

FERDINAND BRUCKNER EN ZIJN TIJD

Enkele beschouwingen n.a.v. de produktie *Krankheit der Jugend*
door het Arca-gezelschap te Gent

André MOTTART

De naam Ferdinand Bruckner klinkt velen onbekend in de oren. Dat is niet zo verwonderlijk als je constateert dat zijn werk de laatste veertig jaar weinig werd opgevoerd en er over hem niet zo veel werd gepubliceerd. Toch is het geen sinecure om binnen het bestek van een artikel een beeld van Bruckner en zijn tijd te brengen.

Hij is immers niet alleen de auteur van 3 verhalen, 24 toneelstukken, 4 dichtbundels en 5 uitgebreidere essays (1), maar hij leefde bovendien in een periode — de eerste helft van de twintigste eeuw — en in een geografische ruimte — Oostenrijk, Duitsland — waarover historici en kunsthistorici bibliotheken vol geschreven hebben.

En ook Bruckner steekt in hun verhalen, zij het dan als voetnoot, in de schaduw van de zovele groten die de duitstalige cultuur in die turbulente eerste helft van de twintigste eeuw heeft voortgebracht. Want zijn levensverhaal vertoont veel gelijkenis met dat van andere middeneuropese kunstenaars. Hij werd geboren in 1891 (in Wenen of Sofia (2)) en bracht zijn jeugd door in Wenen, Graz en een tijdje in Parijs (moeder was een Française), studeerde filosofie, geneeskunde en muziek, debuteerde in 1915 met — hoe kan het anders — pacifistische essays en expressionistische lyriek. Als jonge man trok hij later naar de cultuurmetropool van de jaren twintig : Berlijn. Nadien de vlucht voor de nazi's. Een zwerftocht over Oostenrijk, Zwitserland en Frankrijk naar de Verenigde Staten. In 1947 terugkeer. Eerst een tijdje Wenen; vanaf 1951 West-Berlijn, waar hij in 1958 overleed. Toegegeven, het is een verhaal dat wij al meer hoorden van duitstalige kunstenaars in de twintigste eeuw. Ik zou me bijgevolg willen beperken tot die periode waarin Bruckners werk ruime weerklink vond en vooral tot die werken waarin hij een eigen stem vond.

Decisief voor zijn carrière als toneelschrijver lijkt me zijn beslissing aan het theater te gaan. Hij werkte eerst twee jaar aan het Berliner Neues Theater als dramaturg en regisseur.

Op 18 oktober 1922 stichtte hij — nog steeds onder zijn ware naam Theodor Tagger — samen met zijn vrouw het Renaissance-Theater in Charlottenburg-Berlijn. Hij was er de theaterleider, de dramaturg en de voornaamste regisseur van. Hij zal het theater houden tot 1927. Waarna hij nog één jaar als dramaturg

aan het Theater am Kurfürstendamm werkte. Nu reveleert zijn repertoirekeuze uit die jaren ons veel van de latere stukken-schrijver. Ondanks grote ambities jonge auteurs een kans te willen geven en een 'Übungsbühne' te zullen zijn, zoals blijkt uit een commentaar in het *Berliner Tagesblatt* (19/10/1922) n.a.v. de oprichting van het Renaissance-Theater, liet hij zich veeleer leiden door de perskritiek en de mode. In zijn onuitgegeven dagboek wordt voortdurend naar zijn afhankelijkheid van de pers verwezen; over de tragedie *Tanja*, een expressionistisch stuk van Ernst Weiss, schreef hij: "Het stuk is onbeduidend gezwam. Je voert het op — omdat de pers je looft — als iets modern is." (3)

Zijn voornemen jonge auteurs een kans te geven, beperkte zich in de periode 1923-1927 tot welgeteld 3 met telkens 1 stuk (Pirandello, Shaw, Strawinsky) en de op dat ogenblik belangrijke vernieuwingbrengende auteurs als Wedekind, Kaiser, Toller, Barlach en Brecht bracht hij niet. (4)

Was hij geen moedig vernieuwer, hij wist wel goed in te spelen op de smaak van het publiek. Zo werd de meest geprogrammeerde auteur tijdens de eerste drie jaar aan het Renaissance-Theater August Strindberg, die erg in de mode was in die jaren. Men zag in Strindberg het sensationele, iemand met drie mislukte huwelijken en die dat bovendien uitvoerig in zijn stukken documenteerde.

Theodor Tagger had ook oog voor het politieke klimaat. Na het Verdrag van Locarno (1925) dat de scherpste kantjes van het vanuit Duits standpunt 'Versailler Diktat' had afgerond, waren Franse auteurs opnieuw 'salonfähig' geworden.

