

○ 'Hoe inspannend het is om een Boze te zijn'  
- Brecht schrijft, schaaft en repeteert aan *Leben des Galilei* -

***Het is niet de laatste tekst die Brecht creëert, wel zijn laatste werk: Leben des Galilei, het stuk waaraan hij blijft schaven en vooral repeteren, wat voor hem een vorm is van door-schrijven, verbeteren, struikelen en opnieuw beginnen. Het Galilei-stuk is zijn meest autobiografische toneeltekst. Anders geformuleerd - het is de toneeltekst waar brokstukken van zijn biografie in terecht zijn gekomen. En het is het toneelstuk waarvan hij voorvoelt dat hij de première ervan niet meer zal bijwonen. 'Ich fange an zu schwitzen, wenn ich daran denke', schrijft hij op 30 april 1956 aan zijn titelrolvertolker, Ernst Busch. De eerste opvoering vindt plaats op 15 januari 1957 in het Berliner Ensemble. Brecht is dan reeds vijf maanden dood.***

## Loek Zonneveld

*'Aan mijn muur  
hangt een Japans houtsnijwerk,  
masker van een Boze Demon,  
beschilderd met houtlak.  
Meelevend zie ik  
de gezwollen voorhoofdsaderen  
die tonen  
hoe inspannend het is  
om een Boze te zijn.'*

Brecht *Het masker van de Boze* (1942)

## 1 Terugkeer

Op 30 oktober 1947 verschijnt de Duitse balling en schrijver Bertolt Brecht voor de onderzoekscommissie van het Amerikaanse Congres onder voorzitterschap van senator Joseph McCarthy en met als secretaris Richard Nixon. De Congrescommissie onderzoekt zogeheten 'on-Amerikaanse activiteiten', lees: banden met de communistische partij, de Amerikaanse of welke dan ook eigenlijk. 's Avonds hoort Brecht met vrienden op de radio een reportage met fragmenten uit het verhoor. Zijn vrienden vragen hem naar het verschil met de ondervraging door de nazi's, die hij ontliiep. Hij antwoordt: 'Die hadden me nooit mijn sigaren laten roken.' De volgende dag vliegt hij met een voorlopig inreisvisum via Parijs naar Zwitserland - de familie (Bert Brecht, zijn vrouw Helene Weigel en hun dochter Barbara, zoon Stefan blijft in de Verenigde Staten wonen) is stateloos want door de nazi's *ausgebürgert*. Op 5 november 1947 vestigt Brecht zich in Zürich. Daar belandt hij in een warrige bureaucratische papierwinkel die geduldig en koppig wordt doorstaan, met maar één doel voor ogen: terugkeer naar Duitsland, met een sterke voorkeur voor Berlijn, de stad die Brecht na de brand in de Rijksdag op 27 februari 1933 hals over kop heeft verlaten. De voorbereiding voor de terugkeer duurt een vol jaar, tot oktober 1948. Binnen dat jaar regisseert Brecht zijn *Antigone*-bewerking van Hölderlins Sophokles-vertaling in Zwitserland en wordt hij achtereenvolgens gevraagd als artistiek directeur van de Salzburger Festspiele in Oostenrijk en voor de post van Intendant bij de Münchner Kammerspiele - vóórdat Brecht op de aanbiedingen kan reageren worden ze onder druk van de Geallieerde autoriteiten (met name de Amerikaanse) door de Oostenrijkse en Münchner bestuurders weer ingetrokken. Op donderdag 21 oktober 1948 reist Brecht via Praag richting

Berlijn. Op verzoek van vrienden - schrijver Hans Mayer, zijn latere uitgever Peter Suhrkamp en regisseur Wolfgang Langhoff - maakt Brecht een tussenstop in Leipzig, voor een discussie met studenten. Schrijver Heiner Müller vertelt over die ontmoeting: 'De studenten stelden Brecht uiteindelijk de relevante vraag van dat moment: wat zoekt u in Duitsland en met name, wat doet U hier in de Sovjetrussische, dus door Stalins troepen gecontroleerde bezettingszone van Duitsland? Brecht antwoordde: ik wil hier de mogelijkheden onderzoeken voor een eigen theaterhuis. (Brecht: 'Ik wil geld.' Studenten: 'En dan?' Brecht: 'Nog meer geld.')

Hij zoekt mogelijkheden voor een eigen ensemble, een eigen schouwburg teneinde het nieuwe theater van het wetenschappelijk tijdperk, zoals hij dat noemde, te maken, en, zo voegde hij toe, hij wil middels voorstellingen schandalen uitlokken. De studenten in Leipzig reageerden geïrriteerd. En toen vulde Brecht aan: wat dit land nodig heeft, is dat er twintig jaar aan funeste ideologie, die door de nazi's werd verspreid, kort en klein wordt geslagen, *zwanzig Jahre Ideologierückbildung*, en dat is de eerste opgave die het toneel in dit land moet krijgen. En let op: Brecht had het hier over Duitsland, de Deutsche Demokratische Republik (DDR) bestond op dat moment nog niet en de Bundes Republik Deutschland (BRD) ook niet. Na de discussie in Leipzig reist Brecht door naar Berlijn, waar hij op vrijdag 22 oktober 1948 arriveert.

## 2 Berlijn

Berlijn is in 1948 een voorpost van de Koude Oorlog, een verwoeste en hopeloos verdeelde metropool, waarvan de westelijke bezettingszones (beheerd door Franse, Engelse en Amerikaanse troepen) een enclave vormen binnen het door

het Sovjetrussische leger gecontroleerde Duitse grondgebied, het land dat een jaar daarna (oktober 1949) wordt uitgeroepen tot de zelfstandige Oost-Duitse staat DDR, het antwoord op de kort daarvoor in het leven geroepen Bondsrepubliek Duitsland. Velen, vrienden en vijanden van Brecht, hebben zich afgevraagd waarom de schrijver en toneelmaker in oktober 1948 kiest voor het door het Sovjetleger gecontroleerde deel van Berlijn. Brecht schrijft daarover in zijn *Kalendergeschichten* (over de sluwe opportunist Keuner) een slim geformuleerd antwoord: *'Meneer K. verkoos stad B boven stad A. In stad A, zei hij, mocht men mij graag, maar in stad B was men vriendelijk tegen mij. In stad A was men mij behulpzaam, maar in stad B had men mij nodig. In stad A noodde men mij aan tafel, maar in stad B noodde men mij in de keuken.'* Brecht loopt in die tijd op eieren. In het door de Amerikanen gedomineerde westelijke deel van de stad zitten ze niet te wachten op een linkse schrijver die in Amerika is uitgekotst vanwege vermeende communistische sympathieën welke in een metershoog FBI-dossier zouden liggen opgetast. Bovendien heeft Brecht al een paar jaar lang een uitnodiging op zak van een schouwburg in de Oostzone van de stad: het Deutsches Theater in de Schumannstrasse wil zo snel mogelijk zijn oorlogsstuk *Mutter Courage und ihre Kinder* brengen, met zijn vrouw Helene Weigel in de titelrol. Dat ensemble, geleid door de antifascistische verzetsheld en voormalig kampgevangene Wolfgang Langhoff, is ook ongeveer het enige toneelhuis dat in mei 1945 relatief onbeschadigd uit 'de slag om Berlijn' is gekomen, vanaf september 1945 wordt het weer intensief bespeeld. En het maken van toneel is de kern van Brechts ongeduld. Hij nam een hutkoffer vol manuscripten mee naar *de Trümmerstadt Berlin*. De toneelstukken die daartussen zitten, wil hij dolgraag

tussen de puinhopen van de stad laten zien aan een zo breed mogelijk toneelpubliek, dat snakt naar nieuw theater waar de frisse adem van vrijheid doorheen waait. En Brecht schrikt van het bombastische en hysterische toneel dat hij bij terugkomst in Duitsland ziet. Hij walgt van de echo's van nazistische volksmennerij die hij in het toneelspel waarneemt. 'Ze spelen zo luid dat je hun gebaren niet eens meer ziet', schrijft hij in een brief. Zijn vriend, de auteur Max Frisch, bezoekt met Brecht een toneelvoorstelling en noteert diens reacties in zijn dagboek: 'Het begon met een kil gegriinnik, toen schreeuwde Brecht, bleek van woede. (...) Het vocabulaire van deze overlevenden, zei hij, hoe schoon hun geweten ook was, hun houding op het toneel, hun welgemoede argeloosheid, de onbeschaamdheid dat ze gewoon doorgingen alsof alleen hun huizen maar verwoest waren, hun kunst-idolaterie, de voorbarige vrede met hun eigen land, dit alles was voor hem erger dan hij had gevreesd. Brecht was geconsterneerd, wat hij zei was één grote vloek. Ik had hem nog nooit zo gehoord, zo direct als hij was bij deze oorlogsverklaring in een slaperig café, rond het middernachtelijk uur na een eerste voorstelling op Duitse bodem. Plotseling drong hij erop aan daar weg te gaan, alsof hij haast had. Tussen zijn dunne lippen door siste hij: hier moet je weer helemaal van de grond af aan beginnen.' Ook in de dagboeken uit die maanden vindt men korte maar stekelige opmerkingen waarin Brecht voorstellingen en toneelspelers van zich af schrijft: *'Miserabele Aufführung, hysterisch verkrampft, völlig unrealistisch.'* Bij die laatste opmerking moet men bedenken dat Brecht 'realisme' niet beschouwde als een stijl maar eerder als de houding van een kunstenaar. Menselijke verhoudingen wilde Brecht op het toneel vooral laten zien als relatief, betrekkelijk. Het had immers anders met die personages kunnen aflopen.

