

## HET THEATER IN DE VOORMALIGE DDR

Christa Hasche, Traute Schölling & Joachim Fiebach, *Theater in der DDR: Chronik und Positionen. Mit einem Essay von Ralph Hammerthaler*, Henschel Verlag, Berlin, 1994.

Gerekend sinds de val van de muur heeft het ruim vier jaar geduurd alvorens het theater uit de voormalige DDR in een omvattend kader werd geplaatst. Wat tevoren omtrent dit thema verscheen, belichtte een deelaspect, het oeuvre van een auteur of de denkbeelden van een theatertheoreticus. Met *Theater in der DDR* ligt nu voor het eerst een studie voor die een globaal zicht op de Oostduitse scène tracht te geven. Dit ambitieuze voornemen kreeg vorm in een tweeledige opzet. In een eerste deel schetst een kroniek door de aaneenrijging van een ontzagwekkende reeks feiten de bewegingen van het naoorlogse theater tot het einde van de DDR. De lijst opent met een kranteknipstel uit mei 1945 waarin de heropening van vier theaters op de ruïnes van Berlijn wordt aangekondigd en sluit met de vermelding van een première in het gerenommeerde Maxim Gorki Theater van eind 1990. Op de 150 pagina's tussen beide gegevens volgt de ene datum de andere op, telkens met een korte vermelding van een markante gebeurtenis of uitspraak. Hiervoor werd geput uit speellijsten, recensies, essays uit de theatersfeer maar ook uit manifesten, interviews met politici en partijverslagen. De kroniek brengt informatie aan de oppervlakte die eertijds door het ijzeren gordijn werd versluierd. De lezer wordt zo de mogelijkheid geboden al grasduinend de "werdegang" van een bepaalde theatermaker of een bepaald theaterhuis te vervolgen. In aansluiting hierop onderzoekt een essay van publicist Ralph Hammerthaler de plaats van het theater vanuit een politiek-sociaal standpunt. Deze structuuranalyse creëert de contextuele horizon waartegen de encyclopedische opsomming uit het eerste deel in perspectief geplaatst en uitgediept kan worden.

*Theater in der DDR* hoort ongetwijfeld thuis in de rubriek geschiedschrijving. Centraal in dit boek staat hoe dan ook het theater als sociaal fenomeen. Dramatische teksten en hun opvoeringen komen pas uitvoeriger ter sprake wanneer ze licht werpen op de wisselwerking tussen theater en maatschappij. De methodologische visie achter deze aanpak haalt de banden nauw aan tussen de veranderingen in het theater en de evolutie van het maatschappelijk bestel. Deze verknoping is niet vanzelfsprekend, maar heeft alles te maken met de samenstellers van *Theater in der DDR*. Christa Hasche, Traute Schölling en Joachim Fiebach zijn met name docerende theaterwetenschappers aan de (Oost)Berlijnse Humboldt-Universitat. Hun visie vloeit voort uit de (neo)marxistische traditie waar deze universiteit op teruggaat. Bedoeld wordt de gedachtengang dat het theater onmiddellijk gebonden is aan de politieke en economische omstandigheden waaronder het plaatsgrijpt. Niet dat het theater wordt gereduceerd tot een rechtlijnig produkt van zijn ontstaans-

voorwaarden. Het zou integendeel een zekere autonomie bezitten die een dialectische terugkoppeling mogelijk maakt op de socio-economische onderbouw waar het theater op inwerkt. Dit standpunt eechoot de overtuiging dat het theater de kracht bezit zijn tijd vorm te geven en te veranderen. Op sommige punten misschien aanvechtbaar bewijst deze theorie alleszins in dit boek haar dienstbaarheid. Niet toevallig ligt ze immers in het verlengde van het besproken thema dat het theater juist benadert in relatie met het totalitaire staatsregime van de voormalige DDR.

