

OVER DE OMGANG MET BRECHT

Peter Thompson en Glendyr Sachs (Ed.), *The Cambridge Companion to Brecht*, Cambridge University Press, 1994, 302 pp., 21 afb., £11.95 (ISBN 0-521-42485-2)

De wetenschappelijke omgang met Brecht is er de laatste jaren niet eenvoudiger op geworden. Vooral de vraag naar de plaats van Brechts politieke overtuigingen binnen zijn dramaturgie en theateresthetica bepaalt in hoge mate het debat over deze spilfiguur van de moderneren. Hoewel de *Cambridge Companion to Brecht* als een haast exclusief Brits-Amerikaanse aangelegenheid overkomt, gaat het merendeel van de negentien bijdragen toch in op deze actuele problematiek. Vooreerst situeert een dubbel perspectief Brecht in de historische context, nadien wordt vanuit steeds wisselende gezichtspunten ingegaan op de dramateksten (hier enkele opvallende leemten!). Tenslotte staat de theaterpraktijk met het Berliner Ensemble (Berlijn-Oost) sinds 1949 centraal.

De openingsbijdrage door Eva Rosenhaft over "Brechts Duitsland tot 1933" behoort tot de meest geslaagde syntheses van het bewogen Duitse interbellum en van de politiek-economische polarisaties en manipulaties tijdens de Weimar Republiek. Brechts wisselende posities worden getoetst aan de vaak ambivalent georiënteerde houdingen van de Duitse kunstenaars en intellectuelen, tegelijkertijd wordt op relevante wijze aandacht besteed aan het ontstaan van een nieuw ("modern") vrouwenbeeld. Ook de selectief georiënteerde bijdrage van Peter Thomson over "Brechts levens" belicht de rol van vrouwen voor het werk in opeenvolgende fazes tot Brechts dood, maar vermijdt behoedzaam dat er een *chronique scandaleuse* zou ontstaan.

Die krijgen we wel opgedist door de Amerikaanse germanist John Fuegi, en wel uitgerekend aan de hand van de tekstproductie voor *Die Dreigroschenoper*, Brechts grootste commercieel succes. Fuegi stichtte ooit de *International Brecht Society* en was jarenlang wetenschappelijk uitgever van het *Brecht Yearbook*. Nu hangt hij een beeld op van Brecht als gewetenloze manager van een tekstfabriek waar vooral uitgebuite vrouwen (o.a. Elisabeth Hauptmann) teksten en lichaam ter beschikking stelden. Deze bijdrage vormde de aanloop voor Fuegi's latere (ook juridisch) fel omstreden boek *The Life and Lies of Bertolt Brecht* (Engelse uitgave), ook uitgebracht onder de titel *Brecht & Co.: An Archaeology of Voices* (Amerikaanse titel), met als belangrijkste motto: "Sex for Text" (Fuegi). Op polemische wijze wordt de mens en auteur Brecht volledig gedemonteerd, zonder dat Fuegi ook maar een oog heeft voor Brecht als creatief centrum dat in laatste instantie en hoe dan ook verantwoordelijk bleef voor de esthetische organisatie en overeenkomstige werking

naar het publiek toe. Veel genuanceerder en overtuigender argumenteert Stephen McNeff, zelf componist en dirigent, over de belangrijke functie van de muziek in *Die Dreigroschenoper*, waarvoor Kurt Weill verantwoordelijk was. Hoewel Brecht de rol van Weill steeds poogde te minimaliseren, bewijst het onderzoek van creatieproces en opvoeringspraktijk met inbegrip van de sociale valentie van de muziek het omgekeerde.

Brechts jeugdstukken verschijnen als experimenten die telkens een specifieke theaterstijl afwijzen: juist in deze negatie verkrijgen ze hun eigen constructieve dimensie. Aspecten van de vroege opvoeringsgeschiedenis verklaren dan het snelle succes van de jeugdige Brecht die instinctief de juiste medewerkers wist te kiezen. Nochtans worden deze eerste drama's al te summier behandeld, waarbij het anarchistisch vitalisme als antwoord op de ervaren zinloosheid van de bestaande burgerlijke maatschappij volkomen naar de achtergrond verbannen wordt. Ook de ruimere context met de moderneren ontbreekt, evenals de aantrekkingskracht die juist deze stukken op hedendaagse jonge theatermakers uitstralen. *Mann ist Mann*, waarmee Brechts eerste periode afgesloten wordt, lijkt dan weer vanuit een al te eenzijdige blik in het teken te staan van politieke clownerieën die een sociale betekenis verkrijgen. Als leermeesters treden niet alleen Karl Valentin en Charlie Chaplin op, maar vooral Karl Marx als satiricus. Problematisch blijven de omstreden *Lehrstücke*. Oorspronkelijk als marxistische leerstukken voor leken-acteurs geconcipieerd, werden ze steeds weer opnieuw geïnterpreteerd: hier als anticipatorische experimenten die de (burgerlijke) kloof tussen productie en consumptie van kunst pogen te overbruggen. Maar waar *Die heilige Johanna der Schlachthöfe* in een zelfde samenhang gelezen wordt, levert dit weinig op.

