

«Et kollektiv av selvstendige kunstarter»

*Bertolt Brechts scenekunstmodell i lys av Weimarrepublikkens
revolusjonære arbeidermusikkteater*

Rudolf Terland Bjørnerem

Masteroppgave i anvendt musikkteori
Norges musikkhøgskole
Våren 2014

FORORD

Jeg vil gjerne takke følgende personer for forskjellige bidrag til denne oppgaven:

- Først og fremst vil jeg takke veilederen min Dag Østerberg for tett oppfølging gjennom hele prosessen, givende samtaler og tips som ble utslagsgivende for arbeidet.
- Takk til biveileder Arnulf Mattes for gode utfordringer og kritisk nærlesing av teksten både underveis og i oppgavens siste fase.
- Takk til Kjetil Simonsen, Hedda Haakestad og Tore Vagn Lid for lesing og kommentarer.
- En særlig stor takk til Mamma og Pappa for nøye korrekturlesing av teksten.

INNHOLDSFORTEGNELSE

INNLEDNING.....	1
1 FRA TALEKOR TIL AGITPROP; MUSIKKTEATER I WEIMARREPUBLIKKENS REVOLUSJONÆRE ARBEIDERBEVEGELSE.....	9
1.1 Kunst og klassekamp – kulturpolitikk i arbeiderbevegelsen.....	10
1.1.1 To kunstsyn.....	10
1.1.2 Kunstlumpdebatten.....	12
1.1.3 Partiet, klassen og kunsten.....	14
1.2 1918-1923 – Proletært teater og talekor.....	15
1.2.1 Proletært teater og Erwin Piscator.....	15
1.2.2 Talekor.....	19
1.2.2.1 Under revolusjonen og USPD.....	19
1.2.2.2 Talekorets form og politikk.....	20
1.2.2.3 Det kommunistiske talekoret: <i>Chor der Arbeit</i>	22
1.3 1924-29 – Piscator og Meisel, politisk-proletær revy og agitprop.....	26
1.3.1 Innledning: kunstnerne og partiet.....	26
1.3.2 KPDs første engasjering av Piscator: <i>Revue Roter Rummel</i>	27
1.3.3 Dokumentarisk drama: <i>Trotz alledem</i>	31
1.3.4 Agitpropbevegelsen.....	34
1.3.4.1 ATBD, VDV og kulturkonflikt mellom SPD og KPD.....	34
1.3.4.2 De kommunistiske agitpropgruppene.....	35
1.3.4.3 Hanns Eisler og agitpropbevegelsen.....	39
1.4 Oppsummering: Musikkteaterets sosiale funksjoner i arbeiderbevegelsen.....	42
1.4.1 Integrasjon.....	43
1.4.2 Prefigurasjon.....	46
1.4.3 Agitasjon og propaganda.....	48
2 DIALEKTIKK I TEATERET; BRECHTS SCENEKUNSTMODELL.....	51
2.1 Episk teater, lærestykket og dialektikk i teateret.....	52
2.1.1 Fra episk teater til lærestykket.....	52
2.1.2 Dialektikken.....	56

2.1.2.1 Episk teater kontra dialektikken i teateret.....	56
2.1.2.2 «Forløpene bak forløpene».....	57
2.1.2.3 Kubisme og realisme.....	59
2.2 Adskillelse av elementene.....	61
2.2.1 Wagner og Brecht.....	61
2.2.2 Tverrestetisk kontrapunkt: <i>Die Maßnahme</i>	65
2.2.3 Kollektiv arbeidsprosess.....	68
2.3 Verfremdung.....	70
2.3.1 Definisjon.....	70
2.3.2 Fra skuespillerteknisk virkemiddel til tverrestetisk struktur.....	74
2.3.3 Dramaturgisk eller horisontal verfremdung: <i>Tolvskillingsoperaen</i> og <i>Die Maßnahme</i>	76
2.3.4 Romlig eller vertikal verfremdung: <i>Kuhle Wampe, oder: Wem gehört die Welt?</i>	83
2.4 Gestus.....	95
2.4.1 Definisjon.....	96
2.4.2 Gestus og kontekst - «kultivering av gestus».....	101
2.4.3 Verfremdung av gestus.....	104
2.4.4 Gestus og musikalsk betydning.....	105
2.4.5 Musikalsk gestus i praksis.....	109
2.5 «Et kollokvium over de samfunnsmessige tilstandene»; Scenekunstmodellens funksjon i arbeiderbevegelsen.....	112
 KONKLUSJON.....	 118
 LITTERATURLISTE.....	 120

INNLEDNING

I 1954 skriver Bertolt Brecht et lite notat om hvordan han forventer at scenekunsten skal utvikle seg under sosialismen. Oppsummeringen hans er at det vil oppstå «et kollektiv av selvstendige kunstarter». Notatet gjengir i et nøtteskall det som interesserte meg da jeg begynte med denne oppgaven: Hva slags politisk virkning kan musikk ha, og hva slags påvirkning har sosiale og økonomiske strukturer på musikken? Mer spesifikt ønsket jeg å gjøre et musikkhistorisk arbeid som undersøkte sammenhengene mellom sosiale bevegelser og nyskapende retninger i musikk.

En viktig inspirasjon for meg var Ron Eyerman og Andrew Jamisons bok *Music and Social Movements*.¹ Forfatterne problematiserer tendensen til å se på politiske bevegelser utelukkende fra et politisk perspektiv, og mener det fører til at flere viktige elementer ved sosiale bevegelser går tapt. Samtidig kritiserer de at mye forskning på avantgardegrupper og andre kulturelle fornyere fokuserer utelukkende på de kunstneriske aspektene. Dette fører til at kunstneres grunnleggende politiske motivasjon og koblingene til bredere sosiale bevegelser forsvinner.² Eyerman og Jamisons tilnærming går ut på å kombinere en samfunnsvitenskapelig og en estetisk tilnærming. Mitt utgangspunkt var i stor grad det samme, men jeg ønsket i tillegg å undersøke hvordan vekselvirkningen mellom det politiske, sosiale og økonomiske og musikken virket. Weimarrepublikken framsto tidlig som en relevant periode å ta utgangspunkt i. Det var en periode hvor politiske og ideologiske motsetninger var særdeles tilspisset, samtidig som samfunnet gjennomgikk store forandringer og ble oppfattet som mulig å forandre. I tillegg var det en periode med kulturell og kunstnerisk fornyelse, og mange av de viktigste fornyerne hadde en grunnleggende politisk motivasjon som var sosialistisk og revolusjonær. Ønsket om å forandre verden radikalt ser ut til å ha stimulert til eksperimentering innenfor kunsten. Det er på bakgrunn av dette jeg har valgt å ta utgangspunkt i nettopp den revolusjonære delen av arbeiderbevegelsen.

Brecht stakk seg tidlig ut som en figur som arbeidet i nettopp de krysningpunktene jeg selv var interessert i. Samarbeidet med Eisler i Weimarrepublikkens siste år framstår som en kulminasjon av arbeiderteaterformene som hadde utviklet seg i perioden. Han arbeidet intensivt med sammenhengen mellom kunst og politikk, og han eksperimenterte sammen med andre kunstnere med hvordan de forskjellige kunstartene kan forholde seg til hverandre. Ut av dette arbeidet springer ideen om kollektivet av selvstendige kunstarter som en alternativ modell til Wagners gesamtkunstwerk. Vi kan si at arbeiderbevegelsens musikkteatrale eksperimentene i perioden gir Brecht rett i hans forventning: Utvikling av kunst som skulle virke aktivt politisk gikk

1 Eyerman & Jamison, 1998

2 Ibid:9

hånd i hånd med nye måter å kombinere kunstartene på. Dette fikk meg til å forandre fokuset for undersøkelsen min. Fra å ønske å undersøke forholdet mellom musikk og samfunn, er det nå blitt en oppgave som ser på sammenhengen mellom dramaturgi og politisk virkning i scenekunst. Oppgaven har altså fått en tverrestetisk vinkling som er vel så viktig som den samfunnsanalytiske tilnærmingen.

