

auteurs van de romans en verhalen. Er wordt helaas niet onderzocht of de sekse van de auteur invloed heeft op de representatie van vrouwelijke personages.

Ondanks de bekritiseerde aspecten heeft Van Dijks studie ongetwijfeld haar sterke kanten – die liggen vooral in de levendige, grondige en originele tekstanalyses – en zijn verdiensten – het bestudeerde corpus romans en verhalen verdient zowel in literatuurwetenschappelijk als in sociaal-historisch opzicht de aandacht. Bijvoorbeeld draagt het boek bewijsmateriaal aan voor de stelling dat moderne literatuur die in poëticaal opzicht conventioneel en epigonaal is, ook op het ideologische vlak geen normdoorbrekend potentieel bezit.

Maria Leuker

‘Verrek, waar is Berlijn gebleven?’ Nederlandse schrijvers en hun kunstbroeders in Berlijn 1918-1945 / August Hans den Boef & Sjoerd van Faassen. Amsterdam/Den Haag : Uitgeverij Bas Lubberhuizen, Letterkundig Museum, 2002. – 245 p. (Schrijversprentenboek ; 47). ISBN 90-76314-89-6 Prijs: € 26,95

Berlijn vormde in de jaren twintig van de vorige eeuw een tegenpool van het burgerlijke Nederland, waar iedereen binnen de kleine elite elkaar kende. Nederlandse kunstenaars waren in Berlijn, op slechts één dag reizen van Nederland, verzekerd van anonimiteit. Uit August Hans den Boefs en Sjoerd van Faassens *‘Verrek, waar is Berlijn gebleven?’* blijkt eens te meer dat kunst en politiek in de Duitse hoofdstad nauw met elkaar verweven waren en de cultuur er in de jaren twintig een hoge vlucht nam. Den Boef en Van Faassen laten echter ook zien dat de culturele bloei schaduwzijden had. De extreme posities op politiek gebied resulteerden in straatgevechten en staatsgrepen en de kloof tussen rijk en arm was er veel groter dan in Nederland. Niet iedereen wilde met de armoede worden geconfronteerd, zoals blijkt uit een brief van Hendrik Marsman aan Arthur Lehning die toen in Berlijn studeerde: ‘En walg je niet voor alles van dat tuig, het proletariaat!’ Het uitgaansleven was berucht, ‘verloederd en liederlijk decadent’ (Eva Besnyö). Berlijn was een ‘opwindende stad’ (Joris Ivens) en een ‘absoluut zondig Sodom’ (Menno ter Braak). Ook werd vaak naar het hoge tempo van Berlijn verwezen: het was een harde stad met een ‘leven in moordend tempo [...] Jagen en vliegen waarheen?’ (George Martens). Eind jaren twintig nam Parijs de rol als internationaal artistiek centrum van Berlijn over en in 1933 ging de Republiek van Weimar ten onder en maakten de nationaal-socialisten een eind aan de culturele vrijheid.

Vanaf het eind van de negentiende eeuw tot op heden heeft Berlijn een grote fascinatie op schrijvers en kunstenaars uitgeoefend. Veel Nederlanders hebben de stad bezocht en sommigen – zoals Herman Heijermans van 1907 tot 1912 – hebben er zelfs gewoond. Heijermans en Frederik van Eeden, die overwoog zich in Berlijn te vestigen, lieten hun literaire werk in het eerste decennium van de vorige eeuw in sommige gevallen zelfs eerder in het Duits dan in het Nederlands verschijnen om te verhinderen dat er niet-geautoriseerde vertalingen van hun werk verschenen. Nederland tekende de Conventie van Bern pas in 1912 en voor die tijd kon oorspronkelijk in Nederland gepubliceerde fictie en non-fictie in het Duits worden vertaald zonder dat de betreffende auteurs daar een financiële vergoeding voor kregen. Heijermans, tot 1914 de meest gespeelde Nederlandse toneelauteur in Duitsland, was goed in de Berlijnse samenleving geïntegreerd en schreef voor Berlijnse kranten. Van Eeden had zijn hoop op de Duitse toneelwereld gevestigd mede omdat hij in Nederland in toenemende mate geïsoleerd raakte en bovendien na de liquidatie van zijn kolonie Walden grote schulden had. Maar de groep Nederlanders in Berlijn bestond tot 1914 uit veel meer mensen, onder anderen Bernard Canter, André Jolles, Cornélie van Oosterzee en Augusta de Wit.

