

Tekst van de lezing gehouden door drs. Robbert van Heuven op dinsdagavond 5 februari 2008 in de serie *Schrijvers & Toneel* van het Studium Generale Universiteit Leiden

***Bertolt Brecht: theatervernieuwer / schrijver?***

Als we het hebben over schrijvers en toneel dan is Brecht van alle schrijvers die hier tot nu toe zijn behandeld het buitenbeentje. Brecht is voor de theatergeschiedenis meer van belang als theatervernieuwer dan als toneelschrijver. Hij heeft namelijk op de vernieuwing van het 20<sup>e</sup>-eeuwse theater heel veel invloed gehad. Zijn ideeën over episch theater en over de zogenaamde vervreemdingseffecten die in dat theater een belangrijke rol spelen, hebben nog steeds invloed op de manier waarop er in de 21<sup>e</sup> eeuw theater wordt gemaakt. Hoe er tegenwoordig theater wordt gemaakt, hoe acteurs spelen, hoe de theatermakers met het publiek omgaan, is voor een deel aan Brecht te danken.

Zijn stukken echter zijn niet altijd van constante, hoogstaande kwaliteit. Ze slingeren van hoge poëzie naar dramaturgisch broddelwerk. Het is veelzeggend dat er van de ongeveer veertig theaterteksten die er aan Brecht worden toegeschreven maar een tiental regelmatig wordt opgevoerd. Daar komt nog bij dat het maar de vraag is of sommige toneelstukken die aan Brecht worden toegeschreven wel helemaal door Brecht geschreven zijn. Verschillende onderzoekers vermoeden dat de vrouwen in zijn leven en zijn naaste medewerkers evenzogoed als auteurs van zijn teksten kunnen worden gezien. Ik kom daar straks nog op terug.

Toch wil ik, aangezien het hier toch om de serie Schrijvers en Theater gaat, mijn verhaal beginnen met de schrijver Brecht. Of liever de dichter Brecht. Want de dichter manifesteerde zich veel eerder in Brechts leven dan de toneelvernieuwer. In zijn jeugd was hij er vol van overtuigd dat hij net zo'n goede dichter zou worden als Wedekind of Rimbaud. Later ging hij naast zijn gedichten enkele expressionistische toneelstukken schrijven. Pas toen hij eenmaal als theatermaker aan de slag was geraakt, begon hij op manieren te broeden om het uitgekauwde burgerlijke theater nieuw leven in te blazen.

Om verder maar meteen sympathie voor onze hoofdrolspeler te scheppen: een leuke, gezellige man was Bertolt Brecht niet. Hij was bij vlagen narcistisch, egoïstisch en opportunistisch. Maar tegelijkertijd een charismatische, innemende en bevlogen theatermaker. Hoewel we moeten oppassen dat we niet te veel psychologiseren, is de manier waarop hij in het leven stond en hoe hij met anderen omging wel verhelderend als we een inzicht willen krijgen in vooral de manier waarop zijn stukken, maar ook zijn episch theater tot stand zijn gekomen. Brecht schreef in zijn jeugd ooit dat iedereen kan

dichten, maar dat het pas echt uitdagend is om het werk van anderen te herschrijven. Deze denkwijze bracht hij ook in de praktijk door alle creativiteit die hij bij anderen ontdekte te gebruiken voor zijn eigen werk.

Omdat het leven van Brecht te vol is van gebeurtenissen en anekdotes om in een uur te bespreken, kies ik er voor allereerst Brechts jeugd en zijn ontwikkeling als dichter te beschrijven en ook de ontmoetingen in zijn leven die leidden tot een leven in het theater. Vanuit dat laatste wil ik komen op Brechts theatertheorie, zijn invloed op het hedendaagse theater en een korte vooruitblik op de twee voorstellingen (Moeder Courage en De Kaukasische Krijtkring) die aan deze lezing gekoppeld zijn.

Maar we beginnen gewoon bij het begin. **(Dia 2)** Eugen Berthold Friedrich Brecht wordt op 10 februari 1898 geboren als de zoon van papierverkoper Berthold Friedrich Brecht en huisvrouw Wilhelmina Frederiek Brezing. Hij wordt geboren in Augsburg. Een stad in Beieren, niet ver van München en van het Zwarte Woud. Zelf zou Brecht later in een romantische bevinging – die hij overigens regelmatig had – zijn eigen karakter toeschrijven aan dat mysterieuze Zwarte Woud. ‘Ik, Bertolt Brecht’, schreef hij dan, ‘kwam uit de donkere bossen / Mijn moeder droeg mij naar de stad / liggend in haar lichaam en de kilte van de bossen / zit in mij tot aan mijn sterfdag.’ In werkelijkheid kwam moeder Wilhelmina gewoon uit de stad, waar haar vader stationsmeester was.

Brecht en zijn broertje Walter, die twee jaar na hem geboren wordt, hebben een vrij onbezorgde jeugd in Augsburg. Hun vader heeft een goede baan bij een plaatselijke papierfabriek. Het gezin volgt, in hun huis aan de Bleichstrasse, de dagelijkse routine, zoals dat bij veel Duitse gezinnen het geval was. Vader gaat naar zijn werk, waar hij, in goed Pruisische traditie, gehoorzaam is aan zijn meerderen en autoritair ten opzichte van zijn minderen. Thuis is hij beleefd naar zijn vrouw, maar streng als het moet en hij bemoeit zich nauwelijks met de kinderen. Dat is de taak van mevrouw Brecht en van de bedienden, die het gezin, dat niet onbemiddeld is, zich kan veroorloven.

Moeder Brecht is, anders dan vader, behoorlijk gelovig. Zij is protestants, hij is katholiek. Wilhelmina neemt haar jongens vaak op schoot om Bijbelverhalen te vertellen, of gedichten voor te lezen. Diezelfde Bijbelverhalen horen de broers ook op de christelijke scholen die ze bezoeken.

Brechts fantasie wordt, behalve door de christelijke verhalen, ook geprikkeld op andere manieren. Hij kan uren staan kijken bij de Moritaten-zangers op de Augsburgse kermis. **(Dia 3)** Moritaten zijn volksliederen op een eenvoudige melodie, die handelden over exotische oorden, moord en doodslag. Bijvoorkeur worden ze natuurlijk gezongen door een geheimzinnig in het zwartgeklede, bleke man op een been, die zichzelf begeleidt op een straatorgel. Maar meestal zien ze er zo uit. Grote beschilderde posters beelden gebeurtenissen in het gezongen verhaal uit die door de zanger met een lange stok

worden aangewezen. Verder verslind Brecht de exotische verhalen in de boeken van schrijver Karl May. **(Dia 4)** Uren kan hij de avonturen van Old Shatterhand naspelen. Een wigwam, gekregen van vrienden van zijn ouders in Amerika, maken de spelletjes compleet. Joanna, het buurmeisje, speelt ook mee. Typisch genoeg wordt zij gedwongen Brechts indianenvrouw te spelen, terwijl hij dan het opperhoofd is.

Brecht-onderzoeker Peter Thomson merkt op dat drie karaktereigenschappen van de volwassen Brecht al op jonge leeftijd aan te wijzen waren: zijn soms bijna obsessieve plezier in groepsactiviteiten, zijn neiging om meteen de leiding over zulke activiteiten te nemen en het plezier dat hij had in het schofferen van anderen. De onweerstaanbare neiging om anderen te zieken begint bij Brecht bijvoorbeeld al vroeg. Als hem op het gymnasium gevraagd wordt om een kort essay te schrijven over 'Wat ons de bergen intrekt', valt Brechts antwoord: 'een skilift.', niet al te best bij zijn docent.

Terwijl Brechts leraren zich zorgen maken om zijn gedrag, leest Brecht tijdens zijn middelbare schooltijd alles wat los en vast zit. Het liefst zijn hem dichters als **(Dia 5)** Wedekind, Rimbaud, Verlaine en Villon. Dichters dus met een hang naar de zelfkant, en, zeker in het geval van Wedekind, erotisch zeer verfrissend, om het zo maar uit te drukken. Ook de Bijbel interesseert hem. Niet om de inhoud, maar om de taal. "Wat een onvergelijkbaar prachtig en krachtig boek is dat", schrijft hij in zijn dagboek. "Maar wel slecht." Brecht begint zelf te dichten, uit de gedichten van zijn idolen knippend wat hij gebruiken kan. Al gauw ziet hij zichzelf als officieel en groots dichter: "Ich muss dichten", schrijft hij in zijn dagboek. Maar op andere momenten twijfelt hij. Dan schrijft hij: "Ik ben lui. Zo word ik nooit beroemd."

De jonge Brecht, regelmatig overtuigd van zijn eigen genie, weet zich het middelpunt van een hecht vriendengroepje. Samen maken ze huiswerk op een bankje langs de rivier, en al snel komen zijn vrienden erachter dat het helpen met Bertolts huiswerk vooral eenrichtingsverkeer is. Veel krijgen ze er niet voor terug. Een van die klasgenoten is Caspar Neher, een getalenteerd tekenaar. Later zou hij voor vele Brecht-voorstellingen de decors ontwerpen **(Dia 6)**. Op Brechts kamer in de Bleichstrasse komen ze ook vaak samen, om te dichten en om muziek te maken en om alle andere projecten uit te voeren die Brecht bedacht, zoals een poppentheateropvoering van stukken van Wedekind, Goethe en Shakespeare.. Een liedjesboek voor de gitaar dat ze gezamenlijk maken heet veelzeggend: Liedboek van Brecht en zijn vrienden. Geen van hen protesteert over hun anonimiteit. Daarvoor is Brechts charme te groot.

