

FUNCTIONALISERING VAN DE HISTORISCHE AVANT-GARDE IN DE POSTMODERNE

Inge Zeppenfeld, *Anti-illusionistische Spielräume. Die ästhetischen Konzepte des Surrealismus, Symbolismus und der abstrakten Kunst im Spiegel der Theaterarbeit Achim Freyers und Axel Mantheys*, Tübingen: Niemeyer, 1998, 201p., 25 afb. (=Theatron. Studien zur Geschichte und Theorie der dramatischen Künste, Bd. 27) (ISBN 3-484-66027-9).

Steeds meer gaat het onderzoek naar de functionalisering van concepten uit de historische avant-garde binnen de complexiteit van recente en hedendaagse postmoderne strekkingen tot een van de zwaartepunten uit de hedendaagse cultuur- en theaterwetenschappen behoren. Sinds het midden van de jaren 1980 van de twintigste eeuw vielen in Duitsland en Europa in deze samenhang scène-kunstenaars en decorontwerpers op zoals de oorspronkelijke kunstschilder Achim Freyer¹ en Axel Manthey², die eveneens een opleiding in de schilderkunst volgde. In hun realisaties van anti-illusionistische en esthetisch zelfstandige speelruimtes gingen ze een betekenisgevende confrontatie aan met de artistieke concepten van symbolisme, surrealisme en abstract gerichte stromingen. Zeppenfelds studie over dit theater van de visuele tekensystemen bevindt zich dan ook op het snijpunt van theaterwetenschap en kunstgeschiedenis, stelt meteen nochtans ook de vraag naar de maatschappelijke motivering en valentie van iconografische citaten en verwerkingen voor enceneringen van muziek-, dans- en teksttheater.

De oriëntatiepunten illustreren de vaak contradictoire veelzijdigheid - men zou haast van een creatieve beschikbaarheid kunnen spreken - die de historische avant-garde in zijn sociale en artistieke impulsen te bieden heeft aan beide theatermakers. Confrontaties met het oeuvre van Salvador Dali, Man Ray, Max Ernst, René Magritte of Giorgio de Chirico wisselen af met Kandinsky's *Bauhaus*-verwezenlijkingen, Schlemmers experimenten in het *Triadisches Ballett*, Malewitschs suprematisme of Mondriaans *De Stijl*-realisaties.

Geïnspireerd door het historisch symbolisme is dan weer de tendens, gedeeltelijk bij Freyer, vooral bij Manthey, om het concept van het *Gesamtkunstwerk* (Richard Wagner) nieuw leven in te blazen als niet te realiseren drang naar een omvattende zingeving in een totaliteitsloze tijd. Bijzonder verhelderend in dit verband is de contrastering van Adolphe Appia's *Parsifal*-ontwerp (1896) met Wieland Wagners *Parsifal*-encenering (1959), gevolgd door de kleurensymboliek in Mantheys *Parsifal* (1982) vanuit de vroege abstracte schilderkunst.

Verrassend in dit licht, maar dan weer niet vanuit hun vroegere opleiding in de DDR, is dat zowel bij Manthey als Freyer Brecht en zijn "Verfremdungseffekt" nadrukkelijk aanwezig blijft. Wat meteen de blijvende waarde van Brecht voor de modernen en de resistente postmodernisten bevestigt.

Freyer, oorspronkelijk uitsluitend scène- en decorontwerper, tekent sinds de jaren 1980 meestal eveneens voor de regie. Hoewel Manthey ook als opgemerkt regisseur optreedt, werkte hij als decor- en scène-ontwerper vaak samen met baanbrekende regisseurs zoals Ruth Berghaus (o.a. voor *Parsifal*, 1982 en voor de legendarische encensering van de volledige *Der Ring des Nibelungen*, Frankfurt, 1985-1987 onder de muzikale leiding van Michael Gielen) en Jürgen Gosch, evenals met de choreograaf William Forsythe (o.a. Nederlands Dans Theater, Den Haag, Frankfurt am Main, 1980 en 1981). Hoe verschillend de motiveringen ook mogen zijn - een streven naar opulentie bij Manthey, naar economische spaarzaamheid bij Freyer -, steeds staat bij beiden de anti-mimetische kunstopvatting in naam van een consequent anti-illusionisme centraal. Programmatisch verwoordde Manthey de artistieke en (anti-)ideologische noodzaak van deze esthetica in onze tijd: "niet hetzelfde zeggen met gestus, taal en beeld; tautologie tast de sterkte aan"³.

Inhoudelijk streeft Zeppenfeld naar uiterste volledigheid op basis van een indrukwekkend aantal bronnen: door middel van punctuele beschrijvingen reconstrueert ze de visualiteit van de encenseringen, waarbij stroefheid niet steeds vermeden wordt. Maar ook de veranderingen in het werk van beide theatermakers komen ruimschoots aan bod. Zo komt ze tot een rigoureuze confrontatie van zeer verschillende esthetische concepten, die meteen een waaier van mogelijkheden vasthouden die het anti-illusionisme in de podiumkunsten te bieden heeft. Nochtans wordt ook de gemeenschappelijke impuls sterk benadrukt: een uitgesproken gesensibiliseerd bewustzijn van een crisistoestand sinds 1980, waar ruimteconcepten pogen de ervaring van socio-culturele uitholling en leegte te overwinnen of er minstens een antwoord op te geven. Meteen wordt een dynamisch artistiek proces zichtbaar, dat beide theatermakers in een korte golfbeweging van culturele veranderingen tijdens de jaren 1980-1990 situeert in een vertwijfelde zoektocht naar wisselende esthetische zingevingen door middel van de historische avant-garde.

