

Het nut van kunst

George Grosz en Bertolt Brecht over de verhouding tussen kunst en politiek: pogingen tot het creëren van een marxistische kunst.

Ischa Klaassen

3006557

Scriptiebegeleider Joes Segal
Geschiedenis van politiek en cultuur
Faculteit der geesteswetenschappen
Universiteit Utrecht

Inhoudsopgave

	Pag.
Inhoudsopgave	1
Inleiding	2
Hoofdstuk I: Marxisme en kunst	5
Marxisme en kunst	5
Kunst in de Sovjet-Unie	8
De KPD 1918-1933	12
Bloch, Lukács en Benjamin	14
Hoofdstuk II: George Grosz	19
De droevigste mens van Europa: Korte biografie van George Grosz	19
De jonge kunstenaar	21
Dada, Dada über alles	22
Vechtende Spartacist	24
Kentering	30
Geloofsafval en pessimisme	37
Hoofdstuk III: Bertolt Brecht	41
Und weil der Mensch ein Mensch ist: Korte biografie van Bertolt Brecht	41
De jonge schrijver	43
Kentering	47
Het episch theater	51
Marxistische kunstenaar	57
In ballingschap	63
Terug in Berlijn	67
Hoofdstuk IV: Het einde van Weimar: Debat tussen Grosz en Brecht	70
Conclusies	76
Nawoord	81
Bronnen	82

Inleiding

“There are more valid facts and details in works of art than there are in history books.¹”

Charlie Chaplin

Als er een ding mag worden geconcludeerd uit alle definities van kunst die door de eeuwen heen gegeven zijn, is het dat niemand op deze wereld schijnt te weten wat kunst is. Of in ieder geval, dat niemand van alle schrijvers, kunstenaars, critici of wetenschappers het met elkaar eens is, wat kunst inhoudt. In de contemporaine debatten in de kunstwereld komt steeds duidelijker naar voren dat er wellicht sprake is van een verstarring in de moderne kunst. Nu ben ik persoonlijk geen kunsttheoreticus maar ik ben van mening dat het in de huidige situatie, bijzonder nuttig kan zijn om een kunstdiscours uit de vergetelheid te halen, dat een nieuw licht kan werpen op wat kunst is en wat kunst kan zijn.

In deze scriptie staan twee Duitse kunstenaars van begin twintigste eeuw centraal: de schilder en graficus George Grosz en de schrijver en dichter Bertolt Brecht, beide vooraanstaande communistische kunstenaars in het interbellum. De vraag die daarbij centraal zal staan, is hoe beide kunstenaars de verhouding zien tussen politiek en kunst. Hoe zien zij die verhouding in de kunst in het algemeen, hoe zien zij die in hun eigen kunst en hoe dient die verhouding idealiter te zijn?

Wat ik in feite wil doen, is een beeld geven van politieke kunst die niet uitsluitend propaganda is maar er wellicht ook niet helemaal los van staat. Geëngageerde kunst heeft een slecht imago en socialistische kunst lijkt historisch verdeeld te zijn tussen partijslaafse realisten en ‘vrije’ westerse kunstenaars. Waar ik naar wil kijken, is de nuance tussen die beide uitersten. Naar mensen die getracht hebben een middenweg te vinden tussen socialistisch engagement en kunstzinnige vernieuwing. Brecht en Grosz zijn hiervan perfecte voorbeelden. Zij vertegenwoordigen beiden verschillende posities binnen de linkse kunstwereld van hun tijd en kenden elkaar bovendien goed. Beiden werkten zij binnen het communistische spectrum en laveerden tussen partijtrouw en anti-partij. Brecht blijft uiteindelijk trouw aan zijn communisme, Grosz niet.

¹ Charles Chaplin – My autobiography (London, 1964) pag.323

De keuze voor Brecht is wellicht een logische: de invloed van de man is enorm, hij wordt wel gezien als de belangrijkste toneelvernieuwer van de 20^e eeuw en van alle kunstenaars die filosofeerden over kunst en politiek in het interbellum was hij zonder meer een van de voornaamste. Voor Grosz geldt dat minder. Hij was zonder twijfel een van de belangrijkste kunstenaars van de maatschappijkritische groep schilders die zich in de jaren '20 in Berlijn verzamelde, maar niet uniek. Wat de keuze voor Grosz in dit geval echter logisch maakt, is het feit dat hij politiek veel uitgesprokener is dan veel van zijn collega's, waaronder zijn medeschilders van de Berlijnse Dada en de *Neue Sachlichkeit*.

Wat deze personen verder zo interessant maakt is niet slechts hun positie of het feit dat beide vooraanstaande kunstenaars zijn aan wier artistieke prestaties niet getwijfeld hoeft te worden, maar dat zij ook samen gediscussieerd hebben over de rol van politiek in kunst. Daarnaast hebben zij beiden hun ideeën hierover uiteengezet in essays en artikelen. Dit maakt hun ideeën eenvoudiger toegankelijk voor de onderzoeker. Ik zal mij dan ook primair richten op de inhoud van hun argumenten en niet op hun onderlinge relatie, al is die zeker bruikbaar. Hiertoe zal ik vooral gebruik maken van primaire bronnen: namelijk de teksten die beiden geschreven hebben over kunst en politiek.

Het artistieke werk van Grosz en Brecht zal uiteraard ook onderdeel uitmaken van mijn studie maar het vormt niet de basis. Ook zal ik mij niet intensief bezig houden met de analyse hiervan maar slechts secundaire bronnen gebruiken. Als historicus ben ik niet geschikt voor kunst- en tekstanalyse op dat niveau. Ik zal daarbij dan ook graag gebruik maken van mensen die dat wel zijn.

Wat de keuze voor de personen mijns inziens nog meer rechtvaardigt, zijn de positie van Duitsland in die periode en het tijdsvak zelf. Het interbellum was zowel een bloeitijd voor (links) politiek radicalisme als voor avant-garde kunstvormen en Duitsland, Berlijn in het bijzonder, was een van de grootste centra van beiden. Daarnaast konden in Duitsland de discussies tussen socialistenvrijer plaatsvinden dan de in USSR. Althans, tot 1933.

Rest de vraag wat de relevantie is van dit onderzoek. Nu, allereerst is er een hiaat in de geschiedschrijving. Over Grosz' politieke opinie is vrij uitgebreid geschreven doch vooral over zijn afvalligheid, minder over zijn communistische periode. Wat Brecht betreft is dit nog veel duidelijker.

Over Brechts werk is veel geschreven door kunst- en theatercritici. De politieke lading van zijn werk is degelijk bestudeerd. Over zijn politieke houding is echter al minder geschreven en over zijn eigen visie op politiek en kunst vrijwel niets. In het verzamelde werk van Brecht is een grote collectie artikelen, essays, toespraken en brieven te vinden over deze onderwerpen, waar vrijwel nooit onderzoek naar is gedaan. Over de correspondentie tussen beide mannen is eveneens slechts een kort artikel verschenen.

Ik zal in deze scriptie de volgende zaken behandelen. In hoofdstuk I zal ik een theoretische inbedding geven, waarmee ik bedoel, een overzicht van het marxistische discours met betrekking tot de verhouding tussen kunst en politiek in de tijd van Brecht en Grosz. Hierbij zal uiteraard de kunstpolitiek van de Sovjet-Unie een belangrijke positie innemen vanwege de enorme invloed van de CPSU in de communistische wereld in het interbellum. Op de oorspronkelijke ideeën van Marx of Lenin zal slechts zijdelings worden ingegaan. Wel zal ik naast deze marxistisch-theoretische inbedding ook een beeld trachten te schetsen van de kringen van marxistische kunstenaars en theoretici waarmee Brecht en Grosz contact hadden.

In hoofdstuk II zal ik ingaan op George Grosz. Een korte biografische inleiding, gevolgd door een onderzoek naar zijn visie op kunst en politiek en de ontwikkeling hierin. In Hoofdstuk III zal ik hetzelfde doen voor Bertolt Brecht. In dit hoofdstuk zal ik ook de verhouding tussen beiden behandelen. Vervolgens zal ik trachten conclusies te trekken over de verhouding tussen kunst en politiek volgens beide kunstenaars.

I: Marxisme en kunst

Marxisme en kunst

In de heilige boeken van het marxisme zal men vergeefs zoeken naar een coherente visie op kunst. Kunst is iets waarover Marx en Engels niet of nauwelijks hebben geschreven en buiten een aantal losse commentaren bestaat er dan ook geen originele Marxistische kunsttheorie. Er zijn slechts twee passages in het werk van Marx en Engels die relevant zijn voor deze studie. Allereerst is daar de lof die Marx de moderne Britse literatuur toewuift ‘whose graphic and eloquent pages have issued to the world more political and social truths than have been uttered by all the professional politicians, publicists and moralists put together.’² Een visie die ook Engels uitte over de Franse schrijver *Honoré de Balzac*.³ Een tweede belangrijk punt, werd door Marx aangestipt in zijn beroemde introductie *Zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie*. Dit werk is voornamelijk gericht op filosofie en religie (getuige de beroemde uitspraak over *Opium van het volk*) maar is ook van toepassing op kunst en literatuur. In een minder bekende passage spreekt hij over de *Traumgeschichte* van Duitsland: een artistiek-filosofische schijnwereld die de revolutionaire toekomst voorspelde.⁴ Met andere woorden: kunst en filosofie kunnen *vooruit* lopen op de economische basis en kunnen dus een belangrijke rol spelen in de vorming van een revolutionair bewustzijn.

Omdat er buiten deze korte passages voor 1900 nauwelijks een marxistische kunsttheorie bestond, was er direct veel ruimte voor interpretaties en discussies over hoe de theorieën van Marx en Engels toepasbaar waren op de kunsten. Nu moet ik hier wel aan toevoegen dat kunst voor marxisten nooit een hoofdzaak was maar altijd ondergeschikt aan economie en politiek. Zo kon Lenin in 1910 nog zonder problemen over een toneelstuk oordelen: ‘reactionair, doch interessant.’⁵ Toch zijn er binnen marxistische kringen zeer verschillende visies ontstaan op kunst. Variërend van de zeer liberale visie dat kunst volledig vrij gelaten dient te worden, zoals Rosa Luxemburg meende,⁶ tot de veel restrictievere en conservatievere visie van Lenin, waar later nog op zal worden ingegaan.

² Karl Marx – ‘The English middle class’ in: *New-York Tribune* (1 Augustus 1854) gevonden op: Marxist Internet Archive www.marxists.org laatst bezocht op 18 juli 2009

³ Friedrich Engels – *Brief aan Margaret Harkness* (London, april 1888) gevonden op: Marxist Internet Archive www.marxists.org laatst bezocht op 18 juli 2009

⁴ Karl Marx – ‘Zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie’ in: *Deutsch-Französische Jahrbücher* (Parijs, 7-10 Februari 1844) gevonden op: Marxist Internet Archive www.marxists.org laatst bezocht op 18 juli 2009

⁵ Maynard Solomon – *Marxism and art: essays classic and contemporary* (New York, 1973) pag.187

⁶ Rosa Luxemburg – ‘Brief aan Hans Diefenbach’ (z.p. 12 mei, 1917) in: Solomon – *Marxism and art* pag.145: ‘Can one “explain” Mozart’s music to anyone? Can one “explain” wherein the magic of life resides...?’

Een visie die wel van belang is, is die van de vader van het Russische socialisme: Georgi Plekhanov. Men moet goed bedenken dat de gedachten van Plekhanov van grote invloed zijn geweest op het latere bolsjewisme. Zelfs al twist Lenin later met Plekhanov over politiek, dan nog heeft hij allereerst een vormende invloed gehad op het Russische socialisme. Plekhanov deelde kunst in twee groepen in. *L'art pour l'art*, en utilitaire kunst.⁷ De eerste verafschuwt hij, de tweede is zijn ideaal. Plekhanov was in zijn kunstzinnige voorkeuren uitermate conservatief en rechtlijnig. Realisme was goed en onnatuurlijke verstoringen van vorm en kleur waren verkeerd.⁸ Daarnaast legde hij de nadruk op de inhoud van kunst. Die diende ideologisch van aard te zijn. Zonder dat was kunst waardeloos. Moderne kunst verafschuwde hij en beschouwde hij als een fout, gebaseerd op filosofisch idealisme en individualisme, beiden strijdig met het marxisme.⁹

Plekhanov's visie op kunst werd grotendeels gedeeld door de man wiens invloed op het marxistische discours van de 20^e eeuw nauwelijks overschat kan worden. Lenins visie op kunst kenmerkt zich door drie zaken. Allereerst deelt hij Plekhanov's afkeer van de moderne kunst. Over de abstractie van futuristen, kubisten en expressionisten merkte hij onder meer op dat hij ze niet begreep en er geen enkele vreugde aan kon beleven.¹⁰ Deze uitspraak van Lenin is vaak als rechtvaardiging aangevoerd voor de stalinistische verwerping van alle moderne 'decadente' kunstvormen. Lenin had echter wel enig besef van zijn eigen beperkte visie want hij merkte ook op dat hij al oud was en altijd achter de moderne kunst 'aan zou blijven sukkelen.'¹¹

Belangrijker dan Lenins smaak echter is zijn visie op het belang van kunst. Kunst was er voor het volk en vanuit het volk. Het moest geliefd en begrepen worden door hen, niet enkel door een kleine elite. Elitekunst, waaronder hij het grootste deel van de moderne kunst maar ook bijvoorbeeld opera plaatste, was overbodige luxe en daarvoor was in een socialistische staat geen ruimte.

⁷ Georgie Plekhanov – 'Kunst en maatschappelijk leven' oorspronkelijk uitgebracht in: *Sowremennik* (St. Petersburg November 1912-januari 1913) gevonden op: Marxist Internet Archive www.marxists.org laatst bezocht op 18 juli 2009

⁸ Matthew Cullerne Bown – *Socialist realist painting* (New Haven en London, 1998) pag.28

⁹ Bown – *Socialist realist painting* pag.29

¹⁰ Geciteerd in: Clara Zetkin – 'Mijn herinneringen aan Lenin' oorspronkelijk geschreven in 1925, uitgebracht in: *Over kunst en literatuur* (Moskou 1976) gevonden op: Marxist Internet Archive www.marxists.org laatst bezocht op 18 juli 2009

¹¹ Zetkin – 'Mijn herinneringen'

Waarom zou men subsidie moeten geven aan het beroemde Bolshoi theater als er onvoldoende geld was om de scholen in de kleine dorpen te financieren? Kunst was in een revolutionaire situatie een overbodige, wellicht zelfs een schadelijke, luxe.¹² Voor kunst zonder nut was in de nieuwe maatschappij eigenlijk geen ruimte meer. Er was simpelweg meer behoefte aan andere zaken. Deze afkeer van kunst hangt wellicht samen met Lenins ervaringen als émigré. In die tijd, waarin Lenin constant bezig was de partij te organiseren en bijeen te houden, was hij vrijwillig asceet. Lenin kon enorm genieten van de muziek van Beethoven of de romans van Tolstoi¹³ maar het bewoog hem teveel. Niets kon en mocht hem afleiden van zijn grootse taak en voor extatische gevoelens was geen ruimte. Deze houding zien we duidelijk terug in Lenin's houding tegenover kunst na 1917. De enige kunst die daadwerkelijk belangrijk was, was de propaganda.¹⁴ Lenin was dan ook een groot voorstander van de creatie van monumenten, al besepte hij zeer wel dat het hierbij niet om kunst ging maar om politieke symbolen die hun doel dienden los van de artistieke waarde ervan.

Een derde belangrijk element is Lenin's visie op censuur en artistieke vrijheid. Hierin valt een zekere ambivalentie waar te nemen in zijn schrijven. In een artikel over *Partij organisatie en partij literatuur* uit 1905 verklaart Lenin dat iedereen vrij is te schrijven wat hij wil maar dat elke organisatie ook vrij is zijn leden te schorsen als zij zich uitspreken tegen de partij.¹⁵ Dit is een logisch onderscheid, immers: waarom zouden anti-partij standpunten moeten worden getolereerd binnen de partij? Wat gebeurt er echter met het onderscheid tussen partij en staat als de partij de staat *overneemt* zoals in 1917 gebeurde? Dan ontstaat er een schier onoplosbaar probleem tussen de twee, dat nog voor veel discussie zou zorgen in de nieuwe staat.

Tegenover het conservatisme van Lenin en Plekhanov stond de wat liberalere kunstvisie van Anatoli Lunacharsky en Aleksandr Bogdanov, beiden vooraanstaande marxistische theoretici en goede vrienden van de schrijver Maxim Gorky. Ook Lunacharsky was geen voorstander van *l'art pour l'art* maar in tegenstelling tot Plekhanov of Lenin was hij geen tegenstander van alles dat modern was.

¹² Solomon – Marxism and art pag.167

¹³ Solomon – Marxism and art pag.165

¹⁴ Bown – Socialist realist painting pag.33

¹⁵ N. Lenin (W. I. Lenin) – 'Party organisation and party literature' in: Novaya Zhizn No. 12, 13 november 1905 gevonden op: Marxist Internet Archive www.marxists.org laatzst bezocht op 18 juli 2009

Lunacharsky voegde een biomechanisch element toe aan de marxistische kunsttheorie: hij benadrukte dat goede kunst al die kunst was die de mens bevorderde.¹⁶ Dat wat de innerlijke harmonie, de gezondheid en het optimisme van de mens ten goede kwam, was kunst die bevorderd moest worden. Bogdanov, Lunacharsky's zwager en zelf een beroemde sf-auteur, deelde deze visie grotendeels. Hij voegde er echter nog een aspect aan toe: Bogdanov geloofde sterk in de organiserende kracht van ideeën en van kunst.¹⁷ Kunst kon een belangrijke functie vervullen in het vormen en organiseren van de maatschappij.

Bogdanov en Lunacharsky kwamen vanaf 1905 in heftig conflict met Lenin over hun 'afwijkingen' van het door Lenin gepropageerde orthodoxe bolsjewisme. In 1909 wist Lenin hen daadwerkelijk uit de partij te stoten. Lunacharsky keerde pas in 1917 terug in de moederschoot, Bogdanov helemaal niet meer. In hoeverre dit conflict echt om kunst ging, is echter te betwijfelen: kunst was voor 1917 voor de bolsjewieken geen bijzonder belangrijk punt.¹⁸ De reden dat Lenin Bogdanov liever kwijt dan rijk was, was omdat Bogdanov binnen de Russische sociaal-democratische partij een serieuze concurrent was geworden die zijn positie als leider bedreigde.¹⁹ Lenin beschuldigde Bogdanov en Lunacharsky van idealisme en hield vast aan het standpunt dat afbeeldingen uitsluitend afspiegelingen van de realiteit dienen te zijn. En niets meer.

Kunst in de Sovjet-Unie

Zoals gezegd waren deze discussies niet van bijzonder groot belang voor 1917. Na de oktoberrevolutie werd dit echter anders. Omdat kunst en literatuur een praktisch onderdeel werden van het beleid van de nieuwe staat, werden zij onderwerp van felle debatten binnen de nieuwe heersende elite. Deze debatten draaiden voornamelijk om drie belangrijke punten: (1) de controle van de partij over de kunstproductie, (2) de creatie van een proletarische cultuur en (3) de omgang met cultureel erfgoed uit de tsaristische periode.²⁰ Het derde punt is voor deze studie irrelevant en zal verder niet ter sprake komen.

¹⁶ Bown – Socialist realist painting pag.30

¹⁷ Ibidem pag.35

¹⁸ Brandon Taylor – Art and literature under the bolsheviks: volume one: the crisis of renewal 1917-1924 (London, Concord, 1991) pag.1

¹⁹ Bown – Socialist realist painting pag.34 en Taylor – Art and literature pag.6-7

²⁰ Solomon – Marxism and art pag.188

In de vroege dagen van de revolutie stond expertise hoger aangeschreven dan partijtrouw en voor de post van Volkscommissaris van verlichting en onderwijs, de post met absolute macht over kunst en cultuur, koos Lenin dan ook Lunacharsky. Hij zou deze post behouden tot 1929, toen hij door Stalin vervangen werd. Lunacharsky had een duidelijke voorkeur voor realistische kunst zoals vrijwel de gehele partij. Er werd dan ook binnen het centraal comité van de partij nadrukkelijk gepleit voor meer propagandistische kunst en vanaf 1920 ook steeds meer voor een terugkeer naar kunst met een verhalende inhoud. Ook Lunacharsky zelf pleitte in 1922 voor een terugkeer naar narratieve inhoud en realisme in vorm. Desondanks was Lunacharsky in zijn functie een relatief liberale tacticus die de avant-garde de ruimte wenste te geven ondanks het feit dat hij nooit een voorstander was van het modernisme. In 1918 merkte hij op dat kunstpolitiek volledig vrij diende te zijn van de smaak van de censor: ‘geen enkele kunststroming mag een ander onderdrukken’²¹ was zijn mening.

Direct na zijn aanstelling deed Lunacharsky een oproep aan alle kunstenaars om de revolutie te hulp te komen. De eersten die reageerden, waren de door de bolsjewieken zo verfoeide avant-gardisten.²² Opvallend genoeg, omdat het merendeel van de Russische modernisten voor 1917 nauwelijks enig politiek bewustzijn vertoonde.²³ Het had echter wel tot gevolg dat de avant-gardisten binnen de kunst in de eerste jaren na de revolutie een enorme invloed hadden.²⁴ Veel van deze avant-gardisten meenden dat zij met hun kunst al vooruit liepen op de politieke omwenteling van 1917 en dat zij in feite de revolutie al volbracht hadden in hun kunst²⁵, daarin het argument van Marx echoënd dat de kunst kon voorlopen op de economische basis.

Een andere groep die vanaf 1918 steeds groter en invloedrijker werd was de beweging voor Proletarische Cultuur, kortweg ProletKult, opgericht in 1917 door Bogdanov. Deze snelgroeïende groep trachtte te werken aan het creëren van een proletarische cultuur los van burgerlijke invloeden. Er werd geëxperimenteerd met zowel abstracte als realistische kunst en er was veel aandacht voor amateurisme. Het idee was dat ProletKult de culturele maatschappij kon veranderen zoals de partij de politiek veranderde.

²¹ Solomon – Marxism and art pag.219

²² Bown – Socialist realist painting pag.44

²³ Taylor – Art and literature pag.13-14

²⁴ Bown – Socialist realist painting pag.49-50

²⁵ Taylor – Art and literature pag.39

Hierin valt duidelijk de hand van Bogdanov te zien, wiens theorie van de organiserende kracht van kunst de kern vormde van ProletKult.²⁶ Discussies over de creatie van proletarische cultuur werden gevoerd binnen en over ProletKult. Zo trachtte men binnen de beweging kunstvormen te vinden die aansloten bij het ritme van de industriële maatschappij. Machinale ritmes en de harmonie tussen mens en omgeving in de nieuwe staat stonden hierbij centraal. Vanaf 1920 kwam ProletKult echter steeds meer onder kritiek te staan van de partijleiding. Dit had meerdere redenen. Allereerst was er de angst van Lenin voor zijn voormalige rivaal en de relatief onafhankelijke positie die ProletKult innam naast de partij. Dit zorgde er voor dat tegen het einde van de burgeroorlog de partij vrij snel zijn controle over ProletKult vestigde en Bogdanov zijn positie moest opgeven.²⁷ Er waren echter ook theoretische argumenten tegen de beweging. Zo werd de visie van veel kunstenaars (ook buiten ProletKult) dat zij een aandeel konden vormen in het leiden van de revolutie als overdreven arrogant beschouwd: alleen het proletariaat en de partij konden de revolutie leiden. Niet de avant-garde van het kunstleven.²⁸ En dat de kunst vooruit zou kunnen lopen op de politieke en economische veranderingen was onacceptabel voor de Bolsjewieken. Daarnaast had het werk van de ProletKult kunstenaars in de ogen van de partij (en specifiek Lenin) te weinig ideologische inhoud.²⁹ Een argument dat zwaar leunde op Plekhanov's tweedeling in de kunst. De partijlijn luidde samengevat: voor de revolutie of tegen de revolutie.³⁰

Ook Trotsky, op dat moment naast Lenin nog de meeste vooraanstaande leider van de partij, had de nodige kritiek op ProletKult. In zijn visie was de creatie van proletarische cultuur een onmogelijkheid. Aangezien de dictatuur van het proletariaat slechts een tijdelijke fase was in de langzame ontwikkeling naar een klassenloze maatschappij, was er geenszins de tijd, noch was het nuttig, om een specifiek proletarische cultuur te bouwen. Immers in een klassenloze maatschappij was er geen proletariaat meer.³¹ Daarnaast was Trotsky er van overtuigd dat het proletariaat nog niet de antwoorden had op vragen van vorm.

²⁶Taylor – Art and literature pag.43

²⁷Bown – Socialist realist painting pag.61-62

²⁸Ibidem pag.53

²⁹Ibidem pag.62

³⁰ibidem pag.67

³¹Taylor – Art and literature pag.187

Kunst was bovendien niet enkel een product van de klasse of de tijd³², het was een creatief proces en er moest een vorm ontwikkeld worden die de massa zou aanspreken. Hierin was hij het eens met Lenin maar die vorm kon niet vanuit het niets ontstaan zoals ProletKult meende. Er moest gebruik gemaakt worden van burgerlijke cultuur en avant-garde experimenten tot men de juiste vorm had gevonden voor een werkelijk socialistische kunst.³³

Na het uitschakelen van Bogdanov en het minimaliseren van de invloed van ProletKult begin jaren '20 raakte de vraag over de creatie van proletarische kunst wat meer op de achtergrond. Lenin, de felste vijand van de avant-garde, overleed in 1924 maar was in feite al vanaf 1922 steeds minder aanwezig. De jaren '20 waren de tijd van de Nieuwe Economische Politiek (NEP), een tijd van relatieve liberalisering. De cultuurpolitiek lag in handen van Lunacharsky, Trotsky en Bukharin die allen een relatief pluriform beleid voorstonden. Zoals Trotsky het uitdrukte: kunst was vrij, zolang het zich niet tegen de revolutie of de partij keerde.³⁴

Eind jaren '20 veranderde dit. De positie van Trotsky en Lunacharsky was steeds verder verslechterd: Trotsky werd in 1928 verbannen naar Alma Ata, Lunacharsky werd ontheven van zijn post in 1929. Vanaf 1929 werd ook Bukharin steeds meer buitenspel gezet door Stalin. De periode van NEP en relatief liberalisme was voorbij. Dit gold in zekere zin ook voor het kunstdebat. Het pluralistische beleid van de voorgaande jaren kon niet langer op steun rekenen van de nieuwe leider in het land. Proletarische cultuur was weer helemaal terug. De kenmerken van de nieuwe stroming die moest ontstaan waren de volgende: realisme, collectivisme (dus geen nadruk op individuele problemen) en sociaal nuttige inhoud, liefst generalisaties.³⁵ In 1932 kreeg de nieuwe tendens zijn naam: socialistisch realisme.

Het socialistisch realisme bouwde in feite voort op al bestaande tendensen in de partij visie op kunst en in de praktijk. In de SU zelf werd het gezien als een logisch vervolg op het realisme van de 19^e eeuw. Het socialistisch realisme richtte zich tegen wat zij formalisme noemde: een te sterke nadruk op vorm in plaats van narratieve inhoud.

³² Solomon – Marxism and art pag.197

³³ Bown – Socialist realist painting pag.66

³⁴ Ibidem pag.67

³⁵ Ibidem pag.125

Kunst moest de nieuwe socialistische werkelijkheid weerspiegelen, gelinkt aan de dagelijkse strijd en de wereld van de arbeiders.³⁶ En daarnaast diende het een uitdrukking te zijn van de meest vooruitstrevende (communistische) ideeën. In de praktijk komt dit dus neer op realistische vorm en ideologische inhoud. Vanaf 1934 kwam de kunstpolitiek in handen van Andrei Zhdanov die aan dit socialistisch realisme nog een antiseksuele lading wist toe te voegen die meer verwant is aan Victoriaans conservatisme dan aan marxisme van wat voor soort dan ook.³⁷ De officiële Zhdanov-doctrine dateert echter pas van 1945 en daaraan zal dus geen aandacht besteed worden.