Terwijl Brecht op het gymnasium zit, breekt in 1914 de Eerste Wereldoorlog uit. Op dat moment denken veel Duitsers nog dat de Keizer die oorlog in een paar weekjes wel zal winnen. Veel jonge mannen vertrekken vrijwillig naar het front, waaronder Brechts vriend Caspar Neher. In eerste

instantie is Brecht enthousiast over de oorlog. Net als veel van zijn landgenoten gelooft hij dat het vechten er snel op zal zitten en dat het bovendien iets nobels is om te sterven voor het vaderland. Zijn schrijftalent is inmiddels opgepikt door de hoofdredacteur van de plaatselijke krant en daarin schrijft Brecht artikelen over de oorlog. Zo beschrijft hij de eerste gewonden en doden die begin september in Augsburg aankomen (**Dia 7**):

“We zagen”, schrijft Brecht, “de gehavende jongemannen terwijl ze ons op die grauwe dag passeerden. Een had allebei zijn benen verloren. De ander een arm. Een volgende, bleek als was, keek naar de hemel.” Toch deed dit alles niet af aan Brechts patriotisme, zo blijkt aan het einde van het artikel. Daar schrijft hij: “En het enige wat wij Duitsers willen is het bewaken van onze eer, het bewaken van onze vrijheid, het bewaken van ons zelf. En dat is elk offer waard.”

Toch dringen gedurende de oorlog steeds meer berichten door van de massaslachtingen aan het front. (**Dia 8**) Brecht schrijft regelmatig met Caspar en die deelt met hem de verschrikkingen van het front uit de eerste hand mee. Caspar zoekt Brecht ook altijd even op als hij met verlof in Augsburg is. Om een idee te geven van de slachtingen: Caspar Neher vocht gedurende vier jaar in 32 veldslagen. Regelmatig sneuvelde tijdens zo'n veldslag de helft van Neher's regiment. Alleen al aan Duitse zijde vallen ruim twee miljoen doden.

Door die ooggetuigenverslagen van Cas worden Brecht langzaam de ogen geopend. Tegelijkertijd worden de standaarden voor de dienstplicht, wegens gebrek aan mankracht, verlaagd. Alleen door zijn vaders handtekening te vervalsen weet hij onder de dienstplicht uit te komen. Het scheelt niet veel of hij moet toch in dienst als hij zijn bedenkingen over de oorlog uitgebreid in een schoolessay uit de doeken doet. De docent had als opdracht gegeven om een essay te schrijven naar aanleiding van Horatius' opmerking dat het zoet en eervol is om voor het vaderland te sterven. Brecht schrijft: ‘Alleen degenen met een volkomen leeg hoofd kunnen die onzin zo ver door trekken dat ze het hebben over een dergelijke dood als een zachte sprong door de deuren van de duisternis. Ze zeggen dat bovendien alleen maar, zo lang als hun eigen doodsuur nog veilig ver weg is. Als Magere Hein hen zou komen halen dan zouden ze er als een haas van doorgaan. Net als die dikzak van een Horatius die het op een lopen zette bij de Slag bij Phillipi.’ De desbetreffende leraar was *not amused*, zoals dat heet en slechts het feit dat zijn leraar Frans, die ook een vriend van de familie was, voor hem pleitte voorkwam dat Bertolt Brecht van school en linea recta naar het front werd gestuurd.

Het tekort aan jonge mannen in de straten van Augsburg heeft ook voordelen. Het werd voor de niet al te knappe Brecht - die zich bovendien graag als bohemien uitdoste en het niet al te nauw nam met persoonlijke hygiëne - ineens een stuk makkelijker om jonge dames aan de haak te slaan.

Verskillende jongedames komen terug in zijn gedichten. Zijn talenten als dichter gebruikte hij ook om zijn vriendinnen te versieren.

Het theaterleven in Augsburg gaat gedurende de oorlog gewoon door. Steeds vaker is Brecht in het theater te vinden, waar hij met zijn vrienden heen gaat. In de herfst van 1916 gaan ze soms wel een paar keer per week.

**(Dia 9)** In de *Augsburger Neuesten Nachrichten*, waarin hij eerder zijn korte oorlogsverslagen mocht publiceren, verschijnt in 1916 zijn eerste gedicht in druk. “Song for the Fort Donald Railroad Gang” heet het en is duidelijk geïnspireerd door het romantische beeld van het Wilde Westen van Amerika dat Brecht in de boeken van Karl May heeft opgedaan. Verder vallen de invloeden van de door hem bewonderde dichters als Wedekind, Villon, Rimbaud en Kipling op. En onderwerpen die ook in de Moritatenlieder terugkomen. In Fort Donald en in vergelijkbare gedichten schetst hij een wereld zonder vrouwen met stoere macho’s. En als er al vrouwen in die landschappen vol seks en dood te vinden zijn dan zijn ze hulpeloos slachtoffer of onderworpen aan de mannen. Vanaf 1916 ondertekent Brecht zijn stukken niet meer met Eugen Brecht, maar met het volwassener en vlotter klinkende Bert Brecht. Het is een breuk met zijn kindertijd. Het dichtertje is een volwassen dichter geworden. Het exotische Amerika, Moritatenlieder en de man als macho en vrouwenversierder zijn elementen die veelvuldig in het werk van de volwassen Brecht terug zullen komen.

In 1917 doet Brecht eindexamen, met nog maar 5 andere studenten van de 30 die in Brechts klas aan het Gymnasium begonnen waren. Hij loopt nu gevaar meteen naar het front te worden afgevoerd, maar zijn vader weet een baantje te regelen in het stadhuis. Daar bedenkt hij een nieuwe manier om niet de oorlog in te hoeven waar Cas zulke verschrikkelijke verhalen over vertelt. Hij schrijft zich als geneeskundestudent in aan de Universiteit van München. Niet dat hij zo verschrikkelijk in medicijnen is geïnteresseerd. Maar omdat artsen en medicijnenstudenten vrijgesteld zijn van dienstplicht, houdt het hem uit de oorlog. Bovendien levert het hem een leuk zakcentje op door zijn vader voor lessen te laten betalen, die lessen vervolgens te laten vallen en het teruggeven geld zelf te incasseren. Wel schrijft hij zich in voor cursussen die hem wel interesseren, omdat ze met de Bijbel of met theater te maken hebben. Zo komt hij bij een vak van professor Arthur Kutscher terecht: Praktische Theaterkritiek. Kutscher kent veel bekende mensen uit het Münchense theatervak, waaronder de door Brecht zo bewonderde Wedekind. Hij is dan ook overdonderd als Kutscher de controversiële dichter meeneemt naar een college.

Hoewel Brecht Kutscher bewondert, is hij niet te beroerd om ook bij zijn docent af en toe flink tegen de stroom in te roeien. Sterker nog, het is een onenigheid met Kutscher die er toe leidt dat Brecht zijn eerste echte toneeltekst schrijft. Als Kutscher in zijn college het stuk *Der Einsame* van de bevriende

toneelschrijver Hanns Johst promoot, doet Brecht het stuk, over een dichter die door zijn intellect en genialiteit ver boven de massa verheven is, af met de woorden: “Wat is expressionisme toch verschrikkelijk.” Hij beweert bovendien dat hij binnen drie dagen een beter stuk kan schrijven. Binnen vijf weken is *Baal* klaar. Vriend Caspar Nader heeft er tekeningen bij gemaakt. In plaats van Johst verheven dichter, is Brechts hoofdpersoon, de dichter Baal, een man aan de zelfkant, een man onder de massa in plaats van erboven. In het stuk zet Brecht zich af tegen Johst en gebruikt daarvoor zijn eigen duistere gedichten. Maar ook de invloed van Wedekind doet zich gelden. Toch is *Baal* eerder een verzameling van gedichten en liederen dan een echt toneelstuk. Sommigen zien het stuk dan ook als een transitiefase tussen Brecht de dichter en Brecht de toneelschrijver.

In september 1918 kan Brecht niet meer onder zijn militaire dienstplicht uit. Al komt hij er mooi af. Hij wordt aangesteld in een kliniek voor oorlogsgewonden om de hoek bij zijn ouderlijk huis in Augsburg. Hij is immers medicijnen student. Echt vaak komt Brecht niet opdagen. Regelmatig laat hij de presentielijst tekenen door de huishoudster. Hij heeft het immers te druk met dichten. Lang hoeft de huishoudster dat te doen. Minder dan een maand nadat Brechts dienstplicht begint, komt op 11 november 1918 een einde aan de Eerste Wereldoorlog.