Vanaf 1926 gooide Tagger zijn speelplan radicaal om, hij ging ineens Franse revues programmeren, zoals die in het begin van de eeuw in Parijse cabarets als 'Le chat noir' en 'Le moulin rouge' waren ontstaan en die in de jaren twintig in Berlijn steeds populairder werden.

De reden voor die bocht was geld. Hij had het theater laten verbouwen en uitbreiden tot 640 plaatsen. Een verbouwing die vooral op een burgerlijk publiek gericht was. Ze werd door de *Neue Berliner Zeitung* (10/1/1927) omschreven als naar de smaak van de "Vornehmen, Diskreten und Übersättigten." Zo'n publiek moet je met tijdsproblemen niet lastig vallen en stoot je politiek niet voor het hoofd. Vandaar zijn toevlucht naar het modeverschijnsel revue.

Zijn gepast inspelen op de wensen van het publiek laat zich nog aantonen in zijn keuze van stukken die onmiddellijk aansluiten bij actuele, sensationele gebeurtenissen. Eén voorbeeld hiervan. In 1924, kort na de ontdekking van het graf van Toetanchamon door Lord Carnavon, programmeerde hij D'Annunzio's *De dode stad*. Een stuk waarin heel wat parallellen te vinden zijn met de toen in de kranten breed uitgesmeerde avonturen van de Engelse lord.

Eenzelfde bedrevenheid mensen naar de schouwburg te lokken verraden analyses van zijn regiewerk uit die tijd, die zeer vaak verwijzen naar de techniek

van het boulevard-stuk : vereenvoudiging van psychologische uitdieping; plotseling laten verschijnen van onverwachte personen; tempo in de dialoog; het weren van pathos ten voordele van zakelijkheid. Ook in zijn bewerkingen (o.a. Dumas' *La dame au camélias* en Lessings *Nathan der Weise*) maakte hij alles ondergeschikt aan het succes bij het publiek : hij verandert het slot; schrapt nevenrollen of kort ze in, waardoor hij types creëert en de relativering verloren gaat; reflecties worden geweerd.

Die sensatiezucht enerzijds en de handigheid het publiek te bespelen anderzijds, verklaren ten dele het feit dat Theodor Tagger vier jaar lang verstoppertje speelde met zijn pseudoniem Ferdinand Bruckner. Een pseudoniem waarmee hij zichzelf profileerde als een Oostenrijks schrijver. Ferdinand verwijst naar de door Tagger bewonderde negentiende-eeuwse schrijver van onliteraire burleske volksstukken Ferdinand Raimund. Bruckner herinnert aan zijn jeugdliefde, de muziek (5).

Waarom hij een pseudoniem koos en dat zo lang verborgen hield, is het onderwerp van vele twisten. Van de vele vermoedens hieromtrent vind ik de volgende twee de meest plausibele : Tagger wilde zich waarschijnlijk distantiëren van zijn jeugdwerk, dat je als zeer 'literair' kunt omschrijven, vooral zijn esoterische lyriek die sterk aan Trakl en Werfel doet denken (6). Ten tweede was er waarschijnlijk ook de angst voor de Berlijnse pers. Vermits hij als regisseur, dramaturg en theaterleider reeds meer dan eenmaal door het slijk was gehaald, vreesde hij misschien, dat ze hun aanvankelijke lof voor *Krankheit der Jugend* en *Die Verbrecher* wel eens zouden kunnen herzien. Na enkele jaren moest hij zijn pseudoniem wel legaliseren, nadat te veel valse Bruckners de royalties voor het opvoeren van zijn stukken opeisten.

Hierbij rijst natuurlijk de vraag in hoever het succes van Bruckners vroegste stukken niet te danken was aan de roddel rondom de ware identiteit van de auteur.

In ieder geval begint in 1926 met de première van *Krankheit der Jugend* in de Kammerspiele van Hamburg de merkwaardige carrière van de schrijver Ferdinand Bruckner, die hem binnen de vier jaar en met slechts vier stukken een ruime bekendheid zal opleveren.

Het verhaal van *Krankheit der Jugend* (7) (= 'de ziekte die jeugd heet') kan men in grote lijnen als volgt samenvatten.

Tijdens een mislukt promotiefeestje voor de geneeskunde-studente Marie, blijkt dat ze haar vriend Petrell aan Irene is kwijtgeraakt.