Oppgavens oppbygging

Oppgavens første del er en historisk undersøkelse av arbeiderbevegelsens musikkteater fra revolusjonen 1918 til 1929. I andre del gjør jeg en lesning av Brechts etterlatte tekster som fokuserer på det jeg mener er relevant i dag. Dette gjelder både for utøvende arbeid med scenekunst og teater, og for vitenskapelig analyse.

Del 1

Del 1 beskriver musikkteaterformene som oppsto og utviklet seg innad i arbeiderbevegelsen i mellomkrigstiden. I motsetning til andre fremstillinger, som gjerne fokuserer på musikk eller teater, er det musikkteater eller scenekunst jeg konsentrerer meg om. De rent musikalske utviklingene (arbeidermusikkbevegelsen og kampsangene) er følgelig ikke tatt med. Et overordnet mål er å vise at det finnes en kontinuitet i utviklingen av musikkteatraler former, helt fra de tidligste talekorene fram til Brechts eksperimenter i Weimarrepublikken siste år. Særlig Erwin Piscator spiller en viktig rolle. Jeg ønsker å vise hvordan det går en direkte linje mellom hans tidlige samarbeid med Edmund Meisel, via Hanns Eislers involvering i agitpropbevegelsen³, til Eislers og Brechts samarbeid om stykket *Die Maßnahme*. Det vært viktig for meg å vise hvordan utformingen av de nye musikkteaterformene har hatt bakgrunn i politisk motivasjon. Det har vært nødvendig å kombinere behandling eller rekonstruksjon av Brechts musikkdramaturgi og historiske oversikter over musikkteateret i arbeiderbevegelsen til en lesning av Brecht som tar hensyn til både de musikkdramaturgiske nyvinningene og den politiske sammenhengen han er del av. Etter min mening finnes det kunsthistoriske linjer og perspektiver som har gått tapt. Dette gjelder særlig hvordan Piscator og andre deltagere i arbeiderbevegelsens musikkteater foregriper hvordan Brecht utformer scenekunstmodellen sin ut fra et ønske om politisk virkning.⁴ I undersøkelsen har jeg

³ Agitprop: Kort for agitasjon og propaganda.

⁴ Her skiller jeg meg blant annet fra Tore Vagn Lid, som ser på Brechts episke scenekunstverk i opposisjon til

avgrenset meg geografisk til Tyskland, og forsøkt å vise den interne utviklingen her. Jeg tematiserer derfor i liten grad innflytelse fra andre land. Særlig påvirkningene fra Sovjetunionen utgjør et relevant forskningsobjekt, men har ikke vært innenfor denne oppgavens rammer å behandle.

Avslutningsvis i del I har jeg belyst musikkteaterets sosiale funksjoner, noe jeg mener ikke er tilstrekkelig behandlet i litteraturen om perioden. Her tilspisser seg et ontologisk grunnlagsproblem, som Anne Britt Gran i teatervitenskapelig sammenheng kaller et gjenstandsproblem.⁵ Etersom det jeg forsker på er en musikkteatral helhet, og jeg i tillegg er spesielt interessert i virkningen denne har på publikum, er ikke forskningsobjektet mitt å finne i verken det overleverte manuset eller partituret alene (der dette er tilgjengelig). Min gjenstand er musikkteateret som en performativ handling, som en type «cultural performance»⁶ som har funnet sted på et spesifikt punkt i historien, inkludert virkningen den har hatt på tilskuerne. Siden slike hendelser er forgjengelige og ikke lar seg fikseres finnes det ikke noen ideell «laboratoriesituasjon»⁷ jeg kan ta utgangspunkt i. Materialet mitt er derfor mangfoldig. For å forstå musikkteateret som en performativ hendelse, har jeg inkludert alt fra manus, partitur, anmeldelser, omtaler, politirapporter, beretninger til intensjonserklæringer. Jeg har i tillegg til mer tradisjonelle musikkhistoriske metoder benyttet meg av sosiologi, politisk teori, filosofi og teatervitenskap. I del 1 er det primært *Rußlands Tag*, Ernst Tollers *Requiem den erschossenen Brüdern* og *Der Tag des Proletariats*, Gustav Wangenheims *Chor der Arbeit*, Piscator, Gasbarra og Meisels *Revue Roter Rummel* og *Trotz alledem* og agitpropstykket *Hallo, Kollege Jungarbeiter!* som danner grunnlaget for undersøkelsen. Når det gjelder musikkens rolle er kildegrunnlaget dessverre veldig begrenset, og det er heller unntaket enn regelen at noe form for partitur er bevart fra forestillingene.

Et siste viktig punkt i del I har vært å nyansere det jeg mener er et for ensidig fokus på KPD⁸ i sammenheng med den revolusjonære arbeiderbevegelsen. Flere senere kronologier har hatt fokus på de SPD⁹-tilknyttede kulturiltakene som en reaksjon på særlig 70-tallets ensidige fokus på KPD.¹⁰ I motsetning til dette har jeg forsøkt å få fram bidragene fra andre grupper og personer innenfor den

Piscators «politiske agitasjonskunst». - Vagn Lid, 2011:24

5 Gran, 1993:85

6 Fischer-Lichte, 2004:3

7 Ibid:6

8 Kommunistische Partei Deutschlands: Dannet den revolusjonære fløyen innad i først SPD, og så USPD, fram til de splittet seg ut i 1918. Var i løpet av hele Weimarrepublikken medlem av Komintern, og var dermed en underdel av denne organisasjonen, heller enn et uavhengig parti.

9 Sozialdemokratische Partei Deutschlands: Er det sosialdemokratiske partiet i Tyskland. Selv om det ble stiftet som et radikalt arbeiderparti utvikler det i løpet av første verdenskrig en praksis som ikke samsvarer med partiprogrammet. I løpet av Weimarrepublikken fungerer de hovedsakelig som en slags forsvarer av denne, i opposisjon til både fascisme og kommunisme.