Vlak na de oorlog raken Beieren en de rest van Duitsland in een politieke crisis. In Augsburg en München is er zelfs nog sprake van een socialistische revolutie. Aan Brecht, die nauwelijks is geïnteresseerd in politiek, gaat dit allemaal voorbij. Als hij door socialistische vrienden wordt gevraagd stelling te nemen in de revolutie, desnoods binnen de onafhankelijke socialistische partij, merkt hij op dat hij “een onafhankelijke onafhankelijke” is. Dat Brecht politiek nauwelijks geïnteresseerd is, neemt niet weg dat hij geen oog heeft voor het geweld waarmee het opvullen van het politieke vacuüm na de Oorlog gepaard gaat. Nadat er opnieuw doden zijn gevallen door het politieke geweld besluit Brecht, samen met zijn vriend Caspar Neher, een stuk te schrijven over revolutie. Niet om partij te kiezen of politiek stelling te nemen, maar om op een dramatisch interessante manier de gevolgen van een revolutie te laten zien. Neher en Brecht noemen het stuk *Spartacus*.

Nu Brecht twee complete toneelstukken op de plank heeft liggen, wordt het wel eens tijd dat ze opgevoerd worden, vindt hij. Brecht en Neher, die inmiddels op de Beeldende Kunstacademie in München zit, zetten hun contacten in de theaterwereld in. Via via komt Brecht terecht bij Leo Feuchtwanger, (**Dia 10**) toneelschrijver en vertaler en dramaturg van de Münchner Kammerspiele en een belangrijk figuur binnen de theaterwereld van München. Feuchtwanger is gefascineerd door die rare jongeman die bij hem op de stoep met een stuk staat te zwaaien. Hij leest zowel *Baal* als *Spartacus* en is onder de indruk. Hij besluit zowel Brecht als Neher artistiek onder zijn hoede te nemen. De ontmoeting tussen Brecht en Feuchtwanger is voor Brecht beslissend. Dankzij Feuchtwanger stapt Brecht het theater in en hij zal het nooit meer verlaten. De rest van hun leven

blijven zij bevriend. Rond diezelfde tijd, als Feuchtwanger en zijn vrouw na een middagje op een terras willen opstaan en vertrekken, komt er een merkwaardige jongeman aangelopen die hem omstandig in zijn jas wil proberen te helpen. Ook vraagt hij of Feuchtwanger misschien zijn portfolio met schilderijen mag laten zien. Nadat Feuchtwanger heeft laten weten niet geïnteresseerd in zijn broddelwerk, druipt de jongeman af. Zijn naam is Adolf Hitler.

Ondertussen heeft Brecht in Augsburg een nieuw baantje gevonden. Hij wordt toneelcriticus bij het orgaan van de onafhankelijke socialistische partij: *Der Volkswille*. Ook als recensent schopt hij graag tegen schenen, blijkt al bij zijn samenvatting van theaterseizoen 1919/1920: “Ik heb steeds gedacht dat het niets voorstelde”, schrijft hij, “en ik zeg jullie: het stelt ook niets voor. Het is een schandaal. Wat je hier ziet is volkomen bankroet.” Over de artistiek directeur van de schouwburg schrijft hij: “De man die de Augsburgse schouwburg als melkkoetje heeft gepacht, begrijpt tegenwoordig net zo veel van literatuur als een treinmachinist van aardrijkskunde. Hij flanst het repertoire in elkaar volgens het principe: het mag niets kosten, maar het moet wel publiek trekken.” Zijn afstraffingen van de plaatselijke theaters gaan zo ver dat de acteurs in een gezamenlijke brief aan Brecht vragen om zijn toon te matigen. Hij hoeft het toch niet steeds over ‘snertstukken’ te hebben. Brecht antwoordt dat hij dat verzoek best wil inwilligen. In het vervolg zal hij het over ‘zwijnenstukken’ hebben.

In 1921 houdt hij de toneelkritiek alweer voor gezien. Toch is die periode als criticus bepalend voor de latere theatervernieuwer Brecht. Het levert hem een hartgrondige hekel op aan het burgerlijke drama van die tijd met groot uitgespeelde emoties en oogverblindende decors en kostuums. Alles om de toeschouwer maar het fictieve verhaal van het drama in te trekken, om hen te laten geloven in een illusie. Liever ziet hij daarom kluchten of volkstoneel.

In het begin van de jaren twintig komt Brechts theaterleven in een stroomversnelling, voor een groot deel dankzij nieuwe vriend Leon Feuchtwanger. Die weet een uitgever zover te krijgen om in 1920 *Baal* gepubliceerd te krijgen, Samen hebben ze geschaaft aan *Spartacus* en de nieuwe versie *Trommelen in de nacht* genoemd. Het duurt even, maar in 1921 weet Feuchtwanger het stuk op de planken te krijgen. Een bekende Duitse criticus ziet de voorstelling en is onder de indruk. Hij noemt Brecht degene die ‘het literaire gezicht van Duitsland’ gaat veranderen. In November 1922 wint Brecht, op voorspraak van dezelfde criticus de Kleistprijs, een belangrijke literaire prijs. Met als gevolg dat *Trommelen*, *Baal* en Brechts nieuwe stuk *Im Dickicht der Städte* op podia in Leipzig, Berlijn en München te zien zijn. Bovendien wordt Brecht steeds vaker gevraagd om te regisseren. Regelmatig pendelt hij op en neer naar de hoofdstad Berlijn, waar hij in 1924 gaat wonen. Het is Brecht gelukt: hij is beroemd.

In dezelfde tijd ontmoet Brecht een andere grote man uit het theaterleven in München, de cabaretier Karl Valentin (**Dia 11**). Valentin is in zijn variétéschows, waarin komische toneelstukjes en liedjes een belangrijke rol spelen, een meester in het belachelijk maken van het burgerlijk theater. Bovendien neemt hij graag een loopje met de wetten van het theater, bijvoorbeeld door midden in een toneelscène iemand uit het publiek een belangrijke rol te geven. Zo geeft hij een mevrouw in het publiek de opdracht op een teken van een acteur goed emotioneel mee te voelen met de scène, omdat anders de scène in het water valt. Valentin speelt bovendien graag met de verwarring die ontstaat als het publiek niet meer weet of een acteur nou een rol speelt of niet. Hij stapt graag en vaak uit zijn eigen sketches. De manier waarop Valentin speelt met het burgerlijk theater spreekt de recalcitrante Bertolt Brecht aan en de twee raken bevriend. (**Dia 12**) Hier spelen ze zelfs samen in een orkestje. In de ideeën die Brecht zich de komende jaren zal vormen over een nieuwe vorm van theater, zullen de manieren waarop Valentin de theatrale illusie van het bourgeois theater weet te doorbreken, een belangrijke rol spelen.

In de jaren in Berlijn verzamelt Brecht een groep mensen om zich heen met wie hij telkens weer samenwerkt en die hij consequent zijn *Mitarbeiter* noemt. Sommigen kent hij nog uit Augsburg en München, anderen ontmoet hij in de hoofdstad. Caspar Neher is een van hen, maar ook de componist Kurt Weill maakt deel uit van de groep (**Dia 13**). Verder zijn er verschillende jongedames, die hem helpen bij het schrijven, die acteren, maar die vaak ook zijn minnares zijn, zoals Elisabeth Hauptman, Helene Weigel (die twee kinderen van hem krijgt en met wie hij kortstondig getrouwd is) en Margarete Steffin. Net als vroeger in Augsburg haalt Brecht zijn inspiratie uit het collectieve creatieve proces. Het creëren van kunst werkt voor Brecht het best binnen een collectief creatief proces, waarbinnen de toneeltekst wel het uitgangspunt vormt. Zolang hij maar degene is die richting geeft en zolang hij maar degene is die er uiteindelijk zijn naam onder mag zetten. En vooral dat laatste gaat erg ver.

In zijn boek *The Lives and Lies of Bertolt Brecht* (**Dia 14**) laat biograaf John Fuegi zien, hoe invloedrijk vooral Helene Weigel en Elisabeth Hauptman waren. Fuegi toont zelfs overtuigend aan dat van de stukken die Brecht in zijn periode in Berlijn schreef, 80 a 90 procent eigenlijk door Hauptman geschreven is. Ook andere stukken zijn geheel of gedeeltelijk door zijn vrouwelijke medewerkers geschreven. Ook Brechtbiograaf John Willet heeft opgemerkt dat het nadat Brecht Hauptman ontmoet in 1924, het erg moeilijk zeggen is wie precies wat heeft geschreven. Opvallend is dat vanaf dat moment de vrouwen in Brechts stukken een stuk sterker in hun schoenen lijken te staan. In 1927 krijgt Hauptman, die vloeiend Frans en Engels spreekt, van Engelse vrienden een exemplaar van *The Beggars Opera* van de Engels John Gay. (**Dia 15**). Het is een muzikale toneelparodie op de 18<sup>e</sup>-eeuwse maatschappij. Gay komt op voor de armen en maakt de hogere klassen belachelijk. Het stuk spreekt Hauptman aan, zeker ook door de sterke vrouwenrollen die het stuk kent. Ze besluit het te