Shakespeare of Ibsen of Duitse klassiekers als Goethe en de onbekende Lenz spelen in een keurslijf van noodlottige onvermijdelijkheid, alsof hun belevenissen zich vrijwel vanzelfsprekend ook in het hier en nu zouden kunnen afspelen, vond hij oninteressant. Tijdens repetities kon hij over dat type 'actualisering' grijnslachend tegen zijn acteurs zeggen: 'Dan kunnen we beter aan Hamlet uitleggen dat hij niet zo ingewikkeld moet doen en gewoon de politie moet bellen. Of aan Hedda Gabler vragen: Mevrouw Tesman, wilt u erover praten?' Het is van meet af aan duidelijk: wat het toneel betreft is Brecht naar Berlijn teruggekeerd met een missie, een alternatief. Kaalslag, eenvoud, vertellend toneelspelen, een andere wijze van repeteren en vormgeven. In stad A neemt men daar beleefd kennis van, maar in stad B heeft men er dringend behoefte aan. Bovendien heeft hij een grondige hekel aan keurig gedekte tafels. Hij verlangt naar de dampende warmte van een chaotisch ingerichte keuken. Dus kiest hij voor stad B, voor Oost-Berlijn.

### 3 Repertoire

In Berlijn belandt Brecht onmiddellijk in een heksenketel van aandacht en aandachttrekkerij - iedereen wil iets van hem. Het nieuws dat hij terug is in Duitsland verspreidt zich als een lopend vuur. Begrijpelijk, zijn geschiedenis met Duitsland eindigde abrupt in 1933. De Berlijners hadden een Brecht in hun herinnering die enkele dichtbundels had gepubliceerd; die de *Dreigroschenoper* had geschreven, een sleutelwerk dat tegen zijn zin op een romantische wijze was verfilmd; die met de gevierde componist Kurt Weill ook de 'kleine' en de 'grote' *Mahagonny* had gemaakt; die het personage van de heilssoldate Johanna van de Slachthuizen had gecreëerd; en,

als laatste, die het meteen door het Berlijnse stadsbestuur verboden stuk *Die Mutter* en de film *Kuhle Wampe* had gemaakt. Na zijn vlucht in 1933 hield het op: Brecht kwam op een zwarte lijst; zijn boeken werden op last van Goebbels verbrand op het plein naast het Staatstheater; en hem werd het Duitse staatsburgerschap ontnomen. Hij hoorde voortaan in dezelfde *Schubladen* van verachte en verdachte schrijvers waar Toller, Mühsam, Kästner, Mehring, Heine en uiteindelijk ook Thomas, Heinrich, Erica en Klaus Mann in waren weggeborgen. Het vele dat Brecht tussen 1933 en 1948 had geschreven was alleen bij de Duitse ballingen in Zwitserland enigszins bekend. Zijn gedichten, liederen en toneelstukken schreeuwden om uitgevers en uitvoerenden. Brecht wilde in alles het voortouw nemen, maar ook de regie behouden. Als gast regisseerde hij in het najaar van 1948 in het Deutsches Theater het oorlogsstuk *Mutter Courage und ihre Kinder* met zijn vrouw Helene Weigel in de titelrol (première 11 januari 1949). Voor de periode daarna had hij een lijst opgesteld met toneeltitels, die alleen bij zijn naaste medewerkers bekend was: het repertoire voor zijn nieuw op te richten en in november 1949 daadwerkelijk gestarte toneelgroep Berliner Ensemble. Daarop stonden het in Finse ballingschap geschreven 'volksstuk' *Herr Puntila und sein Knecht Matti*; het laatste toneelstuk dat hij in de Weimar Republiek voltooide, *Die Mutter*, naar een roman van Maxim Gorki; dan de eenakter *Die Gewehre der Frau Carrar* over de Spaanse burgeroorlog; en Brechts bewerking van een onbekende Duitse klassieker uit de verlichtingstijd, *Der Hofmeister* van Lenz. Daarnaast, *Der kaukasische Kreidekreis* en *Das Leben des Galilei*. Al deze stukken zouden worden voorbereid in zijn eigen regie. Voorts, in het kader van een reeks historische rechtszaken die Brecht op het toneel wilde brengen, zijn

nieuwe tekst *Der Prozess der Jeanne d'Arc zu Rouen*, in de regie van zijn leerling Benno Besson, die ook werd belast met de regie van Brechts favoriete Molière, *Don Juan*. Met een speciaal te formeren muziektheaterensemble wilde Brecht tenslotte zijn met Hans Eisler geschreven opera *Das Verhör des Lukullus* brengen. Die lijst is in de zeven jaar die Brecht restte na zijn terugkeer in Berlijn, min of meer systematisch afgewerkt. De lijst was overigens veel langer, *De goede mens van Sezuan* stond er op, Brechts bewerking van Shakespeare's *Coreolanus*, de Hitlerfarce *Arturo Ui*, benevens werk van de jonge dichter Peter Hacks. Of hij met zijn hectische werkritme, zijn deels spartaanse, deels Bourgondische levenswijze en zijn slechte gezondheid de tijd zou krijgen dit alles uit te voeren, wist hij niet, ook niet of het nieuwe Duitsland hem die tijd zou laten. Toen de autoriteiten hem een nieuwe woning in Weissensee lieten betrekken, schreef hij: 'Teruggekeerd na vijftien jaar ballingschap / ben ik ingetrokken in een nieuw huis. / Mijn Nôh-maskers en mijn opgerolde prent / die toont de twijfelende wijze man / heb ik hier opgehangen. / Rijdend tussen de puinhopen / word ik dagelijks herinnerd aan de privileges / waardoor ik dit huis kon krijgen. / Ik hoop / dat het me niet rustig maakt over de spelonken / waarin zovele duizenden moeten wonen. / Steeds nog / ligt op de plank met manuscripten / mijn koffer.'

#### 4 Repeteren

Over het 'nieuwe toneel van het wetenschappelijke tijdvak' dat hij na de Hitler-tijd tussen de puinhopen van Duitsland wilde gaan maken, heeft Brecht tijdens zijn oponthoud in Zwitserland in 1948 *Kleinen Organon für das Theater* geschreven, een reeks stellingen en uitspraken over het

toneel dat hij wilde en zocht. Het is op afstand het helderste, kortste en meest geestige geschrift van Brecht over zijn favoriete kunstvorm. Tijdens het repeteren placht hij er losjes uit te citeren. Zoals na een soort auditierepetitie waarin hij aan de hand van scènes uit zijn stukken werkte met jonge toneelspelers die bij hem wilden komen spelen: 'Inleving en psychologie zijn in het toneel zeer bruikbaar als we aan het repeteren zijn. Bij de uitvoering echter moet inleving worden vermeden. Iedere toneelspeler moet zich steeds de vraag blijven stellen: heb ik iemand in zo'n situatie, zoals in deze scène wordt getoond, wel eens totaal anders zien reageren dan zoals het personage nu doet?' Brecht laat scènes 'episch repeteren': toneelspelers nemen de uitgeschreven regie- en toneelaanwijzingen in hun spreek- en speelttekst op: 'loopt naar de stal', 'valt op haar knieën', of ze (re)citeren de tekst in de derde persoon enkelvoud via de toevoeging 'zei de zoon' of 'schreeuwde de boerin', dan wel 'zei hij' of 'schreeuwde zij'. Dat leverde nog wel eens verwarrend verlopen repetities op. Brecht in zijn *Arbeitsjournal*: 'De toneelspeler in ons theater moet alles vergeten wat hij ooit heeft geleerd. Zeker als hij heeft geleerd dat het beroep van toneelspeler over trance handelt. De toneelspeler mag nooit in trance geraken. Iedere spier moet soepel blijven. Iedere geste is betekenisvol.' Na een intensieve repetitie die hierover gaat, noteert een acteur in een brief aan een collega: 'Brecht is er permanent op uit om te voorkomen dat een toneelspeler in het karakter dat hij speelt als het ware verdwijnt, oplost. Hij moet altijd zelf zichtbaar blijven in zijn personage. Es kommt darauf an die restlose Verwandlung zu verhindern.' Brecht over dat onderwerp in zijn *Arbeitsjournal*: 'Toneelspelers zouden tijdens repetities permanent van rol moeten ruilen. Op die manier krijgen ze wat ze van elkaar nodig hebben: ze leren de

