



### TUSSEN LAND EN UNIVERSUM : DUIJS KLASSIEK DRAMA

F.J. Lamport, *German Classical Drama. Theatre, humanity and nation 1750-1870*, Cambridge-New York-Port Chester-Melbourne-Sidney, Cambridge University Press, 1990, xiii + 241 pp.

In de *Preface* van zijn boek belooft de auteur een "personal view of its subject" (xii); na het beëindigen van een kritische lectuur moet men concluderen dat men de daardoor gecreëerde verwachtingshorizon geregeld heeft moeten bijstellen. Er is geen twijfel aan dat Lamports studie meer dan behoorlijk informeert, dat zij — bijvoorbeeld door haar opvallende klemtoon op het trefwoord *Nation* uit de ondertitel — originele uitgangspunten kiest, maar dat neemt niet weg dat een ietwat ingewijde lezer globaal gesproken en in ieder hoofdstuk opnieuw bekende feiten en anekdoten voorgeschoteld krijgt (op zich geen al te groot bezwaar) en bovendien bij herhaling op voorstellingen stoot die in de (Duitstalige) *Forschung* al lang gecanoniseerd, ja zelfs tot clichés verworden zijn (en dat lijkt me gezien de vooropgezette pretentie wat problematisch). Uit de noten noch uit de bibliografie is sluitend op te maken of Lamport grote delen van de Duitstalige kritiek zonder bronvermelding heeft geïntegreerd dan wel via de Engelstalige literatuur heeft gereciperd.

De impact van dit soort opmerkingen wordt echter tot reële en realistische proporties teruggebracht als men ze confronteert met opzet en uitwerking van het werk en zich bovendien de vraag stelt naar de "markt" voor dit boek. Of er binnen de angelsaksische context grote nood was aan deze studie, kan ik niet beoordelen, maar dat Lamports onderzoek een aantal interessante perspectieven opent en door een originele accentzetting het oog scherpt voor verschillende aspecten van het "klassieke" Duitse drama, valt niet te ontkennen. Niet alles daarvan is probleemloos te accepteren; zo sluipen er nogal wat ongecontroleerde veralgemeningen in het betoog, er worden nogal wat posities ingenomen en opvattingen aangekleefd die niet altijd even stringent hard worden gemaakt. Men zou bijvoorbeeld de afgrenzing van het tijds kader kunnen betwisten, of vragen stellen naar de haast dwangmatige neiging overal de schaduw van Shakespeare te ontdekken. Maar men moet de auteur ook meegeven dat hij er in slaagt een analyseschema te hanteren dat terecht veel aandacht heeft voor de structurele opbouw van de behandelde stukken, voor dramatiek en dramaturgie, voor taal

en stijl, voor kritiek en receptie. En hoewel hem eerder een literaire dan een theatergerichte benadering voor ogen stond (xii), toont Lamport toch ook aandacht voor het opvoeringsaspect en de theatraliteit van de stukken. Bovendien mogen de waardeoordelen die Lamport zich permitteert vrijwel altijd als evenwichtig en gefundeerd bestempeld worden.

Een inleidend kapittel *Classicism and neo-classicism : Germany and the European tradition* wijdt Lamport o.a. aan een definitieve scherpstelling van begrippen als "classic", "classical" en "neo-classical" of "classicistic" in een Europese context. Hier al — in een situering van de Franse "neo-classical" tragedie, het Engelse Elisabethaanse theater, de Spaanse "Golden Age" — wordt aan het nationale element veel belang toegekend. De wat aparte, vertraagde ontwikkeling in Duitsland naar een politieke eenheidsstaat spiegelt zich ook in het tot stand komen van een theater met nationale aspiraties. In dit proces vallen de verwachte namen van Gottsched en Lessing, maar ook die van Johann Elias Schlegel. Lessing bevrijdt het Duitse theater van zijn classicistische impulsen, zo betoogt Lamport, en stuurt het in de richting van "contemporary realism" (13).