Het tweede bedrijf toont de poging van Marie om in een lesbische relatie met de intellectuele gravin Desirée dat verlies te boven te komen. Tevergeefs. Beiden sterven door toedoen van de "eeuwige student" Freder, die er bovendien nog in slaagt het kamermeisje Lucy tot diefstal en prostitutie aan te zetten. Het is zeker

niet de flinterdunne intrige die het stuk vooral na de Berlijnse opvoering in 1928 zo'n succes bracht.

Veel waarschijnlijker is het te stellen dat Ferdinand Bruckner het effect van het actuele, het modieuze en het sensationele dat hij als dramaturg en regisseur had leren kennen op een geslaagde manier in zijn schrijven had weten te integreren. En voor dat argument valt heel wat te zeggen.

Zo vind je in *Krankheit der Jugend* in vele scènes verwijzingen naar populaire thema's in de jaren twintig. Het waren de jaren van de inflatie, van de acute geldnood voor velen. In geldelijke moeilijkheden verkeert Petrell, die zich laat onderhouden door Marie. Bij zijn huwelijksaanzoek aan Marie steekt ook Freder het niet onder stoelen of banken dat hij 'verzorgd' wil worden.

Een ander belangrijk thema was het generatieconflict. Het onderwerp was in het theater voor het eerst aangesneden door Walter Hasenclever in zijn stuk *Der Sohn* (1914), waarin de tegenstelling vader-zoon, ook een tegenstelling tussen twee werelden, die van de plicht enerzijds en die van de levensvreugde anderzijds, wilde aantonen. In *Krankheit der Jugend* vind je hiernaar een verwijzing :

DESIREE : Als het mij in de collegezaal net zo vergaan was als die zeventien jaren thuis, zou het beter te verdragen geweest zijn. Liep er maar zo'n strenge papa rond tussen de collegebanken die mij slaat met zijn rijzweep. En een lieve, arme, hulpeloze mama die tranen plengt als ik stout ben en ondertussen haar parelcollier om haar nek hangt want het bal mag ze niet missen. Dat alles nog eens opnieuw beleven. Alleen je kindertijd is het leven waard.

MARIE : Ik zou mijn kindertijd niet graag over willen doen. Mijn ouders haatten elkaar. (8)

De Weimarrepubliek betekende niet alleen een politieke chaos. Veel van haar instellingen waren ook hopeloos verouderd en wisten zich niet aan te passen aan nieuwe maatschappelijke uitdagingen; zo kwam het gerecht herhaaldelijk in een kwaad daglicht te staan. In *Krankheit der Jugend* verwijst één van de personages, Alt, naar zijn gevangenisstraf wegens euthanasie.

In 1919 werd na de val van het keizerrijk het drieklassenkiesstelsel afgeschaft. Standsbesef roei je natuurlijk zo maar niet uit. Het komt hier ook ter sprake in een twistgesprek tussen de portiersdochter Irene en Desirée, die volgens Irene slaagt omdat ze "van adel is".

In 1925 bestaat reeds een belangrijk deel van de beroepsbevolking in Duitsland uit vrouwen. Dat ze reeds zo'n belangrijke plaats in de maatschappij innamen, illustreert Bruckner door zelfbewuste, studerende vrouwen op scène te plaatsen en geenszins 'brave duifjes, die wachten om uitgehuwelijkt te worden'. Er zijn nog tal van kleine zaken aan te halen die echt inspelen op die jaren twintig en voor het publiek telkens opnieuw de ervaring van de herkenning moesten inhouden. Ik denk in dit verband nog aan het fragment waarin Lucy van haar prostitutie-ervaringen vertelt en uitgelaten zegt: "Het was een bokser."

Een beetje later zegt Desirée: "Ik wil ook een bokser." Wij zijn vandaag oververzadigd van bokswedstrijden. Dat was toen anders. De Duitsers hebben het boksen pas leren kennen in de Britse krijgsgevangenkampen op het eiland Man tijdens de Eerste Wereldoorlog en het was lang bij wet verboden. Die sport bezat dus het aantrekkelijke van het verbodene. Als Bertolt Brecht de verschillende ondeugden opsomt in *Mahagonny* (9) plaatst hij boksen bovenaan het lijstje van sensuele geneugten. En wie het stuk kent weet dat het gevecht in *Mahagonny* niet om sportieve bekwaamheden, maar om brute kracht gaat.

Het actualiteitsgehalte en de hele thematiek die in de titel verwoord worden, berusten voor een groot deel op de psychologische en seksueel-psychologische toespelingen (doodsdrang, kloof tussen driftleven en burgerlijke moraal), die Bruckner haalde bij de toen 'populaire' Alfred Adler, Otto Weininger en Sigmund Freud.

