



© Andreas Etter

ForsterHuberHeyne – De Koe, De Nwe Tijd, Staatstheater Mainz

Charlotte Wynant - 04.04.2018

Emancipatie van de dramaturgie: een onmogelijk genuanceerde geschiedschrijving

Toen Staatstheater Mainz Willem de Wolf (Cie. De Koe) contacteerde om het leven van historisch figuur Georg Forster te dramatiseren, ging hij de samenwerking aan met Rebekka de Wit (De Nwe Tijd). De twee schreven elkaar brieven over revolutie en emancipatie. Het resultaat is de coproductie *ForsterHuberHeyne*, die de driehoeksverhouding behandelt tussen avonturier en revolutionair Georg Forster (Vincent Doddema), zijn vrouw Therese Heyne (Suzanne Grotenhuis) en haar minnaar Ludwig Huber (Willem de Wolf), voor wie zij haar man uiteindelijk verliet.

Tijdens zijn reizen door revolutionair Frankrijk raakt de aanvankelijk sceptische

Forster onder de indruk van het potentieel van de revolutie. Bij zijn thuiskomst in Duitsland sluit hij zich aan bij de Mainzer-Republiek maar binnen de twee jaar wordt deze terug ontmanteld door de Pruisisch-Oostenrijkse troepen. Kort na zijn persoonlijke en professionele teloorgang sterft Forster een eenzame dood in Parijs. Of zo luidt het meest eenvoudige verhaal.

Het stuk geeft echter niet de eenvoudigste versie weer van de laatste twee jaar van Forsters leven. Nadat de Wolf in de proloog in vraag stelt of het in vraag stellen zelf (een terugkerend uitgangspunt voor de voorstellingen van *De Koe* en *De Nwe Tijd*) überhaupt nog relevant is, besluiten ze alsnog toe te werken naar een 'emancipatie van de dramaturgie'. Hierbij is het hun doel om naar de geschiedenis te kijken met een onbevooroordeelde houding, zonder de feiten uit Forsters leven onderhevig te maken aan al te eenzijdige narratieve interpretaties. De emancipatie van de dramaturgie houdt in dat het dramaturgische reflectieproces inherent deel wordt van het eindproduct, de voorstelling zelf. Zo nuanceren de acteurs sluitende statements steeds met korte terzijdes. Toch blijkt na een tijd hoe onmogelijk hun ambitie is. De geschiedenis wordt in functie van de beoogde nuancering bijna compleet gefragmenteerd.

Doddema, als Forster, treedt in het voetlicht en brengt een monoloog die zijn blik op de revolutie schetst. Met een aanzienlijke stapel goudomrande borden in zijn armen vertelt hij met krijgslustige waardigheid over de condities in Mainz nadat het nieuws over de Franse revolutie is overgewaaid. Dit via een anekdote over de Duitse dienstmeisjes die, simultaan verbolgen en gesterkt door het nieuws, de soep tergend traag serveren aan de heren des huizes in de patriciërswohnungen. Het dubbeltje is opgegooid: wat als de rollen omgekeerd waren? Beeldend beschrijft hij in de uitgetrokken stilte het geluid van de pollepel die de bodem van het soepbord raakt. Het beeld doet denken aan de doorslaggevende scene uit Eisenstein's *Battleship Potemkin* waar een aan diggelen gegooid bord het ontkiemen van de revolutie aankondigt. Bij de aanblik van Doddema die, ongemakkelijk onder het gewicht van de borden, zijn zegje doet, anticipeer ik een gelijkaardige uitbarsting van geluid die de beladen stilte doorbreekt – een verwachting die nooit wordt ingevuld maar daarom een des te sterkere indruk achterlaat.

Vooraf Grotenhuis maakt in haar rol duidelijk dat nuance per definitie verloren gaat wanneer je tracht een coherent verhaal te creëren. Als Therese probeert ze te onderstrepen dat haar relatie met de twee mannen in haar leven helemaal niet zo binair te definiëren valt (minnaar versus man) en dat haar motieven om Forster te verlaten veeltalig en complex zijn, in tegenstelling tot hoe de twee mannen haar aanmoedigen om het weer te geven. Wanneer ze met een lange, 18de-eeuws aandoende rok op het krukje stapt, verdwijnt alles behalve de poot van de kruk onder haar zoom. Het beeld van haar op deze piëdestal, met alleen de poot zichtbaar onder haar rok, doet haar lijken op een uitvergroete stokpop in handen van de goedbedoelende mannen aan weerszijden. Ze pruttelt eerst nog tegen omdat ze de kans wilt nemen om uit te leggen hoe het nu werkelijk zat tussen haar en Forster. Dan speelt ze echter met onverholene ironie het eendimensionale stuk van de kersverse verloofde omdat de mannen dat van haar verwachten. Het stuk moet immers vooruitgaan.