karakters kennen middels de uitbeelding door andere acteurs. Maar dit ruilen van rol mag pas dan plaatsvinden als de belangrijkste keuzes - bijvoorbeeld in de mise-en-scène - al zijn gemaakt. Een bepaalde mate van zekerheid schept een vruchtbare basis voor avontuur en onderzoek.' Op 20 december 1948 wordt er een doorloop gehouden van acht van de elf scènes uit *Mutter Courage und ihre Kinder*, dat drie weken later in première zal gaan. De Berlijnse toneeljournalist Herbert Ihering is daarbij aanwezig. Uit zijn aantekeningen over deze doorloop spreekt grote bewondering voor de eenvoud, de helderheid en de kaalslag in de hele enscenering en vooral in het spel van Brechts vrouw, de toneelspeelster Helene Weigel als 'Courage'. Ihering noteert: 'In de derde scène onderhandelt Courage net iets te lang met leden van de krijgsraad die op het punt staan haar jongste zoon tot het vuurpeloton te veroordelen. Die onderhandelingen gaan over steekpenningen om de krijgsraad om te kopen, iedereen is immers omkoopbaar weet Courage uit haar praktijk als markthandelaar. Er is haar gezegd dat tromgeroffel het signaal is, daarna is het te laat en volgt in de verte het geweesalvo. Dan weet de moeder dat haar zoon dood is. Hoé die scène te spelen en met name: hoe te reageren op de fatale geweeschoten? Weigel kiest voor een stomme schreeuw: ze gooit haar torso en haar hoofd als het ware met een ruk naar achter, haar mond gaat wijd open, ze geeft echter geen geluid. De hele scène speelt ze zwijgend uit, haar schreeuwende mond is ondertussen dicht geklapt in een wezenloze uitdrukking van verbijstering en verdriet.' Elf dagen na de jaarwisseling 1948/1949 stromen publiek en pers uit alle bezettingszones van Berlijn naar de voorstelling van *Mutter Courage*. De criticus Friedrich Luft schrijft in Die Neue Zeitung: 'Deze ervaring wordt blijvend opgeslagen in het

geheugen van de toeschouwer, zo bewonderenswaardig toont deze hardnekkig ongemakkelijke dichter Bert Brecht opnieuw de noodzaak van het theater aan, legt hij de vinger op de polsslag van de tijd en geeft daarmee veel stof tot nadenken over de plaats van het toneel in deze verwarrende tijden.' Een deel van de pers in de DDR zet vrijwel meteen de aanval in. Kern van de staatsocialistische agressie tegen de voorstelling heet nu: '*volksfremde Dekadenz*'. De schijnbaar onheroïsche onderwerping van de Courage-figuur aan de mechanismen van de Grote Oorlog, waaruit zij immers niets leert en waarin zij al haar kinderen zal verliezen, vindt geen genade in de ogen van de partijbonzen en hun lakeien in de gelijkgeschakelde pers. Brecht en Weigel krijgen wel de verzekering dat ze op afzienbare termijn een eigen toneelhuis in Berlijn kunnen betrekken. Brecht schrijft in het gedicht *Waarneming*: 'Toen ik terugkeerde / was mijn haar nog niet grijs. / Ik was blij. / De lasten van de bergen liggen achter ons. / Voor ons liggen de lasten van de vlakten.'

Op zijn werktafel ligt het manuscript van *Leben des Galilei*, in twee versies die hem al veel plezier en nog meer hoofdpijn hebben bezorgd.

## 5 Galilei

Brecht schreef zijn grote vertelling over de Italiaanse natuurkundige Galileo Galilei in feite *drie* keer. De eerste versie ontstond in 1938/1939, als balling op de vlucht voor Hitler, woonachtig in Denemarken - wat handig was: zo konden Brecht en zijn medewerkers in Kopenhagen enkele natuurkundige details kortsluiten met medewerkers van de Deense Nobelprijswinnaar en atoomfysicus Niels Bohr. De zogeheten 'dänische Fassung' van *Leben des Galilei* geldt als

de meest idealistische versie. In het jaar van zowel de Kristallnacht (in nazi-Duitsland het informele startschot voor de massale jodenvervolging) als van de 'Anschluss' met Oostenrijk, zocht Brecht in Galilei een theatraal 'model' voor zowel zijn woede over de laffe houding van intellectuelen in hun houding tegenover de terreinwinst van de fascistten, als ook voor de zelftwijfel over zijn eigen opportunisme en zijn zelfhaat als laffe, op de vlucht geslagen Duitse balling. De eerste versie van het stuk, die haastig, gretig en ongeduldig binnen drie weken wordt geconcipieerd, ligt in het verlengde van zijn essay *Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit*, dat kort daarvoor ontstaat. In dat essay beweert Brecht dat wie in de bloei-jaren van het fascisme tegen leugens, onwetendheid en onnadenkendheid wil schrijven en wie in dat schrijven de waarheid zoekt, minstens vijf moeilijkheden heeft te overwinnen. Hij moet de **moed** hebben over de waarheid te schrijven terwijl iedereen je voor gek verklaart. Hij moet over de **wijsheid** beschikken de waarheid van de leugen te onderscheiden en de **kunst** verstaan de waarheid hanteerbaar te maken in heldere verhalen en in een klare taal. Hij moet over het **charisma** beschikken om de juiste mensen om zich heen te verzamelen in wier handen de waarheid een werkzaam tuig kan worden. En tenslotte is er veel **slimheid** nodig voor het verbreiden van de waarheid. Deze vijf moeilijkheden zijn, aldus Brecht, groot. Niet alleen voor mensen die werken onder de druk van repressieve regimes en de last van censuur, zoals in landen en onder volkeren die door fascistten worden geleid. Maar ook voor mensen die werken in landen waar een burgerlijke vrijheid van meningsuiting geldt. In die landen ontpoppen deze vijf moeilijkheden zich overigens niet zelden als mogelijkheden. Op voorwaarde dat je die mogelijkheden wilt zien en

vervolgens wilt aanwenden.

Het personage van Galilei wilde dat graag, zeker in het portret dat Brecht van hem schetst. De protagonist wordt in de loop van het schrijven in feite een soort zelfportret van de auteur. In de eerste versie van het stuk is hij een geleerde die de bouwstenen voor de nieuwe tijden, in Brechts bewoordingen 'het nieuwe wetenschappelijke tijdvak', aandraagt.

Tegelijkertijd gaat hij een tactische verhouding aan met de oude en nieuwe machthebbers van de Italiaanse Renaissance: het Vaticaan en de opkomende handelshuizen. Met de een delibereert hij over een nieuw en ander concept van het universum dan dat van Aristoteles en Ptolemaeus, grondleggers van wetenschap en natuurkunde, voor de ander ontwerpt hij nuttige instrumenten zoals een verbeterd kompas en de slimmere versie van de Hollandse verrekijker. Zijn voornaamste wapen is die slimheid. Galilei jongleert met list. Hij is de eeuwige overlever die zijn ontdekkingen voor de hellepoorten van de inquisitie wegsleept. De held Galilei is echter ook een anti-held. Hij betaalt een hoge prijs: publieke herroeping van een deel van zijn denkbeelden. De sleutelzin van het stuk is, ook al in die eerste versie: 'Gelukkig het land dat geen helden nodig heeft.' Het beeld van de geleerde in Brechts stuk klopt vrij precies met het beeld van de historische natuurwetenschapper Galileo Galilei (1564-1642), een driftig onderzoeker die zich als hoogleraar wiskunde in Padua bezighoudt met de bewegingen van vallende lichamen. Tot dan toe had hij het wereldstelsel van het universum onderwezen zoals dat bekend was van Ptolemaeus, een geleerde die in de tweede eeuw voor onze jaartelling leefde in Alexandrië en die op grond van waarnemingen tot de overtuiging was gekomen dat de aarde het middelpunt was van het heelal, waar de andere planeten in een soort

