

BOEKBESPREKINGEN

=====

DE MEININGERS : ENSEMBLESPEL EN AUTHENTICITEIT

Ann Marie Koller, The Theater Duke. Georg II of Saxe-Meiningen and the German Stage, Stanford, California, Stanford University Press, 1984, 257 p. (ISBN 0-8047-1196-8)

Het optreden van het hertogelijk gezelschap van Georg II van Meiningen in 1874 in Berlijn was een historische gebeurtenis die de koers van het Duitse theater definitief veranderde. Het was de doorbraak van de "Meiningers", die in de jaren tachtig met hun vele gastoptredens gans Europa de weg naar de moderne theaterpraktijk zouden wijzen. Tot dan toe was ook het Duitse theater gedetermineerd door het heersende "Fach"-systeem, waarbij een acteur geëngageerd werd voor een bepaald soort rollen zoals de "jonge held", de "heroïsche vader" enz. De formele, verheven spreekstijl van de school van Weimar was vervallen tot loutere declamatie. Daartegenover stelde de hertog een hecht ensemblespel en het streven naar natuurlijkheid. Zodoende werd hij de eerste moderne regisseur. Ook in ons land trad het gezelschap op. In 1888 gaf het een maand lang voorstellingen in Antwerpen en Brussel, voornamelijk van stukken van Shakespeare en Schiller.

De jongste tijd werden enkele werken uitgegeven die onze kennis van het gezelschap en van de opvattingen van de hertog kunnen verdiepen en verscherpen. In 1981 verscheen het historisch overzicht van Steven DeHart, The Meininger Theater : 1776-1926 (Ann Arbor). Ann Marie Koller, die reeds The Story of the Meininger, een Engelse vertaling van het relaas van Max Grube verzorgde, publiceerde in 1984 een grondige studie met als titel The Theater Duke. Georg II of Saxe-Meiningen and the German Stage. Dit werk biedt geen

echt nieuwe inzichten, maar is een uitstekend gedocumenteerde en grondige behandeling van het onderwerp. De auteur maakte gebruik van heel wat archiefmateriaal, onder meer uit het Staatsarchief en Theatermuseum van Meiningen.

Ook aan de persoon van de hertog en zijn achtergrond wordt in Kollers studie veel aandacht gewijd. Georg kreeg een uiterst verzorgde en artistieke opleiding in het gezin van zijn opvoeder Moritz Seebeck. Als kind reeds was hij gefascineerd door het theater. Tevens had hij veel talent voor tekenen. Zijn talrijke reizen en theaterbezoeken worden in het boek vermeld. Toen hij als negentienjarige in de Lage Landen was, zag hij in Brussel La Murette de Portici. In 1857 verbleef Georg in Londen ter gelegenheid van het doopsel van Beatrice, het laatste kind van koningin Victoria. Van die gelegenheid moet hij gebruik hebben gemaakt om Charles Keans Richard II te zien. Hoewel deze produktie indruk op hem maakte omwille van het streven naar realiteitsweergave en historische juistheid, vond hij de decoratie toch te excessief.

In 1866 abdiceerde hertog Bernhard onder druk van de politieke omstandigheden ten gunste van zijn zoon Georg, die een stevige impuls zou geven aan het culturele leven in Meiningen en in het bijzonder aan het gesproken toneel, waarvoor hij een ware passie had. Zijn opleiding in de schilderkunst en de muziek en zijn vele theaterbezoeken hadden zijn opvattingen gevormd. Alles moest deel uitmaken van een één-gemaakt kunstwerk. De aankleding mocht niet te schitterend zijn, maar moest aangepast zijn aan het drama. In het spel van de acteurs dienden pathetiek en oppervlakkigheid te worden vervangen door levensechtheid en authenticiteit. Voor het Shakespeariaanse repertoire had hij een uitgesproken voorkeur. In november 1866 zette hij zijn eerste seizoen in met Hamlet. Begin 1867 reeds programmeerde hij Julius Cae-

sar, een stuk dat met zijn naam en met het gezelschap zou geassocieerd blijven.

Na enige tijd met Friedrich Bodenstedt te hebben gewerkt, ging de hertog steeds meer de taak van intendant op zich nemen. In 1871 stelde hij de acteur Ludwig Chronegk aan tot regisseur. Chronegk, de hertog en zijn derde vrouw, de actrice Ellen Franz, vormden een driemanschap dat de kern van de Meiningers uitmaakte. Zij vulden elkaar perfect aan. Ellen Franz, afkomstig uit een cultureel hoogstaand milieu, had een ruime kennis van de literatuur en de kritiek : zij deed het nodige literaire onderzoek. Georg kende de eigen en de buitenlandse toneelletterkunde en vooral het werk van Shakespeare heel grondig. Verder ontwierp hij decors en kostuums. Chronegk, die literair weinig geschoold was, bepaalde mee het repertoire voor zover het praktische, toneelmatige aspecten betrof. Zijn belangrijkste werk begon bij de repetities ; hij was betrokken bij de rolverdeling en was verantwoordelijk voor de administratie. Als organisator van de reisvoorstellingen nam Chronegk een sleutelpositie in : zonder hem zouden er gewoonweg geen reizen geweest zijn. Een regerende vorst kon zich immers niet inlaten met een rondtrekkende troep acteurs. Maar Chronegk hield de hertog van dag tot dag op de hoogte en regelmatig zond Georg hem telegrammen met allerlei instructies en adviezen inzake de opvoeringen.

