

## BOEKBESPREKINGEN

### “QUERELLE DES ANCIENS ET DES MODERNES” IN DE D.D.R.

Petra Stuber, *Spielräume und Grenzen. Studien zum DDR-Theater*, Berlin: Ch. Links, 1998, 402 p. (ISBN 3-86153-172-2).

Bij de Berlijnse uitgeverij Ch. Links, die tien jaar geleden, na de val van de muur werd opgericht, zijn in het afgelopen decennium talloze studies en boeken verschenen rond de oude DDR. In 1998 werd bij deze uitgeverij in het kader van de “Forschungen zur DDR-Gesellschaft” de studie van Petra Stuber, theaterwetenschapper in Leipzig gepubliceerd: *Spielräume und Grenzen, Studien zum DDR-Theater*. Nadat vroeger reeds talloze publicaties over het theater in de DDR zijn verschenen, staan de ontwikkelingen in het theaterlandschap van de DDR in de periode 1945-1989 de laatste jaren weer volop in de belangstelling. Na de kroniek van het theater in de DDR van drie theaterwetenschappers van de Humboldt-Universiteit (Christa Hasche, Traut Schölling, Joachim Fiebach, *Chronik und Positionen*, Berlin, 1994), na de studie van Helmut Kreyzer/Karl-Wilhelm Schmidt, *Dramaturgie in der DDR 1945-1990* uit 1998, werd in de periode mei-augustus 1999 in de Akademie der Künste in Berlijn de tentoonstelling *Durch den Eisernen Vorhang* gepresenteerd. Tegelijkertijd verscheen daarbij de publicatie van H. Rischbieter (Hrsg.), *Durch den Eisernen Vorhang, Theater im geteilten Deutschland 1949-1990*, Berlin: Propyläen, 1999.

Voor veel auteurs, waartoe zeker ook Petra Stuber behoort, was de oude DDR, juist door de geïsoleerde positie tussen het Oostblok en West-Duitsland, bijna model voor de esthetisch-theatrale discussies en ontwikkelingen in de twintigste eeuw. In een dictatuur, die de kunstproductie verregaand stuurde, vond hier een interessante discussie plaats over esthetische integriteit tussen kritiek en aanpassing, over de relatie tussen kunst en samenleving. Tegenover de autonomie van de kunst in de historische avant-garde enerzijds en de als kil en cynisch ervaren posities van het postmodernisme anderzijds, experimenteerde men met de droom van een humaan socialisme, zette men zich partijdig in voor de opbouw van een nieuwe samenleving en bezaten literatuur en theater een uitgesproken moreel appel ten aanzien van de samenleving. Voortdurend laveerden theatermakers tussen een bewaren van goede, vroegere posities en de door het regime uitgesproken banvloek ten opzichte van het zogenaamde subjectivistische formalisme.

Net als in Nederland, waar theatermakers als Defresne, Sterneberg en Groeneveld al tijdens de oorlog plannen smeedden over hoe het toneelbestel er na afloop van de oorlog zou moeten uitzien, waarbij men al een blauwdruk voor het theater en de organisatie van de kunst ontwikkelde, werd ook in Duitsland in de periode van de ballingschap (Exil) door emigranten over de toekomst nagedacht.

In september 1944 boog een aantal intellectuelen en theatermakers, onder wie Maxim Vallentin, zich over de ontwikkelingen van de cultuur- en theaterpolitiek voor de tijd na de Tweede Wereldoorlog.

In dit prille begin vonden er in de DDR, bijna als in een laboratorium, voortdurend fundamentele, cultuurpolitieke debatten plaats, in discussie enerzijds met de ontwikkelingen in Rusland tussen 1905/1917-1933 en anderzijds met de posities in Duitsland in de tijd van de Republiek van Weimar (1919-1933). Op basis van uitvoerig onderzoek van de archieven, die grotendeels pas na 1989 toegankelijk werden, schetst Petra Stuber in twee grote hoofdstukken *Identität und Anschluss* (I) en *Von der Differenz zur Indifferenz* (II) een fascinerend beeld van deze voortdurende discussies.

Aanvankelijk ging men nog uit van een burgerlijk nationaal theater, zoals in Duitsland ontstaan in de tijd van de Duitse klassieken rond 1800, waarbij men op basis van humanistische posities het fascistisch erfgoed wilde opruimen en een zeker zelfbewustzijn wilde herstellen. Het begin van het DDR-theater was vooral bepaald door de strategie van een *gesamt-Deutsch* relatief liberaal model, waarbij vooral artistieke maatstaven golden. Theatermakers als Wolfgang Langhoff, Ihering, Fehling waren daarvan de belangrijkste vertegenwoordigers.