De drie kruislijnen die theater en maatschappij met elkaar verbinden, vormen samen de rode draad doorheen het boek. Waar ze in de kroniek een impliciete matrix vormen, benoemt het essay van Hammerthaler ze als de drie belangrijkste functies van het theater. De auteur heeft het over een bevestigende, een compenserende en een wat hij noemt socio-therapeutische functie. In het eerste geval wordt het theater beschouwd als een pedagogisch instrument in de handen van de overheid. Die legde voor het theater, meer dan voor welke andere kunsttak, een grote interesse aan de dag. Doel van die bijzondere belangstelling was het populariseren van het socialistische ideaal door de verwerkelijking van het communistisch perspectief op de bühne. Dat de DDR zou uitgroeien tot het land met de meeste en tegelijk de zwaarst gesubsidieerde theaters ter wereld (!) wordt dan een vaststelling met een wrange bijmaak. Reeds in het begin van de jaren '50 wordt het speelplan van de meeste huizen gedirigeerd door het Ministerie van Cultuur dat op zijn beurt geschoeid was op het model van de sowjetadministratie. Vanaf dan kan er eenduidig sprake zijn van een theater dat propaganda moet verbreiden en dat dientengevolge lijdt onder censuur.

Nog later zou deze ontwikkeling culmineren in de dictatuur van het sociaal realisme. Deze opgelegde speelstijl deed kunstvormen uit het Westen als decadent en nihilistisch af. In eigen land diende het toneel de kloof te dichten tussen het verkondigde ideaal van het socialisme en de werkelijkheid van de dagelijkse beslommeringen. De theaterhuizen werden uitgeroepen tot poortwachters van de utopie. Hun enige taak bestond erin op de planken het beeld overeind te houden van de gelukkige, progressieve burger in zijn veranderbare omgeving. Het doctrinair vastgelegd realisme moest ervoor zorgen dat, zoals de wereld, zo ook het theater herkenbaar en verklaarbaar verscheen. De auteurs laten er geen twijfel over bestaan dat dit meestal een bloedloos want emotioneel uitgedroogd en existentieel verarmd theater tot gevolg had. Interessant om lezen is dan hoe iemand als Bertolt Brecht, die destijds in onze contreien als revolutionair auteur gold, in de DDR heel wat problemen ondervond. Zijn vormexperimenten braken daar met het illusionistisch toneelspel en bijgevolg ook met de politieke conventies van het sociaal realisme.

Maar het bloed kruipt waar het niet gaan kan. En het wekt dan ook weinig verbazing wanneer Hammerthaler vaststelt dat de meerderheid van het publiek zijn

toevlucht zocht tot gemakkelijk entertainment en weg van de politieke leerstukken. De steeds weer uitverkochte huizen komen dan niet zozeer op rekening van een politieke interesse vanwege het publiek dan wel op die van hun drang naar ontspanning en verstrooiing. Hieraan valt het dubbelleven van de burgers van de Arbeiders- en Boerenstaat af te lezen: een leven dat grotendeels in het teken van het grote socialistische project moest staan en waarvoor in de resterende tijd soelaas gezocht werd in licht verteerbare voorstellingen. Deze tendens vond haar neerslag in de theaterprogrammering waar ze toch weer naadloos aansloot bij het optimistisch realisme dat ook door de staat werd gedictieerd.

Niettemin bleek het zonet geschetste, monolithische model ook barsten en scheuren te vertonen. Hierover spreekt Hammerthaler wanneer hij de meer alternatieve zijde van het theater onder de loep neemt. Wat hij dan onder de noemer sociotherapeutische functie vertelt zorgt m.i. voor de meest boeiende passages in zijn tekst. Het is het verhaal van een samenleving die gebukt gaat onder staatsrepressie en daarvoor begrip en solidariteit zoekt in het theater. Op dat ogenblik gaat een toneelvoorstelling de officieel geloochende noden en onzekerheden articuleren. In een code van verdeckte toespelingen en impliciete kritiek vindt het ongenoegen dat openlijk niet mocht geuit worden een stem binnen de theatermuren. Een geraffineerde theatertaal ontstaat in de marge van het establishment, waar een hechte band gesmeed wordt tussen de theatermakers op het podium en de toeschouwers in de zaal.

