

BERTOLT BRECHT EN DE MOEIZAME WEG NAAR EEN HERWAARDERING IN VEELZIJDIGHEID

Luc LAMBERECHTS

Recensie-artikel

Carol Martin en Henry Bial (eds.), *Brecht Sourcebook*, Londen en New York: Routledge, 2000, 242 p. (= Worlds of Performance) (ISBN 0-415-20043-1).

Vanuit huidig en vroeger onderzoek over Brecht kan men slechts met uiterst gemengde gevoelens reageren op bovenvermeld verzamelwerk, hier verder afgekort als Martin en Bial. Speelt de titel handig in op de huidige wetenschappelijke Brecht-renaissance met de vele nieuwe inzichten en een controversiële herwaardering, dan bieden deze bronnen van en over Brecht in vele bijdragen slechts een eenzijdige amerikanisering van het fenomeen Brecht, die bovendien geenszins als werkelijk representatief voor het Brecht-onderzoek in de USA zou kunnen worden begroet. Want dit laatste scoort in zijn geheel heel wat beter dan uit dit boek kan blijken.

Na een korte, eerder samenvattende inleiding van beide uitgevers krijgt de lezer commentaarloos drie delen voorgeschoteld onder wel wat te ambitieuze titels: Brechts esthetische theorieën, Brechts theorieën in de praktijk en Brecht-interpretaties buiten de USA. Waarom twee essentiële bijdragen in verband met Brechts invloed op het Amerikaanse feministische theater in deze laatste rubriek werden ondergebracht, blijft een raadsel: situeert zich het Amerikaans feminisme in de USA nu ook al uitsluitend buitenshuis? En blijkbaar reikt de blik niet tot het huidige pionierswerk in de hedendaagse Bondsrepubliek Duitsland (ook op basis van DDR-archieven en als uitzonderlijk geslaagde samenwerking tussen beide vroegere rivalen), want dat blijft helemaal in de kou staan. Komt daarbij dat heel wat secundaire bronnen bij Martin en Bial radicaal verouderd zijn, zodat de indruk ontstaat dat deze uitgave gedeeltelijk ook als een verkrampde hommage bedoeld is aan een weinig begripsvolle, soms kleinerende en vaak autoritaire Angelsaksische Brecht-receptie uit de jaren vijftig en zestig van de vorige eeuw. Bovendien worden deze teksten zonder enig commentaar of historische situering afgedrukt, waarmee men de faam van Amerikaanse en Engelse coryfeeën zoals Eric Bentley of Martin Esslin zeker geen dienst heeft bewezen. De bijdragen, die dan toch de moeite waard zijn - en gelukkig zijn ze niet al te schaars - hadden een kieskeuriger entourage verdiend.

Meer dan de helft van dit boek bestaat uit herdrukken van bijdragen die oorspronkelijk tussen 1959 en 1968 verschenen in het Amerikaanse *The Drama Review*, aangevuld met artikels uit de *Tulane Drama Review* uit 1959 en 1964. Wordt op deze wijze het (wel wat eenzijdige) pionierswerk van beide tijdschriften uitvoerig in de verf gezet, dan houden - afgezien van de Brecht-vertalingen, waarover later - voor actueel onderzoek hooguit drie van deze 'bronteksten' stand. Bij Hans-Joachim Bunge (1959, toenmalig directeur van het Brecht-archief aan het Berliner Ensemble) staat de problematiek van het late stuk *Der kaukasische Kreidekreis* (1944, 1949) en de controversiële functie van de proloog centraal¹. In een uiterst compacte maar richtinggevende bijdrage (1967) onderzoekt Henry Glade, tevens op basis van eigen theaterervaringen, de eerste Brecht-receptie in Moskou (*Mutter Courage und ihre Kinder*) en de rol van regisseur Yury Lyubimov tegen de achtergrond van een Stalinistisch tijdperk, waarin Brechts stukken niet aan de voorgeschreven eisen van socialisme noch realisme konden voldoen. Het waardevolle bronnentrio wordt afgerond door de beroemde marxistische benadering van *Leben des Galilei* (1938/39, 1944/1947, 1955) door Ernst Schuhmacher (1968)², die vanuit huidig perspectief nochtans dringend dient aangevuld te worden door een studie van Robert Lyons: een confrontatie van recent opvoeringsmateriaal en de encensering uit 1997 aan het Berliner Ensemble met zowel Brechts USA-productie (1947, titelrol: Charles Laughton) en de première aan het Berliner Ensemble (1954, titelrol: Ernst Busch)³.