In kledij, motoriek en taal weerspiegelt Bruckner de mode uit de jaren twintig. Wat de kledij en opsmuk betreft, krijgen we het populaire pagekopje te zien, de rode lippenstift, het korte hemdjurkje, bleke zijden kousen, de grijze moulinémantel.

Moet je er omstreeks 1830 als kunstenaar of snob als een teringlijder uitzien en tijdens het fin-de-siècle als een degénééré, dan moet je er in de jaren twintig gezond uitzien. De sport kent immers na de Eerste Wereldoorlog een steile opgang. Zo spreekt Marie van ritmische gymnastiek en Desirée van koude douches en Zweedse gymnastiek.

De taal van Bruckners vroege stukken is de omgangstaal, doorspekt met modewoorden. Woorden als 'Machtmensch', 'Minderwertigkeitskomplexe', 'Neurotiker' en een uitdrukking als 'Jugend von heute' waren toen in.

In *Frankheit der Jugend* wordt, gezien het studentenmilieu, voornamelijk de taal van de intellectuelen gebruikt: nominale stijl, gebruik van vreemde woorden en apodictische stellingnamen komen veelvuldig voor. Modieus kan je ook Bruckners dialogen noemen: in hun dynamiek weerspiegelen ze het grootstadleven. De personages spreken in korte zinnetjes, discussiëren in trefwoorden, onderhouden zich in telegramstijl. De snelheid wordt nog opgevoerd door het (bijna) totaal ontbreken van monologen. Er wordt geen tijd verloren. Typerend

in dat verband is het ontbreken van een proloog; je zit onmiddellijk in de volle actie.

Wat het schrijven van dialogen betreft, lijkt Bruckners 'trukendoos' onuitputtelijk : herhalingen, zinsparalellismen, stichomythie, snel alterneren van vraag en antwoord (een mooi voorbeeld hiervan vind je in het eerste bedrijf in de zevende scène : 37 maal vraag en antwoord in een flitsend gesprek tussen Lucy en Freder), niet antwoorden op vragen, niet laten uitpraten, simultaangesprek.

Het globaal effect is een modieus vlot aan elkaar voorbijpraten, een soort yuppiespeak van de jaren twintig, waarbij de personages weinig diepgang krijgen en de toeschouwer weinig reflectiemogelijkheid.

Door de snelheid ervan ontgaat het de toeschouwer vaak dat hij met retoriek te maken heeft, dat er slechts schijn Discussies gevoerd worden (10) :

PETRELL: Feitelijk is Marie zo'n gezonde natuur.

IRENE : Wat is dat ?

FREDER : Bravo. Er bestaat geen gezonde natuur.

IRENE : En jeugd kan in ieder geval nooit gezond zijn. De geest slaapt nog in een droom.

PETRELL: *zacht*

Jeugd slaapt in een droom. Dat is mooi, Irene.

IRENE : U bent verliefd op woorden. Jeugd is een uitzaaiing. Jeugd is latente doodsdreiging.

PETRELL: Jeugd is het enigste (sic) avontuur in ons leven.

Hoe ongemakkelijk je dat als toeschouwer ook vindt, toch denk ik dat het de bedoeling van Bruckner was op die manier het naast elkaar praten, de contactarmoede, de eenzaamheid van het individu in de maatschappij weer te geven. Hoe virtuoos Bruckner dat in zijn eerste stukken kon, bewijst een brief van Heinrich Mann aan Bruckner :

De weergave van het gevoel in je dialogen, dat iedereen nog slechts zichzelf begrijpt en pas nadien de andere ontdekt, dat lijkt me hoogspanning, en als je dat als lezer reeds voelt, welke onweerstaanbare werking moet dat niet van op de bühne hebben. (11)

Dezelfde gretigheid als in het rondstrooien van verwijzingen naar actuele gebeurtenissen en denkrichtingen; als in het toepassen van taalkneepjes in z'n



"Krankheit der Jugend" door Arca, Gent (regie : Herman Gilis). Bovenaan : Geert De Smet als Freder en Aafke Bruining als Irène. Onderaan : Geert De Smet als Freder en Koen De Bouw als Petrell (Foto's : Luk Monsaert)

dialogen vertoont zijn hang naar de sensatie. Alle taboes van zijn tijd moeten eraan geloven. Zo veelvuldig wordt het publiek geschokt, dat het op de duur minder beroert. Eén voorbeeld maar (12) :

DESIREE : Die eerste nacht, toen ik je hier van de grond opraapte en op mijn bed legde, had ik werkelijk het gevoel jou te bezitten. Maar de pijn had je murw gemaakt niet ik.

MARIE : Stil.

