

de hitparade van de interpretatieve theaterfilologie. Ofwel wordt er rijkelijk geput uit de vele anekdotes van zijn saillante biografie (Klaus Völkers standaardwerk of het meer recente en spitante *The life and lies of Bertolt Brecht* van John Fuegi) om aan te tonen dat Brecht zowel in zijn belijdenis van het communisme als in zijn relatie tot de vrouwen behoorlijk oppoortuun en weinig 'political correct' was. In dat laatste rijtje vat de bijdrage van Wolf Biermann (in *Vrij Nederland* van 11 april 1998) de menselijke paradox Brecht en de even ambivalente houding van de Brecht-studie het best samen. Biermann: 'Brecht was een eenzame lafaard. Anderen zeggen: hij was slim. (...) De grootste politieke daad die Brecht ooit heeft verricht, was dat hij het lef had met de kleinburgerlijke klasse te breken en communist werd. Wat ik hem kwalijk neem: mensen die veel dommer waren dan Brecht zagen dat deze vorm van communisme, deze dierproef op levende mensen, verkeerd was. (...) Hij behoort tot de grootste kunstenaars die dit land de afgelopen eeuw heeft voortgebracht. Dat hij nog altijd controversieel is, bewijst de omvang van zijn talent. Iedereen creëert zijn eigen Brecht. De honden rukken aan het kadaver en rennen weg met het stuk vlees dat hun het beste smaakt. Vol overgave storten ze zich op het geraamte en plunderen de beenderen, waarmee ze elkaar vervolgens de hersens inslaan. Dat mag. Wij zijn, zoals dat in het beroemde gedicht van Brecht heet, de Nachgeboren. Ik zou het niet wagen hem te bekritisieren als ik niet zoveel respect voor hem had.'

Aan de hand van een aantal negatieve voorbeelden van hoe men in de jaren '60 en de jaren '80 in Vlaanderen 'zijn Brecht' creëerde, wil ik alsnog op de valreep van dit herdenkingsjaar bevragen of Brecht ook in het repertoire en in de praktijk van het huidig theater nog een functie als luis in de pels kan vervullen.

Ten tweede hoop ik met deze tekst ook bij te dragen tot het hard maken van de intentie van de Etcetera-redactie om op deze pagina's meer plaats in te ruimen voor historiserende artikels. Als 'Tachtigers' hebben we mijns inziens te lang en te exclusief enkel het heden van de 'Vlaamse Golf' beleden. Als we niet dringend werk beginnen maken van een historisch bewustzijn, zou met de millenniumbug ook wel eens een deel van ons collectief, Vlaams theatergeheugen kunnen verloren gaan.

De jaren '60 – KNS-Antwerpen – het dogma van de vorm

'So klar sollte es doch auch sein, dass man ein Modell am besten benutzt, in dem man es verändert.'

De Gentse Multatulikring introduceerde

Moeder Courage en haar kinderen in Vlaanderen. Regisseur was de jonge Rudi van Vlaanderen. Hij werd dicht op de hielen gezeten door de tandem Fred Engelen en Walter Tillemans die in hetzelfde seizoen 1959-1960 het stuk op de planken van KNS-Antwerpen brachten.

In latere interviews zouden beiden zich de 'ontdekking' van Brecht betwisten. Fred Engelen in de programmabrochure van *Schwejk II in de tweede wereldoorlog* (1964-1965): 'Ik had met het Berliner Ensemble kennism gemaakt in 1949 op studiereis in Berlijn. *Moeder Courage* daar te zien tussen het puin, gaf mij de definitieve schok om van toen af, aan een Brecht-regie te durven denken.' Twintig jaar later 'hinein-interpretiert' Tillemans in *Etcetera* die genese: 'Als ik met Brecht bij Fred Engelen aankwam zei hij: 'Je moet dat niet doen, want het is alleen maar in de tijdsgeest te situeren. Het is alleen iets voor arbeiders-amateurskringen.'

In het volledige corpus van de Brecht-receptie in Vlaanderen waren er eind jaren '50 echter veel meer producties: o.a. *De Joodse Vrouw* bij Nederlands Kamertoneel en *De uitzondering en de regel* bij Arca, beide in een regie van de Parijse Brecht-regisseur Jean-Marie Serreau; *De geweren van Moeder Carrar* bij Hedendaags Toneel (Brussel) in een regie van Paul Anrieu of bij Fakkeltheater (Antwerpen) in een regie van Rudi van Vlaanderen. En bovendien zou een aparte studie kunnen worden gewijd aan de receptie van de *Driestuiversopera* die reeds in het seizoen 1938-1939 in Antwerpen op het repertoire stond in een regie van niemand minder dan Ernst Busch.