*Classicism in modern dress : Lessing and the beginnings of realism* is dan ook de terechte titel van hoofdstuk II, waarin de belangrijkste werken van Lessing de revue passeren. Lamports oordeel over de stukken — duidelijk ondersteund door de bestaande Lessing-literatuur — zijn genuanceerd te noemen (al kan men tegen zijn kwalificatie van *Miss Sara Sampson* als Medea bewerking aanvoeren dat zij de impact van de familie-structuur en van het morele aspect op een ongeoorloofde wijze veronachtzaamt). Zijn wat onverwacht waardeoordeel over *Emilia Galotti* — "the first successful German or even European realistic social drama" (24) — weet de auteur dan weer dwingend te beargumenteren, als men tenminste het begrip "realistic" in zijn juiste (tijds)context plaatst. En daarom is het Lamport vaak te doen : geregeld introduceert hij nevenfiguren (bvb. Ekhof p. 27), die het geschetste tijdsbeeld, vaak door contrastwerking, vervolledigen en verhelderen. Lessing positioneert hij op een raakvlak van "realism" en "classicism" : figuren, situaties en conflicten zijn modern, de vorm daarentegen traditioneel. Dit "realisme" draagt overigens sterk bij tot de "psychological immediacy", die volgens Lessing essentieel was voor een tijdloos drama (31).

De chronologische opbouw van de studie brengt Lamport ertoe onder de titel *The revolt of Prometheus* twee hoofdstukken te besteden aan de Sturm und Drang-werken van Goethe resp. Schiller, en dus Lessings *Nathan der Weise* naar een later — vijfde — kapittel te verwijzen waar het samen met Goethes

*Iphigenie auf Tauris* en Schillers *Don Carlos* tot *The triumph of humanity* gerekend wordt. Lamports verrassend onkritische appreciatie — Sturm und Drang was "the work of one man of extraordinary genius, Johann Wolfgang Goethe" (32) — verhindert een correcte inschatting van andere spilfiguren als Lenz en Klingner. Het lijkt me niet de enige ontsporing in dit hoofdstuk. Met Goethe als quasi enige referentiefiguur moesten wel een aantal uitspraken erg ongenueanceerd blijven (impact van de filosofie, desinteresse voor publiek en sociaal aspect van drama). Anderzijds toont Lamport in zijn analyse van Goethes Sturm und Drang-stukken overtuigend aan hoe hier het drama zich weer eerder "poëtisch" dan "realistisch" oriënteert.

Ook in het Schiller-kapittel zit Lamport niet om sterke uitspraken verlegen; naast een aantal cliché-oordelen verneemt men bijvoorbeeld ook een provocatieve duiding van Franz en Karl Moor (uit *Die Räuber*) als "both (...) perverted idealists" (55), of de mening dat Goethe en Schiller in geen geval de idealen uit hun jeugd hebben opgegeven (64). Men leest wel eens andere dingen daarover... Dat Schillers *Kabale und Liebe* een kritisch punt in zijn oeuvre markeren, waar "realism" ondanks alles toch weer in "rhetoric" and "poetic" dreigt om te slaan, wordt wel overtuigend plausibel gemaakt. Dat proces vindt ook in Lessings *Nathan der Weise* plaats, waardoor dit stuk "realism and individualism" verlaat voor een universele "humanity" die ook om een strengere, gedisciplineerdere, kortom "classicistic" vormgeving vroeg. Die stileringstendens brengt Lessing in de buurt van Goethe en Schiller, zoals Lamports boeiende vergelijking van de drie stukken aantoot. Parallele conflictsituaties ("domestic dramas, their plots turning upon family relationships" - 67), maar ver verwijderd van het "contemporary domestic realism" (69), het humanitair optimisme (met enige reserve voor Schiller), en dus een "more profound discipline of form" (78), o.a. in het gebruik van "blank vers" in plaats van proza.