10 Se Will & Burns, 1982:121-22 og Klenke, Lilje & Walter, 1992:197

revolusjonære arbeiderbevegelsen, blant annet organisasjonene USPD¹¹, KAPD¹² og FAUD¹³. Jeg har også forsøkt å belyse hvordan flere enkeltkunstnere – som selv om de har vært revolusjonære, kommunister eller til og med har hatt medlemskap i KPD – ofte har hatt et ambivalent forhold til partiet. De har gjerne tatt inspirasjon fra andre grupper eller personer med revolusjonær overbevisning som sto utenfor KPD. Belysningen av de sosialdemokratiske kulturinitiativene har definitivt vært et velkomment bidrag til forskningen. Likevel står flere av disse undersøkelser etter min mening i fare for å sette likhetstegn mellom KPD, stalinismen og det revolusjonære musikkteateret i perioden. Dermed bidrar de til å usynliggjøre viktige bidrag fra mindre og ikke-stalinistiske organisasjonene, og mellomposisjoner av typen for eksempel Brecht inntok. Jeg mener dette er spesielt uheldig ettersom mange av kulturuttrykkene fra perioden best lar seg forstå ut fra venstrekommunismen og syndikalismens organiseringsmodeller. Disse retningenes fokus på desentralisert organisering og revolusjonær motkultur gir et teoretisk grunnlag for arbeidermusikkteateret. Det kan også bidra til å forklare sentrale kunstneres vekslende forhold til partiene. I motsetning til dette deler SPD og KPD en sentralistisk teori og praksis som gjør at de fokuserer mer på formidling av stor kunst og rett politisk budskap enn de arbeider for en deltagende kultur i arbeiderbevegelsen. Jeg mener det er en sammenheng mellom usynliggjøringen av alternative revolusjonære posisjoner til marxist-leninismen og stalinismen, og tendensen til å overse det helhetlige prosjektet til kunstnere som Erwin Piscator, Bertolt Brecht, John Heartfield og Hanns Eisler. På samme måte som venstrekommunismen og syndikalismen delvis har gått tapt i de steile frontene mellom Sovjetunionen, demokratiet/kapitalismen og fascismen fordi de har utgjort en opposisjon til alle disse maktene, har flere av Weimarrepublikkens estetiske-politiske prosjektene ikke funnet aksept i noen av etterkrigstidens maktblokker. Flere revolusjonære kunstnere som hadde sine formative år rett før og under Weimarrepublikken kunne oppleve å parallelt bli fordømt som for politiske, formalistiske og entartet på én gang. I ettertiden har det vært en tendens til å resirkulere og anerkjenne enkelte teknikker fra kunstnerne, uten å ta høyde for de overordnede politiske

11 Unabhängige Sozialdemokratische Partei Deutschlands: Resultat av spaltning fra SPD som kommer som en følge av deltagelsen i første verdenskrig, og som en protest mot byråkratiseringen og undertrykkningen av opposisjon innad i partiet. Har på grunn av dette en rekke forskjellige politiske standpunkter innad, fra sosialdemokrater til marxist-leninister og anarkister og venstrekommunister. Flertallet av USPD stemmer for en sammenslåing med KPD i desember 1921, mens et mindretall melder seg inn i SPD igjen.

12 Kommunistische Arbeiter-Partei Deutschlands: En venstrekommunistisk og ikke-parlamentarisk spaltning fra KPD som skjedde i 1920. Så på dannelsen av en arbeideradministrasjon gjennom rådssystemet som en alternativ modell til en borgerlig-parlamentarisk demokrati. Kritiserte derfor KPD, som gikk for en uthuling av den borgerlige staten innenfra. Partiet mistet raskt antall medlemmer, og spaltet seg ut i to forskjellige grupper i 1922.

13 Freie Arbeiter-Union Deutschland: Anarkosyndikalistisk organisasjon dannet i 1919 med bakgrunn i lokale og radikale fagforeninger. Var med i den syndikalistiske internasjonale IAA.

målene.¹⁴ Jeg ønsker å motvirke denne tendensen ved å presentere helheten av kunstnernes prosjekter på deres egne premisser.

Del 2

I del 2 framstiller jeg en scenekunstmodell basert på Brechts teoretiske skrifter og teaterpraksis. Mitt primære bidrag er å se sammenhengen mellom Brechts overordnede politiske mål og estetiske virkemidler, inkludert fornyelsene han innfører i forholdet mellom musikken og teaterets øvrige elementer. I denne musikkdramaturgiske eller tverrestetiske lesningen av Brecht har jeg primært støttet meg på Jürgen Engelhardts *Gestus und Verfremdung – Studien zum Musiktheater bei Strawinsky und Brecht/Weill*¹⁵ og på Tore Vagn Lids *Gegenseitige Verfremdungen – Theater als kritischer Erfahrungsraum im Stoffwechsel zwischen Bühne und Musik*¹⁶. Sistnevnte har særlig vært sentral i min tilnærming til stoffet. I tillegg til at jeg ser på scenekunstmodellen i lys av den revolusjonære arbeiderbevegelsen, skiller min egen framstilling seg ut ved at jeg forsøker å gi et overblikk og introdusere stoffet. Del 2 av oppgaven er dermed en systematisk gjennomgang av det jeg ser på som de tre hovedelementene i Brechts teorier: adskillelse av elementene, verfremdung og gestus. Dette henger sammen med et ønske om å gjøre stoffet praktisk anvendbart i scenekunstsammenheng. I ønsket om å gjøre en produktiv lesning av Brecht skiller jeg meg også ut fra mer kritiske vurderinger, som for eksempel Kenneth Fowlers *Receieved Truths: Bertolt Brecht and the Problem of Gestus and Musical Meaning*¹⁷. Min tilnærming til Brecht er riktignok kritisk, ettersom jeg ikke forsøker å glatte over selvmotsigelser i teoriene hans eller har hatt intensjon å bevise at han har rett. Men jeg forsøker å trekke fram de elementene jeg mener kan være anvendbare for forståelse av og arbeid med scenekunst i dag, med et overordnet fokus på musikk og musikalsk betydning. Slik sett er tilnærmingen delvis analog med Tore Vagn Lids bevisste søken etter Brechts «brukbarhet».¹⁸ I første linje retter det praktisk anvendbare seg i min lesning mot komponister som jobber med film og scenekunst. Stoffet kan også være nyttig for andre som forholder seg til musikk, for eksempel regissører, dramatikere, manusforfattere og dramaturger. I tillegg mener jeg at vinklingen kan være spesielt relevant for scenekunstgrupper som jobber

14 Eksempler kan være Heartfields montageteknikk, Brechts verfremdungsteknikk og Piscators regigrep og tekniske sceneforbedringer.

15 Engelhardt, 1984

16 Vagn Lid, 2011

17 Fowler, 1991

18 Vagn Lid, 2011:22

kollektivt og uavhengig av tradisjonelle arbeidsfordelinger.

I del 2 er det primært tre produksjoner Brecht er involvert i som danner grunnlaget for analyser og eksempler. Den første er *Tolvskillingsoperaen*, urframført i 1928. Teksten blir til i samarbeid med Elisabeth Hauptmann og musikken skrives av Kurt Weill. Den andre er filmen *Kuhle Wampe, oder: Wem gehört die Welt?* som slippes i 1932. Her skriver Brecht manus, Slatan Dudow står for regien, Hanns Eisler komponerer musikken og den har navn som Hertha Thiele, Ernst Busch og Helene Wiegel på rollelisten. I tillegg medvirker agitpropgruppa *Das Rote Sprachrohr*. Den siste produksjonen er stykket *Die Maßnahme*, et lærestykke som blir til i tett samarbeid med Hanns Eisler. I tillegg er Slatan Dudow regissør på den første oppføringen og står oppført som «medarbeider» i manus.¹⁹ Arbeidet med stykket begynner i februar 1930, og det urframføres i Berlin 13. desember 1930. Stykkets besetning er tre skuespillere, en tenor, blandet kor og et lite orkester bestående av to horn, tre trompeter, to tromboner, perkusjon og klaver. Det finnes tre forskjellige utgaver av teksten. En fra mai 1930, en fra sent i 1931 og en fra 1938, i tillegg til at partituret også har en versjon. Urframføringen møter kritikk fra både den liberale og den ekstreme høyresiden, og fra KPD. I 1931 og 1935-36 blir to planlagte framføringer i Sovjetunionen stanset, og etter 1933 er stykket underlagt totalforbud i Tyskland.²⁰ Stykket får en sentral rolle i *House Committee on Un-American Activities* sitt forhør av Brecht i 1947, og Ruth Fischer skriver i de følgende årene at stykket foregriper Moskvaprosessene og kaller Brecht for det sovjetiske sikkerhetspolitiets dikter.²¹ Som konsekvens legger Brecht og Eisler stykket under et oppføringsforbud på femtitallet. Den første offisielle framføringen i nyere tid skjer først i 1997.²² Den første norske framføringen av stykket skjer i 2007 under Tore Vagn Lids ledelse. På norsk finnes to oversettelser av teksten. En av Per Kjelling publisert i boka *Lærestykker* i 1974²³, og en av Tore Vagn Lid publisert på Spartacus forlag i 2012²⁴. I tillegg har Olav H. Hauge og Georg Johannesen oversatt enkeltsanger fra stykket.

