

ERWIN PISCATORS DIALOOG MET DE TONEELKRITIEK: EEN VOORBEELD

André VAN DER VELDEN

Waar theaterhistorici de vraag opwerpen naar de bruikbaarheid van de toneelkritiek als historische bron, daar doen zij dat vaak vanuit een interesse in de theatervoorstelling. Zij vestigen hun hoop op de kritiek als een mogelijke toegang tot een vluchtig gebeuren dat zich ooit voltrok op een toneel, een gebeuren dat voorgoed voorbij is, maar in al zijn vluchtigheid nog wel het centrale object vormt van hun onderzoek. Soms is de toneelkritiek de enige bron waaruit theaterhistorici iets kunnen leren over toneelvoorstellingen in het verleden, soms kunnen zij ook nog beschikken over ander materiaal, maar hoe het ook zij, vaak is het de interesse in de voorstelling die hun interpretatie van deze bronnen stuurt en motiveert.

Niet voor alle theaterhistorici echter vormen theatervoorstellingen het centrale object van hun onderzoek. Dat geldt ook voor mijzelf, want ik ben vooral geïnteresseerd in wat één specifieke theatermaker, de regisseur Erwin Piscator, over zijn eigen theater *schreef*. In het bijzonder gaat het mij daarbij om Piscators geschriften uit de periode waarin hij zijn grootste triomfen vierde: de tweede helft van de jaren twintig, toen hij eerst als regisseur in dienst van de Berlijnse Volksbühne en vervolgens als leider van zijn eigen Piscator-Bühne de aandacht op zich vestigde met communistisch geëngageerd theater, dat wat vormgeving betreft vooral in het oog sprong door de verregaande integratie van levend toneelspel en filmvertoning. De geschiedenis van zijn eigen theaterpraktijk uit deze jaren heeft Piscator zelf als eerste beschreven in zijn boek *Das Politische Theater* (1929). Bij gebrek aan ander materiaal is dit boek sindsdien veruit de belangrijkste bron gebleven waarop theaterhistorici zich baseren als zij het hebben over Piscators theaterwerk uit de jaren twintig.¹ Als zodanig is *Das Politische Theater* uitgegroeid tot een klassieker van de twintigste-eeuwse theaterliteratuur.

Bij het analyseren van Piscators boek als een vorm van 'auto-geschiedschrijving', heb ik mij onder andere laten inspireren door de ideeën omtrent een literatuurwetenschappelijk georiënteerde "history of ideas", zoals de Amerikaanse historicus Dominick LaCapra die presenteert in zijn *Rethinking Intellectual History: Texts, Contexts, Language* (1983). Eén van de dingen die LaCapra bepleit, is het benaderen van een tekst als een knooppunt van verschillende, op gespannen voet met elkaar verkerende vormen van taalgebruik ("uses of languages")². Al die verschil-

lende vormen van taalgebruik vormen elk op hun beurt een schriftelijke neerslag van een bepaalde context. Enkele voorbeelden van zulke contexten zijn de intenties van de auteur, zijn levensgeschiedenis, andere teksten van diezelfde auteur, de politiek-maatschappelijke constellatie waarin de tekst tot stand kwam en de bredere vormen van discours waarbinnen of ten opzichte waarvan de tekst functioneerde.³

De manier waarop LaCapra zulke contexten benadert en de plaats waar hij ze zoekt, wijken nogal af van wat historici traditioneel gewend zijn. Waar de traditie van het negentiende-eeuwse feitenpositivisme 'de context' opvatte als een buiten de onderzochte bron gesitueerde werkelijkheid van historische feiten en samenhangen, daar lokaliseert LaCapra de context in eerste instantie binnen de door hem onderzochte bronnen. Contexten functioneren in zijn onderzoek als dimensies van teksten. LaCapra ontkent daarbij niet dat contexten buiten de onderzochte teksten een voortzetting hebben, maar hij is er niet op uit om dat 'tekst-externe' deel van de context ook volledig en 'objectief' in kaart te brengen. LaCapra ontkent zelfs met zoveel woorden dat dit laatste überhaupt mogelijk is. Hij gaat ervan uit dat ook het buiten de onderzochte tekst te situeren deel van de context voor een historicus nooit anders toegankelijk is dan in een tekstuele vorm. Met andere woorden: tekst en context zijn niet meer van elkaar af te grenzen, maar vormen een eindeloos voort te zetten reeks van teksten. Elementen van de ene tekst klinken door in de andere, zonder dat aan het einde van de reeks ooit een objectief historisch gebeuren te vinden is, dat voor de betekenisgeving van al die teksten als een permanente en objectieve maatstaf kan gelden.⁴

Piscators *Das Politische Theater* is een tekst die als het ware zelf uitnodigt tot het hanteren van een tekstopvatting als die van LaCapra. Immers, dit boek bestaat voor een groot deel uit een collage van reeds bestaande teksten. Niet alleen artikelen die Piscator zelf al eerder had gepubliceerd, maar ook bijdragen van zijn medewerkers, fragmenten uit toneelkritieken of andere commentaren op zijn werk, dat en nog veel meer wordt in *Das Politische Theater* met elkaar verbonden, zodat er letterlijk een knooppunt van verschillende wijzen van taalgebruik ontstaat. Tegelijkertijd is er ook zoets als een overkoepelend kader, waaraan alle bijeengebrachte tekstelementen onderworpen zijn en dat het boek zijn coherentie geeft. Dit overkoepelende kader komt kernachtig tot uitdrukking in de titel van het boek: *Das Politische Theater*. Wat Piscator construeert, is een geschiedbeeld van zijn eigen theaterwerk als een van meet af aan en steeds consequent op één doel gericht project: het theater in te zetten als een politiek wapen in dienst van het communisme. Dat is het beeld dat we in *Das Politische Theater* krijgen van Piscators theaterwerk uit de jaren twintig en grosso modo is dat ook het beeld dat in een groot deel van de latere geschiedschrijving is overgenomen. Zodra we ons echter minder aantrekken van het