Lyons, een Amerikaans Brecht-kenner en -regisseur, verwijst trouwens uitvoerig naar de achtergronden voor de grotendeels miserabele en gecommmercialiseerde Brecht-receptie in de USA: naturalistisch getinte opvoeringen van anti-naturalistische stukken en a-politieke producties van geëngageerde teksten kunnen het publiek enkel maar vervelen. Spijtig genoeg is dit verdict ook van toepassing op een hele reeks bijdragen in Martin en Bial. Of - zoals regisseur Peter Sellars het ooit verwoordde -: "Brecht has been domesticated like a lap dog"⁴. Aan zo'n domesticatie participeren beide uitgeverij op stilzwijgende wijze.

Zo blijkt het volkomen onverantwoord om Bunges artikel over *Der Kaukasische Kreidekreis* en de proloog zonder enig commentaar af te drukken, en de fel ingekorte, totaal verminkende Engelstalige weergave van deze proloog in de versie van Eric Bentley maakt het alleen maar erger. Vanuit zijn ideologisch gebonden positie binnen de DDR confronteert Bunge op bedachte wijze de premières aan het Berliner Ensemble (1951 en 1954) met de eerste West-Duitse encensering in Frankfurt am Main (1955). Brechts proloog vertoont vanuit zijn wankel positie als toegeving aan de cultuurfunctionarissen in de DDR wel degelijk aspecten van het opgelegde socialistisch realisme, zodat in de ontstane sfeer

van de Koude Oorlog de proloog in Frankfurt eenvoudigweg geschrapt werd. Nu mondt Bunes wetenschappelijk onderbouwd pleidooi voor het behoud ervan uit in de karakteristiek van Brechts stuk in zijn geheel als een historiserend drama op basis van een dialectisch materialisme. De definitieve, in de proloog getoonde oplossing voor de problemen die in de andere handelingen van het stuk (Grusche, Azdak) gesteld worden, kan enkel worden verwezenlijkt, omdat - zo Bunge - de antifascistische maatschappijstructuren van de DDR-staat hiertoe de mogelijkheden bieden. Waar de proloog wordt weggelaten, ontbreekt het proces van historisering en herleidt men Brechts tekst tot een grotendeels vrijblijvend historisch drama. Bij deze benadering valt vanuit structureel-esthetisch perspectief vooral op, dat er in beide gevallen geen sprake is van een parabelstructuur, die nochtans in de nu ingeburgerde receptie in het Westen als bepalend voor de dramaturgie wordt beschouwd en ten laatste sinds het baanbrekend onderzoek van Klaus-Detlef Müller wetenschappelijk onderbouwd werd⁵. Vandaar de tot in het heden voortdurende controverse bij enceneringen over het al dan niet behouden van de proloog, die de esthetische impact wezenlijk bepaalt. Vaak verzinnen dramaturgen er nu wel iets op, weze het over adoptie of kindermishandeling: bepalend blijft dat de handelingen die door Brechts zanger-spelleider vanuit de theatrale tijd van het heden als dramatische tijd uit het verleden worden getoond, als parabel voor het heden een zinvolle historiserende functie blijven behouden.

Enkele bijdragen in Martin en Bial hebben iets over de jonge Brecht te bieden. Zo het interview van W. Stuart McDowell (1976) met de acteur Erwin Faber over diens deelname aan de Brecht-producties van de Münchner Kammerspiele (1922-24) onder leiding van Otto Falckenberg. Brechts later als 'onderkoeld' misbegrepen acteerstijl vindt hier haar historische oorsprong als reactie tegenover het toenmalige geëxalteerd en pathetisch expressionistisch actergedrag. De getuigenissen uit de eerste hand over Brechts (non-)participatie aan zijn eerste stomme film, *Mysterien eines Frisiersalons* (1923), waarvan geen script werd overgeleverd, bieden bovendien verrassende aanvullingen bij het materiaal, dat onlangs door Werner Hecht in zijn majestueuze *Brecht Chronik* werd opgenomen⁶. Welkom ook een Engelse vertaling van Brechts jeugdwerk *Der Bettler oder der tote Hund*, één van de vijf eenakters die in de herfst van 1919 werden afgesloten en die in het concept lang voor de grotere werken en de theoretische opstellen duidelijk op eerste aanzetten naar het procédé van de "Verfremdung" verwijst.