DESIREE : Ze geneert zich voor jou. Alt is toch geen man, Alt is een mislukte vrouw, je zou je rustig voor hem kunnen uitkleden. - De avond daarna al vond ik ons samenzijn lachwekkend.

In enkele zinnen openbaren Marie en Desirée hun lesbische liefde (en in aanwezigheid van een man !) en de impotentie van Alt.

Kort daarop wordt de biseksualiteit van Desirée onderstreept (13) :

DESIREE : Ik heb nu zin in onbekende, in de smerigste kerels. Ik wil ook een bokser. Laat me de straat op. Ben je soms jaloers ?

Doordat we een cumulatie krijgen van dergelijke toestanden, die niet in hun ontstaan geanalyseerd worden, kun je vermoeden dat Bruckner eerder de sensatie dan wel de reflectie zocht.

Was *Krankheit der Jugend* slechts lauw ontvangen na de wereldcreatie in Hamburg in 1926, toch werd het in april 1928 in Berlijn een groot succes. Dat succes moet volgens de perscommentaren toegeschreven worden aan de actualiteitswaarde van het stuk, waarbij moet vermeld worden dat op hetzelfde ogenblik in Berlijn een roemrucht proces liep, rond een gebeurtenis, waarmee nogal wat parallellen met de intrige van *Krankheit der Jugend* te maken waren : de zgn. Steglitzer Morde. In het kort : in de deelgemeente Steglitz waren twee scholieren vermoord aangetroffen; een derde was ervan verdacht de moordenaar te zijn en was aangehouden; hij was later weliswaar vrijgesproken, maar op het proces waren heel wat zaken aan het licht gekomen i.v.m. homoseksualiteit, de intieme betrekkingen van de zestienjarige zusters van één van de slachtoffers, enz.

Dat men het stuk *Krankheit der Jugend* als didactisch ervoer, bewijst het feit, dat men nog in 1928 een speciale voorstelling voor artsen in het Frankfurter Schauspielhaus organiseerde.

En ere wie ere toekomt als we het over theater hebben : de pers, en dat waren gerenommeerde namen als Herbert Ihering, Alfred Kerr en Kurt Pinthus

zwaaiden met het wierookvat naar de enscenering van Gustav Hartung en de schitterende vertolking als Lucy van de later beroemd geworden Hilde Körber.

De sensationele loopbaan van Ferdinand Bruckner was begonnen. Temeer dat nog in hetzelfde jaar in oktober 1928 het tweede stuk van de voor het publiek nog onbekende auteur Bruckner *Die Verbrecher* (14) in première ging en waarover de pers nog enthousiaster berichtte.

Kort samengevat behandelt het stuk de lotgevallen van de bewoners van een Berlijns huurhuis. Sommigen begaan misdrijven, die ongestraft blijven, anderen begaan kleine vergrijpen om uit een noodsituatie te geraken en worden door de justitie zwaar gestraft. Het eerste bedrijf schetst de misdrijven, het tweede de reactie van het gerecht en het derde de gevolgen van de rechterlijke handelingen.

Thema is de onvolmaaktheid van het gerecht; verder bevat het stuk heel wat discussies over onderwerpen als homoseksualiteit, abortus en doodstraf.

Opnieuw loofde de pers de hoge sensatie- en actualiteitswaarde van het stuk. Alles wat in dat verband hierboven over *Krankheit der Jugend* gezegd werd, kan je onverminderd toepassen op *Die Verbrecher*.

Baanbrekend is het stuk echter omwille van het adequate gebruik en hiermee het herontdekken van de mogelijkheden van het simultaantoneel. Het decor van *Die Verbrecher* toont ons de doorsnede van een drie verdiepingen tellend woonhuis. In het eerste en derde bedrijf krijgen we zeven woonruimten te zien. In het tweede vijf gerechtszalen.

In deze ruimten wordt op een veelbetekenende wijze gelijktijdig gespeeld. De hele opzet dient duidelijk de inhoud van het stuk : het toont hoe mensen in een grootstad ruimtelijk dicht naast elkaar leven, maar elk in hun eigen situatie fundamenteel eenzaam zijn. Tussenmenselijke verhoudingen zijn slechts oppervlakkig of van criminele aard.

Het contrast van decor in het eerste en derde bedrijf met het tweede illustreert de veelzijdigheid, complexiteit van het menselijk leven enerzijds en de uniformiteit van het gerecht anderzijds; m.a.w. de onmogelijkheid van het gerecht aan de verscheidenheid van de problemen van de maatschappij tegemoet te komen.