overkoepelende kader dat Piscator in *Das Politische Theater* construeert en in plaats daarvan de verschillende, in het boek aaneengeknoopte "wijzen van taalgebruik" weer uit elkaar rafelen en terugplaatsen in de contexten waarin ze ooit ontstonden, krijgen we een ander, veel minder eenduidig beeld.⁵ Eén aspect van dat nieuwe beeld betreft de overweldigende mate waarin Piscator zijn teksten uit de jaren 1926 en '27 inhoudelijk afstemde op uitlatingen, gevoeligheden en al dan niet vermeende preferenties van de theatercritici. Van de radicale, openlijk voor zijn politieke engagement uitkomende Piscator was in deze teksten uit 1926 en '27 nog niet veel te merken. Pas achteraf, door hun incorporatie in de tekst van *Das Politische Theater* en het daarin geconstrueerde, overkoepelende geschiedbeeld, konden deze teksten radicaal gaan lijken, maar dat waren ze zeker niet in de context van het discours waarin ze oorspronkelijk waren ingebed: het discours van de contemporaine theaterkritiek. Het vervolg van mijn betoog is erop gericht dit te illustreren aan de hand van een voorbeeld en zo *en passant* duidelijk te maken, wat de waarde is van de toneelkritiek voor een historicus die niet primair geïnteresseerd is in voorstellingen, maar zich vanuit het zojuist geschetste perspectief bezighoudt met de geschriften van Erwin Piscator.

Erwin Piscator begon met enige regelmaat artikelen te publiceren vanaf het voorjaar van 1926. Hij werkte toen bijna twee jaar als regisseur voor de Berlijnse Volksbühne en had zich in die twee jaar een zekere reputatie verworven als een veelbelovend, jong talent. Als een propagandist voor het communisme en radicale vernieuwer van de theatrale vormgeving had hij zich echter nog nauwelijks doen kennen op het toneel van de Volksbühne. Alleen in mei 1924, toen Piscator als gastregisseur zijn debuut bij de Volksbühne maakte met een encenering van *Fahnen* van Alfons Paquet, had hij de aandacht getrokken door dia's te gebruiken en de linkse politieke tendens van het stuk stevig aan te zetten. Na die tijd had hij zulke toeren echter niet meer uitgehaald, in ieder geval niet voor de ogen van het brede publiek en de verzamelde theatercritici, die zijn verrichtingen kwamen bekijken in het Volksbühne-theater aan de Bülowplatz. Politieke en theateresthetische wildheden bewaarde Piscator voorlopig voor een ander circuit waarin hij actief was, namelijk het circuit van semi-besloten en semi-professionele propaganda-manifestaties van de communistische partij. In dit buiten de communistische kring nauwelijks waargenomen circuit leverde hij onder andere twee politieke revues af, de *Revue Roter Rummel* uit november 1924 en *Trotz alledem!* uit juli 1925. Deze revues stonden werkelijk bol van politiek en lieten, wat theatrale vormgeving betreft, ook allerlei experimenten zien, vooral in de toepassing van dia's en filmbeelden.⁶

Pas in februari 1926 introduceerde Piscator zo'n duidelijke politieke lading en zo'n experimentele theatrale vormgeving ook aan een groter publiek. Het ging om

een opvoering in de Volksbühne van *Sturmflut*, een stuk over de Russische Revolutie, dat net als het eerder genoemde *Fahnen* was geschreven door Alfons Paquet en dat Piscator op het toneel zette met uitgebreid gebruik van filmbeelden.⁷ Na *Sturmflut* bleef Piscator in zijn werk voor de Volksbühne niet alleen verder experimenteren met films, dia's en andere technieken, hij bleef ook een duidelijke, pro-communistische tendens aan zijn ensceneringen toevoegen en hij ging bovendien heel geregeld nog iets anders doen: iets wat hij voordien nog maar zelden had gedaan, namelijk artikelen schrijven voor kranten en tijdschriften.

Piscators eerste publicatie na het in première gaan van *Sturmflut* verscheen half april 1926 in het tijdschrift *Der Neue Weg*. Het betrof een artikel getiteld "Paquets »Sturmflut« in der Berliner Volksbühne. Betrachtungen".⁸ Om goed te kunnen begrijpen wat erin staat en vooral ook om te kunnen begrijpen *waarom*, is het nodig te weten welke 'Betrachtungen' Piscators *Sturmflut*- opvoering al eerder had losgemaakt bij de Berlijnse theatercritici. De meesten van hen hadden de première op 21 februari 1926 met overwegend positieve, zij het ook gemengde gevoelens gadeslagelagen en berichtten daarover uitvoerig in de kranten van de daaropvolgende dagen.

Voor zover de gevoelens gemengd waren, kwam dat door een drietal zaken. Allereerst vonden de meeste critici de dramatekst van Paquet eigenlijk geen dramatekst in de ware zin van het woord. Om voor 'drama' te mogen doorgaan, daar was de meerderheid der critici het over eens, hadden de beweegredenen, de *Leidenschaften* en zielenroerselen van de personages veel verder in de tekst uitgewerkt moeten worden en had Paquets taalgebruik veel meer symbolische diepgang en *Gestaltungskraft* moeten hebben.⁹ Een tweede aspect van de voorstelling dat de nodige twijfels en weerstanden opriep, was de toepassing van films. De oordelen liepen sterk uiteen. Er waren recensenten die er principieel op tegen waren dat film en theater met elkaar vermengd werden. Anderen stonden óók zeer sceptisch tegenover het idee dat er voor de film een plaats zou zijn in het theater, maar vonden dat het in dit specifieke geval wèl toegestaan was, omdat het stuk van Paquet zo slecht was. Door het gebruik van film konden de tekortkomingen weggepoetst, of in ieder geval gecamoufleerd worden. Weer anderen dachten dat de integratie van film en theater in de toekomst wel vaker zou gaan voorkomen, maar vonden dat film binnen een toneelvoorstelling nooit het drama mocht gaan overheersen en dus altijd een dienende rol ten opzicht van de *Dichtung* moest houden. Tenslotte was er ook nog een enkeling binnen het corps der critici, die de toepassing van film in het theater zonder reserves begroette en er een belangrijk middel ter vernieuwing en actualisering van de theaterkunst in zag. Die mening werd echter maar door heel weinig theatercritici geuit.¹⁰