Uit de citaten van de Nederlandse kunstenaars over Berlijn blijkt dat ze met Berlijn bijna altijd West-Berlijn bedoelen. De adressen die Den Boef en Van Faassen van de Nederlanders in Berlijn vermelden, maken duidelijk dat ze ook vrijwel allemaal in het Westen hebben gewoond. Oost-Berlijn was proletarischer en komt nauwelijks voor in de schriftelijk vastgelegde waarnemingen van de Nederlanders die er verbleven. De oostelijke grens van hun territorium werd gevormd door drie straten waarover Den Boef en Van Faassen een aardige zegswijze hebben opgenomen: ‘Berlijners noemden [...] de Leipziger Strasse de “Kaufstrasse”,

Unter den Linden de “Laufstraße” en de Friedrichstrasse vanwege de ontelbare cafés, bars en theaters de “Saufstrasse”. Dat de boulevard Unter den Linden nu nog met de oude bebouwing bestaat, is onder meer te danken aan het inzicht van de toenmalige Berlijnse politici. Hoewel de Nederlandse architect Cornelis van Eesteren een prijsvraag voor de herinrichting van Unter den Linden had gewonnen, besloten zij zijn plannen niet te realiseren. Zijn radicale voorstel, dat hij in 1925 in een brief aan Theo van Doesburg vermeldde, luidde: ‘Alles afbreken en nieuw bouwen.’

De motieven van Nederlanders om in de periode 1918-1945 naar Berlijn te gaan, lopen uiteen van artistieke, financiële, politieke tot persoonlijke. Wie de artistieke ontwikkelingen op de voet wilde volgen, moest naar Berlijn, toentertijd het centrum van de internationale avant-garde. Voor anderen waren financiële motieven doorslaggevend; veel musici en zangers kregen hun opleiding in Duitsland en hadden er door de betere infrastructuur meer mogelijkheden. Bovendien was Berlijn juist in de inflatietijd aan het begin van de jaren twintig goedkoop voor buitenlanders. Nederlandse communisten en sociaal-democraten waren er regelmatig om met vertegenwoordigers van hun Duitse zusterpartijen te overleggen: dat gold voor Herman Gorter (voor wie vanwege het feit dat zijn zus en moeder hier woonden ook persoonlijke motieven een rol speelden), Henriette Roland Holst, Anton Pannekoek en Gerard Vanter, de schuilnaam van Gerard van het Reve sr. Velen voelden zich ook aangetrokken door het liberale seksuele klimaat van Berlijn. Talrijk zijn de verslagen in *‘Verrek waar is Berlijn gebleven?’* over de prostituties in de Friedrichstraße.

De Nederlandse bewondering voor de Berlijnse avant-garde had een keerzijde. Wie om artistieke of persoonlijke redenen teleurgesteld was in zijn Duitse collega's, distantieerde zich van hen door de avant-garde – of een vertegenwoordiger ervan – op een lijn te zetten met het jodendom: Van Doesburg reageerde in *De Stijl* op kritiek van Elia Lissitzky in de *Europa-Almanach* als volgt: ‘In de Joodsche Almanak van Westheim en Carl Einstein “Europa” begaat Elia Lissitzky de laagheid te beweren, dat de “Stijlkunstenaars”, zoodra zij hun principes in 3 afmetingen willen toepassen, “Dekorateurs” worden. [...] (Twee Joden weten wat een bril kost!). Jan Greshoff heeft het in 1911 over het ‘intellectuele jodendom’ dat het publiek vormde bij een lezing van Franz Werfel en bedoelde dat evenmin positief. Adriaan Roland Holst, in 1921 redacteur van *De Gids*, vatte zijn bezwaren tegen Marsmans gedichten in dat jaar samen met de woorden ‘Berlijnsch-Joodsch’. Ter Braak beklemtoonde in een brief uit 1927 aan zijn ouders het aloude imago van de wereldvreemde Duitse geleerde: ‘De bibliotheek is hier bijna een dom, gevuld met talloze peuterende moffen. Al maar stapelen aan de wetenschap, om wanhopig te worden!’ Voor Duitsers, moet je daaruit concoderen, is wetenschap bijna een surrogaat voor religie. Het woord ‘peuteren’ geeft Ter Braaks opvatting over de zin van een dergelijke bezigheid weer.