Samen een degelijke inleiding tot Brechts opvattingen over de 'gestus' in confrontatie met de Amerikaanse opvoeringstraditie door Carl Weber (1986), bieden vooral drie recent geschreven bijdragen van vrouwelijke onderzoekers een verfrissend innovatieve kijk op het fenomeen Brecht. Diana Taylor blijft bij haar

leest waar ze het heeft over Brechts invloed op het Latijns-Amerikaanse revolutionaire theater. Vanaf 1950 vervulden vooral Brechts theoretische opvattingen een intensifiërende rol voor het reeds aanwezige dialectisch-historisch theater in de opstand tegen de met geweld gehandhaafde sociale onderdrukking. Volgens Karen Laughlin werd Brechts theatertheorie vanuit drie componenten vruchtbaar voor het Amerikaanse feministische theater, dat zelf gedeeltelijk beïnvloed werd door de Brecht-receptie in *The Living Theatre*. Brechts opvattingen beïnvloedden de technieken waarmee de oppressieve aard van de gender-verschillen werd zichtbaar gemaakt, ze leidden aan de hand van de historiserende methode naar de skelterende her-analyse van de geschiedenis vanuit vrouwelijk perspectief en ondersteunden in hun structurerende epische principes een specifiek acteergedrag, dat vrouwelijke ervaringen beter tot gelding kon laten komen. Gestaafd worden deze bevindingen door opmerkelijke analyses van voorstellingen en de impact op het publiek in de vorm van productieve shockwerkingen en herkenningseffecten. Aangezien Brecht hier blijkbaar ruimschoots lijkt te voldoen aan de eindtermen uit een actuele versie van het feministisch boekje, staan we met deze bijdrage wel aan de andere kant van de recent gebruikelijke feministische kritiek op Brecht, zoals die zich op deconstructivistisch onderbouwde en expliciet agressieve wijze nog manifesteerde in Elizabeth Wrights lektuur van *Der Gute Mensch von Sezuan* en uitmondde in de diagnose van Brechts “mannelijke hysteric”⁷. Daarentegen stelt Karen Laughlin, met expliciete verwijzing naar Malina, juist dit stuk centraal als inspiratiebron voor feministische “cross-gendercasting” en, vanuit de opvattingen over de gestus, voor de ontmaskering van sociaal geconstrueerde genderverschillen.

Niettegenstaande haar gedeeltelijk falen als wetenschappelijk co-uitgever van dit verzamelwerk, vormt de slotbijdrage van Carol Martin een hoogtepunt. Achtergrond vormt Brechts essentiële ervaring van een specifieke vorm van Chinees theater (de Beijing-opera), toen hij in Moskou het optreden van Mei Lanfang (1935) zag. Het leek Brecht of zijn reeds vroeger gerijpte theateropvattingen hier een concretisering *par excellence* vonden. Dit leidde tot het beroemde opstel *Verfremdungseffekte in der chinesischen Schauspielkunst* (1937): tevens een synthese van zijn opvattingen over “Verfremdung” (waarover later) en een vervolg op *Die dialektische Dramatik* (1931). In “Brecht, feminisme en Chinees theater” stelt Carol Martin Brechts distantie-opvattingen over de verhouding acteur-personage en acteur-recipient centraal als verklaring voor zijn impact op het hedendaags feministisch theater. Tegelijkertijd confronteert ze nochtans Brechts procédé van de scheiding met de essentie van een traditioneel gebonden Chinees acteergedrag, dat juist een transcendente versmelting van het uiterlijke met het innerlijke poogt te incarneren⁸.