Een derde aspect van de *Sturmflut*-opvoering dat in alle recensies aandacht kreeg en herhaaldelijk afkeurende geluiden losmaakte, was de politieke lading ervan. "Doktrinäre Moskowiterei" zo luidde op dit punt het vernietigende commentaar van Monty Jacobs in de *Vossische Zeitung*, terwijl Franz Leppmann van de *B.Z. am Mittag* het iets minder scherp, maar wel even duidelijk stelde met zijn opmerking dat hier sprake was van "Bühnenkunst zum Dienste im Sinne des kommunistischen Parteiprogramms gepreßt."¹¹ Opmerkingen van die strekking zijn in een groot deel van de kritieken te vinden. Sommige recensenten vonden die politieke teneur ergerlijk en ongewenst om theateresthetische redenen. Anderen lieten duidelijk weten er zich inhoudelijk absoluut niet in te kunnen vinden. Er waren ook critici die wat positiever oordeelden over de politieke dimensie van Piscators *Sturmflut*-enscenering en er vooral een weinig subtiële, maar wel prijzenswaardige poging in zagen om het theater de broodnodige maatschappelijke relevantie te geven.¹² Heel heftig en polemiserend werden de commentaren eigenlijk nooit, zelfs niet bij die critici die zich het sterkst tegen die politieke tendens keerden. Het 'ergste' wat er in dit verband in de krantenkolommen verscheen, was de constatering dat *Sturmflut* door z'n politieke lading oninteressant, belangeloos en niet of nauwelijks meer als 'kunst' te beschouwen was. Om het opnieuw in de woorden van Monty Jacobs te zeggen: "Tendenzkunst, reich an Tendenz, arm an Kunst".¹³

De opmerking dat *Sturmflut* geen kunst was, kwam trouwens niet alleen voor in kritieken waarin een overwegend negatief oordeel over de opvoering werd uitgesproken. Ook critici die er positief over schreven trokken soms die conclusie, omdat de opvoering zich volgens hen niet liet beoordelen op basis van criteria, die voor de theaterkunst gangbaar waren. Uit hun commentaren komt naar voren dat tot die criteria niet alleen het idee behoorde dat kunst geen middel was om partijpolitieke propaganda te bedrijven, maar vooral ook de opvatting dat het theater een primair literaire kunstvorm was. Een kunstvorm waarin het werk van de dramaschrijver centraal diende te staan en de gesproken taal het middel bij uitstek was om de personages en de dramatische handeling uit te werken. Wat Paquet en Piscator met *Sturmflut* op het toneel van de Volksbühne brachten, voldeed niet aan deze criteria en dus kon hier in geen geval sprake zijn van theaterkunst in de gebruikelijke zin van het woord. Wellicht, zo werd herhaaldelijk naar voren gebracht, wees *Sturmflut* vooruit naar wat de theaterkunst van de toekomst zou kunnen zijn. Een theaterkunst waarin de regie en het gebruik van andere theatrale middelen dan het gesproken woord esthetisch maatgevend zouden zijn. Maar dat moest de tijd eerst nog uitwijzen. Critici die zulke overwegingen naar voren brachten, leek het daarom verstandiger om over het "experiment" *Sturmflut* nog geen definitief oordeel op theateresthetische gronden uit te spreken. De voorstelling kreeg van hen, zo zouden we kunnen stellen, het voordeel van de theateresthetische twijfel.¹⁴

Een belangrijk motief om *Sturmflut* dat voordeel van de twijfel te gunnen, lijkt de erkenning te zijn geweest van Piscators grote regietalent. Zelfs critici die voor de opvoering als geheel nauwelijks enige waardering konden opbrengen, schreven lovende woorden over de moed, de inventiviteit en de niets ontziende voortvarendheid waarmee Piscator het stuk op zo'n ongebruikelijke manier had vormgegeven. Door deze, volgens sommigen typisch "Russische" aanpak, had hij er bij vlagen zelfs meeslepend theater van weten te maken. In dit verband wezen verschillende critici erop dat Piscator al eerder had bewezen als regisseur iets in z'n mars te hebben.¹⁵ Kortom: Piscator was een belofte en beloftes krijgen nu eenmaal het voordeel van de twijfel.

In het artikel dat Piscator na al deze reacties zelf over *Sturmflut* schreef, probeerde hij dat voordeel van de twijfel te behouden en waar het even kon nog wat te vergroten. Hij begon zijn verhaal met de opmerking dat Paquet met *Sturmflut* een stuk had afgeleverd, dat een aantal scherpe accenten verlangde. Hij vertelde verder dat Paquet het stuk van begin af aan schreef met het oog op een soort vormgeving, zoals Piscator die had toegepast in de encenering van *Fahnen* - zijn opzienbarende regiedebuut in de Volksbühne in 1924. Toch bleek volgens Piscator bij het repeteren van *Sturmflut* dat het stuk nog veel aanpassingen behoefde. Er vond, zo schreef hij, een volkomen omvorming van het stuk plaats, zodat men met recht kon zeggen: het stuk ontstond op het toneel.¹⁶