Het marxistische discours van de jaren '20 en '30 werd net als de Komintern gedomineerd door de SU. Het onderwerp van deze studie is echter de visies van Brecht en Grosz en die vallen niet enkel in te bedden in het internationale door de SU gedomineerde discours. Brecht en Grosz waren beide Duitsers, dus is het noodzakelijk om hier kort aandacht te besteden aan de situatie in de Duitse communistische partij in de periode waarover wij spreken.

De KPD 1918-1933

De *Kommunistische Partei Deutschland* ontstond uit de *Spartacusbund*, een radicale afsplitsing van de SPD, onder leiding van Rosa Luxemburg en Karl Liebknecht. Aan de vroegste geschiedenis van de partij hoeft geen aandacht besteed te worden aangezien zij zich bezig hield met de Russische revolutie, de Grote oorlog, maar zeer zeker niet met kunst. De aandacht voor kunst was net als bij de CPSU klein: de politieke strijd ging voor. Na de mislukte revolutie van 1919 en de moord op Luxemburg en Liebknecht kwam hier langzaam verandering in. Met de partijleiding en voornaamste ideologe dood kwam de KPD steeds meer onder directe invloed van de Komintern te staan. De visie van de partijcritici op kunst was ronduit conservatief. Met Lenin keerden zij zich tegen ProletKult ideeën dat kunst vanuit het niets opgebouwd kon worden: men moest leren van de burgerlijke kunst.

Voor destructieve, avant-garde groepen die trachtten af te rekenen met de oude kunst was geen ruimte.

³⁶ C. Vaughan James – Soviet socialist realism: origins and theory (London, Bassinstoke, 1973) pag.88-89

³⁷ Solomon – Marxism and art pag.238-239

Ook de invloed van Bogdanov's ProletKult op sommige van deze groepen (waaronder Dada) werd gewantwoord.³⁸ Vanaf 1921 trachtte de KPD zich meer te richten op parlementaire strijd in plaats van revoluties en coups. Onder invloed van de NEP en de daarbij behorende normalisering werd gepoogd een bredere beweging op te zetten: pluriformer en vrijer. De effecten van verschillende kunstvormen en de massamedia op het volk werden erkend en er kwam ruimte voor modernere en satirische kunstenaars.³⁹ Propaganda werd van steeds groter belang in de strijd en kunst mocht gemaakt worden door avant-garde groepen die hun banden met de Bourgeoisie hadden doorgesneden.⁴⁰ 'Proletarische' kunstenaars, geïnspireerd door ProletKult, werden in de nieuwe situatie wel geaccepteerd.⁴¹

Na de dood van Lenin, in 1924, sloeg de richtingstrijd uit de SU echter over op de KPD. De Linkse vleugel, veelal gevormd door de oude Spartacus strijders en Luxemburgisten, verloor evenals in de SU de strijd uiteindelijk van de rechtervleugel die verdere Bolsjewisering van de KPD voorstond. De nieuwe partijleiding die in 1924 aan de macht kwam, volgde de Stalinistische lijn. Op cultureel gebied betekende dit dat zij trachtten de brede groep kunstenaars met communistische sympathieën onder controle te brengen. De oprichting van de *Rote Gruppe*, een samenwerkingsverband van communistische kunstenaars, was hiervan hoogstwaarschijnlijk onderdeel.⁴² Binnen de partij vond een grote bureaucratisering plaats. Na 1924/25 was er binnen de KPD geen ruimte meer voor de vechtende spartaciste. Niet alleen bracht de NEP in de SU enige rust, ook binnen Duitsland trok de economie aan in deze periode en was er een tijd van enige stabiliteit in de republiek na de roerige jaren 1918-1923. Dit betekende ook een verschuiving in de cultuurpolitiek. In de nieuwe, genormaliseerde partij was minder ruimte voor scherpe aanvallen op de republiek: het was tijd voor nieuw optimisme. De heroïek van de arbeider, de aanstaande overwinning van het communisme, dat waren de nieuwe onderwerpen.⁴³

³⁸ Barbara McCloskey – *George Grosz and the communist party: art and radicalism, 1918 to 1936* (Princeton 1997) pag.66

³⁹ McCloskey – *George Grosz* pag.94-5

⁴⁰ Beth Irwin Lewis – *George Grosz, art and politics in the Weimar republic* (Madison, Milwaukee, London, 1971) pag.93

⁴¹ McCloskey – *George Grosz* pag.98

⁴² Lewis – *George Grosz* pag.115

⁴³ *Ibidem* pag.195

Ook in de vorm werd de partijleiding strikter: de tijd van experimenteren was voorbij: de ontwikkelingen in de SU spiegelen de partij een antiformalistische positie in. Realisme was de nieuwe basis.⁴⁴ De uiteindelijke overwinning van Stalin in 1928 leidde opnieuw ook in Duitsland tot een verandering van tactiek. Vanaf dat moment dicteerde de partij volledig de esthetiek.⁴⁵ Kunst werd ondergeschikt aan de AgitProp afdeling. Ook trok de KPD zich op alle fronten terug uit brede linkse samenwerkingsverbanden. Dit was de tijd van de theorie van het Sociaal-Fascisme dat de SPD als grootste vijand zag. Op kunstzinnig gebied werden alle brede platforms afgeschaft. De *Rote Gruppe* werd vervangen voor de *Association Revolutionärer Bildender Künstler Deutschlands* (ARBKD) geënt op haar Russische tegenhanger, de AkhRR. De ARBKD was haar zusterorganisatie en werkte nauw samen met de SU. Binnen de ARBKD was alle kunst ondergeschikt aan de strikte dogma's van realisme en partijprogramma. Met de aanstelling van Hitler als Rijkskanselier nam de invloed van de KPD snel af en binnen korte tijd werd zij gedwongen ondergronds te gaan. Veel communisten werden gearresteerd en vermoord en de partij speelde gedurende de oorlog geen rol van betekenis meer.

Bloch, Lukács en Benjamin

Buiten de officiële partij-ideologen van de KPD is het nuttig om nog enkele marxistische denkers te noemen die specifiek invloed hadden op het marxistische debat van het interbellum wat betreft kunst. De volgende drie denkers waren wellicht niet allemaal even bekend of geliefd in de jaren '20 en '30 maar zij waren zeer zeker bekend bij Brecht en Grosz. Het gaat hier om Ernst Bloch, Georg Lukács en Walter Benjamin. Deze drie mannen kenden elkaar en stonden in contact met elkaar gedurende (delen van) deze periode. Ook kenden zij direct of indirect Grosz en Brecht. Op hun onderlinge relaties zal echter slechts ingegaan worden in latere hoofdstukken voor zover zij relevant zijn voor Brecht en Grosz. Hier zal een korte uiteenzetting gegeven worden van de implicaties die het werk van deze drie denkers gehad heeft op het culturele, marxistische debat.

⁴⁴ McCloskey – George Grosz pag.124

⁴⁵ *Ibidem* pag.123

In 1918 bracht de Duitse Marxistische filosoof Ernst Bloch (1885 –1977) *Geist der Utopie* uit. Heel kort gezegd komt zijn theorie er op neer dat de utopie, als een soort bovenbouw binnen de bovenbouw van groot belang is.⁴⁶ De Utopie is altijd al onderdeel geweest van de menselijke geschiedenis, van de hof van Eden tot de utopisch-socialisten. Lang is de utopische impuls gekanaliseerd in religieuze visies⁴⁷, echter na het afschaffen van God is er een leegte ontstaan.⁴⁸ Dit is de ruimte waarin de mens zijn op het heden gebaseerde verlangens projecteert: de onbepaalde toekomst.⁴⁹ Deze toekomst moet open gelaten worden. Utopia vindt zijn uitdrukking echter niet in de quasi-wetenschap van utopisch-socialisten maar in de kunst. Schrijvers, dichters, schilders: zij hebben uitdrukking gegeven aan de utopische gedachte.⁵⁰

De implicaties voor de kunst van deze visie zijn uiteraard groot. Kunst heeft dus een voorname rol doordat het uitdrukking kan geven aan utopische dromen. Kunst kan dus een vooruitblik geven. Dit valt samen te zien met Marx' opmerking over de functie van kunst als vooruitlopend op de economische basis. Bovendien, als kunst niet gebonden is aan het heden maar uitdrukking kan geven aan utopische dromen, dan is het evenmin gebonden aan realisme. Immers, kunst hoeft niet de realiteit uit te drukken, in tegendeel zelfs. Men moet niet enkel beschrijven wat is, maar juist wat zou kunnen zijn als wij ons er voor inzetten.⁵¹

Blochs visie bevat echter ook een kritiek op het orthodoxe marxisme, dat teveel de nadruk legt op de onpersoonlijke mechanismen van de geschiedenis. De utopie kan immers slechts bereikt worden als men zich bewust inzet voor het bereiken hiervan. De actieve rol van de menselijke geest is dus wel degelijk van belang in het vormen van de toekomst.⁵² Het marxisme moet volgens Bloch utopischer durven worden, en zich actief inzetten voor het bereiken hiervan. Voor de kunst betekent dit dus dat de kunstenaar niet enkel moet schilderen wat hij ziet, maar zich actief moet inzetten dat wat hij ziet te veranderen. Blochs theorie vormt de basis voor een kunst die niet beschrijft maar ingrijpt.

⁴⁶ Solomon – Marxism and art pag.570

⁴⁷ Solomon – Marxism and art pag.570

⁴⁸ Ibidem pag.569

⁴⁹ Ibidem pag.571

⁵⁰ Ibidem pag.571

⁵¹ Leszek Kolakowski – Main currents of marxism, it's origins, growth and dissolution part 3: the breakdown (Oxford, 1978) pag.423

⁵² Kolakowski – Main currents of marxism pag.424

Ook de Hongaarse filosoof en politiek activist Georg Lukács (1885-1971) meende dat de economische onderbouw niet allesbepalend was. In zijn in 1923 uitgebrachte *Geschichte und Klassenbewußtsein* tracht hij een brug te slaan tussen Hegel, Marx en Rosa Luxemburg. Dit werd hem door de CPSU en KPD niet in dank afgenomen: Lukács' vermeende Luxemburgisme werd niet gewaardeerd, evenmin als zijn kritiek op Engels in het boek.⁵³ Dit ondanks het feit dat Lukács zelf zijn werk als Marxistisch-Leninistisch beschouwde.⁵⁴ In Duitsland werd het echter gewoon uitgegeven door de onafhankelijke communistische uitgeverij Malik Verlag. *Geschichte und Klassenbewußtsein* zegt weinig specifiek over kunst of esthetiek maar de visie die Lukács er in tot uiting brengt heeft wel bepaalde implicaties. Zoals gezegd pleitte hij voor een grotere nadruk op de bovenbouw ten opzichte van de economische basis. Hij ging uiteraard niet zo ver dat hij het werk van Marx weer teruggedraaide naar Hegel (zoals critici wel beweerd hebben) maar een zekere verschuiving is er wel. Theorie en realiteit moeten volgens Lukács samensmelten in de politieke praktijk.⁵⁵ Theorie en ideologie: de bovenbouw, is dus wel degelijk van belang. De dialectiek moest weer naar voren gehaald worden, wat volgens Lukács door Engels te weinig werd gedaan. De dialectiek tussen theorie en praktijk, tussen object en subject in de geschiedenis. Het bewustzijn was hierin doorslaggevend.

Waar Lukács zich vooral op richt is het bewustzijn. Het klassenbewustzijn van het proletariaat is van doorslaggevend belang in het brengen van politieke verandering.⁵⁶ Het is niet slechts object van de geschiedenis (het wordt gevormd) het moet ook subject worden (de geschiedenis vorm geven).⁵⁷ Hiermee wees Lukács dus in feite de deterministische geschiedenis af die orthodoxe marxisten zagen. Er was een dialectisch samenspel tussen het bewustzijn dat gevormd wordt door de geschiedenis en dat de geschiedenis vorm geeft. Kunst en cultuur zijn van belang in de vorming van dit bewustzijn. Daarmee stelt Lukács dus indirect dat kunst van groot belang kan zijn, niet als uitdrukking van de werkelijkheid maar in het scheppen van bewustzijn: het creëren van een klassenbewustzijn en daarmee het brengen van de politiek omwenteling.⁵⁸

⁵³ Solomon – Marxism and art pag.385

⁵⁴ Kolakowski – Main currents of marxism pag.260

⁵⁵ David McLellan – Marxism after Marx, an introduction (New York, 1979) pag.161

⁵⁶ McCloskey – George Grosz pag.49

⁵⁷ McLellan – Marxism after Marx pag.160

⁵⁸ McCloskey – George Grosz pag.49

Hierbij verwijzend naar Marx' opmerking over de rol van kunst in het vormen van een revolutionair bewustzijn. Overigens kwam Lukács onder druk van de partij uiteindelijk terug op zijn standpunten. Later in zijn carrière was hij een vooraanstaand filosoof van het socialistisch realisme.

Schrijver, criticus en filosoof Walter Benjamin (1892-1940) stond in contact met Bloch en via Adorno met de Franfurter Schulle. Hij werd feitelijk pas ruim na zijn dood echt bekend in bredere kringen maar in de kringen rond Brecht en Grosz was zijn naam en verschijning al lang voor die tijd bekend. Benjamin's voornaamste werk over kunst, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, kwam pas uit in 1936 maar het kan op grond van eerdere essays ook gezien worden als de culminatie van zijn werk. Omdat veel ideeën hiervan al eerder door Benjamin geuit zijn in debatten, is deze theorie dus wel degelijk relevant om te bespreken, zelfs al kwam het boek uit na de periode waarop de nadruk ligt.

In *Das Kunstwerk* zet Benjamin de volgende theorie uiteen over kunst. De kern van zijn betoog is dat technologische vernieuwingen onze waarneming en ons bewustzijn hebben veranderd.⁵⁹ Wat kunst in het verleden zijn waarde gaf was de onherhaalbaarheid. Dit noemt Benjamin het *aura* van de kunst. Dit aura is echter door nieuwe technieken als foto en film vernietigd: immers, alles is reproduceerbaar geworden.⁶⁰ Een tweede punt is dat het ideaal van *l'art pour l'art* niets is dan een esthetische mythe. Het is een ritueel dat uitgedaagd wordt door de nieuwe techniek. De reproduceerbaarheid van kunstwerken doet dit ritueel teniet en er dient een nieuwe fundering te komen voor kunst. Deze fundering ziet Benjamin in de politiek.

De veranderde situatie heeft zowel de kunstenaar als het publiek aangetast. De aandacht verschuift van het kunstwerk aan sich naar het terrein tussen de kunst en het publiek. Zuiver esthetische kunstvormen, zoals het classicisme van de nazi's, schrijft Benjamin dan ook pertinent af. Men moet juist de moderne technieken gebruiken om tegen dit valse esthetische ideaal te strijden. Met schokeffect en nieuwe techniek moet de massa gepolitiseerd worden. Walter Benjamin was goed bevriend met Bertolt Brecht, zij speelden graag een pot schaak in de tuin van Brechts huis.

⁵⁹ Michiel Leezenberg, Gerard de Vries – Wetenschapsfilosofie voor de geesteswetenschappen (Amsterdam, 2001) pag.182

⁶⁰ Solomon – Marxism and art pag.545

Die laatste schreef bij het nieuws van Benjamin's zelfmoord, op de vlucht voor Hitler, in 1940, het volgende:

Ermattungstaktik war's, was dir behagte
Am Schachtisch sitzend in des Birnbaums Schatten.
Der Feind, der dich von deinen Büchern jagte
Läßt sich von unsereinem nicht ermatten.⁶¹

⁶¹ Bertolt Brecht – Gesammelte Gedichte band 3 (Frankfurt am Main, 1967) pag.828

II: George Grosz

De droevigste man van Europa: korte biografie van George Grosz

Paß auf! Hier kommt Grosz,

Der traurigste Mensch in Europa,

"Ein Phänomen an Trauer".

Steifen Hut im Genick,

Kein schlapper Hund!!!!⁶²

Georg Ehrenfried Groß werd geboren in Berlijn op 26 juli 1893 en groeide op in een kleine stad in Pommeren. Zijn naam veranderde hij in 1916 in George Grosz uit een romantisch Amerikanisme, dat gangbaar was in die tijd.⁶³ Zijn vriend Helmut Herzfelde veranderde in diezelfde tijd zijn naam in John Heartfield en ook de stukken van Bertolt Brecht spelen zich veelal in Amerika af. In 1909 wordt Grosz aangenomen op de kunstacademie van Dresden waar hij naar eigen zeggen weinig leert.⁶⁴ Het droge academisme staat hem tegen. Hij beproeft zijn geluk dan met het tekenen van karikaturen en strips voor kranten maar wordt telkens afgewezen.

In 1914 breekt de oorlog uit die Grosz, net als de meeste Duitsers omarmt en toejuicht. Binnen zeer korte tijd raakt Grosz echter gedesillusioneerd door de oorlog. Zijn frontervaringen zijn beperkt en hij brengt meer tijd door in het lazaret dan in de loopgraaf. Zijn haat voor de oorlog en zijn woede over de maatschappij die deze heeft voortgebracht, brengt hem samen met enige andere anti-oorlogs kunstenaars en schrijvers. Zij vormen in 1917 de Dada beweging in Berlijn. Dada uit zijn ongenoegen over de oorlog en de wereld die haar voortbracht door middel van een harde, nihilistische kritiek op de Duitse cultuur. Grosz tracht met wilde en grove tekeningen het publiek te shockeren, hen wakker te schudden.

De revoluties van 1918-19 doen Grosz tot het inzicht komen dat nihilisme niet genoeg is maar politiek engagement noodzakelijk is: hij wordt lid van de nieuw opgerichte *Kommunistische Partei Deutschland* (KPD). In 1920 trouwt Grosz met Eva Peter; hij krijgt met haar twee zoons, Peter (1926-2006) en Marty (1930-). Begin jaren '20 is Grosz een van de meest vooraanstaande kunstenaars van het Duitse Communisme. Hij richt zijn kunstzinnige pijlen nu op de burgerlijke maatschappij en de heersende klassen.

⁶² George Grosz – 'Gesang an die welt' in: Lewis – George Grosz pag.3

⁶³ Lewis – George Grosz pag.25

⁶⁴ George Grosz – Een klein ja, een groot nee: herinneringen. (Amsterdam 1978 (1946)) pag.109

Vanaf midden jaren '20 neemt zijn vertrouwen in de partij, de Sovjet-Unie en het communistische ideaal echter langzaam af. Hij trekt zich terug uit de politiek en neemt afstand van zijn eerdere engagement. In 1932 emigreert Grosz op uitnodiging van de Art Students League in New York naar de VS. Hij ontvlucht hiermee als een van de eersten het aanstormende nazisme. In de jaren daarna neemt de vlucht van intellectuelen uit Duitsland een grote vlucht. In tegenstelling tot de meeste van hen beschouwt Grosz zich vanaf 1932 echt al als Amerikaan. Hij wordt dan ook genaturaliseerd in 1938.

In zijn periode in de VS maakt Grosz nauwelijks nog politieke kunst, hij schildert de natuur of zijn kinderen. Na 1945 krijgt de nihilistische kant van Grosz weer de overhand, en begint hij helse taferelen te schilderen en apocalyptische ruiters. In 1959 besluit hij na lang twijfelen toch terug te keren naar Duitsland vanwege familieomstandigheden. Kort na zijn aankomst verongelukt hij echter: na een avond drinken valt hij van de trap. Enkele arbeiders vinden de stervende schilder de volgende ochtend. George Grosz sterft op 6 juli 1959 in zijn geboorteplaats Berlijn. Het inspireerde zijn oude Dada vriend Walter Mehring tot het schrijven van het volgende gedicht:

Dies ist kein dadaistisches Phantasiestück –
oder doch?

Die Zeitungsfrau

Der Eismann

Die Maurer

3 Allegorien

einer

Berliner

GEORGE GROSZ –

Morgendämmerung

umstanden den Sterbenden,

den sie

in eine Wohnung zu schaffen

versuchten –

vergeblich ...

Sie hätten von ihm sein können –

Sie waren sein Werk

Keine Künstlerhand

hätte es

so

vollenden dürfen ... ⁶⁵

⁶⁵ Walter Mehring – Berlin Dada: eine Chronik mit Photos und Dokumenten (Zürich, 1959) pag.8

De jonge kunstenaar

Na de korte biografie hierboven zal ik mij nog uitsluitend richten op de aspecten van Grosz' leven en werk die van belang zijn voor het beantwoorden van de vragen die deze scriptie stelt. Allereerst is het nuttig op te merken dat George Grosz misschien wel van nature een groot misantroop is. Zijn werk en de visies die hij uit, getuigen eigenlijk al van meet af aan van een zeer negatief mensbeeld. Deze misantropie zal dan ook blijven terugkeren gedurende verschillende periodes van zijn leven.

Zoals eerder beschreven was Grosz geen grote fan van het classicisme aan de academie waar hij onderwezen werd. De avant-garde stromingen van het begin van de 20^e eeuw trokken hem meer aan. Zijn vroege werk toont dan ook duidelijk de sporen van futurisme en expressionisme. Zijn tekenstijl is wild en rauw. Gedurende de eerste wereldoorlog gaat Grosz zijn onderwerpen steeds meer richten op de krankzinnigheid en gruwelijkheid van de wereld die hij ziet. De bedoeling van zijn werk wordt steeds meer om mensen te shockeren. Hiertoe gebruikt hij verschillende middelen. Allereerst satire en bluf. Zo doet hij zich onder meer voor als een Hollandse zakenman die een ingenieus plan heeft om van granaatscherven souvenirs te maken, tot groot afgrijzen van zijn omstanders.⁶⁶ Zijn goede vriend Wieland Herzfelde omschreef Grosz aanwezigheid later als een 'koude douche'.⁶⁷ Naast zijn houding trachtte Grosz ook in zijn schilderijen en gedichten, Grosz was in deze tijd niet enkel een schilder, een zelfde schokeffect te hebben op het publiek. De decadentie en perversiteit van de Duitse beschaving moesten onthuld worden door taferelen met perverse en morbide lustmoorden en misdaad.⁶⁸ Ook de titels van zijn werken droegen bij aan dit effect: Grosz gebruikte veelal ironische onderschriften. Dit bleef hij altijd doen, al liet hij ze later door anderen schrijven.⁶⁹

Grosz' visie in deze periode laat zich het best omschrijven als pessimistisch idealisme. Hij keert zich steeds feller tegen de oorlog maar naar eigen zeggen niet vanwege een geloof in het goede dat beschermd dient te worden. Nee hij keert zich tegen de oorlog uit woede omdat hij het kwade niet kan uitstaan.⁷⁰ Toch had hij wel een zeker idealisme.

⁶⁶ Lewis – George Grosz pag.3-4

⁶⁷ Ibidem pag.4

⁶⁸ Ibidem pag..46

⁶⁹ Ibidem pag.132

⁷⁰ Ibidem pag.48

Waarom zou hij anders immers pogen mensen wakker te schudden met brute karikaturen van de maatschappij die hij zo verafschuwde? Omdat een realisatie van wat er mis is, een eerste stap is naar verandering.⁷¹ Wat is, is een voorwaarde voor een visie op wat kan zijn.

Tegen het einde van de oorlog ging Grosz samenwerken met Wieland Herzfelde en zijn broer John Heartfield. Herzfelde was een uitgever, oprichter van Malik Verlag en later redacteur, Heartfield een fotomontage kunstenaar. De drie mannen trachtten gezamenlijk mensen door middel van schok tot actie te brengen tegen de oorlog.⁷² Er werden open avonden georganiseerd met lezingen en kunststukjes die zich het beste laten omschrijven als *happenings*. Vanaf 1917 ontstond hieruit de Berlijnse Dada-groep.

Dada, Dada über alles

De Dada-beweging, oorspronkelijk ontstaan in Zürich, was vooral gericht tegen de heersende culturele waarden en de kunstwereld. De Berlijnse Dada-groep was echter van meet af aan veel meer politiek. Logisch gezien de politieke situatie in Duitsland vergeleken met Zwitserland. De provocaties van Grosz pasten perfect binnen het Dada-stramien. De dadaïsten deelden allemaal een sterke afkeer van de burgerlijke cultuur en moraal en trachtten consequent de heersende elite in Duitsland en de burgerij te schofferen. Zo parodieerde men onder andere, tegen de Duitse gewoonte van eerbied voor het gezag, meerdere malen de legerleiding. De middelen die men gebruikte om hun afkeer tegen de heersende cultuur en de oorlog te laten blijken waren satire, bluf, ironie en geweld.⁷³ Grosz, Heartfield en Herzfelde wilden echter verder gaan dan het ontwrichten van de burgerlijke maatschappij: zij wilden mensen aanzetten tot het daadwerkelijk nemen van politieke actie tegen de oorlog. In tegenstelling tot Grosz' misantropische visie op de mens hadden de beide broers echter een bijzonder positief mensbeeld. De oorlog was niet het gevolg van een inherente slechtheid van de mens of de samenleving maar van de heersende klassen.⁷⁴ In de Berlijnse Dada kwam Grosz in aanraking met communistische denkbeelden.

⁷¹ Lewis – George Grosz pag.48

⁷² Ibidem pag.41

⁷³ Ibidem pag.53

⁷⁴ Ibidem pag.59 en 65

Kunst en cultuur werden door de Dadaïsten als deceptie en fraude bestempeld. Immers, of je nu muziek maakte of een scheet liet, of je nu een schilderij produceerde of een vod: het maakte geen verschil. Het schieten en moorden ging verder. De oorlog had volgens Grosz de kunstenaar tot de realiteit gebracht: hij kon zich niet langer verbergen achter zijn werk.⁷⁵ Het eerste grote olieverfschilderij dat hij in deze periode maakt, heeft dan ook als thema hoe de burger braaf en rustig verder leeft terwijl om hem heen alles ten onder gaat. Het draagt de ironische titel *Deutschland: ein Wintermärchen*, naar het boek van Heinrich Heine, de grote satiricus van de 19^e eeuw. Grosz trachtte met dit kunstwerk de façades van de burgerlijke maatschappij en de autoriteiten waarop zij steunde, neer te halen en te ontmaskeren.⁷⁶

Dada uitte haar haat tegen de heersende kunstnormen op een radicale manier. Reproducties van schilderijen werden voor het oog van geschokte toeschouwers vernederd en vernietigd. Alle oude kunst was waardeloos. Kunst was voorbij. Het Dada-manifest, mede geschreven door Grosz, drukte het als volgt uit: kunst is een product van zijn tijd, en de beste kunst is de kunst die zijn tijd het best weerspiegelt. In 1918 betekende dit dus: kunst die de gruwelen van de oorlog laat zien. Destructief en bruut. Expressionisme en andere avant-garde stromingen die hieraan geen gehoor gaven, waren niets meer dan vluchtgedrag van de burgerij.⁷⁷ Dada was fel anti-expressionistisch en ook Grosz uitte zich vanaf dat moment uitsluitend negatief over de avant-garde kunst van het westen.

Het is niet moeilijk om in deze afwijzing van de bestaande kunststromingen en het idee dat alles volledig nieuw opgebouwd moest worden de invloed te zien van Bogdanov's ProletKult. Malik Verlag gaf dan ook de werken van Bogdanov uit en via Herzfelde en Heartfield kwam dit bij Dada terecht. Deze connectie met de door de sovjet-leiding gehate Bogdanov zorgde er dan ook voor dat de Dada beweging lang impopulair bleef onder de KPD leiding. Bogdanov sloot om een aantal redenen goed aan bij de Dadaïsten. Allereerst was ProletKult een vrij onafhankelijke beweging, antiautoritair en niet geleid door de partij. Hieraan voelde Dada zich verwant. Ook kon Dada in zijn werk een rechtvaardiging vinden voor hun verwerping van de burgerlijke cultuur.⁷⁸

⁷⁵ Lewis – George Grosz pag.53

⁷⁶ Ibidem pag.55

⁷⁷ Ibidem pag.57

⁷⁸ McCloskey – George Grosz pag.59

Grosz stond zelf minder afwijzend tegenover kunst dan de officiële Dada lijn. Hij was geenszins van mening dat alle kunst vernietigd moest worden. Kunst moest echter wel een nieuwe functie krijgen. Niet het innerlijk van een individuele schilder was wat telde in een kunstwerk maar het exterieur en het subject. Dat wil zeggen: het publiek. Dada gebruikte hiervoor alledaagse objecten die geenszins kunstzinnig waren door hun vorm of inhoud maar het konden worden door het effect dat zij hadden op het publiek.⁷⁹ Hier komt Grosz al in de buurt van de theorieën van Walter Benjamin.