Centraal bij Axel Manthey staat de samenhang van een gebruikswaarde binnen een originele semantische structuur. Kenmerkte deze impuls reeds zijn ruimte-ontwerpen voor de *Parsifal*-encensering (1982) of zijn originele confrontatie met Strindbergs *Droomspel* (1987), dan overheerst de analytische problematische

ring van het concept *Gesamtkunstwerk* in zijn regie van Gisela von Wysockis *Schauspieler Tänzer Sängerin*, die de structurele voorwaarden voor de afzonderlijke kunsten aftast. Bepalend voor dit esthetisch procédé was zijn reeds vermelde samenwerking met Ruth Berghaus voor *Der Ring des Nibelungen*.

Tijdens zijn jaren in de DDR concretiseerde Achim Freyer een oppositionele houding in een dadaïstisch actionisme: uitgangspunt voor de surrealistische collage-technieken bij opera-ensceneringen, die hem in de Bondsrepubliek Duitsland roem lieten oogsten (*Satyagraha*, 1981; *Die Zauberflöte* en *Orpheus und Eurydike*, beide 1982). Aan de veelzijdige abstracte kunst ontleende hij later de principes van atomisering en de zelfstandigheid van kleur- en vormwaarden, zo in *Die Metamorphosen des Ovid* (1987) of in *Einstein on the Beach* (1988), dat zich haast programmatisch tegen Robert Wilsons wereldpremière (1977) afzet. Meteen wordt duidelijk, hoe de surrealistische technieken van de opera-ensceneringen wijken voor de dominantie van het abstracte en op deze wijze het verhaal van een teloorgang weerspiegelen. Wat in de jaren 1920 met veel empathie als toekomstgerichte opwaarts strevende kunstbeweging kon gelden, verschijnt in de terugblikkende esthetica van het heden als begin van ondergang en apocalyps, waarin de mens tenslotte niet kan overleven. Een spijtige leerme in Zeppenfelds onderzoek verhindert haar om tot een stringente parallelliteit met Axel Manthey te besluiten. Mantheys encenering van (niet toevallig) Genets *Le Balcon* (Düsseldorf, 1989) stond immers op het einde van de jaren 1980 eveneens in het teken van een vergeefse zoektocht naar het verloren beeld.⁴ Zo dat beide theatermakers duidelijk lijken te evolueren naar een esthetica van het catastrofale, die uiteindelijk naar het referentiepunt Heiner Müller zou kunnen verwijzen.⁵

Hoewel Zeppenfelds studie uitmunt door nauwgezetheid en rijkdom aan informatie, slaan bij analyse en interpretatie zelden vonken over: daarvoor moeten de lezer en zijn receptievermogen zorgen. Zorgvuldig uitgekozen en schitterend gereproduceerde afbeeldingen van scène-ontwerpen en hun iconografische voorgangers kunnen evenmin een ergernis onderdrukken over een hele reeks zinstorende drukfouten. De uitvoerige opvoeringschronologie voor beide theatermakers is handig, maar de bijeengesprokkelde bibliografie met betrekking tot de secundaire literatuur komt over als een te bont, modieus en niet steeds relevant allegaartje. Toch biedt deze studie over een autoreflexieve terugblik van postmodern theater naar iconografische modellen uit de historische avant-garde een overtuigend beeld van een functionele paradoxaliteit, waaruit hedendaagse enceneringen een creatieve impuls van de wanhoop weten te scheppen.

NOTEN

- 1 Achim Freyer (°1934): studeerde decorontwerp bij Bertolt Brecht; vanaf 1959 decorontwerper aan drie belangrijke theaters in Oost-Berlijn; 1972: vlucht naar de Bondsrepubliek Duitsland, decorontwerper en regisseur o.a. in Keulen, Stuttgart, Wenen en Berlijn.
- 2 Axel Manthey (°1945): woonde oorspronkelijk in de DDR, kwam na de bouw van de Berlijnse Muur naar de Bondsrepubliek Duitsland, decorontwerper voor het Landestheater Tübingen (1969-1972) en het Staatstheater Stuttgart (1972-77), vanaf 1977 decorontwerper en regisseur o.a. in Keulen, Stuttgart, Frankfurt am Main en Wenen.
- 3 Axel Manthey, "Wider den ideologischen Illusionsraum", *Theater heute*, 1984, p. 111 (vertaling Luc Lamberechts).
- 4 Cf. Helmut Schödel, "Die schräge Welt. Axel Manthey inszeniert Genets "Balkon", *Die Zeit*, 24 februari 1989 en Michael Merschmeier, "Ruhe im Puff. Axel Manthey inszeniert Jean Genets "Der Balkon"", *Theater heute*, 1989, nr. 4, p. 28.
- 5 Vgl. in dit verband: Luc Lamberechts, "Premodern-modern-postmodern: culturele veranderingen als golfbeweging", *Documenta*, 13(1995), nr. 4, pp. 211-229, Luc Lamberechts, "Vom Aufstand der postmodernen Bilder. Bilddramaturgie als ästhetische Überwindung der Hyperrealität in Heiner Müllers 'Die Hamletmaschine'", *Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik*, Bd. 45, 1999, pp. 327-346 en Luc Lamberechts, "Literature versus Theatre", *Jahrbuch für Internationale Germanistik XXXI*, 2000, nr. 1, pp. 201-204.