*‘Verrek waar is Berlijn gebleven?’* is niet de eerste poging om het verblijf van Nederlandse kunstenaars in Berlijn te beschrijven. Eerder al, in de catalogus *Berlijn-Amsterdam 1920-1940. Wisselwerkingen* (1982), gaven toentertijd erkende specialisten een thematisch overzicht van de diverse kunsten die tussen Berlijn en Amsterdam een rol hebben gespeeld, van fotografie tot muziek, van architectuur tot kunstnijverheid en van literatuur tot schilderkunst. In veel gevallen was hun bijdrage een van de eerste pogingen een overzicht van het betreffende gebied te geven. De thematische presentatie had een nadeel want veel personen hadden invloed op en namen deel aan meerdere artistieke stromingen en hun betekenis werd in diverse bijdragen herhaald. Bovendien liep de kwaliteit van de bijdragen sterk uiteen. Dat vrijwel geen van de auteurs zich beperkte tot de afgebakende periode en de beide in de titel genoemde steden, was eerder een voor- dan een nadeel. Het Bauhaus in Weimar nam bijvoorbeeld een grote plaats in en het was ook niet zinvol geweest deze ontwikkelingen binnen een overzicht van de avant-garde in de jaren twintig weg te laten omdat ze nauwelijks in Amsterdam of Berlijn hebben plaatsgehad.

Het is opvallend dat Den Boef en Van Faassen exact twintig jaar na de publicatie van *Berlijn-Amsterdam 1920-1940* voor vrijwel precies dezelfde periode kiezen. Dat maakt nieuwsgierig naar de verschillen en overeenkomsten tussen beide publicaties. Het grootste verschil is dat *‘Verrek, waar is Berlijn gebleven?’* niet thematisch maar chronologisch is geordend. Den Boef en Van Faassen noemen hun benadering ‘kaleidoscopisch’, een ander woord voor verbrokkeling over de jaren heen. In sommige gevallen levert de wijze waarop zij de informatie

presenteren boeiende doorkijkjes op zoals blijkt uit hun terugkerende focalisatie op het Romanische Café, een van de – ook voor Nederlanders – klassieke trefpunten in Berlijn. Arthur Lehning, Hendrik Marsman, J. van Oudshoorn en Nico Rost behoorden tot de vaste bezoekers. Toch nemen zij niet altijd genoegen met hun ‘kaleidoscopische’ aanpak en doen zij pogingen samenhang aan te brengen tussen uiteenlopende gegevens. Ze zijn bij de beantwoording van de vraag ‘wie, waarom, waar en met wie?’ gedwongen te speculeren, omdat zij eenvoudigweg over te weinig materiaal beschikken. Dientengevolge komen woorden als ‘waarschijnlijk’, ‘vermoedelijk’, ‘kan worden aangenomen’, is het ‘verleidelijk te denken’, ‘mogelijk’ en ‘misschien’ voortdurend terug. Een ander punt van mijn kritiek luidt dat zij bij hun streven naar volledigheid enerzijds hoofd- en bijzaken niet altijd van elkaar onderscheiden en anderzijds soms te veel informatie in één enkele alinea opnemen. Onderstaand voorbeeld – waarin de auteurs in Berlijn beginnen en in Tiel eindigen – illustreert dit: ‘Op het terras van café Josty (Potsdamer Platz) – waar ook J. van Oudshoorn en H. Marsman geregeld komen (de laatste vereeuwigde het café in zijn roman *Vera*) – zal de met Erwin Piscator bevriende Kästner zijn beroemde *Emil und die Detektive* (1929) schrijven. Een Nederlandse uitgave van dat boek zal het jaar erop al in een vertaling van Joh. Kuiper bij uitgeverij de Voortganck in Amsterdam verschijnen, met illustraties door E.M. ten Harmsen van der Beek, die ook de schepper is van Flipje, het fruitbaasje uit Tiel, en de vader van de schrijfster Fritz ten Harmsen van der Beek.’