spiraalbanen omheen draaiden. In Galilei's tijd waren er al twee geleerden opgestaan die dat beeld systematisch ondergroeven: Copernicus en Johannes Kepler. Met die laatste correspondeerde Galilei ook. Maar de Italiaanse geleerde bleef keurig het systeem van Ptolemaeus onderwijzen, zeker zolang hij nog niets kon bewijzen. Dat veranderde in 1610, toen hij - naar Hollands voorbeeld - een verrekijker als een soort teelens bouwde en observaties deed (berglandschappen op de maan, sterrensystemen in de Melkweg, afzonderlijke manen die om de planeet Jupiter draaien), die tot spectaculaire conclusies leidden, waartegen de Rooms-katholieke Kerk wel moest optreden. In 1616 werden de Copernicaanse ideeën over het universum officieel in de ban gedaan, waardoor iedereen die erover publiceerde of erin onderwees, vogelvrij was verklaard. Pas toen er een voormalig natuurkundige tot paus werd verkozen (in 1624, Urbanus VIII, de voormalige kardinaal Barberini, die hoofd was van de sterrenwacht en het instituut voor astronomie aan het Vaticaan), zag Galilei nieuwe ruimte voor zijn opzienbarende onderzoeken betreffende het heelal. Tenminste, dat dacht hij. Galilei schreef het boek *Dialogo*, een gesprek over het heelal. Maar hij bleek zich in de rekbaarheid van het nieuwe geestelijke klimaat grondig te hebben vergist. Het boek werd in beslag genomen. In 1633 volgde een langdurig proces in Rome, waarin Galilei werd gedwongen zijn opvattingen af te zweren. Hij mocht in de negen jaar die hem nog restten, onder nauwgezet toezicht van de kerk, zijn onderzoeken voortzetten, maar werd wel gedwongen om al zijn theologische argumentaties buiten beschouwing te laten. De held van de wetenschap was een anti-held van de logica geworden.

## 6 Zelfportret

Er waren nog twee redenen waarom Brecht werd aangetrokken door de figuur van de geleerde Galileo Galilei als personage voor een toneelstuk, sterker nog, waarom Brecht met dat personage min of meer samenviel. De eerste was zijn zinnelijkheid, zijn gretigheid, de honger naar nieuwe kennis, de dorst naar verse inzichten - die eigenschappen komen voor in alle biografische schetsen die over Galilei (en over Brecht) bestaan. Brecht laat kardinaal Barberini, de latere paus en tegenstander van de natuurkundige, in het stuk over Galilei zeggen: 'Hij is een genieter. Zelfs zijn denken is zinnelijk. Hij kan geen nee zeggen tegen een oude wijn of een nieuwe gedachte.' Dat is dus tevens een zelfportret van de auteur. De tweede reden ligt in de theatrale kwaliteiten van de geleerde in diens omgang met de wetenschappelijke dialectiek en het natuurkundig discours. Hij schreef zijn hoofdwerk immers als dramatisch driegesprek: *Dialogo*, op het titelblad van de eerste druk uit 1632 aangekondigd als 'Een samenspraak over de beide Voornaamste Wereldstelsels, dat van Ptolemaeus en dat van Copernicus, en waarin, op niet doorslaggevende wijze, de filosofische en natuurkundige argumenten zowel voor de ene kant als voor de andere te berde worden gebracht.' Dat was een meesterzet. Galilei kende de dialoogstijl goed. Hij had voor familie en vrienden enkele toneelstukken geschreven. Behalve een intrigerende (en populaire) vorm om wetenschappelijke vraagstukken te presenteren, bood de dialoog Galilei een effectieve bescherming. Hij legde de tekortkomingen van Ptolemaeus en de verdiensten van Copernicus in de monden van personages - als schrijver genoot hij de veilige afstand van de beschouwer en de bemiddelaar. De *Dialogo* werd gegoten in de vorm van een geanimeerd gesprek, vier dagen lang, een toneelstuk in

vier bedrijven eigenlijk. De optredende personages waren drie goede kennissen van de geleerde: Salviati gold als een nauwelijks verhuld alter ego van de natuurkundige zelf; Sagredo trad op als een bemiddelend en voor rede ontvankelijk mens; Simplicio bleek een breedsprakig aristotelisch filosoof, wiens naam een afleiding was van de volkse scheldnaam 'sempliciotto', 'simpelmans'. Galilei schreef de *Dialogo* in het Italiaans, voor een groot publiek, vijfhonderd pagina's briljante teksten, volgens tijdgenoten 'beurtelings poëtisch, didactisch, eerbiedig, strijdlustig en geestig,' een uitdaging om listig voor Copernicus te pleiten zonder de kerk tegen de haren in te strijken. Met een zekere regelmaat onderbrak Galilei in zijn *Dialogo* de bewijsvoering door op zijn eigen onpartijdigheid te wijzen. 'In onze discussies vertolk ik de rol van Copernicus en draag ik mijn masker', verklaart Galilei's alter ego Salviati aan zijn twee gesprekspartners. En dan: 'Ten aanzien van de inwendige effecten die de argumenten welke ik ten gunste van hem (Copernicus) aandraag, op mijzelf (Galilei) kunnen hebben, is het mijn wens dat u zich laat leiden door hetgeen ik te berde breng, niet wanneer wij ons toneelstuk vol vuur op de planken brengen, maar nadat ik mij weer in mijn eigen kleren heb gestoken, want wellicht zult u mij dan anders beoordelen dan toen u mij op de speelvloer zag.' Met andere woorden: lees maar, er staat niet wat er staat, zie maar, ik ben niet wie ik speel. De kerkelijk beoordelaars van het manuscript die in 1632 moesten beslissen over het kerkelijke zegel 'imprimatur', 'het worde gedrukt', moeten er tureluurs van zijn geworden. Zoals de conservatieve Amerikaanse politici, die in oktober 1947 in de Congrescommissie Brechts nieren proefden op communistische sympathieën, tureluurs werden van zijn woordspelletjes. De eerste versie van *Leben des Galilei*, de

'dänische Fassung', wordt in het voorjaar van 1939 door Brecht gecorrigeerd. Zijn vrouw Helene Weigel en zijn medewerkster Margarete Steffin maken een reeks afdrukken, die worden verzonden naar onder meer de componist Hans Eisler, naar Albert Einstein, naar schrijvers als Walter Benjamin en Lion Feuchtwanger en naar de regisseur Erwin Piscator. De Duitstalige wereldpremière vindt plaats op 9 september 1943 in het Schauspielhaus Zürich. Het succes bij pers en publiek is groot.

## 7 Atoombom

Nadat Brecht in juli 1941 met zijn familie in de Verenigde Staten is aangekomen, werkt hij aan plannen om *Leben des Galilei* in Amerika opgevoerd te krijgen. Vanaf 1944 wordt hij daarin gesteund door de van oorsprong Engelse filmacteur Charles Laughton, onder meer beroemd (en steenrijk) geworden met zijn rol als Quasimodo in de eerste geluidsversie van de speelfilm *Hunchback of Notre Dame* (1939). Laughton is gefascineerd door Brecht. Zijn filmcarrière zit in het slop. Hij wil weer toneelspelen. De beroerd Engels sprekende Brecht en de geheel geen Duits verstaande Laughton beginnen, omringd door etymologische woordenboeken en boeken over synoniemen, verwante lectuur als de fabels van Aesopus en de Bijbel, vooral met veel handen- en voetenwerk in de communicatie en later met schrijver/journalist George Tabori als tolk/vertaler aan hun zijde, aan een Engelse versie van de Galilei-stof, de zogenaamde 'Amerikanische Fassung'. Ze werken er drie jaar aan, tussen 1944 en 1947, regelmatig onderbroken door filmrollen van Laughton en regies (meestal met studenten) van Brecht. Na weer zo'n onderbreking hervatten ze hun werk op

