

Het leven is theater, het theater is een farce

Een inleiding voor de voorstelling Totaal Thomas van De Warme Winkel

Voorwoord

De voorstelling *Totaal Thomas* ging in 2006 in première op het Oerol Festival (Terschelling)¹. Ter gelegenheid van de reprise in 2008 en de herneming in het kader van de Weense Herfst in 2011 werd onderstaande inleiding gehouden in enkele theaters en op locatie in Nederland en België. De tekst is een samenvatting van mijn voordracht. Dit artikel is bedoeld als korte introductie in het leven en werk van Thomas Bernhard en een introductie van toneelgroep De Warme Winkel. Thomas Bernhard wordt de laatste twintig jaar te weinig in Nederland gespeeld om nog bekend te zijn bij een groot publiek. De tekst is een voorbeschouwing en geen interpretatie of analyse van de toneelstukken van Thomas Bernhard of van de voorstelling van De Warme Winkel. Deze tekst wil een klein overzicht geven in de context van de voorstelling *Totaal Thomas* waardoor de toeschouwer beter banden kan leggen met het werk van Thomas Bernhard, de toneelgeschiedenis en de actualiteit.

De actualiteit van Thomas Bernhard

De Oostenrijkse schrijver Thomas Bernhard (1931-1989) had een ambivalente verhouding met het theater, een soort haatliefdesrelatie. Hij had een problematische verhouding met theater, met de theatermakers, het publiek en theaterrituelen. Hij vond theater een perversiteit: *Het toneel is een tientallen eeuwen oude perversiteit waar de mensheid verzot op is omdat ze verzot is op haar eigen leugenachtigheid.*² Een voorbeschouwing of een nagesprek had Bernhard dus beslist een gruwel gevonden, een absurditeit. Toch zal ik proberen om u een korte inleiding te geven, een handvat voor de voorstelling *Totaal Thomas*. Hier volgt een korte beschouwing op het leven en het werk van Thomas Bernhard, de toneelproductie en toneelgroep De Warme Winkel (DWW). De voorstelling *Totaal Thomas* is een montage voorstelling³, voornamelijk gebaseerd op twee stukken: *Der Theatermacher*⁴ en *Am Ziel*⁵. Maar ook korte fragmenten en citaten uit andere teksten van Thomas Bernhard werden hiervoor gebruikt. Teksten uit *Minetti*⁶ en *Elisabeth II*⁷. Zijn toneelwerken reageren deels op de (politieke) actualiteit en vermengen werkelijkheid en fictie, autobiografie en commentaar met elkaar.

Ook al vond Bernhard theater een perversiteit, heeft hij in de periode van 1967 tot en met 1989

¹ Totaal Thomas ging in première op 17 juni 2006 in buurthuis de Stoek te Hoorn, Terschelling.

² Thomas Bernhard, *Der Theatermacher*. Het Nederlandse citaat is afkomstig uit de voorstellingstekst van De Warme Winkel. *Totaal Thomas*, p.33

³ In de voorstellingstekst wordt gebruikt gemaakt van de Nederlandse vertalingen van Theodor Duquesnoy (*Elisabeth II*), Aus Greidanus sr. (*Minetti*), Janine Brogt (*Der Theatermacher*) en Tom Kleijn (*Am Ziel*)

⁴ Wereldpremière van *Der Theatermacher* Salzburger Festspiele (coproductie met het Schauspielhaus Bochum) 17.8.1985. Regie: Claus Peyman. Met o.a. Traugott Buhre als Bruscon en Kirsten Dene als mevrouw Bruscon.

⁵ Wereldpremière van *Am Ziel* Salzburger Festspiele (coproductie met het Schauspielhaus Bochum) 18.8.1981. Regie: Claus Peymann. Met o.a. Marianne Hoppe als de moeder en Kirsten Dene als de dochter.

⁶ Wereldpremière van *Minetti* Württembergisches Staatstheater Stuttgart 1.9.1976. Regie: Claus Peyman. Met o.a. Bernhard Minetti als Minetti.

⁷ Wereldpremière van *Elisabeth II* Schillertheater Berlin 5.11. 1989. Regie: Niels-Peter Rudolph.

in totaal achttien toneelstukken⁸ geschreven naast talloze romans en verhalen. Zijn toneelteksten werden in Oostenrijk op de belangrijkste podia opgevoerd, in het Weense Burgtheater en op de Salzburger Festspiele. Zijn werk is vertaald naar meer dan veertig talen en wordt op veel plaatsen gespeeld. Zijn teksten behoren tot de wereldliteratuur. Bernhard heeft veel theatermakers en toneelschrijvers geïnspireerd. In het werk van bijvoorbeeld Elfriede Jelinek kunnen we de invloeden van Bernhard terugvinden: Bepaalde thema's zoals de omgang met historische gebeurtenissen, de politieke actualiteit en de "*Kunstfeindlichkeit*", de radicaliteit waarmee een thema geëtaleerd wordt, de vlijmscherpe analyses, de monologische vertelstructuur, de muzikaliteit van de taal.

In Nederland hebben Maatschappij Discordia⁹ en de Belgisch Nederlandsche Repertoirevereniging De Vere¹⁰ (beiden onder leiding van toneelspeler en regisseur Jan Joris Lamers) ooit naam gemaakt met opvoeringen van Bernhard's stukken. Op dit moment worden stukken van Thomas Bernhard weer vaker in Nederland opgevoerd. *Am Ziel* is in het seizoen 2011-2012 zelfs in twee ensceneringen te zien. De Vere speelt weer *Der Theatermacher*. Waarschijnlijk is dat niet toevallig? De toneelstukken van Bernhard hebben bewezen over een specifieke aantrekkingskracht en urgentie te beschikken die nimmer aan actualiteit ingeboet hebben. Opvallend is echter dat Bernhard's stukken nu vooral in het vlakke-vloer-circuit in Nederland gespeeld worden. De grote toneelgezelschappen moeten hem eerst nog herontdekken voor de grote podia en het lijsttoneel (terwijl Bernhard zijn stukken natuurlijk voor "*die große Bühne*" had geschreven). De Warme Winkel speelt *Totaal Thomas* in buurthuizen en in vlakke-vloer-theaters.

