

BOEKBESPREKINGEN

HOE HET THEATER DE VERLICHTING VERLICHTTE

Erika Fischer-Lichte en Jörg Schönert (eds.), *Theater im Kulturwandel des 18. Jahrhunderts. Inszenierung und Wahrnehmung von Körper - Musik - Sprache*, Göttingen: Wallsstein Verlag, 1999, 568 p., 32 afb. (= Das achtzehnte Jahrhundert: Supplementa, Bd. 5) (ISBN 3-89244-303-3).

De fundamentele ommezwaai die het recent onderzoek van het theater uit de achttiende eeuw kenmerkt, leidt met betrekking tot de Duitstalige staten sinds een vijftal jaren tot opmerkelijke resultaten¹. Doorbroken werd de eenzijdige en haast uitsluitend tekstgeoriënteerde opvatting van het theater als burgerlijke avondschool voor zedenleer en als morele instelling. Deze vroegere, wel wat eentonige weg van Gottsched naar Schiller werd immers recent, dank zij verschuivingen in de cultuur- en theaterwetenschappen, omgetoverd tot een conflictueel spanningsveld: historische antropologie, mediageschiedenis en receptieonderzoek brachten de veelzijdigheid van het toenmalige theater aan het licht. Meteen blijkt hoe de druk van een disciplinerende Verlichting - op zijn beurt nog eens verzawaard door naar orthodoxie strevende theatercritici - in de theatrale praktijk aanzienlijk verlicht werd door een publieksgericht repertoire, een overeenkomstige ensceneringspraktijk en een bont genuanceerd acteergedrag.

Vanuit de invalshoeken van de toenmalige psychologische geneeskunde (de 'psychologische artsen' na 1750, waartoe ook de jonge Schiller behoorde), de antropologie en de anatomie komt de leer van de affecten opnieuw centraal te staan, zoals ze verwoord werd in geschriften van ondermeer Sulzer, Engel en Lessing. Het gebod van een natuurgerichte en psychologisch verantwoorde *eloquentia corporis* - later door Goethe als 'naturalisme' uitgescholden - verschijnt in het acteergedrag als empirisch georiënteerde schakel tussen tekst en voorstelling en breekt met de artificialiteit van het baroktheater. Het onderzoek van deze natuurgetrouwe kunst van het acteren en de emotioneel gerichte theatrale weergave van een 'karakter' bereikt een voorlopig hoogtepunt in Kosenina's studie over *Anthropologie und Schauspielkunst*². Meteen boekt de auteur ook verrassend nieuwe resultaten in verband met het theatraal potentieel in een hele reeks dramateksten, niet in het minst bij de analyses van Lessings gecanoniseerde hoogtepunten van de burgerlijke tragedie: *Miß Sara Sampson* (1755) en *Emilia Galotti* (1772). Buiten het gezichtsveld blijft nochtans de disciplinerende functie van het natuurgetrouwe; evenmin wordt aandacht besteed aan het proces, waarbij uit-

drukking en werking van het natuurlijke weleens verkommeren tot een holle retorica van de expressie en tenslotte in gestische uitdrukkingsclichés verstarren.

Een andere innovatieve kijk spitst zich toe op de medialiteit van het theater in haar sociale valentie. Hier is het vooral Ruppert die resoluut 'kunst' deconstrueert en een multifunctionele ontspanningspraktijk reconstrueert: theater als *Labor der Seele und der Emotionen*³. Op deze wijze verschijnt het theater op dubbele wijze als coproducent van psychosociale veranderingen. Vooreerst ervaart de toeschouwer in zichzelf de eigen emotionaliteit onder invloed van de uitstraling, die het natuurgetrouw afgebeeld karakter en zijn emoties op hem uitoefent. Maar nog belangrijker wordt de esthetica van het spektakel. Hier, en niet in het esthetisch geavanceerd theater, wordt tegemoetgekomen aan de ontspannings- en ontladingsnoden van een publiek, dat bevrediging vindt in een mediale schijn van materiële rijkdom en zijn artificieel-theatrale verkwisting. Op deze wijze vervult het theater een duidelijk compensatoire functie voor de sociale druk van zowel de standenmaatschappij als de vroegkapitalistische disciplinerende.