Na het instorten van de Duitse staat in 1918 vond er een heroriëntering plaats. In de revolutionaire situatie werd het verzet tegen de maatschappij een specifiek verzet tegen de nieuwe regering. Dada radicaliseerde. Tot dan toe was Dada vooral nihilistisch en negatief: er werd geen positieve actie gepropageerd. Vanaf de revolutie van 1918-19 was dat anders. Grosz, Herzfelde en anderen beseften dat er achter alle perversie, corruptie en gruwel een systeem lag: het kapitalisme.⁸⁰ Grosz werd een revolutionair.

Vechtende Spartakist

In 1918 was Grosz samen met o.a. de expressionist Max Pechstein een van de oprichters van de November-groep. Een groep kunstenaars die zich, naar het voorbeeld van de Russische avant-garde, wilde inzetten voor de revolutie. Het werd echter een fiasco want zodra het geweld tegen de revolutionairen losbarste, vluchtten allen weer terug naar hun eerdere apolitieke of gematigde standpunten. Binnen een maand was de groep opgeheven en de kunstenaars volgens Grosz weer terug op hun positie: als verdedigers van de status quo.⁸¹ De Avant-garde verraadde in zijn visie het volk zoals de SPD dat deed in haar verloochening van de revolutie van 1918.⁸² Hij zag het als een noodzaak voor kunstenaars om in dit tumultueuze politiek landschap kleur te bekennen. Terugblikkend in 1943 zei hij het volgende: 'er was het volk, en er waren de fascistten: ik koos het volk.'⁸³

⁷⁹ Brigid Doherty – 'The work of art and the problem of politics in Berlin Dada' in: October, Volume: 0, Issue: 105 (1 juni, 2003) pag.81

⁸⁰ Lewis – George Grosz pag.61

⁸¹ McCloskey – George Grosz pag.51

⁸² Lewis – George Grosz pag.66

⁸³ *Ibidem* pag.67

Op 31 december 1918 werd Grosz lid van de KPD samen met Herzfelde, Heartfield en de toneelmaker Erwin Piscator, met wie hij later geregeld zou samenwerken. Zijn misantropie was Grosz, ondanks zijn nieuwe communistische overtuigingen, echter nog niet kwijt. Hij werd geen lid omdat hij een grote liefde had voor het volk maar omdat hij hun haat tegen de heersende klassen deelde.⁸⁴ Grosz' politieke overtuiging richtte zich *tegen* de uitbuiters, niet *voor* de onderdrukten.

Op kunstzinnig gebied gaf zijn nieuwe engagement Grosz een keur aan onderwerpen. Hij werkte vanaf 1918 voor meerdere communistische bladen ondanks de aanvankelijke tegenstand van de KPD-leiding tegen zijn werk. Met spotprenten en karikaturen waarin hij het militarisme en de burgerlijke maatschappij in Duitsland aanviel, trachtte hij het volk te bereiken. De voornaamste onderwerpen waren de SPD-leiding die de revolutie had verraden, het militarisme en Spartacus. De beroemde schrijver, journalist en satiricus Kurt Tucholsky noemde Grosz' tekeningen 'de effectiefste pamfletten van onze tijd.'⁸⁵ De kracht van Grosz' werk bestond vooral uit zijn talent voor typeringen. De kapitalist werd door overdrijving en brutalisering van een persoon tot een type: een symbool voor een systeem. Marx noemde dit de objectificatie van sociale verhoudingen. De kapitalist als mens werd ondergeschikt gemaakt aan de functie kapitalist. Grosz deed dit door te werken met bepaalde stereotypen. De fabrieksdirecteur, de soldaat, de generaal etc. Met de arbeider deed hij hetzelfde: ook hij was slechts een functie. Alle arbeiders in Grosz' werk zijn vrijwel identiek in hun houding, kleding en uiterlijk. Hun uniformiteit veronderstelt een onderdrukking die hen geen mens laat zijn maar slechts onderdeel van 'het proletariaat', de massa.⁸⁶ Het grote verschil was dat de arbeider sympathiek werd uitgebeeld in tegenstelling tot de alcoholische, dikke, perverse kapitalisten. Zijn types waren zo succesvol dat zij later in de SU gebruikt werden als symbolen.⁸⁷

Naast zijn werk als schilder en tekenaar was Grosz in deze periode ook actief als redacteur en organisator van communistische tijdschriften en manifestaties samen met zijn vrienden Heartfield en Herzfelde.⁸⁸ In 1920 schreef Grosz een artikel genaamd *Die Kunstlump* als reactie op de expressionist Oscar Kokoshka.

⁸⁴ Lewis – George Grosz pag.67-68

⁸⁵ Ibidem pag.76

⁸⁶ Ibidem pag.137-139

⁸⁷ Günther Anders – George Grosz, Die kleinen Bücher der Arche (Zürich, 1961) pag.23

⁸⁸ Lewis – George Grosz pag.82

Die laatste had de strijdende partijen in de republiek opgeroepen zorgvuldiger om te gaan met kunst. Bij straatgevechten in Dresden na de mislukte Kapp-Putsch, was een schilderij van Rubens beschadigd door een afgedwaalde kogel. Kokoshka riep daarop de partijen op het vechten te staken in de buurt van kunstwerken want de bescherming van kunst, de geheiligde erfenis van Duitsland, was belangrijker dan politieke doelen.⁸⁹ Grosz reageerde woedend. Dat de schade aan een schilderij belangrijker werd geacht dan de dood van 95 arbeiders bij het geweld moet hem zijn voorgekomen als een perverse grap. In het artikel zette hij zijn visie op kunst helder, zij het nogal polemisch, uiteen.

Allereerst stelt Grosz dat niet kunst maar de mens het heiligste goed is dat het land te bieden heeft. De constante preoccupatie met kunst, met schoonheid, is misleidend: het leidt de aandacht van de mens af van de werkelijke problemen. Kunst is maar van zeer beperkte waarde en in plaats van oude kunst te willen beschermen, zou men het beter kunnen verkopen voor brood voor de arbeiders. De waarde van kunst is namelijk enkel surpluswaarde. De hele kunsthandel is een fraude, kunst is een product om geld mee te verdienen voor de kapitalisten, voor het volk heeft het geen enkele waarde. Daarnaast is kunst een wapen van de burgerij tegen de arbeiders. Immers, door kunst hoger te waarderen dan mensenlevens devalueert de waarde van de mens. Dit vormt een excuus om mensen te vernietigen en uit te buiten.⁹⁰ De arbeiders moesten in opstand komen tegen de verafgoding van historische objecten.⁹¹ Kunst die enkel vlucht van de aardse problemen (en hiermee doelde Grosz zonder twijfel ook op het werk van Kokoschka zelf) is tendenskunst die enkel de heersende klassen dient.⁹² Ook is de invloed van Bogdanov nog duidelijk als Grosz stelt dat Avant-Garde kunst oplichterij is omdat enkel het proletariaat zelf een nieuwe cultuur kan creëren.⁹³

In datzelfde jaar zette Grosz nog tweemaal zijn visie uiteen in twee artikelen, genaamd *Statt ein Biografie*, en *Zu meinen neuen Bildern*. In *Statt ein Biografie* gaat Grosz verder in op wat hij ziet als burgerlijke kunst en de rol van de kunstenaar. Kunst zoals wij die kennen, aldus Grosz, is afhankelijk van de burgerlijke klasse en zal met haar sterven.⁹⁴

⁸⁹ Oscar Kokoshka – ‘An alle Einwohner von Dresden’ in: Edith Hoffman – Kokoshka: his life and work (London, 1947) Pag.143

⁹⁰ George Grosz en John Heartfield – ‘Der Kunstlump’ in: Die Aktion 12 juni 1920 pag.328

⁹¹ Brigid Doherty – ‘The work of art’ pag.74

⁹² *Ibidem* pag.75

⁹³ McCloskey – George Grosz pag.59

⁹⁴ George Grosz – ‘Statt ein Biografie’ in: George Grosz en Wieland Herzfelde – Die Kunst ist in gefahr (drei Aufsätze) (Berlijn, 1925) pag.39

De moderne burgerlijke, avant-garde kunst is een vlucht voor de werkelijkheid. Het streven naar tijdloze idealen is pure nonsens: tijdloosheid betekent nutteloosheid. Hierin bleef Grosz een dadaïst: de beste kunst is die, die het beste de tijd waarin zij tot stand komt weet uit te drukken. En dat was in zijn opinie zeker niet de expressionistische kunst van Kokoschka, Nolde of Pechstein. Het penseel moet een wapen zijn. Een wapen in de strijd.⁹⁵ De kunstenaar moet het ware gezicht van de wereld tonen aan het volk.⁹⁶ Het was de plicht van de revolutionaire kunstenaars om de kunst te ‘bevrijden van God en alle engelen’ om de blik te scherpen van eenieder voor de werkelijke sociale verhoudingen.⁹⁷ Waar Grosz hier op doelt, is in feite een artistieke vorm van ideologiekritiek zoals Marx die bedreef.

Het artikel bevat tevens een sneer naar de avant-garde die meende dat kunstenaars de voorlopers konden zijn van de revolutie. De massa werkt aan de opbouw van de wereld, stelt Grosz en de kunstenaar kan hoogstens een klein steentje bijdragen.⁹⁸ Het idee van een revolutionaire kunst (in de formalistische zin) is niets dan excentriek nihilisme.⁹⁹ Revolutionair is het slechts in de hoofden van de kunstenaars.

Een opvallend punt aan het artikel is dat het Grosz’ visie op kunst uitdraagt zonder ook maar een moment over Grosz zelf te spreken. De titel *Statt ein Biografie* geeft ook aan dat dit een bewust keuze was. Grosz keerde zich niet alleen inhoudelijk maar ook in de vorm van het artikel tegen het individualisme en de persoonlijkheidscultus van de kunstenaar zoals hij het zelf noemt.¹⁰⁰ Individueel gezeur is naar Grosz mening irrelevant voor de kunst: die moet zich richten op bredere maatschappelijke bewegingen. De individualiteit van de kunstenaar als hoogste goed, heeft bij Grosz echter ook een economisch motief. Hij ziet de cultus van de kunstenaar als individueel genie dat zijn zielerorselen zo goed weet te tonen, als een marketingtruc. De kunstkritiek die deze mythe in stand houdt, is pure oplichterij in dienst van de kunsthandel.¹⁰¹ De romantische mythe van de kunstenaar draagt immers bij aan de hoge prijzen die betaald worden voor kunstwerken. Een ironische voetnoot is overigens dat Grosz zelf ondanks zijn werk voor de revolutie, rond wist te komen van het geld dat hij verdiende met het verkopen van zijn werk aan rijke kopers.

⁹⁵ Grosz – ‘Statt ein Biografie’ pag.42

⁹⁶ Ibidem pag.43

⁹⁷ Ibidem pag.43

⁹⁸ Ibidem pag.44

⁹⁹ Lewis – George Grosz pag.97

¹⁰⁰ Grosz – ‘Statt ein Biografie’ pag.40

¹⁰¹ Ibidem pag.40

De kunsthandel waartegen hij fulmineerde, wist hij wel tot zijn eigen voordeel aan te wenden. De ‘kapitalisten’ kochten zijn schilderijen graag. Maar wellicht had Grosz niet veel keuze: veel andere opties waren er niet voor een kunstenaar om brood op tafel te krijgen.

Het tweede artikel verscheen enkele maanden later als begeleiding van een serie nieuwe kunstwerken die Grosz gemaakt had in, wat hij zelf meende, een geheel nieuwe stijl. Opnieuw begint Grosz met een aanval op de avant-garde. Burgerlijke revolutionaire kunst is vluchtgedrag en nihilisme. Het leidt de mens af van de werkelijke (politieke) strijd. In feite is kunst opium voor het volk zoals religie dat was volgens Lenin.¹⁰² Pas in de praktijk van de strijd zal de kunst zijn revolutionaire vorm en inhoud krijgen.¹⁰³ Opnieuw is hier duidelijk de marxistische logica te zien. In feite is Grosz’ visie op kunst gelijk aan het idee dat het klassenbewustzijn dat de revolutionaire strijd voert, pas zijn echte vorm krijgt gedurende en door die strijd. Dit is de dialectiek die je in een andere vorm ook bij Lukács aantreft. Bij Lukács kan bovendien kunst bijdragen aan de vorming van dit klassenbewustzijn. Grosz lijkt te proberen de vorm te vinden waarin dat inderdaad mogelijk is.

De nieuwe stijl die Grosz trachtte te vinden en waartoe hij dit artikel schreef, was een mechanische. Zijn onderwerpen waren nog steeds hetzelfde maar de burgerij werd nu afgebeeld als gezichtsloze automatieken. In Grosz’ visie waren deze uitermate geschikt voor de massa omdat zij door hun eenvoud en gebrek aan romantiek voor iedereen begrijpelijk waren.¹⁰⁴ De mechanische mensen die hij afbeeldde, waren een directe aanval op het psychologisch ‘gewroet’ van veel moderne kunstenaars.¹⁰⁵ De nieuwe mens was een collectieve, mechanische mens. Hierin sloot Grosz nauw aan bij de Russische constructivisten, de enige avant-garde stroming waartegen hij zich (nog) niet direct had gekeerd.¹⁰⁶ De stijl die hij gebruikte voor het afbeelden van deze mechanische mensen was opvallend. Grosz koos voor een duidelijk op de metafysische schilderkunst van Giorgio de Chirico geïnspireerde vorm.¹⁰⁷ Hij ontdeed deze weliswaar van zijn metafysische inhoud maar de keuze is niettemin opvallend.

¹⁰² *Ik gebruik hier bewust Lenin, en niet Marx, aangezien Grosz kunst niet ziet als een manier van het volk zelf, om te kunnen leven met armoede en onderdrukking, zoals Marx religie zag, maar als een bewuste misleiding, dus op de Leninistische manier. Daarom ook Opium VOOR het volk, ipv opium VAN het volk.*

¹⁰³ George Grosz – ‘Zu meinem neuen Bildern’ in: Dass Kunstblatt 5 no.1 (Januari 1921) pag.11

¹⁰⁴ Lewis – George Grosz pag pag.98

¹⁰⁵ Ibidem pag.98

¹⁰⁶ Ibidem pag.99

¹⁰⁷ Ibidem pag.98

Het ideaalbeeld van kunst was voor Grosz in deze periode een zuiver utilitaristische. De kunst van de toekomst zou gemaakt worden in werkplaatsen in plaats van ateliers en een objectieve, mechanische visie geven van de moderne mens.¹⁰⁸ Ook hierin is zijn verwantschap met de Russische constructivisten duidelijk aanwezig evenals met het utilitaristische kunstconcept dat aangehangen werd door o.a. Plekhanov en Lenin. De nieuwe stijl werd echter geen succes en Grosz stopte na korte tijd weer met deze vorm van schilderen. Het probleem in zijn opinie was dat het noch een proletarische toekomst uitdrukte, noch een scherpe ontleding van de contemporaine maatschappij gaf. Het miste aan beide kanten zijn doel: de tekeningen waren te nietszeggend. Ook van het constructivisme keerde Grosz zich steeds meer af na dit fiasco. In 1922 bezocht hij de grote tentoonstelling van Russische constructivisten en verafschuwde wat hij zag.¹⁰⁹ Uiteindelijk was dit voor hem toch niet de juiste richting.

In zijn volgende portfolio's met tekeningen en aquarellen, *Das Gesicht der herrschenden Klasse* (1921) en *Ecce Homo* (1922) viel hij weer als vanouds de burgerij en het militarisme aan. In *Ecce Homo* doet hij dat echter niet door te wijzen op de politieke misstanden maar door het privé-leven van de burgerij aan te vallen. Hij tracht de ware aard van de heersende klassen niet enkel politiek te ontmaskeren maar gebruikt ook perversiteit en decadentie als kenmerken van de burgerij om hun privé-leven in diskrediet te brengen.¹¹⁰ Hierin lijkt hij terug te keren naar zijn oude onderwerpen van misdaad en seks en zijn oude misantropie. Hij lijkt deze misantropie nu echter in banen geleid te hebben als ideologisch gedetermineerde haat.¹¹¹ Door de valse moraal en beschaving van de burgerij aan te vallen en te onthullen als een dekmantel voor perversiteit, kan Grosz de integriteit van zijn vijand vernietigen.

Men heeft in Grosz' afkeer van wat hij zag als decadentie wel een overblijfsel gezien van de protestantse dorpsjongen die de vrijheid van de grote stad nooit kon accepteren. Men suggereert dan dat Grosz in feite een moralist was.¹¹² Men moet echter niet vergeten dat Grosz een communist was, en als zodoende dacht.

¹⁰⁸ Lewis – George Grosz pag.98

¹⁰⁹ Ibidem pag.100

¹¹⁰ Ibidem pag.162

¹¹¹ Ibidem pag.103

¹¹² Ibidem pag.163-4

De decadentie en het verval die hij zag, waren de decadentie en het verval van de kapitalistische maatschappij. En dat is geen protestants christelijk, maar een typisch Leninistisch moralisme.

Kentering

Vanaf 1924 kan er echter een kentering worden gesignaleerd in Grosz' visie, werk en politiek engagement. In zijn autobiografie legde Grosz de oorzaak hiervan bij een reis die hij in 1922 maakte naar de Sovjet-Unie. Deze reis liep voor hem uit op een enorme deceptie. Hij omschrijft in een uitgebreid verslag het beeld dat hij kreeg van de nieuwe arbeidersstaat. Ondanks zijn ontmoeting met onder meer Zinoviev, Lenin, Lunacharsky (met wie hij goed kon opschieten) en Trotsky is het beeld dat Grosz schets er een van een grauw, karakterloos collectivisme. Armoede, honger en ellende zijn alomtegenwoordig en de bureaucratie is moordend.¹¹³ Dit verslag schreef Grosz echter jaren later, in een periode dat hij afstand trachtte te nemen van zijn communistische verleden. De breuk die hijzelf achteraf signaleert in zijn communistische geloof is wellicht niet zo groot geweest als hij suggereert.

Dat zijn vertrouwen in het Russische communisme een klap kreeg, betekent immers geenszins dat in Duitsland niet de KPD het beste alternatief bleef. Grosz bleef de jaren na 1922 trouw werken als KPD-lid.¹¹⁴ In 1924 schreef hij nog dat de vraag of men zijn werk als kunst zag, afhing van de vraag of men geloofde dat de toekomst toebehoorde aan de arbeidersklasse.¹¹⁵ De echte kentering in Grosz' werk zien we pas in 1924. Grosz krijgt dan ondertussen erkenning als vernieuwend en beroemd kunstenaar, een status waar hij zich zeer bewust van was.¹¹⁶ Twee korte artikelen die hij in deze periode schreef, getuigen van een zelfbewustere houding dan *Statt ein Biografie*, waarin hij zichzelf volledig aan de kant zet.

In 1924 werd ook de *Vereinigung kommunistischer Künstler Deutschlands* opgericht. De *Rote Gruppe*. Grosz werd voorzitter, Heartfeld secretaris, Wieland Herzfelde en hun beider vriend Rudolf Schlichter, ook een voormalig dadaïst, werden eveneens lid. Inhoudelijk stond de groep op het standpunt dat de nadruk in kunst moest liggen op revolutionaire inhoud en dat formalisme, de nadruk op vorm, vermeden moest worden.

¹¹³ Grosz – Klein ja pag.210-212

¹¹⁴ Lewis – George Grosz pag.109

¹¹⁵ Ibidem pag.115

¹¹⁶ Ibidem pag.114

Als kunstenaars aan de kant van het proletariaat stonden, zouden ze vanzelf de bijpassende vorm zouden vinden.¹¹⁷ Hierin sloot de groep aan bij de toenemende nadruk op ideologische inhoud en het steeds meer verdwijnen van de avant-garde kunst in de SU.¹¹⁸ Zoals al eerder gezegd was de Rote Gruppe waarschijnlijk onderdeel van de bureaucrativering van de KPD. Als kunstenaars nauwer samenwerkten met de partij kon de propaganda effectiever gemaakt worden.¹¹⁹

Het werk van Grosz werd minder politiek, zo begon hij steeds vaker liefdestaferelen te tekenen, wat uiteindelijk zou uitmonden in de bundel *Über alles die Liebe*. In 1925 schreef hij desondanks nog een groot artikel waarin hij zijn communistische kunstvisie uiteen zette, met medewerking van Herzfelde: *Die Kunst ist in Gefahr*. In dit lijvige artikel zet Grosz zijn visie uiteen op de situatie van de kunst in zijn tijd. Grosz betoogt dat reproductie van de werkelijkheid door kunst volledig zinloos is geworden door de uitvindingen van film en foto,¹²⁰ een duidelijke link met de gedachte van Walter Benjamin. Het gevolg hiervan is volgens Grosz dat kunstenaars zich steeds meer zijn gaan richten op de weergave van het innerlijk, wat hij een ‘vlucht in de metafysica’ noemt.¹²¹ Een andere beweging tracht daarentegen juist de dynamiek van de moderne tijd weer te geven. Hij doelt hiermee uiteraard op de voornaamste avant-gardisten waarmee hij te maken had: expressionisten en constructivisten.¹²² Ook in de combinatie tussen ingenieur en kunstenaar, zoals bij Bauhaus of in de toegepaste kunst van de Russische constructivisten zag hij weinig toekomst. Het was matig zowel als kunst als als gebruiksvoorwerp. Het zorgde voor een devaluatie van de kunst.¹²³ In de SU was het nog begrijpelijk dat techniek als onderwerp voor kunst genomen werd gezien het feit dat veel van die techniek volledig nieuw was in de voormalig agrarische staat, aldus Grosz.¹²⁴ De enige conclusie die uit deze ontwikkelingen kon worden getrokken was volgens Grosz de volledige liquidatie van de kunst. Deze conclusie acht hij zelf echter onwenselijk en onbevredigend.¹²⁵

¹¹⁷ Lewis – George Grosz pag.116

¹¹⁸ Ibidem pag.119

¹¹⁹ Ibidem pag.115

¹²⁰ George Grosz en Wieland Herzfelde – ‘Die Kunst ist in Gefahr’ in: Grosz en Herzfelde – Die Kunst ist in gefahr pag.10

¹²¹ Grosz en Herzfelde – ‘Die Kunst’ pag.10

¹²² Ibidem pag.11

¹²³ Ibidem pag.12

¹²⁴ Ibidem pag.13

¹²⁵ Ibidem pag.14

Zijn er dan toch zaken die enkel kunst kan uitdrukken? Die kunst *moet* uitdrukken, vraagt Grosz zich af. Of is het hoogste doel van kunst slechts in een museum te hangen?¹²⁶ Kunstenaars die hiernaar streven, die voor de toekomst werken, in de hoop dat de smaak van de tijd zal veranderen en zij gevierd zullen worden als grote, revolutionaire kunstenaars gaan er volgens Grosz foutief van uit dat schilderen revolutionair kan zijn.¹²⁷ Schilderen voor de toekomst doet een kunstenaar enkel vervallen in nietszeggendheid.

Grosz' eigen visie op kunst was beduidend pessimistischer. Voor 1914 zag hij esthetiek als zinloze bezigheid omdat de mens niets dan een zwijn was.¹²⁸ Het uitbreken van de oorlog bevestigde dit voor hem, aldus Grosz in 1925. Dit gaat overigens erg gemakkelijk voorbij aan het feit dat hijzelf in 1914 eveneens voorstander was van de oorlog. Wat echter nog opvallender is, is dat dit artikel meer kenmerken van een autobiografie bevat dan het eerdere *Statt in Biografie*. Tijdens de oorlog ontmoet hij medestanders, kritische kunstenaars die zich verzetten tegen het geweld.

Misschien is er dan toch een hoger doel dan werken voor de eigen voldoening en de portefeuille van de kunsthandelaar?¹²⁹ Als dat zo is, dan moet dat doel gezocht worden in het weergeven en bekritisieren van een krankzinnige, hatelijke wereld.¹³⁰ Dada was de logische, haast gedwongen, noodzakelijke reactie tegen de 'Geist' en de heiligheid in de esthetiek die onvermoeibaar doorgingen ondanks alle oorlogsgeweld. 'Jezus in de loopgraaf' bracht de kunst weer bij de tijd.¹³¹ Dada dwong de kunstenaars kleur te bekennen. Het was haast pervers om te spreken over vorm en kleur 'terwijl de veldheren elke dag opnieuw met bloed schilderden'.¹³² Dit was het nut van Dada, volgens Grosz, dat zij hardop zeiden: het maakt niet uit of je braakt of een sonnet voordraagt, of je schildert of urineert: het schieten gaat onverminderd door. De enige fout van Dada, erkent Grosz achteraf, was dat zij zich überhaupt met kunst bezighield.¹³³ Achter de waanzin en het geweld dat Dada opmerkte lag namelijk een systeem: het kapitalisme. En hierin ligt dan ook het nut van kunst, volgens Grosz: kunst moet zijn nut verkrijgen in de revolutionaire strijd van het proletariaat.

¹²⁶ Grosz en Herzfelde – 'Die Kunst' pag.15

¹²⁷ Ibidem pag.16

¹²⁸ Ibidem pag.19

¹²⁹ Ibidem pag.20

¹³⁰ Ibidem pag.21

¹³¹ Ibidem pag.22

¹³² Ibidem pag.23

¹³³ Ibidem pag.23-24

Grosz koppelt deze politieke kunstopvatting echter aan de geschiedenis van de kunst. Politieke kunst is tendenskunst maar volgens Grosz is alle kunst tendenskunst. De kunstgeschiedenis tracht echter slechts de formalistische kant van oude kunstwerken te benadrukken zonder ook de inhoud, de politieke lading ervan te erkennen. Dit is volgens hem onder meer het geval bij de Franse neoclassicisten.¹³⁴ Het is echter onmogelijk om een kunstenaar los te koppelen van de maatschappelijke orde en het is ook niet wenselijk. Geen zijde kiezen in de politieke strijd, is de zijde kiezen van de machthebbers.¹³⁵ Dit is volgens Grosz ook wat de avant-gardisten in Duitsland doen. Zij menen een formalistische revolutie door te voeren die al lang achterhaald is. De moderne kunst schokt niemand meer, de expressionisten en futuristen hangen in de woonkamers van de burgerij.¹³⁶ De waarde van de kunst kan enkel afgemeten worden aan de bruikbaarheid¹³⁷, schrijft Grosz, en in zijn woorden klinkt het utilitarisme opnieuw door. Zin, wezen en geschiedenis van de kunst, staan in direct verband met zin, wezen en geschiedenis van de maatschappij.

Dit artikel werd door de constructivisten in de SU opgevat als een pro-constructivistisch werk.¹³⁸ Dit werd echter bestreden door Lunacharsky die meende dat Grosz, ondanks zijn relatief positieve visie op de constructivisten vergeleken met futuristen of expressionisten, absoluut geen voorstander was van welke vorm van avant-garde kunst dan ook. Lunacharsky was een fan van Grosz en bezocht hem enkele malen in Berlijn. Het constructivisme echter was in de SU tegen 1925 definitief in ongenade gevallen. De Sovjet-top wenste zich er niet meer mee in te laten.

Ondanks de duidelijk politieke lijn in *Die Kunst ist in Gefahr* werd Grosz' werk zoals gezegd in deze periode steeds minder politiek. Ook sprak Grosz zich steeds negatiever uit over de SU: zijn politieke geloof in het communisme begon langzaam te verwateren al wist hij dit nog enige jaren te verbergen.¹³⁹ De verwijdering tussen Grosz en de KPD kwam echter vanaf twee kanten.

¹³⁴ Grosz en Herzfelde – 'Die Kunst' pag.25

¹³⁵ Ibidem pag.29

¹³⁶ Ibidem pag.30

¹³⁷ Ibidem pag.31

¹³⁸ Lewis – George Grosz pag.119

¹³⁹ Ibidem pag.176

De relatieve normalisering en rust in de samenleving en de KPD in de periode leiden er toe dat er steeds minder behoefte was aan de oorlogszuchtige kunst van Grosz.¹⁴⁰ Dit was een logische reactie op jaren vol onrust, revolutie en contrarevolutie. Het elan van de revolutie was duidelijk verminderd en bracht een periode van neutraliteit en/of bitterheid voor vele linkse kunstenaars.¹⁴¹

De *Neue Sachlichkeit* was hier een gevolg van. Het was een reactie tegen zowel het expressionisme als de revolutionaire taal van de dadaïsten. De nieuwe stroming richtte zich op antiformalisme. Men schilderde veelal realistische, vaak pessimistische portretten.¹⁴² Grosz maakte zelf nooit onderdeel uit van deze stroming maar had er wel connecties mee. Zijn kunst werd getoond op de tentoonstellingen en hij schilderde in deze periode een aantal realistische portretten die de stijl van de neue Sachlichkeit dicht naderen.

