lyotard 1980, 90). Deze inwisselbaarheid of verwisselbaarheid is typisch voor de libido van wat Lyotard ‘het erotisch-morbide lichaam’ noemt. Die inwisselbaarheid betekent de vernietiging van het teken, van de theologie, van de semiotiek en van de (klassieke) theatraliteit, die allen gefundeerd zijn in het trekken van grenzen en het installeren van een hiërarchie. Om het energetische theater te illustreren verwijst Lehmann naar Antonin Artauds indrukwekkende beeld van de acteur als een veroordeelde die van op de brandstapel nog tekens maakt. Het postdramatische theater is meer presentie dan representatie, meer gedeelde dan meegedeelde ervaring, meer proces dan resultaat, meer manifestatie dan significantie, meer energie dan informatie. Het zijn de zintuig- **[einde pagina 55]** lijkheid en de materialiteit van de theatertekens, hun intensiteit, die het betekenispotentieel onder druk zetten en zelfs leegmaken: de herhaling van de eenvoudige balletbewegingen bij Jan Fabre, het door elkaar spreken van vreemde talen bij Jan Lauwers, de georchestreerde chaoschoreografie bij William Forsythe, de hysterie van het spreken in voorstellingen van Ivo van Hove, het springen en vallen bij Wim Vandekeybus, het licht en de ruimte bij Robert Wilson en het geluidsdecor bij Romeo Castellucci. Theater verschuift naar

‘performance’, waarbij representatie en interpretatie vervangen worden door ‘een productie van aanwezigheid’.

### *De dood van de toeschouwer*

Die ‘aanwezigheid’ staat in een bepaalde relatie tot de ‘leegte’ die ontstaan is na het wegvallen van de metafysica en de ideologie. Het postdramatische theater ziet Lehmann als het gevolg van dezelfde paradigmawissel die het postmodernisme voortbracht. In dit kader geeft Lehmann aanzetten tot het ontwikkelen van een esthetica van de verschrikking die zich o.a. baseert op de ‘schok’ bij Benjamin en op ‘de angst dat er niets gebeurt’ bij Lyotard. De aanwezigheid mag echter niet geïnterpreteerd worden als een volheid, maar als een noodzakelijke uitholling en verglijding van aanwezigheid en tegenwoordigheid. Het is een gebeuren dat het nu ontledigt en in die leegte herinnering en anticipatie laat oplichten.

Lehmann (1999, 290) citeert Heiner Müller: ‘Het specifieke aan theater is niet de aanwezigheid van levende toeschouwers, maar de aanwezigheid van potentieel stervende.’ Zoals de acteur bij Artaud als stervende tekens zendt, zo ontvangt de toeschouwer die tekens als potentieel stervende. De hoger beschreven voorstelling met de stervende Ron Vawter voor een onthutst publiek (dat met zijn eigen eindige en beperkte blik wordt geconfronteerd) illustreert dit. De dood van de blik is een ontwapening van een op beheersing en begrijpen ingestelde rede. De blik staat met lege handen en kan pas op dat moment ontvangen wat aan gene zijde van de rationaliteit wordt aangeboden. Postdramatische voorstellingen benaderen de droomstructuur en diens typische non-hiërarchische relaties tussen beelden, bewegingen en woorden. Het kijken wordt bepaald door een ‘gleichschwebende Aufmerksamkeit’, een term van Freud die de aandacht van de analist voor precies het bijkomstige en onopvallende in het gedrag en het spreken van de analysant aangeeft. In het postdramatische theater wordt het (altijd al) ‘vergeten’ fragmentarische karakter van de waarneming bewust gemaakt, ‘gered’ in de betekenis die Walter Benjamin daaraan gaf.

Voor Lehmann is de centrale categorie van het postdramatische theater het lichaam, niet langer als drager van een betekenis, maar als het erotisch-morbide lichaam waar Lyotard over spreekt. Terwijl het dramatische theater zich als het tus- **[einde pagina 57]** senmenselijke en het dialogische manifesteerde, is het postdramatische theater het toneel voor de lichamelijkheid, waarop begeerte en verplichting, wil en determinering, lust en lijden, agressie en abnormaliteit

zich ingekerfd hebben. Die lichamelijkheid, het brandende lichaam op de brandstapel, is de absolute grens voor iedere idealistische filosofie van het subject. De *agon*, het conflict, de dialectiek van de dramatische personages wordt vervangen door de agonie van het postdramatische lichaam. De categorie van de lichamelijkheid mag echter ook verruimd worden tot de zintuiglijkheid (en de daarmee samenhangende perceptie) zoals *Three Posters* duidelijk maakte. Hier manifesteert de materialiteit zich als twijfel tussen feit en fictie en ensceneert zichzelf als een ‘gat’ in het toneel, een dood punt in de blik van de toeschouwer, een lege plek die zich niet meer als theater laat lezen en evenmin als werkelijkheid.

