

## BOEKBESPREKINGEN

### “UNSER SHAKESPEARE”: SHAKESPEARE IN HET DUITSE THEATER VAN DE TWINTIGSTE EEUW

Wilhelm Hortmann, *Shakespeare on the German Stage. The Twentieth Century*. With a section on Shakespeare on stage in the German Democratic Republic by Maik Hamburger. Cambridge: Cambridge University Press, 1998, 497 p. (ISBN: 0-5213-4386-0) - £ 45.00. Een bijgewerkte en uitvoeriger geïllustreerde Duitse vertaling van de hand van de auteurs zelf verscheen recent bij Henschel Verlag: Wilhelm Hortmann, *Shakespeare und das Deutsche Theater im xx. Jahrhundert*, Berlin: Henschel Verlag, 2001, 560 p. (ISBN 3-89487-374-4)

Nergens op het Europese vasteland is Shakespeare zo'n belangrijke factor in de eigen cultuur geworden als in Duitsland. Reeds in de achttiende eeuw werd Shakespeare door J.C. Gottsched en Lessing als voorbeeld aangegrepen om het Duitse theater te bevrijden uit het keurslijf van de Franse, neoclassistische regels en om een eigen Duitse dramaturgie te stimuleren. Vooral door toedoen van de romantici die Shakespeare vaak als een scheppende God voorstelden, groeide er een ware Shakespeare-cultus in Duitsland. De beroemde Schlegel-Tieck vertaling werd een monument in de eigen literatuur dat in het buitenland vaak als model gold.

Als vervolg op de studie van Simon Williams, *Shakespeare on the German Stage 1586-1914* (1990) publiceerde Cambridge University Press een lijvig boekdeel van de hand van Wilhelm Hortmann over Shakespeare in het Duitse theater in de twintigste eeuw. Vermits Shakespeare veruit de meest gespeelde auteur werd stelde zich vooral de vraag naar de selectie. In de twintigste eeuw werden er gemiddeld per jaar honderd tot tweehonderd producties van Shakespeare gerealiseerd. Voor de ganse periode die in dit boek aan de orde is, komen niet minder dan negenduizend producties in aanmerking. Hortmann beperkte zijn materiaal tot minder dan een tiende deel. Des te verdienstelijker is het resultaat, want de auteur is er toch in geslaagd een chronologisch-historisch overzicht te brengen en tegelijk de belangrijkste figuren en producties extra te belichten. Ook tracht hij door het bos de bomen te zien en bepaalde tendensen en ontwikkelingslijnen aan te geven. Zo wordt zijn geschiedenis van Shakespeare op het Duitse toneel ook een beetje een Duitse theatergeschiedenis van de twintigste eeuw.

Hortmanns overzicht begint met een beeld van de traditionele stijl van productie van rond de eeuwwisseling en de nieuwe oriënteringen die zich aftekenden en zich vooral in de jaren 1920 ook doorzetten. De figuur die deze ontwikkelingen als het ware samenvat is Max Reinhardt, die zijn geliefkoosde stuk *A Midsummer Night's Dream* in meer dan een dozijn verschillende producties uitbracht. Vooral de uitdaging van verschillende scènische realisaties in nieuwe omgevingen fascineerde hem.

Gedurende de Weimar-republiek was Duitsland ongetwijfeld het centrum van theatervernieuwing. Het politiek karakter van het theater in deze turbulente tijd bleek ook in Leopold Jessners beroemde *Richard III* met de zgn. "Jessner-Treppel". Hortmann signaleert ook de discussies die in deze periode heersten over de mogelijkheid tot adaptatie en modernisering van Shakespeare. Opvallend is dat gelijkaardige polemieken bij ons gevoerd werden naar aanleiding van een sterk gepolitiseerde *Julius Caesar* in 1932 door het Vlaamse Volkstoneel. Ook Brecht en Ihering deden een beroep op de *Materialwert* van Shakespeares werk om actueel, politiek theater te maken.