Bruckner ondersteunt zijn visie in dat tweede bedrijf met zijn virtuose dialoogtechniek : hij rijgt de dialogen van de vijf verschillende rechtszaken aan elkaar, door telkens wanneer hij van scène (= van gerechtszaal) wisselt, de dialoog te laten voortlopen; dat kan hij moeiteloos gezien de vijf rechters zich van dezelfde clichés bedienen. Zo krijg je een prachtig beeld van het mechanistische, onpersoonlijke handelen van de rechtspraak.

Bruckner gebruikte niet toevallig het simultaantoneel. Hij had voor hij aan *Die Verbrecher* was beginnen schrijven drie dergelijke ensceneringen gezien,

waarvan twee in 1927, o.a. Ernst Tollers *Hoppla, wir leben* door Erwin Piscator.(15) Door het aansluiten bij die trend bewijst Bruckner eens te meer dat hij de tijdsgeest aanvoelde.

Met simultaantoneel kun je namelijk heel wat effecten bekomen zoals in het nieuwe populaire medium uit die jaren : de film. In combinatie met belichtings-technieken zoals in- en uitfaden, kun je net als in de film parallel- en contrastmontage toepassen en drijf je het ritme van de voorstelling op. Je kunt de werkelijkheid ontleden, m.a.w. uit elkaar nemen, en op een nieuwe wijze combineren.

Die techniek sloot goed aan bij de denkwijze in die tijd, waarbij men de veelzijdigheid en de tegenstrijdigheid van de mens (en de grootstad) tot uitdrukking wilde brengen. Een poging om die totaliteit weer te geven vond je ook in andere kunstvormen, in de roman bijvoorbeeld bij Döblin, Dos Passos en Joyce.

Krankheit der Jugend en *Die Verbrecher* worden tijdsstukken genoemd. Een wat gebrekkige vertaling van het Duitse 'Zeitstück', dat op zijn beurt een vage term is en vaak uit verlegenheid gebruikt om die stukken uit de late jaren twintig en de vroege jaren dertig aan te duiden die bij de tendens van de Nieuwe Zakelijkheid aansloten, een actuele inhoud bevatten, maar niet zo maar in de vakjes 'episch theater' en 'volksstuk' konden gestopt worden. Bruckner schreef er in totaal negen, waarvan het laatste in 1957, die hij tot cycli samenvoegt.

Het is echter met een historisch stuk — *Elisabeth von England* (16) — dat Bruckner in 1930 internationale roem oogstte. Hierin combineert hij zijn directe zeggingskracht met het gepast inschuiven van enkele indringende simultaanscènes en een stof die meer het tijdgebundene overstijgt.

Hij plaatst in het stuk het religieuze Spanje van Philips II en het rationalistische Engeland van Elisabeth I tegenover elkaar; nevenintrige is het verhaal van de oude Elisabeth en de jonge Essex. Hoogtepunt is de simultaanscène waarin Elisabeth in St.-Paul's en Philips in de San Lorenzobasiliek van het Escoriaal in dezelfde bewoordingen en met dezelfde argumenten dezelfde God de overwinning voor hun 'rechtvaardige' zaak afsmeken en beiden zo hun rechtvaardiging zoeken voor de geschiedenis. Door beide tegengestelde regimes samen op scène te tonen verduidelijkt Bruckner wat hen scheidt — het nuchter berekenende Engeland tegenover het extatische zendelingenbewustzijn van Spanje — maar ook wat hen verbindt : de drang naar macht ! Het stuk kende zo'n succes dat het onmiddellijk in zeventien talen werd vertaald en zowat overall werd opgevoerd. Het kwam onder de censuur in Italië. En ook in Spanje, Frankrijk en België kon het pas na de Tweede Wereldoorlog worden gecreëerd.

Nog éénmaal zorgde de schrijver Ferdinand Bruckner voor opwinding. Onmiddellijk na de brand van de rijksdag op 27 januari 1933 had hij de wijk genomen naar Zwitserland. Geïnspireerd door die gebeurtenissen in Duitsland schreef hij in enkele weken tijd *Die Rassen* (17). Aan de hand van de gebroken liefde tussen een 'Arisch' student geneeskunde en een Joodse, illustreert Bruckner de vatbaarheid van de jeugd voor het nationaal-socialistisch ideeëngoed.

Het stuk sluit goed aan bij *Krankheit der Jugend* in die zin dat Bruckner aantoont hoe de doelloze jeugd van de Weimarrepubliek des te meer beïnvloedbaar werd, naarmate het nazisme hun zoeken naar een perspectief in het leven en hun verlangen op te gaan in een zingevende gemeenschap leek te vervullen. Wat in werkelijkheid gebeurde, toont ons Bruckner : de jeugd geraakt in een nieuwe vorm van uitzichtloosheid, in die van het schuldbesef, waarvoor slechts twee mogelijke oplossingen bestaan : het ene hoofdpersonage breekt radicaal met het regime, het andere besluit cynisch mee te doen.