Grosz kreeg ook steeds meer contact met onafhankelijke linkse intellectuelen die de optimistische toekomstvisie van de KPD niet deelden en bovendien kritisch waren op de slaafse navolging van Moskou die zij in de KPD zagen. Grosz verschoof meer richting schrijvers als Walter Mehring, een zelfverklaard anarchist en satiricus, die Grosz al kende van zijn tijd bij de dadaïsten, of Kurt Tucholsky.¹⁴³ Tucholsky was allesbehalve een communist. Men zou hem kunnen omschrijven als een linkse democraat en pacifist. In 1920 was hij lid geworden van de onafhankelijke sociaal-democraten (USPD), een partij die tussen de SPD en KPD instond en hij verdedigde ondanks alle misstanden die hij zag, tot het einde de republiek van Weimar, zowel tegen generaals en nazi's als tegen de KPD. Grosz bewoog zich steeds meer buiten communistische kringen, in het gezelschap van linkse, liberale denkers en kunstenaars, veelal satirici.

Grosz schilderde en tekende vanaf 1924-25 ook nauwelijks meer politieke prenten, met al belangrijke uitzondering zijn samenwerking met Erwin Piscator en Bertolt Brecht. Grosz kende de toneelmaker Piscator al vanaf 1918, zij waren samen lid geworden van de KPD en Piscator was evenals Grosz lid van de *Rote Gruppe*.¹⁴⁴

¹⁴⁰ Lewis – George Grosz pag.175

¹⁴¹ Ibidem pag.182

¹⁴² Ibidem pag.182-3

¹⁴³ Ibidem pag.183

¹⁴⁴ McCloskey – George Grosz pag.133-4

Piscator herkende in Grosz een kunstenaar die hetzelfde trachtte te bereiken met zijn schilderijen als hij dat deed met zijn toneel¹⁴⁵ en stelde hem voor aan zijn vriend en medetheatermaker: Bertolt Brecht. De jaren daarop zou Grosz nauw samenwerken met beide theatermakers en illustraties maken bij hun stukken. Op de relatie tussen Grosz en Brecht zal verder ingegaan worden in een later hoofdstuk. Hun grootste gezamenlijke project was de toneelversie van de beroemde Tsjechische roman: *de avonturen van de brave soldaat Schwejk* in 1928. Dit was een samenwerkingsproces tussen zowel Piscator, Grosz als Brecht.¹⁴⁶ Deze prenten tonen nog de oude Grosz, al zijn zij iets grover, bruter en minder komisch dan zijn eerdere satirische werk.

Ondanks zijn blijvende lidmaatschap van de KPD en *Rote Gruppe* en zijn samenwerking met Piscator en Brecht, ontstond er voor Grosz een breuk tussen zijn officiële politieke houding en zijn overtuiging die langzaam begon te falen.¹⁴⁷ In hetzelfde jaar als *Die Kunst ist in Gefahr* uitkwam, schreef Grosz ook een autobiografisch stuk in zijn bundel *Der Speisser-Spiegel* dat nauwelijks nog enig blijk gaf van politiek engagement.¹⁴⁸ De klassenstrijd was vervangen door strijd tegen de massa-stupiditeit van de mens. Een duidelijke terugkeer naar zijn eerdere misantropie.¹⁴⁹ Kunst is nog steeds zijn wapen maar de vijand is veranderd. Zijn afkeer van het communisme had echter niet zoveel te maken met een verandering in Grosz' visie op de wereld: die was altijd al pessimistisch. Het had te maken met een verandering in de KPD. Grosz stond bijzonder onsympathiek tegenover de bureaucraten die de partij steeds meer in hun greep kregen¹⁵⁰: in de SU Stalin, in Duitsland Ernst Thälmann. Het Leninistische/stalinistische communisme was voor hem niet langer de juiste kanalisering van zijn haat.

Zoals gezegd kwam de verwijdering van twee kanten. Niet alleen Grosz stond onsympathiek tegenover de nieuwe KPD leiding: deze leiding stond ook niet bepaald positief tegenover Grosz. Dit was een dilemma voor de KPD. Grosz was ondertussen immers een beroemd en gerespecteerd kunstenaar die niet zomaar opzij geschoven kon worden.

¹⁴⁵ McCloskey – George Grosz pag.126

¹⁴⁶ McCloskey – George Grosz pag.133-4

¹⁴⁷ Lewis – George Grosz pag.192

¹⁴⁸ Ibidem pag.192

¹⁴⁹ ibidem pag.192

¹⁵⁰ Ibidem pag.193

Zijn kunst voldeed echter niet aan de nieuwe maatstaven van de partij.¹⁵¹ Vanaf 1924 kwam de nadruk voor de partij steeds minder te liggen op de onderdrukte proleet die Grosz zo goed kon weergeven en steeds meer op de heroïsche arbeider.¹⁵² Optimisme was de nieuwe basis. De steeds grotere druk van de partij was ook merkbaar voor Grosz als voorzitter van de *Rote Gruppe* en redacteur voor meerdere communistische bladen. Tegen Tucholsky klaagde Grosz over het feit dat de kunst steeds meer bepaald werd door politici die, naar zijn mening, hun onkunde op het gebied van kunst compenseerden met hun trouw aan de dogmatiek van de partij.¹⁵³

Vanaf 1926 wordt de kritiek op Grosz vanuit de KPD steeds openlijker. Grosz faalt in het weergeven van de heroïek van het proletariaat luidt het.¹⁵⁴ Het is echter geen bewuste obstructie, aldus de kunstcritici van de KPD, het probleem van Grosz is dat hij een ‘vechtende spartakist’ is die ‘nooit een echte bolsjewiek is geworden.’¹⁵⁵ Een kritiek die een zekere kern van waarheid bevat. Een andere kritiek is dat Grosz teveel kunst tracht te maken in plaats van propaganda. Hij acht zijn eigen kunstzinnige waarden hoger dan de opdrachten van de AgitProp divisie.¹⁵⁶ Kortom Grosz past zich onvoldoende aan de noden van de partij aan. De oplossing die de partij aandraagt, is een verregaande controle op kunstenaars door het Centraal comité van de partij.¹⁵⁷ Dit zou in 1928 tot stand komen met de oprichting van de ARBKD.

Grosz reageerde in 1928 op deze kritiek met een artikel genaamd *Mijn leven*, dat verrassend genoeg in de SU werd uitgegeven in plaats van in Duitsland.¹⁵⁸ In dit artikel keert hij zich af van wat hij ‘Hoera-bolsjewisme’ noemt.¹⁵⁹ Hij wil best het zegevierende proletariaat afbeelden, zoals de partij verlangt, maar het proletariaat zegeviert niet. Men kan hem niet beschuldigen van fatalisme of pessimisme meent hijzelf, enkel van realisme, en de realiteit is dat in Duitsland het proletariaat nog steeds onderdrukt is. Duitsland is geen arbeidersstaat.

¹⁵¹ Lewis – George Grosz pag.195

¹⁵² McCloskey – George Grosz pag.121

¹⁵³ Ibidem pag.120

¹⁵⁴ Lewis – George Grosz pag.195

¹⁵⁵ McCloskey – George Grosz pag.145

¹⁵⁶ Ibidem pag.123

¹⁵⁷ Ibidem pag.123

¹⁵⁸ Lewis – George Grosz pag.196

¹⁵⁹ Ibidem pag.196

Zijn kunst is dan ook niet bedoeld om de arbeiders af te beelden als helden en overwinnaars maar om ze bewust te maken van hun situatie en in het Duitsland van 1928 is die allesbehalve rooskleurig. De arbeider wordt nog steeds onderdrukt. En, zou ik er aan toe willen voegen, Grosz is nog steeds een socialist, alleen van een soort waaraan geen behoefte meer was.

Geloofsafval en pessimisme

In 1928 werd ook de *Rote Gruppe* definitief vervangen door de *Association Revolutionärer Bildender Künstler Deutschlands* (ARBKD) geënt op haar Russische zusterorganisatie. Grosz werd nog wel lid maar had in tegenstelling tot de *Rote Gruppe* geen belangrijke functie meer.¹⁶⁰ Voor Grosz was de dogmatische organisatie een definitieve stap weg van het revolutionaire enthousiasme van 1918-1919. Kunst werd nu volledig verwacht gemaakt te worden naar de maatstaven en wensen van de partij. Grosz verliet de KPD niet omdat het in zijn optiek ondanks alles nog steeds het enige bastion was tegen het steeds meer oprukkende militarisme van rechts maar hij had zijn vertrouwen verloren.¹⁶¹

In 1930 bracht Grosz *Das neue Gesicht der herrschende Klasse* uit, een opvolger van zijn eerdere politieke bundel *Das Gesicht der herrschende Klasse*. In tegenstelling tot die eerdere bundel bevatte *Das neue Gesicht* nauwelijks nog politieke prenten. Het beeldde vooral de Duitse bevolking af in al haar typische gewoontes en eigenschappen. Ook bracht Grosz in dat jaar een artikel uit over zijn jeugd waarin met geen woord over politiek gerept werd. Het verschil met *Statt ein Biografie* kon niet groter zijn. Grosz bracht in 1931 nog eenmaal een politiek getint artikel uit, *Kunst ist vorbei mein lieber*, waarin hij zich echter meer dadaïstisch dan communistisch liet zien.¹⁶² Hij opende hierin opnieuw de aanval op kunst als handelswaar en het nut van kunst die zich niet maatschappelijk inzet. Zijn conclusie was ditmaal echter wel de liquidatie van de kunst, in tegenstelling tot eerder. Het artikel bevat nog wel een marxistische toon in zijn kritiek van de burgerij maar gaat volledig voorbij aan de klassenstrijd en de proletarische revolutie.¹⁶³

¹⁶⁰ Lewis – George Grosz pag.194

¹⁶¹ Ibidem pag.196

¹⁶² Ibidem pag.203-4

¹⁶³ Ibidem pag.205

In 1931 verscheen Grosz laatste kunstbeschouwing. Een volledige terugkeer naar zijn vroegere nihilisme en misantropie. De moderne beschaving is failliet, beweert hij, industrialisatie heeft zowel in Europa als in de SU enkel nieuwe uitbuiting gebracht. Hetzelfde geldt voor de propaganda van beide kanten, zowel links als rechts, die enkel de mens afstompt. De kunstenaar is in dit alles volledig vervreemd van de werkelijkheid, en dient geen enkel nut meer.¹⁶⁴ Al zijn vroegere communisme is hier vervangen door een bijna conservatief, fatalistisch pessimisme.

Ook zijn werk is vanaf 1930 steeds romantischer, althans in onderwerp, en pessimistischer in toon.¹⁶⁵ In deze periode komt een nieuwe invloed op in zijn werk, namelijk die van Sigmund Freud. Ongeveer gelijk met de belangstelling van de Frankfurter Schulle voor de psychoanalist begon ook Grosz zich in diens werk te verdiepen. Het verstevigde slechts zijn eerdere misantropie over de menselijke rationaliteit en natuur.¹⁶⁶ Zijn werk krijgt dan ook steeds meer een brute, groteske lading. Grosz is niet langer kritisch, hij is a-politiek en grondig depressief.¹⁶⁷

Zoals eerder genoemd emigreerde de familie Grosz in 1932 naar de VS, kort voor de machtsovername van Hitler die zijn vroegere kameraden stuk voor stuk dwong eveneens te emigreren. In de VS bouwde Grosz nieuwe vriendschappen en contacten op. Voornamelijk met de antistalinistische linkse intellectuelen.¹⁶⁸ Deze zagen Grosz nog steeds als groot politiek kunstenaar en een bondgenoot in hun strijd. Ook hield Grosz contact met andere emigrés, waaronder veel van zijn oude KPD vrienden. Op het contact met Brecht zal later worden teruggekomen. Velen van hen begonnen langzaam echter te twijfelen aan Grosz die zich naast anticomunistisch ook steeds Amerikaanser ging gedragen. Zijn haat tegen de KPD en SU evenaarde ondertussen bijna zijn haat tegen Hitler en de zijnen. In een brief aan Herzfelde die Grosz trachtte over te halen hem bij te staan in de antifascistische strijd, schreef hij dat hij twijfelde aan alles en de marxisten even fel wenste te bestrijden als de fascistten.¹⁶⁹ Voor veel van zijn oude KPD vrienden was dit een onverteerbaar verraad aan zijn politieke loyaliteit.

¹⁶⁴ McCloskey – George Grosz pag.143-4

¹⁶⁵ Lewis – George Grosz pag.205

¹⁶⁶ McCloskey – George Grosz pag.144

¹⁶⁷ Lewis – George Grosz pag.209-210

¹⁶⁸ McCloskey – George Grosz pag.150

¹⁶⁹ Ibidem pag.153

In 1934 verklaarde Grosz dat hij geen enkel doel meer zag in zijn kunst: hij werkte enkel nog voor zichzelf.¹⁷⁰ De werken die hij schilderde in deze tijd vallen ruwweg in twee groepen in te delen. Hij maakte een grote hoeveelheid vrij neutrale pastels, waarop hij de natuur, New York of zijn jonge zoons afbeeldde. Deze stelde hij ook ten toon om te verkopen. Daarnaast maakte hij een serie enorm zwartgallige, apocalyptische kunstwerken die hij aan niemand toonde. Hieronder waren schilderijen met als thema de hel, oorlog, verwoesting en veelal een eenling die vol afschuw door dit alles waadt. Het is niet moeilijk om in deze eenzame wandelaar de schilder zelf te zien temidden van alle waanzin om hem heen. Qua stijl lijken de schilderijen op niets dat hij eerder maakte. Ze hebben meer weg van de grote werken van Jeroen Bosch, of de latere prenten van Goya. Aan politiek deed hij niet meer, en in deze tijd maakte hij ook definitief een fundamenteel onderscheid tussen kunst en propaganda.¹⁷¹

In 1936 bracht Grosz nog een laatste politiek portfolio uit, *Interregnum*, met daarin vooral oud werk en enkele nieuwe prenten. Deze prenten becommentarieerden echter vooral de rol van de kunstenaar zelf. Het belangrijkste werk hierin is een tekening van een minuscuul persoon, herkenbaar als schilder aan zijn jas, penseel en palet, hangende aan twee touwen tussen twee gigantische gezeten personen. De één een overduidelijke fascist in SA uniform, de ander een communist met hamer en korenhalm. Het werk heette *Art is eternal*. Duidelijker had Grosz zich niet kunnen uitdrukken. Hij keerde zich nu evenzeer af van de NSDAP als van de Communisten. De schilder hing bungelend tussen twee grote kwaden.¹⁷² Na deze bundel viel ook het antistalinistische links hem af en Grosz berouwde het niet: de Trotskyisten en andere linkse groepen waren in zijn ogen even totalitair en bureaucratisch als de officiële Communistische Partijen.¹⁷³ Politiek stond Grosz volledig alleen. En om zich heen zag hij langzaam de wereld ten onder gaan. Dit is wat hij uitdrukte in zijn late apocalyptische werken.

In 1944 sprak Grosz nog eenmaal over zijn kunst en de politiek. In zijn latere autobiografie zou hij vrijwel volledig hieraan voorbij gaan en trachtte hij zijn rol als communist te bagatelliseren. In 1944 schreef hij het volgende: de satire was hij definitief voorbij gegroeid. Het was terugkijkend een te beperkt wapen.

¹⁷⁰ McCloskey – George Grosz pag.172

¹⁷¹ Ibidem pag.185

¹⁷² Ibidem pag.188

¹⁷³ Ibidem pag.193

Toch keerde hij zich nog steeds af van puur formalisme en abstractie. Abstracte kunst, zo meende hij, verliest zich in stylisme en conventie.¹⁷⁴ Het afwijzen van de werkelijkheid is gevaarlijk. Kunst moet zowel het innerlijk als het uiterlijk uitdrukken, niet slechts een van beiden. Grosz toonde zich verder bijzonder pessimistisch, iets dat hij nooit meer helemaal zou kwijtraken. Zijn laatste uitspraak over politiek was dat ‘zij die te zwak zijn om te vechten’ in ieder geval nog ‘hun tuin kunnen besproeien.’¹⁷⁵ Het cynisme dat Grosz als jonge kunstenaar zo gekenmerkt had, was volledig terug.

Later trachtte Grosz zoals gezegd zijn communisme wat af te zwakken. Hij beweerde onder meer in 1946 dat zijn misantropie nooit weggevoerd was.¹⁷⁶ Dit is misschien waar. Grosz lijkt inderdaad zelfs in zijn communistische tijd nooit een bijzonder groot vertrouwen in de mens gehad te hebben. Maar het is ook niet onwaarschijnlijk dat hij vooral in een periode waarin communisme niet bepaald populair was, zijn eigen rol wat heeft trachten te verkleinen. Bovendien is de mens toch al geneigd bepaalde zaken wat al te gemakkelijk af te doen als een jeugdzonde. Want als men kijkt naar de Grosz van de jaren 1918-1925 dan kan men nauwelijks ontkennen dat hier toch overduidelijk een overtuigd communistische kunstenaar werkt. Zowel zijn werk als zijn visie, geuit in verschillende artikelen, tonen een hardwerkende communist, trouw aan zijn partij en zijn ideaal. En niet een scepticus die zich tijdelijk aansluit bij een partij waarin hij slechts matig vertrouwen heeft. Grosz enkel te zien als een cynische satiricus, is het ontkennen van een aanzienlijk deel van zijn persoon en zijn leven.

¹⁷⁴ George Grosz – Works (New York, 1960 (1944)) Herbert Brittner ed. pag.10 *Dit boek bevat een catalogus verzameld werk van Grosz, geordend door Brittner en begeleid door een inleidende tekst van Grosz zelf.*

¹⁷⁵ Grosz – Works pag.18

¹⁷⁶ Grosz – Klein ja pag.184

III: Bertolt Brecht

Und weil der Mensch ein Mensch ist: korte biografie van Bertolt Brecht

Die Philosophen haben die Welt nur verschieden *interpretiert*, es kömmt drauf an, sie zu *verändern*.¹⁷⁷

Eugen Berthold Brecht werd geboren op 10 februari 1898 in Augsburg, een industriestadje in Beieren. In 1916 nam hij de naam Bertolt Brecht aan. Al vanaf jonge leeftijd toont Brecht dat hij literair talent bezit; hij leest veel en schrijft regelmatig versjes. Op 16-jarige leeftijd is hij al werkzaam als journalist voor een plaatselijke krant en schrijft hij af en toe recensies. Ook schrijft hij al zijn eerste korte toneelstukken en gedichten. Ook als jongeman is Brecht succesvol. De jeugdige schrijver is slim, charmant en zelfbewust en weet zijn charme en literaire talent goed te gebruiken. Hij is graag het middelpunt van een groep vrienden en weet precies hoe hen te manipuleren.¹⁷⁸ Als natuurlijke leider op school heeft hij ook geen gebrek aan vriendinnen, iets dat Brecht gedurende zijn hele leven zou houden. Op school ontmoet hij Caspar Neher, een schilder. De twee bouwen een langdurige vriendschap op die zal uitmonden in vele gezamenlijke projecten.

In 1917 wordt Brecht opgeroepen voor de dienstplicht en gestationeerd in een militair hospitaal. Hij werkt hier slechts kort en begint kort daarna aan meerdere studies aan de Universiteit van München. Van deze studies boeit eigenlijk alleen literatuur hem echt maar ook deze moet hij afbreken voor een tweede termijn dienstplicht, opnieuw in een lazaret. Aan zijn ervaringen hier houdt hij een grondige afkeer over van oorlog en vooral van de eenvoud van het beschikken over andermans leven. Het gemak waarmee beslist wordt over leven en dood, vervult hem met afschuw. Gedurende zijn studie blijft hij stukken schrijven waaronder later bekend geworden stukken als *Baal* en *Trommeln in der Nacht*.

In de jaren na de oorlog breken in Duitsland revoluties uit maar de jonge Brecht voelt zich niet erg aangetrokken tot de politiek, zijn interesses liggen bij de kunst en de vrouwen. In 1919 bevalt zijn toenmalige vriendin Paula Banholzer van zijn eerste kind, Frank (1919-1943). Brecht heeft de relatie met haar dan echter al min of meer verbroken.

¹⁷⁷ Karl Marx – *Thesen über Feuerbach* (z.p. 1845) *Deze aantekeningen werden door Marx in zijn notitieboek geschreven in 1845 te Brussel. Later heeft Friedrich Engels deze aantekeningen gebruikt in zijn boek over Feuerbach, maar hierbij werden de aantekeningen dusdanig bewerkt dat er een controverse ontstond over de vraag of Engels Marx geen geweld had aangedaan. Om die reden heb ik de oorspronkelijke aantekeningen gebruikt, zoals die uitgegeven zijn in het verzamelde werk van Marx en Engels (Berlijn, 1978) en online staan op het Marxist Internet Archive: www.marxists.org laatst bezocht op 18 juli 2009*

¹⁷⁸ Ronald Hayman – *Brecht: a biography* (London, 1983) pag.16

In deze tijd wordt hij ook theatercriticus voor *Der Volkswille*, de krant van de onafhankelijke sociaal-democraten. (USPD)

In 1920 bezoekt Brecht voor het eerst Berlijn, de culturele hoofdstad van Duitsland. De overdaad aan cultuur, amusement en uitgaansgelegenheden maakt op hem een grote indruk. Berlijn is vergeven van de wansmaak, maar wát een wansmaak!¹⁷⁹ In Berlijn sluit de jonge kunstenaar ook vriendschap met de beroemde cabaretier Kurt Valentin en bouwt hij langzaam een kennissenkring op van kunstenaars en schrijvers. Hij vestigt zich echter nog niet in deze stad. In 1922 krijgt hij een contract als dramaturg in München, een baan waarin hij slechts matig succes heeft, maar wel 2 jaar werkzaam blijft. In datzelfde jaar trouwt Brecht met de operazangeres Marianne Zoff, met wie hij een dochter krijgt, Hanne (1923-2009). München staat hem echter steeds meer tegen en in 1924 verhuist hij dan toch naar Berlijn.

Marianne Zoff heeft hij dan ondertussen verlaten voor zijn minnares, Helene Wiegel, met wie hij gedurende de rest van zijn leven zou samenblijven ondanks zijn vele escapades. Met Wiegel krijgt hij twee kinderen, Stefan (1924-2009) en Barbara (1930-). Onder invloed van Wiegel gaat Brecht zich ook steeds meer met politiek bezig houden. Hij begint Marx te lezen en de werken van moderne marxistische auteurs. Zijn werk wordt vanaf 1926 steeds politiek bewuster en de toon en inhoud van zijn stukken verandert. Dit is de periode dat Brecht de theorie van het epische theater ontwikkelt, dat zo sterk met zijn naam verbonden is.

In deze tijd leert hij ook de componist Kurt Weill kennen met wie hij enkele opera's maakt, die zijn grote doorbraak zouden betekenen: *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* maar vooral *Die Dreigroschenoper*. Dit laatste stuk is nog steeds een van Brechts voornaamste stukken en was bij de eerste opvoering in 1928 al een enorm succes. De satirische opera van Brecht en Weill was hét culturele evenement van 1928.¹⁸⁰ De samenwerking met Weill zou echter niet lang duren, er ontstaan al snel onenigheden en beiden gaan hun eigen weg. De voornaamste componist van muziek voor Brechts werk zou vanaf dat moment Hans Eisler zijn. Begin jaren dertig probeert Brecht zijn geluk in de film maar een verfilming van zijn *Dreigroschenoper* loopt uit op een ruzie tussen schrijver en filmmaatschappij en een tweede film, *Kuhle Wampe oder Wem gehört Die Welt* met muziek van Eisler wordt direct na uitkomen verboden.

¹⁷⁹ Hayman – Brecht pag.53

¹⁸⁰ Eric D. Weitz – Weimar Germany, promise and tragedy (Princeton en Oxford, 2007) pag.262

In 1933 moet Brecht zoals zoveel linkse intellectuelen, vluchten uit Duitsland. In eerste instantie vlucht hij naar Zwitserland maar het land kwam hem eerder voor als decorstuk dan als een land¹⁸¹ en hij verhuist naar Svendborg, Denemarken. Gedurende zijn ballingschap blijft hij druk schrijven aan stukken die niet uitgevoerd kunnen worden en aan gedichten die strijden tegen het kwaad van het fascisme. In 1939 vlucht hij nog verder weg van de Duitse legers, naar Zweden, en kort daarna naar Finland. In 1941 vestigt hij zich definitief met vrouw, kinderen en minnaressen in Santa Monica, Los Angeles. In de VS krijgt Brecht echter geen voet aan de grond, hij voelt er zich niet thuis en krijgt zijn werk bovendien niet verkocht. Hij zingt er slechts de oorlog uit. Kort na zijn ondervraging door de *House of Un-American Affairs Committee* (HUAC) in 1947 vliegt de familie Brecht terug naar Europa.

Brecht wenst (nog) geen keuze te maken tussen de twee nieuwe delen van Duitsland¹⁸² en tracht het Oostenrijks staatsburgerschap te verkrijgen. Zijn reputatie in Europa is echter veel groter dan die in de VS was en de nieuwe socialistische staat wil hem maar al te graag binnen halen. Toch richt hij in 1949 met steun van de DDR autoriteiten zijn eigen toneelgezelschap op: het *Berliner Ensemble*. Tot directeur wordt zijn vrouw Helene Wiegel benoemd. In 1953 pas vestigt Brecht zich definitief in Berlijn waar hij op 14 augustus 1956 sterft aan een hartprobleem. Zijn laatste wensen waren dat er aan zijn graf niets gezegd zou worden en dat hij zonder praal begraven zou worden. Hij werd begraven in Berlijn, op zijn grafsteen staat enkel *Bertolt Brecht*.

De jonge schrijver

Bertolt Brecht was als kind al een schrijver, en schreef als 15 jarige al gedichten en parabellen over verschillende onderwerpen, waaronder een politieke parabel over de onrust op de Balkan.¹⁸³ Zijn teksten waren veelal eigenzinnig en Brecht rebelleerde dan ook graag tegen de heersende morele waarden en de burgerlijke maatschappij. Zijn favoriete wapen hiertoe was ironie.¹⁸⁴ Ook in zijn eerste stuk, een eenakter, lag de focus niet op de motieven van de karakters maar op hun belangen, die Brecht op cynische wijze toonde.¹⁸⁵

¹⁸¹ Hayman – Brecht pag.175

¹⁸² Ibidem pag.313

¹⁸³ Ibidem pag.3

¹⁸⁴ Ibidem pag.9

¹⁸⁵ Ibidem pag.4

Of het alomtegenwoordige patriottisme bij het uitbreken van de oorlog in 1914 Brecht ook in zijn greep kreeg, of dat hij er een mooie gelegenheid in zag om als schrijver het publiek te bereiken met romantisch proza valt te betwijfelen¹⁸⁶, maar feit is dat hij als jonge journalist zijn steentje bijdroeg aan de nationalistische jubelstemming. ‘Wij Duitsers, vrezen God, en verder niets’¹⁸⁷ schreef de jonge Brecht 9 dagen na het uitbreken van de oorlog. Net als bij vele anderen veranderde zijn houding echter snel. Zijn mening over de slachting die de eerste wereldoorlog was, werd allengs negatiever en zijn mening over de nog immer jubelende pers cynischer. Als meeloper was Brecht niet geslaagd, daarvoor was hij een veel te eigzinnig persoon. Zijn antiautoritaire houding droeg hij ook steeds meer uit in zijn werk. Zo bestempelde hij in een essay Horatius’ *Dulce et decorum est pro patria mori* (Het is zoet en nobel voor het vaderland te sterven) als propaganda. Een opmerking die hem in deze tijd van jingoïsme niet in dank werd afgenomen.¹⁸⁸

Naast zijn schrijfwerk begon Brecht zich ook steeds meer te interesseren voor muziek. Zo zette hij veel van zijn ballades op muziek en zong ze, zichzelf begeleidend op gitaar. Muziek versterkt de kracht van zijn poëzie, meende hij. Het maakte het nuttiger, beter overdraagbaar en succesvoller.¹⁸⁹ De muziek die hij hiertoe gebruikte, was de muziek van populaire volksliederen. Ook in zijn latere werk blijft dit element terugkeren. Gebrek aan muzikaal talent compenseerde Brecht door zijn vitaliteit en passie.¹⁹⁰ Het eerste lied dat hij zo schreef was het *Lied von der Eisenbahntruppen vorn Fort Donald*. In dit lied identificeerde hij zich overduidelijk met een antisociale groep Amerikaanse avonturiers.¹⁹¹ De Amerikaanse romantiek die zoveel Duitse kunstenaars en intellectuelen aansprak, raakte ook Brecht. Een ander terugkerend thema in veel van zijn werk uit deze tijd is de strijd van mens tegen natuur en de woeste natuurkrachten in het algemeen.