Bernhard is een cultuurpessimist, een nihilist; hij bekritiseert alles. De kritiek van Thomas Bernhard richt zich tegen iedereen, dat wil zeggen niet alleen tegen politici, ambtenaren en conformisten, maar ook tegen theatermakers, acteurs, arrogante en ijdele kunstenaars en tenslotte ook tegen zichzelf. Alles is namelijk belachelijk en het menselijke bestaan een belachelijke vertoning. Alles is een absurditeit. Met zijn kritiek spaart hij aldus noch zichzelf noch zijn publiek. Zijn kritiek aan het publiek is daarmee complexer dan Peter Handke's eindimensionale *Publikumsbeschimpfung*¹¹. Bij Bernhard sluit deze kritiek alles en iedereen in, ook de theatermakers, de acteurs. Alles is belachelijk vanuit het oogpunt der kritiek. In tegenstelling tot Handke's scheldpartij vindt bij Bernhard nog een handeling plaats. Hij is een cynicus maar dan volgens de letterlijke betekenis van het woord. Een hond die blaft en dan geestig en humoristisch, denk maar aan Diogenes van Sinope¹² die in een ton woonde en kwispelde naar iedereen die hem iets gaf, blafte naar wie wegkeek en misdadigers beet. Michel Foucault beschouwt kritiek als een kwestie van houding en attitude. Bernhard had een kritische houding tegenover alle openbare instanties, rijksinstellingen en ook theaterzaken, was bevreesd voor een burgerlijk publiek en een onkritische samenleving; Hij was bang voor de critici en mensen die nog slechts "*stupidie naar iets kijken maar niets meer horen*" (zoals de theatermaker Bruscon het formuleert in *Der Theatermacher*).

Thomas Bernhard had een haatliefde met zijn vaderland Oostenrijk. Voor Bernhard is de natie

⁸ Bernhard's eerste toneelstuk *Ein Fest für Boris* ontstond al in 1967 maar werd pas in 1970 gepubliceerd. Wereldpremière was op 29.6.1970 in het Deutsche Schauspielhaus Hamburg. Regie: Claus Peymann.

⁹ Discordia werd opgericht in 1981

¹⁰ De Vere werd opgericht in 1992

¹¹ Peter Handke's *Publikumsbeschimpfung* verscheen in 1966 en keert de rollen van het theater om: de acteurs beschimpen het publiek zonder dat er een handeling plaatsvindt.

¹² Diogenes (404 – 323 v.Chr.) was een Griekse filosoof. Veel anekdotes uit het leven van Diogenes en opvattingen werden overgeleverd door de Griekstalige biograaf Diogenes Laërtius in zijn boek *Leven en leer van beroemde filosofen*, vermoedelijk in de derde eeuw na Chr.

Oostenrijk een theater: “*Österreich selbst ist nichts als eine Bühne*”¹³. Het is een land waar het verleden wordt verdrongen (in het bijzonder de rol van Oostenrijk tijdens WO II) en veel mensen zelfingenomen zijn. Elfriede Jelinek laat later de verdrongen geschiedenis veelal als zombies (als spoken uit het verleden) terugkeren in het geheugen van het publiek. Denkt u bijvoorbeeld eens aan Kurt Waldheim, de voormalige secretaris-generaal van de Verenigde Naties die van 1986 tot 1992 bondspresident van Oostenrijk werd. Vanaf 1941 had Waldheim in de Duitse Wehrmacht gediend en aan diverse operaties deelgenomen. Later ontkende hij zijn betrokkenheid aan de doding van partizanen en burgers, de zogeheten Waldheim-affaire. Op kritische kunstenaars reageert de gevestigde orde en later het rechtspopulisme van ondermeer Jörg Haider in Oostenrijk met haat. Veel kunstenaars worden uitgemaakt voor nestbevuilers omdat ze een kritische houding hebben. Bernhard veroorzaakte een aantal spraakmakende schandalen rond zijn toneelstukken en romans. Hij gold voor velen als nestbevuiler.

Bernhard's teksten thematiseren juist deze vijandigheid ten opzichte van de kunst en cultuur. Iets wat we op dit moment ook in Nederland kunnen observeren en ervaren. Nederland is verworpen tot een “Bühne” waar de politici de rol van acteurs trachten over te nemen. Kwajongens die polariseren in plaats van zich te verenigen en een solidaire, sociale en kunstminnende samenleving te bevorderen. Het zorgwekkende is dus niet de aanstaande bezuiniging maar het klimaat, het is de politiek die kunst minacht en kunstenaars stigmatiseert als parasieten, een politiek die bang is voor het experiment, voor kritiek en de onorthodoxe oplossingen die kunst kan aanbieden. We moeten ons zorgen maken over een samenleving die de vrije uitingen van kunst de mond wil snoeren.

Thomas Bernhard in een notendop

Thomas Bernhard werd in 1931 geboren in Heerlen in Nederland. Zijn moeder was op dat moment in Nederland omdat zij zwanger was geworden in een buitenechtelijke relatie en haar zwangerschap wilde verbergen. Bernhard had zijn hele leven een zwakke gezondheid en bracht veel tijd in sanatoria door. Hij had last van zijn longen. Op een van zijn kuren ontmoete hij Paul Wittgenstein, de neef van de filosoof Ludwig Wittgenstein. Over deze vriendschap heeft Bernhard zijn meest liefdevolle boek geschreven: *De neef van Wittgenstein*¹⁴. In zijn vroege jeugd werd Thomas Bernhard door zijn grootouders opgevoed, en in 1942 te Salzburg op een pensioonaat gestopt. Deze ervaringen zal hij later ook in zijn 5-delige ‘autobiografie’ verwerken. Zijn grootvader Johannes Freumbichler, een schrijver van Heimat-literatuur, was voor hem een voorbeeld. Bernhard studeerde musicologie en volgde daarna in Salzburg muziek- en acteerlessen aan de Mozarteum en vervolgens dramaturgie. De tijd aan de Mozarteum zal hij later gebruiken voor zijn roman *Der Untergeher*¹⁵ over de pianist Glenn Gould. Muziek is een terugkerend motief in zijn teksten. Bijvoorbeeld in *Die Macht der Gewohnheit*¹⁶. Vijf artiesten proberen ooit eens Schuberts Forellenquintett te spelen maar het mislukt herhaaldelijk. Zijn favoriete opera was *Die Zauberflöte* van Mozart. Thomas Bernhard werkte in de vroege jaren vijftig als journalist voor de sociaaldemocratische krant *Demokratisches Volksblatt*. Hij schreef verslagen van rechtszaken. Bernhard begon zijn eerste verhalen en gedichten te schrijven. Zijn eerste roman *Frost (Ndl. Vorst)* verscheen 1963 en was meteen een succes. In 1964 en 1965 ontvangt hij zijn

¹³ Thomas Bernhard, *Heldenplatz*, Frankfurt am Main 1988. Wereldpremière op 4.11.1988 Burgtheater Wien. Regie: Claus Peymann. Met o.a. Kirsten Dene en Marianne Hoppe.

