

de utopische radiotheorie van bertold brecht

ludo dosogne

1. Het voorspel

Op het einde van de twintiger jaren oefende het medium radio een onweerstaanbare aantrekkingskracht uit op een groot aantal kunstenaars. Niet zozeer de specifieke mediamieke eigenschappen waren het object van hun belangstelling; veeleer was hun interesse gericht op een potentiële uitbreiding van het publiek. De uitsluitend orale dimensie van het medium werd eerder ervaren als een tekort, dat gecompenseerd diende te worden. Toch hechtten dichters, voordrachtkunstenaars, theatermakers, zangers en musici meer belang aan het bereiken van de massa. Radio werd beschouwd als het kunstdemocratiseringsmedium bij uitstek. Ook Bertold Brecht (1898-1956) was die mening toegedaan, toen hij op 11 mei 1925 op 27-jarige leeftijd in Berlijn als radiomedewerker debuteerde. In het kader van een radio-avond, verzorgd door de Novembegroep (1) droeg hij de ballade MAZEPPA (2) en het verhaal «Die höflichen Chinesen» (3) voor. Op dat moment had Brecht nog geen radiotheorie ontwikkeld. Radio was enkel een doorgeefluik naar de massa toe.

Bovendien was hij toen wat we nu zouden noemen «vertrost» ingesteld. Hij hing het vraag-en-aanbod-principe van de nieuwe zakelijkheid aan. Deze liberale beweging nam de vrije markteconomie als criterium, ook op cultureel domein. «Onze hoop richt zich op het sportpubliek!» schreef Brecht toen. «Wanneer de toeschouwers hun plaatsen kopen weten ze exact wat er hen te wachten staat; wanneer ze eenmaal in de zaal beland zijn zullen ze ook zien wat ze hadden verwacht» (4). In 1926 werkte hij mee aan het eindejaarsprogramma, een akoestische jaarrevue. Tijdens deze uitzending in een regie van Alfred Braun traden al de voornaamste personen op, die in de latere radiocarrière van Brecht een belangrijke rol zullen vervullen. De eigenlijke doorbraak in de radiowereld beleefde Brecht toen zijn theaterstuk «Mann ist Mann» in een Berlijnse creatie werd uitgezonden (18-3-1927). Vooraf wees hij op de nauwe band tussen het episch theater en de radio. In dit werk, waarin het heldendom wordt geparodieerd, ontwikkelt Brecht een bijzondere relatie met de luisteraar en met het medium radio. De luisteraar kan en mag het stuk de betekenis toekennen die hij verkiest. Hij biedt het vrijblijvend aan het genietend (sport)publiek aan.

Voor Brecht werd op dit moment de radio het ideale forum voor zijn «nieuw» (episch) theater.

Hetzelfde jaar (uitzending 14-10-1927) bewerkte Brecht Shakespeare's «Macbeth» voor uitzending. Hoewel hij deze auteur in de eerste plaats beschouwde als de voornaamste vertegenwoordiger van het individualisme (van de «grossen Einzelnen»), constateerde hij toch de eerste aanzetten naar een epische dramatisering. Aan de oorspronkelijke Macbeth-tekst voegde hij eigen passages toe. De jamben zette hij om in proza, een toegevoegde verteller wees de luisteraar op de betekenis van de verschillende fragmenten. Door het gebruik van epische middelen, die tot vervreemdingseffecten bij de luisteraar leidden, bleek het werk als radiofonisch aan te slaan (uitgezonderd bij de fervente aanhangers van Shakespeare, die iedere wijziging aan de originele tekst als een heiligschennende inbreuk afschilderden). Hieruit leidde Brecht af dat de mediamieke mogelijkheden van de radio een grote affiniteit bezitten ten opzichte van de epische stijl van het theater.

In december 1927 behandelt de «Berliner Börsencourier» de verhouding tussen radio, kunst en actualiteit. Bertold

Brecht levert daarin een bijdrage getiteld «Vorschläge für den Intendanten des Rundfunks». Hierin ontwikkelt hij een aantal democratiseringsmogelijkheden van de radio. Volgens hem moeten de belangrijke Rijksdagbijeenkomsten en de grote processen via de radio uitgezonden worden, opdat het politieke leven zo rechtstreeks onder de controle van de gemeenschap zou komen. Kurt Weill, op dat ogenblik nog criticus in het tijdschrift «Der Deutsche Rundfunk» deelde Brechts opvattingen dat men de radio als democratiseringsmiddel diende in te schakelen.