Vervolgens ging Piscator in zijn artikel nader in op het repetitieproces, waarin het stuk opnieuw gestalte kreeg en dat van alle betrokkenen een geheel nieuwe manier van werken had geëist. Piscator had geen regie meer kunnen voeren met een vast omljnd plan voor ogen en de acteurs waren tot op de laatste repetitiedagen niet in staat geweest het "Gesamtcomplex" van hun rol te overzien. In plaats daarvan moesten ze voortdurend hun eigen fantasie aanspreken om, zoals Piscator het uitdrukte, "nieuw ontstane lijnen en aftakkingen in te vullen, te schrijven, vorm te geven".¹⁷ Het resultaat van deze werkwijze was volgens Piscator, dat er een nieuw soort toneelensemble ontstond van "zelfstandige mede-scheppers", die samen een gemeenschappelijk stuk werk afleverden. Ook de schrijver Paquet zou daarvan deel zijn gaan uitmaken. Onder invloed van het samenwerkingsproces zou hij hebben ervaren, hoe er als vanzelf nieuwe samenhangen in het stuk ontstonden. Het bewerkingsproces was zeker niet altijd ten goede gekomen aan het literaire gehalte van het stuk, maar, zo merkte Piscator daarover op, "hier galt uns allen plötzlich - elementar - unwiderstehlich das Gesetz der Bühne, das uns das Gesetz des Lebens selbst zu sein schien. Leben - dieses Leben - unser heutiges Leben, unsere Zeit einfangen um jeden Preis: das ließ alle anderen Bedenken hintangestellt bleiben."¹⁸

Als we nu in overweging nemen hoe Piscator zijn argumentatie hier opzet, dan blijkt dus dat hij in eerste instantie de dramatekst centraal stelt. Het zijn de kenmerken en kwaliteiten van die tekst, die het beginpunt van het betoog vormen. Door hiermee te beginnen, stak Piscator al meteen een hand uit naar de critici. Immers, voor de meesten van hen was de dramatekst nu eenmaal per traditie het beginpunt en het centrum van hun denken over theater. Piscator gaf wel al direct aan dat Paquets oorspronkelijke dramatekst onder invloed van het ensceneringsproces ingrijpend was veranderd, maar zijn toelichting op dit ensceneringsproces leest zeker in het eerste deel van het artikel meer als een verontschuldiging dan als een zelfbewust *statement* van een regisseur, die met volle overgave en door middel van nadrukkelijk niet-tekstuele middelen zijn eigen stempel op een voorstelling had weten te drukken. Deze indruk wordt nog eens extra gevoed door Piscators deterministische redeneertrant. Want waarom waren de literaire kwaliteiten van Paquets dramatekst eigenlijk in het gedrang gekomen? De oorzaak hiervan was volgens Piscator "das Gesetz der Bühne", de onweerstaanbare wet van het toneel, een wet die bovendien "de wet van het leven zelf schein" en zwaarder woog dan wat dan ook. Op deze manier redeneerde Piscator zichzelf en zijn medewerkers heel fraai in de positie van gehoorzame uitvoerders, die zich braaf aan de wet hielden en er dus ook niets aan konden doen wanneer Paquets dramawerk vanuit een traditioneel theateresthetisch oogpunt misschien wat gehavend uit de strijd was gekomen.

De apologetische en deterministische trekken verdwijnen pas uit Piscators redenering als hij begint toe te lichten met welke middelen hij "das heutige Leben", vrij vertaald "de actualiteit", precies gevangen had. Eerst en schijnbaar terloops wijst hij de lezer erop, dat geen enkel middel als onartistiek mag worden betiteld, dat ook maar "einen Hauch Bewegung, Angespantsein, Ausdruck - kurz, Leben" in het theater kan brengen. Vervolgens verzekert Piscator dat hij de nodige ervaring heeft met middelen die "Leben" in het theater brengen. Om dit te staven vertelt hij in het kort iets over hetgeen hij al sinds het begin van de jaren twintig als theatermaker had gepresteerd. Hij refereert eerst aan zijn betrokkenheid bij het Proletarisch Theater, waarmee hij in 1920 en 1921 in de Berlijnse arbeiderswijken was rondgetrokken en gaat dan als volgt verder:

Dann sah ich, daß ich in den Sälen so nicht durchdrang. Ich inszenierte kleine Revuen (bunte Abende) mit Lichtbildern und Film. Ich inszenierte die »Fahnen« mit Projektionen (Filme, wie ich wollte, waren aus technischen Gründen unmöglich). Längst vor »Fahnen« sah ich den Film theoretisch als bedeutendes, neue Möglichkeiten eröffnendes Bühnenmittel, schrieb ich selbst schon im Jahre 1920 einige Schützengrabenszenen, in denen die Schlacht im Film gezeigt wurde. Schließlich inszenierte ich eine ungeheuer

stark wirkende historisch-politische Revue im Großen Schauspielhaus, »Trotz alledem«. In ihr malte der Film die Umwelt, das außerhalb des Bühnenrahmens hinein, (...).¹⁹