“De emancipatie van de dramaturgie houdt in dat het

dramaturgische reflectieproces inherent deel wordt van het eindproduct, de voorstelling zelf. Zo nuanceren de acteurs sluitende statements steeds met korte terzijdes. Toch blijkt na een tijd hoe onmogelijk hun ambitie is. De geschiedenis wordt in functie van de beoogde nuancering bijna compleet gefragmenteerd.”

Op het podium worden gedurende de voorstelling met een primitieve passer – bestaande uit een touwtje met een stuk krijt bevestigd aan de poot van een centraal geplaatst krukje – concentrische cirkels getekend van groot naar klein. Dit terwijl de spelers echter niet tot de kern van de zaak – het verloop van de laatste jaren van Forsters leven – doordringen, integendeel, ze dansen eromheen, springen van de hak op de tak waarbij een aantal grootse concepten (machtswissels, emancipatie) afwisselend en op ongedwongen wijze worden geïllustreerd aan de hand van zowel historische voorbeelden als situaties uit de dagdagelijkse werking van hun gezelschap. De acteurs schikken allerhande afbeeldingen uit het heden en verleden om de krijtcirkels op de vloer heen tot het geheel verwordt tot een doolhofachtige plattegrond.

De fragmentatie die het gevolg is van de ‘emancipatie van de dramaturgie’ wordt verder gereflecteerd in de scenografie door middel van twee projectors die krantenknipsels met foto’s van hedendaagse politici weergeven. Van tijd tot tijd verplaatst een van de acteurs zich naar de projectors waar zij de afbeeldingen beginnen te herschikken op de verschillende projectieschermen, een nieuwe orde aanbrengen in de wereld. Wanneer Grotenhuis daarna echter een uitleg probeert te geven en ze zich over de afbeeldingen tussen de concentrische cirkels beweegt, worden de mannen zenuwachtig en onderbreken haar opdat ze ‘beter op de plaatjes zou passen’. Ze staat op het punt hun zorgvuldig georkestreerde canon aan waarnemingen, hun zeer letterlijk vormgegeven wereldbeeld – waaraan ze zelf mee heeft gewerkt – te verstoren. De beloofde ‘emancipatie van de dramaturgie’ krijgt vorm in de veranderlijke collages en de kanttekeningen van de acteurs. Het losstaande materiaal primeert over het verhaal dat ermee wordt samengesteld.

Om het determinisme ook in de afloop van de voorstelling uit de weg te gaan wordt de dood van Forster niet getoond. ‘Wat zegt het over de revolutie als we het stuk zo beëindigen?’, brengt Grotenhuis naar voren. Een verwante vraag sluimert na: wanneer weet je eigenlijk met zekerheid dat de revolutie mislukt is? De mislukking blijkt in het stuk onder andere uit het gedrag van de ‘verlichte’ Forster, die zich niet bewust is van zijn privilege. Een privilege waarop hij wordt gewezen door Therese, die benadrukt dat niet iedereen de kans krijgt om zelf de wereld te zien, een eigen ‘waarneming’ te hebben. Ze hamert erop dat sommige mensen een perceptie hebben van de wereld die geheel vorm is gegeven door krachten buiten hen. Net zoals het publiek alleen de feiten krijgt die de acteurs besluiten te delen, alleen de beelden ziet die de acteurs op de projectors besluiten te leggen.

Het stuk slaagt erin vaak herkauwde vragen naar zijn hand te zetten op een speelse en subtiele wijze, geheel naar wat we van de betrokken gezelschappen verwachten. Bij momenten lijkt er echter een zekere intensiteit verloren te gaan in de fijnmazige

woordenstroom en de wijdlopijge gedachtegangen. *ForsterHuberHeyne* mist een urgentie die het thema van de revolutie ten dienste zou staan. De markante momenten met Grotenhuis op de kruk en Doddema en zijn stapel borden bieden een aangename tegenenergie, die ruimte laat voor een emancipatoire verbeelding. Ze concretiseren het viscerale van de revolutie die haar eigen kinderen opeet in dit verder onderhoudende en intelligente teksttheater.