Om å skrive om historiske kulturuttrykk

I møte med disse historiske kulturuttrykkenes innhold mener jeg det er nødvendig, med Gadammers

19 Brecht, 2012b:8-9

20 Vagn Lid og Hansen, 2007

21 Brecht, 2012b:103

22 Ibid:104

23 Brecht, 1974

24 Brecht, 2012a

ord, at vi bevisstgjør oss de fordommer som styrer vår forståelse av dem.²⁵ Vi må ha vår egen «historisitet» for øye når vi vurderer periodens kulturuttrykk. De var nemlig i aller høyeste grad knyttet til sin historiske kontekst, og derfor blir innholdet først tilgjengelig for oss når vi forstår forholdene de oppsto i. Ved å vurdere dem ut i fra dagens situasjon framstår de fort som overdrevne, demagogiske og forenklete. I noen kretser ville en kanskje til og med kalle dem «venstreekstremistiske». Det er derfor sentralt å huske at dette var en tid hvor liberalt demokrati med markedsøkonomi på ingen måte hadde samme ledende posisjon som i dag. Mellomkrigstiden var preget av økonomisk ustabilitet i den globale økonomien, forsøket på å opprette en arbeiderstat i Sovjetunionen og det at totalitære og autoritære ideer fortsatt sto sterkt. Samtidig hadde forskjellige folkelige og politiske bevegelser vært i stand til å gjennomføre gjennomgripende forandringer flere steder. Alt dette gjorde at verden framsto som mulig å forandre på en helt annen måte enn i dag. Dette førte igjen til harde kamper mellom forskjellige ideologier og klasseinteresser. I Tyskland var dette særlig tydelig siden demokratiet var gjennomført så sent, og født ut av en arbeiderrevolusjon. Landet hadde gjennomgått en svært hurtig økonomisk modernisering uten en tilsvarende utvikling på det kulturelle og sosiale feltet. Dermed eksisterte gamle antidemokratiske eliter og nye samfunnsklasser side om side, og dette styrket motsetningene. Ikke minst etter at republikken ble innført nærmest som en konsekvens av nederlaget i verdenskrigen ble konfliktene ekstremt uforsonlige. Weimarrepublikken var derfor en skjør konstruksjon preget av økonomisk nød og steile politiske fronter med mye vold og voldsomheter. De forskjellige kunstuttrykkenes retorikk og patos var tilpasset denne situasjonen, og resepsjonestetisk fungerte de helt annerledes i samtiden enn i dag.²⁶

25 Gadamer, 2003:42

26 Will & Burns, 1982:175

1

Fra talekor til agitprop

*Musikkteater i Weimarrepublikkens revolusjonære
arbeiderbevegelse*

1.1 KUNST OG KLASSEKAMP - KULTURPOLITIKK I ARBEIDERBEVEGELSEN

1.1.1 To kunstsyn

Den tyske arbeiderbevegelsen var både før og under Weimarrepublikken preget av store uenigheter om kunstens rolle i det politiske arbeidet. To ytterpunkter kan skisseres. I Weimarrepublikkens første fase representert av henholdsvis SPD og delvis KPD på den ene siden, og grupperinger som KAPD, FAUD og USPD på den andre. Til første hører de som av ulike grunner mener at arbeiderklassen ikke er i posisjon til å skape en selvstendig kultur under kapitalismen. De begrenser derfor sosialistisk kulturarbeid til å handle primært om formidling av den borgerlige kulturarven til arbeiderklassen. Et fellestrekk for flere som inntar denne posisjonen er at de ser på kunsten fra perioden hvor borgerskapet var en samfunnsendrende kraft som nødvendig grunnlag for en proletær kultur. Denne kulturen kan først oppstå etter at kapitalismen har gått over i kommunisme. Borgerskapet vurderes gjerne som revolusjonært fra tiden rundt den franske revolusjonen i 1789 til den tyske revolusjonen i 1848. Spesielt de litterære strømningene som oppsto under og etter denne perioden regnes som et egnet utgangspunkt for arbeiderbevegelsen. Det var altså realismen som skulle danne grunnlaget en proletær kultur. Synet kombineres gjerne med en underordning av kulturen under politikk og økonomi, en ide som baserer seg på en mekanistisk tolkning av det marxistiske skillet mellom overbygning og basis. Teorien går ut på at endring av den økonomiske basisen automatisk vil føre til forandring i den kulturelle overbygningen. Et annet argument – som kanskje heller mer mot det semantiske – er å anse en proletær kultur som meningsløst i seg selv. Ettersom sosialismens primære mål er å oppheve proletariatet som samfunnsklasse, og dermed også kulturen som klassen har utviklet under kapitalismen, vil «proletær kultur» i seg selv være noe negativt. Eksempelvis skriver anarkisten Erik Mühsam: «Det er [...] latterlig og tøysete å snakke om proletær kunst. Proletariatet er en menneskeklasse underlagt de besittende, men er på ingen måte en mennesketype som er vesensforskjellig fra dem. [...] Det vil heller aldri finnes en proletær kultur: For at det finnes et proletariat er i seg selv en fornærmelse mot kulturen. All proletær kamp som sikter mot nye samfunnsformer kan utelukkende ha som mål å avskaffe denne fornærmelsen, og å sette det *klasseløse menneskefelleskapet* i dens sted.»²⁷ Særlig innenfor SPD fører holdningen til at

27 Min oversettelse. Tysk original: «Es ist lächerlicher Unfug von proletarischer Kunst zu reden. [...] Das Proletariat ist eine von den Besitzenden unterworfenen Menschenklasse, keineswegs aber eine von jenen im Wesen unterschiedene Menschengattung [...] Auch wird es niemals eine proletarische Kultur geben: denn daß es Proletariat gibt, ist an und für sich eine Kulturwidrigkeit und aller proletarischer Kampf, der auf neue Gesellschaftsformen zielt, kann nur denn Sinn haben, diese abscheuliche Kulturwidrigkeit aus der Welt zu schaffen und die *Klassenlose Menschengesellschaft* an ihre Stelle zu setzen.» - Klan & Nelles, 1990:320

formidling av de «borgerlige klassikerne» til arbeiderklassen ble det primære målet for sosialistisk kulturarbeid. Målet var å bygge bro over dannelsesgapet mellom borgerskapet og arbeiderklassen, men også å bevare det som ble ansett som en verdifull kulturarv. Dette synet gjorde seg gjeldende fra 1890-tallet av. Det kommer til uttrykk i blant annet «Volksbühne»-ideen (folketeater) som forsøkte å gjøre realistiske dramatikker tilgjengelig til en pris som var oppnåelig for arbeiderne.²⁸ *Die Freie Volksbühne* i Berlin åpner for eksempel med *Samfunnets støtter* av Ibsen som sitt aller første stykke.²⁹ Innflytelsesrike teoretikere som Franz Mehring³⁰, Clara Zetkin³¹ og Gertrud Alexander³² inntar dette standpunktet. Teorien har også innflytelse i musikken. Formidling av de klassiske verkene til arbeiderklassen blir sentralt for det sosialdemokratiske musikkarbeidet.