vertalen. Brecht kijkt nauwelijks naar het project om. Tot het moment dat hij een belangrijke impresario tegenkomt in het café die vraagt of Brecht nog een stuk voor hem heeft. Brecht, die op het moment niets heeft liggen, maar wel iets wil verkopen, roept dat hij bezig is met een nieuw stuk. Zo wordt zijn eerste grote succes *De drie stuiversopera* geboren en de repetities beginnen in 1928 met de teksten van Hauptmann. Brecht las geen woord Engels en John Gay's stuk was nog niet in het Duits vertaald. Toch laat de tekst een gedetailleerde kennis van het origineel zien, bijvoorbeeld in het lied 'Piraten-Jenny', waarin Hauptmann verwijst naar het piratengevecht dat Gay's hoofdrolspeler Polly heeft. Andere nummers zijn soms bijna een letterlijke vertaling van Gay's origineel. Ook de teksten die Brecht wel toevoegt aan Hauptmanns versie lijken verdacht veel op gedichten van Villon en Rudyard Kipling, merken verschillende oplettende Berlijnse critici op. Het levert een rel in de kranten op en de satirist Tucholsky verzint de grap: "Van wie is de Driestuiversopera?" "Van Brecht" "Ja, maar van wie is het stuk dan?" In een reactie in de krant merkt Brecht op dat hij inderdaad vergeten is te vermelden dat er Villon in het stuk zit. "Maar", schrijft hij, "ik ben fundamenteel laks als het gaat om literair eigendom." In de versie van de *Drie Stuiversopera* die het Noord Nederlands Toneel in 2000 maakte, zingt Carice van Houten een prachtige versie van 'Piraten-Jenny' die ik u eigenlijk niet wil onthouden. Al was het maar omdat ik al een hele tijd aan het woord ben en het misschien wel tijd is voor een muzikale entre' acte. Even kort de inhoud van het stuk. In de Londense wijk Soho zwaait bedelaarskoning Peachum de scepter. Hij heeft een goed lopend bedrijf, waarin bedelaars bij hem lompen en andere accessoires kunnen aanschaffen om zielig over te komen. De crimineel Macky Messer, alias Mack the Knife, tevens berucht vrouwenversierder, heeft het op het geld van Peachum voorzien en trouwt daarom met diens dochter Polly. Peachum probeert op verschillende manieren Mackie achter de tralies te krijgen, maar dat mislukt omdat het politie-apparaat corrupt is. Als Mackie uiteindelijk opgehangen dreigt te worden, schenkt de koning hem genade. In het fragment bezingt Polly tijdens haar bruiloft met Macky, hoe Jenny die glazen moet spoelen in het café, fantaseert hoe ze wraak zou willen nemen op de maatschappij als ze pirate was.

**(Dia 16)** Naast *De Driestuiversopera* werkte Hauptmann in de jaren twintig onder andere aan *Die Masnahme*, *De Heilige Johanna van de Slachthuizen* en *De Moeder*. Brecht leest de teksten, geeft suggesties, voert de redactie en breidt de tekst met eigen liedjes uit. Later zal hij ook zo werken met Margerete Steffin aan stukken als *Moeder Courage*, *De Kaukasische Krijtkring*, *Angst en Ellende in het Derde Rijk* en *De weerstaanbare opkomst van Arturo Ui*. Op al die stukken zal later met grote letters Brecht op de kaft van de tekstuitgaven prijken. Heel soms staat er nog bij: Medewerker: Margarete Steffin.

Voor dat we Brecht helemaal wegzetten als een tekstdief, moeten we het een en ander iets nuanceren. In de tijd dat Brecht in Berlijn aan zijn voorstellingen werkt, ligt de nadruk, als gezegd, bij het collectief. De medewerkers maken met zijn allen de voorstelling, met Brecht als inspirator en leider.

Veel van de stukken komen binnen dat kader tot stand. Binnen dat samenwerkingskader zou de samenwerking met Hauptman en Steffin ook gezien kunnen worden. Daar komt bij dat Brecht wel degelijk bijdragen leverden aan de teksten, al leverden Hauptmann en Steffin het hoofdbestanddeel van de teksten. Dat neemt niet weg dat Brechts handelen niet de schoonheidsprijs verdiend. Net als in zijn jeugd met het gitaarboek van *Brecht en zijn vrienden* gebeurde, is Brechts opvatting van samenwerken vooral eenrichtingsverkeer. Daarbij werd hij geholpen door de geschiedenis, want lange tijd heeft niemand zich vragen gesteld bij het auteurschap van Brecht. Ook omdat Hauptmann en Steffin, verliefd als ze waren op de charmante Brecht, vrijwel nooit klaagden. Al was het maar omdat hun werk onder het label Brecht, dat inmiddels in theaterland behoorlijk fameus begon te worden, een veel grotere kans had goed verkocht en veel gespeeld te worden dan als zij het onder hun eigen namen hadden uitgebracht. Dat wist Brecht ook, getuige zijn uitspraak dat “Mijn naam een merknaam is, en iedereen die daarvan gebruik wil maken moet betalen.” In 1929 trouwde Brecht onverwacht met Helene Weigel. Pas toen het Hauptmann op dat moment duidelijk werd dat Brecht nooit met haar zou trouwen, waar ze wel stiekem op hoopte, nam ze het heft in eigen handen. Ze liet de uitgever weten dat de tekst *Happy End*, die Brecht net bij hem had ingeleverd, helemaal niet van Brecht was, en ook niet gebaseerd op een stuk van een Engelse genaamd Dorothy Lane, zoals hij beweerde. Dorothy Lane was haar pseudoniem en zij was dan ook de belangrijkste auteur.

De vrouwen in Brechts leven, leveren niet alleen de nodige bijdragen aan zijn teksten. Nog altijd worden Brechts naam en zijn theatertheorieën, waar ik zo op kom, geassocieerd met socialisme. Maar zoals we ons nog herinneren was Brecht niet bijster geïnteresseerd in politiek en het socialistische gedachtegoed in tegenstelling tot veel van zijn vrienden. Het zijn opnieuw Steffin en Hauptmann die Brecht rond 1926 warm krijgen voor het communisme. Brecht begint te beseffen dat zijn stukken steeds vaker over ‘grote maatschappelijke vragen’ gaan en vindt dat hij zich dan ook moet verdiepen in economische en politieke vraagstukken. Als researchmateriaal voor een nieuw stuk vraagt hij dan ook aan Hauptmann welke boeken hij moet lezen als hij iets van het Marxisme wil weten. Het zal niemand verbazen welk boek zij als eerste aanraadt (**Dia 17**). Steffin, die als enige van zijn vrienden uit de werkende klasse komt en nog veel vuriger gelooft in het communisme, wakkert die beginnende interesse verder aan. Al eerder heeft Brecht vastgesteld, ook in zijn gedichten en in zijn vroege toneelwerk, dat mensen vast blijven zitten in hun blijkbaar noodzakelijke lot en dat ze zich daar niet tegen verzetten. Is het raar dat je de moraal even laat schieten, als je niks te eten hebt. Dat dan het eten voor de moraal komt? Brecht herinnerde waarschijnlijk wel het beeld van de arme man die hij tijdens de Oorlog een van de mooie zwanen in de slotgracht van Augsburg de nek om zag draaien om hem vervolgens onder zijn jas mee naar huis te smokkelen. Brecht heeft zich ook afgevraagd hoe mensen uit die lotsbestemming kunnen breken. In *Das Kapital* van Karl Marx vindt hij niet alleen het antwoord (namelijk door een revolutie), maar ook de stelling dat een dergelijke revolutie onafwendbaar is. Het fascineert hem mateloos.

In de jaren 20 is het communisme binnen het theater vrij populair. Verschillende vernieuwende theatermakers zijn bezig om theater te gebruiken om de socialistische revolutie te bewerkstelligen. Een van de belangrijkste daarvan is Erwin Piscator (**Dia 18**). Piscator nam de rol van het theater binnen de revolutie heel serieus. Hij was dan ook hard op zoek naar nieuwe manieren om het communistische gedachtegoed zo goed mogelijk op de onderdrukte massa over brengen. Daarbij lag de nadruk niet perse op de theatertekst, zoals in het burgerlijke theater. In tegendeel, Piscator vond dat het theater alle middelen moest inzetten die het had en al die middelen waren evenveel waard. Hij was dan ook niet te beroerd om klassieke theaterteksten naar eigen goeddunken te knippen en te plakken en daarmee het burgerlijke theaterpubliek tegen de schenen te schoppen. Dat had ook alles te maken met het feit dat de acteur en de tekst voor Piscator op gelijke hoogte stonden met het decor, het licht en het geluid. Voor Piscator waren zij niet meer dan kruit dat je in een kanon stopt. Het kruit an sich is niet interessant, wel de knal die het oplevert. Daarbij experimenteerde Piscator met nieuwe middelen als gigantische machines, fotoprojecties, spandoeken, films en tekenfilms. (**Dia 19**) Hier is te zien hoe hij een film gebruikt in zijn voorstelling. Dit alles deed hij om het publiek duidelijk te maken dat er een parallel was tussen het getoonde op het podium en de werkelijkheid buiten de theatermuren, hopen daarmee het publiek op te voeden, de ogen te openen en zo tot revolutie aan te zetten.