Reeds vroeger stond het onderzoek van Erika Fischer-Lichte duidelijk open voor zulke fundamenteel vernieuwende aanpak⁴, die nu in een groots opgezet verzamelwerk over het (hoofdzakelijk Duitsgebonden) theater in de achttiende eeuw een richtingwijzende en interdisciplinaire bekroning krijgt, bovendien uitermate bruikbaar dank zij een zeer gedetailleerd personen- en werkregister⁵. De breuk met de vroegere opvattingen over een éénlijnige ontwikkeling verschijnt als definitief zodra theater in het complexe geheel van cultuurveranderingen gesitueerd wordt. Centraal staat vooreerst de historische opvoeringspraktijk in de correlatie van uitdrukking en waarneming. Verder de fundamentele tegenstellingen tussen de ongecontroleerde gevoelsuitbarstingen van het publiek en de disciplinerende theatercritici, die zowel aan acteurs als aan toeschouwers de beheerste voornaamheid van het nieuwe psychologische acteergedrag poogden in te prenten. Veel aandacht gaat bovendien uit naar het veelzijdige repertoire: het teksttheater lijkt wel een literairhistorische kanttekening in vergelijking met de bloeiende opvoeringspraktijk van opera's, zangspelen, balletten en pantomimes. Aangezien hun tekensystemen nauwelijks te verzoenen waren met de theoretisch opgedrongen eis van de natuurlijkheid, ontstonden voortdurend nieuwe conflict-situaties, die op hun cultuursociologische relevantie afgetast werden. Zo verkrijgen de intermedialiteit van het theater en haar functie in het sociopolitieke leven een essentiële plaats in dit verzamelwerk.

Een verrassend resultaat uit zich met betrekking tot de canon. Weliswaar blij-

ven bekende waarden overeind: voor de theorie zijn het vooral Sulzer, Diderot, Lessing, Engel, voor de acteerkunst Riccoboni en Garrick. Maar naargelang de invalshoek worden nieuwe oriëntatiepunten voor de tekensystemen zichtbaar: Jean Philippe Rameau's "acte de ballet" *Pygmalion* en de gelijknamige "scène lyrique" van Jean Jacques Rousseau, Christoph Willibald Glucks balletpantomime *Don Juan ou Le festin de pierre*, het melodrama *Ariadne auf Naxos* van Johann Christian Brandes (tekst) en Georg Benda (muziek) of *Lettres sur la danse, et sur les ballets* van Jean-Georges Noverre. Deze nieuwe overtuigend gemotiveerde klemtonen leiden naar een volledige verandering van de perspectieven voor het interdisciplinair onderzoek van het Duitse en Oostenrijkse theater uit de achttiende eeuw. Consequent beklemtoont Erika Fischer-Lichte in haar persoonlijke bijdrage dan ook de aanwezigheid en publieksgerichte uitstraling van een magisch bewustzijn. Wat de jonge Schiller in zijn medische dissertatie als "sympathie" beschreef, wordt zo tot fundamentele antipode van de theoretisch gefundeerde natuurgetrouwheid van de opvoering.

In een eerste deel worden hoofdzakelijk de theoretische verworvenheden van de antropologisch gefundeerde afbeeldingsleren verder uitgediept en getoetst aan tekst en theater. Daarbij wordt elke eenzijdigheid vermeden. Zo verschijnen affecten zowel als tiran en als bevrijder van het ik, zodat het discours van het *move* in een voortdurend civilisatieproces aan elementen van het late zeventiende-eeuwse theater dank zij de nieuwe psychologie nieuwe functies toekent. Waar lichamelijke centraal staat, wordt ook aan Sades teksten als oriëntatiepunt voor enceneringen van seksualiteit een ruime plaats toebedeeld: de scenische arrangementen en het performatieve van het discours onthullen duidelijk een theatraal potentieel.