16 juli 1945, onwetend over een andere gebeurtenis van diezelfde dag: de eerste nucleaire explosie, een experiment van de wetenschappers werkzaam aan het atoomproject in Los Alamos, bij het aanzien waarvan de chef van het team, de diepgelovige en spiritueel geïnspireerde atoomgeleerde J. Robert Oppenheimer, het oergedicht van de Hindoes, Bhagavad Gita zou hebben geciteerd: 'De Heer sprak: ik ben de oud geworden tijd, de vernietiger van de wereld, op weg om de wereld geheel teniet te doen.' Iets nuchterder reageren Brecht en Laughton wanneer op 6 augustus 1945 de eerste atoombom valt op Hiroshima. Brecht in zijn dagboek: 'Van vandaag op morgen lezen wij de biografie van de grondlegger van de moderne fysica geheel anders. Het infernale effect van de grote bom zet het conflict van Galilei met de heersenden van zijn tijd in een nieuw en scherper licht'. Brecht schrijft een proloog die eindigt met de regels: 'Infolge der nicht gelernte Lektion / Auftritt der Atombombe in Person.' De infernale verschrikking van het atoomwapen veroorzaakt ook een tijdelijke crisis in de samenwerking tussen Brecht en Laughton aan het stuk, dat ondertussen voor de ooit te realiseren Amerikaanse voorstelling van *Leben des Galilei* is omgedoopt tot *Galileo*. Charles Laughton ziet het titelpersonage vooral opereren als Bourgondische en amorele ontregelaar, een sympathieke rebel die met slimheid zijn weg baant in het labirint van Vaticaanse vooroordelen jegens de nieuwe wetenschap en het avontuurlijke denken. Maar voor Brecht wordt Galilei steeds meer een verrader: uit angst voor de fysieke pijn (marteling door de inquisitie) herroept hij al zijn opvattingen over het heelal en maakt daardoor de wetenschap tot een van ideologie ontdaan, waardevrij ambacht dat in het hok van de aanpassing wordt teruggedreven. In talloze twistgesprekken trekt de schrijver Brecht de filmacteur

Laughton uiteindelijk over de streep. In zijn *Arbeitsjournal* noemt hij op 10 oktober 1945 Laughton bij zijn favoriete koosnaam: 'De *Buddah-belly* is volledig bereid om Galilei voor de wolven te gooien, hij heeft een soort Lucifer in zijn hoofd, bij wie de zelfverachting is overgegaan in lege trots - trots over de **omvang** van zijn misdaad tegen de wetenschap'. Een verraad dat Brecht in zijn dagboek op 1 december 1945 benoemt als 'de erfzonde van de natuurwetenschap, de zondeval van de moderne fysica.' De zelfanalyse van Galilei in de voorlaatste scène van het stuk *Galileo* is - aldus Brecht - 'een zelfaanklacht geworden, een vernietigende afrekening.' De première vindt in de eindregie van de latere filmregisseur Joseph Losey plaats op 30 juli 1947 in het Coronet Theatre in Beverly Hills, met in de zaal veel prominenten, zoals Charles Chaplin, Ingrid Bergman, Anthony Quinn, Charles Boyer, uit het Hollywood-circuit, de architect Frank Lloyd Wright, de componist Hans Eisler en schrijver Lion Feuchtwanger. De critici van de schrijvende pers zijn verward, verbaasd, verdeeld. De voorstelling heeft aanmerkelijk meer publiekssucces dan verwacht: tot aan 17 augustus 1947 zijn alle voorstellingen in het overigens kleine theatertje uitverkocht. De tweede première, in New York, op Broadway, in december 1947, maakt Brecht niet meer mee. Na zijn verhoor door de Amerikaanse communistenjagers in oktober van dat jaar, is hij naar Europa vertrokken.

## 8 Waterstofbom

Steeds als in Berlijn aan Brecht gevraagd wordt om *Leben des Galilei* af te drukken in een verzamelbundel of om het stuk ergens op het repertoire te nemen, is het antwoord een grote stilte, daarna aarzeling, tot slot meestal een weigering, vaak

met de toevoeging: daar moet nog verder aan geschaafd, herschreven en dus gewerkt worden. In 1953 geeft Brecht aan zijn medewerkster van het eerste uur, Elisabeth Hauptmann, en aan zijn regie-assistent en toneelleerling Benno Besson de opdracht om uit de Deense en de Amerikaanse versie van *Leben des Galilei/Galileo* een 'nieuwe' tekstversie samen te stellen, die Brecht zelf zal aanscherpen. De ontwikkelingen op het terrein van de moderne natuurwetenschappen en de nucleaire bewapeningswedloop hebben sinds de Amerikaanse uitvoering van het stuk met Charles Laughton een spectaculaire vlucht genomen. In 1949 test de Sovjetunie een eigen atoomwapen, waarna de Verenigde Staten een start maken met de ontwikkeling van de waterstofbom, die in 1952 voor het eerst wordt getest en die een vernietigende kracht heeft die gelijk staat aan alle in de tweede wereldoorlog door de geallieerde troepen afgeworpen bommen bij elkaar, tien megaton TNT. Een jaar later lekt uit, dat ook de Sovjetunie binnen niet al te lange tijd over zo'n waterstofbom kan beschikken. De schrik over de bewapeningswedloop tussen Amerika en de Sovjetunie zat er al stevig in toen in 1949 bleek dat de Russen een eigen atoomwapen hadden ontwikkeld: men vermoedt spionage. In 1953 worden in Amerika de legeringenieur Julius Rosenberg en zijn vrouw Ethel van spionage en hoogverraad beschuldigd, ter dood veroordeeld en in hetzelfde jaar terechtgesteld. In 1954 begint in de Verenigde Staten een geruchtmakend spionageproces tegen de 'vader van de atombom', Robbert Oppenheimer, die zich na Hiroshima en Nagasaki als fervent anti-atoomactivist heeft ontpopt. Deze gebeurtenissen vinden plaats tegen de achtergrond van het Amerikaanse optreden in Korea, de groeiende controverses tussen de wereldmachten in Berlijn, verontrusting over de herbewapening van de Bondsrepubliek

Duitsland en het dreigende gevaar van een derde wereldoorlog. De grote aanklacht van Galilei tegen zichzelf als onwaardig lid van het gilde der wetenschappers (de voorlaatste scène van *Leben des Galilei*), wordt door Brecht nog verder opgevoerd, associaties met 'de zaak Oppenheimer' dringen zich op. In die voorlaatste scène van het stuk komt Andrea Sarti, Galilei's jarenlange vertrouweling en leerling, bij de oude en bijna blinde geleerde op bezoek in de villa waar hij onder huisarrest van de jezuiten zijn laatste jaren slijt. Hij blijkt zijn levenswerk te hebben voltooid en heeft clandestien een kopie gemaakt voor de buitenwereld. De dialoog tussen de over dit feit opgewonden en blij Andrea Sarti en Galilei is desalniettemin vol verbittering.

**Andrea Sarti:** Wij dachten dat U was overgelopen. Ik ben het ergste tegen U tekeer gegaan.

**Galilei:** En terecht. Ik leerde je wetenschap en ontkende de waarheid.

**Andrea Sarti:** U verstopte de waarheid! Voor de vijand! Wij zeiden: hij zal sterven, maar herroepen zal hij nooit. U kwam terug: ik heb herroepen, maar ik zal leven. Uw handen zijn bevlekt, zeiden wij. U zei: beter bevlekt dan leeg.

**Galilei:** Beter bevlekt dan leeg. Klinkt realistisch. Klinkt naar mij.

**Andrea Sarti:** Ik had het moeten weten. Ik meer nog dan de anderen. Ik was elf toen U de vinding van iemand anders, de Hollandse verrekijker, aan de senaat van Venetië verkocht. En ik zag hoe U er onsterfelijk gebruik van maakte. Uw vrienden spraken er schande over toen U een buiging maakte voor de prins van Florence. Maar de wetenschap kreeg er een groter publiek door. U hebt altijd gelachen om heroïek. Mensen die lijden vervelen me, zei U. Ongeluk wordt meestal veroorzaakt

door inschattingsfouten, zei U. En ook: Als er obstakels zijn, is de kortste weg tussen twee punten soms een lange omweg.

Galilei heeft, zo blijkt in deze slotconfrontatie, in de lange dagen van zijn huisarrest genoeg over zijn positie als wetenschapper kunnen nadenken om zijn leerling Andrea Sarti nog een laatste lesje in wetenschapsfilosofie te kunnen geven.

**Galilei:** Ik had als wetenschapper een kans die enig in zijn soort was. In mijn tijd bereikte de astronomie de marktplaatsen. Onder die zeer bijzondere omstandigheid had de standvastigheid van één man grote schokken teweeg kunnen brengen. Maar ik heb gelogen. Terwijl ik ben gaan geloven dat ik nooit echt gevaar heb gelopen. Ik leverde mijn kennis uit aan de machtigen, om die te gebruiken zoals het in hun kraam te pas kwam. Ik heb mijn beroep verraden. Een man die gedaan heeft wat ik gedaan heb, kan in de rijen van de wetenschap niet geduld worden. (...) Het enige doel van de wetenschap is de lasten van het menselijk bestaan te verlichten. Wanneer wetenschappers echter, geïntimideerd door zelfzuchtige machthebbers, kennis vergaren met geen ander doel dan die kennis zelf, dan loopt de wetenschap het gevaar scheef te groeien, jullie machines zullen nieuwe rampen veroorzaken. De kloof tussen jullie en de mensheid zal op een dag zo groot worden dat jullie jubelkreet over een nieuwe ontdekking beantwoord zal worden met een kreet van algehele ontzetting.