Over Goethes Weimarer periode handelt hoofdstuk VI *Crisis and response : the beginnings of Weimar classicism*. Lamport onderkent het belang van Goethes roman *Wilhelm Meisters theatralische Sendung* als "panorama of German theatrical history" (89) en van de Italiëreis voor Goethes "klassieke" theaterproductie, waaruit hij voor een exemplarische bespreking *Torquato Tasso* licht. Goethes optreden als theaterdirecteur in Weimar betekende geenszins dat uitsluitend een "klassiek" repertoire werd gespeeld. Lamport wijst erop hoe de "ästhetische Erziehung" van het publiek slechts zeer langzaam ertoe leidde naast modeauteurs als Kotzebue en Iffland ook bvb. Shakespeare, Racine, Calderon, Lessing, Schiller en ja, Goethe ingang te doen vinden. Goethes pogingen om in Weimar een "living classical drama" op te zetten vonden in de smaak van het

toenmalige publiek een nauwelijks te overkomen obstakel. De vriendschap en samenwerking met Schiller, de kruisbestuiving tussen beiden, ook en vooral wat "dramatic mentality" (100) betreft, hadden een nauwelijks te overschatten impact op de dramaproductie en de theaterpraxis aan de Weimarer Hofbühne. Lampport neemt overigens de moeite om naast de technische uitrusting ook de opvoeringspraxis uitvoerig te beschrijven — omdat die zonder twijfel hebben bijgedragen tot de "klassieke" stilerings-tendens die kenmerkend was voor met name de latere producties.

Schillers *Wallenstein* (1798) luidt volgens de auteur *The high tide of Weimar classicism* in; de volgorde van de namen in de ondertitel — *Schiller and Goethe, 1798-1805* — markeert een duidelijke accentverschuiving. Schiller krijgt in Lampports visie toch wel een doorslaggevend aandeel in de ideologische en poëtische onderbouw van de "Klassik" toegemeten. Ook in hoofdstukken die aan andere auteurs gewijd zijn, duikt hij doorheen de vele verwijzingen bestendig in de achtergrond op — een procédé om de eenheidsvisie van de "Klassik" te ondersteunen? Lampports analyse van Schillers "historische" stukken imponeert, vooral door zijn voortreffelijke inzichten in opbouw en dramaturgie. Zijn stokpaardje blijft daarbij het raakvlak (beter: breukvlak) tussen realistische en gestileerd-poëtische voorstelling. Ondanks het feit dat de historische setting een versmelting met een realistisch-psychologisch conflict (zoals seksuele schuld in *Die Jungfrau von Orleans* en *Die Braut von Messina*) aangaat, zijn eerder de symbolische of zelfs mythische dimensies ervan te beklemtonen, eerder de visie op de geschiedenis die zich daarachter verbergt dan de "historische" situatie waarnaar de plot gemodelleerd is. Bij Goethe verscherpt zich die tendens nog, vindt Lampport: hij verwijderd zich nog verder van een mogelijke synthese tussen realisme en poëtische stilering en drijft af naar een meer abstracte, maar "less humanly moving" stijl (128). Goethes afwijzende reactie op de wreedheden van de Franse Revolutie zal daar niet vreemd aan geweest zijn.

Goethes *Faust* is in alle opzichten een buitenbeentje in de geschiedenis van het Duitse drama en theater. Niet meer dan logisch dus dat Lampport er een apart hoofdstuk voor uittrekt: *Nordic Phantoms: Goethe's Faust* — hoewel het complexe stuk naar zijn normen een alles behalve neoklassiek drama is (154). Veel nieuws verneemt men niet over dit "monument" — dat kon ook nauwelijks verwacht worden. Lampport informeert in zijn gedegen referaatstijl, parafraseert en commenteert, en neemt bijwijlen erg ongenueanceerd een aantal clichévoorstellingen uit de *Forschung* over (152, 160, 176). Hij evalueert Faust graag als "modern, European man" (153), vindt in het stuk "the birth of modern Europe and of the modern European mind" (132) gesymboliseerd — wat hem overigens

niet belet het voortdurend over de "genuine national identity" te hebben. Uiteindelijk ligt het essentieel moderne van Goethes *Faust* in het zelfbewustzijn waarmee verschillende "artistic elements" gecombineerd worden (155). Met Lamports karakterisering dat het stuk "a unique blend of the familiar, the archaic and the mysterious" (136) brengt, kan men het volmondig eens zijn; met zijn opvatting dat de slotbeweging doorspekt is met ironie, zal menige lezer het al veel moeilijker hebben.