Het ziet er op het eerste gezicht misschien niet zo uit, maar dit deel van Piscators artikel is evenzeer een repliek aan de theatercritici als het eraan voorafgaande deel, waarin Piscator zich verdedigt tegen het weinig literaire en dus onorthodoxe karakter van zijn *Sturmflut*-opvoering. Immers, zoals wordt benadrukt in de kunst-sociologie van Pierre Bourdieu, zijn critici niet alleen maar bewakers van een esthetische orthodoxie. Ze behoren ook tot degenen die in het veld van culturele productie legitimiteit kunnen verlenen aan kunstenaars die nieuwe werkwijzen en vormen introduceren. Critici kunnen, zoals Bourdieu het noemt, kunstenaars 'consacrer'. Bovendien stelt Bourdieu dat het 'ontdekken', stimuleren en als eerste consacrer van dergelijke vernieuwers binnen het culturele veld een punt is waarop critici onderling concurreren - een mechanisme dat overigens ook zeer van toepassing is op het functioneren van de Berlijnse theaterkritiek in de jaren twintig.²⁰ In dit licht is het zowel voor de kunstenaar als voor de criticus die 'hogerop' wil van het grootste belang, dat een vernieuwer zich herkenbaar maakt, dat hij zich als het ware ter consecratie bij de consecreerders aanmeldt. En dat is dan ook wat Piscator doet. Hij laat de gemeenschap van critici even fijntjes weten zijn vernieuwende gebruik van theatrale middelen, in het bijzonder de film, zelf te hebben verzonnen. Al vanaf de vroege jaren twintig was hij ermee in de weer geweest en dus - zo was de impliciete boodschap - mocht Piscator er aanspraak op maken een 'originele', 'echte' vernieuwer te zijn. Juist in het licht van hetgeen er in de kranten over *Sturmflut* was geschreven, was het belangrijk voor Piscator om dit naar voren te brengen. Verschillende critici suggereerden namelijk in hun commentaren dat Piscator zijn gebruik van theatrale middelen had afgekeken van Sovjetrussische regisseurs.²¹ Volgens die lezing was Piscator dus veel minder 'origineel' en derhalve ook veel minder 'vatbaar' voor het ontvangen van de consecratie der critici. Wilde hij het echt ver schoppen binnen de hiërarchie van het culturele veld, dan moest hij er alles aan doen om het stempel van epigoon van zich af te schudden.

Nog veel belangrijker om het in het culturele veld ver te kunnen schoppen, was voor Piscator de erkenning dat het door hem gemaakte theater als positionering binnen het culturele veld kon doorgaan. En gegeven de reacties van een aantal critici stond dat ter discussie. Immers, er werd geopperd dat bij de *Sturmflut*-opvoering geen sprake geweest was van 'kunst'. Dat niet erkennen van *Sturmflut* als kunstuiting kwam niet alleen voort uit het feit dat Piscator zich bij het insceneren ervan niet had geconformeerd aan de literaire fixatie van de theateresthetische orthodoxie, maar tevens uit het feit dat hij zijn inscenering een evidente partijpolitieke *Tendenz*

had meegegeven. In het laatste deel van zijn artikel over *Sturmflut* probeerde Piscator ook deze plooi glad te strijken, maar ten aanzien van dit punt koos hij een andere tactiek dan ten aanzien van de kritiek dat zijn opvoering van *Sturmflut* te weinig literair gehalte had. In plaats van te zoeken naar excuses, stelde Piscator de zaken nu juist heel scherp en confronterend: ja, het was waar dat hij geen 'kunst' maakte en dat kon hem helemaal niks schelen ook:

Laßt uns mit der »Kunst« zufrieden. Sie mag heute Kunst heißen, morgen aber heißt sie Politik: Immer bedeutet sie etwas Gewaltiges, mit Gesetzen, die wir nicht kennen, vielleicht ahnen, und deren Zweck sein *muß* - einst eine Harmonie zu finden, wo alles doppelt klingt, Kunst, Politik, Leben identisch werden.

Wat de lezer zich hierbij praktisch moest voorstellen, liet Piscator wijselijk in het midden. Zo lang maar duidelijk was dat het hier om iets dermate fraais en verhevings ging, dat dit het tijdelijk opgeven van het streven 'kunst' te maken volkomen legitimeerde. 'Kunst' scheppen, zo liet Piscator zijn lezers weten, daar had hij voorlopig de tijd niet voor:

Nicht »Kunst«, nein: Anfang! (...) Bewußt schaffen wir Unfertiges. Wir wünschen gar nicht die Zeit zu formalem Aufbau, denn viele neue revoltierende Gedanken drängen ans Licht, die Zeit ist uns zu teuer, um auf die äußerste Läuterung zu warten. Wir nehmen die Mittel, wie sie uns gegeben sind - scheltet uns darum - wir erstreben die Übergangsleistung und glauben damit das Höchste zu wollen.²²

Waar het in feite op neerkwam, was dat Piscator accepteerde dat de theatercritici zijn werk niet als 'kunst' wensten aan te merken. Maar dan wel met dien verstande dat dit een concessie van tijdelijke aard was, die hij bereid was te doen in de overtuiging, dat datgene waaraan hij werkte de 'kunst' van de toekomst zou kunnen zijn. Anders gezegd: in ruil voor het tijdelijk 'uit het veld gestuurd worden' wenste Piscator nadrukkelijk wèl het krediet te incasseren, dat de critici hem hadden gegund. Op basis van dit krediet zou hij immers in de toekomst alsnog op een veel prominentere positie in het veld kunnen terugkeren. Wat hierbij opvalt, is de manier waarop Piscator het politieke karakter van zijn werk relateert. Het begrip 'politiek' komt wel ter sprake, maar slechts in een heel algemene zin van het woord en - nota bene - als iets dat op termijn dient te gaan samenvallen met zowel 'kunst' als met het 'leven', waarover Piscator het in het eerste deel van zijn betoog al had. Met andere woorden: het begrip politiek heeft in Piscators *Sturmflut*-artikel geen polemiserende lading en evenmin betrekking op een specifieke keuze voor één concrete politieke

overtuiging, terwijl dat met Piscators *Sturmflut*-enscenering toch duidelijk wèl het geval was.

Die encenering was een sympathiserende uitbeelding van de communistische zaak geweest, die door de critici ook als zodanig was herkend. Maar kennelijk ging Piscator ervan uit, dat het ook in woord en geschrift benadrukken van deze politieke dimensie van zijn werk al te belastend zou zijn voor zijn reputatie. Meer dan zijn theateresthetische zonden, die - zo bleek ook uit de kritieken over *Sturmflut* - nog geïnterpreteerd konden worden als eventuele voorboden van een nieuwe theateresthetische orthodoxie, lijkt Piscator zijn schending van de relatieve autonomie van de kunst te hebben ingeschat als een zonde, die hem op een definitief spelverbod binnen het veld van culturele productie kon komen te staan. En dus was het zaak dat hij de scherpe kantjes van die zonde, c.q. van zijn pro-communistische engagement, afsleep; dat hij de publieke opinie en in het bijzonder de critici ervan probeerde te overtuigen dat zijn *Tendenzkunst* op den duur minstens zoveel *Kunst* als *Tendenz* zou bevatten, voldoende in ieder geval om in het veld van de kunst te mogen blijven meespelen en geconsacreerd te worden.