De nieuwe versie van de tekst wordt in 1955 gedrukt in het veertiende deel van *Versuche*, de 'voorlopige' uitgave van de toneelstukken van Brecht, bij uitgeverij Suhrkamp in het

Westen en bij Aufbau Verlag in het Oosten. De eerste uitvoering op Duits grondgebied van deze 'derde' versie van het stuk vindt onder grote belangstelling plaats op 16 april 1955 in de Kammerspiele van de stad Keulen. De eerste signalen dat Brecht bij zijn eigen Berliner Ensemble een versie van 'Galilei' wil regisseren, treffen we op 5 oktober 1955 aan in zijn dagboek, als Brecht en een oude vriend, zijn decorontwerper van het eerste uur Caspar Neher, schetsen voor de vormgeving van de voorstelling bespreken, en Brecht definitief heeft bepaald dat Galilei in Berlijn door Ernst Busch gespeeld gaat worden.

## 9 Socialistisch-realisme

De maatschappelijke verhoudingen in de DDR, ook in de kunsten en rond het theater dat Brecht maakt, zijn tussen 1949 en 1955 grondig door elkaar geschud. Brecht c.s. zijn in de voorbije jaren een aantal keren hard en rechtstreeks in botsing gekomen met de autoriteiten in het Zentralkomitee (ZK) van de Sozialistische Einheitspartei Deutschlands (SED), de enige in de DDR toegestane politieke beweging, waarbinnen starre en onverzettelijk socialistisch-realistische opvattingen bestaan over kunst en cultuur in een communistisch en staatsocialistisch geleide maatschappij als de Oost-Duitse. De experimenten met (muziek)theater en toneel die Brecht binnen zijn eigen toneelpraktijk van het Berliner Ensemble nastreeft en uitvoert, worden op zijn zachtst gezegd niet gewaardeerd. In de vaak felle aanvallen op zijn werk worden de beschuldigingen en bezwaren herhaald die in de tweede helft van de jaren dertig en in de jaren veertig in Rusland werden ingebracht tegen het werk van collega's als de schrijvers Erdman en Tretjakov, de

regisseurs Meyerhold en Eisenstein en een componist als Sjostakovitsj: formalisme in de betekenis van 'blijven steken in vormelijke experimenten', lees: het verwijt van l'art pour l'art. En: decadentie, in de betekenis van overbodig geachte melancholie en maatschappelijk ongewenst cultuurpessimisme. Dat laatste verwijt trof bijvoorbeeld de enscenering van *Der Hofmeister*, een bewerking door Brecht van de gelijknamige tragikomedie van de Duitse verlichtingsschrijver Jacob Lenz, première in 1950. Schrijver Heiner Müller, die de voorstelling destijds meerdere keren zag, vertelt over de commotie die erdoor ontstond. Müller: 'Het stuk handelt over een onderbetaalde privé-leraar aan een adellijk huis, die opslag wil om een paard te huren, zodat hij naar een nabijgelegen stad kan reizen om een bordeel te bezoeken. Die salarisverhoging wordt hem geweigerd en dan verleidt hij een van zijn leerlingen, die zwanger van hem wordt, wat tot een familietragedie leidt. De huisleraar krijgt ontslag en besluit dat hij een nuttig lid van de maatschappij wil worden, dus een goede huisleraar, en dat kan alleen als hij zichzelf castreert, zodat hij geen leerlingen meer kan verleiden. Dat is het hoogtepunt van het stuk, onweer, nacht, een grote monoloog, een jongeman die zichzelf castreert. Brecht heeft die scène herschreven en hard geregisseerd, dat was indertijd een schok. Aan Peter Brook werd ooit gevraagd of hij het Theater van de Wreedheid zoals Artaud dat bedoelde wel eens gepraktiseerd had gezien, en toen was zijn antwoord: 'jazeker, in *Der Hofmeister* bij het Berliner Ensemble in de regie van Brecht, dat was een gruwelijke ingreep in de menselijke existentie, de verwoesting van een humanistische illusie.' Dat ben ik met Brook eens. De opvoering is dáárom door de autoriteiten achter de schermen fel bestreden. Er is grote druk op de leiding van het Berliner

Ensemble uitgeoefend om de productie een lage prioriteit te geven in het speelplan. Het stuk is weinig gespeeld en mocht niet mee op internationale tournees.

In 1951 volgde een openlijke botsing met het officiële kunstbeleid van de DDR-autoriteiten, toen in maart dat jaar aan de Deutsche Staatsoper in Berlijn de opera *Das Verhör des Lukullus* van componist Paul Dessau met een libretto van Brecht werd gepresenteerd, en bij het Berliner Ensemble Brechts Gorcki-bewerking *Die Mutter* uit 1933 in première ging, indertijd, in de laatste jaren van de Weimarrepubliek, door Goebbels en zijn Berlijnse SA-activisten verstoord en gesaboteerd. Er werd bij try-outs van deze voorstellingen in 1951 door de SED-partij een soort gemanipuleerd protest georganiseerd door gratis kaarten te verdelen voor vooraf geïnstrueerde boe-roepers. Vervolgens werd in de partijkrant Neues Deutschland een 'debat' op hoge toon geënceneerd. Over de opera: 'Hier krijgt men oorpijn van: een hoop slagwerk, disharmonische tonen, men zoek vergeefs naar zoiets als een melodie.' En over *Die Mutter*: 'Is dit werkelijk realisme? Worden hier archetypische figuren in hun omgeving getoond? Over de vormgeving heb ik het maar niet. Neemt u me niet kwalijk, dit is geen theater, dit is een kruising tussen de agitatie- en propagandavormen van Proletkult en de vormelijke experimenten van Meyerhold in Rusland in de jaren twintig. Inhoudelijk deugt er ook niets van: teveel scènes zijn historisch onjuist en politiek schadelijk.' Aldus Hans Lauter, een hoge functionaris van het Ministerie voor Cultuur in de DDR. In de 'Lukullus'-opera worden aanpassingen geëist, afgedwongen en doorgevoerd. Omdat de encenering van *Die Mutter* in het buitenland juichend wordt ontvangen, laten de autoriteiten deze voorstelling ongemoeid.

Dat gebeurt uiteindelijk ook met de encenering die Brecht tussen november 1953 en oktober 1954 maakt van *Der kaukasische Kreidekreis*, een van zijn lievelingsstukken, in 1944 eigenlijk geschreven voor Broadway, waar het overigens nooit is gespeeld. Het is het verhaal van een staatsgreep in de Kaukasus, die leidt tot een volksopstand van korte duur, waarna de dictatuur van het oude regime terugkeert. Het verhaal wordt twee keer verteld. De eerste keer vanuit Grusche, een keukenmeid die een 'kind van hoge geboorte', dat tijdens de staatsgreep als vondeling wordt achtergelaten door zijn moeder, tot het hare aanneemt en alle risico's die dat met zich meebrengt moedig trotseert. In het deel na de pauze wordt het verhaal opnieuw verteld, nu vanuit het perspectief van de dorpsse intellectueel Azdak, die in de verwarring van staatsgreep en volksopstand tot rechter wordt gebombardeerd, in die tijd een kortdurende praktijk van anarchistische justitie ontwikkelt, en die uiteindelijk moet beslissen over de toekomst van het kind van Grusche, dat in een soort kort geding door de biologische moeder-van-hoge-geboorte wordt teruggeëist. Het is een kleurrijk stuk, een raamvertelling ook, met een zanger die aan het publiek regelmatig mededeelt wat een personage denkt en niet durft uit te spreken - een sterke epische ingreep. Het is het eerste Brecht-stuk dat wordt opgevoerd in het voor het Berliner Ensemble gerestaureerde operettetheater aan de Berlijnse Schiffbauerdamm, waar in 1928 *Die Dreigroschenoper* in wereldpremière ging. Als het ensemble er feestelijk intrekt, schrijft Brecht een tekst die nog altijd in de entreehal hangt, en die, hertaald, zo klinkt: '*Achter de puinhoop maken we hier ruimte vrij / Niet louter lach is waar we hier naar streven / Al spelend vormt zich hier een groot en vreedzaam WIJ / Zodat dit spelershuis naast vele andere overleve.*' Vreedzaam zijn de

reacties na de première van *Der kaukasische Kreidekreis* (7 oktober 1954) alleen in de Westduitse pers. In Oost-Duitsland begint meteen in Theater der Zeit een felle polemiek tegen de voorstelling onder de kop 'Pas op! Doodlopende steeg!'. De criticus Fritz Eppenbeck schrijft: 'Brecht grijpt terug op een naïef en primitief principe uit zijn epische theatercanon: een zanger die komt vertellen wat personages denken maar niet dŭrven te vertellen. Hoe diep kun je zinken?' De actrice die Grusche speelt antwoordt in een ingezonden brief: 'De zanger spreekt en zingt wanneer de personages ervoor kiezen om te zwijgen, doodeenvoudig omdat ze even niet meer weten wat te zeggen. Hoe diep kun je als toneelcriticus zinken om daar geen oog en oor voor te hebben?' In het voorjaar van 1955 begint *Der kaukasische Kreidekreis* een triomftocht langs Oost-Duitse, West-Duitse en Europese theaters. De productie wordt tot december 1958 bijna honderdtachtig keer gespeeld.