På den andre siden står forskjellige personer og grupperinger som mener det er mulig eller til og med nødvendig å skape en proletær kultur med kjempende karakter også før revolusjonen har inntruffet. Kulturen skal ha en praktisk funksjon i klassekampen. Standpunktet kommer til uttrykk når *Kommunistische Arbeiter-Zeitung* – KAPDs offisielle organ – i juli 1920 skriver at arbeiderklassen må «revolusjonere og kritisere alle kulturelle spørsmål, alle vitenskapelige områder og kunsten ut i fra sitt proletære, kollektivistiske og bevisst organiserte standpunkt»³³. Det samme gjelder følgende utdrag fra prinsipperklæringen til FAUD, forfattet av Rudolf Rocker og vedtatt i desember 1919: «Ut fra erkjennelsen om at sosialismen i siste instans er et kulturspørsmål, og dermed kun kan løses gjennom folkets kreative aktivitet nedenfra og opp, forkaster syndikalistene et hvert middel som utgår fra en såkalt statliggjøring, som kun kan lede til den verste formen for utbytting, til statskapitalisme, og aldri til sosialismen.»³⁴ I USPDs rekke blir dette blant annet uttrykt i en artikkel fra 1920 i partiorganet *Die Freiheit* som stadfester at «Et proletært teater kompletterer talerstolen.»³⁵ Standpunktet overlapper med de kunstneriske avantgardebevegelsene som oppsto under første verdenskrig og som i tysk sammenheng særlig representeres av DADA-miljøet i Berlin. Prominente deltagere som John Heartfield og Georg Grosz hadde gått inn i KPD

28 Sporkhorst, 1976:47-48

29 Fenger & Herskind, 1978:35

30 Sporkhorst, 1976:62

31 Ibid:172

32 Ibid:166ss

33 Min oversettelse. Tysk original: «in allen kulturellen Fragen, auf allen Gebieten der Wissenschaften und der Künste von ihrem proletarischen, kollektivistischen, bewußt organisierenden Standpunkt aus kritisieren und zu revolutionieren.» - Will & Burns, 1982:34

34 Min oversettelse. Tysk original: «Ausgehend von der Erkenntnis, daß der Sozialismus letzten Endes eine Kulturfrage ist und als solche nur von unten nach oben durch die schöpferische Tätigkeit des Volkes gelöst werden kann, verwerfen die Syndikalisten jedes Mittel einer sogenannten Verstaatlichung, das nur zur schlimmsten Form der Ausbeutung, zum Staatskapitalismus, nie aber zum Sozialismus führen kann.» - Bock, 1969:366

35 Min oversettelse. Tysk original: «Ein proletarisches Bühne ergänzt die Rednertribüne.» - Will & Burns, 1982:167

allerede da det ble stiftet.³⁶ Begge lager under Weimarrepublikken politisk kunst som en del av arbeiderklassens kamp.³⁷ KPD overtar dette standpunktet fra rundt 1922 og utover, og benytter fra da av kunst aktivt i det politiske arbeidet. I første del av Weimarrepublikken er det primært KAPD – med sitt høye antall av kunstnere og intellektuelle i medlemsbasen – sammen med FAUD og USPD, som legger grunnlaget for en proletær kultur. KPD er i denne perioden opptatt av å markere seg i opposisjon både til SPD og KAPD, og utvikler egentlig ingen teori om politisk kultur. Som kulturell aktør fungerer KPD hovedsakelig som litteraturkritiker, og det er primært Gertrud Alexander – kulturredaktør for KPD-avisen *Die rote Fahne*³⁸ – som skriver om kultur.³⁹ Hennes mål er å sørge for anerkjennelse av opplysningstidens litteratur, og en forståelse av arbeiderklassen som forvaltere av denne arven. Derfor kritiserer hun både ekspresjonismen, dadaismen og Erwin Piscator og KAPDs tidlige forsøk på å skape et proletært teater.

1.1.2 Kunstlumpdebatten

Synet på sosialistisk kulturarbeid og proletær kultur går på tvers av politisk tilhørighet. I medlemsbasen til KPD finnes medlemmer med vidt forskjellige holdninger til kunst. Partiet har i sine første år ingen vedtatt politikk i flere sentrale spørsmål, noe den såkalte kunstlumpdebatten viser tydelig. Utgangspunktet er en artikkel Heartfield og Grosz publiserer i tidsskriftet *Der Gegner* som Gertrud Alexander kritiserer for dens anti-kunstneriske holdning. Bakgrunnen for diskusjonen er en hendelse fra Kappkuppet i 1920. Under gatekamper i Dresden traff en kule Peter Paul Rubens maleri *Bathsheba*. Den ekspresjonistiske kunstneren Oskar Kokoschka skrev som en reaksjon en anmodning til alle de kjempende om ikke å velge kampplasser som satte kunstverk i fare.⁴⁰ Heartfield og Grosz kritiserer holdningen i en polemisk artikkel med tittelen *Der Kunstlump*. Det betyr noe sånt som kunsttufsen på norsk, og er rettet mot Kokoschka. De identifiserer kunsten som en borgerlig nyttegenstand som har sin økonomiske basis i overklassens tilegnelse av merverdi. Kunsten er formet av borgerskapets behov: Den er egnet til både dekorasjon, representasjon og spekulasjon. Kunstens innhold beveger seg i en abstrakt idesfære som samsvarer med den borgelige selvbevisstheten hvor krig, utbytting og sult ikke har noen plass. Det kan være relevant her å antyde den radikaliserende effekten 1. verdenskrig har hatt på denne generasjonen politiske kunstnere. Nesten samtlige av de mannlige forfektene av kunstsynet hadde vært direkte involvert i krigen, og

36 Brill, 2010:66

37 Både Grosz og Heartfield samarbeidet med både Brecht og Piscator på flere produksjoner.

38 Will & Burns, 1982:33

39 Sporkhorst, 1976:146,166

40 Ibid.

misforholdet mellom den absolutte kunsten og krigens grusomheter har virket sterk inn på dem. Dette gjelder Brecht, Hanns Eisler, Erwin Piscator, Grosz og Heartfield. Piscator skriver at han opplevde det som ekstremt pinlig å svare «skuespiller» da han midt under et slag på fronten ble spurt av en offiser om hva yrket hans var. Han syntes svaret passet så dårlig til situasjonen at han glemte helt den livsfarlige situasjonen han var i.⁴¹ Grosz og Heartfield skriver om hvordan kunsten virket indirekte til støtte for krigen, siden den ikke beskrev dens virkelighet og konsekvenser. Konklusjonen deres er at samtidskunsten ikke samsvarer med arbeidernes virkelighetserfaring. Kunstens proklamerte tendensløshet er en skjult stillingstagen til fordel for overklassen. Artikkelen understreker det gjentatte ganger ved å kontrastere kunstens angivelig hellig kvaliteter med arbeidernes virkelighet: «Så hadde mer skjedd for «framtidens fattige folk», enn om man gir dem muligheten til å stå hjulbeinte av den engelske syken foran de uskadete mesterbildene i galleriene.»⁴² Mot slutten kommer konklusjonen: «Vi hilser det med glede at kulene suser inn i galleriene og palassene, og inn i Rubens mesterbilder, heller enn i de fattiges hus i arbeiderstrøkene!»⁴³

På tross av den felles partitilhørigheten blir Heartfield og Grosz' artikkel for kraftig kost for Gertrud Alexander. Hun fordømmer riktignok Kokoschkas holdning som kynisk, men mener likevel at forfatterne går for langt. Kunstsynet deres er ikke konstruktivt for arbeiderklassen. Det er naturlig at det i denne saken kom til konfrontasjon mellom Heartfield og Grosz og Alexander: Selv om de deler politisk overbevisning, representerer de to radikalt forskjellige kunstsyn. Alexander opererer med kategorier som «genialitet» og «evig verdi», og mener at kunsten opphører å eksistere der den underlegges en formålsbestemmelse.⁴⁴ Heartfield og Grosz mener derimot at kunsten allerede er underlagt en skjult formålsbestemmelse til fordel for overklassen. Kunstsynet til Alexander har tydelige spor etter romantikkens kunst og kunstnersyn. Det står i sterk kontrast til dadaismens avantgardisme og de revolusjonære kunstneres ønske om å skape en sosialistisk kunstpraksis tilpasset arbeidernes virkelighetserfaring og behov.