¹⁴ Thomas Bernhard, *Wittgensteins Neffe* 1982

¹⁵ Thomas Bernhard, *Der Untergeher*, Frankfurt am Main 1983

¹⁶ Thomas Bernhard, *Die Macht der Gewohnheit*, Frankfurt am Main 1974. Wereldpremière Salzburger Festspiele 27.7.1974. Regie: Dieter Dorn. Met o.a. Bernhard Minetti als Caribaldi en Hans Peter Hallwachs als dompteur.

eerste literaire prijzen. Van het prijsgeld koopt hij een oude boerderij in het dorpje Ohlsdorf (nu het Thomas Bernhard museum).

De schrijver was een vrijgezel en misantroop. Bernhard was nooit getrouwd. Hij hield zich het liefst afzijdig uit maatschappelijke debatten, en cultiveerde zijn imago als de buitenstaander. Wanneer toneelstukken van hem in het Burgtheater werden opgevoerd, was zijn oordeel vaak vernietigend, ofschoon deze uitlatingen niet zelden een ironische ondertoon hadden. Het politieke ontstaat bij Bernhard vanuit het persoonlijke, vanuit het poëtische. De teksten krijgen een politieke lading door zijn persoonlijke blik op de maatschappij en de poëtische uitvergroting van de vlijmscherpe observaties. Wie kan denken, moet volgens Bernhard, alles opheffen, dus ook alle bestaande begrippen en conventies. De excentrieke Bernhard dreef het nihilisme van zijn generatie tot het uiterste; dood en zelfmoord zijn de belangrijkste thema's in zijn werk. De angst voor de dood is een onuitputtelijke bron om creatief te zijn. Het menselijke bestaan is voor Thomas Bernhard nauw verbonden met het lijden en de dood. Hij gaat zelfs nog een stap verder door de essentie van het bestaan in de dood te zien: „*Wenn wir ein Ziel haben, so scheint mir, ist es der Tod*“¹⁷, „*Das Aus ist das Ziel*“¹⁸. Hij zei dat alles belachelijk is als we aan de dood denken. De regisseur Claus Peymann noemt Bernhards toneelstukken „*burgerlijke dodendansen*“. Verrotting en bourgeoisie horen hier bij elkaar. De dood is alom aanwezig, in het leven en in het werk van Thomas Bernhard. Hij werd gedurende zijn leven vaak met de dood geconfronteerd. Zijn geliefde grootvader Johannes Freumbichler stierf in 1949, een jaar later overleed zijn moeder aan kanker. Thomas Bernhard stierf op 12 februari 1989 na een lange ziekte.

Met zijn testament zorgt hij nog eens voor een schandaal in zijn thuisland. Hij laat vastleggen dat voor de duur van dertig jaar in Oostenrijk niets van hem geënceneerd, gepubliceerd en voorgedragen mag worden. Met dank aan zijn halfbroer Peter Fabjan werd dit verbod enkele jaar geleden opgeheven. De toneelstukken van Thomas Bernhard zijn tragikomedies, of 'mensheidskomedies'. Volgens de Zwitserse dramaticus Friedrich Dürrenmatt is de tragikomedie de enige dramatische vorm die het tragische kan uitspreken en recht kan doen aan de werkelijkheid. Bernhard beschouwde dat tragische als een soort vulmiddel voor zijn „*philosophisches Lachprogramm*“. Recensenten noemden hem ook „*Alpenbeckett*“ en „*Menschenfeind*“. Bernhards tragikomedies of mensheidskomedies zijn schilderingen van de eenzaamheid, vijandelijkheid en stompzinnigheid van de mens, die denkt te kunnen liefhebben, maar in feite op lange termijn alleen nog maar kan haten en verafschuwen. Meer nog, die haat is noodzakelijk, want walging is wat mensen in beweging houdt. Hiermee profileerde Bernhard zich als een uitgesproken cultuurpessimist, met bovendien bijzonder veel zwarte humor en sarcasme.

Kenmerkend voor de stukken van Bernhard zijn de lange monologen van een solitaire zonderling, zoals de theatermaker of de weduwe van een industrieel. Ze verwoorden hun standpunt in het kader van een concrete situatie, bijvoorbeeld een opvoering of een bezoek, aan een deels stomme toehoorder. De monologen zijn categorische beweringen waarbij elke stelling absoluut wordt gemaakt. Een typerend kenmerk voor de monologen zijn het frequent en herhaaldelijk gebruiken van een specifieke terminologie waardoor op voorhand tegenspraak uitgesloten wordt: *uiteraard, alle, niets, voorgoed, voortdurend, daarover valt toch niet te discussiëren*. Bijzondere stilistische kenmerken zijn ook de gradatie, de overdrijving, het verdwalen in een maalstroom van gedachten en in een *idée fixe*, wat door frequente herhalingen kunstzinnig en poëtisch georkestreerd wordt. Op het moment dat een overtreffende trap niet meer mogelijk lijkt, wordt nogmaals een aspect vergroot. Deze techniek doet denken aan de compositiemethodes van de barokke en seriële muziek. De sprekers/hoofdpersonages zijn meestal „*Geistesmenschen*“, die in uitgebreide tirades positie kiezen tegen de stompzinnige massa. Ze

¹⁷ Thomas Bernhard, *Verstörung*, Frankfurt am Main 1967

¹⁸ Thomas Bernhard, *Heldenplatz*, Frankfurt am Main 1988

attaqueren alles wat in Oostenrijk heilig is: De natie, die Bernhard graag als katholiek nationaalsocialistisch bestempelt, herkende instituten als het Weense Burgtheater, alom vereerde kunstenaars enzovoort. Dat zorgt vaak voor een schandaal.