Als we nu het voorgaande nogmaals overzien, moet de conclusie luiden dat Piscators artikel over *Sturmflut* van begin tot einde een weerwoord was op de commentaren die kort tevoren door de theatercritici op zijn *Sturmflut*-enscenering waren gegeven. Een weerwoord bovendien, waarmee Piscator aangaf bereid te zijn om met zijn critici in dialoog te treden op basis van de door hen gehuldigde opvattingen over theater en met respect voor hun autoriteit als consacreerders en scheidsrechters in het culturele veld. In alle teksten die Piscator na het *Sturmflut*-artikel in de loop van de jaren 1926 en 1927 nog publiceerde, kunnen we iedere keer weer de sporen vinden van diezelfde bereidheid en welwillendheid. Zelfs toen Piscator met *Die Räuber* in september 1926 en *Gewitter über Gottland* in maart 1927 enceneringen uitbracht met zo'n sterke politieke tendens en zo'n 'anti-tekstuele' theatrale vormgeving, dat ze grote theaterschandalen losmaakten, zelfs tóen nog bleef Piscator zich op papier uitdrukken in bewoordingen die op z'n minst impliciet de erkenning inhielden van het primaat van het literaire woord van de *Dichter* en bleef hij ook bewoordingen kiezen, die de duidelijke, partijpolitieke tendens van zijn enceneringen verhulden, verzwegen en afzwakten. Daar kwam nog eens bij dat Piscator in de teksten die hij na zijn *Sturmflut*-artikel publiceerde zelfs pogingen begon te doen om het dienen van de 'kunst', de zuivere kunst, te presenteren als het ultieme doel van zijn theaterwerk.²³ Hij nam daarmee afstand van de gereserveerde houding die hij in het *Sturmflut*-artikel nog had aangenomen ten opzichte van deze, laten we zeggen 'burgerlijke' kunstopvatting en schurkte des te meer aan tegen de door de critici bewaakte orthodoxie in het veld van culturele productie.

Kortom, wat Piscator in 1926 en 1927 over zijn theater schreef, dekte bepaald niet de volledige lading van wat hij in het theater deed. Wel dekte het, of liever gezegd, beantwoordde het de lading van de kritieken die over zijn theaterdaden geschreven werden.²⁴ Wat rest, is de vraag of Piscator met zijn aanschurken tegen de door de critici bewaakte orthodoxie ook werkelijk de oordeelsvorming van de critici heeft weten te beïnvloeden. Dat valt niet met zekerheid te zeggen, maar een feit is wel dat Piscator zijn krediet bij het overgrote deel van de critici opvallend lang heeft behouden. Ongetwijfeld heeft de kwaliteit van Piscators theaterdaden hierbij het zwaarst gewogen, maar wie weet hebben de hierboven geconstateerde kwaliteiten van zijn publicaties toch ook iets bijgedragen.

NOTEN

- ¹ *Das Politische Theater* werd in 1929 uitgegeven door uitgeverij Adalbert Schultz in Berlijn. Een fotomechanische herdruk van deze eerste editie van *Das Politische Theater* is als *Schriften I* opgenomen in de verzamelde geschriften van Piscator, die in 1968 werden uitgegeven door de Deutsche Akademie der Künste in Oost-Berlijn. Daarnaast bestaat er een door Piscator en zijn voormalige dramaturg Felix Gasbarra bewerkte, tweede editie van *Das Politische Theater*, die in 1963 verscheen bij Fischer Verlag. De bekendste, latere overzichts geschiedenissen van Piscators theaterwerk zijn Christopher Innes' *Erwin Piscator's Political Theatre: the Development of Modern German Drama* (Cambridge, 1972) en *The Theatre of Erwin Piscator: Half a Century of Politics in the Theatre* (London, 1978) van John Willett. Verder publiceerde Piscators weduwe Maria Ley o.a. *The Piscator Experiment: the Political Theatre* (Carbondale, 1967) en verzorgde Heinrich Goertz in de serie Rororo Bildmonographien *Erwin Piscator in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten* (Reinbek bei Hamburg, 1974). Een gedetailleerde wetenschappelijke studie die voor een belangrijk gedeelte aan Piscators theaterwerk uit de jaren twintig is gewijd, is Friedrich Knellesens *Agitation auf der Bühne: das politische Theater der Weimarer Republik* (Emsdetten, 1970).
- ² D. LaCapra, *Rethinking Intellectual History: Texts, Contexts, Language*, Ithaca / London, 1983, p. 26.
- ³ LaCapra, *Rethinking Intellectual History*, pp. 36-61.
- ⁴ Dit gezegd hebbende zal het niet verbazen dat LaCapra zijn ideeën in belangrijke mate baseert op het post-structuralistische gedachtegoed, in het bijzonder dat van Derrida. Een verdere uitwerking van de ideeën die LaCapra naar voren bracht in *Rethinking Intellectual History* is te vinden in zijn *History and Criticism*, Ithaca / London, 1985. Zie verder over het werk van LaCapra o.a.: Lloyd S. Kramer, "Literature, Criticism, and Historical Imagination: The Literary Challenge of Hayden White and Dominick LaCapra" in: Lynn Hunt ed., *The New Cultural History*, Berkeley / Los Angeles / London, 1989, pp. 97-128; P. Kuper, "Over taal en dialoog: D. LaCapra, tekst en

context”, *Groniek*, 25 (1992) pp. 45-52.