Voor ik inga op enkele andere verschillen tussen beide publicaties (ze betreffen de periode en de sociaal-historische context), wil ik eerst de vraag beantwoorden wat een nieuwe publicatie rechtvaardigt over Nederlandse kunstenaars in Berlijn in vrijwel dezelfde periode – 1920-1940 tegenover 1918-1945. Allereerst veel nieuw onderzoek dat in de afgelopen tien jaar is verschenen en waarvan Den Boef en Van Faassen uitputtend gebruik maken. Iets minder dan de helft van het aantal titels in hun bibliografie is na 1990 verschenen. Zij hebben – om enkele voor hun boek belangrijke publicaties te noemen – kunnen profiteren van de recent verschenen biografieën over Menno ter Braak, Herman Gorter, Henriette Roland Holst, Hendrik Marsman en Nico Rost die allen in Berlijn zijn geweest. Een tweede reden waarom een nieuwe publicatie zinvol is, is dat in de afgelopen twintig jaar binnen de literatuurwetenschap het besef sterker is geworden dat onderzoek naar de internationale betrekkingen tussen nationale literaturen belangrijk en vruchtbaar is. Dat geldt in het bijzonder voor de avant-garde die in deze periode centraal staat. Wie onderzoek doet naar het expressionisme en dadaïsme in de Nederlandstalige literatuur, kan de ontwikkelingen in het buitenland niet negeren. Het is in dat opzicht niet helemaal duidelijk waarom de Vlamingen in *‘Verrek, waar is Berlijn gebleven?’* ontbreken. Den Boef en Van Faassen noemen weliswaar een enkele keer de naam van bijvoorbeeld Paul van Ostaïen, maar zij gaan niet nader in op zijn werk en zijn Berlijnse contacten. Dat is te betreuren want het verhaal van de Nederlandstalige avant-garde rond 1920 is onvolledig zonder deze Vlaming.

In vergelijking met de samenstellers van de catalogus *Berlijn-Amsterdam 1920-1940* hebben Den Boef en Van Faassen het onderzoeksterrein zeven jaar uitgebreid. 1918 is een voor de hand liggend begin omdat dat jaar het eindpunt vormde van de Eerste Wereldoorlog, er in Duitsland een revolutie uitbrak, vervolgens de Duitse keizer naar Nederland vluchtte en de Republiek van Weimar werd uitgeroepen. Het eindpunt 1945 is niet zo geschikt, want al uit *Berlijn-Amsterdam 1920-1940* bleek dat de meeste Nederlanders Berlijn in 1933 verlieten en terugkeerden naar hun vaderland.

De verklaring van Den Boef en Van Faassen waarom ze slechts summier aandacht aan de periode vóór 1918 besteden, vindt de lezer verspreid over de ‘prelude’, die de vooroorlogse periode behandelt. Berlijns positie in de jaren twintig ‘als brandpunt van het culturele leven’ was recent, beweren zij. Vlak voor de Eerste Wereldoorlog zou er een eind zijn gekomen aan het ‘wat slapend bestaan in de schaduw van de Beierse hoofdstad München.’ Waaruit dat ‘slappend bestaan’ van Berlijn zou moeten blijken, blijft echter onduidelijk en is mijns inziens ook niet juist. München heeft weliswaar rond 1900 met de naturalistische literatuur, het tijdschrift *Die Jugend* en de schilders rond ‘Der Blaue Reiter’ in artistiek opzicht faam verworven, maar heeft het ook toen al tegen de Pruisische metropool moeten afleggen. Berlijn was al vanaf circa 1890 het politieke en culturele centrum van het Duitstalige gebied. Daar waren de belangrijkste kranten, uitgeverijen en schouwburgen te vinden en daar verbleven tot 1914 tevens veel

meer Nederlandse auteurs dan in München. Den Boef en Van Faassens opmerking dat er op 'toneelgebied [...] ook vóór de Eerste Wereldoorlog in Berlijn al het nodige te beleven [was]', moet als een understatement worden opgevat. Vóór 1914 werd er in Berlijn meer vertaald toneel van Nederlandse auteurs gespeeld dan ná 1918 en het toneelleven was er vóór 1914 niet minder levendig dan erna.