Opstellen over de verhouding tot het Chicano-theater (1979) en over het historiseringsproces van Brechts opvattingen in Japan (1999), evenals de korte relaties van de componisten Kurt Weill (1961) en Paul Dessau (1968) – Hanns Eisler ontbreekt – zijn zeker waard om (her-)lezen te worden. Waar ook de leerstukken aandacht krijgen, valt een kort artikel uit 1960 op van Lee Baxandall over *Das Badener Lehrstück vom Einverständnis* (1929), vergezeld door een Engelse vertaling van de dramatekst. Maar geenszins wijzen de uitgevers erop dat Brechts leerstukken wellicht het heetste hangijzer uit heel zijn oeuvre vormen en Baxandalls bijdrage wel als uitgangspunt kan dienen, maar nu eenmaal achterhaald is door de ontwikkeling van het onderzoek sinds Reinhold Grimm via Rainer Steinweg, Rainer Nägele, Roswhita Mueller tot Jan Knopf⁹.

En wat te zeggen over de verbasterende en hopeloos verouderde vertalingen uit 1961 van twee theoretische opstellen van Brecht, die bovendien geenszins aan de authentieke Brecht-teksten worden getoetst?¹⁰ Gezien de slotbijdrage van Carol Martin expliciet Brechts receptie van het oudere Chinese theater onderzoekt, was het een goed idee om Brechts *Verfremdungseffekte in der chinesischen Schauspielkunst* als openingstekst af te drukken. Maar die *On Chinese Acting*-vertaling door Eric Bentley lijkt toch hoofdzakelijk een veramerikanste Brecht op te dissen, die wel interessant kan zijn voor de Brecht-receptie in de USA, maar op essentiële punten verwarrende of vervormende uitgangspunten biedt voor verder onderzoek. Aangezien heel wat Anglo-Amerikaanse onderzoekers over onvoldoende kennis van het Duits beschikken om de oorspronkelijke teksten te lezen, liggen de nefaste gevolgen voor de hand. De opnieuw afgedrukte studie van Bentley (1964) over de verhouding tussen Brecht en Stanislavski bevestigt een achterhaald karakter, dat in Martin Esslins artikel (1966) over Brechts vroege receptie binnen het Engels theater bovendien irriterende trekken van zelfingenomen onbegrip vertoont.

Hoewel Carl Weber in zijn bijdrage (1986) “Verfremdung” ook als “estrangement” of als “distancing” vertaalt, blijft het in Martin en Bial wemelen van “alienation”, wat juist het omgekeerde van Brechts begrip weergeeft. Veel adequater lijkt dan ook de vertaling als “defamiliarization”, waarmee Fredric Jameson in zijn opmerkelijk en recent Brecht-boek de performatieve daad van de “Verfremdung” weet te vatten¹¹. In tegenstelling tot Martin en Bial spitst zich Jameson vanuit hedendaags perspectief toe op Brechts methodes en wat ze voor de toekomst nog zouden kunnen bieden. In confrontatie met een affirmatief opgevatte postmoderne Amerikaanse cultuur verschijnt het esthetisch denken als daad van weerstand. Ontmaskeren en ingrijpen blijven mogelijk door een performant historiseringsproces, dat door middel van de sociale gestus de veranderlijkheid

van feiten en gebeurtenissen in een sociale context ensceneert. Wat als historisch gebonden verschijnt, wordt vatbaar voor kritiek, en kan dus wegens het verwerken van inzicht veranderd worden. Zo groeit de Brecht-enscenering uit tot "open allegorie" met narratieve distanciëringen, die als methode meteen de houdingen ontmaskert die aan de basis van het taalgebruik en zijn manipulatiemogelijkheden liggen.