Al vrij snel echter werd de rol van de Sovjet-Russische bezettingsmacht dominant, ontstond voor theatermakers de noodzaak om Russische stukken te spelen. Na de economische hervorming (juni 1948) en het uitroepen van de DDR als zelfstandige staat (oktober 1949) werd de rol van de politiek groter, de SED (Sozialistische Einheitspartei Deutschland) de centrale sturende instantie, zeker in het begin van de jaren 1950. In 1949, rond de tweehonderdste verjaardag van Goethe, werd aan de ene kant de klassiek-humanistische traditie bejubeld, bijvoorbeeld in de beroemde rede van Johannes R. Becher, die sprak over de "Triumph des freien Menschen und der freien Völker auf freiem Grund..." (p. 43). Aan de andere kant zette men zich steeds sterker af tegen zogenaamde nihilistische varianten in de lijn van Nietzsche en begon de afrekening met het zogeheten formalisme. In de studie van Stuber worden vooral de grote theaters (Deutsches Theater, Gorki-Theater, Volksbühne, Theater am Schiffbauerdamm)

en hun regisseurs en intendanten aan een uitvoerig onderzoek onderworpen, waarbinnen de verschuiving van een nationaal theater naar een uitgesproken socialistisch theater duidelijk wordt.

De ontwikkeling van het theater in de DDR is te beschrijven als een permanente “Querelle des anciens et des modernes”, als een gevecht tussen socialistisch realisme en avant-garde, tussen realistische tradities en formalistische moderne. Na de beruchte rede van Shdanov uit 1934 over het socialistisch realisme, werden de discussies die in de periode 1937/1938 in het zogenaamde expressionisme-debat aan de orde waren, vooral op instigatie van Erpenbeck in de beginfase van de DDR nog eens overgedaan. Het theater in de DDR ontwikkelde zich in een permanente discussie over cultuurpolitieke strategieën, maatschappelijke ontwikkelingen, de opbouw van een nieuwe samenleving en de rol van de partij daarin, tot een theater van de ideologie, van de positieve held, van realisme in de lijn van Lukacs, ten koste van kosmopolitisme en moderniteit, die in de ogen van de partij chaotisch en decadent waren. Aan de hand van vele specifieke voorbeelden als Brechts *Hofmeister*-bewerking, het *Verhoor van Lucullus* van Brecht/Dessau, de *Antigone* van Carl Orff, enz., laat Stuber zien hoe men via disciplinaire maatregelen het voor de partij gewenste theater tot stand bracht en een optimistisch beeld van de DDR-samenleving werd geboden. Tegen de vernieuwende acteetheorie van Brecht in werd vanaf 1953 door Vallentin en Gaillard de speelstijl à la Stanislavski als doctrine opgelegd (zie hiervoor de uitvoerige documenten van de zogenaamde Stanislavski-Konferenz [pp. 266-376], die het belangrijkste deel van de bijlagen beslaan).

De dood van Stalin (1953) leidde tot een korte fase van verandering, die na de Hongaarse opstand van 1956, overigens ook het sterfjaar van Brecht, weer werd afgebroken.

Via het didactisch toneel en het pleidooi voor arbeiderstheater in de zogenaamde Bitterfelder Weg (1959-1964) werd de koers weer verscherpt, die dan in augustus 1961 leidde tot de bouw van de muur. Zaken als *Erbetheorie*, een klassiek harmonisch ideaal, theatraal illusionisme maakten andere posities vrijwel onmogelijk, waardoor zowel auteurs als theatermakers vaak een uitweg zochten in bewerkingen van de klassieke Griekse auteurs en Shakespeare. De problemen van auteurs als H. Müller, Lange, Hacks en Braun, of van jongere regisseurs als Besson, Marquardt, Castorf en Tragelehn, de rellen rond het studententheater van Biermann brachten mee, dat men eigenlijk pas in de jaren 1970 en 1980 een speelser theater kon ontwikkelen. Het heeft, binnen de boven aangeduide *Querelle* heel lang geduurd, voor men een relatief autonoom theater kon uitbou-

wen, de posities van de theateravant-garde kon gebruiken. Pas laat ontstond er in de DDR een zekere distantie ten opzichte van het socialistisch realisme en gingen men experimenteren met alles, wat op grond van de langdurige formalisme-discussie verboden was. Jammer van deze studie is hooguit, dat de nieuwere ontwikkelingen in vergelijking met de periode 1945-1960 wat kort zijn uitgevallen (pp. 207-253). We mogen er echter van uitgaan dat daarover, na deze Habilitationsschrift, nog meer interessante publicaties zullen volgen. Deze uitvoerige en goed gedocumenteerde analyse werpt in ieder geval een interessant licht op de politieke context en posities van theatermakers, dit in de ontwikkeling van een zeer eng kader naar grotere openheid en pluriformiteit, waarbij alle belangrijke theatermakers aan bod komen.

K.J. HUPPERETZ