



Groot en Klein, De Tijd / P. De Spiegelaere

tuur wordt men tegelijkertijd geconfronteerd met een complexe allegorie van het kijken/ toeschouwen (en beschouwen) zelf: 'Zien en gezien worden' geldt niet alleen voor de poserende groep die zich door de fotograaf laat 'nemen', maar net zogoed voor het publiek.

Strauss' theater is de plek waar het olympische, goddelijke perspectief van de toeschouwer op en buiten de scène op rituele wijze geofferd wordt. Vaak 'letterlijk': de fotograaf is zeker ook een representant van het zelfgenoegzaam voyeurisme dat eigen is aan een soort theater-kijken. Hij wil namelijk de onherleidbare heterogeniteit van dit gezelschap tegen, voorbij en door elkaar sprekende enkelingen in een 'totaalopname' homogeniseren: 'Ik fotografeer jullie net zolang tot jullie één gezicht zijn.' Het 'moment' dat het koor naar eigen zeggen 'al in de ogen heeft staan', laat zich echter niet vangen in een reproduceerbare re-presentatie. De spanning tussen de verscheidenheid van de groep en de drang tot totalisering van de fotograaf, tussen de tijd van de vereeuwigende representatie (de foto) en die van het ogenblik, tussen het vele en de fictie van de identiteit leidt tot een quasi-archaïsche catastrofe. Als de fotograaf (noodzakelijkerwijze) het volstrekt arbitraire ogenblik mist, waarop allen verstarren – iemand roept 'Duitsland!' – wordt hij door de groep ('wij zijn het koor') tot een soort rituele zelfmoord gedwongen: 'Geen kik! Adem inhouden! Adem einde! Licht uit'. In de encensering van *De Tijd* wordt hij uitgekleeft en naakt weggejaagd, als een soort zondebok wiens offer in de ongedisciplineerde veelheid van stemmen de negatieve en fictieve éénheid sticht van een solidariteit tegen de buitenstaander. Of tegen de

valse god, wiens oog wilde totaliseren wat slechts door een onherhaalbaar toeval 'coïncideert': een veelheid van private, elkaar al dan niet doorkruisende geschiedenissen, een 'oorspronkelijke meertijdigheid' – dé tijd van het theater volgens Strauss – samengebracht in één theatrale ruimte. Die ruimte bestaat in deze encensering overigens uit een aantal uit elkaar schuifbare, langwerpige monolietachtige blokken, een woud van 'stenen' zuilen, waarmee publieke en private ruimtes worden gecreëerd die tegelijk actueel en archaïsch zijn.

De fotosessie is een bijzonder sterke en voor Strauss erg typische aanzet tot een paradoxale theatralisering van het onmogelijke 'ogenblik' waarop het arbitraire samenvallen van het vele, het wondere en altijd al 'versteende' kristallisatiemoment van een éénheid-in-de-veelheid plaatsgrijpt: de 'i-n-d-i-v-i-d-u-a-l-i-t-e-i-t' zoals het koor zo mooi zegt (uiteraard niet mooi in koor). Het is een scène die qua structuur sterk herinnert aan An-Marie Lambrechts' analyse van het 'simultane' resp. de 'juxtapositie' van het 'heterogene' in *Trilogie van het Weerzien* (in: Documenta, 4, 1988). Geen wezenlijke synthese, maar eerder een coïncidentie-in-de-verstrooiing vindt plaats. Met een lege kern als bindteken.

Verblindend naakt

In het tweede deel *Laurens voor de spiegel*. *Uit de de tijd van de vergissing* verschuift het 'abstracte' perspectief van deel I naar het meer private, intersubjectieve niveau: de architect Laurens betrapt zijn opdrachtgeefster, de mondaine Delia (een dochter van Diana/Artemis: men leze er de mythologie op na), naakt in haar badkamer. Dit 'incident', de onverwachte aanblik van de naakt-

heid, verstoort de temporele logica van de gecontroleerde verleiding (het is 'begin en einde tegelijkertijd' zegt Delia). Het drijft Laurens in de wanhoop en uiteindelijk in de zelfmoord. Ondanks zijn luciditeit slaagt hij er niet in afstand te doen van het gefixeerde ideaalbeeld dat hij uit de herinnering aan de (overigens verblindende) aanblik van de naakte Delia heeft gevormd en dat nu terugkaatst uit de spiegel, die letterlijk en figuurlijk een centrale functie (en plaats) verkrijgt in dit tweede deel. Dit fantasma zadelt hem met een schuldgevoel op dat voorvloeit uit zijn onvervulbare begeerte naar de (onmogelijke) herhaling van dit ogenblik, de obsessie om de gewekte verwachtingen in te lossen en de toevalligheid van het incident om te buigen tot een moment in een doelgericht proces of verhaal: een liefdesgeschiedenis. Het geschenk van het ogenblik wordt een dodelijk(e) gift voor wie het wil bezitten.

In het laatste deel (*Van nu af aan*: de titel wekt de illusie als zou het om een nieuw begin gaan) brengt Strauss in een Berlijns restaurant op de avond waarop de Muur geopend wordt, een aantal personages samen die al dan niet gewild, al dan niet toevallig met elkaar in contact komen. Van ontmoeting is er naar Strauss' goede gewoonte geen sprake, hooguit van een uitwisseling van ontgoochelingen en begoochelingen. Uit hun gesprekken – verkapte monologen – blijkt hoezeer zij in hun eigen omgang met de werkelijkheid resp. het verleden zijn opgesloten. Het zijn stuk voor stuk allegorische posities, ook die van de 'Lezer' die verdiept is in een roman van de afgrondelijkste van alle romantische ironici, Jean-Paul Richter.

Adelaar

Op de ironisch klinkende tonen van het Slotkoor van Beethovens *Negende* – Schillers *Ode an die Freude* ('Alle Menschen werden Brüder') – en tegen de achtergrond van de 'ruk, de schreeuw, die, het ogenblik dat ziel en samenleving – voor even maar – historisch verheft, opwindt en ook verwart' (het ogenblik van de Hereniging), eindigt *Slotkoor* met een omstreden, nogal cryptische scène: de adellijke Anita wil paren met een adelaar die zij in de Zoo opzoekt. Maar het symbool is een 'gecastreerde chimaire', net zoals voor Anita zelf haar eigen lichaam 'niets dan ondergoed' is en ook in deze historische nacht 'de hemel zwart van bruisende kleren wordt' 'waarin geen been of bovenlichaam meer steekt'.

Het lijkt wel een bewust geëncenseerde Syberberg-pastiche: een adellijke dame, gevangen in haar nostalgie naar een mythisch