Tegen het einde van de oorlog schrijft Brecht zijn eerste grote toneelstuk, *Baal*. Dit stuk is vooral een reactie tegen de toneelwereld die hij als recensent zag. *Baal* keert zich zowel tegen de expressionistische kunst als tegen het romanticisme.¹⁹²

¹⁸⁶ Hayman – Brecht pag.13

¹⁸⁷ Ibidem pag.12

¹⁸⁸ Ibidem pag.17

¹⁸⁹ Ibidem pag.19

¹⁹⁰ Ibidem pag.27

¹⁹¹ Ibidem pag.18

¹⁹² Ibidem pag.28

‘Ik ben voor het sluiten van de theaters om artistieke redenen’¹⁹³ schrijft Brecht. De romantische visie op de kunsten en de kunstenaar verafschuwt hij als oplichterij.¹⁹⁴ Kunst was oplichterij maar, voegde hij er cynisch aan toe, het hele leven is oplichterij, kunst is enkel de eenvoudigste van de twee.¹⁹⁵ Baal was echter ook specifiek een reactie op een stuk van de expressionistische toneelschrijver Hanns Johst. In Brechts opinie ziet Johst de dichter waarover het stuk gaat, veel te veel als een uniek figuur, een hogere mens, in plaats van gewoon een mens die leeft, ademt, eet en drinkt.¹⁹⁶ In zijn eigen stuk is hier geen sprake van. Ook het hoogdravende proza van Johst verwerpt Brecht en Baal wordt gekenmerkt door simpele taal. Tegelijkertijd drijft Baal de spot met de bourgeoisie conventies en normen en waarden.¹⁹⁷ Religie, mystiek, spiritualiteit; het wordt door Brecht allemaal verworpen.¹⁹⁸ Brechts materialisme was al vroeg aanwezig. Een belangrijk kenmerk van Brechts toneelschrijven is dat hij vrijwel altijd collectief werkte. Ideeën toetste hij op vrienden en hun inbreng werd gebruikt. Ook nam hij ideeën van vrienden over als dat hem zo uit kwam. Zijn collectivistische werkhouding kreeg pas later ook een theoretische invulling maar was vanaf het begin aanwezig. Ook werkte Brecht al op jonge leeftijd nauw samen met zijn decorontwerpers, in dit geval zoals in vele gevallen later, zijn oude jeugdvriend Caspar Neher. Deze maakte al vroeg illustraties bij gedichten van Brecht en zijn decors zouden later een belangrijke plaats krijgen in Brechts theaterstukken. In het revolutionaire tumult van 1918-19 begeeft ook Brecht zich in de politieke arena. Zo bezoekt hij enkele partijbijeenkomsten van verschillende partijen maar geen van allen kunnen ze zijn enthousiasme echt opwekken.¹⁹⁹ Binnen korte tijd schrijft Brecht, geïnspireerd door de revolutionaire chaos om hem heen een stuk over de communistische opstand, genaamd *Spartacus*. Het stuk veroordeelt de burgerlijke maatschappij als corrupt en wreed (Brecht was de gruwelen van de oorlog niet vergeten) maar de hoofdpersoon keert zich evengoed af van de revolutie.

¹⁹³ Hayman – Brecht pag.28

¹⁹⁴ Tony Meech – ‘Brecht’s early plays’ in: Peter Thompson, Glendyr Sacks ed. – The Cambridge companion to Brecht (Cambridge, 1994) Pag.45

¹⁹⁵ Hayman – Brecht pag.28

¹⁹⁶ Ibidem pag.29

¹⁹⁷ Ibidem pag.32

¹⁹⁸ Ibidem pag.33

¹⁹⁹ Ibidem pag.39

Hij heeft genoeg gevochten en ligt liever in bed dan op de barricades te staan.²⁰⁰ Niet idealisme is de tegenhanger van wreedheid maar egoïsme. Brechts hoofdpersoon geeft even weinig om hoogdravende socialistische idealen als om de burgerlijke moraal. Wat hij vooral probeert, is in leven te blijven.²⁰¹ Brechts cynisme is duidelijk sterker dan zijn geloof in welke grote theorie dan ook.

Brechts karakters kenmerken zich in deze tijd door een gebrek aan eigen persoonlijkheid. Zij lijken meer oppervlakkige types dan echt ronde karakters. Brecht was dan ook sceptisch over het burgerlijke individualisme, al zou dit pas later uitgewerkt worden in een theatertheorie. Hij was echter minstens zo kritisch over socialistische ideeën van collectivisme. Zijn eigen houding was antipolitiek en vooral antididactisch: niemand hoefde hem wat te leren. De conservatief die strijdt tegen bolsjewisme, de communist die strijdt tegen de keizer en later de republiek: zij zijn beiden leraren en zij zijn beiden idioten.²⁰²

In 1920 bezoekt Brecht zoals gezegd voor de eerste maal Berlijn. De stad maakt op hem een enorme indruk en eigenlijk is hij niet van plan terug te keren naar huis. De stad is wild, bruist van energie, heeft geen moraal en is vergeven van wansmaak, maar wat een spektakel!²⁰³ In Berlijn ontmoet Brecht de cabaretier Kurt Valentin met wie hij bevriend raakt. De soms surrealistische humor van de beroemde clown inspireert hem.²⁰⁴ De invloed van de vervreemdende bewegingen en trucs van Valentin zal later terugkomen in het vervreemdingseffect van Brechts theater. Hoezeer Berlijn Brecht ook bevalt, hij vlucht tijdens de Kapp-putsch, een coup poging van rechtse politici en militairen, terug naar zijn thuis in Augsburg. Politiek is nog steeds niet aan hem besteed.

Hij voelt zich echter niet langer thuis in Augsburg. Hij vindt de stad provinciaals, burgerlijk en saai, iets dat eigenlijk voor heel Duitsland opgaat.²⁰⁵ Sowieso heeft Brecht weinig liefde voor zijn vaderland. De Duitse literatuur is humorloos, principeloos en droog, is zijn mening.²⁰⁶ Voor schrijvers als Thomas Mann heeft hij geen goed woord over.²⁰⁷

²⁰⁰ Ibidem pag.40

²⁰¹ Hayman – Brecht pag.40

²⁰² Ibidem pag.41

²⁰³ Ibidem pag.53

²⁰⁴ Ibidem pag.50

²⁰⁵ Ibidem pag.56

²⁰⁶ Bertolt Brecht – ‘Über die Deutsche Literatur’ in: Bertolt Brecht – Schriften zur Literatur und Kunst 1, 1920-1932 (Frankfurt am Main, 1967) pag.8

²⁰⁷ Bertolt Brecht – ‘Thomas Mann im Börsensaal’ in: Brecht – Schriften 1 pag.29

Brecht staat niet negatief tegenover experimenten in de literatuur maar uiteindelijk is de juiste vorm voor kunst eenvoud en koelheid.²⁰⁸ Ook voor de beeldende kunst heeft hij zijn oordeel klaar. Er is niets mis met avant-garde kunst maar wel met een kunstenaar die niets anders doet dan zichzelf kunstzinnig bevredigen.²⁰⁹ Een kunstenaar moet werken voor het publiek, voor het volk. Anders heeft zijn werk geen enkele relevantie.²¹⁰

Kentering

De vele stukken die Brecht in deze tijd bezocht door zijn baan als theaterrecensent voor de *Volkswille*, bezorgde hem ook nieuwe inspiratie voor het vinden van zijn eigen weg in de theaterwereld. Het was vooral zijn afkeer van het klassieke theater dat hij overal zag, dat hem tot zijn eigen theorie over het theater zou doen komen. Brecht meende dat het onnodig was om een plot te hebben in een stuk en een traditioneel plot was zelfs ronduit slecht.²¹¹ Bovendien moest kunst niet het doel zijn maar het middel.²¹² Het doel werd door Brecht steeds meer sociaal geformuleerd. Zo hergebruikte hij oude thema's en verhalen maar legde in plaats van op de psychologie, de nadruk op de sociale geschiedenis er achter die veelal door andere schrijvers genegeerd was.²¹³ Bovendien moest dit gedaan worden met eenvoudige middelen. Het complexe moest simpeler gemaakt worden.²¹⁴ Brecht wantrouwde het drama en zocht naar een meer aardse, kritische aanpak van het theater.²¹⁵

Begin jaren '20 begon Brecht zijn eerdere fascinatie voor natuurkrachten steeds meer te betrekken op de stad. Hij zag de stad als een jungle, de sociale krachten als natuurkrachten en verbaasde zich er over dat de poëzie van de sociale jungle nog nooit geschreven was.²¹⁶ Hij had nog geen kennis van het werk van Marx maar onbewust begon hij al te verschuiven richting het marxisme.²¹⁷

²⁰⁸ Bertolt Brecht – 'Notizen ohne Titel 1920' in: Brecht – Schriften 1 pag.11

²⁰⁹ Bertolt Brecht – 'Aufruf an die jungen Maler' in: Brecht – Schriften 1 pag.18

²¹⁰ Brecht – 'Aufruf' pag.18

²¹¹ Hayman – Brecht pag.60

²¹² Ibidem pag.75

²¹³ Ibidem pag.78

²¹⁴ Terry Eagleton – 'The critic as clown' in: Cary Nelson, Lawrence Grossberg ed. – Marxism and the interpretation of culture (Houndmills enz., 1988) pag.628

²¹⁵ Eagleton – 'The critic' pag.629

²¹⁶ Bertolt Brecht – 'Notizen ohne Titel 1921' in: Brecht – Schriften 1 pag.20

²¹⁷ Hayman – Brecht pag.75

In 1921 bezocht hij voor een tweede maal Berlijn en opnieuw zocht hij contact met Valentin en de intellectuele elite.²¹⁸ In datzelfde jaar zag hij ook voor het eerst een film van Charlie Chaplin die evenals Valentin een enorme indruk op hem maakte.²¹⁹ Chaplins gestalte maakte hem bewust van de façades van de mens en de stad, een volgende stap richting het marxisme.²²⁰

In 1922 keerde hij terug naar München om aan de slag te gaan als dramaturg in de schouwburg aldaar. Brechts ster is bovendien rijzende. Zijn stukken worden met succes uitgevoerd en hij krijgt eindelijk erkenning als schrijver.²²¹ München staat hem desondanks niet aan. Hij vindt de stad saai en provinciaals en woont liever in Berlijn. Zijn eigen versie van Christopher Marlowe's Edward II was voor Brecht de mogelijkheid om zijn nieuwe visie op theater uit te proberen. De soldaten uit het stuk werden gede-individualiseerd door middel van witte schmink en mimiek.²²² Brecht trachtte hen tot mechanische personages te maken. Dit valt te zien als een eerste toepassing van het vervreemdingseffect.

Ondanks het feit dat hij nog getrouwd was met Marianne Zoff kreeg Brecht in deze tijd ook nieuwe relatie, met de actrice Helene Wiegel. Wiegel was een overtuigd communiste en zou een enorme invloed hebben op de politieke vorming van Brecht.²²³ Ook leende een vriend hem verschillende boeken van Ernst Bloch en Georg Lukács.²²⁴ Brecht voelde voorlopig echter nog niets voor een politieke revolutie. De revolutie die hij voor ogen had was vooralsnog artistiek.²²⁵ Zijn verzet richtte zich tegen de burgerlijke literatuur die volgens hem volledig nutteloos was.²²⁶ Het was de beruchte 'Bierhalle Putsch' van een kleine Oostenrijkse korporaal of, zoals Brecht hem altijd zou blijven noemen 'de huisschilder',²²⁷ die Brecht haast dwong zich meer bewust te worden van de politiek.²²⁸ In 1924 vertrekt Brecht uit München om zich bij Wiegel te voegen in Berlijn.

²¹⁸ Ibidem pag.84-5

²¹⁹ Ibidem pag.79

²²⁰ Hayman – Brecht pag.79-80

²²¹ Ibidem pag.90-1

²²² Ibidem pag.101

²²³ Ibidem pag.96

²²⁴ Ibidem pag.102

²²⁵ Ibidem pag.102

²²⁶ Bertolt Brecht – 'Kleiner Rat, Dokumente anzufertigen' in: Brecht – Schrifte 1 pag.62

²²⁷ Philip Thomson – 'Brecht's poetry' in: Thomson, Sacks ed. – The Cambridge companion pag.211

²²⁸ Hayman – Brecht pag.102-3

In zijn werk begint de politiek langzaam door te dringen. De personages worden steeds mechanischer onder invloed van Grosz en Leger die hier in dezelfde tijd mee experimenteerden.²²⁹ Deze mechanische personages zijn ‘nieuwe mensen’ zonder eigen opinie of bewegingsruimte.²³⁰

De sociale krachten in de maatschappij krijgen steeds meer de overhand boven de psychologische aspecten van de karakters. Ook in zijn verdere werk van deze tijd valt een steeds grotere sociale bewustheid waar te nemen. Zo verzette Brecht zich in 1926 heftig tegen een verbod op ‘schmutzliteratur’ die de moraal zou verslechteren met de woorden: jullie kunnen het volk niet voor honger behoeden of voor onrecht, waarom dan wel hiervoor?²³¹ Zal literatuur de moraal daadwerkelijk erger aantasten dan armoede of onderdrukking? Wat de Rijksdag doorvoert, is volgens Brecht geen bescherming van de moraal maar een verbod op de waarheid.²³² Brecht wordt steeds meer een politiek activist zowel in zijn visie als in zijn werk.

Wat Brecht wil met zijn kunst, is een realistische kunst. Positief, en constructief.²³³ De nieuwe zakelijkheid trekt hem wel aan, hij ziet het als realisme met een socialistisch sausje.²³⁴ Ook leest hij in deze tijd Grosz’ en Herzfeldes *Die Kunst ist in gefahr*.²³⁵ Hij herinterpreteert zijn oude stukken, zoals Baal, en tracht ze objectiever te maken, minder emotioneel.²³⁶ De spelers kunnen in zijn opinie het beste in de derde persoon praten over hun karakter om op die wijze afstand te creëren.²³⁷ Ook tracht hij bewust droog en zakelijk te schrijven vooral over emoties, om op die manier een vroege vorm van vervreemding teweeg te brengen.²³⁸

Brecht tracht vooral de sociale krachten in de maatschappij te begrijpen. Onder invloed van Wiegel leest hij voor het eerst Marx en het geeft hem een directe ondersteuning voor wat hij intuïtief al aanvoelde. Het marxisme geeft hem de overtuiging die religie hem nooit geven kon.²³⁹

²²⁹ Ibidem pag.106

²³⁰ Ibidem pag.109

²³¹ Bertolt Brecht – ‘Verbot der Wahrheit’ in: Brecht – Schrifte 1 pag.59

²³² Brecht – ‘Verbot der Wahrheit’ pag.60

²³³ Hayman – Brecht pag.111

²³⁴ Ibidem pag.111

²³⁵ Ibidem pag.111

²³⁶ Ibidem pag.114

²³⁷ Ibidem pag.115

²³⁸ Thomson – ‘Brecht’s poetry’ pag.204

²³⁹ Hayman – Brecht pag.121

Het focust zijn sterke antipathie tegen de burgerij, zijn afkeer van de oorlog en zijn kijk op de rol van onpersoonlijke sociale krachten.²⁴⁰ Brecht wordt een overtuigd marxist. Op een rondvraag naar het beste boek van 1926 noemt hij twee boeken, een over het leven van Lenin en een over het bolsjewisme.²⁴¹ Zijn nieuwe overtuiging heeft grote gevolgen voor zijn visie op kunst.

Zo ziet hij vanaf dit moment het verval van het westerse drama als samenhangend met het wegvallen van het individualisme ten gunste van een collectivistische samenlevingsvorm.²⁴² Zijn mening dat kunst constructief moet zijn en niet enkel gericht op de kunstenaar, blijft maar krijgt nu een politieke dimensie. Kunst moet een actieve politieke factor zijn.²⁴³ De parabellen uit zijn jeugd krijgen een communistische lading. Ook de theaterhervorming die hij trachtte te bereiken, wordt nu onderdeel van een grotere maatschappelijke hervorming. Kunst en samenleving worden voor Brecht steeds meer een samenhangend geheel.²⁴⁴ In zijn notitieboek noteert hij dat ‘de marxisten als enigen antwoord geven op de vraag wat iemand wil bereiken met zijn kunst.’²⁴⁵ De functie van kunst is een doorslaggevende factor. Welke verandering wil hij zelf in de lezer te weeg brengen?²⁴⁶ Ook al beschouwt hij als marxist theater, kunst en literatuur als onderdeel van de bovenbouw, toch wil hij trachten deze te hervormen.²⁴⁷ Hierin echoot Brecht zowel Marx als Lukács. Marx in zijn opmerking over kunst als vorm van een revolutionair bewustzijn en Lukács in zijn visie op de invloed van de bovenbouw op de onderbouw. Brecht deelde zijn mening dat een bewustzijnsverandering wel degelijk invloed kon hebben op de sociale en economische veranderingen in de onderbouw. In 1926 ontwikkelt Brecht op grond van zijn eerdere experimenten en zijn nieuwe overtuiging ook voor het eerst zijn theorie van het episch theater.²⁴⁸

²⁴⁰ Ibidem pag.121

²⁴¹ Bertolt Brecht – ‘Die besten Bücher des Jahres 1926, Antwort auf eine Rundfrage’ in Brecht – Schrifte 1 pag.64

²⁴² Hayman – Brecht pag.122

²⁴³ Ibidem pag.124

²⁴⁴ Ibidem pag.124

²⁴⁵ Bertolt Brecht – ‘Kleine Notiz’ in: Brecht – Schrifte 1 pag.23

²⁴⁶ Brecht – ‘Kleine Notiz’ pag.23

²⁴⁷ Hayman – Brecht pag.125

²⁴⁸ Ibidem pag.116

Het episch theater

Aangezien het episch theater gezien kan worden als de belangrijkste toneelvernieuwing van Brecht, zal hier wat uitgebreider worden ingegaan op de achtergrond en inhoud hiervan. Dit gedeelte is niet volledig in lijn met de verdere chronologische ontwikkeling van dit hoofdstuk maar voor de duidelijkheid zal hierop een uitzondering gemaakt worden. De ontwikkeling van de theorie van het episch theater hier beschreven, vindt plaats tussen 1926 en begin jaren '30. Politiek geëngageerd theater was niet nieuw in de republiek van Weimar. In de jaren '20 waren er vele linkse politieke toneelgroepen. Velen hiervan dienden de agitprop-divisie van de KPD en trachtten met hun theater de politieke lijn van de partij in versimpelde vorm over te brengen op het gewone volk.²⁴⁹ Deze agitprop groepen waren echter veelal weinig kunstzinnig of vernieuwend. Een uitzondering hierop was het politieke theater van Erwin Piscator. Piscator, KPD lid vanaf het begin in 1918, was de eerste die ten behoeve van de kracht van zijn politieke theater moderne technologie gebruikte.²⁵⁰ Overigens was de functie van zijn theater onverbloemd propagandistisch. Kunst was enkel een vehikel voor het overbrengen van de boodschap.²⁵¹ Het ging dus om utilitair theater, bedoeld om het proletariaat mee te bereiken.²⁵² Hiertoe gebruikte Piscator filmtechnieken en mechanische sets.²⁵³ Deze hadden tot effect dat de aandacht niet op het individu kwam te liggen maar op de mechanische processen.²⁵⁴ Ook liet Piscator zijn acteurs vooral rationeel spelen in plaats van emotioneel. Hij bereikte hiermee een mix tussen drama en epiek door een combinatie van acteren en projecteren. Brecht zou het drama pas echt volledig uit het theater bannen.

De zwakte van Piscator zat hem er in dat hij zelf geen toneelschrijver was. Hij maakte nieuw theater maar met oude teksten die nog niet op het nieuwe theater waren aangepast.²⁵⁵ Piscator had echter wel een grote invloed op Brecht.²⁵⁶ In 1928 was Brecht kort lid van Piscators collectief.

²⁴⁹ Richard Bodek – Proletarian performance in Weimar Berlin: Agitprop, chorus, and Brecht (Columbia, 1997) pag.81

²⁵⁰ Bodek – Proletarian performance pag.4

²⁵¹ Ibidem pag.4

²⁵² Hayman – Brecht pag.128

²⁵³ Bodek – Proletarian performance pag.4

²⁵⁴ Hayman – Brecht pag.128

²⁵⁵ Ibidem pag.117

²⁵⁶ Bodek – Proletarian performance pag.140

De twee theatermakers werkten samen aan de toneelversie van *De avonturen van de brave soldaat Schwejk*. Van Piscator leerde Brecht het effect van film in een toneelstuk.²⁵⁷ Ook gebruikten Piscator en Brecht poppen en andere decorstukken van George Grosz die de vijand dehumaniseerden terwijl Schwejk zelf overduidelijk menselijk werd neergezet.²⁵⁸

Tussen 1926 en 1928 ontwikkelde Brecht voor het eerst zijn eigen theorie van het episch theater. Pas na 1928 kwam deze tot volle ontwikkeling. Brecht stelde zichzelf de volgende vraag:

‘Hoe kan de onvrije, onwetende mens van onze tijd, met zijn dorst naar vrijheid en zijn honger naar kennis; hoe kan de gekwelde en heroïsche mens van deze tijd zijn eigen theater verkrijgen dat hem zal helpen de wereld en zichzelf te overwinnen?’²⁵⁹

Hiertoe tracht Brecht een theater te creëren dat de narcotische functies van kunst kan voorkomen.²⁶⁰ Brecht ziet in kunst dezelfde negatieve, narcotische effecten die ook Lenin ervoer: dat kunst de mens afleidt van de daadwerkelijke politieke taak. Wat Brecht nu wilde doen, was niet de toeschouwer een politieke visie opdringen maar het zaad van de verandering zaaien.²⁶¹ Dit door het bewustzijn van het publiek te vergroten, hen bewust te maken van hun situatie en zo militantie te kweken.²⁶² Kunst moest voor Brecht vooral een debat zijn dat met argumenten iets duidelijk maakte maar waarin ook ruimte was voor tegenspraak.²⁶³ Daarom ook had hij een enorme voorkeur voor rechtbankscènes, aan de hand waarvan publieke discussies gevoerd konden worden.²⁶⁴

Centraal in Brechts theorie van het episch theater staat het onderscheid tussen drama en epiek. Het dramatische theater heeft volgens hem enkel een plezierfunctie.²⁶⁵ Het is narcotisch omdat het publiek enkel publiek is, luisteraar, onderworpen aan de autoriteit van de spelers en omdat het niets anders biedt dan escapisme uit de dagelijkse werkelijkheid.

²⁵⁷ Hayman – *Brecht* pag.127

²⁵⁸ *Ibidem* pag.127-8

²⁵⁹ Bertolt Brecht – ‘On experimental theatre’ in: John Willet ed. *Brecht on theatre* (New York, 1964) pag.135

²⁶⁰ Solomon – *Marxism and art* pag.355

²⁶¹ *Ibidem* pag.355

²⁶² *Ibidem* pag.358

²⁶³ Hayman – *Brecht* pag.348

²⁶⁴ *Ibidem* pag.164

²⁶⁵ Bertolt Brecht – ‘A short organum for the theatre’ in: Willet ed. – *Brecht on theatre* pag.181

De structuur van het podium is onveranderbaar in dit drama en de gebeurtenissen die men ziet, zijn niet te beïnvloeden door het publiek. Dat staat voor Brecht gelijk aan de onmogelijkheid voor de massa (het publiek) om de maatschappelijke structuur (het toneel) te beïnvloeden. Het oude toneel is daarmee een bewaker van de sociale en politieke status quo. Dat doet het door middel van catharsis, een centrale term in Brechts begrip van het drama. Catharsis is voor hem niet iets religieus maar ontlasting in het algemeen: het loslaten van emotionele spanningen door middel van kunst, muziek of drama. Dit is het doel van dramatische kunst, aldus Brecht.²⁶⁶ Wat het drama daarmee bereikt is de reconciliatie van de mens met de wereld om hem heen waarmee in Brechts opinie geen reconciliatie mogelijk zou moeten zijn.²⁶⁷ Het theater neutraliseert zo de revolutionaire emoties van de massa. Het is een substituuat voor politieke actie.²⁶⁸ Hiermee verwijst Brecht naar Marx' opmerking over kunst als *Traumgeschichte* die een substitutie was voor sociale veranderingen. Brechts epische theater moest hier verandering in brengen.

Nu is er het punt dat epiek en drama überhaupt onverenigbaar lijken, immers: in vroeger tijden was dit onderscheid duidelijk: het drama op het toneel, de epiek in de verhalen. Volgens Brecht is dit echter veranderd door de technische ontwikkelingen. De techniek maakt narratieve structuren in het theater mogelijk.²⁶⁹ Film- en projectietechnieken veranderen het theater volledig.²⁷⁰ Hierin toont zich niet enkel de invloed van Piscator maar ook van Brechts vriend, Walter Benjamin. Film verlangt in tegenstelling tot toneel, actie in plaats van psychologie.²⁷¹ Dit betekent het einde van het oude drama. Door montage kan het publiek causale verbanden leggen die in de oude dramatische vorm niet mogelijk waren. Bovendien kan door middel van projectie het milieu op het toneel onafhankelijk van de visie van het karakter getoond worden waarmee de omgeving niet meer afhankelijk is van de personages maar een eigen rol krijgt.²⁷² Op grond van deze nieuwe ontwikkelingen tracht Brecht een theater te maken dat geen catharsis geeft en dat de toeschouwer niet onkritisch laat meevoelen met de personages.

²⁶⁶ Solomon – Marxism and art pag.356

²⁶⁷ Solomon – Marxism and art pag.358

²⁶⁸ Ibidem pag.360

²⁶⁹ Bertolt Brecht – 'Theatre for pleasure or theater for instruction' in: Willet ed. – Brecht on theatre pag.71

²⁷⁰ Roswitha Mueller – 'Learning for a new society: the Lehrstück' in: Thomson, Sacks ed. – Cambridge companion pag.80

²⁷¹ Bertolt Brecht – 'The film, the novel and epic theater' in: Willet ed. – Brecht on theatre pag.50

²⁷² Brecht – 'Theatre for pleasure' pag.71

Dit aansluitend op zijn eerdere experimenten met vervreemding en zakelijke stijl. Het moest een theater zijn bovendien, dat de mens en zijn emoties en impulsen binnen het historische veld toont en bovendien de mens in staat stelt dit veld te veranderen.²⁷³ Zo kon de elfde these over Feuerbach van Marx Brechts motto zijn: de wereld is er niet om slechts te *interpreteren*, zij is er om *veranderd* te worden. Maar ook Ernst Bloch is hierin terug te vinden met zijn nadruk op het feit dat de kunstenaar niet enkel moet tonen wat hij ziet maar zich ook vooral met zijn kunst actief moet inzetten voor het veranderen daarvan. Het volgende schema geeft in zijn optiek het verschil aan tussen het oude, dramatische theater, en zijn epische theater.