In het bijzonder bieden drie bijdragen essentiële grondslagen voor verder innovatief onderzoek. Vooreerst een belichting van Heinrich Leopold Wagners Sturm-und-Drang-drama *Kindermörderin* als cultureel interpretatiemodel voor spanningen tussen een oude en een nieuwe orde. Lichamelijke, seksualiteit en het beeld van de vrouw verduidelijken, hoe sociale dwang en onderdrukking verinnerlijkt worden en naar een nieuw systeem van repressie leiden binnen de evolerende burgerlijke maatschappij (Matthias Luserke). Daartegenover verschijnt de laatste versie van *Lila* (1788), een feestspel met zang en dans van de klassieke Goethe, als bevrijdingsmodel door middel van het theater. De handeling wordt als meta-theatraal geanalyseerd aan de hand van de semiotische kenmerken van het *Singspiel* (zangspel). Waar de kern van het werk als communicatieprobleem voor geënceneerde lichamen verschijnt, wordt het duidelijk hoe Goethe elemen-

ten van een adellijke feestcultuur tot bevrijdende theatertekens omhoog (Martin Huber).

Richtingwijzend is ook een studie over de zintuiglijke waarneming: ze bereidt heel wat bijdragen over intermedialiteit voor, die in het tweede deel aan bod komen. Aangetoond wordt, hoe het paradoxale privilege van het ‘oog’ boven het ‘oor’ soorten en receptie van het toenmalige Duitse muziektheater bepaalde. Conventies voor de waarneming heersen over de evoluerende hiërarchie van multimediale tekencombinaties, tot de klassieke Goethe in zijn ensceneringen te Weimar tenslotte een harmonisch evenwicht wist te bieden. Hoewel de vastgestelde wijzigingen in het concurrentieel patroon van de verschillende zintuigen zich theoretisch in tegenstelling bevinden tot hedendaagse oriëntaties van de neurofysiologie, worden ze empirisch gestaafd door een indrukwekkende en genuanceerde weergave van sociale veranderingen in de publiekssamenstelling. De auteur van dit standaardartikel (Jörg Krämer) is zowel academisch gehabiteerd als solofluitist in een filharmonisch orkest. In het tweede deel van het verzamelwerk wordt de vastgestelde hiërarchie en haar langzame evolutie trouwens gestaafd vanuit andere gezichtspunten: de optische omcodering van natuurverschijnsels op het theater en de enscenering van natuur vanuit een als affectencatalogus opgevatte natuursemiotiek.

Intermedialiteit staat tevens in het teken van de “statue animée”: haar ‘on-natuurlijkheid’ verklaart waarom het muziektheater vroeger in de Duitstalige theaterwetenschap over de achttiende eeuw zo vaak genegeerd werd. Nu wordt het melodrama in eer hersteld: essentieel bepaald door lichamelijkheid, intensiveren muziek en taalgebruik het optisch geuite affect. Maar tevens mikt de muziek op een verlangzaming van de affect-expressie. Zo wordt nogmaals het picturele beklemtoond, anderzijds ontstaat er een conflict tussen ‘schoonheid’ en ‘waarheid’. De nodige bewegingsvrijheid voor een affectgeladen lichamelijkheid wordt geboden door de kostumering *à la grecque* en maakte een ensceneringsstijl mogelijk die wellicht, niettegenstaande belangrijke wijzigingen, naar mening van de recensent eveneens de weg naar de klassieke ensceneringsstijl van Goethe toont⁶. Bij hem wordt nochtans bewust gestreefd naar de harmonie van ‘edele’ waarheid en ‘autonome’ schoonheid.

De receptie van de Franse “opéra comique”, eerst verspreid door rondreizende kindertheaters, leidt naar het typisch Duitse genre van het “Singspiel”, dat aan de vele kleine hofhoudingen tot maatschappelijke institutie uitgroeit (vgl. de bijdrage over Goethes *Lila*). In het handelingsballet of de balletpantomime - de