In het Weimar-hoofdstuk bespreekt Hortmann ook de veranderende attitude ten opzichte van vertalingen. Gundolfs revisie van Schlegel (1908-1922) was zowat de laatste vertaling bedoeld voor lezers. Daarna zullen vertalers en in de eerste plaats Hans Rothe zich allereerst op het theater richten.

Een bij ons weinig bekende figuur aan wie Hortmann aandacht schenkt is Saladim Schmitt die, toen hij in Bochum het stadstheater ging leiden, zijn componist Emil Peeters meebracht uit Brussel, waar hij een theater voor de Duitse troepen had geleid. Hij ontwikkelde een sterk 'heraldische', imposante stijl met houdingen afgeleid uit schilderijen, illustratieve beelden en muziek. Hij zette festivals op gewijd aan het werk van individuele auteurs onder wie vooral Shakespeare. In één week bracht hij een *oeuvre* of een substantieel deel ervan op de planken. Zo kwam in juni 1927 de totale reeks - niet minder dan tien stukken - van Shakespeares 'history plays' aan de beurt. In 1937 bracht hij ook een cyclus van 'Romeinse' stukken.

Opvallend is ook het werk van Otto Feldenberg in München die in zijn versies van *A Midsummer Night's Dream* - decennia vóór Kott en Peter Brook - op zoek was naar een gederomantiseerde lezing.

De omgang met Shakespeare tijdens de nazi-tijd was dubbelzinnig. Enerzijds was hij een cultuurproducent van de vijand, anderzijds behoorde hij onmisken-

baar ook tot de Duitse cultuur. Het theater werd niet zozeer als propaganda gebruikt, maar werd wel verondersteld de grootsheid van de Duitse cultuur uit te dragen. Daardoor konden theaters zich nog op enige afstand van het nazisme houden. Controversieel is in elk geval het werk van Gustaf Gründgens. Zijn faam als regisseur berustte niet zozeer op innovatie maar op perfectie en evenwicht. Zijn kwaliteit van vorm en stijl was zijn antwoord op het officiële bloed en bodemprogramma, aldus Hortmann. Vooral zijn beroemde *Hamlet* van 1936 is nog steeds een voorwerp van discussie. Gründgens toonde een energieke Hamlet die klaar stond om te handelen. Nazi-geleerden hadden zich ook al ingespannen om Hamlet te ontdoen van het odium van de zwakke twijfelaar. Hortmann acht het onwaarschijnlijk dat zij invloed hadden op de theaterpraktijk en wijst erop dat de nieuwe interpretatie zich al in vroegere vertolkingen aftekende. Hij verwijst ook naar Curt Riess die meent dat Gründgens bewust zijn nazi-superieuren om de tuin leidde.

Een sleutelstuk in verband met de Shakespeare-cultuur in de nazi-tijd is natuurlijk *The Merchant of Venice*, een stuk dat immens populair was in Duitsland. Tijdens de nazi-tijd daalde het aantal voorstellingen drastisch. De joodse thematiek lag natuurlijk gevoelig en gevaarlijk. In de praktijk kozen regisseurs ofwel voor pure komedie ofwel kwamen zij openlijk uit voor hun Nazi-sympathie door een duidelijk racistische interpretatie.

Er waren echter ook producties die tegen het regime durfden in te gaan zoals de *Richard III* van Jürgen Fehling in het staats theater te Berlijn. Een bijzondere rol was ook weggelegd voor het Zürcher Schauspielhaus. Hortmann beschrijft het als een bastion tegen Hitler. Oskar Wälterlin, die nochtans meestal openlijk politieke stukken vermeed, bracht in 1938 een *Troilus and Cressida* die een erg pertinente boodschap uitdroeg. Ajax was Hitler, Göring, Mussolini; een van de acteurs droeg een Mussolini-masker en de Hector-geschiedenis werd als er actueel ervaren.