Meer dan eens heeft men beweerd dat de hertog een bijzondere voorkeur voor Shakespeare en Schiller had omdat hun stukken zich leenden tot gezochte effecten en tot spectaculair vertoon. Georg zelf heeft nochtans verklaard dat hij zich kantte tegen elke tendens die zich op uiterlijkheden concentreerde. Met de schitterende scenische presentatie wou hij allereerst het literaire werk dienen. Succesrijke produkties zoals Twelfth Night en Le Malade Imaginaire wer-

den trouwens gekenmerkt door een heel eenvoudig decor en ontleenden hun kwaliteit uitsluitend aan het buitengewone ensemblespel.

De oorspronkelijke teksten werden zo getrouw mogelijk gespeeld. Het beeld echter waarin die teksten geplaatst werden sloot aan bij de tijdgeest. Er werd gestreefd naar waarheid, zowel op het innerlijke als op het uiterlijke vlak. De decors weerspiegelden dan ook de negentiende-eeuwse populaire historische schilderkunst. Voor Georg kwam het historisch realisme in de kunst het sterkst tot uitdrukking in het werk van Peter von Cornelius.

De hertog liet bijna alle decors vervaardigen door de gebroeders Max en Gotthold Brückner. Maar hij ontwikkelde zelf vast scenische principes. Hij verdeelde de speelruimte zo economisch mogelijk. Niveauverschillen, trappen en platforms verdeelden het speelvlak. Beweegbare decors vóór een panorama creëerden natuurlijke open landschappen. Meubels en dergelijke mochten niet langer geschilderd worden op een scherm, maar werden zetstukken. De historische context van een bepaald drama werd nauwgezet gereconstrueerd. Voor de opvoering van Ibsens Spoken in 1886 schreef Georg de auteur een brief waarin hij hem vroeg of hij, gezien zijn vertrouwdeheid met Noorwegen, suggesties wenste te maken voor de enscenering.

Het werk van de Meiningers is vaak vergeleken met de produkties van Charles Kean in het Princess' Theatre, die eveneens schitterden door hun historisch realisme en hun scenische luister. Het verschil echter was dat bij Kean de gesproken tekst veeleer op commentaar bij het spektakel leek, terwijl bij de Meiningers het gebeuren op de scène ten dienste stond van de tekst.

De Meiningers speelden alle binnenscènes in "box sets" en ontwikkelden de typische, zeer ondiepe "Meininger kamer", die in een ander, meer gecompliceerd geheel kon worden geplaatst. Dit vereenvoudigde uiteraard de overgang tussen de scènes.

Groot belang werd ook gehecht aan de sfeer en dus aan licht- en geluidseffecten. Nooit echter verloor Georg uit het oog dat alles in functie stond van de geest van het werk van de auteur. Dit principe blijkt constant uit het gedetailleerde relaas van A.M. Koller. Het is interessant hier even aan te stippen dat Pol de Mont, die naar aanleiding van het optreden van het gezelschap in Vlaanderen een lang artikel schreef in De Vlaamsche School, de bedoeling van de Meiningers duidelijk begreep. Terwijl de meeste Vlaamse recensenten vrijwel uitsluitend lof hadden voor de uiterlijke schittering, de historische accuratesse en het verbluffende ensemblespel, begreep De Mont dat dit alles geen doel op zichzelf was, maar enkel moest bijdragen tot het creëren voor het publiek van het volledigste en volmaaktste beeld van de schepping van de auteur.

Steracteurs pasten niet in de theaterfilosofie van de Meiningers. De hertog zocht jonge talenten die bereid waren zich te onderwerpen aan een stricte discipline en hun individualiteit ondergeschikt te maken aan het ensemble. Precies om het sterrensysteem tegen te gaan, liet Georg de belangrijkste rollen vaak door twee acteurs spelen. Het geven van kleine rolletjes aan vooraanstaande artiesten werd een principe. Ook in de massa's, die een belangrijke functie in de actie hadden, kreeg iedere acteur een taak toebedeeld.

In het hoofdstuk "The Players and their Director" geeft A.M. Koller nog enige informatie over het regie- en het repetitieproces. Gedetailleerde regie-aanwijzingen van de

hertog, onder meer voor The Merchant of Venice, illustreren de nauwgezetheid die het werk van de Meiningers kenmerkte. Ten slotte gaat de auteur nog nader in op het eerste optreden te Berlijn en de gastvoorstellingen in Europa. Precies dit laatste aspect werd echter onvoldoende grondig behandeld. Het feit dat het bronnenmateriaal hiervoor erg verspreid is, zal daarvan wel de oorzaak zijn. Zodoende werd ook de nawerking van de vele gastvoorstellingen niet gepeild.

Toen Georg in 1890 de groep naar zijn hertogelijke residentie terugriep, had hij het aanschijn van het Europese theater grondig gewijzigd. Hij had het klassieke repertoire in ere hersteld. Hij had de regisseur, wiens verbeelding en kunde eenheid moeten geven aan een produktie, een creatieve functie gegeven. Het was geen toeval dat omstreeks 1890 drie regisseurs van de vernieuwing opstonden in verschillende Europese steden tegelijk : André Antoine in Parijs, Otto Brahm in Berlijn en Constantin Stanislavski in Moskou. Alle drie hebben zij het belang van de Meiningers ingezien en zijn zij uitgegaan van hun hervormingen.

Józef DE VOS