41 Piscator, 1929:15

42 Min oversettelse. Tysk original: «Für das »arme zukünftige Volk« wäre damit mehr geschehen, als wenn man ihm die Möglichkeit ließe, mit von der englischen Krankheit krummgebogenen Beinen vor den unversehrten Meisterbildern in den Galerien zu stehen.» - Heartfield & Grosz, 1920

43 Min oversettelse. Tysk original: «Wir begrüßen mit Freude, daß die Kugeln in Galerien und Paläste, in die Meisterbilder der Rubens sausen, statt in die Häuser der Armen in den Arbeitervierteln!» - Heartfield & Grosz, 1920

44 Sporkhorst, 1976:172-73

1.1.3 Partiet, klassen og kunsten

Etter at USPD slo seg sammen med KPD i desember 1921⁴⁵ og KAPD gradvis tapte seg i størrelse, sto den primære politiske motsetningen i den tyske arbeiderbevegelsen mellom KPD og SPD. Motsetningen manifesterte seg på et kulturelt plan. Særlig etter 1925, parallelt med at KPD underlegges Kominterns kontroll, ble det innført en systematisering og sentralisering av agitasjon og propaganda i KPDs tilknyttede organisasjoner. Kunst og kultur skulle funksjonaliseres slik at de var til nytte for partiet.⁴⁶ Kunstens formål var å være støtte for partiets vedtatte politikk, og KPD så ingen motsetning mellom sin egen politikk og arbeiderklassens interesser.⁴⁷ Dette hadde sammenheng med utviklingen av marxismen via Lenin til en teori om at det kommunistiske partiet alene var bærer av en «unik sannhet», og at partiet derfor var eneste legitime representant for arbeiderklassen.⁴⁸ I samme periode inneholdt SPDs offisielle partilinje en prinsipiell avvisning av ideen om en proletær kultur som stilte seg til tjeneste for partiet eller bevegelsen. I praksis gjorde partiet et unntak under valget i 1928, hvor det tok i bruk forskjellige kunstneriske midler under valgkampen. Dette ble imidlertid verken før eller siden systematisert inn i en kunstpraksis eller -teori.⁴⁹

Fra revolusjonen i 1918 fram til Weimarrepublikkens fall i 1933 er det hovedsakelig kunstnere med revolusjonær grunninnstilling som bidrar med de store kvalitative fornyelsene innenfor arbeiderbevegelsen. SPD og dets tilknyttede organisasjoner bidrar med det største kvantitative bidraget, altså når det gjelder teater- og musikkformidling til arbeider og organisering av arbeidere i kulturelle organisasjoner. Først KAPD, og senere KPD, har den definitivt største gruppa av intellektuelle og kunstnere som medlemmer og sympatisører. Det er symptomatisk at viktige kunstnere som Bertolt Brecht, Erwin Piscator, John Heartfield, Georg Gorsz, Hanns Eisler og Edmund Meisel enten er medlemmer av KPD, eller ser på virket sitt som en del av den revolusjonære arbeiderbevegelsen.⁵⁰ Samtidig bør det nå være tydelig at «den revolusjonære arbeiderbevegelsen» på ingen måte er begrenset til KPD og tilknyttede organisasjoner. Tvert i mot er det konkurrerende organisasjoner som FAUD, KAPD og USPD som tar de første initiativene til en proletær kultur. I tillegg har viktige revolusjonære kunstnerne som står KPD nært i mange tilfeller et ambivalent forhold til partiet.

45 Terjesen, 1978:33-34

46 Will & Burns, 1982:237

47 Ibid:245

48 Schmidt & van der Walt, 2009:98-99

49 Will & Burns, 1982:239

50 Ibid:246

1.2 1918-1923 – PROLETÆRT TEATER OG TALEKOR

1.2.1 Proletært teater og Erwin Piscator

Den første ansatsen til et politisk virkende teater innenfor den tyske arbeiderbevegelsen kommer i september 1919 med stiftelsen av *Bund für proletarische Kultur (BPK)*, en «samleorganisation for intellektuelle, kunstnere, journalister, arbeidere, partifunktionærer m.fl.»⁵¹. På dette tidspunktet er det kun litt over en måned siden republikken ble formelt dannet, og kun fire måneder siden revolusjonen ble lagt i grus i München med toppsjiktet i SPDs medvirkning. Organisasjonen samarbeider kort med den ekspresjonistiske teatergruppa *Die Tribüne*, som blant annet setter opp *Die Wandlung* av Ernst Toller. BPK har som mål å kollektivisere kulturproduktene, og de prøver å bygge ned skiller mellom produsent og konsument. *Die Tribüne* spiller derfor på en åpen scene uten belysning og uten sceneforheng.⁵² Det kommer imidlertid til konflikt og opphør av samarbeidet mellom *Die Tribüne* og BPK etter kort tid, i det *Die Tribüne* nekter å spille Tollers stykke for en gruppe streikende arbeidere. Det fører til at *Proletarischen Theater des Bundes für proletarische Kultur*⁵³ opprettes samme år. De framfører den 14. desember 1919 *Die Freiheit* av Herbert Kranz for 2000 tilskuere.⁵⁴ Stykket spilles for fullt hus, men det kommer likevel ikke til videre produksjoner. På tross av den korte levetiden innfører gruppa flere nyvinninger som skal bli sentrale i det senere arbeiderteateret: de oppsøker arbeiderne der de er og spiller i fabrikker og på arbeidernes forsamlingssteder. Skuespillerne er anonyme, et grep som søker å utjevne forskjeller mellom arbeiderpublikummet og berømte skuespillere.⁵⁵ I tillegg forsøker de å gjøre oppsetningene så enkle og billige som mulig. Scenografien skal i seg selv bli proletær, slik at den er økonomisk tilpasset arbeiderbevegelsen.⁵⁶

Året etter viderefører skuespilleren Erwin Piscator BPKs arbeid med stiftelsen av *Proletarische Theater, Bühne der revolutionären Arbeiter Gross-Berlins*. Teateret har geografisk sett lavere mål enn forløperen, ettersom det begrenser seg til Berlin og omegn. Samtidig har det flere produksjoner og lenger levetid. Teateret eksisterer fra oktober 1920 til april 1921, og oppnår fra starten av tverrpolitisk støtte: Både USDP, KPD, KAPD, FAUD og metallarbeider- og

51 Fenger & Herskind, 1978:39

52 Ibid.

53 «Forbundet for proletær kultur sitt proletære teater»

54 Will & Burns, 1982:36

55 Fenger & Herskind, 1978:40

56 Piscator, 1929: 33

bokbinderforbundet oppfordrer offentlig til å støtte initiativet.⁵⁷ I tillegg organiserer Piscator selv en publikumsorganisasjon, *Arbeitergemeinschaft der Berlin Arbeiter-organisationen für proletarisches Theater*, som skal danne det økonomiske grunnlaget. Organisasjonen har i følge Piscator 5000-6000 medlemmer og består stort sett av medlemmer fra fagforeningen AAU, KAPD eller det han kaller syndikalister, som det er rimelig å anta er personer med tilknytning til FAUD.⁵⁸ Ikke bare ideologisk, men også økonomisk, kommer støtten til proletær kultur hovedsakelig fra venstrekommunistisk og syndikalistisk hold. KPDs holdning slik den kommer til uttrykk i *Die Rote Fahne* er primært avvisende overfor forsøket.