Het na-oorlogse theater wordt gekenmerkt door de poging om opnieuw aan te sluiten bij de verloren humanistische traditie. Het streven naar een *restitutio hominis*, zoals Günther Rühle het uitdrukte, leidde tot een vrij conservatieve vorm van theater. De tragedies boden de mogelijkheid om te trachten te begrijpen wat er in Duitsland gebeurd was, niet zozeer in termen van oorzaak en gevolg, maar in de spirituele betekenis. Daarom werden producties met directe parallellen, tussen Hitler en Richard III bv., niet erg geapprecieerd.

**Othello**

*(Hamburg, 1976) in de regie van Peter Zadek (Foto: Roswitha Hecke)*

Pas in de jaren 1960 komt er een paradigma-verschuiving. Peter Zadeks *Held Henry* (1964), een drastische a-historische, anti-patriottistische en anti-militaristische interpretatie van *Henry V* staat aan het begin van de nieuwe tendens, die o.m. ook door het werk van Jan Kott beïnvloed werd. De tendens om de klassieken te herinterpreteren, werd in Duitsland kracht bijgezet door het regisseurstheater. De productie van Peter Palitzsch, *Der Krieg der Rosen* (1967), was een typische exponent van de ideologisch geïnspireerde aanpak. De vele eigengereide bewerkingen - F. Dürrenmatt en Heiner Müller bv. - en de zeer persoonlijke producties van uiteenlopende regisseurs als Peter Stein en Peter Zadek markeerden deze revolutionaire periode. Vooral het werk van deze laatste illustreert wat Hortmann een "de-centred aesthetics of iconoclasm" noemt. Hortmann geeft een mooie synthese van deze esthetica die in verschillende opzichten reeds vooruit wijst naar het postmodernisme. Een prachtig voorbeeld van Zadeks werk is zijn *Othello* in Hamburg in 1976. De acteerstijl was dissonant en overdreven. Othello, een mengeling van King Kong en de "Sarotti-Mohr" haalde de clichés onderuit en deconstrueerde aldus het personage. Door de focus te verschuiven en het centrum van het stuk te ontmantelen, werd het drama, vooral dat van de nevenfiguren, in zekere zin menselijker.

Terwijl de iconoclasten de teksten hadden aangepast om er nieuwe betekenissen uit te halen, trok het deconstructionisme vanaf het begin van de jaren 1980 de mogelijkheid tot betekenis zelf in twijfel. De tekst werd herontdekt als een esthetische kosmos. Vaak werden onverkorte versies op het toneel gebracht zoals de zeven uur durende *Hamlet* (1995) van Frank Patrick Steckel in Bochum. Visuele aspecten werden nochtans meer determinerend voor het uiteindelijke effect. In een typisch postmoderne productie als *Twelfth Night* (1989) van Andrea Breth werden vooral het theatraliseren en citeren als methode aangewend.

Maik Hamburger schreef een apart hoofdstuk over de Shakespeare-cultuur in de DDR. De aanwezigheid en de invloed van Bertolt Brecht waren uiteraard bepalend voor het Oost-Duitse theater. Maar ook Robert Weimanns boek *Shakespeare und die Tradition des Volkstheaters* was zeer invloedrijk. Hamburger wijst op verscheidene producties die binnen het communistische systeem al dan niet intentioneel een subversief karakter hadden. In de *Measure for Measure* van Adolf Dresen (1966) werd de fanatieke Angelo geassocieerd met het dogmatisme van de Partij.

Hortmanns boek is een *tour de force*. Het biedt een goudmijn van informatie en plaatst deze overvloed toch steeds in de context van maatschappelijke en artistieke ontwikkelingen. Het is ook prettig leesbaar, prachtig geïllustreerd en bevat een weliswaar selectieve bibliografie: een blijvend naslagwerk.

Jozef DE VOS