Het is opvallend hoe deze dialoog steeds luider gaat klinken tegen de achtergrond van Gorbatschows reformatiepolitiek en de politieke onmacht in het gezicht van de op gang komende emigratie. De auteur gaat zelfs zover te stellen dat deze onderhuidse communicatie in de theaters de politieke beweging aankondigt die uiteindelijk mede verantwoordelijk zou zijn voor de val van de muur. En inderdaad, de kroniek uit het eerste deel liegt er niet om: vanaf begin 1980 worden de breuken in het theatrale discours steeds groter. Het theater wordt langzamerhand een forum van de open oppositie waar sociale wanverhoudingen met naam worden genoemd. ("Wir treten aus unseren Rollen heraus. Die Situation in unserem Land zwingt uns dazu." p. 143) Vanaf eind september 1989 schrijven de theaters brieven, resoluties, uiteenzettingen over de politieke toestand, hangen ze op, verspreiden ze tijdens voorstellingen en organiseren debatten met het publiek. Op hun initiatief worden acties ondernomen, waaronder ook de cruciale protestdemonstratie op de Alexanderplatz in Berlijn vijf dagen voor de opening van de grens naar West-Duitsland.

Toch verleidt de ontgensprekelijke invloed van de theatermakers tijdens de omwenteling Hammerthaler niet tot idealiserend hoera-optimisme. Hij laat niet na de zelfstandigheid van het theatrale discours tegenover de heersende ideologie te

relativeren. Meermaals heeft hij het in dit licht over "Sklavensprache". Dit begrip doelt op de code die een onderdrukte groep, in dit geval het theater en zijn publiek, weliswaar gemeen kan hebben, maar die niettemin onvermijdelijk ook een onuitgesproken consensus met de macht inhoudt. Met hun impliciete kritiek grepen beide partijen namelijk terug op dezelfde woordenschat, putten ze uit dezelfde argumentatie als die van de status quo. Het theater werkte bijgevolg als een ventiel waarlangs de opgekropte handelingsdruk kon ontsnappen. De potentiële energie die de politieke situatie daadwerkelijk had kunnen veranderen werd erdoor, aldus nog Hammerthaler, geabsorbeerd. Bovendien leert *Theater in der DDR* dat de intellectueel geenszins de omverwerping van het systeem nastreefde. Veeleer was het hem/haar te doen om een democratische hervorming mét behoud van de socialistische premisse.

Op deze wijze houdt het hier besproken boek het midden tussen nostalgisch heimwee en verbitterde herinnering. Want de nabijheid tot de door de recente geschiedenis bezwaarde, ideologische context maakt het thema van dit boek tot brisant materiaal. En het is dan ook de degelijke wetenschappelijke fundering die deze uitgave redt van de subjectieve willekeurigheid waar andere teksten rond dit item vaak aan lijden. Daarvoor staat in de eerste plaats de dubbele structuur garant. Door een kroniek voorop te plaatsen krijgt de lezer de historische feiten gepresenteerd die hem in staat stellen de daaropvolgende bedenkingen naar waarde te schatten. Vermeldenswaard is verder nog de rijke stofferding van het essay. Hammerthalers wijdloopige bedenkingen worden gestaafd door een vrij gedetailleerd onderzoek naar de concrete organisatiestructuren van het theater, een geloofwaardige toeschouwersanalyse en een belangwekkende case-study. Voor dit laatste deel werd gekozen voor *Die Ritter der Tafelrunde* door Christoph Hein door het Staatsschauspiel Dresden (1989). Aan de hand van deze voorstelling wordt de verhouding tot staat, partij, publiek en theaterkritiek veraanschouwelijkt.

Naast een diachronische vergelijking met de Westeuropese theatergeschiedenis biedt *Theater in der DDR* een uitkijk op het hedendaagse toneelgebeuren. Het theater zoals het hier beschreven werd, verdween met het maatschappelijk model waar het een kind van was. De subtiele theatertaal werd ten dele obsoleet en de economische privileges vielen weg. Dit werd vooral hard voelbaar in Berlijn dat als centrum van de politieke scène en het theaterleven een bijzondere status verworven had. Niettemin zijn daar ook vandaag nog sporen te vinden van de vurigheid waarmee theater gemaakt en bekeken werd. Het is de grote verdienste van een boek als *Theater in der DDR* dat het helpt de herkomst van die sporen na te gaan en vooruit te blikken op de weg die het theater in de toekomst zal bewandelen.