Brecht en Piscator leren elkaar kennen binnen het Berlijnse theaterleven en Brecht schrijft ook wel eens wat voor zijn collega. Ook probeert hij een enkele maal op zijn Piscators aan een voorstelling te werken, om er snel achter te komen dat dat voor hem niet werkte. Hoewel hij zich kan vinden in het idee om het theaterpubliek tot een socialistische revolutie aan te zetten, vindt hij dat Piscator qua methodiek te plank mis slaat. Inmiddels heeft hij zelf nagedacht over de functie van zijn theater en is hij, toch vooral ook dichter zijnde, tot de conclusie gekomen dat de tekst en de acteurs voor hem wel degelijk de belangrijkste elementen zijn binnen een theatervoorstelling. Brechts gedachten over de functie van theater binnen de maatschappij leiden in 1930 tot een theoretisch bijchrift bij zijn opera *De opkomst en val van de stad Mahagonny*. Daarin zet hij voor de eerste keer voorzichtig uiteen waarom en op welke manier hij met zijn theaterwerk op zoek wil naar een nieuwe verhouding tussen maker, voorstelling en publiek. Naar een, zoals hij dat noemt, episch theater. Fascinerend is hoe in zijn theorieën allerlei invloeden en ontmoetingen op dat moment bij elkaar komen: zijn tijd als recensent, zijn voorliefde voor de klucht en het cabaret, zijn ontmoetingen met Valentin en met Piscator en zijn ontdekking van Marx. Het lijkt mij dan ook een goed idee om vanaf hier de carrière van Brecht, die zich rond de jaren 30 in Berlijn op een hoogtepunt bevindt, even te laten rusten en wat uitgebreider in te gaan op dat episch theater, dat zo'n grote invloed zou gaan hebben op het theater van de 20<sup>e</sup> eeuw. Die theorie begint met de aantekeningen bij *Mahagonny*, maar hij blijft er zijn hele verdere leven aan sleutelen. Als theatermaker krijgt hij immers de kans om zijn theoretische beweringen in de praktijk te testen, wat telkens weer wijzigingen oplevert. Theorie en praktijk lopen bij Brecht in elkaar over. Zijn

ideeën over theater worden bovendien gevormd door het feit dat een groot deel van zijn werkzame leven zich afspeelt in de meeste turbulente periode van de 20<sup>e</sup> eeuw. In het *Klein Organon voor het theater* wat hij in 1948 schrijft en wat in 1949 verschijnt, geeft hij het meest volledige overzicht van zijn ideeën. Om een duidelijk beeld te geven van het episch theater zal ik dan ook verschillende ideeën bij elkaar nemen die in werkelijkheid over zo'n twintig jaar ontwikkeld zijn.

Aan zijn tijd als middelbare scholier en later als recensent had Brecht een grondige hekel overgehouden aan het burgerlijke theater, waar de toeschouwer een droom, een fictieve realiteit wordt voorgeschoteld, waarin hij gedurende de voorstelling geloofd. Daar ontsnapt de toeschouwer even aan de werkelijkheid buiten het theater. Brecht vindt het, net als medecommunist Picador, juist belangrijk dat mensen weten wat er buiten dat theater gebeurt, dat ze dus juist niet in slaap gesust worden. In zulke turbulente en ingewikkelde tijden, waarin de maatschappij op zijn grondvesten schudt, is het gevaarlijk om mensen in slaap te sussen. Mensen moeten juist actief meewerken aan een betere wereld, en in Brechts Marxistische jaren is dat natuurlijk in de vorm van een socialistische staat. Maar mensen kunnen pas in opstand komen tegen hun situatie, als ze zich bewust worden van die situatie, is Brechts redenering. Als keurige Marxist legt hij dat in zijn aantekeningen bij *Mahagonny* op een economische manier uit. Een burgerlijke theatervoorstelling is, zegt hij, een eindproduct. Het is marktwaar, waarmee geld wordt verdiend. Binnen dat eindproduct zitten daarom alleen die dingen vervat die de maatschappelijke status quo bevestigen. Het theater bevestigt wat mensen al weten, in plaats van dat het hen iets nieuws laat zien. Dat kan ook niet anders, want het theater maakt deel uit van een maatschappelijk systeem wat zichzelf in stand wil houden. Daar zit ook nog een praktische kant aan: theater is, in ieder geval in Brechts tijd, een commerciële bedrijfstak waarin geld verdiend moet worden. En de meeste mensen geven nou eenmaal geen geld uit aan dingen die aan hun gezellige avondje uit morrelen of die hen wel eens een ongemakkelijk gevoel zou kunnen geven. Brecht schrijft: "Er is de gewoonte elk kunstwerk te testen of het wel geschikt is voor het apparaat. Maar nooit of het apparaat wel geschikt is voor het kunstwerk. Men zegt: dit of dit kunstwerk is goed, en men bedoelt: goed voor het apparaat." Doordat dat mechanisme zichzelf in stand houdt, kan het theater dus nooit de maatschappij vernieuwen. Brecht noemt dat theater, omdat het vooral om genieten en om een leuke avond gaat, culinair.

Maar Brecht wil wat anders met het theater, dan alleen genot oproepen bij de toeschouwer. Hij wil juist dat de toeschouwer, om daadwerkelijk verandering aan te kunnen brengen in de maatschappij, niet een genietende, maar juist een kritische houding aanneemt ten opzichte van wat hij op het podium ziet. En daardoor ten opzichte van de maatschappij. Hij schrijft: "Uit de metrostations stormend, rennen volwassenen, in de strijd om het bestaan hard en onverbiddelijk geworden mannen naar de theaterkassa's. Tegelijk met hun hoed geven zij in de garderobe hun normale gedrag, hun houding zoals zij die in het normale leven hebben af." En bezien zij vanuit hun pluche stoeltjes dus de op het

toneel getoonde illusie kritiekloos als waar. Van die kritiekloze houding van het publiek ten opzichte van het getoonde wil Brecht af. Bij de cabaretier Karl Valentin heeft hij gezien dat mensen juist in verwarring worden gebracht en op hun hoede zijn als je breekt met die theatrale illusie door met de wetten van het naturalistische theater te breken. Als je dat lukt, ontstaat er als het ware een kritische houding ten opzichte van het getoonde. Op het moment dat mensen denken: “Hè, wat gebeurt daar nou weer?” staan ze meer kritisch tegenover wat ze op het toneel zien. En kunnen ze met de andere toeschouwers in discussie gaan. Brecht schrijft in zijn aantekeningen dat de illusie van het theater op moet worden geheven en dat er in plaats daarvan over het gebodene gediscussieerd moet worden. Dat de toeschouwer in plaats van beleven als het ware moet stemmen. En dat hij zich in plaats van zich in te leven in de toneelvoorstelling, zichzelf ermee moet confronteren.

Dat betekent niet dat Brecht denkt dat het theater de oplossingen kan bieden voor de problemen waar een maatschappij mee kampt. Volgens hem kan het theater de puzzel van de wereld wel tonen, maar niet oplossen. Brecht ziet het theater eerder als dialectisch, in de Hegeliaanse zin van het woord. In het kort komt dat er op neer dat als twee zaken (de these en de antithese) met elkaar in botsing komen, er uiteindelijk een moment komt, waarin die botsing wordt opgelost (de synthese) en de wereld weer een niveautje beter wordt. Brecht wil de toeschouwer via het theater in botsing brengen met de werkelijkheid en mensen zo op een hoger denkniveau brengen en als gezegd tot actie aanzetten.

Om mensen te laten zien dat ze daadwerkelijk wat kunnen doen om de maatschappij beter te maken, is het belangrijk dat ze inzien dat ze de wereld daadwerkelijk kunnen veranderen. Voor Brecht is dit inzicht van belang, omdat hij er van overtuigd is dat mensen nooit tot handelen, tot het verbeteren van de samenleving zullen overgaan, als die samenleving onveranderbaar lijkt. Ook tegenwoordig zeggen mensen, gevraagd naar hun motieven om niet te gaan stemmen, vaak: het maakt toch niet uit wat ik stem, die hoge heren doen toch wel wat ze willen. Of: wat maakt mijn ene stem op die miljoenen nou helemaal uit? Die denktrend wil Brecht doorbreken. Daarom is het belangrijk dat het publiek tijdens de voorstelling inziet dat de situatie waarin de personages zich bevinden en de motieven die zij hebben geen vaststaand gegeven zijn. De situatie is juist veranderlijk want ingegeven door bepaalde historische, economische of sociale omstandigheden en door bepaalde motieven of denkwijzen van de personages. Als die omstandigheden, die motieven of denkwijzen worden aangepast, verandert ook de situatie. Brecht wil laten zien dat het wel degelijk uitmaakt als ze in actie komen, dat het wel mogelijk is tegen de status quo in actie te komen.