bloeiperiode is gesitueerd tussen 1760 en 1780 - vloeien dans en muziek samen tot een taal van het gevoel. Ook hier fungeert het muzikale als ondersteuning voor het optische en krijgt de muziek een (paradoxale) afbeeldingsfunctie toegewezen. In dezelfde decennia bloeit onder invloed van Auguste Vestris tevens het 'abstracte' danstheater ("danse mécanique", "danza materiale"): als esthetica van het artificiële wordt het nochtans snel gefnuikt door de theoretisch dominante verdedigers van affectgeladen natuurlijkheid en mimesis. Eerst choreografen uit de twintigste eeuw zullen op deze essentiële hervorming van de dans teruggrijpen. Beter verging het de pantomime: als verderzetting van de "pièces par écritaux" mikt ze op de optische gevoeligheid van het publiek aan de hand van een natuurlijke gebarentaal, die grote overeenstemming vertoont met de *eloquentia corporis* in het spreek- en teksttheater. Waar pantomime leidt naar de "tableaux vivants" met poseerhoudingen voor antieke rollen, zou eveneens een continuïteit naar Goethes vernieuwingen zichtbaar kunnen worden. Tenslotte kan ook Frederik de Grote van Pruisen niet ontbreken: vonden voor deze vorst wat de literatuur betreft enkel Franstalige teksten genade, dan staat het muziektheater onder zijn bewind uitsluitend in het teken van de theatrale en linguïstische receptie van Italië. Een uitstekende bijdrage spitst zich toe op Frederiks eigen compositie *Montezuma* (1755), een "tragedia per musica" met uitgesproken anti-Spaanse en anti-katholieke tendens.

Uit beide vorige delen werd reeds duidelijk, hoe het verlichte bevrijdingselan aan het theater ook een disciplinerende functie toebedeelde. Dit laatste aspect overheerst in een laatste deel, waar Foucaults gedachtegoed geregeld opduikt en een recente nieuwe benadering van de Duitse Verlichting⁷ wordt uitgediept. De dubbelzinnige houding van de maatschappij tegenover het theater verschijnt in het spanningsveld van gedeeltelijke uitsluiting en erkenning van het medium als middel tot socialisering. Wordt de artificiële scheiding tussen speel- en toeschouwersruimte niet helemaal overtuigend geïnterpreteerd als bewijs voor de theatrale speelruimte als reservaat voor wat uit het reële leven moest worden uitgesloten, dan concretiseert zich de socialiseringsfunctie in een architectuur, die aan de acteur de mogelijkheid biedt om op te treden als bemiddelaar voor publieksgebonden emoties. Bij de genderproblematiek, toegespitst op actrices, worden bekende paden betreden. Waar aan het vrouwelijk acteergedrag de emotionele geladenheid als norm wordt opgelegd, verschijnen actrices als object (en geenszins als subject) van een verstandelijk georiënteerd beschavingsproces. Nochtans negeert juist deze bijdrage, die zich op de toenmalige theaterkritiek kan beroepen, de fundamenteel emotionele aspecten van de *eloquentia corporis* in hoge mate zodat het hier - in tegenstelling tot andere studies - onverklaarbaar

moet blijven, waarom juist Lessings *Miß Sara Sampson* tot één van de succesvolste drama's uit het repertoire van de achttiende eeuw uitgroeide. Dat de Verlichting, in tegenstelling tot haar ideologie van de vrijheid, in de ban stond van een censurerend optreden, kan niet worden betwijfeld: hier worden de problemen belicht die bij het betreffende onderzoek oprijzen. Als moraalridders bonden theatercritici dan weer de strijd aan tegen acteurs en publiek: deze "oorlog tegen de toeschouwers" groeide tevens uit tot een vorm van zelflegitimering.

Vele bijdragen - we zezen er reeds op - bezitten direct of in hun consequenties een uitgesproken relevantie voor Goethes klassieke enceneringsstijl. Ook waar dit nauwelijks verwoord wordt, kan dit aspect in de toekomst leiden tot heel wat nuanceringen tegenover de gangbare opvattingen over Goethes "kunstperiode" in Weimar als breuk met wat voorafging⁸. Hoewel dit verzamelwerk als basis voldoende argumenten lijkt te leveren voor zo'n nieuwe benadering, kan men toch de confrontatie niet omzeilen met een bijdrage van Klaus Schwind, die hier zijn vroegere grondige studies⁹ synthetisch weergeeft en toepast op Goethes mislukte encenering van Kleists *Der zerbrochene Krug* (1808). Juist de inschatting van Kleists wel wat bittere komedie als 'kunst', waarbij elke toespeling op de 'vulgaire' ('platte'; Goethe) realiteit moest worden vermeden en een komisch acteergedrag verbannen werd ten gunste van de nagestreefde veredeling van het publiek door kunstschoonheid, resulteerden in een desastreuze flop. Hoewel Goethe zijn klassieke enceneringsstijl slechts gebruikte voor ongeveer vijf procent van het repertoire te Weimar, betekende dit toch een hoogtepunt van disciplinering zowel van acteurs als toeschouwers: "Man lache nicht!" (Goethe), of hoe disciplinering tot veredeling moest leiden.

