

ding en systematisering bepaalt de onderliggende dynamiek van het moderne theater.

Het is vanuit dit perspectief van het verlies, de crisis en de catastrofe dat ik over het gebaar wil spreken. Gebaar, in de betekenis die het bij Agamben krijgt, verwijst niet alleen naar een fysieke uitdrukking, maar ook naar de ethische houding die eraan ten grondslag ligt. Dit is hoe Agamben de ommekeer, de catastrofe aan het einde van de 19e eeuw beschrijft: 'Een epoche die haar gebaren verliest, raakt erdoor geobseedeerd. Wanneer de natuurlijkheid verdwijnt, wordt ieder gebaar een fataliteit. Hoe meer gebaren hun spontaniteit en eenvoud verliezen, des te moeilijker te ontcijferen is het leven. Het is in deze periode dat de bourgeoisie - die enkele decennia eerder nog volledig de controle over haar symbolen had - toegaf aan het innerlijke leven en zich overleverde aan de psychologie.'³ Het verlies van het gebaar en van de uiterlijke symbolen veroorzaakte een terugtrekking in een innerlijke wereld.

Deze ommekeer, deze terugtrekking in het innerlijke leven laat zijn sporen na in de opkomst van het moderne drama aan het einde van de 19e eeuw, zoals dat door Peter Szondi beschreven is in zijn *Theorie des Modernen Dramas 1880-1950*. De catastrofe van het burgerlijke gebaar wordt bij Szondi vertaald in een crisis van de dramatische structuur. Dit is een crisis van de dialoog en de intersubjectiviteit, van de taal en de representatie, van de mogelijkheid om te begrijpen en daarnaar te handelen. Het is de crisis van de intermenselijke relaties en in die zin de manifestatie van een nieuw wereldbeeld waarin het menselijke subject niet langer een centrale plaats inneemt. De stukken van Strindberg, Ibsen, Tsjechov, Maeterlinck gaan over deze implosie van de intersubjectiviteit en de shift naar een innerlijk leven dat behekt wordt door het onbewuste, de libidineuze driften, het verleden, herinneringen aan angst en schuld, gevoelens van nietigheid en verving, het bewustzijn van de onmogelijkheid tot handelen. 'Als wij doden ontwaken' is de titel van een van de drama's van Ibsen en een bondige samenvatting van de nieuwe betekenis die aan het woord catastrofe wordt toegekend. De catastrofe is niet langer het resultaat van een keten van acties aan het einde van een stuk. De catastrofe staat aan het begin. Het moderne drama begint wanneer de doden ontwaken en zich bewust worden van hun dood.

In zijn studie over het postdramatische theater zet Hans-Thies Lehmann de analyse van Szondi verder. De shift (of de ommekeer) van het dramatische naar het postdramatische theater is ook de shift van de 'agon' - het conflict, de intersubjectieve relatie in het traditionele drama - naar de 'agonie' van het postdramatische lichaam. En niet alleen het lichaam van de acteur, ook het lichaam van de toeschouwer is een lichaam in agonie. Nogmaals Heiner Müller: 'Het specifieke van het theater is niet de aanwezigheid van de levende toeschouwer, maar de aanwezigheid van de potentieel stervende.'³ De gedachtengang van Agamben verderzettend betekent deze agonie

De catastrofe is niet langer het resultaat van een keten van acties aan het einde van een stuk. De catastrofe staat aan het begin. Het moderne drama begint wanneer de doden ontwaken en zich bewust worden van hun dood.

de agonie van het gebaar: het fatale gevecht van het gebaar tegen zijn verdwijning, zijn verlies en zijn onleesbaarheid.

Ik beschouw de ontwikkeling van de moderne kunst dan ook als de crisis van en de rouw om dit dreigende verlies. De dans van Isidora Duncan en van Diaghilev proberen, in de woorden van Agamben, 'voor het laatst te evoceren wat de mensheid voorgoed verloren heeft.'⁴ Deze catastrofe - het verlies van het gebaar - is een constitutief, misschien wel hét constitutieve moment bij uitstek van de moderne kunst. Het opent de ruimte waarin

de moderne kunst zich ontwikkelt. De catastrofe kan als de moderniteit zelf beschouwd worden. De kunst van de stomme film, het expressionisme, het surrealisme, het constructivisme, de moderne dans, maar ook de fascinatie voor exotisme, primitivisme, oriëntalisme en, op een ander niveau, voor fascisme en communisme zijn evenveel manieren om het verlies van het gebaar te vergeten, te verdringen, te herinneren, te sublimeren, te substitueren, te negotiëren, te perverteren. Het is niet nodig om diep te graven in de geschiedenis van de vroegere Sovjet-Unie en in de relatie tussen de kunsten en de communistische ideologie om te zien dat de biomechanica van Meyerhold en de doctrine van het sociaal-realisme twee verschillende antwoorden waren op het verlies van het gebaar: twee verschillende constructies van een nieuwe gebarengrammatica gedetermineerd door de menselijke werkcondities in een industriële omgeving. Het revolutionaire artistieke potentieel van Meyerholds biomechanische anatomie ging echter volledig verloren in de geperverteerde idealisering en ideologisering van het arbeidende lichaam in het sociaal-realisme. En wat de nazi-ideologie *Entartete Kunst* noemde, was niets anders dan het scherpe artistieke bewustzijn van het finale verlies van het gebaar. De brutale collectieve disciplineren van het fascistische militaire gebaar was de catastrofale blindheid voor dit verlies. Spreken over het gebaar en zijn verlies is spreken over politiek en haar verlies, met andere woorden spreken over de mogelijkheid, de onvermijdelijkheid en zelfs de noodzaak van de catastrofe.

Antonin Artaud en Bertolt Brecht gingen expliciet in op die mogelijkheid van een catastrofe in hun geschriften die tot stand kwamen in het interbellum. De economische verwarring, de crisis van de democratie, de opkomst van het fascisme en de dreiging van de oorlog zijn zowel voor Brecht als voor Artaud de expliciete achtergrond van hun denken. Dat maakt iedere poging om hun geschriften van die historische context los te maken, bij voorbaat al verdacht. De werken van Brecht en Artaud zijn de meest ambitieuze pogingen in het moderne theater om een antwoord te formuleren op het verlies van het gebaar. Wat het postmoderne theater genoemd wordt, draagt de sporen van de uiteindelijke mislukking van het artaudiaanse en het brechtiaanse gebaar. Het is in de nasleep