Ik wil u graag attenderen op enkele denkbepelden en filosofische stromingen die volgens mij deel uitmaken van Bernhard's "*philosophische Lachprogramm*": Arthur Schopenhauer, Friedrich Nietzsche en Albert Camus. Volgens Schopenhauer¹⁹ is de wereld wat jij je voorstelt. In eerste instantie ervaar je alles in jezelf. Omdat we het alleen in onszelf onbemiddeld kunnen ervaren noemt Schopenhauer het de wil. De menselijke wil wordt gedetermineerd door motieven. Het is de drang om te bestaan die in alles werkzaam is, en tevens de bron van het oneindige lijden van de wereld: alles vecht om te bestaan en in de levende natuur wordt geen verlangen definitief bevredigd, en dat allemaal zonder enige reden en zonder enig doel. Je kunt niet op hetzelfde moment zowel het een als het ander willen. Je kunt twijfelen, delibereren, worstelen met gevoelens, afwegen, maar de uiteindelijke wilsact zou daar een noodzakelijk gevolg van zijn. Immers, je kunt niet willen wat je wilt. Dat zou een oneindige regressie van willen veronderstellen, hetgeen absurd is.

Nietzsche voorspelde dat Europa in de greep van het nihilisme zou komen. Omdat er geen geestelijke waarden meer zijn, hebben de hoogste waarden geen waarde meer. Aldus zijn er geen absolute waarden meer. Alles vindt op een meer persoonlijk en individualistisch niveau plaats. Alles is wat je daarvan vindt. We kunnen van alles iets vinden en alles betekent dan vervolgens iets. Door de inflatie van betekenissen betekent het uiteindelijk niets meer. Het absurdisme stelt dat het leven in essentie geen betekenis heeft en het onmogelijk is om het rationeel te verklaren waarom er leven is. Elke poging om de essentie van het bestaan te verklaren is gedoemd om te mislukken. Het menselijke lijden is het resultaat van de onmogelijkheid om een verklaring te vinden en de permanente mislukkingen. Albert Camus zag in de mythe van Sisyphus²⁰ een metafoor voor het leven zelf. De mens die oneindig pogingen onderneemt maar uiteindelijk gaat het telkens weer mislukken. Wie echter de absurditeit van dit bestaan beseft, kan gelukkig zijn.

Bernhard noemde ondermeer Shakespeare en Samuel Beckett als belangrijke literaire inspiratiebronnen. Vooral laatstgenoemde is interessant vanwege de absurditeit in het werk van Thomas Bernhard. De teksten van Beckett zijn gekenmerkt door lange monologen, bezwerende mantra's en de muzikaliteit van de taal. De teksten zijn een compositie van lange meanderende gedachten, herhalingen, variaties en stiltes. De sprekers, die vaak een fysieke handicap hebben of onbeweeglijk zijn, proberen hun bestaan door het spreken te bevestigen en te verankeren. Het werk van Thomas Bernhard kent ook enkele overeenkomsten met een andere Oostenrijkse auteur: Peter Handke. Beide schrijvers hadden veel respect voor elkaar. Veel van Handke's toneelstukken worden als luisterspelen opgevat. Dat kan ook van Bernhard's stukken gezegd worden. Zijn teksten hebben een monologische vertelstructuur. We horen de taal van een specifiek milieu, van de bourgeoisie of van de kunstenaars. Bernhard's stukken volgen een tekstdramaturgie in plaats van een beeld-dramaturgie. Peter Handke toont een verregaande neiging tot experimenteren met de mogelijkheden van de taal. Hij werd geïnspireerd door de taal-filosofie van Ludwig Wittgenstein, die zei dat de taal een wereldopvatting is die de mens wordt opgelegd. Ons doel moet zijn om ons van deze taal los te maken en tot een eigen taal te komen. De mens moet proberen om het gevoelde anderen begrijpelijk te maken en om een brug tussen binnen- en buitenwereld te construeren. Volgens de Duitse filosoof Peter Sloterdijk is juist de verlossing van taalgewoontes van het sociale milieu in hoge mate noodzakelijk om tot een eigen taal te komen

¹⁹ Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*. In het Nederlands *De wereld als wil en voorstelling*. Het werk verscheen voor het eerst in 1818 en werd in 1844 sterk uitgebreid.

²⁰ Albert Camus, *De mythe van Sisyphus*, 1942. Sisyphus is exemplarisch voor de moderne mens die inziet dat de wereld irrationeel is en geen zin heeft. Sisyphus geeft hier niet aan toe maar schiept zijn eigen zingeving.

die niet door een ideologie of milieu is opgelegd. De mens moet zich bevrijden van hinderlijke fixaties en bovendien losmaken van alle oppervlakkige ideologieën of nationale invloeden. De prestatie van poëzie is, volgens Sloterdijk, om van geen ideologie behekst te zijn.²¹ Handke en Bernhard creëren beiden een eigen taal en poëzie. In het poëtisch taalgebruik van Thomas Bernhard vinden we bijvoorbeeld veel neologismen en samengevoegde zelfstandige naamwoorden. De taal imiteert niet het dagelijkse realistische taalgebruik maar is artificieel en absurd.