Om nieuwe inzichten bij het publiek mogelijk te maken, moet Brechts nieuwe epische theater verschillen van het burgerlijke dramatische theater, dat de status quo in stand wil houden. Het verschil tussen de theatervormen zit in hem voor Brecht vooral in de manier waarop inhoud en vorm zich tot elkaar verhouden. De vorm van het dramatische theater is bedoeld om de toeschouwer een zo

waarheidsgetrouwe, naturalistische inhoud te tonen, waarin hij even kan geloven. Wagner sprak in dit verband van een “Gesamtkunstwerk”. Alle elementen van de voorstelling (acteur, tekst, muziek, decors, licht en kostuums) zijn er op gericht die ene inhoud over te brengen. De vorm is dus ondergeschikt aan de inhoud. Voor Brecht staan de vorm van een voorstelling en wat die voorstelling wil zeggen op gelijkwaardig niveau. Die vorm kan namelijk ook commentaar leveren op de inhoud. Sterker nog, de verschillende elementen kunnen allemaal hun eigen reactie geven op de inhoud die zij op de toeschouwer over brengen en kunnen daarin met elkaar botsen of gaan schuren, zodat er een nieuwe betekenislaag ontstaat. Omdat voor elkaar te krijgen spreekt Brecht als reactie op het “Gesamtkunstwerk” over een “radikale Trennung der Elemente”, of een radicale scheiding van de theatrale elementen. In diezelfde lijn kunnen elementen gebruikt worden om de toeschouwer uit de theatrale illusie te trekken, ze daarvan te vervreemden en ze zo op een kritische afstand te plaatsen. Brecht spreekt in dit verband van *Verfremdungseffekten* of *V-effecten*. Dat kan bijvoorbeeld door commentaar op het getoonde te leveren door middel van spandoeken of tekstborden. Of door het introduceren van film, zoals bij Piscator. Een verteller kan commentaar geven op de handeling of het toneelstuk kan doorbroken worden met een lied. Brecht schrijft over Vervreemding: “Een vervreemdende afbeelding is een afbeelding die het object wel laat zien, maar het tegelijkertijd vreemd doet lijken. Een gebeurtenis of een personage vervreemden, betekent allereerst dat je het ontdoet van het overduidelijke, het bekende en het vanzelfsprekende karakter en verbazing en nieuwsgierigheid creëert.” Dit klinkt allemaal vrij abstract. Om een beeld te krijgen hoe vervreemding werkt, wil ik nog even twee stukjes laten zien uit de *Driestuiversopera* van het Noord Nederlands Toneel. Aan de hand waarvan ik het een en ander wellicht iets beter kan illustreren. In het eerste fragment uit het begin van de voorstelling zien we de bedelaarskoning Peachum en de verteller met elkaar in discussie. (H2 terug: 5.10-8.43). In het tweede fragment ontdekken haar ouders dat Polly niet thuis heeft geslapen en probeert de verteller de bruiloft van Mackie Messer in te leiden(H2).

**(Dia 20)** De meeste van de teksten die u net hoorde zijn niet allemaal van Brecht, maar dat had u vast ook wel begrepen. Toch geven de twee fragmenten allebei een aardig beeld van Vervreemdingseffekten en ook van de scheiding der elementen. Ik moet er nog bij vertellen dat het ook het artistieke idee van regisseur Matthijs Rümke was om Brechts theatertheorieën volledig over de top te trekken. Maar juist dat maakt het natuurlijk juist tot zulk fijn demonstratiemateriaal.

Zoals wel zal zijn opgevallen zijn alle elementen die hier getoond werden, zoals het decor, de kostuums, de acteerstijl, maar ook de lichtkrant, er op gericht de toeschouwers er van te weerhouden zich in de illusie van het theater in te leven. Maar al die elementen doen dat allemaal op hun eigen manier en leveren op die manier hun eigen commentaar op het getoonde. De kostuums bijvoorbeeld verwijzen wel naar echte kleding, zijn er zelfs van gemaakt, zoals de bh's van Polly en het kostuum van de verteller, maar ze zien er wel vreemd uit. Tegelijkertijd zeggen ze ook wat over de personages.

Mackie Messer (oftewel Mack the Knife) heeft een T-shirt aan met een mes erop. Polly's bh-jurk verwijst naar hoe Mackie haar ziet, namelijk als lustobject en als manier om het geld van haar vader te pakken te krijgen. De moeder van Polly heeft als huisvrouw een jurk gemaakt van een appeltjestafelkleed. Zij wordt bovendien ook nog eens gespeeld door een hele lange man, acteur Titus Tiel Groenesteege. De acteurs hebben allemaal hele overdreven make-up op, waardoor ze er wat vreemd uitzien. Het decor is een lege witte vlakte en stelt geen realistische ruimte voor. Het geeft daarmee nog eens duidelijk aan dat dit allemaal maar theater is. Een enkele deur volstaat om een huis voor te stellen. Een paar meubels, een kerstboom en een schilderijtje in en dan is het ineens al meer geloofwaardige ruimte. Het decor levert dus ook commentaar op de illusie die theater nu eenmaal is. Zeker als aan het eind van de voorstelling allerlei realistisch beschilderde achterdoeken met diverse locaties naar beneden komen. Een en ander wordt nog versterkt door het gebruik van de lichtkrant op de achtergrond, een moderne knipoog op de spandoeken en tekstborden van Brecht. Daarmee leveren de spelers via laptop commentaar op wat er gebeurt. Op andere momenten worden er voetbal uitslagen op getoond en de vraag of de eigenaar van de witte peugeot zich bij de kassa van het theater wil melden. Maar acteur en cabaretier Peter Heerschop, die de verteller speelt, kan er ook mee aangeven waar de scène zich afspeelt. Hij maakt net zo gemakkelijk van de huiskamer van de Peachums een parkeergarage en van de parkeergarage een paardenstal. En de personages, maar ook het publiek gaan daar zonder problemen in mee. Van het ene moment en de andere zetten de acteurs een lied in of ze verwijzen naar de muziek: Prachtig, hè? Elk element afzonderlijk trekt de toeschouwer uit de theatrale illusie, waardoor het verhaal, in dit geval de *Driestuiversopera*, eerder getoond wordt, dan gespeeld.

Een ander vervreemdingseffect vindt je terug in de manier waarop de acteurs spelen. De bewegingen van sommige acteurs zijn extreem overdreven. Constant stappen de acteurs uit hun rol, vallen elkaar in de rede, zijn op het ene moment orkestleider en op het andere moment een boef met een pistool en spreken consequent het publiek aan. Mackie zegt tegen Polly dat ze maar even op die voederbak moet gaan zitten, terwijl er geen voederbak te zien is. Dat gaat allemaal in tegen wat we in het dramatische theater de vierde wand noemen. Omdat in het dramatische theater de personages net doen alsof het publiek er niet is, alsof er zich als het ware een muur tussen hen en het publiek bevindt, lijkt het net alsof wij als publiek een inkijkje krijgen in een echte, bestaande wereld. Alsof wij door een gaatje in die vierde wand, als ware het een kijkdoos, de gebeurtenissen op het toneel observeren. Op het moment dat een personage tegen het publiek begint te praten, erkent hij dat er een publiek is en dat er dus sprake is van een toneelmatige situatie, waarin hij, het personages dus, fictief is. Niet echt. Daarmee doorbreekt een personage dus de theatrale illusie en is er sprake van een vervreemdingseffect. Dat zelfde geldt natuurlijk voor de verteller. Doordat de verteller al weet wat er gaat gebeuren en dat ons ook vertelt, doorbreekt hij de illusie.

Voor Brecht is die functie van de verteller heel belangrijk. Doordat de toeschouwer weet wat er gaat gebeuren, kijkt hij niet meer naar 'wat' er gebeurt op het podium, maar juist naar 'hoe' het gebeurt. Daardoor ontstaat er weer een kritische afstand tot wat er gebeurt, omdat de toeschouwer kan denken: maar als het personage daar en daar een andere keuze had gemaakt, was het allemaal anders gelopen. Eenzelfde effect kun je bereiken door een niet chronologische volgorde van gebeurtenissen te gebruiken. Of door op een slimme manier de uitkomst al weg te geven. Zo wordt al vroeg in het stuk *Moeder Courage* duidelijk dat Moeder Courage al haar kinderen zal verliezen in de oorlog. De vraag is dus alleen nog hoe. De reden waarom het kijken naar 'hoe' iets gebeurt zo belangrijk is voor Brecht, is omdat je zo aan de toeschouwer kan zien dat de wereld te veranderen is. Het is alleen een kwestie van andere keuzes maken. Moeder Courage, die als handelaarster in een legerkamp werkt, had er bijvoorbeeld voor kunnen kiezen de oorlog de rug toe te keren. Omdat zij dat niet doet, sterven haar kinderen. Brecht laat zo zien dat een mensenleven niet een vaststaand gegeven is, maar een flexibel iets dat vorm krijgt door de keuzes van die mens en de maatschappelijke, historische en sociale condities waarbinnen die mens leeft.