Het gaat Lehmann in het theater niet om het innemen van een bepaalde positie, het verdedigen van een bepaalde waarde of het verdedigen van een bepaalde overtuiging. Politiek is voor hem niet een ‘tegen stelling’, een utopisch alternatief poneren, maar ‘geen stelling’ innemen, een a-topie ‘innemen’. Politiek theater is een doorstreping van iedere these, iedere positie, ieder werk, iedere betekenis. Theater weet niet of het überhaupt iets doet of iets bewerkstelligt. Daarom doet het ook steeds minder en produceert het steeds minder betekenis omdat er zich in de nabijheid van het nulpunt iets zou kunnen voordoen: ‘ein Jetzt’ (Lehmann 1999, 460). Dit is een heel andersoortig ‘Jetzt’ dan in ‘Mehr Jetzt auf die Bühne’ uit de aanhef van dit opstel. Ook hier klinkt een echo van Lyotards (1992, 94) analyse van het sublieme bij de schilder Barnett Baruch Newman: ‘Het *now* van Newman, het *now* zonder meer, is aan het bewustzijn onbekend en kan er niet door geconstitueerd worden. Eerder is het dat, wat het bewustzijn in de war brengt en onttroont, wat het niet lukt te denken en zelfs wat het vergeet om zichzelf te constitueren. Wat we niet kunnen denken, is dat er iets gebeurt. Of beter en eenvoudiger gezegd: dat er gebeurt. Niet een groot evenement in de betekenis van de media. Ook geen klein evenement. Maar een gebeurtenis.’

Die gebeurtenis is het politieke. Onder de titel ‘Een politiek van de verijdeling’ schreef Laurens Ten Kate een opstel over gemeenschap en politiek bij George Bataille en Jean-Luc Nancy. Op het einde van zijn essay legt hij de ideeën van Hannah Arendt en Jean-Luc Nancy naast elkaar en komt tot een gelijke positie – die eigenlijk geen positie is – als Lehmann. Zij maken het onderscheid tussen de politiek en het politieke, het politieke als de onderbreking van de politiek als beheersing:

Het politieke, zo stellen Arendt en Nancy, (...) is de sfeer van de vrijheid, omdat het politieke handelen het instrumentele handelen (de planmatigheid van de vrije wil, gebonden als zij is aan motieven en doelen) overstijgt en ruimte biedt aan het onbekende

en onberekenbare, hoe riskant dat ook zij. De vrijheid is als een gebeurtenis, in Arendts termen een evenement dat het nieuwe en onverwachte kan vestigen. Maar, zo stelt Nancy, als evenement kan zij nooit tot een ‘goed’ worden waarop men kan bogen: de vrijheid verzet zich tegen ieder fundament, zij is dit verzet en niets meer. En als zij geen ‘goed’ is, dan is ze daarmee in feite een noodzakelijk kwaad. De vrijheid, de crisis waarmee het politieke moment de politiek telkens weer bedreigt, is niet onschuldig, maar zij vormt een grensgebeurtenis. Wie zich aan deze gebeurtenis overlevert, pleegt een noodzakelijk verraad aan zijn of haar vrije autonomie, en ervaart een andere, politieke vrijheid: men ervaart de simpele gegevenheid van de existentie in haar extremiteit, in haar geweld. Men laadt een schuld op zich, die geen morele, maar een existentiële schuld is. Deze is niet te veroordelen, noch te vermijden, maar laat de extreme mogelijkheid van het menselijke leven zien, daar namelijk waar het zich noodgedwongen tegen zichzelf en zijn orde keert – daar waar het zich verbindt aan het geweld (Ten Kate 1997, 53).

Weerklinkt in de gebeurtenis waarvan hier sprake is – het risico van de vrijheid, de overgave aan het andere (het stervende lichaam, het gat in de werkelijkheid) – niet ergens een echo van het vreemde appèl van de torso van de hoofdeloze Apollo?

### *Referenties*

- (2003) *Nieuw engagement*. Rotterdam: NAi Uitgevers.
- Baudrillard, J. (2002) *De vitale illusie*. Kampen: Uitgeverij Klement.
- Lehmann, H.-T. (1999) *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main: Verlag de Autoren.
- Lyotard, J.-F. (1980) ‘La dent, la paume’, in J.-F. Lyotard, *Des dispositifs pulsionnels*. Paris: Christian Bourgois. 89-98.
- Lyotard, J.-F. (1992) *Het onmenselijke. Causerieën over de tijd*. Kampen/Kapellen: Kok Agora, DNB/Pelckmans.
- Pavis, P. (1987) *Dictionnaire Du Théâtre*. Paris: Messidor.
- Ten Kate, L. (1997) ‘Politiek van de verijdeling’, in G. Coppens (red.) *Rondom Georges Bataille*. Acco Leuven/Amersfoort. 33-55. **[einde pagina 58]**