In de 'prelude' gaan Den Boef en Van Faassen met grote stappen door de jaren 1890 tot 1918 heen, vervolgens vatten zij per jaar de belangrijkste gebeurtenissen samen en zij sluiten af met een epiloog. In de ondertitel, 'Nederlandse schrijvers en hun kunstbroeders in Berlijn 1918-1945', heeft het woord 'kunstbroeders' geen betrekking op de Duitse collega's van de Nederlanders, maar op de Nederlandse kunstenaars die ook naar Berlijn gingen. Dat Den Boef en Van Faassen ook acteurs, schilders, architecten, musici, componisten en danseressen opnemen, is vanzelfsprekend. Maar of journalisten, politici, voetballers en andere sporters ook tot de 'kunstbroeders' in Berlijn moeten worden gerekend, waag ik te betwijfelen. Den Boef en Van Faassen gaan zo ver zelfs een auteur op te nemen van wie alleen het werk in vertaling in de Duitse hoofdstad is geweest, zoals in het geval van Simon Vestdijk. Zij vatten het begrip 'kunstbroeders' uiteindelijk zo ruim op dat het nauwelijks nog een zinvolle betekenis heeft.

Een groot verschil tussen beide catalogi is de aandacht voor de sociaal-historische context. Terwijl *Berlijn-Amsterdam 1920-1940* door de artikelen van H.W. von der Dunk ('Nederlandse cultuur in de windstille'), Sebastian Haffner ('Zes geschiedperiodes in twintig jaar') en H. van Galen Last ('Een Erasmiaanse geest tegenover het Derde Rijk') een uitvoerige en degelijke basis biedt, presenteren Den Boef en Van Faassen aan het begin van elk jaar een of meer alinea's waarin zij een kort overzicht van de belangrijkste politieke ontwikkelingen in Duitsland geven. Het zijn ontwikkelingen die we nu, achteraf, in de wetenschap waar het nationaal-socialisme toe geleid heeft, belangrijk vinden, maar die het toen niet altijd waren. Dat blijkt vooral uit de aandacht die zij voor de jaren twintig aan het nationaal-socialisme en Adolf Hitler besteden. Ze hadden deze correctie achteraf kunnen vermijden door bijvoorbeeld het nieuws uit de belangrijkste Berlijnse kranten uit die jaren op te nemen of door in te gaan op de publicaties van bijvoorbeeld Haffner, de opvallendste afwezige in hun boek. Haffners publicaties, ook zijn onlangs verschenen *Het verbaal van een Duitser 1914-1933*, hebben enkele interessante aspecten. Hij laat zien dat Hitler in het begin van de chaotische jaren twintig slechts een van de vele Messiasen in Duitsland was die het politieke toneel betraden en de landelijke pers haalden. Bovendien maakt Haffner duidelijk dat de jaren 1924-1929 relatief rustige jaren waren.

Een van de interessantste facetten van '*Verrek, waar is Berlijn gebleven?*' zijn de citaten uit de literatuur van Nederlandse auteurs met een gedeeltelijke of complete Berlijnse setting. Heijermans was een van de eersten die met *Duczika*, een roman die hij rond 1911 schreef en die postuum in 1925 is verschenen, een echte Berlijnse roman hebben geschreven. Setting en personages zijn door en door Duits en verwijzingen naar Nederland ontbreken. Heijermans liet zien dat hij heel Berlijn kende want een groot deel van de handeling speelt zich af in Noord-Berlijn en in Friedrichshagen, toen nog een dorpje ten zuidoosten van Berlijn. Naast Van Oudshoorns werk noemen Den Boef en Van Faassen nog Marsmans gedichten ('Berlijn', 'Potsdam') en diens roman *Vera*. Zij hebben echter ook een paar werken van nu vergeten auteurs gevonden die gedeeltelijk in Berlijn spelen. Het gaat daarbij om Ivans' detectiveromans *De dubbeltanger* (1921) en *Het Brockenspook* (1928), Gerard van Duyns schetsen *De verlaten stad*, Coen Hissinks verhalenbundel *Cocaine* (1928), Simon Kusters roman *De razende saxofoon* en Tai Aagen-Moro's *Twee-één* (1933). Maar na 1945 heeft Berlijn zijn grote aantrekkingskracht behouden. Het lijstje van Den Boef en Van Faassen kan aangevuld worden met talrijke titels uit het werk van hedendaagse Nederlandstalige auteurs. Want vandaag de dag zijn er vaak auteurs uit Nederland beroepsmatig in Berlijn. Net als voor hun collega's uit de eerste helft van de twintigste eeuw is de Duitstalige markt voor hen belangrijk: het Duitstalige gebied heeft meer lezers dan het Nederlandstalige en in sommige gevallen is een Duitse vertaling een springplank naar een vertaling in andere talen. Maar de geschiedenis over de periode na 1945 moet nog geschreven worden.

Jaap Grave