Ook formeel sluit het stuk goed aan bij *Krankheit der Jugend* doordat Bruckner de hele actie in de dialoog stopt en zich concentreert op de psychologische problemen van de personages. Alhoewel Bruckner geen tijdsdiagnose brengt zoals Brecht in *Furcht und Elend* (18) werd het stuk gauw bekend. Niet het minst omdat het samen met het stuk *Professor Mamlock* van Friedrich Wolf nog in 1933 aan het Schauspielhaus in Zürich gecreëerd werd en hiermee tot de vroegste en meest besproken reacties op Hitlers machtsovername behoort. Trouwens, met de protesten tegen *Die Rassen*, die zowat na de derde opvoering in Zürich begonnen, kun je de geschiedenis van het Duitse exiltheater laten beginnen (19).

Tijdens zijn ballingschap schreef Bruckner nog verscheidene stukken, vooral historische, waarin hij problemen van de dictatuur en de dictatoriale politiek demonstreert. Hij poogde ook opnieuw aan te sluiten bij zijn tijdsstukken, waarin hij het o.a. heeft over de sceptisch-nihilistische levensvisie van de jeugd, nu na de Tweede Wereldoorlog. Hij kon echter niet meer aanknopen bij zijn succes van voor 1933. De redenen hiervoor zullen wel van velerlei aard zijn en voor een groot deel verband houden met de twaalf jaar naziheerschappij die hem van zijn publiek hebben gescheiden. En Duitsland na de oorlog was tenslotte niet meer te vergelijken met dat van voor 1933.

Maar het ligt ook wel aan zijn stukken, die formeel maar weinig ambitieus meer zijn. Bovendien evolueerde hij naar een meer literaire taal. Zo schreef hij zelfs enige versdrama's, inclusief alle aristotelische principes. Het was een zoeken naar meer diepgang, waarbij hij de theatraliteit opgaf. En hiermee de

twee pijlers van zijn succes liet vallen : de sprankelende, in omgangstaal gestelde dialoog en de vlotte en originele scenische vormgeving.

Hij was m.i. voor alles een man van de praktijk van het theater die er alle knepen van kende, iemand die het medium en zijn publiek goed aanvoelde, maar niet echt een begenadigd schrijver zoals b.v. zijn generatiegenoot Bertolt Brecht. Dat is geenszins denigrerend bedoeld; zijn verdiensten liggen gewoon op een ander vlak.

Met zijn zoeken naar de dramatische mogelijkheden van het simultaantoneel in *Die Verbrecher* en *Elisabeth von England*, die uiteindelijk zijn meestgespeelde stukken geworden zijn, heeft hij heel wat invloed uitgeoefend, o.a. op het Amerikaans theater. Rechtstreekse invloed kan aangetoond worden bij Tennessee Williams (*A Streetcar named Desire; Summer and Smoke*) en bij Arthur Miller (*Death of a Salesman*). Met zijn vele dynamische jongerenrollen in *Krankheit der Jugend* en *Die Verbrecher* heeft hij, gewild of ongewild, menig Duits acteur en actrice de kans gegeven door te breken in Berlijn, o.a. Hilde Körber, Hans Albers en Gustav Gründgens.

Met de stukken *Krankheit der Jugend*, *Die Verbrecher* en *Die Rassen* wordt Bruckner samen met de auteur Hans Rehfisch, die een stuk schreef over de affaire Dreyfus, als een van de vroegste vertegenwoordigers van wat men later het Dokumentartheater zal noemen, beschouwd. Bruckner zelf moet die documentaire waarde van zijn stukken zelf hebben aanvoeld, want tijdens zijn ballingschap in de Verenigde Staten, liet hij *Krankheit der Jugend* en *Die Verbrecher* als historische stukken opvoeren. Van *Die Verbrecher* veranderde hij zelf de titel in *German 1926* en wijzigde enkele scènes : enkele personages werden b.v. nazi's; homoseksuele scènes werden geschrapt.

Hiermee toont Bruckner niet alleen dat hij de documentaire waarde van zijn stukken beseftte, maar misschien ook de angst dat ze vlug zouden verouderen en de kommer om bij een publiek (nu het Amerikaanse) aansluiting te vinden.

