

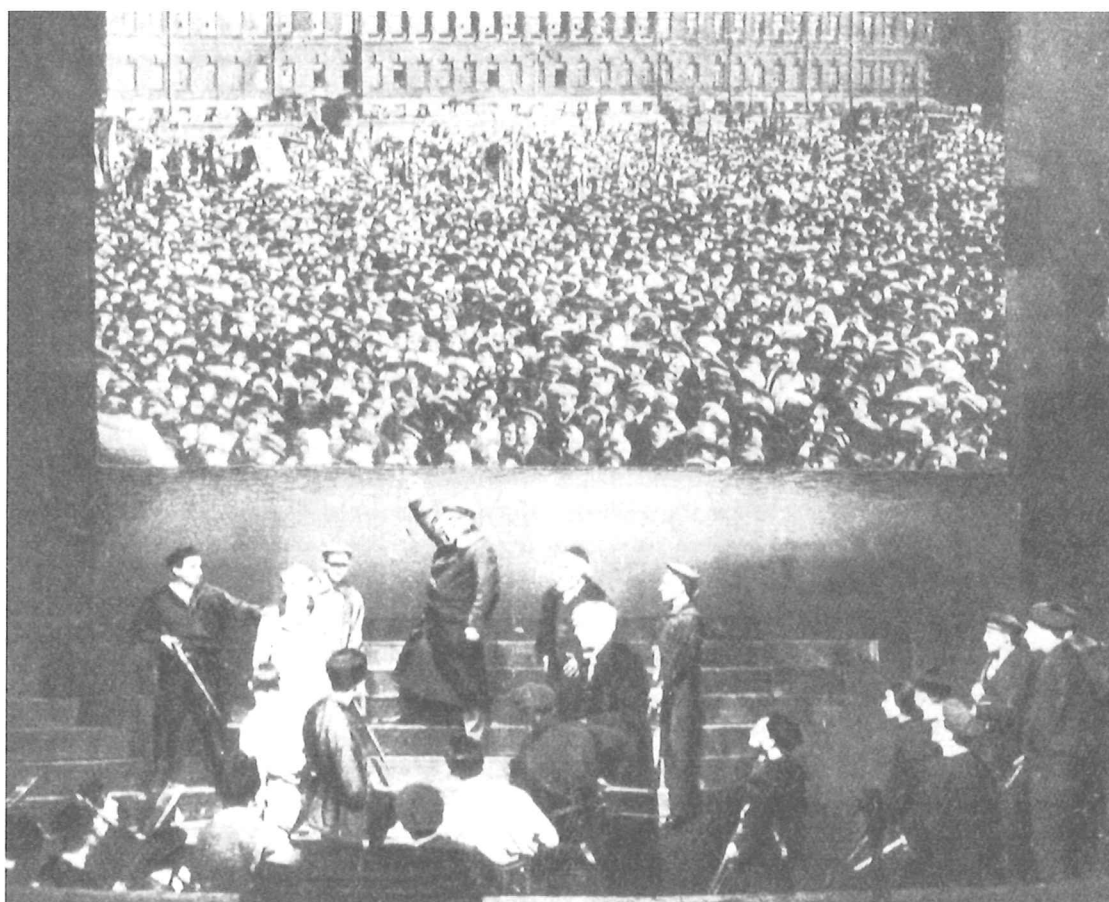
kronieken en met orale geschiedenis, enzovoort), waarbij fictieve elementen zich onvermijdelijk gaan vermengen met reële. Twee vragen rijzen hierbij: van waar die uitgesproken interesse in het theater in het reële leven van de enkeling? En wat is de impact van het onvermijdelijk 'bewerken voor de scène' van dit documentaire materiaal?

2. Het bewerken van het document

In het 19de-20ste-eeuwse naturalistische theater werden hoofdzakelijk politieke thema's behandeld. De kunst van dat moment keek op naar de succesvolle wetenschap en wilde binnen haar eigen praktijk zo wetenschappelijk mogelijk te werk gaan (cf. de invloed van Darwin, Freud, enzovoort). Wetenschap is in essentie het zoeken naar algemeenheden, met name naar die gegevens die in vele verschillende entiteiten dezelfde zijn, naar de gemene noemer waarop men fenomenen kan brengen, in dit geval hoe je individuen bijeen kan brengen in een groep, een categorie, een klasse. Zo probeerde Gerhart Hauptmann in *Die Weber* via enkele

fictieve personages de groep van de wevers te tonen, de prefiguratie van een arbeidersklasse; toen reeds moest men ervaren dat dat op het theater met zijn levende acteurs/enkelingen op de scène in feite niet kan, dat de spanning tussen het levend concrete en de abstracte veralgemening te groot is om 'uitbeeldbaar' te zijn: het theater verdraagt geen personages die uitsluitend 'staan voor', die alleen vertegenwoordiger zijn van een groep, maar heeft nood aan veellagige, unieke individuen. Het politieke theater van de jaren 70 zou opnieuw in die val trappen; nochtans had het documentaire theater van de jaren 60 in Duitsland een andere uitweg gezocht; in plaats van fictieve geconstrueerde vertegenwoordigers van een groep zette het theater centrale bewerkingen van reële figuren op de scène (Oppenheimer in *In der Sache Oppenheimer* van Heinar Kipphardt, Pius XII in *Der Stellvertreter* van Rolf Hochhuth, Trotski in *Trotski im Exil* van Peter Weiss, enzovoort). Deze auteurs waren er zich van bewust dat het hier 'arrangeerde Fiktionen' (Tankred Dorst) betrof en bekeerden dat men in die fictionalisering ver kon

gaan zolang men 'de waarheid maar niet beschadigde'. Maar wat is waarheid en wie kan beoordelen waar beschadiging begint? Deze bewering berustte op de illusie dat men, zo schreef Peter Weiss, de inhoud van het documentaire materiaal kon behouden, terwijl men wel de vorm ervan bewerkte. Zijn wij er ondertussen achter gekomen dat vorm en inhoud niet te scheiden zijn en dat elke be- of verwerking van welke aard dan ook aan beide raakt, op beide een invloed heeft? En hebben wij ons ook stilaan de mening gevormd dat het standpunt van een groep, een klasse of een beweging nuanceren behoeft, dat er precies die veelheid van standpunten nodig is en dat die enkel kan bereikt worden door complexe enkelingen behorend tot een bepaalde groep of gedachtegoed naast elkaar te zetten of de toeschouwers minstens die idee mee te geven van de potentiële mens? In feite is dit een doorwerking van een zeer Brechtiaans principe: de idee van 'dit is één mogelijkheid, maar er zijn er vele andere'. Oliver Sacks noemde dit principe, op eigen terrein toegepast, een wetenschap van het individuele.



Sturmflute ERWIN PISCATOR SCÈNEFOTO MET FILMPROJECTIE, BERLIJN 1926