- 5 Zie in dit verband mijn dissertatie *Strijdtonelen. Erwin Piscator en de geschiedenis van «Das Politische Theater»* (Universiteit Utrecht, oktober 1998). Het betoog dat ik in dit artikel presenteer, is een bewerkt fragment uit deze dissertatie.
- 6 Zie over *Fahnen* o.a.: Knelleesen, *Agitation auf der Bühne*, pp. 76-82; Piscator, “Das Politische Theater” (1929), *Schriften 1*, pp. 53-59. Over *Revue Roter Rummel* en *Trotz alledem!* zie o.a.: L. Hoffmann en D. Hoffmann-Ostwald, *Deutsches Arbeitertheater 1918-1933* (Berlijn DDR, 1972, tweede editie), Band 1, pp. 155-184; Erwin Piscator, “Das Politische Theater” (1929), *Schriften 1*, pp. 60-71.
- 7 Knelleesen, *Agitation auf der Bühne*, pp. 83-89; Piscator, “Das Politische Theater” (1929), *Schriften 1*, pp. 75-79.
- 8 Erwin Piscator, “Paquets »Sturmflut« in der Berliner Volksbühne. Betrachtungen” *Der Neue Weg*, p. 55 (1926) nr. 8, p. 148; herdrukt in en hieronder verder geciteerd naar Piscator, *Schriften 2*, pp. 17-19. Dit artikel werd door Piscator ook weer opgenomen in *Das Politische Theater*. Het maakt deel uit van hoofdstuk X van zijn boek, getiteld “Eine Paraphrase über die Russische Revolution. ‘Sturmflut’, Volksbühne 1926”. Piscator, “Das Politische Theater” (1929), *Schriften 1*, pp. 75-79.
- 9 Ernst Heilborn van de *Frankfurter Zeitung* zag in *Sturmflut* het product van een “vorwiegend episch und wesentlich lyrisch gerichteten Phantasie (FZ, 25 februari 1926). Max Freyhan schreef in de *Deutsche Allgemeine Zeitung* van 22 februari 1926: “Wieder erweist sich Paquet, wie schon in *Fahnen*, als Publizist, aktivistischer Literat, nicht als ein Dichter.” Alfred Kemény noemde het stuk in *Die Rote Fahne* van 24 februari 1926 een “traurige Angelegenheit”, een “Mischung zwischen Tendenz und ‘zeitloser’, banalster Romantik.” Volgens Hanns Martin Elster van de *Tägliche Rundschau* was “das Stück als Kunstwerk mißglückt.” Zie ook de kritieken over *Sturmflut* in de *Germania* (22 februari 1926), *Vossische Zeitung* (23 februari 1926), *Der Tag* (23 februari 1926), *Deutsche Allgemeine Zeitung* (22 februari 1926), *Neue Preußische (Kreuz-) Zeitung*, (22 februari 1926), *Deutsche Tages Zeitung* (22 februari 1926), *Vorwärts* (22 februari 1926), *Berliner Lokal-Anzeiger* (21 februari 1926), *Berliner Tageblatt* (22 februari 1926), *Deutsche Zeitung* (22 februari 1926), *B.Z. am Mittag* (22 februari 1926), *Der Deutsche* (2 maart 1926), *Berliner Börsen-Courier* (22 en 23 februari 1926), *8-Uhr Abendblatt* (22 februari 1926), *Das blaue Heft* (15 maart 1926).
- 10 Alfred Kemény van *Die Rote Fahne* was positief over de inzet van films vanwege de sterke uitwerking op de toeschouwers en herinnerde zijn lezers in dit verband aan de uiterst effectieve manier waarop Piscator de film enkele maanden eerder al voor het eerst had ingezet in zijn politieke revue *Trotz alledem!* (RF, 24 februari 1926). Alfred Mühr van de radicaal rechtse *Deutsche Zeitung* vond het ook prachtig en wel om dezelfde reden: “Die Filmstreifen von unerhörter Wirkung. Glänzende Aufnahmen, von der Regie in ihren fruchtbarsten Augenblicken gepackt.” (DZ, 22 februari 1926). Arthur Eloesser van *Das blaue Heft* (15 maart 1926) was terughoudender: “Es war ein Versuch, wir wollen nicht gleich richten und hinrichten, besonders bei so wenig passender Gelegenheit; denn der Film hat in diesem Fall zu viel Vorteile. Erfrischung und Genuß waren schon da, wenn die Leute einmal nicht mehr redeten oder die mindestens sehr naive Handlung abstoppten. Grundsätzlich meine ich immer noch, daß das Theater dem

Film auch nicht ein Zollbreit seiner Bretter abtreten soll, weil beide sich ausschließen." Erich Krafft van de *Deutsche Tages Zeitung* vond: "Ohne Gefährdung des dramatischen Kunstwerks darf der Film zweifellos nur da einsetzen, wo er die Wirkung des Dramas unterstützen und erweitern oder etwas sonst *Unaufführbares verbildlichen* kann." (DTZ, 22 februari 1926). Max Freyhan van de *Deutsche Allgemeine Zeitung* vond het maar niets, die combinatie van toneel en film: "Hier erwächst keine Synthese, nur ein ungeistiges Zusammen." (DAZ, 22 februari 1926).

¹¹ M. Jacobs, "Film im Drama. Paquets 'Sturmflut' auf der Volksbühne", *Vossische Zeitung*, 23 februari 1926; F. Leppmann, "'Sturmflut' In der Volksbühne", *B.Z. am Mittag*, 22 februari 1926.

¹² Hans Flemming opende bijvoorbeeld zijn kritiek in het *Berliner Tageblatt* als volgt: "Bolschewistendrama! Tendenzdrama! Unerhört freche Benützung der Filmsuggestion! Die Kunstrichter schütteln die Köpfe. Aber der Erfolg dieses Abends liegt im Prinzipiellen. Inmitten einer kranken Theateratmosphäre scheint keiner mehr ans Nächstliegende zu denken: an *unsere* Schmerzen, *unsere* Konflikte, *unser* Ringen um eine neue Gestaltung der Dinge. [...] Soll nicht dieser Kerl Paquet, auch wenn man anderer Meinung ist, gepriesen sein für die Tapferkeit, mit der er einer medusenhaften Epoche auf seine Art ins Auge sieht?" (*Berliner Tageblatt*, 22 februari 1926). Zie ook de compilatie van perscommentaren zoals afgedrukt in H. Fetting, *Von der Freien Bühne zum Politischen Theater*, Leipzig, 1987, Band 2, pp. 268-272.