Ook Jan Knopf stelt in zijn laatste boek over Brecht houdingen centraal¹². Op basis van deze benadering kan de actuele relevantie van Brechts "Verfremdung" dan ook duidelijk zichtbaar gemaakt worden. Als kritisch instrument tegen een esthetica van illusie en simulatie verschijnt "Verfremdung" immers als esthetisch middel bij uitstek om paaiende verleidingstechnieken en economische overtuigingsstrategieën van machthebbers (de berucht-geraffineerde "hidden persuaders") te ontmantelen. Brechts distanciëringmethode richt zich niet tegen emoties op zichzelf (men leze er maar *Mutter Courage und ihre Kinder* of *Der Kaukasische Kreidekreis* op na), wel tegen de manipulaties door opgewekte gevoelens die de mens van elke verstandelijke controle beroven en vormt op deze wijze een afweermechanisme tegen de beruchte 'ééndimensionele mens' (H. Marcuse). Weliswaar was het principe van de emotionele inleving op het einde van de achttiende eeuw voor het theater constructief en duidelijk emancipatorisch, omdat het de fundamentele rechtvaardiging voor de (emotionele) gelijkheid van alle mensen in een standenmaatschappij realiseerde. In de huidige simulatiemaatschappij - hoewel Baudrillard niet geciteerd wordt, is hij nooit ver weg - wordt het opwekken van onbewuste gevoelens nochtans als middel gebruikt om een bestaande nieuwe ongelijkheid en onderdrukking te bestendigen.

Zulke recente publicaties over en benaderingen van Brechts "Verfremdung" werpen een schril licht op de huidige onbruikbaarheid van Martin Esslins pioniersopstel "Brecht and the English Theatre" (1966), zoals dit commentaarloos in Martin en Bial wordt afgedrukt en reeds vroeger aan de basis lag van heel wat misverstanden. Voor Esslin is Brechts "Verfremdung" gewoonweg een technische onderkoeling van het acteergedrag, in Engeland overbodig en onbruikbaar, omdat de Britten toch al veel koeler en beheerster acteren dan de geëxalteerde Duitse acteurs die expressionistisch geschoold waren (p. 156). Gelukkig mag zich even later in een interview met Erika Munk (1968) Joseph Chaikin over *Living Theatre*, *Open Theatre* en hun verhouding tot Brecht melden: "I've read Marowitz and Esslin, and the others who say that the (Brechtian, L.L.) theories aren't true, that people are moved to the end of *Mother Courage* and so there isn't really any alienation and the actors are just actors. I don't think that's so" (pp. 208-9).

Onbegrip en eenzijdigheid blijven nochtans niet voorbehouden aan de vroegere Brecht-receptie in Engeland en de USA. Tijdens zijn leven in de DDR werd Brecht er vooral miskend, en het Berliner Ensemble mocht hij in de eerste plaats oprichten om er zijn nek bij te breken. Oorspronkelijk werd hij in de Bondsrepubliek Duitsland nauwelijks gedoogd, en zijn stukken had men er het liefst helemaal uit het repertoire geschrapt. Nochtans verrast de totale miskening en ronduit vijandige interpretatie van Brechts teksten door een socioloog-filosoof van het niveau T.W. Adorno (1962)¹³ nog steeds. Aangezien diens Franse antipode J.-P. Sartre in Brechts stukken - zoals in zijn eigen dramaproductie - wel een bevrijding van het "théâtre bourgeois" ontwaarde, maar er voor het overige nauwelijks blijf mee wist, mag in Martin en Bial de Engelse vertaling van Sartres tekst (1961) meehelpen om een beeld op te hangen van Brechts esthetische theorieën. Als dilettant in de filosofie wordt Brecht natuurlijk de laan uitgestuurd. Sartre houdt er - vanzelfsprekend - een anti-Brecht pleidooi ten gunste van subjectiviteit en participatie (welke?) als essentie voor het theater en schiet daarbij behoorlijk naast het doel. Alweer ontbreekt bij Martin en Bial enig commentaar. Indien hier zonodig een venster geopend wordt op de vroegere Brecht-receptie in Frankrijk, waarom dan geen (positief waarderende) teksten van Roland Barthes of Bernard Dort, die in de jaren 1950-1960 met Brecht de eerste theatermaker en tekstschrijver begroetten, die de wezenseigene artificialiteit van het theater bewust in het centrum van praktijk en theorie plaatste? Met de "révolution brechtienne" had het theater immers een nieuwe maatschappelijke functie veroverd. Maar dit blijkt slechts uit schaarse bijdragen in Martin en Bials *Sourcebook*.