Binnen het episch theater is dus een belangrijke rol weggelegd voor de acteur. Ook de manier waarop Brecht tegen het werk van de acteur aankijkt is voor een deel ingegeven door zijn interesse voor het cabaret en zijn vriendschap met Karl Valentin. Als een acteur een personage speelt, zegt Brecht, dan moet hij dat personage eerder demonstreren dan spelen. Het publiek moet hem als acteur blijven zien, die een bepaalde situatie naspeelt. Een opmerking uit het publiek als: "Hij speelde niet Koning Lear, hij *was* Lear", is voor de episch acteur funest. In verschillende teksten geeft hij verschillende voorbeelden van hoe hij dat bedoelt. Zo geeft hij het voorbeeld van een ooggetuigenverslag, waarin de getuige zich wel inleeft in de gebeurtenis, maar geen illusie probeert te creëren. Hij schrijft: "De acteur moet van inleving net zoveel gebruik maken als ieder willekeurig persoon zonder acteertalent of toneel ambitie er gebruik van zou maken wanneer hij een ander persoon zou willen uitbeelden, dat wil zeggen, zijn gedrag tonen. Dit demonstreren van gedrag van andere mensen geschiedt dagelijks bij talrijke gelegenheden: zo doen ooggetuigen van een ongeval het gedrag van een slachtoffer voor aan mensen die er later bijkomen." Een ander voorbeeld is de cabaretier die tijdens een conference even zijn sigaret in asbak legt, om in zijn verhaal heel even een typetje aan te duiden, om daarna zijn sigaret weer op te pakken. Om afstand te plaatsen tussen hem en zijn personage heeft de acteur verschillende hulpmiddelen. Zo kan hij, zegt Brecht, over zijn personages spreken in de derde persoon, over hem spreken in de verleden tijd en ook hardop regieaanwijzingen en commentaar op zijn personages uitspreken. Zo voorkomt de acteur bovendien dat hij de toeschouwer laat denken dat dit voor het eerst en slechts voor een keer gebeurt. Het publiek mag best weten dat de voorstelling is ingestudeerd. Brecht schrijft daarover: "Aan het spel van de acteur moet duidelijk zijn dat hij al aan het begin en in het midden de afloop kent. In een levendige uitbeelding vertelt hij het verhaal van zijn personage, hij weet immers meer dan zijn personage en het hier en nu stelt hij dan ook niet voor als een fictie." Het



uiteindelijke idee is wederom dat de toeschouwer het personage niet ziet als een onveranderlijke illusie. Hij mag niet denken: “Als ik Hamlet was geweest, dan had ik hetzelfde gedaan.” Het publiek moet juist vanuit een kritische afstand inzien dat Hamlet keuzes juist niet altijd logisch zijn, dat er meer mogelijkheden waren dan die hij heeft genomen en dat ook zij, de toeschouwers, een keuze hebben in hun handelen.

Om nog iets duidelijker te maken hoe dat demonstreren van een personage in elkaar steekt, kijk ik, net als Brecht even naar het cabaret. In de fragmenten die u net zag, werden de belangrijkste rollen gespeeld door de cabaretiers van Niet Uit Het Raam. Dat is niet voor niets. Matthijs Rümke koos voor cabaretiers, omdat de manier waarop cabaretiers op het toneel staan op en top episch is.

Anders dan in een klassieke toneelvoorstelling ontkent de cabaretier de theatrale situatie niet. Hij erkent dat u, het publiek, zich hier en nu met hem in dezelfde ruimte bevinden en hij spreekt u dan ook op die manier aan: “Goedenavond dames en heren, wat fijn dat u er vanavond weer allemaal bent.” Daar komt bij dat de cabaretier echt is. U kijkt immers naar Youp van 't Hek en niet naar een acteur die doet alsof hij Youp van 't Hek is. U gelooft ook dat alles wat hij zegt echt waar is, persoonlijk is. Als Youp van 't Hek zou zeggen: “Ik haat negers”, zou u dat als publiek anders opvatten, dan als het jaloerse Shakespeare-personage Jago dat zou zeggen over zijn donkere meerdere Othello. En daar speelt hij ook verder mee, door bijvoorbeeld te zeggen: “Toen ik hier vanavond het Laktheater binnenkwam...”. Dat is dus precies dat gevoel van hier en nu waar Brecht het over heeft. De toneelmatige situatie wordt als niet-fictief, als waar en als hier en nu voorgesteld.

Cabaretiers spelen natuurlijk ook wel eens een rol, vaak binnen hun conference. Vaak schieten ze dan even in hun rol om een personages aan te geven “en toen zei die verkoper”, om er net zo snel weer uit te schieten. Ondertussen blijft u de cabaretier als Youp van 't Hek zien, die de verkoper nadoet. De cabaretier blijft dus altijd onder zijn rol van verkoper doorschemeren, zodat u nooit helemaal gelooft dat Van 't Hek die verkoper is. Hij doet hem alleen maar voor. Dat transparante, die dubbele laag, is precies waar Brecht bij zijn acteurs naar op zoek is. Omdat de acteur als zichzelf ook altijd zichtbaar is voor de toeschouwer, vindt Brecht dat de acteur zelf ook maatschappelijk betrokken moet zijn en mee moet strijden in de klassenstrijd.

Zoals ik aangaf heeft Brecht tijdens zijn leven steeds weer correcties aangebracht in zijn theorieën, omdat sommige stellingen niet langer houdbaar bleken. Zo raakt hij in de loop der jaren zijn stugge houding ten opzichte van vermaak langzaam kwijt. Dat valt deels verklaren doordat hij een deel van de Tweede Oorlog in ballingschap doorbrengt in de Verenigde Staten. Daar werkt hij als schrijver voor verschillende grote filmstudio's en voor het grote theater. En daar komt hij er achter dat niet iedereen, en zeker de grote filmstudio's niet, zitten te wachten op het doorbreken van de theatrale illusie. Bij terugkomst in Berlijn, schrijft hij dan ook in zijn Klein Organon voor het Theater: “Laten wij het toneel behandelen als een plaats van amusement zoals het in een goede esthetica betaamt. En laten wij

onderzoeken wat voor een amusement het ons belooft.” In plaats van *Lehrstücke*, die, de naam zegt het al, het publiek vooral iets te leren, legt hij zich nu liever toe op het maken van *Schaustücke*. Daarmee gooit hij niet zijn theatertheorie weg. Hij past hem alleen aan aan zijn nieuwe inzichten en aan de vraag van de tijd. In een land dat kapotgebombardeed is door de geallieerden en waar de opbouw van een nieuwe samenleving al genoeg van mensen vraagt, zit niemand te wachten op dogmatisch en drammerig theater. Men wil weer kunnen lachen. En Brecht beseft dat. Hij blijft regisseren en met verschillende mensen samen stukken schrijven. Uit die periode stammen ook *Moeder Courage* en *De Kaukasische Krijtkring*. In 1949 richt Brecht samen met Helene Weigel het Berliner Ensemble op., dat grote successen viert over de hele wereld. In 1954 krijgt zijn gezelschap een eigen theater: Das Theater am Schiffbauerdamm. Twee jaar later, op 14 augustus 1956 sterft Bertolt Brecht aan een hartaanval.

Het is misschien niet helemaal eerlijk van mij om Brecht in het begin van mijn verhaal af te serveren als toneelschrijver, los van het feit of hij die stukken nu wel of niet zelf geschreven heeft. Niet alleen was zijn *Driestuiversopera* in Europa een megahit. Voor 1933, dus 5 jaar na de première, is het stuk al 10.000 keer opgevoerd. Maar ook stukken als *Het leven van Galileï*, *Moeder Courage* en *De Kaukasische Krijtkring* zijn successen. Toch maken die stukken die hij eind jaren veertig en begin jaren vijftig overal in Europa en ook in Amerika speelt, ook indruk door de speelstijl die daarin wordt toegepast. Het geeft theatermakers, die na de oorlog op zoek zijn naar nieuwe manier van theatermaken, zicht op een nieuwe manier om zich tot theater te verhouden. Het episch theater maakt deel uit van de vernieuwingsstrategieën die in heel Europa de kop op steken, zoals het absurdisme in Frankrijk en het werk van Beckett in Engeland en Frankrijk. Voor veel van de regisseurs die zich de werkwijze van Brecht eigen maken, is zijn politieke boodschap minder interessant. Het onverholen socialisme in zijn werk wordt in het Westen in ieder geval als enigszins verdacht gezien. Pas in de jaren zeventig wordt, ook in Nederland, Brechts politieke potentie weer op waarde geschat en is er een opleving van politiek theater en politiek cabaret. Dat gebeurt vooral in de marge van het toneel bij makers die zich afzetten tegen het zelfgenoegzame burgerlijke toneel in de schouwburgen. En die in theater een manier zien om het publiek maatschappelijk betrokken te maken. Een van die makers is Leonard Frank die in 1973 de theatergroep Baal oprichtte. Inderdaad genoemd naar Brechts eerste toneelstuk. Franks theaterplannen hadden er in zijn eigen, naar Brecht verwijzende, woorden te maken ‘met de afstand die we ervaren tussen wat het leven nu is en wat het zou kunnen zijn.’ Hun eerste voorstelling? Baal uiteraard. Bijna elk seizoen van hun bestaan speelden zij wel een Brecht, maar ook veel ander, voor die tijd redelijk vernieuwend repertoire.

De jaren zeventig zijn voor Nederland een belangrijke theaterperiode geweest, waarin ook Brechts stijlmiddelen langzaam gemeengoed werden binnen het theater. Maar vooral het inzetten van Brecht bij het maken van actief politiek theater heeft bij het grote publiek vooral ook meegeholpen aan het creëren van beeld van Brecht, waarin hij vooral als moralistische schoolmeester naar voren komt. **(Dia**

21) Zijn stukken worden ook wel door de grote gezelschappen gespeeld, zoals hier *Het leven van Galileo* door De Nederlandse Comedie in 1962. Maar die gezelschappen spelen Brecht vaak in een gedepolitiseerde en geromantiseerde vorm of juist heel erg psychologisch ingevuld. Zijn stukken op zijn mooist gespeeld, dus, maar op een manier waarop vooral de jonge Brecht zich in zijn graf had omgedraaid. Maar aan de andere kant waren er ook de makers die Brechts theorieën zo dogmatisch doortrokken dat de voorstellingen er ondraaglijk door werden.