Waar het traditionele theater en de tot dan genoemde politiek een kleine minderheid bereikte, kon de radio zich — als groot — on-belast nieuw instituut tot de hele natie richten.

Zodra hij merkt dat er verzet ontstaat tegen het voorstel politieke bijeenkomsten uit te zenden, ontstaat bij hem een steeds kritischer houding tegenover de radio als instituut. Hij werpt de principes van de nieuwe zakelijkheid overboord en evolueert naar een pedagogische mediumvisie.

In 1928, het jaar dat hij met de Driestuveropera op de planken kwam, neemt hij deel aan een radiodiscussie, die als thema «Die Not des Theaters» behandelde. In deze discussie — die grotendeels geënceneerd werd — de teksten werden immers vooraf gecontroleerd en bestonden dus vóór de uitzending — kwam zowel de democratisering van het theater als die van de radio ter sprake. Dit was trouwens ook het geval in andere radiogesprekken over klassieke literatuur of andere onderwerpen. De kritische houding van Brecht werd door de «Lieveranten» niet geapprecieerd zodat hij na 1929 niet meer voor een radiodiscussie werd uitgenodigd, hoewel hij — zoals blijkt uit latere hoorspelproducties, nog wel degelijk in radiowerk geïnteresseerd was.

2. Het radioleerstuk «Der Flug der Lindberghs» (5)

Ter gelegenheid van de Baden-Baden Musikwoche in 1929 ontwierpen Bertold Brecht (tekst) en Kurt Weill (muziek) een luisterspel, waarin de radio op een merkwaardige wijze diende aangewend te worden. De thematiek van het luisterspel behandelde de vlucht van Lindbergh over de Atlantische Oceaan. De wolken, de wind en het oceaanwater spreken Lindbergh in verzen toe. Lindbergh praat met zichzelf, over het werk

van de arbeiders die tot de bouw van het vliegtuig hebben bijgedragen. Hij praat ook met zijn vliegtuig, dat enkel via motorengeronk antwoord geeft. Het werk omschreef Brecht als een radioleerstuk voor jongens en meisjes. Hoewel het werk esthetisch was uitgebouwd hechtte Brecht toch meer waarde aan het pedagogische: «Der Ozeanflug hat keinen Wert, wenn man sich nicht daran schult. Er besitzt keinen Kunstwert, der eine Aufführung rechtfertigt, die diese Schulung nicht bezweckt. Er ist ein Lehrgegenstand» (6).

Dit Brechtiaans luisterspel stond de radio niet meer ten dienste — het diende niet langer «zum Gebrauch» — het was er om de radio te veranderen (7). In de grond ontwikkelt Brecht hier de eerste aanzetten tot zijn theorie die de eenrichtingscommunicatie die het medium tot dan toe bezat, wil doorbreken. Bovendien wilde hij de scheiding tussen de productie en de consumptie van de programma's opheffen. Het was Brechts bedoeling dat de luisteraars de teksten van Lindbergh — het oefengedeelte — mechanisch meezegden. De elementen die Lindbergh ontmoette — moesten slechts meegelezen worden. Zij waren er enkel om de oefening mogelijk te maken. Zij behoorden tot het radio-apparaat.

Tijdens de creatie in Baden-Baden werd dit scenisch gevisualiseerd doordat Brecht het podium opsplijste in twee duidelijk onderscheiden gedeeltes. Aan de ene zijde vertolkten koor en instrumenten samen de rol van de elementen achter een bordje waarop «das Radio» te lezen stond; aan de andere zijde zat één man, die de rol van Lindbergh vertolkte, achter het bord «der Hörer». Tussen hen beide stond Brecht zelf, die de aanwijzigingen gaf.