Der Theatermacher – een scheppingskomedie

Der Theatermacher ging 1985 in première op de Salzburger Festspiele. De theatermaker Bruscon is samen met zijn familie op tournee door de provincie met zijn komedie ‘Het rad der geschiedenis’, “*een komedie die alle komedies omvat die ooit geschreven zijn*”. Het theatergezelschap trekt “*über die Dörfer*” en wil ook in het dorps huis van Otbach het stuk vertolken. We zien de voorbereidingen en de repetities en luisteren naar Bruscon’s beschouwingen over theater en naar zijn wereldopvattingen. Het kunstwerk komt echter niet tot stand, het voornemen de hele wereld een “*Geschichtsstandpauke*”, een lesje in geschiedenis te geven, mislukt door de oppermacht van de natuur. Een onweer veroorzaakt brand in de pastorie, het publiek verlaat overhaast het dorps huis om in plaats van het schouwspel van de theatermaker het schouwspel van de natuur te aanschouwen. Dit stuk kan gezien worden als een gelijkenis van kunst in een kunstvijandige wereld, idem als een model hoe mensen door de kunstbezetenheid van een theatermaker onderdrukt worden. Het stuk laat de voorbereidingen zien van het stuk in het stuk, ‘Het rad der geschiedenis’. Bruscon, de theatermaker, treft voorbereidingen voor de uitvoering van zijn stuk. Hij stelt de eis dat alles het licht uit moet, ook de noodverlichting. Aan het einde wenst hij totale duisternis. Dit refereert naar het beroemde “*Notlicht-Skandal*” in 1974. Toen het stuk *Der Ignorant und der Wahnsinnige* in 1974 op de Salzburger Festspiele in première ging, ontstond een groot schandaal. Volgens Bernhard’s regieaanwijzing moest het stuk in totale duisternis eindigen, dus ook de noodverlichting in de zaal uitgeschakeld worden. Deze wens kwam men al op de première niet na op last van de brandweer. Vervolgens werden alle voorstellingen afgelast en volgden verschillende juridische zaken. Het rumoer ontstemde Bernhard ernstig. Hij geeft per telegram commentaar op het schandaal: “*Eine Gesellschaft, die zwei Minuten Finsternis nicht verträgt, kommt ohne mein Schauspiel aus*”. In *Der Theatermacher* wordt deze kwestie dus overgedaan, maar deze keer dan als klucht.

Bruscon prijst het stuk als “*mehr oder weniger eine Schöpfungskomödie, um nicht sagen zu müssen, ein Jahrhundertwerk*”²² beklagt de moeilijkheden van een voorstelling op reis en het onbegrip van het publiek, “*die Menschheitsverdummung*”, het theater in de provincie, “*die Provinz des Menschen*”, het proletariaat dat alles ruïneert, het gebrek aan talent van acteurs, in het bijzonder van zijn acteurs, zijn vrouw, zijn dochter, zijn zoon. De relatie van vader en zoon is een dialectiek van meester en knecht, van regisseur en assistent, (zoals ook in *Catastrophe* van Samuel Beckett): “*Du bist meine größte Enttäuschung, das weißt du, aber du hast mich nie enttäuscht, du bist mein Nützlichster*”.²³ De opdrachten die de regisseur respectievelijk de theatermaker aan zijn assistent respectievelijk aan zijn zoon geven, dienen de machtsverhouding in stand te houden, laten een beeld van onderdrukking zien, de bezetenheid van de maker die zijn ideeën boven alle andere ideeën stelt zonder vermogen tot nuancering en zelfbespiegeling. De minutieuze en tegelijkertijd wanhopige perseverantie en het gebrek aan reflectie versterken de

²¹ Peter Sloterdijk, *Zur Welt kommen – Zur Sprache kommen*; Frankfurt am Main 1988

²² Thomas Bernhard, *Der Theatermacher*; Stücke 4, p. 18

²³ Thomas Bernhard, *Der Theatermacher*

absurde werking. De kunstenaar faalt wanneer hij probeert volmaakte kunst te maken. Alle kunstenaars moeten falen: “*de gedachte te falen is de wezenlijke gedachte*”.²⁴ Dit is een terugkerend en prominent motief in het werk van Thomas Bernhard. Het stuk *Der Ignorant und der Wahnsinnige*²⁵ laat de deformatie van de kunstenaar zien die zich probeert perfect en dwangmatig aan te passen aan de verwachtingen van het publiek en daarin zover gaat dat kunst tot kunstmatigheid verwordt. Een karakteristieke scène laat zien hoe de zangeres zich aankleedt en de voorgegeven sociale rol bekleedt, een dwangbuis aantrekt, om deze later weer uit te trekken om deze wereld te ontvluchten.

Volgens Karl Marx voltrekt zich elk gebeurtenis in de geschiedenis twee keer. Een keer als tragedie en vervolgens een keer als farce. In zijn schrift *Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte*²⁶ vergeleek hij de staatsgreep van Lodewijk Bonaparte, Napoleon III, op 2 december 1851²⁷ met die van zijn oom Napoleon Bonaparte op 9 november 1799.²⁸ Het stuk 'Het rad der geschiedenis' kunnen we wellicht interpreteren als een commentaar op Marx en Hegels filosofie der geschiedenis. Hegel gaat daarvan uit dat het einddoel van de geschiedenis “*der Weltgeist*” is en dat het “*in der Geschichte vernünftig zugeht*”. Hegel ziet de wereldleiders tot en met Napoleon als een “*Träger des Weltgeistes*” en daarin de nodige vooruitgang van de geschiedenis. Ook ondanks een negatief verloop gelooft hij dat de “*Weltgeist*” zich uiteindelijk vervult. Thomas Bernhard echter ziet de wereld als een resultaat van “*Wille und Vorstellung*”. Voor hem zit in alles “*Geist*”, in de mens en ook in de natuur, maar deze “*Geist*” is niet (of nu niet meer) verstandig. De wereldleiders verschijnen bij Bernhard alleen nog als farce op toneel. De mens bedriegt zichzelf en de natuur is mede daardoor verworden tot iets kwaads, “*Die Natur ist böse*” omdat de mens met zijn geest bezit genomen heeft van de natuur. Volgens Bernhard kan de natuur nu niet meer separaat van de mens gezien worden. Hiermee neemt Bernhard ook afstand van de door hem in vroege jaren geliefde Oostenrijkse schrijver Adalbert Stifter. Stifter schreef poëtische geïntensiverende omschrijvingen van de natuur waarbij de mens een ondergeschikte rol speelt, de natuur in navolging van het romantische beeld verheven wordt. Thomas Bernhard heeft geen vertrouwen in de mensheid, hij heeft een nihilistisch wereldbeeld. De titel van het in *Am Ziel* genoemde stuk kan als programmatische kreet begrepen worden: ‘Redde wie zich redde kan’.