## 10 Repeteren

De repetities aan *Leben des Galilei* beginnen op woensdag 14 december 1955. Tot in het voorjaar van 1956, als het werk tijdelijk wordt stilgelegd wegens de verslechterde gezondheid van Brecht, zijn er zestig repetities. Hij repeteert per dag twee tot drie uur. De navolgende observaties, overdenkingen, anekdotes en herinneringen komen van diverse medewerkers en gasten, uit (dag)boeken, brieven en vraaggesprekken.

Tijdens onze eerste ontmoeting vlak voordat de repetities beginnen, verweert hij zich fel tegen een krantenpublicatie waarin het wordt voorgesteld alsof zijn theater een eiland is tussen Oost en West. Brecht: 'Dat ik tussen twee stoelen in ben gaan zitten, is ook niet waar. Ik zit op één stoel. En die

staat in het Oosten'. De vergelijking met de twee stoelen duikt in onze gesprekken herhaaldelijk op. Zo vertelde hij me eens dat zijn stoel wankelt, 'waarschijnlijk staat-ie op drie poten'. Later: 'Mijn stoel voelt weer stabiel, hij staat stevig. Er zijn alleen een hoop mensen die zeggen dat zoals ik zit, men helemaal niet kán zitten'. Veel Brecht-*watchers* hebben nog niet in de gaten dat bij hem de expressie en de inhoud niet te scheiden zijn, vorm en inhoud zijn één. Een puur esthetische duiding van zijn werk klopt niet, een puur ideologische ook niet. Zijn programma is eenvoudig: een nieuwe taal en een nieuwe manier van kijken voor de kunst in een nieuw tijdvak. Na de eerste repetitie stel ik hem een gast voor, het is een jonge vrouw en opeens merkt Brecht dat hij zich die morgen vergeten is te scheren. Hij lacht hartelijk: 'Als de derde wereldoorlog is uitgebroken zal ik me weer scheren.'  
(Erwin Leiser, filmmaker)

Brecht verschijnt op alle repetities 'unbelastet, wie man so etwas macht', alle voorstellen van toneelspelers worden uit-en-tena op hun bruikbaarheid getoetst, er wordt veel gelachen. Brecht houdt de repetities bewust licht, bijna luchtig. Hij amuseert zich over de invallen van de toneelspelers. Er wordt vrijwel niets in een vroeg stadium vastgelegd. Als Brecht niet weet hoe het verder moet, legt hij de repetities stil: morgen verder. Ook de teksten van het stuk worden veranderd als het spel dit vereist. Brecht vertrouwt zijn eigen woorden en zinnen niet vanzelfsprekend. Hij komt een volgende repetitiedag met varianten op de tekst die deels door de toneelspelers zijn aangedragen.  
(Hans Bunge, Brecht-Archiv)

Brecht werd regelmatig door zijn eigen voetvolk gecorrigeerd, ook en juist als hij te ver ging. Hij kon enorm schreeuwen. Er bestaan van een aantal repetities aan *Leben des Galilei* bandopnamen en daaraan kun je horen dat hij enorm tekeer kon gaan wanneer er in zijn ogen fouten werden gemaakt of er dingen niet liepen zoals hij wilde. Maar hij was ook corrigeerbaar, dat was niet eenvoudig, maar het gebeurde tijdens repetities, juist ook omdat Brecht zich bij het repeteren als een vis in het water voelde. Ik geef een voorbeeld. Brecht had weer eens iets zeer boosaardigs gezegd tegen een toneelspeler, die zich dat persoonlijk aantrok, het was iets krenkends, een opmerking over de oermentaliteit van de Duitsers die nergens voor zouden deugen, en het was gericht aan Friedrich Gnass, een oude proletarische toneelspeler die zijn loopbaan in de jaren twintig begonnen was, hij speelde een kardinaal in een van de scènes in het Vaticaan. Na door Brecht te zijn beledigd onderbrak Gnass zijn spel, liep naar de rand van het podium en zei: 'Herr Brecht, terwijl U met Uw luie reet op een Californisch strand lag bruin te bakken, crepeerden wij in de modder en de stront aan het Oostfront.' Toen heeft Brecht niks meer gezegd. Daar had-ie niet van terug.

(Heiner Müller, schrijver)

Brecht verwacht helemaal geen instemming, integendeel, hij wacht op tegenspraak, onbarmhartig als de tegenspraak goedkoop is, verveeld als die helemaal uitblijft. Je ziet dan aan zijn strenge, boers onverstoorbare gezicht, dat vaak van sluwheid ietwat versluiert maar altijd alert is, dat hij wel luistert, zich ertoe dwingt te luisteren ook als hij het maar geleuter vindt, maar achter zijn kleine, in brillenglazen weggescholen oogjes weerlicht het van de tegenspraak; zijn

blik flikkert, zijn ongeduld maakt hem een poos verlegen, dan agressief, onweerachtig. Zijn bliksemflitsen, zijn opmerkingen, bedoeld als uitdaging om de werkelijke confrontatie op gang te brengen, de ontladingen - ze zijn niet bedoeld om te doceren, maar Brecht ziet zich geplaagd in de positie van een man die over poëzie wil praten en opdat het geen gebabbel wordt over dichterlijke koetjes en kalfjes, loopt het discours uit op een lesje elementaire grammatica, waarvoor zijn tijd inderdaad te kostbaar is. Het is ook in dit opzicht geen toeval dat Brecht vooral tegenover toneelspelers zo onvermoeibaar losheid propageert, losheid, bevrijding uit verkramping, een ongelofelijke eis in een leven zoals Brecht het leidt, een leven met het oog op een ontworpen wereld die in de tijd nog nergens bestaat, zichtbaar alleen in zijn gedrag, dat één grote, geleefde tegenspraak is, onverbiddelijk en door tientallen jaren van zwoegen als buitenstaander nimmer murw gekregen.

(Max Frisch, schrijver)

Deze week voor de zoveelste maal de scène gerepeteerd waarin Galilei enkele Vaticaanse geleerden probeert over te halen door zijn telescoop te kijken in plaats van steeds maar weer Aristoteles en de Bijbel te citeren. Brecht corrigeert en corrigeert, op toonzetting, op ritme, op tekstzegging, het houdt maar niet op. Op een bepaald moment hield ik het niet meer en vroeg: 'Maar Brecht, kunnen we niet een beetje dóórwerken, anders gaan we over deze repetities zes jaar doen?' Hij lachte kort en antwoordde: 'Als het niet gaat zoals het moet gaan, doen we er desnoods zeven jaar over. Jullie zijn wel erg ongeduldig, Busch, om het in zes jaar goed te willen krijgen.'