Dramatisch theater

Plot
 Betrekt de kijker in de toneel situatie
 Ontwapent zijn capaciteit voor actie
 Geeft hem sensaties
 Ervaring
 De kijker is ergens in betrokken
 Suggestie
 Instinctieve gevoelens blijven bewaard
 De kijker deelt in de ervaring
 De mens wordt als gegeven genomen
 Hij is onveranderbaar
 Alle aandacht op de ontknoping
 De ene scène brengt de ander voort
 Groei
 Lineaire ontwikkeling
 Evolutionair determinisme
 De mens als vast punt
 Gedachten bepalen het zijn
 Gevoelens

Episch theater

Narratief
 De kijker is een observant
 Ontwaakt zijn capaciteit voor actie
 Dwingt hem keuzes te maken
 Beeld van de wereld
 De kijker wordt geconfronteerd
 Argument
 Gevoelens worden ontleed
 De kijker staat op afstand
 De mens is onderwerp van onderzoek
 Hij is veranderbaar
 Aandacht op de ontwikkeling
 Elke scène voor zichzelf
 Montage
 In curven
 Sprongen
 De mens als proces
 Sociale zijn bepaalt gedachten
 Rede²⁷⁴

²⁷³ Brecht – ‘Short organum’ pag.192

²⁷⁴ Bertolt Brecht – ‘The modern theatre is the epic theatre’ in: Willet ed. – Brecht on theatre pag.37

Dit is kort gesteld Brechts visie op zijn eigen episch theater. Het antwoord op zijn vragen over de functie van kunst. Het episch theater gaat in de kern om de houdingen van mensen ten opzichte van elkaar.²⁷⁵ Het menselijk gedrag wordt daarbij echter niet als vast gegeven genomen: het is veranderbaar. Het publiek moet het mogelijk gemaakt worden zich alternatieven voor te stellen bij de getoonde handelingen.²⁷⁶ Sowieso moet het publiek directe invloed hebben op het gebeurde zodat zij niet enkel kijkers zijn en bovendien beseffen dat zij in staat zijn de wereld te veranderen.²⁷⁷ Hiertoe ligt de nadruk in het episch theater niet enkel op het toneel maar op de verhouding tussen wat op het toneel gebeurt en het publiek. Hierin is opnieuw zeer duidelijk de invloed van Brechts vriendschap met Benjamin te merken.

Zoals gezegd wordt ook de mens niet enkel als gegeven genomen. De mens is veel, meent Brecht, en kan veel worden. Men moet hem niet enkel bezien zoals hij is maar voor wat hij allemaal kan zijn. Hierin is ook Ernst Bloch's utopische visie sterk aanwezig. Kunst moet beschrijven wat zou kunnen zijn als wij ons er voor inzetten. In Brechts marxisme is de mens evengoed veranderbaar als de maatschappij. Men moet dan ook niet *met* de mens beginnen maar *aan* de mens beginnen.

Hoe wilde Brecht echter de narcotische functies van theater vermijden en de catharsis voorkomen? Door middel van het vervreemdingseffect.²⁷⁸ Het publiek moest zich niet identificeren met de karakters maar een zekere afstand bewaren tot het toneel om catharsis te voorkomen. Vervreemding zorgt ervoor dat de gangbare zaken, waar men nauwelijks over nadenkt, niet meer gangbaar zijn.²⁷⁹ Het bevrijdt de sociale conditionering van de mens van haar vertrouwde die het zo onaantastbaar maakt. Als iets namelijk vanzelfsprekend is, wordt er ook niet aan getwijfeld en hoef je het bovendien niet te onderzoeken.²⁸⁰ Het vervreemdingseffect is noodzakelijk voor een goed begrip van de sociale krachten waarop men meende geen invloed te hebben, de vormen van onderdrukking die men nauwelijks zag.

²⁷⁵ Bertolt Brecht – 'On the use of music in an epic theatre' in: Willet ed. – Brecht on theatre pag.86

²⁷⁶ Brecht – 'On the use of music' pag.87

²⁷⁷ Brecht – 'On the use of music' pag.87

²⁷⁸ Solomon – Marxism and art pag.368

²⁷⁹ Peter Brooker – 'Key words in Brecht's theory and practice of theatre' in: Thomson, Sacks ed. – The Cambridge companion pag 193

²⁸⁰ Brecht – 'Theatre for pleasure' pag.71

Het laat daarnaast de mens ook achter zonder hem van zijn spanningen te ontnemen, in tegendeel: het maakt die spanningen enkel extra zichtbaar. De ontlading moet dan ook pas plaats vinden in de politieke arena door de spanningen in de maatschappij op te heffen.²⁸¹

Dit vervreemdingseffect wordt bereikt door de acteurs zich niet in te laten leven in hun rol en hen veelal absurd uit te dossen. Hierdoor blijft het publiek verschoond van emotionele gebondenheid met de karakters.²⁸² De acteurs moeten zakelijk en afstandelijk hun werk doen. Deze afwijzing van empathie is overigens geen afwijzing van emotie, stelt Brecht. Rationalisme en afstandelijkheid kunnen juist leiden tot een groter emotioneel effect.²⁸³ Sentimentalisme wijst hij echter resoluut af. De emoties achter een kunstwerk zijn eenvoudig en vaak oppervlakkig, meent hij. Wat veel moeilijker te zien is en des te belangrijker, is het effect van de emoties die een kunstenaar toont op onszelf.²⁸⁴ Hierin komt opnieuw het belang van de verhouding tussen kunstobject en kijkend subject (het publiek) naar voren dat door Walter Benjamin zo benadrukt werd.

Er is echter nog een tweede reden voor het vervreemdingseffect, dat Brecht leerde van zijn samenwerking met Piscator en Grosz. Het gebrek aan inleving en de rare make up, maskers en kleding konden ook gebruikt worden voor het dehumaniseren van vijanden zoals Grosz gedaan had voor Schwejk. Met zijn vervreemdingseffect kon Brecht mensen hun menselijkheid ontnemen en het tot types maken voor een sociale functie. Dit is uiteraard een typisch marxistische techniek, het degraderen van personen tot sociale functies. Door middel van maskers werden mensen een symbool voor een sociale positie die Brecht kon bekritisieren.²⁸⁵ Hierbij was het uiteraard evengoed van groot belang dat er geen identificatie plaatsvond van het publiek met de karakters. Een andere manier om de sociale positie of functie symbolisch weer te geven was door middel van de *gestus*, het gebaar. Het gebaar is bij Brecht een belangrijk onderdeel van het acteren en kan gebruikt worden als typisch kenmerk van een specifieke sociale klasse.²⁸⁶

²⁸¹ Solomon – Marxism and art pag.358

²⁸² Ibidem pag.369

²⁸³ Bertolt Brecht – ‘Short description of a new technique of acting’ in: Willet ed. – Brecht on theatre pag.145

²⁸⁴ Mueller – ‘Learning for a new society’ pag.80

²⁸⁵ Darko Suvin – ‘Can people be (re)presented in fiction?: Toward a theory of narrative agents and a materialist critique beyond technocracy or reductionism’ in: Nelson, Grossberg ed. – Marxism and the interpretation of culture pag.685

²⁸⁶ Suvin – ‘Can people be (re)presented?’ pag.686

Dit gebaar kon ook goed bepaald worden door de decortekenaars, waaronder Grosz en Neher,²⁸⁷ omdat het een houding weergeeft die zowel uit te drukken valt in woord, handeling of symbool.²⁸⁸ Daarnaast commentarieert de *gestus* ook de verhouding tussen de karakters.²⁸⁹ Door middel van symbolen kon de verhouding tussen bepaalde sociale klassen worden weergegeven en op die manier sociale wetten zichtbaar gemaakt.²⁹⁰

Een laatste kenmerk van het episch theater is het inbrengen van de dialectiek in het theater. Brecht creëerde bewust tegenspraken in zijn stukken om dit te bereiken. Elke zin kan met een dialectisch tegenbeeld begeleid worden. Daarmee wordt de causaliteit en onvermijdelijkheid der gebeurtenissen ontkracht en ontstaat er een keuze voor het publiek. Het publiek krijgt op die manier opnieuw invloed in de loop der zaken. Deze dialectiek werd ook op de karakters toegepast. Acteurs wisselden van rol af en toe en spraken soms elkaars teksten in de derde persoon: 'Hij zegt dat...'. Dit om te tonen dat er meerdere mogelijkheden zijn waarop de mens zelf invloed kan uitoefenen.²⁹¹

Een laatste voetnoot bij dit subhoofdstuk is overigens wel dat Brecht zelf toegaf dat ook zijn theater slechts één vorm was en dat er vele andere vormen mogelijk waren. Hij creëerde dus geen absoluut model en maakte ook zelf af en toe gebruik van 'oud' drama.²⁹²

Marxistische kunstenaar

Het marxisme had Brecht dan misschien een nieuwe overtuiging gegeven, wat hij nog nodig had was een manier om dat succesvol om te zetten in theater. In 1927 ontmoette Brecht de modernistische componist Kurt Weill. Met hem zou hij samenwerken aan twee grote opera's, *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* en *Die Dreigroschenoper* en enkele kleinere projecten. Weill was een moderne componist die op zoek was naar sociaalbewuste kunstvormen die pasten bij de moderne tijd.²⁹³ Hij en Brecht besloten samen een opera voor de moderne tijd te maken, gebaseerd op populaire muziek en sociale satire.²⁹⁴

²⁸⁷ Christopher Baugh – 'Brecht and stage design: the Bühnenbildner and the Bühnenbauer' in: Thomson, Sacks ed. – *Cambridge companion* pag.239

²⁸⁸ Brooker – 'Key words' pag.195

²⁸⁹ Ibidem pag.195

²⁹⁰ Solomon – *Marxism and art* pag.363

²⁹¹ Hayman – *Brecht* pag.323

²⁹² Solomon – *Marxism and art* pag.365

²⁹³ Stephen McNeff – 'The threepenny opera' in: Thomson, Sacks ed. – *Cambridge companion* pag.57

²⁹⁴ McNeff – 'The threepenny opera' pag.57

Zoals bekend, werd de *Dreigroschenoper* een grandioos succes dat voor beiden hun naam definitief maakte. Wat belangrijk is aan de *Dreigroschenoper*, is dat het in feite Brechts eerste echt marxistische stuk is. Het was een bewerking van John Gray's *Beggars Opera* maar waar Gray vooral een parodie schreef op de opera, schreef Brecht een duidelijk politieke satire.²⁹⁵ De opera is een directe kritiek op de bourgeois. Maar in tegenstelling tot Brechts eerdere werk wordt niet enkel de burgerlijke moraal aangevallen maar het kapitalisme als systeem. De criminaliteit in de *Dreigroschenoper* is namelijk geen aanval op de burgerlijke cultuur maar op het kapitalisme dat de reden is dat er überhaupt een onderwereld bestaat.²⁹⁶

Voor Brecht was het een nieuwe ervaring. Zijn visie op de opera was namelijk zo uitgesproken negatief dat hij niet eenvoudig het besluit nam zelf een opera te maken. Opera was volgens hem onkritisch en puur escapisme, een van de hoogtepunten van de narcotische kunst waartegen hij zich verzette.²⁹⁷ De *Dreigroschenoper* was overigens geen echte opera; de zang was voor Brecht geen emotionele uitdrukking maar vooral een *gestus*, een manier om iets over te brengen.²⁹⁸

De opera was zo succesvol dat men besloot er een film van te maken. Gedurende de opnames werd Brecht echter steeds negatiever over door de regie aangebrachte veranderingen in 'zijn' stuk. Zijn invloed op het script nam steeds meer af en er ontstond een conflict tussen de schrijver, en regisseur Pabst. Wie was nu eigenlijk de eigenaar van het werk? De kunstenaar of de filmmaatschappij, die de regisseur steunde? Brecht besloot het tot een proces te laten komen; was het niet om zijn gelijk te behalen dan als sociaal experiment. Brecht verloor het proces maar het verloop er van toonde volgens hem wel een overduidelijke tegenstelling aan tussen de kapitalistische ideologie en de kapitalistische praktijk. De theorie was immers altijd dat de kunstenaar intellectueel eigenaar was van zijn werk maar in de praktijk beslisten de eigenaren, de geldschieters.²⁹⁹ Handel en ideologie waren hier dus in tegenspraak. Hiermee trachtte Brecht het hoogdravende burgerlijke kunstideaal als vals te tonen, de burgerlijke ideologie te onthullen als een valse.³⁰⁰

²⁹⁵ Hayman – Brecht pag.133

²⁹⁶ McNeff – 'The threepenny opera' pag.62

²⁹⁷ McNeff – 'The threepenny opera' pag.63

²⁹⁸ Ibidem pag.64

²⁹⁹ Mueller – 'Learning for a new society' pag.80

³⁰⁰ Bertolt Brecht – 'Der Driegroschenprozess' in: Brecht – Schrifte 1 pag.223

Kunst was dus simpelweg handelswaar³⁰¹ en de kunstenaarsromantiek daarmee een verkooptruc. Iets dat ook Grosz in *Die Kunstlumpen* al had betoogd. Voor Brecht stond de verhouding in de kunstwereld echter ook symbool voor de productieverhoudingen in de hele maatschappij. Niet de maker van een product maar de eigenaar, de geldschieder is de bezitter.³⁰² Zijn conclusie was, dat als het kapitalisme consequent is in zijn handelsbelangen, hij automatisch inconsequent moet zijn in zijn ideologie.³⁰³

Het is op grond van deze en andere stukken veilig aan te nemen dat Brecht ondertussen getransformeerd was tot een volwaardig marxist. Brecht noemde zichzelf een overtuigd dialectisch materialist³⁰⁴ en begon, niet verrassend, dan ook steeds meer marxistische teksten te lezen. In 1928-29 nam Brecht dan ook colleges bij de marxistische leerschool van de KPD³⁰⁵ en verschoof langzaam steeds meer richting marxisme-leninisme.³⁰⁶ Hij werd echter nooit lid van de KPD en behield zijn onafhankelijke positie. Hij leerde naast de officiële partijschool ook van onafhankelijke marxistische theoretici als Walter Benjamin en Karl Korsch. Maar het grootste voorbeeld voor hem bleef toch Marx. In Marx zag Brecht de ultieme satire: de ontleding van alle tegenstellingen in de ideologie.³⁰⁷ De Marxistische economische theorie vormt ook de basis van veel van zijn stukken die handelen over geld en gewin. Het marxisme was voor Brecht zoals voor veel communisten bijna een vervanging voor religie.³⁰⁸ Zijn gedichten waaronder *Lob des Kommunismus*, zijn dan ook te zien als seculiere hymnen.

De relatie met Weill was ondertussen aan het bekoelen. Na het uitbrengen van *Mahagonny* werd de samenwerking steeds minder. De componist vond Brecht te communistisch geworden.³⁰⁹ Na een grote ruzie in 1931 kwam het tussen de twee eigenlijk nooit meer goed.

³⁰¹ Mueller – ‘Learning for a new society’ pag.81

³⁰² Ibidem pag.81

³⁰³ Brecht – ‘Der Dreigroschenprozess’ pag.227

³⁰⁴ Hayman – Brecht pag.137

³⁰⁵ Eva Rosenhaft – ‘Brecht’s Germany 1898-1933’ in: Thomson, Sacks ed. – Cambridge companion pag 12

³⁰⁶ Hayman – Brecht pag.142

³⁰⁷ Joel Schechter – ‘Brecht’s clowns: Man is man and after’ in: Thomson, Sacks ed. – Cambridge companion pag.69

³⁰⁸ Hayman – Brecht pag.162

³⁰⁹ Ibidem pag.147-8

In plaats van met Weill werkte Brechts steeds meer samen met Hanns Eisler. Eisler, een overtuigd communist, zat zowel politiek als muzikaal veel meer op een lijn met Brecht dan Weill.³¹⁰ Eisler zou naast vele stukken ook veel gedichten van Brecht op muziek zetten, vooral de politieke ballades.³¹¹ Eisler, een leerling van de grote modernist Schönberg nota bene, deelde Brechts voorkeur voor simpele taal en een direct politiek doel in zijn gedichten. Een vorm die grote groepen mensen kon aanspreken.³¹²

Naast gedichten en toneelstukken schreef Brecht in deze tijd ook een aantal *Lehrstücke*: pedagogische politieke stukken. Deze *Lehrstücke* gingen naar eigen zeggen over de transitiefase naar het socialisme.³¹³ Omdat deze stukken zich bezighielden met de transitiefase, de fase van radicale verandering, pasten zij ook slechts bij een bepaalde tijd en maatschappijvorm. Na 1933, toen de mogelijkheden op een succesvolle revolutie in Duitsland definitief gesmoord waren, schreef Brecht dan ook geen *Lehrstücke* meer. De sociale en politieke omstandigheden waren er niet meer naar en de stukken werden dus irrelevant.³¹⁴ De inhoudelijke basis voor deze stukken is de leninistische visie op hoe en wat men dient te leren.³¹⁵ Brecht leerde het publiek houdingen en visies die noodzakelijk waren in zijn opinie voor het bereiken van een sociale omwenteling.³¹⁶ Een ander duidelijk leninistisch punt is de verhouding tussen de voorlezer en het publiek in deze stukken, die de verhouding tussen de voorhoede partij en de arbeidersklasse vertegenwoordigt.³¹⁷

De stukken legden de nadruk dus niet alleen op wat is maar ook op wat nog moet komen: de socialistische maatschappij. De utopische lading is dus vrij groot en de invloed van Bloch is duidelijk merkbaar.³¹⁸ De stukken waren dan ook anders dan de Epische theaterstukken die de nadruk legden op het onthullen van tegenstelling om de samenleving te ontmaskeren.³¹⁹ Het onderscheid tussen toneel en publiek werd bij de *Lehrstücke* nog radicaler verbroken.³²⁰

³¹⁰ Ibidem pag.147

³¹¹ Thomson – ‘Brecht’s poetry’ pag.209

³¹² Thomson – ‘Brecht’s poetry’ pag.209

³¹³ Mueller – ‘Learning for a new society’ pag.82

³¹⁴ Mueller – ‘Learning for a new society’ pag.83

³¹⁵ Ibidem pag.82

³¹⁶ Ibidem pag.86

³¹⁷ Ibidem pag.88

³¹⁸ Ibidem pag.83, 90

³¹⁹ Ibidem pag.86

³²⁰ Ibidem pag.86

Na afloop werden vragen gesteld aan het publiek en questionnaires uitgedeeld. De resultaten hiervan, de mening van het publiek, werd daarna gebruikt om het stuk te herschrijven.³²¹ Zo werd het stuk *Die Ja-sager* na negatieve reacties volledig herschreven tot *Die Nein-sager*.

Vanaf 1930 ontwikkelde de vriendschap tussen Brecht en Benjamin zich ook steeds meer. Beide mannen voerden vele lange gesprekken over politiek en kunst. Uit deze vriendschap kwam een wederzijdse beïnvloeding voort die duidelijk terug te merken is in zowel Benjamins als Brechts werk. Benjamin ontleent zijn theorie over het aura gedeeltelijk aan Brechts werk en Brecht baseert zijn werk dan vervolgens weer op Benjamins theorie. In gesprekken bespraken zij zaken als de 'idealistische esthetiek' en de burgerlijke ideologie waartegen zij zich beiden verweerden.³²² Ook spraken zij over de verhouding tussen politieke en kunstzinnige vooruitgang³²³ en bedachten zij de term *Eingreifendes Denken* als benaming voor het werk van Brecht, en als voorbeeld voor wat de kunst zou moeten kenmerken.³²⁴ De beide vrienden maakten tevens plannen. Voor een gezamenlijke marxistische cultuurgroep, die er overigens nooit zal komen,³²⁵ die de kunst definitief in de politiek zou kunnen funderen. Ook hadden zij plannen om samen een drama te schrijven³²⁶ en een satirische roman.³²⁷ Beiden zouden ongetwijfeld interessante stof hebben opgeleverd maar er komt helaas weinig van deze plannen. Brecht en Benjamin moeten in 1933 uit Duitsland vluchten. De jaren daarna beperkt het contact zich voornamelijk tot brieven en enkele ontmoetingen.

In 1930 schreef Brecht ook een essay genaamd *Über die Notwendigkeit von Kunst in unserer Zeit* waarin hij nogmaals zijn ideeën over de verhouding tussen kunst en politiek uiteen zet. Hierin keert hij zich allereerst tegen de bestaande kunstpraktijk, gelijk Grosz eerder ook al eens gedaan had. Er is in deze crisistijd nauwelijks geld voor eten voor de kinderen, voor zorg voor de armen maar schijnbaar wel voor schilderijen. Voor Brecht is dat een schandalige situatie.³²⁸ De kunsthandel is pure oplichterij.

³²¹ Ibidem pag.90

³²² Inez Müller – Walter Benjamin und Bertolt Brecht, Ansätze zu einer dialektischen Ästhetik in der dreissiger Jahren (St. Ingebert, 1993) pag.229-30

³²³ Erdmut Wizisla – Benjamin und Brecht: die Geschichte einer Freundschaft (Frankfurt am Main, 2004) pag.129

³²⁴ Wizisla – Benjamin und Brecht pag.139

³²⁵ Müller – Walter Benjamin und Bertolt Brecht pag.16

³²⁶ Ibidem pag.16

³²⁷ Wizisla – Benjamin und Brecht pag.136

³²⁸ Bertolt Brecht – 'Über die Notwendigkeit von Kunst in unserer Zeit' in: Brecht – Schrifte 1 pag.97

Kunst moet beoordeeld worden aan de hand van zijn bruikbaarheid en niet op grond van een waarde die door enkele vakmensen wordt toegekend.³²⁹ Het is bovendien baarljke nonsens dat kunst en politiek niet samen zouden hangen: beiden zijn grondig verstrengeld. De kunstenaar immers, die zich niet uitspreekt tegen misstanden, die niet politiek werkt, is medeschuldig aan diezelfde misstanden omdat hij ze in stand houdt.³³⁰ Datzelfde geldt ook voor de kunsthandel. Kunstenaars moeten zich politiek uitspreken in hun werk. Bovendien moeten zij niet enkel de situatie erkennen: zij moeten ook trachten die te veranderen.³³¹ Kunst moet een actieve factor zijn die ingrijpt in de samenleving.

Intussen werkt Brecht meer en meer samen met Eisler. In 1932 maakt hij samen met Eisler een politiek pamflet in filmvorm genaamd *Kuhle Wampe, oder wem gehört die Welt?* In deze film die direct na uitkomen verboden wordt, keren Brecht en Eisler zich tegen het kapitalisme, de religie en de republiek van Weimar. De film besluit met het zingen van het *Solidaritätslied*:

Proletarier aller Länder,
einigt euch und ihr seid frei!
Eure großen Regimenter
brechen jede Tyrannei!³³²

Op de vraag in de filmtitel aan wie de wereld dan wel behoort, wordt een duidelijk antwoord gegeven: het volk. Samen met Eisler werkt Brecht ook aan een vertaling van Gorki's *De moeder*. De decors hiervoor zijn opnieuw van Neher maar wat nieuw is, is het gebruik van amateur-spelers naast professionele acteurs.³³³ Het theater moest nog meer van het volk worden. En ook de invloed van Bogdanov lijkt niet heel ver weg.

³²⁹ Brecht – 'über die notwendigkeit' pag.99

³³⁰ Ibidem pag.100

³³¹ Ibidem pag.100

³³² Kuhle Wampe, oder wem gehört die Welt? Prometheus film, 1932

³³³ Hayman – Brecht pag.165

Kort voordat de rijksdagbrand en de daarop volgende vervolging van communisten Brecht dwong Duitsland te verlaten werkte hij aan een stuk dat de rassenleer van de NSDAP bekritiseerde en deze aanwees als afleidingstactiek van de werkelijke strijd: die tussen arm en rijk.³³⁴ *Die Rundkopfe und die Spitzkopfe* was een marxistische kritiek op het fascisme. De NSDAP stond aan de kant van het kapitalisme. Voor dit stuk wilde Brecht specifiek de vileine tekeningen van George Grosz.

In ballingschap

In 1933 moest de familie Brecht zoals zovele linkse intellectuelen en kunstenaars vluchten uit Duitsland. Eerst naar Zwitserland, dan naar Denemarken, waar de Brechts tot 1939 zouden leven. Zijn nieuwe positie als emigré leverde Brecht enige problemen op. Allereerst kon hij niet langer schrijven in een collectief zoals hij gewend was, zijn medeschrijvers waren verspreid over Europa. Ten tweede kon hij niet langer direct voor productie schrijven zoals in Berlijn wel het geval was. Maar meer nog voelde hij zich op politiek terrein verlaten en nutteloos.³³⁵ Hij had weinig mensen om mee te praten over de actuele problemen. Vrienden als Eisler, Neher of Benjamin waren allen naar andere landen gevlucht. Ook de partij stelde hem teleur. De bureaucratie scheen niet in staat tot actie.

Alles was gecentraliseerd binnen de KPD maar het centrum reageerde niet meer.³³⁶ En een gezamenlijk front met de andere linkse partijen tegen het fascisme leek er ook niet van te komen. De KPD frustreerde elke poging hiertoe. Ook over de SU was Brecht weinig te spreken, opvallend genoeg. Tegen Benjamin vertelde hij dat er in de SU geen sprake was van een dictatuur van het proletariaat maar van een dictatuur *over* het proletariaat.³³⁷ Rusland was een volledige dictatuur meende Brecht en over de goede wil van Stalin had hij sterke twijfels.³³⁸ De SU was echter het enige bastion tegen het fascisme en kon desondanks dus maar beter verdedigd worden.³³⁹ Bovendien waren twijfels nog niet voldoende grond voor een echte veroordeling.

³³⁴ Ibidem pag.164

³³⁵ Hayman – Brecht pag.179

³³⁶ Ibidem pag.179

³³⁷ Peter Thomson – ‘Brecht’s lives’ in: Thomson, Sacks ed. – Cambridge companion pag.38

³³⁸ Hayman – Brecht pag.210

³³⁹ Thomson – ‘Brecht’s lives’ pag.38

Pas met het Stalin-Hitler pact wordt Brechts geloof in de SU echt ernstig ondermijnd.³⁴⁰ Brecht voelde zich echter vooral ook zelf nutteloos. De man van de actie die met zijn werk direct nut wilde hebben, kon vanuit ballingschap, niet gehoord door iemand, niets uitrichten tegen de oprukkende hordes van Hitler.³⁴¹ Wat voor nut heeft een toneelschrijver zonder publiek? En veel publiek had Brecht niet in Denemarken. Zijn zelfvertrouwen was dus logischerwijze even laag als zijn moreel.

Na een tijdje wist Brecht zichzelf echter toch een positie te geven in den vreemde. Zijn eenzaamheid werd iets minder door bezoeken van Grosz, Eisler en Benjamin die allen enige tijd verbleven bij de Brechts. Ondanks alles bleef Brecht schrijven. Naast een romanversie van de *Dreigroschenoper* schreef hij vele gedichten en ballades. De teksten hiervoor waren veelal weinig subtiel maar ‘grof denken’ was goed, meende Brecht.³⁴² Men moest de theorie toepassen in de praktijk, ook in de poëzie. Zijn eigen gedichten trachtte hij dan ook uitsluitend economische en politieke thema’s te geven.³⁴³ Ze moesten aansluiten bij de tijd en situatie en door simpele taal een direct nut hebben in de antifascistische strijd.³⁴⁴ Voor Eisler schreef hij dan ook enkele massaliederen met een directe politieke boodschap die enkel politiek nut tot doel hadden.³⁴⁵ Brecht beschouwde het in deze omstandigheden bijna als een misdaad om over iets anders te schrijven dan de gruwelen van de dag.³⁴⁶ De dichter doet er niet toe, enkel de strijd telt. Wat overigens niet betekende dat Brecht niet met zijn typische ironie en valse bescheidenheid zich zeer bewust was van zijn positie als vooraanstaand schrijver.³⁴⁷

In 1935 neemt Brecht deel aan het *1^e internationale schrijverscongres voor de verdediging van de cultuur*, in Parijs. Over dit hele project is hij erg cynisch. In de redevoering die hij houdt, noemt hij het belang dat aan cultuur gehecht wordt belachelijk. Het gaan niet om de cultuur: het gaat om de mensen.³⁴⁸ De cultuur is gered als de mensen gered worden.