Am Ziel – een eindspel

In het stuk *Am Ziel*, dat 1981 in Salzburg in première ging, is een theaterauteur te gast bij een burgerlijke familie, bij moeder en dochter die in hun onverwerkte familiegeschiedenis vastzitten. Het stuk is een lange monoloog van de moeder over haar ongelukkige verleden, haar gebroken huwelijk met een industrieel, haar onvermogen om liefde te geven en haar burgerlijke perceptie

²⁴ De Warme Winkel, Totaal Thomas, p.23

²⁵ Thomas Bernhard, *Der Ignorant und der Wahnsinnige*, Frankfurt am Main 1972. Wereldpremière Salzburger Festspiele 29.7.1972. Regie: Claus Peymann. Met o.a. Ulrich Wildgruber als vader, Bruno Ganz als dokter en Otto Sander als Winter.

²⁶ Karl Marx, *Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte*; 1852

²⁷ In 1851 stelde Lodewijk Napoleon het parlement voor de grondwet te veranderen zodat de president zich herkiesbaar kon stellen. Lodewijk vond dat de vierjaarlijkse termijn niet genoeg was om zijn hele programma te voltooien. Het parlement weigerde dit. Op 2 december 1851 pleegde Napoleon hierop een staatsgreep. Hij ontbond het parlement, en door middel van een meerderheid bij een volksraadpleging werd zijn presidentiële termijn alsnog verlengd. Deze coup deed veel republikeinen besluiten Napoleon de rug toe te keren.

²⁸ De staatsgreep van 18 Brumaire was een staatsgreep op 9 november 1799 (gelijk aan de datum 18 Brumaire in de Franse Republikeinse Kalender) waarbij Napoleon Bonaparte de macht greep in revolutionair Frankrijk. De staatsgreep wordt vaak gezien als het einde van de Franse revolutie en het begin van de napoleontische tijd.

van kunst. Ze zitten op gepakte koffers om naar Katwijk te vertrekken. De avond daarvoor waren ze naar de voorstelling ‘Rette sich wer kann’ (‘Redde wie zich redde kan’) van de theaterauteur die nu bij hen te gast is. Zij weet eigenlijk niet, waarom zij naar theater gaat want zij haat en veracht kunst. Ook al feliciteert zij de theaterauteur met het succes: “*Sie sind am Ziel mein Herr*” (U heeft uw doel bereikt, mijnheer), zij heeft een tegenstrijdige houding tegenover de auteur. Enerzijds prijst zij hem als “*Erfolgsschriftsteller*”, als de succesvolle schrijver van het stuk, anderzijds kraakt ze hem af als een smeerlap, een cynicus met grootsheidswaan, die arrogant en lui is. Volgens haar zijn kunstenaars lui. Zij heeft hem wel uitgenodigd maar wil hem eigenlijk niet in huis. Zij heeft hem nodig als toehoorder maar is bang dat hij er met de dochter vandoor zou gaan. In tegenstelling tot de vader-en-zoon-relatie in *Der Theatermacher* zien we hier een moeder-dochter-conflict. De dochter is onvrij en afhankelijk van de moeder. Haar wordt geen enkel moment van vrijheid gegund. Zoals de familie door de theatermaker onderdrukt wordt, wordt hier de dochter onderdrukt en als bezit beschouwd. Elk gevoel van liefde verwordt tot drang om te moeten bezitten. De moeder wil haar kind niet loslaten, ze gaat het aan zich vastbinden en laat het kind nooit meer los en als het zich losmaakt, dan volgt daarop de doodstraf. De moeder compenseert haar ongeluk met overmatig drankgebruik en drinkt een fles cognac leeg. De auteur laat echter geen beslag op zich leggen. Hij strijdt tegen “*Vereinnahmung*” door ouders, de maatschappij, instellingen en door de kritiek. Hij laat zich niet in een levenslange jas stoppen, in een dwangbuis: “*Sie zogen mir eine Jacke an und sagten, so das ist die lebenslängliche Jacke für dich und ich zog die Jacke wieder aus. Sie zogen sie mir an und ich zog sie wieder aus, immer so fort, sie zogen sie mir an, ich zog sie wieder aus.*”²⁹

De situatie is uitzichtloos en onveranderlijk. “*Wir machen den Versuch, die Gesellschaft zu ändern, aber das gelingt natürlich nicht.*”³⁰ “*Die Gesellschaft kann nicht verändert werden*”³¹. Er zijn alleen bewijzen voor het mislukken. Zo overheerst het principe van het mislukken: “*Der Gedanke zu scheitern ist der wesentliche Gedanke*”, de schrijver moet mislukken, a priori, omdat alle schrijvers mislukt zijn. De acteurs moeten mislukken, ze worden in vreselijke jassen gestopt, de moeder en dochter die in hun familiegeschiedenis vast zitten. Am Ziel is op deze manier een soort eindspel, *fin de la partie*. Het doel kan door de protagonisten niet bereiken worden. Als het doel bereikbaar was, dan lijkt het alsnog het verkeerde doel te zijn: “*Sind wir am Ziel, ist alles das Verkehrte*”.

De Warme Winkel

De Warme Winkel is een maatschappelijk betrokken collectief. De groep werd in 2002 in Amsterdam opgericht door Vincent Rietveld, Mara van Vlijmen en Joep van der Geest. Pas met het toetreden van Jeroen de Man in 2006 kreeg De Warme Winkel zijn huidige vorm. Hij vervangt Joep van der Geest (die sinds 2005 verbonden is aan de Veenfabriek) en nu ook geen lid meer is. Van der Geest’s laatste samenwerking met DWW was juist *Totaal Thomas*. Waard Weemhof is het vierde officiële lid van DWW (hij heeft de rol van Joep van der Geest in *Totaal Thomas* sinds 2011 overgenomen). Maria Kraakman is een van de vaste gastspelers. Zij heeft gedurende de ‘Weense Herfst’³² in 2011 de rol van Mara van Vlijmen in *Totaal Thomas*

²⁹ Thomas Bernhard, Am Ziel, Stücke 3, p. 353; DWW, Totaal Thomas, p.24

³⁰ Thomas Bernhard, Am Ziel, Stücke 3, p. 354

³¹ Thomas Bernhard, Am Ziel, Stücke 3, p. 355

³² De Warme Winkel speelt in de herfst van 2011 vijf opzienbarende oevrestukken over Oostenrijkse kunstenaars in een aaneengesloten reeks in Amsterdam, Brussel en Groningen. De Weense Herfst bestaat uit de

overgenomen. De Warme Winkel werkt regelmatig met vaste gasten, bijvoorbeeld met Marien Jongewaard van Nieuw West als speler en eindregisseur of Paul Koek die de eindregie voor *Totaal Thomas* deed.