Luc LAMBERECHTS

NOTEN

- ¹ Vgl. ook Luc Lamberechts, "Über Studien zum Theater des 18. Jahrhunderts", in: *Arbitrium*. Zeitschrift für Rezensionen zur germanistischen Literaturwissenschaft, 1999, nr. 2, pp. 187-190.
- ² Alexander Kosenina, *Anthropologie und Schauspielkunst*. Studien zur "eloquentia corporis" im 18. Jahrhundert, Tübingen, 1995 (ook doctorale dissertatie, Freie Universität Berlin, 1994)
- ³ Rainer Ruppert, *Labor der Seele und der Emotionen*. Funktionen des Theaters im 18. und frühen 19. Jahrhundert, Berlin, 1995 (ook doctorale dissertatie, Freie Universität

- Berlin, 1995).
- 4 Vgl. o.a. Erika Fischer-Lichte, *Kurze Geschichte des deutschen Theaters*, Tübingen, 1993, pp. 81-164. Fischer-Lichte benadert hier het theater van de 18e eeuw vanuit sociaalhistorisch perspectief onder de noemer: "Theater als Forum bürgerlicher Öffentlichkeit".
 - 5 Dit verzamelwerk brengt de na discussie herwerkte bijdragen van een groots opgezet congres, in 1996 georganiseerd door Erika Fischer-Lichte als voorzitter van de "International Federation of Theatre Research" en door de co-editor, Jörg Schönert, als toenmalige voorzitter van de "Deutsche Gesellschaft für die Erforschung des 18. Jahrhunderts". De deelnemers vertegenwoordigden de disciplines theater-, muziek-, literatuur- en kunstwetenschappen, elke benadering was uitgesproken interdisciplinair.
 - 6 Wellicht is het hedendaags onderzoek voldoende gevorderd om Goethes unieke enceneringsstijl ook voor de achtergrond van het complexe achttiende-eeuwse theater opnieuw te belichten. Goethes veel besproken "statuaire houding" kan tevens niet langer hoofdzakelijk als disciplinerende door relatieve verstarring geïnterpreteerd worden. In dit acteergedrag is immers een narratieve handelingssequentie ingebouwd, zodat het een kinetische uitstraling verkrijgt. Voor de weg van de "statue animée" over de "tableau vivant" tot Goethes opvatting over de 'attitude': vgl. ook Volker Schlachenmayr, "Emma Lyon, the 'Attitude' and Goethe's Performance Theory, in: *New Theatre Quarterly*, XIII (1997), nr. 49, pp. 3-17.
 - 7 Vgl. ook Thomas Kempf, *Aufklärung als Disziplinierung*, München, 1991.
 - 8 Als opvatting gecanoniseerd in: Dieter Borchmeyer, "...Dem Naturalismus in der Kunst offen und ehrlich den Krieg zu erklären..." Zu Goethes und Schillers Bühnenreform", in: Wilfried Barner e.a. (eds.), *Unser Commercium*. Goethes und Schillers Literaturpolitik, Stuttgart, 1984, pp. 351-370.
 - 9 Vgl. Klaus Schwind, "'Man lache nicht!' Goethes theatrale Spielverbote", in: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur*, 21 (1996), nr. 2, pp. 66-112 en Klaus Schwind: "No Laughing!". Autonomous Art and the Body of the Actor in Goethe's Weimar, in: *Theatre Survey*, 38 (1997), nr. 2, pp. 89-108.