In de afsluitende kapitels worden auteurs opgevoerd die in een wat gebroken relatie staan tot de Duitse "Klassik". A *Prussian meteor* behandelt *Heinrich von Kleist* (en heel kort ook Tieck en Hölderlin) — met terecht enige aandacht voor de onderliggende sexuele conflictsituaties in nagenoeg alle stukken, met daarentegen iets te weinig aandacht voor de macht van het "Gesetz" (vooral in *Penthesilea*). Hoewel Kleists oeuvre door zijn voorkeur voor het extreme en bizarre nauwelijks in lijn te brengen is met de traditie van het "klassieke" drama, bevat het een aantal stukken die aan Lamports criterium "Nation" tegemoet komen.

*Classicism in Vienna* splitst zich uit over twee deelkapitels en behandelt de antipoden Grillparzer en Hebbel — de laatste als *End of the tradition*. Lamport schildert een vrij "modern" beeld van de "liberal"(?) Grillparzer; ook zijn parallel tussen Grillparzers pessimisme en de (contemporaine) filosoof Schopenhauer vraagt tenminste nader onderzoek. Veel minder dwingend dan voorheen spookt Shakespeare opnieuw rond, zelfs de toch iets dieper uitgewerkte vergelijking tussen Richard III en König Ottokar overtuigt niet helemaal. Lamports analyse (een zoeklicht op een paar goed gekozen thema's) presteert veel sterker in het ontrafelen van de psychologische processen — ook bij Hebbel trouwens. Diens vrij "abstracte" dramaturgie verklaart hij uit de onoverbrugbare kloof tussen "myth and metaphysics" en "realistic psychology" (206). Een vergelijkbaar abstraheringsproces vindt trouwens plaats in Hebbels behandeling van de geschiedenis, betoogt Lamport. Hoewel aansluitend bij Hegels filosofische leerstelsels, vertonen Hebbels stukken slechts zeer onvolkomen diens "dialectical pattern" (208); wegens het ontbreken van enige optimistische visie is men eerder geneigd Nietzsches "ewige Wiederkunft" te extrapoleren, maar "the true philosophical kinship" van Hebbel ligt bij Schopenhauer.

In de *Epilogue* wordt in dubbel opzicht afscheid genomen van het *German classical drama* : de jongere tijdgenoten Büchner en Grabbe wenden zich bewust van die traditie af (die pas veel later bij Wagner en dan nog occasioneel bij enige "modernen" — Hofmannsthal, Hauptmann, Brecht — weer opgenomen wordt);

en Lamport besluit met een kritische noot t.o.v. de revitaliseringstendensen van het klassieke drama in de moderne regiepraxis. Hij verwijt die met name een reductie op het specifiek Duits karakter, een ignoreren of verwaarlozen dus van de universaliteit.

Lamports *German Classical Drama* is een evenwichtige en vlot geschreven studie, gesteund op een goed functionerend onderzoeksschema dat — nog eens — vooral door de structurele analyse en de kritische evaluatie imponeert. Ze is bijzonder bruikbaar als inleiding, als eerste kennismaking; de wat meer met het thema en de epoche vertrouwde lezer zal ze slechts zelden door een vondst kunnen verrassen, hem soms misschien zelfs door gebrek aan nuance irriteren, echter zonder dat hij globaal de verdienste van het boek in vraag kan stellen.

Jaak DE VOS