Met de voorstelling *Totaal Thomas* kreeg het artistieke profiel van De Warme Winkel scherpe contouren. Thomas Bernhard bleek uitstekend aan te sluiten bij inhoud en werkwijze van het collectief. *Totaal Thomas* was in 2006 de eerste van vijf voorstellingen in de serie *Öster'reich raus!* - een reeks over vijf Oostenrijkse kunstenaars - en ging toen in datzelfde jaar op het Oeroel Festival (Terschelling) in première. In het kader van de 'Weense Herfst' zijn deze nu allemaal in de herfst van 2011 weer te zien. Door de vijandigheid ten opzicht van de kunst vanuit de neoliberale regering in Nederland hebben alle voorstellingen een nieuwe dimensie gekregen en zijn nog steeds actueel.

De stijl van De Warme Winkel is energiek, performance-achtig en beeldend. De toneelgroep heeft een grote fascinatie voor geschiedenis en liefde voor de literatuur. In spreekbeurten vertellen zij elkaar over schrijvers, teksten en ideeën. Ze kennen de teksten en schrijvers die ze uitgekozen hebben door en door en eveneens de bijhorende contexten. Voor *Totaal Thomas* hebben zij zich door het oeuvre van Bernhard gewerkt. Niet alleen het toneelwerk maar ook door de romans en diens toespraken, die hij hield bijvoorbeeld naar aanleiding van een toneelprijs die hij in ontvangst nam (zie ook Thomas Bernhard, *Mijn prijzen*). Ze kennen niet alleen een enkele tekst maar ook de bijhorende discoursen, discussies en interpretaties. Juist daardoor dat ze het diep uitgezocht hebben kunnen ze het materiaal humoristisch en ironisch behandelen. De ironie dient ertoe om afstand te nemen van het subject en om een nieuwe positie respectievelijk perspectief in te nemen. Dat wil zeggen om opnieuw naar het onderwerp te kijken, het te relativiseren en tegelijkertijd een nieuwe betekenis eraan toe te voegen. Ze spelen niet alleen repertoire, ze ontwikkelen tegelijkertijd nieuw repertoire.

De Warme Winkel voert de traditie van een groep als Discordia voort die zich ondermeer een naam had gemaakt door hun manier van Bernhard spelen en maken. Vincent Rietveld zei in een interview over de betekenis van Discordia voor de perceptie van het werk van Thomas Bernhard:

*“Oh, en over Thomas Bernhard gesproken! Ons spel van parodie richt zich ook wel eens op Discordia, maar Jan Joris Lamers heeft wel vormgegeven hoe je Bernhard moet spelen. Voor onze voorstelling Totaal Thomas zijn we naar Wenen gegaan om te kijken hoe ze daar Bernhard spelen. Maar in Wenen kunnen ze er niks van. Ze doen alsof ze Ibsen staan te spelen. Ik snap niet dat Jan Joris Lamers niet door heel Europa trekt om les te geven in hoe je Bernhard moet spelen”*³³

De voorstellingen van De Warme Winkel gaan over kunst en kunstbegrippen en de betekenis van kunst, over wat kunst is en hoe kunst gemaakt wordt. Het maakproces zelf wordt gethematiseerd. Fictie en werkelijkheid lopen daarbij door elkaar heen (dat sluit feilloos aan op de teksten van Thomas Bernhard). De grens tussen acteur en personage vervaagt. Soms zien we een figuur/personage worstelen, soms de acteur/maker zelf. In *Totaal Thomas* spelen de acteurs/makers dat ze acteurs/makers zijn. Het maken van theater wordt gethematiseerd. De ervaringen en worstelingen van de spelers/makers zijn soms gelijk aan die van het publiek. In *Rainer Maria* bijvoorbeeld worden gedichten van Rilke voorgedragen, besproken en uitgebeeld. We zien hoe moeilijk het is om een gedicht te maken of te begrijpen, hoe moeizaam het is om daar toneel van te maken. Wanneer het lukt (en het lukt!) dan zijn het niet alleen de personages

volgende voorstellingen: *Totaal Thomas*, *Rainer Maria* (2008), *Villa Europa* (2009), *Alma* (2009) en *Kokoschka Live!* (2010; coproductie met De Veenfabriek en Nieuw West)

³³ Luc Verhaegh, Interview met De Warme Winkel. “Dit is onderduiktheater!”; 28 april 2011

die blij zijn maar ook de spelers en ook het publiek. Het publiek is een gelijkwaardige partner in de zoektochten. De Warme Winkel bedient zich van alle mogelijke speelstijlen en invloeden; van Stanislavski (*method acting*) en Brecht (episch theater) tot Antonin Artaud's theater van de wreedheid, van ballet tot slapstick. De voorstellingen van De Warme Winkel zoeken altijd de spanning op tussen de theatrale representatie en de aanwezigheid in het hier en nu. Het publiek is een deelgenot in de zoek- en zwerftochten van de acteurs. Daarbij helpt het spelen op locatie. Vele voorstellingen zijn oorspronkelijk op locatie gemaakt: *Totaal Thomas* in een buurthuis, *Rainer Maria* in een schuur, *Kokoschka Live!* in een museum, *Alma* in een grote tent, *Poëten & bandieten* in een machinefabriek in Rotterdam; *Luitenantenduetten* in een bunker in Amsterdam. Tijdens de reprise van *Totaal Thomas* werd deze voorstelling, net als enkele voorstellingen van de Weense Herfst, incidenteel in de theaterzaal gespeeld.