Het technisch apparaat wordt door Brecht als deelnemer aan een collectief leerproces ingezet. Niet alleen zou zo de afstand tussen zender en ontvanger maar ook tussen de verschillende ontvangers onderling overbrugd worden. De individuele luisterervaring transformeerde door het mechanisch meespreken tot een collectief leerproces. Brecht doelde daarmee zeker niet op een identificatie van de luisteraar met de Lindberghfiguur. Als ideaal stelde hij voor het Lindbergh-gedeelte collectief bv. in een schoolklas bij het radiotoestel mee te spreken of te zingen: «Nur durch das gemeinsame Ich-Singen 'Ich bin Charles Lindbergh' kann ein Weniges von der pädagogischer Wirkung geret-

tet werden». In de gedrukte tekst wordt het Lindbergh-gedeelte dan ook meer-voudig aangeduid als «de Lindberghs». Op deze manier wil hij een «Art Aufstand des Hörers» mogelijk maken.

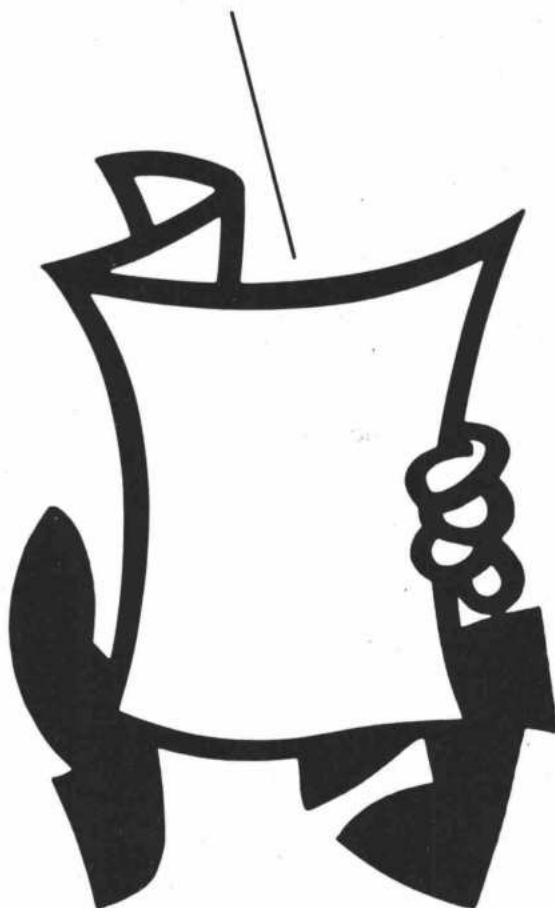
De leerstuk-theorie van Brecht moet wel duidelijk onderscheiden worden van de toen bestaande schoolmuziekpedagogie, die niet zozeer de uitvoering van een muziekwerk, dan wel het leerproces dat daaraan ten grondslag ligt als uitgangspunt nam.

Eigenlijk leidt de muziekpedagogie in de school op tot kunst, terwijl Brecht de kunst eerder hanteerde als middel tot het gestelde doel, nl. een bewustzijnsverandering, waardoor ook een verandering van de wereld in positieve zin mogelijk zou worden.

Het leerstuk was voor Brecht ook geen leerspel waarbij het ludieke het educatieve zou kunnen verdringen. Het spelend leren was volgens Brecht een typische methode van de geïnstitutionaliseerde maatschappij, die via ludieke vormen de mensen initieerde in de bestaande maatschappelijke structuren. Het leerstuk bevat integendeel een leerstof en roept op tot kritiek (ook tot briefwisseling van de luisteraar met de programmamaker). Ook verschilde het leerstuk van het episch theater. Het leerstuk is immers slechts werkzaam door het mee te spelen, niet door het te bekijken of louter te beluisteren. In «Der Flug der Lindberghs» wordt eigenlijk het tragisch conflict tussen het individu en de maatschappij opgerakeld. Volgens Steinweg is het leerstuk een oefening in dialectisch denken en handelen. Groth anderzijds vindt in het leerstuk zowel elementen van het natuurdialectisch als van het «ingreifendes Denken», waarbij enerzijds de objectieve abstract onhistorische en anderzijds de subjectieve geschiedenis makende — want ingrijpende — factoren worden benadrukt. De vlucht van Lindbergh wordt niet zozeer als een grote individuele prestatie of als een zegen van de techniek over de natuur voorgesteld; eerder zal Brecht de samenhang tussen technische en sociale ontwikkelingen benadrukken. Door de machine (het vliegtuig) te construeren of te besturen schoolt men de geest («Schulung des Geistes in der Mechanik»).