Det proletære teater innfører flere nyvinninger som danner grunnlaget både for Piscators videre arbeid og for arbeiderteateret i Weimarrepublikken generelt. Publikumsorganisasjonen representerer en av disse nyvinningene. Den springer ut av en antagelse om at hvordan en institusjon er strukturert vil være utslagsgivende for hva slags form og virkning produksjonene får.⁵⁹ Teateret har derfor en flat og kollektiv struktur. Publikumsorganisasjonen har innflytelse på utformingen av repertoaret og teaterets drift. Samtidig blir det kunstneriske arbeidet forsøkt drevet flatt og kollektivt, med så lite arbeidsdeling som mulig.⁶⁰ På åpningskvelden er blant annet et av stykkene, *Rußlands Tag*, blitt til gjennom en kollektiv arbeidsprosess. Skillet mellom teateret og dramatikerens er opphevet. Målet er at hele teateret fra teknikere til regissør skal utgjøre et fellesskap som skal være både «menneskelig, kunstnerisk og politisk.»⁶¹ Det politiske fellesskapet blir til gjennom at kun personer med revolusjonær overbevisning deltar. I tillegg benytter teateret seg av hovedsakelig amatørskuespillere fra arbeiderklassen. Det springer ut fra en tanke om at enhet mellom stykkets, publikums og skuespillerens politiske overbevisning vil virke sterkere enn en profesjonell skuespiller som gjennom sin livsstil ikke har direkte forståelse for arbeiderklassen.⁶² På samme måte som gruppa forsøker å jobbe kollektivt og likestilt, sikter de på en nedbryting av barrierene mellom publikum og utøvere. I likhet med BPK sitt teater er det proletære teateret oppsøkende. Massene skal treffes i områdene de bor.⁶³ Som med et flertall av andre former for proletært teater fører dette til at forestillingene er enkle og praktiske, kjennetegnet som absolutt ikke gjelder Piscators senere produksjoner. De spiller på scener som «knappt fortjente dette navnet», i

57 Will & Burns, 1982:36

58 Piscator, 1929:42

59 Sporkhorst, 1976:159

60 Piscator, 1929:38

61 Ibid:41

62 Sporkhorst, 1976:159

63 Piscator, 1929:40

saler som «luktet av gammelt øl og herretolett» med «faner og vimpler fra forrige bokkølfest.»⁶⁴

Det er tydelig at Piscator i dette tidlige arbeidet gir noen av de første ansatsene til det episke teateret slik Brecht utviklet det med fokus på lærdom og fornuft i tillegg til underholdning. Det byr imidlertid på vanskeligheter å vurdere kronologien mellom Piscator og Brecht. Den primære kilden til Piscators arbeider i første halvdel av tjuetallet er nemlig Piscators egen bok, *Das Politische Theater*, utgitt i 1929. Selv om stykkene han omtaler ble framført flere år før Brecht lanserte sin modell, er boka skrevet på et tidspunkt hvor Brecht hadde jobbet som dramaturg for Piscator. I tillegg hadde Brecht selv hatt suksess med sin egen versjon av det episke teateret. Det materialet som finnes fra forestillingene ser imidlertid ut til å stadfeste Piscators utsagn. Piscators arbeid i arbeiderbevegelsen første halvdel av Weimarrepublikken foregriper på flere sentrale punkter scenekunstmodellen Brecht utvikler på slutten av tjuetallet. Særlig gjelder det Brechts samarbeid med Hanns Eisler i arbeiderbevegelsen i Weimarrepublikkens siste år. Et første tegn på dette er det proletære teaterets didaktiske fokus. Det går vekk fra den ekspresjonistiske spillestilen med sin følelsesladete utforming og over mot en mer naturlig spillestil. Om teaterets omfunksjonerte forhold til publikummet skriver Piscator:

Med dette kom det samtidig et nytt moment inn i framføringen: det pedagogiske. Teateret skulle ikke lenger kun virke følelsesmessig på tilskueren, det skulle ikke lenger spekulere i tilskuerens emosjonelle beredskap. Det rettet seg nå helt bevisst mot hans fornuft. Det skulle ikke bare formidle energi, begeistring og henrevethet, men også opplysning, kunnskap og erkjennelse.⁶⁵

Piscator gjør her noen av de første eksperimenter med montageformen, hvor scener bestående av sammensetninger av vidt forskjellige elementer monteres sammen i en episodisk dramaturgi. John Heartfield – som i den følgende perioden skal bli en av Piscators faste samarbeidspartnere – bidrar med fotomontager til stykket *Rußlands Tag*.⁶⁶ Piscator gir en ansats til det episke teateret, og en ser også kimen til det Brecht senere kaller adskillelse av elementene, som innebærer de forskjellige kunstartenes selvstendighet overfor hverandre. I denne tidlige fasen er det hovedsakelig scenografien som får denne nye rollen. Heartfields scenografi til *Rußlands Tag* er et kart som gjorde den politiske og strategiske betydningen til stedet som handlingen foregikk på tydelig. Om denne scenografien skriver Piscator følgende:

64 Piscator, 1929:40

65 Min oversettelse. Tysk original: «Damit trat zugleich ein neues Moment in die Aufführung ein: das Pedagogische. Das Theater sollte nicht mehr allein gefühlsmäßig auf den Zuschauer wirken, nicht mehr auf seine emotionelle Bereitschaft spekulieren – es wendete sich ganz bewußt an seine Vernunft. Nicht nur Aufschwung, Begeisterung, Hingerissenheit, sondern Aufklärung, Wissen, Erkenntnis sollte es vermitteln.» - Piscator, 1929:41

66 Piscator, 1929:32-33

Det var ikke lenger kun enkel «dekorasjon», men samtidig et sosialt, politisk-geografisk eller økonomisk grunnriss. Det spilte med. Det grep inn i de sceniske hendelsene, og ble til noe slikt som et dramaturgisk element.⁶⁷

Dette er et første skritt i retning av en dramaturgi hvor musikk og scenografi blir sentrale elementer, vel så mye som skuespill. På samme måte som Brecht innfører Piscator de nye estetiske virkemidlene med bakgrunn i en ønsket politisk virkning. Han tar med det proletære teater et definitivt standpunkt i diskusjonen om kunstens rolle i klassekampen. Han forsøker å realisere teateret som en virkende politisk kraft som skal bidra til å styrke arbeiderklassens revolusjonære selvbevissthet, og ha en direkte relevans for tilskuernes hverdag: «Vi forviste radikalt ordet «kunst» fra programmet vårt. «Stykkene» våre var appeller som grep inn i dagsaktuelle hendelser, som ville «bedrive politikk»»⁶⁸ De tre enakterne teateret åpner med omhandler også dagsaktuelle temaer med relevans for arbeiderbevegelsen: Konsekvensene av krig, klassekampen i Ungarn og vanskelighetene et sosialistisk land møter når det forsøker å etablere seg i en verden dominert av kapitalistiske stormakter. Særlig i det siste stykket – *Rußlands Tag* – blir enheten mellom kunst og politikk tydelig. Det knytter seg direkte opp mot en solidaritetskampanje KPD organiserer for Sovjetunionen.⁶⁹