En die documentaire inhoud is meteen de grote uitdaging om Bruckners *Krankheit der Jugend* anno 1991 te brengen. Zo kon ook de Arca-opvoering de hedendaagse toeschouwer inhoudelijk weinig nieuwe inzichten verschaffen. De leefwereld en de problemen van de studenten nu verschillen immers te grondig van die van toen. Neem nu b.v. een uitspraak als : "Je kan alleen nog zelfmoord plegen of verburgerlijken."⁽²⁰⁾ Dat lijkt me in de huidige maatschappelijke context, waarin vele jongeren juist wel willen verburgerlijken, moeilijk houdbaar. Evenmin hoeven nog seksuele taboes doorbroken. Weliswaar kunnen in de vele hilarische scènes (die vaak aan boulevardtheater doen denken) zich nog altijd enkele jonge acteurs onderscheiden, maar al die drukte draagt weinig bij, noch tot een beter begrip van het innerlijke van de personages, noch tot een

actualisering naar vandaag. Zo kon de bewerking en de regie van een stuk, dat 60 jaar geleden bij een groot publiek, dankzij de schok van de herkenning van de eigen situatie, triomfen oogste, de toeschouwer van vandaag slechts matig boeien.

NOTEN :

- * De tekst van dit artikel stemt grotendeels overeen met de lezing, gehouden te Gent op 6 februari 1991 in het kader van een Ferdinand Bruckner-colloquium, georganiseerd door de R.U.G. in samenwerking met Arca.
- (1) Manfred Brauneck (Hg.), *Autorenlexikon deutschsprachiger Literatur des 20. Jahrhunderts* (Reinbek, 1984), p. 105.
 - (2) De meeste lexica geven Wenen als geboorteplaats. Volgens Sibylle Selbmann (in : *Die dramaturgischen Prinzipien Ferdinand Bruckners*, dissertation, Berlin, 1970, p. 9) zouden die zich allemaal vergissen; inclusief Bruckners vriend Franz Theodor Csokor (in : *Vom Schmerz und von der Vernunft*, Das österreichische Wort, Bd. 55, Graz und Wien, p. 7). Steun voor haar stelling vond ik enkel in : Wilhelm Kosch, *Deutsches Literatur-Lexikon* (Bern, 1958), p. 2950.
 - (3) Geciteerd door Sybille Selbmann, *Die dramaturgischen Prinzipien F.B.*, p. 20. Mijn vertaling.
 - (4) De zakelijke gegevens over zijn werk als regisseur en dramaturg aan het Renaissance-Theater worden alle geciteerd door Sibylle Selbmann, *Die dramaturgischen Prinzipien F.B.*
 - (5) Otto Mann, "Exkurs über Ferdinand Bruckner" in : Otto Mann, *Deutsche Literatur im 20. Jahrhundert* (Heidelberg, 1961), Bd. 1, p. 152 e.v.
 - (6) Francis Cros, "L'oeuvre lyrique de Theodor Tagger", *Revue d'Allemagne*, 1980, 4, 589 e.v.
 - (7) Ferdinand Bruckner, *Krankheit der Jugend*, Schauspiel in drei Akten (Berlin, 1929)
 - (8) Uit de vertaling van Peter Propstra; tekst van de voorstellingen in Arca - Gent, première op 21 december 1990. Eerste bedrijf, vierde scène.
 - (9) Bertolt Brecht, *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, 1929.
 - (10) zie noot 8. Eerste bedrijf, negende scène.
 - (11) Geciteerd door Sibylle Selbmann, *Die dramaturgischen Prinzipien F.B.*, p. 71. Mijn vertaling.
 - (12) zie noot 8. Derde bedrijf, eerste scène.
 - (13) zie noot 8. Derde bedrijf, vierde scène.
 - (14) Günter Rühle, *Zeit und Theater. 1925-1933* (Berlin, 1972), Bd. 2, p. 237 e.v.
 - (15) Geciteerd door Sibylle Selbmann, *Die dramaturgischen Prinzipien F.B.*, p. 111.
 - (16) Ferdinand Bruckner, *Elisabeth von England*, Schauspiel in 5 Akten, in : *Schauspiele nach historischen Stoffen* (Köln, Berlin, 1956)
 - (17) Günter Rühle, *Zeit und Theater. 1933-1945* (Berlin, 1972), Bd. 3.
 - (18) Bertolt Brecht, *Furcht und Elend des dritten Reiches*, 1938.

- (19) Heinz Geiger, *Widerstand und Mitschuld. Zum deutschen Drama von Brecht bis Weiss* (Düsseldorf, 1973), p. 102 e.v.
(20) zie noot 8. Derde bedrijf, eerste scène.



"Krankheit der Jugend" door Arca, Gent (regie : Herman Gilis) : Vera Puts als Marie en Helen Suyderhoud als Désirée (Foto : Luk Monsaert)