



Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui - Berliner Ensemble /
Brigitte M. Mayer

kleinste details op realistische wijze beschreven kon worden. Aan de toeschouwer van dit theater werd gevraagd te geloven in wat hij zag, op te gaan in wat op de scène gebeurde. In de gespeelde taferelen wilde men zo'n graad van echtheid bereiken dat het publiek de indruk kreeg door een toevallig weggehaalde 'vierde wand' in de toneelkamer naar binnen te kijken.

De geschiedenis van het naturalistische theater van het einde van de negentiende en het begin van de twintigste eeuw is in feite één groot gevecht geweest om een publiek te overtuigen, zowel van een hele reeks nieuwe maatschappelijke denkbeelden als van een nieuwe scène-esthetiek én – daaruit voortvloeiend – een nieuw kijkgedrag.

Het Russische strijdtheater

Toen in 1917 de revolutie in Rusland uitbrak en de arbeidersklasse er via de bolsjevistische partij van Lenin aan de macht kwam, kozen een hele reeks kunstenaars de kant van het nieuwe regime. Eén van hen was Vsevolod Meyerhold, voormalig regisseur aan het voormalige keizerlijke theater en leerling van Stanislavski. In 1920 werd hij leider van de theaterafdeling van het Volkscommissariaat voor Opvoeding; in die hoedanigheid zou hij het hele theaterleven van de Sovjet-Unie trachten te reorganiseren. Hij bond de strijd aan met het naturalistische theater van zijn voorgangers: het 'oude politieke theater' moest vernietigd worden om plaats te maken voor het nieuwe. Meyerhold ervoer de minutieuze milieuschilderingen van het naturalisme als steriel; hij was niet geïnteresseerd in teksten waarin de innerlijke roerselen van personages werden uitgerafeld; het theater moest zich

openen op de wereld; het moest de maatschappij en haar politieke dynamiek laten binnestromen. Om aan zijn antinaturalistisch theater gestalte te geven, ging hij op zoek naar bruikbare elementen in het theatrale erfgoed van alle landen en alle tijden; hij reconstrueerde technieken van het volkstheater, hij ontleende elementen aan de Commedia dell'arte, aan de goochelaars van de Russische jaarmarkten, aan het theater van het verre Oosten, aan het circus en het cabaret; hij gebruikte maskers en uitvergrotingen; hij schonk de acteur zijn lichamelijke en zijn beweeglijkheid terug, enz.

In de eerste jaren na de revolutie beleefde het theater in Rusland net als de andere kunsten een ware uitbarsting van creativiteit zowel bij professionele theaterkunstenaars als in amateurgroepen. Eén van de lacunes waarvoor Meyerhold echter geen oplossing kon vinden was het ontbreken van valabele theaterteksten waarin de nieuwe politieke problematieken aan de orde werden gesteld. Enkele stukken van Maiakovski niet te na gesproken, bleef de politieke theaterliteratuur van kort na de Russische revolutie aan bloedarmoede lijden.

Duitsland: Piscator en Brecht

Diezelfde kreet van Meyerhold 'geef mij waardevolle politieke theaterteksten' was ook te horen bij de Duitse regisseur Erwin Piscator die in Berlijn in de jaren twintig aan zijn *Proletarisches Theater* bouwde; in zijn diverse soms sterk revue-achtige enceneringen werden vaak filmfragmenten geïntegreerd, documentaire sequensen die de toeschouwer dwongen tot een ander kijkgedrag; Piscator vroeg niet dat ze zouden geloven in de realiteit van wat er op de scène gebeurde, maar dat ze stelling zouden

innemen m.b.t. de échte maatschappelijke werkelijkheid die – o.a. via die filmbeelden – in het theater binnendrong. Op de vlucht voor het dreigende fascisme week Piscator naar de USA uit (na eerst een tijd in de USSR te hebben gewerkt). Toen hij na de oorlog in Duitsland terugkeerde vond hij wat hij zolang gezocht had: een hele reeks teksten van een nieuwe generatie Duitse auteurs zoals Peter Weiss, Rolf Hochhuth, Heinar Kipphardt, Tankred Dorst e.a. die politieke items behandelden en aan hun schrijftuur een uitgesproken documentaire dimensie gaven.

Ook Brecht was na WO II uit de USA naar Duitsland teruggekeerd waar hij in 1949 het Berliner Ensemble oprichtte (Oost-Berlijn). Het overgrote deel van zijn oeuvre had hij echter reeds voor of tijdens de oorlog geschreven. *Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui* (De stuitbare opkomst van Arturo Ui) dateert van 1941.

In het stuk wordt in een parabelomzetting – het speelt zich af in Chicago in een gangstertourage – in diverse 'staties' beschreven hoe Hitler aan de macht kwam. In deze Ui maakt Brecht zoals vele van zijn voorgangers in het politieke theater gebruik van populaire theatrale vormen: in dit geval de musical en de clownerie. Chicago blijkt niet ver van Broadway te liggen; het glitterspektakel met zijn groot vertoon wordt een metafoor voor het overbluffende spektakelkarakter van de publieke verschijningsvormen van Hitlers nazisme. Brechts Hitler/Ui 'speelt een rol in de openbaarheid', wordt letterlijk opgevoerd als acteur, als politieke clown. In die zin wordt de sequens waarin Ui een acteur vraagt hem te leren hoe te spreken en zich te gedragen in het openbaar (dit gegeven gaat terug op reële fei-