

ling: het is zeer moeilijk om er – thematisch, structureel of typologisch – een sluitend en exhaustief onderscheid in aan te brengen. Het is echter zo dat elk woord van Scheerbart zich uit- of inschrijft in het plan van de moderniteit, en zich, nu en dan morosofisch of hier en daar met een bijna geweldadige superioriteit, de vraag stelt naar wat anders *is of kan*, eerder dan naar wat was of zal zijn. Scheerbart is in die zin niet begaan met een utopisch beeld van de toekomst, als wel met een ‘positievere’ kijk op het heden; in zijn fictieve werelden is het zaak om de huidige werkelijkheid te hermaken, en om fictie te laten oplossen in de realiteit – en dat is iets helemaal anders dan de toekomstige werkelijkheid beschrijven. ‘Zeit: Gegenwart’ – ‘Tijd: heden’ – het is nagenoeg altijd een van de weinige regieaanwijzingen

– maar witte wanden, bij voorkeur uit glas: ‘De eerste uitvoering van het glastheater zal eerst-daags plaatsvinden.’

Enmaal het decor geminimaliseerd, valt het Scheerbart moeilijker om zijn verlangen naar modernisering te realiseren op het vlak van de meer theatertechische eigenschappen. Dat heeft hij, als hij in zijn inleiding om ‘geduld’ vraagt vooraleer het ‘revolutionaire theaterkarakter’ zich ten volle kan ontplooiën, ook zelf beseft. De afstand die hij kan nemen van het ‘oude’ theater is beperkt, maar de domeinen waarop die verwijdering zich realiseert, zijn tekenend, omdat het alleszins ook die domeinen zijn waarop het theater zich gedurende de twintigste eeuw verder heeft gemoderniseerd (of gepostmoderniseerd): het komt er op neer dat de grote verdwijningstruc van het moderne zich schoorvoetend verplaatst naar de taal, het geluid, de tijd en het lichaam. Dat blijkt sprekend, om niet te zeggen schokkend, uit het korte stuk *Sophie. Eine Ehestands-Pantomime mit Musik und Tanz*, dat als een bijna cynische ‘samendrukking’ kan gezien worden van een klassiek huwelijksdrama – het speelt dan ook in ‘het verleden’. Geen dialogen meer, geen decor behalve een paar wanden en een appel. In de plaats: directe, door Scheerbart ‘pantomimisch’ genoemde weergave van emoties door lichamelijke bewegingen. Vooral de voetnoot van Scheerbart bij het stuk is merkwaardig, en leest als een retro-actief, enigszins naïef en vreemd verwoord programma van het ‘moderne’ theater. Hij schrijft: ‘Volgens dit “Sophia-schema” laten de meeste theaterstukken uit het verleden zich eenvoudig in pantomimes omzetten, die – volstrekt begrijpelijk – het opmerkelijke in deze theaterstukken zonder één woord tot uitdrukking brengen. De pantomimes realiseren hun beknoptheid omdat in de meeste gevallen de tekstdrama’s toch al voorhanden zijn. De pantomimes stellen op die manier het dramatische element in een nieuw licht, zodat deze al snel de oude woordkunst in de meeste gevallen kunnen vervangen.’ Elders, in de korte tekst *Das abgekürzte Verfahren*, onderschrijft Scheerbart een pleidooi tot ‘inkorting’ van de, in het Duitsland van die tijd, alomtegenwoordige stukken van Shakespeare – wiens werk absoluut buiten het kader van de moderniteit-als-industriële-revolutie valt. Er is hier echter, zoals steeds, meer aan de hand dan alleen maar de vroeg twintigste-eeuwse, economiserende hang naar efficiëntie, snelheid en gelijkheid. Scheerbart bevindt zich in een ‘opportunistische traditie’ die de technologie, net als het heelaal, onderworpen ziet

DE VRAAG NAAR WAT ANDERS IS OF KAN

waarvan zijn stukken vergezeld gaan. En als een stuk toch in de toekomst speelt, dan is dat zoals *Das dumme Luder. Ein Jupiter-Drama*, ‘in der dreizehnten Epoche der allgemeinen Begeisterung’ – in het dertiende tijdperk van de algemene begeestering, dat, als het meezit, ook morgen kan aanbreken. Die hoogdringendheid van de tijdsaanwijzingen, impliceert *niet* dat wat volgt in de stukken ‘herkenbaar’ was voor de tijdgenoot. Dat heeft, in eerste instantie, te maken met de scenische aanwijzingen: het is niet geheel onterecht dat het leven van Scheerbart (tot nu toe) wordt samengelegd met zijn ‘ruimtelijke’ opvattingen, die hem inderdaad tot een fantastische, kleurrijke en stilistisch wervelende *ghostwriter* maken van het project van de moderne architectuur. Die eigenschap strekt zich uit naar zijn theaterwerk, zoals hij zelf schrijft in het voorwoord op zijn teksten, uit 1903: ‘Aangezien het ook in deze theaterstukken mijn doel was, om steeds meer afstand te nemen van de aardse voorstellingsmogelijkheden, moet deze kleine bibliotheek natuurlijk “revolutionair” worden. Het revolutionaire element openbaart zich voornamelijk in de verwezenlijking van het uiterlijke theaterbeeld. Het is dan ook geheel vanzelfsprekend, dat de sinds lang gebruikelijke theaterbeelden met hun geheel van scenische materialen, voor mijn doel niet geschikt lijken.’ Het komt er op neer dat het theater in de eerste plaats ‘uiterlijk’ modern moet zijn, en dat impliceert ook hier de leuze *less is more*: geen ornament, geen overdaad, geen illustratie, geen representatie