Al in de leerstukstructuur komt het utopisch karakter van Brechts denken tot uiting. Wie zal immers de oefeningen organiseren? Volstaat een eenmalige uitzending? Is de identificeerbaarheid van de luisteraar met de hoofdfiguur wel

D'r gaat geen minuut voorbij
of er gebeurt wat
dat de moeite loont
om te lezen.



Daar maken wij werk van
in een klare taal,
duidelijke standpunten,
sprekende en kleurrijke foto's,
boeiende achtergrondverhalen,
levendige reportages
en brengen het samen onder één noemer:

HET BELANG VAN LIMBURG

N.V. Concentra - Het Belang van Limburg

— Herckenrodesingel 10 3500 Hasselt

Tel.: 011/25.09.11

— Internationaal Perscentrum

Karel de Grotelaan 1, bus 11 1040 Brussel

Tel.: 02/736.80.15 (binnenpost 253)

uit te sluiten? Kan de luisteraar wel voldoende abstractie maken van de concrete tekst om tot de diepere betekenis door te dringen?

3. De radiotheorie

Bij Kurt Weill, Brechts nauwste medewerker op het einde van de jaren '20, ontstond vlug een desillusioneringsproces t.o.v. de radio. Een gedeelte van zijn «Berliner Requiem» (1929) was immers gecensureerd. Vanaf 1930 bestempelde hij de radio als een oud medium, dat voor de concert- en de theaterzaal niet moest onderdoen. «Denn im Rundfunk ist eine anonyme Gemeinschaft von Erwachsenen aus verschiedensten Kreisen vorhanden, mit der wenig anzufangen ist» (8).

Ook Brechts medewerking aan de radio verminderde. Op 30-1-1931 werd door de Berlijnse zender nog een Hamletbewerking uitgezonden en op 11-4-1932 een hoorspelversie van «Die heilige Johanna der Schlachthöfe». Dit laatste werk, moest om politieke redenen tot 1/3 gereduceerd worden, zodat de revolutionaire inhoud enigszins kwam te vervallen.

Deze omstandigheden waren de aanleiding tot het ontwikkelen van een radiotheorie. De grondslagen hiervan zijn te vinden in de «Rede über die Funktion des Rundfunks» (1932).

Uitgangspunt voor de argumentatie is de stelling dat de radio werd uitgevonden vóór er vanuit maatschappelijk standpunt behoefte aan was. De gouden jeugdijaren van de radio worden vergeleken met een akoestisch warenhuis, waar men kon «leren zuchten op het kippengekakel van een pelgrimskooi en waar de radioserieën goedkoper bleken dan leidingwater!» In zijn eerste fase was de radio enkel een plaatsvervanger van het theater, de opera, het concert, de voordracht, het café of de lokale pers. *Hoewel men plots over de mogelijkheid beschikte alles aan allen te zeggen, had men in feite niemand iets te zeggen* (9). Waar de radio in 1927 door Brecht nog als democratiseringsmedium werd beschouwd, wordt dit in 1932 het communicatiemedium. Daartoe moet het van distributieapparaat getransformeerd worden tot een communicatieapparaat. Daartoe moet er door de zender niet louter uitgezonden, maar ook ontvangen worden. De luisteraar moet niet alleen luisteren; hij moet ook kunnen spelen. De isolatie tussen zender en ontvanger moet opgeheven wor-

den: «Der Rundfunk müsste demnach aus dem Lieferantum herausgehen und den Hörer als Lieferanten organisieren» (10).

Het medium moet volgens Brecht omgevormd worden en de bezitsverhoudingen gewijzigd. De maatschappelijke basis van de radio moet beschermd worden en «ihre Verwendung im Interesse der wenigen haben wir zu diskutieren» (11).

Het woord massamedium krijgt bij Brecht dus een dubbele betekenis: Het is niet alleen het medium voor de massa, maar ook en vooral van de massa.