¹³ M. Jacobs, "Film im Drama. Paquets 'Sturmflut' auf der Volksbühne", *Vossische Zeitung*, 23 februari 1926.

¹⁴ Hans Flemming schreef b.v. in het *Berliner Tageblatt* dat de pijn in "den ästhetischen Hühneraugen" in eerste instantie behoorlijk was bij het zien van Piscators filmbeelden, maar, zo voegde hij daaraan toe, waar men nu nog glimlachend wees op de duidelijk zichtbare lassen in de film, zou men daar "nach zehn Jahren nicht über *uns* lächeln? Technik hat uns alle beim Kragen." (*BT*, 22 februari 1926). De anoniem blijvende criticus van *Der Deutsche* stelde droogjes vast: "Ein endgültiges Urteil über das Experiment ist nicht möglich." (*Der Deutsche*, 2 maart 1926).

¹⁵ Bijvoorbeeld Herbert Ihering, die, net als Alfred Kemény van *Die Rote Fahne*, Piscators succesvolle politieke revue *Trotz alledem!* in herinnering riep. (*Berliner Börsen-Courier*, 23 februari 1926; *Die Rote Fahne*, 24 februari 1926). Een criticus die Piscators regie in verband bracht met het Sovjetrussische theater was bijvoorbeeld Hanns Martin Elster, die in de *Tägliche Rundschau* (22 februari 1926) schreef, dat Piscators regie "von den bolschewistischen Regieanschauungen Tairoffs gelernt hatte." Max Hochdorf beweerde in de *Vorwärts* (22 februari 1926) dat Piscator uitvond "was die revolutionären Russen schon einmal im Theater angebracht hatten, den Gebrauch der Kinoleinwand für das Sprechtheater".

¹⁶ Piscator, "Paquets 'Sturmflut'", *Schriften* 2, pp. 17-19, aldaar p. 17.

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ Ibidem, pp. 17-18.

¹⁹ Ibidem, p. 18.

²⁰ Zie o.a. Pierre Bourdieu, *The Field of Cultural Production*, Cambridge, 1993, in het bijzonder deel I, hoofdstuk 1, 2 en 3. M.b.t. het functioneren van het Berlijnse

theaterveld gedurende de jaren twintig, zie o.a. G. Rühle, *Theater für die Republik 1917-1933 im Spiegel der Kritik* Frankfurt am Main, 1988, pp. 11-45; L. Schöne, *Neuigkeiten vom Mittelpunkt der Welt. Der Kampf ums Theater in der Weimarer Republik*, Darmstadt, 1994.

²¹ Zie hierboven noot 15.

²² Piscator, *Schriften* 2, pp. 18-19.

²³ Op 26 december 1926, kort na Piscators sterk politiek getinte encensering van *Die Räuber* in het Staatstheater, hanteert hij in zijn artikel "Grundsätzliches" in de *Berliner Börsen-Courier* een notie van kunst, die nadrukkelijk niet politiek - letterlijk: "partijloos" - is gedefinieerd en die als zodanig de uiteindelijke en meest wezenlijke norm heet te zijn, waarnaar zich alle culturele productie zou moeten richten. Op 6 april 1927 - dat wil zeggen: niet meer dan twee weken na de première van *Gewitter über Gottland*, een opvoering die vanwege zijn scherpe, pro-communistische tendens een enorm schandaal losmaakte - verscheen in het *Berliner Tageblatt* een kort artikel van Piscator, getiteld 'Was ich will'. Hij beweerde daarin dat zijn wijze van encenseren bijdroeg aan het ontstaan van een "universele toneelkunst". Voor een uitgebreide analyse van deze en andere teksten van Piscator uit 1926 en '27, zie mijn dissertatie *Strijdtonelen. Erwin Piscator en de geschiedenis van «Das Politische Theater»* (Universiteit Utrecht, oktober 1998), bijlage 2.

²⁴ Dat Piscator zijn teksten inderdaad schreef in antwoord op die kritieken, werd overigens des te duidelijker herkenbaar naarmate de tijd verstreek. In 1927 begonnen er formuleringen op te duiken in zijn teksten, die - als we de kritieken er naast leggen - directe verwijzingen blijken te zijn naar wat een bepaalde criticus over een bepaalde voorstelling schreef. In zijn artikel "Das politische Theater" (*Die Neue Bücherschau*, 5. Folge (september 1927), nr. 4, pp. 168-171) schreef Piscator bijvoorbeeld: "Mit auffallender Hartnäckigkeit kämpft die politische Reaktion um die Heiligkeit respektive Neutralität der deutschen Kunst. Einem besonders geistreichen Vertreter dieses Gewerbes erscheint eine »politische Kunst genau so unsinnig wie eine politische Kniewelle.«." De "geistreiche Vertreter" waar Piscator op doelde was Willy Pastor, theatercriticus bij de rechts-liberale *Tägliche Rundschau*. In zijn recensie over *Hoppla, wir leben!* (Piscator-Bühne, september 1927) had Pastor onder andere het volgende geschreven: "Politisierung der Kunst: hat man sich wohl klar gemacht, was das heißt? Man würde brüllen vor Lachen, wollte einer auf die nämliche Art auch den Sport politisieren und von einer deutschnationalen Bauchwelle oder einer demokratischen Kniebeuge sprechen." Willy Pastor, "Piscator-Bühne: 'Hoppla, wir leben!'", *Die Tägliche Rundschau*, 5 september 1927.