(Ernst Busch, toneelspeler)

Brecht loopt heen en weer, bewegend als een toneelspeler. Met al zijn gereserveerdheid maakt hij expressieve gebaren. Een haast onmerkbare, wegwuivende handbeweging geeft minachting aan, blijven staan op het beslissende moment van een zin waar hij aan bezig is, een vraagteken, uitgedrukt met het plotseling optrekken van de linkerschouder. Ironie als hij met zijn onderlip de zelfvoldaan simpele ernst nadoet van hen die de wijsheid in pacht menen te hebben. Soms is er ineens dat ietwat krassende, droge maar niet koude lachje van hem, wanneer een absurditeit op de spits gedreven is, dan weer zijn verwarring, zijn onthutsing, zijn verbazing, zijn hulpeloze gezicht als je iets vertelt dat hem werkelijk raakt, bezorgd maakt of in verrukking brengt. Brecht is een vriendelijk en hartelijk mens, maar de omstandigheden zijn er niet naar dat je het daarmee redt. (Max Frisch)

Op een gegeven moment schreef hij een brief aan alle medewerkers aan de repetities waarin hij hen lof toezwaaide voor het geduld waarmee aan de voorstelling werd gewerkt. De tekst daarvan, met de beginregel *'ich benötige kein Grabstein'*, is later in de *Buckower Elegien* terecht gekomen, Brechts laatste dichtbundel. (Hans Bunge)

'Ik heb geen grafsteen nodig.  
Maar als jullie het nodig vinden dat ik er een krijg  
Zou ik wensen dat erop staat:  
Hij heeft voorstellen gedaan  
Wij hebben ze aangenomen.  
Door zo een opschrift  
Zouden wij allen geëerd worden.'  
Brecht 1956

De deur van het repetitielokaal van het Berliner Ensemble in de Max Reinhardtstraat staat open, op een bordje aan de buitenkant wordt gemeld dat deze voormalige paardenstal niet meer buiten gebruik is, iedereen kan binnenkomen en Brecht aan het werk zien. Binnenin dit onwaarschijnlijke gebouw is plaats voor zo'n honderd mensen. Regisseur Brecht zit zelden alleen in het auditorium. Zijn plek is een oude fauteuil, zijn pet diep over zijn voorhoofd, de vertrouwde sigaar, vaak eindeloos lang gedoofd, tussen de lippen. Zijn snelle reacties, zijn spontane uitroepen en zijn brede lach vuren de toneelspelers aan. De jonge acteurs en actrices die nog niet zo lang met hem werken begrijpen zijn aanwijzingen nog niet goed en zoeken hun weg. Brechts plezier in het werken met de vertrouwde toneelspelers is onmiskenbaar, zij dichten zelf verder waar de kracht van het papier staakt. Ernst Busch, die Galilei speelt, is een van die toneelspelers die Brechts ideaal van de acteur vervult, hij schakelt werkelijk binnen één enkele zin meerdere malen van houding en stemming en toon. Busch stelt regelmatig kleine ingrepen voor die uitvoerig worden uitgetoetst voor ze in aanzet worden vastgelegd, altijd in aanzet, morgen kan het weer anders worden. De regisseur Brecht heeft tijd nodig om de gewenste snelle precisie te bereiken. Hij is op zijn hoede voor foute sjablonen. Brecht: 'Vermoeide mensen spreken niet langzamer dan anderen, maar vermoeider.' Hij is de regisseur van de kleine gestiek, van het kalme uitproberen, regelmatig vindt hij met zijn toneelspelers precies dat ene nauwkeurige gebaar dat drie onnauwkeurige overbodig maakt. (Erwin Leiser)

Ik zie hem zelf als een soort Galilei: niet vlijtig, maar altijd gespist, op elk moment open voor ontdekkingen. Eigenlijk zou

een staande lessenaar hem hebben gepast. Hij staat op de loer, hij krabt schoon, hij maakt af, hij noteert, hij houdt vast, hij probeert, steeds open voor een andere benadering.  
(Max Frisch)

De repetities zijn even onderbroken geweest voor een bezoek van Brecht aan het Piccolo Teatro di Milano waar Giorgio Strehler een ook voor hem verrassend fris herlezen versie heeft gemaakt van *Die Dreigroschoper*. Hij is werkelijk blij. Het doek valt na de première. Brecht op het overvolle, oververhitte toneel - tussen de personages van zijn stuk wekt hij de indruk van zeer dichtbij te zijn, en toch ongrijpbaar, midden tussen het ensemble, en toch zeer alleen, in zijn slordige kleding een vreemde vogel tussen de bont gekostumeerde toneelspelers en elegante premièregasten, een onderzoeker die men plompverloren uit zijn theaterlaboratorium het daglicht in gesleurd heeft. Brecht: 'Mijn keerringen kloppen. Eén decennium na de eerste wereldoorlog ontstond *Die Dreigroschenoper*, één decennium na de tweede wereldoorlog herleeft die opera in een nieuwe heksenketel, en als hij na de derde wereldoorlog opnieuw gespeeld gaat worden, staat de hele wereld voor drie stuivers te geef in de uitverkoop.'  
(Erwin Leiser)

Tijdens repetities hield hij zich op de achtergrond. Af en toe een tip: een jonge begaafde actrice moest iemand spelen met een mand wasgoed. Toen Brecht begon te grinniken wist ze niet wat ze verkeerd deed. Ze droeg een rekwisiet, een emmer, dat nauwelijks gewicht had. Beleefd, haar lof toezwaaierend voor haar overige spelprestaties, verlangde Brecht enkel dat er zich bij de volgende repetities steeds een bundel nat wasgoed in de emmer zou bevinden, verder niets.

Na drie weken zei hij: ziet u nu wel, uw heupen hebben het te pakken. (...) Brecht op het toneel: altijd ietwat gegeneerd, als hoorde hij daar niet. Toch zag je het speciale gebaar dat hij wilde en dat hij niet kon voordoen, dat hij eerder parodieerde. Hij kon besluiteloos zijn. Wat vandaag niet lukt, lukt morgen of overmorgen misschien wel. Hij beriep zich niet op een theorie, maar hij keek en hij reageerde. Tijdens repetities had hij nooit één politieke syllabe nodig om te argumenteren. Wat hij niet kon uitstaan: als iemand hem probeerde te vleien. Een acteur die het tijdens een repetitie probeerde kreeg voor de rest van de sessie geen antwoord meer en geen vraag. (...) Een acteur, geen groot acteur, neemt de vrijheid een voorstel met betrekking tot de tekst te doen. Hij wil iets zeggen, terwijl het script hem voorschrijft te zwijgen. Brecht hoort het aan en gaat akkoord. Niet om maar iets toe te geven maar omdat het juist is wat de man zegt. Op zijn repetities hangt nooit een boudoirlucht, ze hebben de sfeer van een werkplaats. Ook in andere opzichten heeft Brecht deze serieus-bereidwillige houding, die geen vleierij is en ook geen vleierij accepteert. Het is de boven de persoon uitstijgende bescheidenheid van een wijze mens, die met iedereen die zijn pad kruist leert, niet alleen ván hem, of óver hem, maar vooral mét hem.  
(Max Frisch)

*30 april 1956*

Lieve Busch, het repeteren aan Galilei moet nu toch echt even stokken, vertraagd door mijn gezondheid, dit voorjaar kan ik de draad niet meer opnemen. Dus pauze nu. Ik zou het immers zeer betreuren als ik niet zelf de eindfase van het tot stand komen van Uw Galilei-figuur mee zou kunnen maken. Zeker na de laatste repetities aan de slotscènes meende ik duidelijk te zien hoe zich een heerlijk personage aan het

vormen is! Voor U, Busch, is dit uitstel het ergste, speciaal het gat dat valt in mei en juni, daar maak ik me werkelijk zorgen over, ik begin te zweten als ik daaraan denk. Maar deze pauze, met de mogelijkheid van herstel, voor mij, maar ook voor U, Busch, kan nuttig blijken te zijn. Ik ben er juist nu van overtuigd dat wij een goed werk gaan afleveren.  
Allerhartelijkst Uw oude Brecht

**Loek Zonneveld is toneelverslaggever en schrijft onder meer voor De Groene Amsterdammer en Theater Maker.**

#### BRONNEN

Onder meer is gebruik gemaakt van Bertolt Brecht, *Arbeitsjournal 1942-1955*, Suhrkamp 1993 en *Grossen kommentierten Berliner und Frankfurter Ausgabe der Werke von Bertolt Brecht*, deel 24 en 25, Suhrkamp 1988-1998; Werner Hecht, *Brecht Chronik 1898-1956* Suhrkamp 1997; Ruth Berlau u.a. *Theaterarbeit Berliner Ensemble*, Dresdner Verlag 1952; *Brecht inszeniert*, mit Texten von Angelika Hurwicz, Friedrich Verlag 1964; *Fotografe Gerda Goedhart en Bertolt Brecht*, radiodocumentaire VPRO/OVT 2007; *Bertolt Brechts Leben des Galilei, drie Fassungen, Modelle, Anmerkungen*, Spectaculum 65, Suhrkamp 1998; Alexander Kluge, *Gespräche mit Heiner Müller*, Rotbuch 1995-1998; Max Frisch, *Erinnerungen an Brecht*, samengesteld door Klaus Völker, Friedenauer Presse 2009; Roger Pic, *Brecht et le Berliner Ensemble à Paris*, Arte Éditions 1995; Erdmut Wizisla (red) *Begegnungen mit Bertolt Brecht*, Lemhstedt 2009.