Tot op zekere hoogte vernieuwend is een feministische lectuur van *Der Gute Mensch von Sezuan*. De combinatie van Joan Riviere met Antonio Gramsci weet in tegenstelling tot het orthodox marxisme de relatie van klassenonderdrukking tot seksuele repressie te vatten. Maar waarom Brechts historiseringsproces (dat niet alleen vanuit feministische hoek voor kritiek vatbaar is) zonodig in naam van Lacan als "hysteriserend" gebrandmerkt wordt, blijft een open vraag. Bij de bespreking van *Mutter Courage und ihre Kinder* staan functie en werking van de sociale gestus en het montageprincipe centraal, duidelijk afgelijnd tegenover de autoritaire totaliteitsopvattingen die Brechts antipode, Georg Lukács, vertegenwoordigde. "Zien" en "eten" als metaforische systemen banen nadien een weg doorheen de drie belangrijkste versies van *Das Leben des Galilei*.

Handelingssamenhang en de problematische proloog van *Der Kaukasische Kreidekreis* verschijnen in het licht van de sociale gestus: hetzelfde centrale begrip

loopt als een leidraad doorheen de zes bijdragen over Brechts theorie en theaterpraktijk. Historisch en conceptueel bijzonder boeiend is de bijdrage van Carl Weber, ooit (1952) regie-assistent bij Brecht, over het Berliner Ensemble als "model" sinds 1949. Opnieuw blijkt dat de collectieve werkmethode weleens uitgesproken afweek van de vroegere theoretische geschriften en van het niet-identificatie-principe. Nauwkeurig beschrijft Peter Brooker de betekenis en ontwikkeling van de basisbegrippen: episch theater, vervreemding, gestus. Een korte toetsing aan hedendaagse performance-praktijken toont het (bekende) proces van esthetische fetisjerij waarbij de sociale relevantie haast volkomen uitgehold wordt.

Voor de muziek, zo belangrijk met betrekking tot de werking van liederen en songs, waren achtereenvolgens Kurt Weill, Hans Eisler en Paul Dessau verantwoordelijk: ze weerspiegelen trouwens Brechts evolutie. Net zoals bij scenografie en decor - Caspar Neher, Teo Otto, Karl von Appen - ging het duidelijk om een collectief opzet met wisselende accenten bij de creatieve inbreng. Toch bleef in laatste instantie Brechts visie doorslaggevend: het theater als plaats waar een historisch proces zichtbaar gemaakt wordt en waar de toeschouwer een creatieve en kritische dialoog met het getoonde aangaat.

Brecht en acteurs: ze vormden vaak een inspiratiebron en waren geenszins aan een despotisch heerser onderworpen. Tijdens de jaren vijftig, toen Brechts antipode Stanislavski door de partijinstanties in de DDR nadrukkelijk gepropageerd werd, kwam het niet alleen tot een confrontatie van beide systemen, maar beïnvloedde Stanislavski's methode tot op zekere hoogte het reële acteergedrag. Voor hedendaagse Britse acteurs blijkt deze problematiek dan weer grotendeels onbestaande: ze bekommeren zich maar weinig om Brechts performance-opvattingen. Tot slot wordt Brechts betekenis voor het hedendaags theater nog eens (al te summier) belicht, maar voordien werd de lezer vergast op een beknopte maar frisse karakteristiek van Brechts poëzie, waar theatrale (zelf-)enscenering geen uitzondering is. Hoewel enkele bijdragen terloops ook aandacht besteden aan Brechts filmscenario's, blijven er toch heel wat leemtes bestaan. Zo wordt er met geen woord gerept over het proza, de (soms brisante) eenakters, of de bewerkingen (*Antigone*, *Coriolanus*, *Don Juan*).

Dit lezenswaardig maar wel wat onevenwichtig boek, uiterst keurig uitgegeven en zorgvuldig geïllustreerd, biedt een handige Brecht-kalender en kan ontsloten worden door twee registers. De relatieve eenzijdigheid blijkt nochtans niet alleen uit de bijdragen: de bibliografie bevat haast uitsluitend Engelstalige werken, net zoals in de opstellen zelf Brechts teksten uitsluitend in het Engels worden geciteerd. Gezien de precare situatie van de Engelse Brecht-vertalingen (waar Brechts

“Verfremdung” bijvoorbeeld nog vaak als “alienation” verschijnt en daarmee het tegengestelde begrip van “Entfremdung” weergeeft), en ook gemeten aan de nieuwe Duitstalige historisch-kritische uitgave, rijzen er hier wel wat problemen. Wellicht waren de auteurs er zich van bewust: haast nooit krijgen we een detail-analyse.

Luc LAMBERECHTS