³⁴⁰ Hayman – Brecht pag.221

³⁴¹ Ibidem pag.182

³⁴² Ibidem pag.182

³⁴³ Thomson – ‘Brecht’s poetry’ pag.210

³⁴⁴ Ibidem pag.210

³⁴⁵ Bertolt Brecht – ‘Kleine berichtigung’ in: Bertolt Brecht – Schriften zur Literatur und Kunst 2, 1934-1941 (Frankfurt am Main, 1967) pag.160

³⁴⁶ Thomson – ‘Brecht’s poetry’ pag.211 en Bertolt Brecht – ‘Über gegenstandlose Malerei’ in: Brecht – Schrifte 2 pag.68

³⁴⁷ Thomson – ‘Brecht’s poetry’ pag.212

³⁴⁸ Bertolt Brecht – ‘Rede auf dem 1. internationalen Schriftstellerkongress zur verteidigung der Kultur’ in: Brecht – Schrifte 2 pag.41

Het idee dat boeken of kunstwerken voor mensen gaan, komt hem voor als een schande. De cultuur is er voor de mens, niet andersom.³⁴⁹ Deze opmerkingen roepen de woedende veroordeling van Kokoshka door Grosz in herinnering. Ook de herkomst van het fascisme vindt hij van belang. Niet de barbarij of de innerlijke slechtheid van de mens zijn het probleem, nee als goed marxist is hij van mening dat het fascisme rechtstreeks voortkomt uit het kapitalisme.³⁵⁰ Walter Benjamin die ook aanwezig is, is het roerend met Brecht eens.³⁵¹ Weinig andere mensen op het congres delen echter zijn mening en Brecht is dan ook erg cynisch over de uitkomst. 'Zonet hebben wij de cultuur gered'³⁵² schrijft hij aan Grosz. 'Het mag misschien 10-20 miljoen slachtoffers kosten maar de cultuur zal bewaard blijven.'³⁵³ Verder is het congres vooral een nutteloze tijdverspilling in zijn optiek. In 1937 houdt hij opnieuw een toespraak op het 2^e congres maar wederom luistert niemand naar zijn oproep tot politieke actie.³⁵⁴

Ondertussen komt Brecht ook onder vuur te liggen vanuit zijn eigen kamp. In de Sowjet-Unie viert het socialistisch realisme van Zhdanov inmiddels hoogtij en Brecht wordt beschuldigd van formalisme door de stalinist geworden Lukács.³⁵⁵ Als reactie schrijft Brecht enige essays waarin hij zijn visie op het formalisme-realisme debat uiteenzet. Hij begint met de vaststelling dat het onzin is om vanuit communistisch oogpunt het experiment af te wijzen. De communisten zijn toch immers de revolutionairen? Hoe kunnen zij dan vernieuwing afwijzen?³⁵⁶ Belangrijker echter is Brechts definitie van realisme. Realisme is volgens Brecht geen vormzaak maar een inhoudelijke kwestie.³⁵⁷ Het degraderen van realisme tot een vormzaak doet af aan de daadwerkelijke kracht van het realisme. Daarnaast is het uiterst onrealistisch om één stijl, één techniek als realistisch te benoemen.³⁵⁸ Realisme moet niet afgemeten worden aan een realistische doctrine zoals in de SU gebeurt, maar aan de realiteit, aldus Brecht.³⁵⁹

³⁴⁹ Brecht 'Rede 1' pag.41

³⁵⁰ Bertolt Brecht – 'Quelle aller Barbarei' in: Brecht – Schrifte 2 pag.43-44

³⁵¹ Müller – Walter Benjamin und Bertolt Brecht pag.6-7

³⁵² Bertolt Brecht – Briefe (Frankfurt am Main, 1981) pag.258

³⁵³ Brecht – Briefe pag.258

³⁵⁴ Bertolt Brecht – 'Rede zur 2. internationalen Schriftstellerkongress zur verteidigung der Kultur' in: Brecht – Schrifte 2 pag.45-48

³⁵⁵ Hayman – Brecht pag.212

³⁵⁶ Bertolt Brecht – 'Die Expressionismusdebatte' in Brecht – Schrifte 2 pag.98

³⁵⁷ Bertolt Brecht – 'Praktisches zur Expressionismusdebatte' in: Brecht – Schrifte 2 pag.104

³⁵⁸ Brecht – 'Praktisches' pag.105

³⁵⁹ Hayman – Brecht pag.212

Het 'realisme' van Lukács en Zhdanov is volgens Brecht een formalistische afwijking omdat zij zich uitsluitend richten op de vorm van het realisme.³⁶⁰ Daarmee draait hij de kritiek volledig om. En aangezien ook de heren critici het er wel mee eens zullen zijn dat formalisme niet marxistisch is, gaat Brecht verder, is er dus vanuit marxistisch oogpunt geen enkele kritiek op hem terecht.³⁶¹ Brecht gaat echter nog verder in zijn visie op het realisme. Immers, als realisme betekent dat je enkel dingen mag afbeelden zoals zij er werkelijk uit zien, dan betekent het ook dat je alleen dingen mag benoemen die exact zo zijn. Maar enkele zaken benoemen die iedereen al weet levert geen kunst op, meent Brecht.³⁶² Tijdloos realisme volgens een bepaalde doctrine zoals Lukács dat schijnt te verdedigen, is volgens Brecht antimarxistisch.³⁶³ Immers, alles moet toch aansluiten op de sociaal-economische basis, op de werkelijkheid en die is constant in beweging. Een tijdloos ideaal ontkent de dialectiek en de verandering. Lukács is volgens Brecht teveel alleen met theorie en bewustzijn bezig terwijl de basis van het marxisme altijd in de externe wereld ligt en in de politieke actie.³⁶⁴

Ook over formalisme heeft Brecht nog enige dingen te zeggen. Formalisme is voor hem namelijk niet alleen een kunsttheorie maar een algemeen verschijnsel waarbij het in theorie, voor de vorm, klopt, maar in de praktijk niet.³⁶⁵ Dit uit zich bijvoorbeeld in politiek formalisme waarbij op papier van alles klaar gespeeld wordt terwijl in werkelijkheid weinig gebeurt. Tegenover dit formalisme moet men geen realisme stellen, meent Brecht, maar inhoudisme (Inhaltismus).³⁶⁶ De vorm is een bijzaak, de inhoud is wat er toe doet.

De ballingschap en het feit dat hij niet in staat is enige rol te spelen in de politieke ontwikkelingen in zijn vaderland, doen Brecht beseffen hoe ver kunst verwijderd is van echte actie.³⁶⁷ In twee korte artikelen doet hij een oproep aan alle kunstenaars tot wat hij noemt een strijdbaar realisme.³⁶⁸ Realistisch in zijn erkenning van de politieke situatie, strijdbaar in zijn houding. Ook tracht hij nogmaals te benadrukken dat het fascisme voortkomt uit het kapitalisme.

³⁶⁰ Bertolt Brecht – 'Über den formalistischen Character der Realismustheorie' in: Brecht – Schrifte 2 pag.108

³⁶¹ Bertolt Brecht – 'Glossen zur einer formalistischen Realismustheorie' in: Brecht – Schrifte 2 pag.127

³⁶² Brecht – 'Praktisches' pag.104

³⁶³ Robert Leach – 'Mother Courage and her children' in: Thomson, Sacks ed. – Cambridge companion pag.129

³⁶⁴ Hayman – Brecht pag.212

³⁶⁵ Andrew Ross – 'The new sentence and the commodity form: recent American writing' in: Nelson, Grossberg ed. – Marxism and the interpretation of culture pag.377

³⁶⁶ Brecht – 'Über den formalistischen Character' pag 112

³⁶⁷ Hayman – Brecht pag.243

³⁶⁸ Bertolt Brecht – 'Thesen für proletarischen Literatur' in Brecht – Schrifte 2 pag.204 en Bertolt Brecht – 'Thesen über die Organisation der Parole "kämpferischer Realismus"' in: Brecht – Schrifte 2 pag.206

Met *Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui* tracht Brecht nogmaals de sociale krachten achter Hitler te tonen en de nadruk te leggen op het feit dat de opkomst van het fascisme in Duitsland geenszins onontkoombaar was.³⁶⁹

Ondertussen heeft Brecht ook Denemarken alweer moeten verlaten. Na een korte stop in Zweden reist hij uiteindelijk via Finland en de SU naar de VS. In de VS voelt Brecht zich echter absoluut niet op zijn plek. Hij voelt zich ontworteld, geïsoleerd en misplaatst.³⁷⁰ Zijn werk is in de VS niet succesvol en zijn naam niet bekend. Hij verdient wel wat met het schrijven van scripts maar krijgt verder weinig gedaan.³⁷¹ Hij verafschuwt bovendien het patronagesysteem waarbij kunstenaars afhankelijk zijn van geldschieters en hun kunsten als marktlui te koop moeten aanbieden.³⁷² In 1947 wordt hij dan nog ondervraagd door de House of Unamerican Activities Committee op verdenking van communisme maar hij weet zich er goed uit te draaien door middel van zijn ironie en woordspelletjes.³⁷³ Direct daarop besluit hij de VS te ontvluchten en zich opnieuw in Europa te vestigen.

Terug in Berlijn

Het vaderland waar Brecht na 15 jaar ballingschap naar terugkeert, is een verdeeld land en Brecht wenst (nog) geen definitieve keuze te maken voor slechts één helft van Duitsland.³⁷⁴ Eerst reist hij naar Zwitserland en daarna vraagt hij een Oostenrijks paspoort aan, dat hij in 1950 ook krijgt. In 1948 bezoekt hij voor het eerst weer het verwoeste Berlijn. In Duitsland is zijn naam in tegenstelling tot in de VS nog steeds bekend en Brecht tracht hier gebruik van te maken om een eigen ensemble op te bouwen voor de uitvoering van zijn episch theater. De Oost-Duitse autoriteiten zien hierin een goede mogelijkheid om een beroemd kunstenaar als Brecht aan zich te binden in de hoop op die manier meer intellectuelen naar het oosten te trekken.³⁷⁵ Het geluk lacht Brecht eindelijk weer toe, zijn uitvoering van *Mutter Courage* wordt een groot succes in 1949 en in Oost-Berlijn krijgt hij de kans een eigen ensemble op te richten: het beroemde Berliner ensemble. Voor Brecht was dit een geweldige mogelijkheid om in alle vrijheid zijn eigen ideeën in de praktijk te brengen. Helene Wiegel werd directeur.

³⁶⁹ Hayman – Brecht pag.248

³⁷⁰ Ibidem pag.255

³⁷¹ Ibidem pag.263-69

³⁷² Thomson – ‘Brecht’s poetry’ pag.214

³⁷³ Frederic Ewen – Bertolt Brecht, sein Leben, sein Werk seine Zeit (Frankfurt am Main, 1973) pag.476-483

³⁷⁴ Hayman – Brecht pag.313

³⁷⁵ Weber – ‘Brecht and the Berliner ensemble’ pag.167 en Hayman – Brecht pag.331

In de DDR is hij een grote ster en hij krijgt daardoor veel ruimte om zijn werk naar eigen inzicht te produceren. Door sommige kopstukken van de Sozialistische Einheitspartei Deutschland (SED) wordt hij echter te negatief bevonden en de reacties op zijn stukken zijn niet altijd even positief.³⁷⁶ Brecht zelf steunt in eerste instantie de SED ten volste al heeft hij zo nu en dan zijn twijfels.³⁷⁷ Die twijfels worden aangewakkerd door het keiharde optreden van de politie tegen de eigen bevolking bij het neerslaan van de arbeidersopstand van 1953. Brecht steunt in eerste instantie het optreden van de staat in een brief aan de SED leiding maar hij drukt wel zijn bezorgdheid uit over de situatie van de arbeiders in de DDR.³⁷⁸ De SED leiding besluit echter enkel een kort citaat uit de brief te nemen en die in alle kranten af te drukken: Brecht steunt de partijleiding. Brecht is woedend over dit misbruik van een privé-document maar kan niets doen. Hij begint echter wel steeds meer zijn vertrouwen in en hoop voor de DDR te verliezen. Ook voelt hij zich schuldig voor zijn steun aan het geweld tegen arbeiders. In een gedicht uit deze tijd zegt hij het volgende:

*Heute nacht im Traum sah ich Finger, auf mich deutend
Wie auf einen Aussätzigen. Sie waren zerarbeitet und
Sie waren gebrochen.*

*Unwissende! schrie ich
Schuldbewußt.*³⁷⁹

Verder maakt Brecht verschillende cynische opmerkingen over de regering die hij echter niet publiceert, om zijn eigen positie niet te verslechteren. Een positie die steeds meer onder kritiek kwam te staan van de orthodoxe vleugel van de partij.³⁸⁰ Vanaf 1954 verbetert zijn contact met de partijtop. Hij wint een gevecht over de cultuurbond en zijn invloed neemt toe.³⁸¹ Aan het einde van zijn leven is Brecht een gevierd schrijver en toneelmaker.

³⁷⁶ Hayman – Brecht pag.353

³⁷⁷ Ibidem pag.341

³⁷⁸ Hayman – Brecht pag.369

³⁷⁹ Brecht – Gesammelte Gedichte band 3 pag.1010

³⁸⁰ Hayman – Brecht pag.369

³⁸¹ Ibidem pag.375-77

Zowel in zijn nieuwe socialistische vaderland als in het buitenland.³⁸² Lang kan hij er niet van genieten, in 1956 sterft Brecht aan een hartaandoening. Hij wordt begraven zoals hij wenste, in eenvoud.

Ich, Bertolt Brecht, bin aus den schwarzen Wäldern.
Meine Mutter trug mich in die Städte hinein
Als ich in ihrem Leibe lag. Und die Kälte der Wälder
Wird in mir bis zu meinem Absterben sein.³⁸³

³⁸² Ibidem pag.379

³⁸³ Bertolt Brecht – Gesammelte Gedichte band 1 (Frankfurt am Main, 1967) pag.261

Het einde van Weimar: Debat tussen Grosz en Brecht

Ter afsluiting van deze scriptie volgt geen vergelijking tussen beide kunstenaars, aangezien een vergelijking nooit het doel was van deze scriptie. Ter afsluiting zal kort ingegaan worden op de briefwisseling tussen Grosz en Brecht in de periode 1934-1936. Een briefwisseling die getuigt van een definitieve breuk in gedachten en overtuiging tussen beiden en van het einde van een tijdperk.

In de republiek van Weimar was er een selecte groep linkse intellectuelen, kunstenaars, filosofen en schrijvers die elkaar allen kenden.³⁸⁴ Zij ontmoetten elkaar in kroegen, bespraken de kunst en de politiek en deelden een goede lach. George Grosz en Bertolt Brecht waren in de jaren '20 en vroege jaren '30 beiden goed bekend in deze groep. Het is dan ook veilig aan te nemen dat zij elkaar kenden, of in ieder geval elkaars werk. Zo schreef Brecht in 1919 een gedicht naar een schilderij van Grosz.³⁸⁵ Brecht waardeerde Grosz zeer en zag in hem een van de linkse intellectuelen uit die tijd die echt een bepalende invloed had op de marxistische esthetiek.³⁸⁶ Ook Grosz had grote waardering voor Brecht en omschreef hem later als een kleurrijke, levendige, originele man en een uitstekend schrijver.³⁸⁷ Zij kenden elkaar echter pas echt goed na hun samenwerking aan Schwejk.³⁸⁸ Na dit project met Piscator zouden zij meerdere malen samenwerken. Grosz maakte tekeningen bij Brechts kinderboek *Die drei Soldaten* en Brecht was van plan een stuk te schrijven over het proces dat Grosz had moeten voeren naar aanleiding van zijn werk voor de map *Hintergrund*.³⁸⁹

Nadat zij beiden Duitsland ontvluchten, verliezen zij tijdelijk contact maar in 1934 beginnen zij naar elkaar te schrijven. Brecht vanuit Denemarken, Grosz vanuit New York. Hun briefwisseling geeft blijk van wederzijds respect en van de zoektocht van beide kunstenaars naar een nieuwe houding in een nieuwe wereld.³⁹⁰ Bij het lezen van deze uiterst gestileerde brieven moet men rekening houden met het feit dat beide mannen meesters waren in het hanteren van ironie en humor als wapens in een vriendelijk spel van woorden.

³⁸⁴ Weitz – *Weimar Germany* pag.293

³⁸⁵ Hayman – *Brecht* pag.42

³⁸⁶ Mueller – 'Learning for a new society' pag.81

³⁸⁷ Grosz – *Een klein ja* pag.230-31

³⁸⁸ Flavell M. Kay – 'Art and politics in the correspondence between Grosz and Brecht, 1934-36' in: *Modern language review*, 79:4 (oktober, 1984) pag.859

³⁸⁹ Kay – 'Art and politics' pag.859 *Men herinnere zich Brechts voorkeur voor rechtbankscènes*.

³⁹⁰ *Ibidem* pag.860

Beiden spreken ook niet enkel voor zichzelf in hun discussies maar spelen soms een rol: advocaat van de Duivel of een ander. Men hoeft zich slechts Grosz' 'Hollandse zakenman' te herinneren om te weten dat de man een meester was in de provocatie. Maar ook Brecht mocht graag mensen uitdagen in een discussie en ze door middel van provocatie uitspraken ontlokken.³⁹¹

Onder de dreiging van het bruine kwaad dat over Europa daalt, hebben beiden zich echter een andere houding gegeven en hun visie op kunst en politiek wordt hierdoor sterk beïnvloed. Brecht behoudt ook in den vreemde een sterke communistische identiteit. Hij gelooft ondanks alles nog in de uiteindelijke overwinning. Hij is kritisch over het socialistisch gehalte van de Sowjet-Unie maar houdt dit binnenshuis omdat hij de arbeidersstaat ziet als het enige breekijzer tegen het fascisme. Over kunst is hij ondanks zijn eigen isolatie toch redelijk optimistisch. Het kan politieke en sociale verlichting brengen. De kunstenaar moet ferm geworteld staan in de samenleving en in de politiek. Grosz deelde Brechts haat jegens het fascisme en wilde niets liever dan meehelpen aan de ineenstorting hiervan. Maar in tegenstelling tot Brecht is hij even negatief over het communisme. Hij deelt Brechts hoop niet, noch zijn collectieve identiteit. Grosz is onzeker over zijn identiteit in zijn nieuwe vaderland en van zijn rol als kunstenaar. Hij is zoekende. Toch ziet hij de VS als betere optie dan Europa of de SU.³⁹² In hun briefwisseling discussiëren Grosz en Brecht voornamelijk over drie onderwerpen: de contemporaine politiek in Duitsland en daarbuiten, de functie van kunst en de problemen van het ballingschap.³⁹³

Het begint met een brief van Brecht aan Grosz in 1934. De ironische aanhef is die van de ene Chinese filosoof aan de ander: De heer der strotten aan de heer der wolkenkrabbers.³⁹⁴ Hiermee maakt Brecht ook direct een onderscheid: hij identificeert zich met het gewone volk terwijl Grosz leeft in de wereld van het hoogkapitalisme. Brecht geeft een update van de politieke situatie in Duitsland. De SPD en KPD, ironisch aangeduid als *De vereniging ter promotie van geleidelijke vooruitgang binnen wettelijke grenzen* en de *Vereniging der vrienden van de gewapende revolutie*,³⁹⁵ zijn beiden uitgeschakeld en vernietigd.

³⁹¹ Hayman – Brecht pag.137 en Wyzisla – Benjamin und Brecht pag.73

³⁹² Kay – 'Art and politics' pag.861

³⁹³ Kay – 'Art and politics' pag.861

³⁹⁴ Brecht – Briefe pag.207

³⁹⁵ Ibidem pag.207

De cultuur in het Derde rijk gaat bovendien zo hard achteruit dat hij en Grosz binnenkort wel teruggeroepen zullen worden om de kunsten nog te redden.³⁹⁶ Hij eindigt met de ironische vraag aan de nu ongetwijfeld rijke Amerikaanse mecenas Grosz, of hij niet langs wil komen om de arme Brecht te ondersteunen? In werkelijkheid had Brecht op dit moment meer financiële middelen dan Grosz de komende jaren zou hebben.³⁹⁷

Grosz antwoordt Brecht daarop in stijl. Hij vangt de brief aan met het ongetwijfeld polemisch bedoelde ‘Wir Amerikaner’³⁹⁸ om vervolgens vast te houden aan de rol van rijke mecenas die Brecht hem toebedeeld had. Grosz houdt zich in deze brief vooral bezig met het verdedigen van de VS tegen de marxistische kijk van Brecht. De arm-rijk verschillen zijn volgens hem minder erg dan in Europa.³⁹⁹ Ook de marxistische klassentheorie gaat niet op voor het land van de toekomst. Er zijn teveel verschillende visies, die Grosz allemaal toont door middel van typetjes, om te kunnen spreken van eenduidige sociale klassen.⁴⁰⁰ Verder treitert hij Brecht door hem fijntjes te wijzen op het floppen van de Broadway versie van Brechts *Dreigroschenoper*. Grosz oordeelt dat het stuk niet genoeg was aangepast op de Amerikaanse context,⁴⁰¹ hiermee elk idee van een universele theorie voor kunst, die overal zou kunnen opgaan, ontkennend.

Vervolgens stuurt Brecht Grosz zijn nieuwe bundel, gevuld met liederen (op muziek gezet door Eisler, die net als Grosz naar de VS gevlucht was), antifascistische gedichten, satirische stukken en didactische communistische stukken.⁴⁰² In het gedicht *Verschollender Ruhm der Riesenstadt New York* schetst Brecht een duister beeld van Grosz’ nieuwe thuis. New York is een stad in verval, vol criminaliteit, armoede, uitbuiting en onderdrukking.⁴⁰³ Het is het verval van het kapitalisme dat Brecht zich voorstelt. Grosz reageert kritisch. Brechts gedichten zijn nuttige propaganda tegen Hitler meent Grosz⁴⁰⁴ maar zijn visie op New York is foutief. Brecht heeft New York nooit bezocht. Hij, Grosz, woont er.

³⁹⁶ Ibidem pag.207

³⁹⁷ Kay – ‘Art and politics’ pag.863

³⁹⁸ Ibidem pag.863

³⁹⁹ Ibidem pag.863

⁴⁰⁰ Ibidem pag.863

⁴⁰¹ Kay – ‘Art and politics’ pag.864

⁴⁰² Ibidem pag.864-5

⁴⁰³ Bertolt Brecht – Gesammelte Gedichte band 2 (Frankfurt am Main) pag.475-483

⁴⁰⁴ Kay – ‘Art and politics’ pag.865

Als Brecht een goede visie wil kunnen vormen op de stad, zal hij zelf moeten komen kijken en niet enkel vertrouwen op van horen zeggen.⁴⁰⁵

Brecht wil in deze periode ondanks hun verschillende politieke overtuigingen nog graag samenwerken met Grosz. Hij ziet in hem nog immer de grote satiricus uit de jaren van Weimar, de enige satiricus wellicht die zich kan meten met hemzelf.⁴⁰⁶ Hij nodigt Grosz uit in zijn huis in Svendborg om verdere samenwerking te bespreken. Grosz is enthousiast, blijkt uit zijn volgende brief. Hij beweert met gepaste trots dat hij de enige is die het werk van Brecht goed kan illustreren.⁴⁰⁷ Hij vertelt Brecht van de politieke schilderijen die hij gemaakt heeft maar nog niet tentoongesteld. De apocalyptische ruiters en oorlogstaferelen. Brecht geeft daarop gedetailleerde beschrijvingen van wat Grosz voor hem zou kunnen illustreren. De stukken waar hij Grosz' werk voor zou willen gebruiken, zijn het toneelstuk *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe*, een satirisch stuk over Hitlers rassentheorie en enkele korte stukken.⁴⁰⁸ Vervorming was volgens Brecht noodzakelijk in de illustraties om identificatie te voorkomen en een kritische reactie op te roepen. Het moesten decorstukken worden voor een episch theaterstuk.

Gek genoeg laat Grosz hierop 5 maanden niets van zich horen. Hij schrijft echter aan Herzfelde dat hij druk werkt aan de illustraties voor Brecht.⁴⁰⁹ Dan schrijft hij vanuit het niets aan Brecht dat hij graag bij Brecht langskomt in de zomer als dat mogelijk is.⁴¹⁰ Verder bekritiseert hij de dogmatiek van Hans Eisler, die hij in de VS ontmoet heeft. Voor marxisten als Eisler is het volgens Grosz niet nodig om te reizen, zij reduceren immers toch elke maatschappij tot een plat stereotype.⁴¹¹ Brecht moet zich ervoor hoeden diezelfde fout te maken, mocht hij ooit de VS bezoeken. Daarnaast waarschuwt hij Brecht dat er voor politiek theater geen ruimte is in de VS.⁴¹² Brecht zou dan ook niet moeten proberen zijn stukken uit te laten voeren in Amerika. Brecht zou eigenlijk überhaupt geen overduidelijk propagandistisch werk moeten maken vindt Grosz.

⁴⁰⁵ Ibidem pag.865

⁴⁰⁶ Ibidem pag.868

⁴⁰⁷ Ibidem pag.868

⁴⁰⁸ Ibidem pag.869

⁴⁰⁹ Kay – 'Art and politics' pag.870

⁴¹⁰ Ibidem pag.871

⁴¹¹ Ibidem pag.871

⁴¹² Ibidem pag.871-2

Propaganda kan ook vervaardigd worden door mindere lieden. Brecht zou zich moeten richten op het schrijven van een grootse satirische roman a la Cervantes.⁴¹³

Op deze kritiek gaat Brecht niet in maar hij is buitengewoon enthousiast over Grosz' voorstel om naar Denemarken te komen.⁴¹⁴ Ook de gestileerde aanhef komt weer terug. Brecht vangt zijn schrijven aan met De heer van het stilstaande water aan de heer van het stromende water.⁴¹⁵ Het enige dat Brecht verder doet is een samenvatting geven over zijn eigen bezigheden in de afgelopen maanden, waaronder zijn bezoek aan het schrijverscongres van 1935 waar hij in zeer cynische bewoordingen over spreekt.⁴¹⁶

In de zomer van 1935 ontmoetten zij elkaar dan. Grosz verblijft enige dagen bij Brecht in Svendborg en de vrienden voeren lange gesprekken waarvan helaas geen verslag is overgebleven. Grosz keek later met weemoed terug op deze discussies⁴¹⁷ maar vond de politieke houding van Brecht een teleurstelling.⁴¹⁸ Brecht is veel rechtlijner en communistischer dan Grosz op grond van zijn cynische commentaren verwacht had. Brecht is en blijft een strikte marxist met wiens ideeën Grosz weinig affiniteit heeft. Grosz had gedacht dat Brecht meer afstand zou hebben genomen van de officiële partijlijn.⁴¹⁹ Ondanks dit, verwachtte Brecht nog steeds zonder verdere problemen de illustraties van Grosz. De schilder was echter onzeker. Wat moest hij met Brechts dogmatische houding? Kon hij hier illustraties bij maken?⁴²⁰

Later dat jaar bezoekt Brecht dan eindelijk New York voor een uitvoering van *De moeder*, die genadeloos flopt. Brecht moet Grosz gelijk geven: voor politiek theater is in de VS geen ruimte.⁴²¹ Behalve op theoretisch vlak krijgt Grosz het ook persoonlijk een stuk moeilijker met Brecht. Brechts eigenschap om bijzonder losjes om te gaan met diner- en andere afspraken, wekt de woede van Grosz die dit bohémien gedrag van de schrijver niet kan waarderen.⁴²² Grosz houdt zijn frustraties tegenover Brecht echter voor zich en na diens terugkeer naar Denemarken hervatten zij de correspondentie.

⁴¹³ Ibidem pag.872

⁴¹⁴ Ibidem pag.872

⁴¹⁵ Brecht – *Briefe* pag.258

⁴¹⁶ Ibidem pag.258

⁴¹⁷ Grosz – *Een klein ja* pag.231

⁴¹⁸ Kay – 'Art and politics' pag.872

⁴¹⁹ McCloskey – *George Grosz* pag.176

⁴²⁰ Kay – 'Politics and art' pag.873

⁴²¹ Ibidem pag.873

⁴²² Ibidem pag.874

In 1936 schrijft Grosz Brecht om hulp. Hun gezamenlijke vriend Hans Borchardt, een communist van Joodse afkomst die gevlucht was naar Moskou, is terug in Berlijn. De Sovjetautoriteiten hebben hem het land uitgezet en hij heeft zo spoedig mogelijk hulp nodig om Duitsland te ontvluchten. Grosz neemt in deze brief een zelfgenoegzame ‘ik zei het toch’ houding aan: Borchardts geval bewijst dat de Sowjet-unie even verrot is als Hitler-Duitsland.⁴²³ Brecht reageert hierop met praktische tips en adressen van mensen die zouden kunnen helpen. Op Grosz verdere uitspraken gaat hij echter niet in.