Op locatie wordt toneel echter in een andere context geplaatst; de vierde wand wordt doorbroken, de dialoog met het publiek wordt nadrukkelijk gezocht. In *Totaal Thomas* heeft het buurthuis dezelfde functie als de zaal in Oltzbach waar Bruscon's theatergezelschap neerstrijkt. Het publiek heeft dezelfde functie als het publiek dat naar 'Het rad der geschiedenis' komt kijken. Het publiek is onderdeel van de voorstelling, als deelgenoot in de zoektochten van de spelers/makers. Het podium is klein, de sfeer is intiem en de grens van publieksruimte en speelvlak wordt opgeheven. Daardoor is het gemakkelijk voor de spelers/makers direct contact te maken met het publiek,

Totaal Thomas als suite

We kunnen *Totaal Thomas* zien als een suite. De suite had haar bloeitijd in de barokke muziek en is een opvolging van verschillende gestileerde dansen in verschillende tempi maar in dezelfde toonaard. Drie principes leidden tot het ontstaan van een suite: reductie, ontwikkeling en variatie. Deze drie principes zien we ook in *Totaal Thomas*: de abstractie van het materiaal, de dramatische ontwikkeling, de wisselende tempi en de variaties op thema's, herhalingen en variaties van bewegingen en teksten. In het begin van de voorstelling zien we het laatste stukje van 'Het rad der geschiedenis' van de Ohlsdorfer Kammerspiele, zoals Bruscon's toneelgroep hier heet, vernoemd naar de woonplaats van Thomas Bernhard. We zien een geritualiseerde dans en een dansante ritueel. Komisch en tegelijkertijd beklemmend, sacraal en tegelijkertijd belachelijk. Het volgt de nabespreking in een absurdistische sfeer. Het hele stuk *Totaal Thomas* is het nagesprek van 'Het rad der geschiedenis', Een nagesprek is volgens Thomas Bernhard al een absurditeit *an sich*. Dat wordt hier letterlijk genomen. Een absurde reflectie van theater en kunst, hoe theater gemaakt wordt en een toneeltekst geschreven wordt, de genialiteit van een stuk als 'Het rad der geschiedenis' en tegelijkertijd de onmogelijkheid om zoiets ooit werkelijk te schrijven: alle schrijvers moeten uiteindelijk falen, Shakespeare, Molière, alle.

Totaal Thomas begint met het einde van een toneelavond; het volgt een nagesprek. Een spreekstoel wordt klaar gezet; een interviewster komt op. Het volgt de nabespreking in een absurdistische sfeer. De acteurs gaan naakt aanschuiven voor het nagesprek van 'Het rad der geschiedenis'. Het interview vindt plaats aan een tafel die het uiterlijk van een doodskist heeft. Hier staat dus nu een zwarte doodskist. Niet alleen de dood is alom aanwezig maar ook de dode toneelschrijver Thomas Bernhard. Hij had een kostuumkist of witte lijkstaf als rekwisiet voor zijn stukken *Am Ziel* en *Der Theatermacher* bedacht. Uit de kist maakt zich af en toe een spook van de overleden auteur kenbaar. De interviewster stelt bizarre vragen. Eigenlijk is het meer een monoloog dan een gesprek. De interviewster is net als de moeder in *Am Ziel* die de toneelschrijver verhoort maar vooral haar eigen wereldbeeld hoorbaar maakt. Of succes niet gevaarlijk is voor de kunstenaar? Het gesprek komt moeilijk op gang. De interviewster schreeuwt

de vragen de zaal in, gaat tegen alle gespreksconventies in, probeert aandacht te trekken. Het wordt een vreemd en komisch nagesprek over het stuk 'Het rad der geschiedenis'. Dit stuk is een "komedie die alle komedies omvat", dus de hele wereldgeschiedenis, met alle wereldleiders en schertsfiguren. Ook hier vindt elk gebeurtenis uit de geschiedenis twee keer plaats, eerst als tragedie, daarna als farce.

De drie mannen zijn alle drie ook een reïncarnatie van Bernhard, Bruscon en diens theaterfamilie, van de talentloze zoon. Ze zijn parodieën op theatermakers en toneelschrijvers. Een vertelt over zijn pet, een ander over zijn jas, die hij niet aan wil en als hij de jas toch moet aantrekken, dan trekt hij die daarna weer uit. Hij wil zich niet door een systeem laten corrumperen; hij wil deze jas niet aan! Uiteindelijk kleeft ook de interviewster zich uit (net als de zangeres in *Der Ignorant und der Wahnsinnige*) om dat jasje, het dwangbuis niet aan te moeten trekken. Enkele scènes van het begin van de avond keren terug en worden opnieuw gespeeld, als een ironisch commentaar en vinden nu plaats als farce. Het stuk ontaard in een strak georkestreerde tumult. We krijgen het stuk 'Het rad der geschiedenis' niet meer te zien, althans niet meer dan het einde. Het einde begint weer bij het begin. Theater is als het werk van Sisyphus. Het is oneindig, herhaalt zich en is toch nooit hetzelfde.

Literatuur

- Thomas Bernhard, *Stücke 1*. Frankfurt am Main 1988
- Thomas Bernhard, *Stücke 2*. Frankfurt am Main 1988
- Thomas Bernhard, *Stücke 3*. Frankfurt am Main 1988
- Thomas Bernhard, *Stücke 4*. Frankfurt am Main 1988
- De Warme Winkel, *Totaal Thomas* (voorstellingstekst). Amsterdam 2011. De Nieuwe Toneelbibliotheek tekst #91.
- Thomas Bernhard, *Meine Preise*. Frankfurt am Main 2009
- Thomas Bernhard, *Eine Begegnung. Gespräche mit Krista Fleischmann*. Frankfurt am Main 2006
- Thomas Bernhard *Werkgeschichte*. Herausgegeben von Jens Ditmar. Frankfurt am Main 1990
- Manfred Mittermayer, *Thomas Bernhard. Leben. Werk. Wirkung*. Frankfurt am Main 2006
- Hans Höller, *Thomas Bernhard*. Reinbek bei Hamburg 1993
- Gitta Honegger, *Thomas Bernhard: „Was ist das für ein Narr?“*. München 2003 [originele titel: *The Making of an Austrian*, Yale University New Haven 2001]