NOTEN

- 1 Ter vergelijking: Hans-Joachim Bunge, "Brecht probiert. Notizen und Gedanken zu Proben an Bertolt Brechts Stück *Der kaukasische Kreidekreis*", in: *Sinn und Form*. Zweites Sonderheft Bertolt Brecht, Berlijn (DDR), 1957, pp. 322-336.
- 2 Ter vergelijking: Ernst Schuhmacher, *Bertolt Brechts Leben des Galilei und andere Stücke*, Berlijn (DDR), 1965.
- 3 Robert Lyons, "In Search of Brecht: Notes from Rehearsals of 'Leben des Galilei' at the Berliner Ensemble, 1997", in: *New Theatre Quarterly*, XV (1999), nr. 59, pp. 256-279.
- 4 Peter Sellars, geciteerd in Carl Weber, "Wie ein Schoßhund domestiziert", in: Marc Silbermann (ed.), *drive b.*, Berlijn, 1997 (Theater der Zeit/International Brecht Society), p.60.
- 5 Klaus-Detlef Müller, *Die Funktion der Geschichte im Werk Bertolt Brechts*. Studien zum Verhältnis von Marxismus und Ästhetik, Tübingen, 1967.
- 6 Werner Hecht, *Brecht Chronik 1898-1956*, Darmstadt, 1997, pp. 153-154.

- ⁷ Elizabeth Wright, "The Good Person of Szechwan: discourse of a masquerade", in: Peter Thomson en Glendyr Sacks (eds.), *The Cambridge Companion to Brecht*, Cambridge, 1994, pp. 117-127. Vgl. ook Luc Lamberechts, "Over de omgang met Brecht", in: *Documenta*, 14 (1996), nr. 2, pp. 125-128.
- ⁸ De omgekeerde richting wordt aangegeven bij o.a. Wolfram Schlenker, die vanuit zijn langjarige activiteiten in Peking Brechts invloed in China onderzoekt. Cf. Wolfram Schlenker, "Gibt es einen 'chinesischen' Brecht?", in: *Dreigroschenheft*, 2001, nr.1, pp. 6-17 (oorspronkelijk gepubliceerd als "Is there a 'Chinese' Brecht? Problems of Brecht Reception in China", in: *Modern Drama*, XLII (1999), nr. 2).
- ⁹ Voor de problematiek van Brechts leerstukken en het recent vernieuwend onderzoek: cf. Luc Lamberechts, "Uitholling van revolutionaire idealen. Een andere dramaturgische lectuur van Brechts 'Die Maßnahme'", in: *Documenta*, 17 (1999), nr. 3, pp. 346-349.
- ¹⁰ Bertolt Brecht, *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, 30 bd. in 32 dl. en registerband, Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei en Klaus-Detlef Müller (ed.), Berlijn/Weimar en Frankfurt am Main, 1988-1999. Een heel andere weg dan het Amerikaanse *Sourcebook* bewandelt een opmerkelijke nieuwe Franstalige Brecht-uitgave, waarvan de pas verschenen eerste band Brechts theoretische geschriften aanbiedt: Bertolt Brecht, *Ecrits sur le théâtre*, Edition établie sous la direction de Jean-Marie Valentin, avec la participation de Bernard Banoun, Jean-Louis Besson, André Combe, Jeanne Lorang, Francine Maier-Schaeffer et Marielle Silhouette, Parijs, 2000, 1470 p. De nieuw gepubliceerde eerste versies uit de *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe* worden hier organisatorisch verbonden met de structuur van de vroegere *Gesammelte Werke*, maar respecteren wel de chronologie van Brechts opstellen.
- ¹¹ Fredric Jameson, *Brecht and Method*, Londen en New York, 1998. – Duitse vertaling: F.J., *Lust und Schrecken der unaufhörlichen Verwandlung aller Dinge: Brecht und die Zukunft*, Berlijn, Hamburg, 1998.
- ¹² Jan Knopf, *Bertolt Brecht*, Stuttgart, 2000.
- ¹³ T.W. Adorno, *Engagement* (lezing op radio Bremen, 28 maart 1962), eerste publicatie in: *Die Neue Rundschau*, 73 (1962), nr. 1.- Nagenoeg commentaarloos kan men de Nederlandse vertaling lezen in: *Yang*, 36 (2000), nr. 1, pp. 38-53.