Brecht, Herzfelde, Eisler en anderen denken in deze periode Grosz nog te kunnen binden aan hun gezamenlijke ideaal van een actieve politieke kunst tegen het fascisme.⁴²⁴ Deze hoop is echter ijdel, komen zij gaandeweg achter. Na zijn ontmoeting met Grosz in New York klaagt Eisler in een brief tegen Brecht over de ‘anarchistische’ houding van de schilder die nu volgens Eisler volledig anti-socialistisch is geworden.⁴²⁵ Tegelijkertijd schrijft Grosz aan Herzfelde dat het gat tussen hem en Brecht ondertussen te groot is geworden om nog goed te kunnen samenwerken. Hij heeft grote sympathie voor Brecht en bewondering voor zijn werk maar hun visie op de wereld verschilt zo erg dat samenwerking hopeloos is.⁴²⁶ Aan Brecht zelf wil hij dit nog niet direct toegeven. In een brief aan Brecht, geschreven kort na zijn ontboezemingen tegen Herzfelde, maakt Grosz excuses voor de vertraging aan het werk waarvoor hij allerlei praktische redenen noemt en bezweert hij de illustraties nog steeds te willen maken.⁴²⁷ Het is echter al niet meer gemeend. Brecht schrijft nog eenmaal aan Grosz, voor verdere hulp aan Borchardt,⁴²⁸ maar Grosz antwoordt niet meer.

Tijdens hun correspondentie raakten beide kunstenaars zich bewust van de verschillen die hen van elkaar onderscheidden en hoe ver zij uit elkaar gegroeid waren. In Weimar hadden zij nog een gedeelde achtergrond, een gezamenlijke identiteit als linkse kunstenaars maar deze tijd was nu definitief voorbij. Grosz en Brecht probeerden zich beiden aan te passen aan hun nieuwe situatie, beiden op een verschillende manier. Hun gedeelde verleden was gestorven onder de spijkerlaars van de nazi's. Het was het einde van de republiek van Weimar en het einde van de vriendschap tussen George Grosz en Bertolt Brecht.

⁴²³ Ibidem pag.875

⁴²⁴ McCloskey – George Grosz pag.177

⁴²⁵ Ibidem pag.175

⁴²⁶ Kay – ‘Art and politics’ pag.875-6

⁴²⁷ Ibidem pag.876

⁴²⁸ Ibidem pag.876

Conclusies

Wat valt er concluderend te zeggen over de visie van George Grosz en Bertolt Brecht op de verhouding tussen politiek en kunst? Beiden werkten in een marxistisch discours waarin naast de werken van Marx en Engels vooral de Sowjet-Unie een centrale rol speelde. Realisme en utilitarisme in de kunsten kregen daar de voorkeur boven modernisme en abstracte kunst. Kunst was er voor het volk, niet voor een elite. Was er aanvankelijk nog ruimte voor avant-garde kunst, vanaf midden jaren '20 werd dat steeds meer verdrongen voor een eenduidig dogmatisch socialistisch realisme. De Duitse situatie waarin Brecht en Grosz actief waren, weerspiegelde deze ontwikkelingen. Het revolutionair elan van 1918 werd in de KPD al snel vervangen door bureaucratie en dogmatiek naar Russisch model. Naast deze officiële communistische visie bestond er ook nog een klein onafhankelijk marxistisch discours geleid door filosofen als Ernst Bloch, Georg Lukács en Walter Benjamin. Allen schrijvers waarmee Grosz en Brecht bekend waren en soms contact mee hadden. Dit is de context waarbinnen Brecht en Grosz werkten en zochten naar een kunstvorm die politiek nuttig zou kunnen zijn. Hieruit ontwikkelden zij hun visies op de verhouding tussen kunst en politiek.

George Grosz ontwikkelde zijn kunsttheorie vanuit de overtuiging dat kunst mensen wakker moet schudden. Kunst moest shockeren en door middel van perverse afbeeldingen en ironische teksten de Duitse beschaving ontmaskeren. Deze overtuiging kwam voort uit zijn afkeer van de gruwelen van de Eerste wereldoorlog. Al snel sloot Grosz zich aan bij de Berlijnse Dadaïsten die zich net als hij met bluf, ironie, shock en zelfs geweld zich verzetten tegen de burgerlijke cultuur en moraal. Grosz en enige vrienden wilden echter verder gaan. Kunst moet mensen aanzetten tot het nemen van politieke actie. Kunst voor de kunst is voor Grosz en zijn kameraden niets dan vluchtgedrag voor de bittere werkelijkheid. De waanzin en verschrikkingen van die werkelijkheid dwingen de kunstenaar echter juist kleur te bekennen en partij te kiezen. De kunst dient zich aan te passen aan de tijd.

Onder invloed van de revolutionaire situatie in Duitsland rond 1918 radicaliseren deze politiek geëngageerde kunstenaars en worden lid van de KPD. De gruwelen die zij zagen en waartegen zij zich verzetten, komen voort uit het kapitalisme en het enige alternatief is het communisme. Kunst is niets voor Grosz. Wat er toe doet is de mens en de maatschappij. Kunst is enkel een wapen in de politieke strijd.

Het geromantiseerde beeld van de kunstenaar is volgens hem dan ook niets dan een kapitalistische marketingtruc. De hele kunsthandel is niets meer dan oplichterij. De tijdloze idealen van veel schilders maken hun kunst enkel nutteloos en niets meer dan opium voor het volk.

Grosz zelf tekent vooral spotprenten en karikaturen, hard en vilein, bedoeld om het volk te bereiken. Hierin valt hij politieke tegenstanders en doelen aan. De burgerij, het militarisme en de SPD: allen vallen zij ten prooi aan Grosz giftige penseel. Ook valt hij de burgerlijke moraal aan, om op die manier de vijand in diskrediet te brengen. Voor zijn tekeningen gebruikt hij stereotypes waarmee hij mensen reduceert tot sociale functies. Iemand is geen volledig persoon maar enkel een kapitalist of generaal. Hij gebruikt zijn kunst als ideologiekritiek, als marxistische ontmaskering van het kapitalistische systeem. Hiermee hoopt hij kunst te maken die bij kan dragen aan het ontstaan van een revolutionair bewustzijn onder het proletariaat. Grosz experimenteert hiertoe met verschillende vormen maar het wordt geen succes. Alleen de harde, rauwe maar eenvoudige satirische stijl is geschikt voor het grote publiek en voor zijn politieke doel.

In verschillende essays uit Grosz zijn visie op de moderne kunst van zijn tijd. Hij deelt de visie van Walter Benjamin dat door vooruitgang in de techniek reproductie van de werkelijkheid zinloos is geworden. De antwoorden hierop zijn echter divers. Een deel van de kunstenaars vlucht in de metafysica, het innerlijke en heeft geen enkel nut meer voor de maatschappij. Hiertoe rekent Grosz de expressionisten en futuristen. Een ander deel tracht toegepaste kunst te maken, even zinloos meent Grosz: het is geen goede kunst en het zijn ook geen goede gebruiksvoorwerpen. *Bauhaus* en constructivisme zijn dus eveneens gedoemd. Wat moet kunst dan wel doen? Kunst moet de werkelijkheid weergeven en bekritisieren. Kunst moet gefundeerd zijn in de politiek, direct te linken aan de maatschappij. Kunst moet bovenal een revolutionaire functie hebben.

Vanaf midden jaren '20 keert Grosz zich echter langzaam steeds meer af van het communisme. Hij wantrouwt steeds meer de SU, en ook binnen de KPD verslechtert zijn positie geleidelijk. Ook zijn kunst wordt steeds minder politiek. Grosz blijft vasthouden aan een kunst die niet volledig losgeweekt is van de realiteit en de maatschappij maar zijn overtuiging en socialisme is hij kwijt. Wat rest is pessimisme en nihilisme.

Bertolt Brecht was als jeugdig schrijver minder enthousiast voor politiek dan Grosz. Hij gebruikte zijn gave voor satire en ironie vooral als aanval op de burgerlijke moraal. Als jonge toneelmaker keerde hij zich bovendien fel tegen expressionisme en romanticisme in het theater. De romantische visie op de kunstenaar beschouwde hij evenals Grosz als oplichterij. Het theater moest gewone mensen afbeelden in gewone taal. Zijn kunst moest koel en eenvoudig zijn en helder van toon. Kunst moest daarnaast constructief, positief en realistisch zijn. Bovendien moest de kunstenaar niet enkel voor zichzelf werken maar voor zijn publiek, voor het volk. Deze overtuiging was echter nog geenszins gekoppeld aan een politiek ideaal. Brecht veroordeelde dan wel de burgerlijke maatschappij en de oorlog; hij veroordeelde evengoed het communisme.

Langzaam kreeg Brecht echter meer oog voor de sociale krachten die werkten achter de façades van de maatschappij. Het tonen van deze onpersoonlijke krachten werd steeds meer tot onderwerp van zijn kunst. Uiteindelijk gaf het marxisme hem wat hij zocht: een theorie die dit alles verklaarde. Het gaf ondersteuning aan zijn haat tegen de burgerij en de oorlog en verklaarde zijn instinctieve voorkeur voor sociale krachten in plaats van psychologie. Onder invloed van zijn nieuwe politieke overtuiging zag hij kunst steeds meer als actieve politiek factor, die hecht samenhangt met de maatschappij. Kunst en theater waren dan wel onderdeel van de maatschappelijke bovenbouw volgens Marx, Brecht meende evenals Georg Lukács dat de bovenbouw wel degelijk invloed kon hebben op de economische onderbouw. De poging tot het zoeken van een politiek actieve theatervorm leidde uiteindelijk tot het episch theater.

Het episch theater moest de narcotische functie van kunst vermijden. Hieronder verstond Brecht het feit dat kunst veelal leidde tot emotionele ontlasting, ontspanning, afleiding en escapisme. Zijn theater moest de mens juist bewust maken van de sociale verhoudingen en hem activeren. Dit zag hij als tegenhanger van het oude dramatische theater dat volgens hem als kern catharsis had: de ontlasting van spanningen. Dit trachtte Brecht te voorkomen door er voor te zorgen dat het publiek zich niet kon identificeren met de personages. Hiertoe gebruikte hij het vervreemdingseffect: mechanisch acteren, overdreven make-up of maskers, absurde kleding en technische trucs moesten het het publiek onmogelijk maken zich in te leven. Hierdoor bevrijdde hij tevens de alledaagse vormen van onderdrukking en uitbuiting van hun onaantastbaarheid.

Door vervreemding werd men bewust van deze zaken en van het feit dat zij niet vanzelfsprekend waren. Vervreemding kon bovendien nog dienen om mensen te ontmenselijken en neer te zetten als niets dan sociale functies, zoals ook Grosz dat deed. De emotionele ontlading die hiermee voorkomen werd, moest zijn uiting vinden in de politieke arena in plaats van het theater.

Ook trachtte Brecht met het episch theater de dialectiek van het marxisme in het theater te brengen. Dit deed hij door middel van tegenspraken. Causaliteit werd vervangen door meervoud aan visies. Elke uitspraak werd begeleid door een tegenspraak, om het publiek te tonen dat niets onvermijdelijk is en dat er voor alles een alternatief is. Het publiek kreeg bovendien de kans invloed te hebben op het toneel, daarmee het beeld gevend dat de wereld niet slechts geïnterpreteerd dient te worden maar vooral ook actief veranderd. Marx toegepast in het theater. Ook de mens is niet onveranderbaar bij Brecht. Hij kan en moet, veranderen.

Inhoudelijk gebruikte Brecht zijn kunst na zijn bekering tot marxist als aanval op het kapitalisme. De marxistische economische theorie is de basis van veel van zijn stukken die dienen om de kapitalistische ideologie te ontmaskeren. Kunst moet actief ingrijpen in de wereld. Ook schreef hij in deze tijd *Lehrstücke*, didactische toneelstukken over de transitiefase naar het socialisme. Op deze deels utopische stukken is de invloed van het publiek nog groter dan op het episch theater. Na 1933 wendde Brecht zijn kunst aan tot het bestrijden van het fascisme. Schrijven over de schoonheid van de natuur is nu bijna een misdaad. Kunst moet een direct nut hebben in de strijd, voor lyriek is geen ruimte. Hij was een voorstander van realisme hierin vanwege de begrijpelijkheid hiervan maar verzette zich desalniettemin tegen het socialistisch realisme van de SU. Realisme was volgens Brecht geen vormzaak maar een inhoudelijke zaak. En de inhoud van kunst is wat er toedoet.

In feite maken Brecht en Grosz een omgekeerde ontwikkeling door. Brecht verruilt zijn cynisme voor communisme, al behoudt hij zijn twijfelende natuur. Grosz doet het tegenovergestelde: hij verruilt zijn communisme uiteindelijk voor cynisme en nihilisme. Al behoudt ook hij zijn twijfelende natuur ten alle tijden. Beide ontwikkelen zij in de jaren '20 en vroege jaren '30 een theorie over de samenhang tussen kunst en politiek. Maar na 1933 missen zij hun gezamenlijke achtergrond, vriendenkring en omgeving en moeten zij beiden hun eigen weg zoeken in een nieuwe situatie.

Grosz tracht zich aan te passen aan de VS en keert zich volledig af van de politiek. Brecht keert kort na de oorlog alweer terug naar Duitsland en blijft politiek actief, trouw aan zijn engagement.

Nawoord

Ondanks het feit dat het terrein van deze scriptie beperkt is tot de eerste helft van de 20^e eeuw, meen ik toch dat er enige relevantie in te vinden kan zijn voor de huidige stand van zaken in de kunstwereld. Kunst met een doel, een betekenis, is onmodieus en heeft een wrange bijmaak gekregen door de koude oorlog. Maar in een kunstklimaat waarin steeds meer critici zien dat de moderne kunst verstard is, kan een heropening van oude discussies over de relevantie van kunst mijns inziens zeker geen kwaad. De vraag wat kunst kan zeggen en wat kunst zou moeten zeggen, is er één die opnieuw gesteld mag en moet worden. En deze studie kan daar hopelijk aan bijdragen.

Bronnen

Anders, Günther – George Grosz, Die kleinen Bücher der Arche (Zürich, 1961)

Brecht, Bertolt – ‘A short organum for the theatre’ in: John Willet ed. Brecht on theatre (New York, 1964) pag.181-205

Baugh, Christopher – ‘Brecht and stage design: the Bühnenbildner and the Bühnenbauer’ in: Peter Thompson, Glendyr Sacks ed. – The Cambridge companion to Brecht (Cambridge, 1994) pag.235-253

Bodek, Richard – Proletarian performance in Weimar Berlin: Agitprop, chorus, and Brecht (Columbia, 1997)

Brecht, Bertolt – ‘Aufruf an die jungen Maler’ in: Bertolt Brecht – Schriften zur Literatur und Kunst 1, 1920-1932 (Frankfurt am Main, 1967) pag.17-18

Brecht, Bertolt – Briefe (Frankfurt am Main, 1981)

Brecht, Bertolt – ‘Der Driegroschenprozess’ in: Bertolt Brecht – Schriften zur Literatur und Kunst 1, 1920-1932 (Frankfurt am Main, 1967) pag.143-234

Brecht, Bertolt – ‘Die besten Bücher des Jahres 1926, Antwort auf eine Rundfrage’ in Bertolt Brecht – Schriften zur Literatur und Kunst 1, 1920-1932 (Frankfurt am Main, 1967) pag.64-65

Brecht, Bertolt – ‘Die Expressionismusdebatte’ in Brecht – Bertolt Brecht – Schriften zur Literatur und Kunst 2, 1934-1941 (Frankfurt am Main, 1967) pag.98-100

Brecht, Bertolt – Gesammelte Gedichte band 1 (Frankfurt am Main, 1967)

Brecht, Bertolt – Gesammelte Gedichte band 2 (Frankfurt am Main, 1967)

Brecht, Bertolt – Gesammelte Gedichte band 3 (Frankfurt am Main, 1967)

Brecht, Bertolt – ‘Glossen zur einer formalistischen Realismistheorie’ in: Bertolt Brecht – Schriften zur Literatur und Kunst 2, 1934-1941 (Frankfurt am Main, 1967) pag.126-127

Brecht, Bertolt – ‘Kleine Notiz’ in: Bertolt Brecht – Schriften zur Literatur und Kunst 1, 1920-1932 (Frankfurt am Main, 1967) pag.23

Brecht, Bertolt – ‘Kleine berichtigung’ in: Bertolt Brecht – Schriften zur Literatur und Kunst 2, 1934-1941 (Frankfurt am Main, 1967) pag.159-160

Brecht, Bertolt – ‘Kleiner Rat, Dokumente anzufertigen’ in: Bertolt Brecht – Schriften zur Literatur und Kunst 1, 1920-1932 (Frankfurt am Main, 1967) pag.60-64

Brecht, Bertolt – ‘Notizen ohne Titel 1920’ in: Bertolt Brecht – Schriften zur Literatur und Kunst 1, 1920-1932 (Frankfurt am Main, 1967) pag.11-16

Brecht, Bertolt – ‘Notizen ohne Titel 1921’ in: Bertolt Brecht – Schriften zur Literatur und Kunst 1, 1920-1932 (Frankfurt am Main, 1967) pag.19-20

Brecht, Bertolt – ‘On experimental theatre’ in: John Willet ed. Brecht on theatre (New York, 1964) pag.135

Brecht, Bertolt – ‘On the use of music in an epic theatre’ in: John Willet ed. Brecht on theatre (New York, 1964) pag.86-87

Brecht, Bertolt – ‘Praktisches zur Expressionismusdebatte’ in: Brecht – Bertolt Brecht – Schriften zur Literatur und Kunst 2, 1934-1941 (Frankfurt am Main, 1967) pag.100-105

Brecht, Bertolt – ‘Quelle aller Barbarei’ in: Brecht – Bertolt Brecht – Schriften zur Literatur und Kunst 2, 1934-1941 (Frankfurt am Main, 1967) pag.43-44

Brecht, Bertolt – ‘Rede auf dem 1. internationalen Schriftstellerkongress zur verteidigung der Kultur’ in: Brecht – Bertolt Brecht – Schriften zur Literatur und Kunst 2, 1934-1941 (Frankfurt am Main, 1967) pag.36-43

Brecht, Bertolt – ‘Rede zum 2. internationalen Schriftstellerkongress zur verteidigung der Kultur’ in: Brecht – Bertolt Brecht – Schriften zur Literatur und Kunst 2, 1934-1941 (Frankfurt am Main, 1967) pag.45-48

Brecht, Bertolt – ‘Short description of a new technique of acting’ in: John Willet ed. Brecht on theatre (New York, 1964) pag.145-46

Brecht, Bertolt – ‘Theatre for pleasure or theater for instruction’ in: John Willet ed. Brecht on theatre (New York, 1964) pag.70-71

Brecht, Bertolt – ‘The film, the novel and epic theater’ in: John Willet ed. Brecht on theatre (New York, 1964) pag.50

Brecht, Bertolt – ‘The modern theatre is the epic theatre’ in: John Willet ed. Brecht on theatre (New York, 1964) pag.37

Brecht, Bertolt – ‘Thesen für proletarischen Literatur’ in Bertolt Brecht – Schriften zur Literatur und Kunst 2, 1934-1941 (Frankfurt am Main, 1967) pag.204-205

Brecht, Bertolt – ‘Thesen über die Organisation der Parole “kämpferischer Realismus” in: Bertolt Brecht – Schriften zur Literatur und Kunst 2, 1934-1941 (Frankfurt am Main, 1967) pag.206-208

Brecht, Bertolt – ‘Thomas Mann im Börsensaal’ in: Bertolt Brecht – Schriften zur Literatur und Kunst 1, 1920-1932 (Frankfurt am Main, 1967)pag.29-30

Brecht, Bertolt – ‘Verbot der Wahrheit’ in: Bertolt Brecht – Schriften zur Literatur und Kunst 1, 1920-1932 (Frankfurt am Main, 1967) pag.59-60

Brecht, Bertolt – ‘Über den formalistischen Character der Realismustheorie’ in: Bertolt Brecht – Schriften zur Literatur und Kunst 2, 1934-1941 (Frankfurt am Main, 1967) pag.108-120

Brecht, Bertolt – ‘Über die Deutsche Literatur’ in: Bertolt Brecht – Schriften zur Literatur und Kunst 1, 1920-1932 (Frankfurt am Main, 1967) pag.7-9

Brecht, Bertolt – ‘Über die Notwendigkeit von Kunst in unserer Zeit’ in: Bertolt Brecht – Schriften zur Literatur und Kunst 1, 1920-1932 pag.97-100

Brecht, Bertolt – ‘Über gegenstandlose Malerei’ in: Bertolt Brecht – Schriften zur Literatur und Kunst 2, 1934-1941 (Frankfurt am Main, 1967) pag.68-72

Brooker, Peter – ‘Key words in Brecht’s theory and practice of theatre’ in: Peter Thompson, Glendyr Sacks ed. – The Cambridge companion to Brecht (Cambridge, 1994) pag.185-200

Chaplin, Charles – My autobiography (London, 1964)

Cullerne Bown, Matthew – Socialist realist painting (New Haven en London, 1998)

Doherty, Brigid – ‘The work of art and the problem of politics in Berlin Dada’ in: October, Volume: 0, Issue: 105 (1 juni, 2003) pag.73-93

Eagleton, Terry – ‘The critic as clown’ in: Cary Nelson, Lawrence Grossberg ed. – Marxism and the interpretation of culture (Houndmills enz., 1988) pag.619-632

Engels, Friedrich – Brief aan Margaret Harkness (London, april 1888) gevonden op: Marxist Internet Archive www.marxists.org laatst bezocht op 18 juli 2009

Ewen, Frederic – Bertolt Brecht, sein Leben, sein Werk seine Zeit (Frankfurt am Main, 1973)

Grosz, George – Een klein ja, een groot nee: herinneringen. (Amsterdam 1978 (1946))

Grosz, George – ‘Statt ein Biografie’ in: George Grosz en Wieland Herzfelde – Die Kunst ist in gefahr (drei Aufsätze) (Berlijn, 1925) pag.39-45

Grosz, George – Works (New York, 1960 (1944)) Herbert Brittner ed.

Grosz, George – ‘Zu meinem neuen Bildern’ in: Das Kunstblatt 5 no.1 (Januari 1921) pag.11-15

Grosz, George en Heartfield, John – ‘Der Kunstlump’ in: Die Aktion 12 juni 1920 pag.327-332

Grosz, George en Herzfelde, Wieland – ‘Die Kunst ist in Gefahr’ in: :George Grosz en Wieland Herzfelde – Die Kunst ist in gefahr (drei Aufsätze) (Berlijn, 1925) pag.5-32

Hayman, Ronald – Brecht: a biography (London, 1983)

James, C. Vaughan – Soviet socialist realism: origins and theory (London, Basingstoke, 1973)

Kolakowski, Leszek – Main currents of Marxism, it's origins, growth and dissolution part 3: the breakdown (Oxford, 1978)

Kay, Flavell M. – ‘Art and politics in the correspondence between Grosz and Brecht, 1934-36’ in: Modern language review, 79:4 (oktober, 1984) pag.859-876

Kokoshka, Oscar – ‘An alle Einwohner von Dresden’ in: Edith Hoffman – Kokoshka: his life and work (London, 1947) Pag.143

Kuhle Wampe, oder wem gehört die Welt? Prometheus film, 1932

Leach, Robert – ‘Mother Courage and her children’ in: Peter Thompson, Glendyr Sacks ed. – The Cambridge companion to Brecht (Cambridge, 1994) pag.128-138

Lenin, N. (W. I. Lenin) – ‘Party organisation and party literature’ in: Novaya Zhizn No. 12, 13 November 1905 gevonden op: Marxist Internet Archive www.marxists.org laatst bezocht op 18 juli 2009

Lewis, Beth Irwin – George Grosz, art and politics in the Weimar republic (Madison, Milwaukee, London, 1971)

Leezenberg, Michiel, De Vries, Gerard – Wetenschapsfilosofie voor de geesteswetenschappen (Amsterdam, 2001)

Luxemburg, Rosa – ‘Brief aan Hans Diefenbach’ (z.p. 12 mei, 1917) in: Solomon, Maynard – Marxism and art: essays classic and contemporary (New York, 1973)

Marx, Karl – ‘The English middle class’ in: New-York Tribune (1 Augustus 1854) gevonden op: Marxist Internet Archive www.marxists.org laatst bezocht op 18 juli 2009

Marx, Karl – Thesen über Feuerbach (z.p. 1845) gevonden op: Marxist Internet Archive: www.marxists.org laatst bezocht op 18 juli 2009

Marx, Karl – ‘Zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie’ in: Deutsch-Französische Jahrbücher (Parijs, 7-10 Februari 1844) gevonden op: Marxist Internet Archive www.marxists.org laatst bezocht op 18 juli 2009

McCloskey, Barbara – George Grosz and the communist party: art and radicalism, 1918 to 1936 (Princeton 1997)

McLellan, David – Marxism after Marx, an introduction (New York, 1979)

McNeff, Stephen – ‘The threepenny opera’ in: Peter Thompson, Glendyr Sacks ed. – The Cambridge companion to Brecht (Cambridge, 1994) pag.56-67

Meech, Tony – ‘Brecht’s early plays’ in: Peter Thompson, Glendyr Sacks ed. – The Cambridge companion to Brecht (Cambridge, 1994) Pag.43-55

Mehring, Walter – Berlin Dada: eine Chronik mit Photos und Dokumenten (Zürich, 1959)

Mueller, Roswitha – ‘Learning for a new society: the Lehrstück’ in: Peter Thompson, Glendyr Sacks ed. – The Cambridge companion to Brecht (Cambridge, 1994) pag.79-94

Müller, Inez – Walter Benjamin und Bertolt Brecht, Ansätze zu einer dialektischen Ästhetik in der dreissiger Jahren (St. Ingebert, 1993)

Plekhanov, Georgie – ‘Kunst en maatschappelijk leven’ oorspronkelijk uitgebracht in: Sowremennik (St. Petersburg November 1912-januari 1913) gevonden op: Marxist Internet Archive www.marxists.org laatst bezocht op 18 juli 2009

Rosenhaft, Eva – ‘Brecht’s Germany 1898-1933’ in: Peter Thompson, Glendyr Sacks ed. – The Cambridge companion to Brecht (Cambridge, 1994) pag.3-21

Ross, Andrew – ‘The new sentence and the commodity form: recent American writing’ in: Cary Nelson, Lawrence Grossberg ed. – Marxism and the interpretation of culture (Houndmills enz., 1988) pag.361-378

Schechter, Joel – ‘Brecht’s clowns: Man is man and after’ in: Peter Thompson, Glendyr Sacks ed. – The Cambridge companion to Brecht (Cambridge, 1994) pag.68-78

Solomon, Maynard – Marxism and art: essays classic and contemporary (New York, 1973)

Suvin, Darko – ‘Can people be (re)presented in fiction?: Toward a theory of narrative agents and a materialist critique beyond technocracy or reductionism’ in: Cary Nelson, Lawrence Grossberg ed. – Marxism and the interpretation of culture (Houndmills enz., 1988) pag.663-90

Taylor, Brandon – Art and literature under the bolsheviks: volume one: the crisis of renewal 1917-1924 (London, Concord, 1991)

Thomson, Peter – ‘Brecht’s lives’ in: Peter Thompson, Glendyr Sacks ed. – The Cambridge companion to Brecht (Cambridge, 1994) pag.22-39

Thomson, Philip – ‘Brecht’s poetry’ in: Peter Thompson, Glendyr Sacks ed. – The Cambridge companion to Brecht (Cambridge, 1994) pag.201-217

Weitz, Eric D. – Weimar Germany, promise and tragedy (Princeton en Oxford, 2007)

Wizsla, Erdmut – Benjamin und Brecht: die Geschichte einer Freundschaft (Frankfurt am Main, 2004)

Zetkin, Clara – ‘Mijn herinneringen aan Lenin’ oorspronkelijk geschreven in 1925, uitgebracht in: Over kunst en literatuur (Moskou 1976) gevonden op: Marxist Internet Archive www.marxists.org laatst bezocht op 18 juli 2009