Dat Brecht zich het utopisch karakter van zijn gedachten bewust is blijkt uit het volgende fragment; «Sollten Sie dies für utopisch halten, so bitte ich Sie darüber nachzudenken, warum es utopisch ist» (12).

4. Brechts radiowerk na 1933

Door politieke ontwikkelingen in Duitsland en hun weerslag op de officiële radio-instituten was er steeds minder plaats in de media voor een man als Brecht. Voor een alternatieve vrije zender schreef hij nog «Deutschen Satiren». In 1934 werd zijn luisterspel over Lindbergh door de Belgische radio uitgezonden onder de titel «Het leerstuk uit Baden over de eensgezindheid». In 1940 kwam «Das Verhör des Lukullus» op de antenne van Radio Beromünster. Daarin werden door het «Ministerium für Volksbildung» zgn. «correcties» aangebracht. Door de omstandigheden was hij verplicht de radicale utopische radiotheorie te vervangen door een politiek-realistische epische benadering. Toen Brecht na een analyse van de radiouitzendingen — zowel in Oost als West-Duitsland in 1954 — dus 2 jaar voor zijn overlijden — tot de vaststelling kwam dat de inhoud van de programma's louter op amusement gericht was en er geen institutionele verandering van het medium te bespeuren viel schreef hij «Der Rundfunk ist trotz einiger Bemühungen nach wie vor tot» (13).

5. Besluit

Wanneer Brecht zijn radiotheorie ontwikkelt is hier geen sprake van een wetenschappelijke theorie. Hij werkt enkel een aantal voorstellen uit die duidelijk utopisch blijken te zijn maar die toch door hun utopisch karakter de vinger op de wonde leggen van het instituut radio. Zijn kritiek richt zich eigenlijk op de to-

tale maatschappelijke structuur, die zowel weerspiegeld wordt in de verhoudingen binnen een instituut als de radio, als tussen de radiomakers en de luisteraars. Door de opheffing van de grenzen zou de werkelijkheid kunnen omgebogen worden zodat zender en ontvanger in elkaar vervloeien. Zoniet zijn de media ten dode opgeschreven.

(1) De Novembegroep ontstaan rond 1920 omvatte kunstenaars uit verschillende domeinen. Hun stijl zou als «politiek expressionisme» kunnen omschreven worden.

(2) Zie «Gesammelte Werke», (8, 233).

(3) G.W., 11, 100.

(4) G.W., 15, 81.

(5) Omgedoopt tot «Ozeanflug» toen Brecht constateerde dat Lindbergh met de Nazis samenwerkte.

(6) G.W., 18, 124.

(7) *Idem*

(8) Kurt Weill, *Ausgewählte Schriften*, David Drew, Frankfurt am Mainz, 1975, blz. 64.

(9) G.W., 18, 122.

(10) G.W., 18, 129.

(11) G.W., 18, 133.

(12) G.W., 18, 130.

(13) G.W., 20, 330.

Bibliografie

BAUSCH, Hans, *Der Rundfunk im politischen Kräftespiel der Weimarer Republik*, 1923-1933.

BRECHT, Bertold, *Gesammelte Werke in 20 Bänden*, Suhrkamp-Verlag, Frankfurt-a-M., 1967.

GROTH, Peter, *Die Entwicklung der Brechtschen Radiotheorie 1927-1932 im Brecht Jahrbuch 1976*, Suhrkamp, Frankfurt am Mainz, 1976.

GROTH, Peter, *Hörspiele und Hörspieltheorien in der Weimarer Republik*, Volker-Spiess, Berlijn, 1980.

KNILLI, Friedrich, *Deutsche Lautsprecher*, C.E. Poeschel, Stuttgart, 1970.

BODO, Rollka, Bertold Brechts Radiotheorie, in *Rundfunk und Fernsehen 19*, (1971), nr. 2, blz. 150 en vgl.

SCHWITZKE, Heinz, *Das Hörspiel*, Kiepenheuer & Witsch, Köln-Berlin, 1963.

SCHWITZKE, Heinz, *Reclams Hörspiel-führer*, Reclam, Stuttgart, 1969.

STEINWEG, Reiner, *Brechts Modell der Lehrstücke*, Frankfurt a.M., 1976.