Er wordt na Brechts dood door theatermakers eindeloos met hem geworsteld. Vaak precies op het breukvlak waar Brecht ook moeite mee had, tussen dogmatiek en amusement. Speel je Brecht te dogmatisch en te politiek, dan krijg je ondraaglijk, marxistisch politiek theater. Maar speel je Brecht te ingeleefd en te vermakelijk dan maak je de scherpe al dan niet politieke randjes van zijn stukken onschadelijk. Toch worden de nieuwe manieren om met acteren, om met publiek om te gaan langzamerhand gemeengoed in het theater. Als je naar het theater van de eenentwintigste eeuw kijkt, dan is het heel normaal dat er in een voorstelling chronologische sprongen voorkomen, dat er video wordt gebruikt. Of dat een acteur uit zijn rol stapt, of dat hij het publiek aanspreekt. Brechts theatertheorieën hebben theatermakers extra mogelijkheden te geven om hun betekenis aan het publiek over te brengen. Het publiek heeft die nieuwe manieren van kijken razendsnel opgepikt, al zal geen toeschouwer na een voorstelling waarin hij direct wordt aangesproken de straat oprennen om een socialistische revolutie te ontketenen. Net zo goed als de epische theatermiddelen van Brecht gemeengoed zijn geworden binnen het instrumentarium van de theatermaker, is een meer epische manier van kijken bij toeschouwers ook gewoon.

Daarbij moet de invloed van film niet worden onderschat. Film is, net als cabaret, een puur episch kunst, waarbij Vervreemdingsmethoden meer regel dan uitzondering zijn. Denk maar aan de titels die er in voor komen: “New York, 1978” of de manier waarop een regisseur van het ene shot naar het andere springt en zo de situatie van een andere kant laat zien. En denk aan de rare chronologische sprongen, waarbij de acteur, nadat hij de deur achter zich heeft dichtgetrokken, het volgende beeld ineens in een rijdende auto zit. Brecht interesseerde zich niet voor niets voor film.

Inmiddels is een toeschouwer gewend aan epische strategieën. Het nadeel daarvan is dat ze niet meer echt vervreemden, zoals Brecht dat graag had gezien. Hoe vaak schiet je nu nog omhoog in je theaterstoel en denk je: “Hè, wat was dat nou”? Juist doordat epische strategieën deel uit zijn gaan maken van het standaard instrumentarium van de theatermaker, zijn ze in het systeem ingekapseld en eigenlijk onschadelijk gemaakt. Een theatermaker moet nog van goeden huize komen om de toeschouwer werkelijk zodanig te verbazen dat hij vervreemd wordt van de theatrale situatie.

Een manier om dat toch te proberen, hebben we daarnet gezien in de *Driestuiversopera* van het Noord Nederlands Toneel uit 2000. Regisseur Matthijs Rümke zet alle middelen in om het episch theater van Brecht volledig over de top te trekken. Daarmee krijgt hij de toeschouwers toch behoorlijk op het puntje van hun stoel. Actueel theater dat de toeschouwer actief bij de voorstelling betreft is ook het kenmerk van het Noord Nederlands Toneel (of NNT) van artistiek leider Koos Terpstra. **(Dia 22)** Het NNT is ook verantwoordelijk voor de *Kaukasische Krijtkring* die gekoppeld is aan deze lezing. Koos Terpstra is iemand die in zijn carrière erg beïnvloed is door Brecht. In de twintig jaar dat hij in het theater aan het werk is, is hij altijd op zoek geweest om nieuwe manieren te vinden om het publiek bij een voorstelling te betrekken. Een van die strategieën was het inzetten van cabaretiers, precies omdat zij juist in het direct aanspreken van het publiek zo goed zijn. Ook gastregisseur Matthijs Rümke werkte, zoals gezegd, om die reden met cabaretgroep Niet Uit Het Raam. Het spelen van Brecht past dan ook binnen het NNT. Eerder speelden zij naast de *Drie Stuiversopera* ook Brechts *De weerstaanbare opkomst van Arturo Ui*, een parodie op de opkomst van Hitler (of, zoals Brecht hem noemde ‘die huisschilder’). *De Kaukasische Krijtkring* gaat over een aantal landarbeiders die na een oorlog weer wetten en regels moeten vaststellen om de zaken op hun staatsboerderij weer op orde te krijgen. Een deel van de arbeiders wil dat alles weer wordt, zoals voor de oorlog. Een andere groep vindt juist dat nieuwe tijden vragen om nieuwe wetten. Als ze er niet uitkomen besluiten de boeren een zanger de parabel van de *Kaukasische Krijtkring* te laten vertellen. Daarin ontfermt het dienstmeisje Groesje zich over het kind van de gouverneursvrouw dat bij een staatsgreep achtergelaten wordt. Zij voedt het op als was het haar eigen kind. Na de opstand wil de gouverneursvrouw haar kind terug. De niet al te betrouwbare en dronken rechter Atzak wordt gevraagd een uitspraak te doen. Bij wijze van Salomonsoordeel plaatst hij het kind in een krijtkring. Degene die het kind het eerst uit de kring weet te trekken is de echte moeder. De jonge regisseuse Viktoria Meirik regisseerde deze muzikale *Kaukasische Krijtkring* en ging daarbij in de lijn van het NNT op zoek naar manieren om het publiek zowel te vermaken als actief bij de voorstelling te betrekken. Volgens de recensies is haar dat aardig gelukt. ‘De makers creëerden in Brechts geest een belangwekkende voorstelling die evenveel vermaak biedt als stof tot nadenken’, schreef het Financieel Dagblad.

Waarschijnlijk zal toneelveteraan Hans Croiset een andere benadering kiezen als hij *Moeder Courage en haar kinderen* maakt in opdracht van Joop van den Ende. **(Dia 23)** Dat blijkt al wel uit de poster. Croiset regisseerde in zijn carrière al verscheidene Brecht-stukken, waaronder ook *De Kaukasische Krijtkring*, *De Heilige Johanna van de Slachthuizen*, *Trommelen in de nacht* en *De Goede Mens van Sezuan*. Hans Croiset is altijd bezig geweest om de belangrijke toneelstukken uit het toneelrepertoire onder de aandacht van het grote publiek te brengen. Dat deed hij in de jaren zeventig bijvoorbeeld met zijn eigen gezelschap Het Publiektheater en later onder andere bij Het Toneel Speelt. In die lijn moet ook Croisets overstap naar Joop van den Ende worden gezien. Hij ziet het als een nieuwe kans om publiek dat vooral naar musicals gaat te interesseren voor het klassieke toneelrepertoire. Was Hans

Croiset in de jaren zestig en zeventig nog min of meer een vernieuwend theatermaker te noemen, in het laatste decennium is er van dat vernieuwen niet zo veel meer terecht gekomen. Maar dat hoeft ook niet per se meer, hij is per slot al 73. De hoofdrollen in deze *Moeder Courage* worden gespeeld door theaterkanonnen Mark Rietman en Anne-Wil Blankers. Ik lichtte net al een tipje van de sluier op, maar misschien nog even kort de inhoud: De handelaarster Anna (oftewel Moeder Courage) verdient geld door in de dertig jarige oorlog (in deze versie vertaald naar de meer Nederlandse Tachtigjarige Oorlog), voedsel en drank te verkopen aan de soldaten in het legerkamp. Zij is blij met de oorlog, want het is haar brood. Het maakt haar verder niet uit of dat aan katholieken of protestanten is, want er moet geld worden verdiend. Door het oorlogsgeweld verliest zij alle drie haar kinderen. Maar zelfs daarna handelt ze nog door, omdat ze niets anders kan dan rondtrekken met haar kar en geld verdienen aan de oorlog.

Als we al een algemene uitspraak kunnen doen over de overeenkomst tussen deze twee stukken en Brechts stukken in het algemeen, of hij ze nou zelf geschreven heeft of niet, dan is het dat zijn stukken vaak gaan over gewone mensen die meegesleurd worden in de grote krachten binnen een maatschappij. En dat die krachten vaak in stand worden gehouden mensen zelf. Dat kan gaan over hoe wetgeving neerslaat op het leven van mensen, zoals in de *Kaukasische Krijtkring* tot de manier waarop mensen uit eigen belang een systeem in stand houden waar ze uiteindelijk zelf aan onderdoorgaan, zoals in *Moeder Courage*. In die zin sluiten de Prachtstukken aan op zijn theatertheorie. De belangrijke Franse wetenschapper en criticus Roland Barthes schrijft over Brecht: “Wat onze uiteindelijke evaluatie van Brecht ook mag zijn, we moeten in ieder geval inzien dat zijn denken samenvalt met belangrijke thema’s van onze tijd: dat de mens het kwaad waar hij onder lijdt in eigen handen heeft. In andere woorden, dat de wereld veranderd kan worden. Dat kunst kan en moet ingrijpen in de geschiedenis. Dat er uiteindelijk niet zoiets is als de essentie van eeuwige kunst. Maar dat elke samenleving die kunst moet uitvinden die nodig is voor zijn eigen verlossing.”

Met deze optimistische uitspraak wilde ik mijn verhaal beëindigen, zodat ook u weer goedgehumt de straat op kan. In ieder geval bedank ik u voor uw aandacht.