Toch is het corpus voorstellingen van de KNS waar Engelen en Tillemans afwisselend voor de regie tekenden – en waar Tillemans telkens Engelen assisteerde als 'scenograaf' – bijzonder interessant omwille van de consistentie en de continuïteit. Tussen 1960 en 1972 ensceenderen ze niet minder dan 7 Brecht-'klassiekers'. De studie daarvan is bepalend voor hoe Brecht in de jaren '60 in Vlaanderen onthaald werd. Ze stelt daarbij pertinente vragen omtrent het 'kopieer'-gedrag van de Vlaamse theatermakers, het toen reeds gesacraliseerde statuut van Brecht als 'hedendaags klassieker' en de collectieve poging van theatermakers en pers om Brecht te verburgerlijken en te de-ideologiseren.

Gedurende de eerste twee decennia na zijn overlijden zijn de buitenlandse Brecht-ensceneringen sterk gedomineerd geweest door het 'model'-karakter van de ensceneringen die hij zelf met het Berliner Ensemble maakte en de rigide interpretatie van dit 'exemplarisme' door de Brecht-erven. Als een soort oerversie van de videocaptatie, fixeerde Brecht zijn regies in 'Modellbücher' die naast opmerkingen over repetities en tekstanalyse, telkens bestonden

uit 1.500 foto's, steeds genomen vanuit hetzelfde camerastandpunt – het midden van het eerste balkon. Vooral die scènes waarin er positiewijzigingen of typische bewegingen voorkwamen werden zo geïllustreerd.

Brechts eigen omgang met deze 'modellen' is op zich onproblematisch. Hij gebruikt ze zelf om het repetitieproces bij te sturen en in zijn *Schriften zum Theater* stelt hij ondubbelzinnig dat het kopiëren van het model mogelijk een goede vingeroefening is om het epische theater onder de knie te krijgen, maar zeker niet het einddoel mag zijn. 'Den das Modell ist wahrhaftig nicht aufgestellt die Auführungsweise zu fixieren, ganz im Gegenteil!'

Toch hebben Engelen en Tillemans, Brechts raad 'om eerst een kopie te maken, voor men zelf een nieuw model ontwerpt', wel erg letterlijk genomen. Verschillende programmabrochures vermelden expliciet de verwijzing 'naar model van het Berliner Ensemble' en in het KNS-archief zijn tal van aanwijzingen terug te vinden dat regisseur, scenograaf en dramaturg zich steeds vooraf goed gingen documenteren in Berlijn. Zo bericht Het Toneel bijvoorbeeld naar aanleiding van de enscenering van *De Kaukasische Krijkring*: "Bij de creatie door het Berliner Ensemble droegen alle gezagsdragers, alle oversten en ook hun helpers: maskers. Alleen de nederigen, de ondergeschikten (het proletariaat) behouden een natuurlijk gezicht. Vermits Fred Engelen er steeds op gesteld is de Brecht-montage zo dicht mogelijk in verband te houden met de Berlijnse creaties, zal dat dus ook het geval zijn in de KNS." Hoe dicht 'zo dicht mogelijk' is, mocht ik ondervinden toen ik de verschillen tussen de persfoto's van de *Courage*-enscenering van de KNS en de foto's van dezelfde scènes in de 'Modellbücher' haast met een vergrootglas moest opspeuren.

Maar dat getrouw kopiëren van de vorm niet noodzakelijk dezelfde theatrale impact heeft, mag blijken uit de herinneringen aan deze Brecht-opvoeringen, die Johan Thielemans jaren later in *Etcetera* ophaalt. 'Vlaamse regisseurs, zoals Fred Engelen of Walter Tillemans hadden dan wel allemaal opvoeringen in Duitsland gezien, maar geluisterd hadden ze niet. De decors zagen er wel op zijn Berlijns uit, maar de tekst ging zijn loom Vlaams gangetje. In Vlaanderen sleepte een vertoning van Brecht zich voort, zodat het Vlaamse publiek hem al gauw in de categorie stopte waar ook Shakespeare toe hoorde: deze van de grote klassiekers, die alleen het publiek tot geeuwen aanzetten.'

Nog problematischer dan het kopiëren van de 'modellen' is de manifeste intentie van de theatermakers om Brecht te de-ideologiseren. Om de 'communist' Brecht ook door de katholieke en rechtse pers en haar publiek te