At det på dette tidspunkt fortsatt er store uenigheter innad i KPD om hva slags funksjon kunsten skal ha i det politiske arbeidet, viser Gertrud Alexanders anmeldelse av det proletære teaterets åpningsforestillinger:

Man vil ikke «nyte kunst». Til det er det å si: Så skulle man ikke velge navnet teater, men heller nevne barnet ved sitt rette navn: propaganda. Navnet teater forplikter til kunst, til kunstnerisk prestasjon [...] Kunst er en for hellig sak til at dets navn skal kunne brukes på det platteste propagandamakkverk. Og dessuten, kamerater, er kommunismen en for seriøs og hellig sak til at det skulle være lov å framføre den på et slikt platt og tarvelig vis: ikke bearbeidet kunstnerisk til et briljant kunstverk, men snarere ropt ut i en brokete plakatstil.⁷⁰

67 Min oversettelse. Tysk original: «Das war nicht mehr einfache «Dekoration», sondern zugleich sozialer, politisch-geografischer oder wirtschaftlicher Aufriß. Sie spielte mit. Sie griff in das szenische Geschehen ein, sie wurde so etwas wie ein dramaturgisches Element.» - Piscator, 1929:40

68 Min oversettelse. Tysk original: «Wir verbannten das Wort «Kunst» radikal aus unserem programm, unsere «Stücke» waren Aufrufe, mit denen wir in das aktuelle Geschehen eingreifen, «Politik treiben» wollten.» - Piscator, 1929:36

69 Sporkhorst, 1976:158

70 Min oversettelse. Tysk original: «Man will nicht «Kunst genießen». Dazu ist zu sagen: Dann wähle man nicht den Namen Theater, sondern nenne das Kind bei seinem rechten Namen: Propaganda. Der Name Theater aber verpflichtet zu Kunst, zu künstlerische Leistung. [...] Kunst sei eine zu heilige Sache, als daß man ihren Namen für plattestes Propagandamackwerk hergeben dürfte.» - Alexander, Gertrud *Proletarisches Theater*, Rote Fahne fra 17.10.1920, sitert av Sporkhorst, 1976:174 og Piscator, 1929:43

Teateret stenges i 1921 på grunn av økonomiske problemer, blant annet fordi arbeidsløse stort sett hadde gratis inngang i teateret. Det kunne godt være smekktfullt uten at produksjonskostningene ble dekket.⁷¹ I tillegg var det en faktor at politiet – med en sosialdemokratisk leder – ikke ville gi dem konsesjon. Dette på tross av at de faglig kvalifiserte organisasjonene *Bühnengenossenschaft* og *Bühnenverein* hadde anbefalt en tildeling.⁷²

I kildegrunnlaget for denne perioden er det vanskelig å finne noe konkret om musikkens rolle, ettersom det såvidt meg bekjent ikke er bevart noe form for partitur. Men ut fra beskrivelsene som finnes er det å anta at musikk i liten grad er blitt tatt i bruk. Et unntak er allsangen på slutten av stykkene.⁷³ Det blir et obligatorisk element i arbeidermusikkteateret framover. Likevel ser vi allerede her ansatsen til en dramaturgi som senere skal gi musikken en mer aktiv og selvstendig rolle i teateret.

1.2.2 Talekor

1.2.2.1 Under revolusjonen og USPD

Parallelt med de første eksperimentene med å skape en politiske virkende teaterform dukket det opp et helt nytt kulturuttrykk innenfor arbeiderbevegelsens rammer: talekoret. Det var først og fremst USPD som ga anstøtet, men talekoret oppsto samtidig i tett sammenheng med revolusjonen 1918-19. Det første talekoret ble stiftet under rådsrepublikken i München som varte fra november 1918 til mai 1919.⁷⁴ Det ble satt i gang og drevet av skuespilleren Albert Florath, men støttet av USPD-medlemmet Kurt Eisner. Eisner var antageligvis den viktigste enkeltpersonen under rådsrevolusjonen i Bayern. Han var sentral i revolusjonens start den 7. november og var dens lederskikkelse fram til han ble drept i et attentat 21. februar 1919. Politisk sto han for en mellomposisjon mellom tilhengerne av forskjellige varianter av et rådssystem og tilhengerne av et liberalt demokrati. I Bayern var de førstnevnte representert ved anarkistisk orienterte intellektuelle som Erik Mühsam, Ernst Toller og Gustav Landauer og kommunister som Eugen Leviné. Det var primært SPD-medlemmer som ønsket seg et liberalt demokrati. Eisner så for seg en kombinasjon av disse to systemene,⁷⁵ og gikk inn for en politisk virkende kultur. Han etterlyste teaterstykker som kunne brukes som «propagandamidler for vår revolusjonære politikk» og etterlot seg til og med et

71 Piscator, 1929:43

72 Ibid:43-44

73 Bendel, 1996:15

74 Will & Burns, 1982:168

75 Haffner, 2007:197ff

eget lite talekorstykk.⁷⁶ Han inviterte Gustav Landauer til München, og opprettet en post for ham som kommissær for folkeopplysning.⁷⁷ Landauer var anarko-kommunist inspirert av den russiske teoretikeren Peter Kropotkin. Han var forfatter, tidlig kritiker av det tyske sosialdemokratiet og en av Tysklands mest markante skikkelser innenfor den brede anarkistiske tradisjonen.

Den viktigste videre utviklingen av talekoret skjedde i Berlin i forbindelse med de proletære feiringene som hadde oppstått under revolusjonen. I løpet av vinteren 1919-20 ble feiringene lagt til søndag, og utformet som et sosialistisk-sekulært alternativ til gudstjenesten. Dette ga dem et rituelt preg. De første proletære talekorene ble framført i sammenheng med feiringene i *Berliner Großes Schauspielhaus*. Scenerommet i dette bygget var utformet av regissøren Max Reinhardt i sammenheng med hans forsøk på å gjenopplive de greske tragediene. Det hadde en scene som strakk seg langt inn i salen og var perfekt for å skape tett kontakt mellom tilskuerne og koret.⁷⁸ Talekorene som ble framført i scenerommet skapte en parallell enhet mellom både scene og sal og kunst og samfunn. I følge Will og Burns var de et «umiddelbart teatralt uttrykk for proletariatets solidaritet i en historisk situasjon preget av revolusjonært opprør»⁷⁹. Talekoret fanget opp følelsen av samhörighet og makt som fantes i Berlins offentlige rom vinteren 1918-19, da arbeiderne tok til gatene i enorme masser. Den uttrykte troen på at en grunnleggende forandring av verden ville kunne gjennomføres i nær framtid. Feiringene antok storslåtte proporsjoner med fire tusen plasser i salen og rundt 140 medlemmer i talekoret. Virkningen av opptrinnene har tydelig vært kraftig på deltagerne. Dette uttrykte seg blant annet i at talekorets framføringer nesten alltid ble etterfulgt av en «spontan og begeistret avslutningssang»⁸⁰. Talekoret hang tett sammen med den politiske situasjonen. I det Weimarrepublikken fra 1923 gikk inn i en stabil fase var den øyeblikkelige følgen at talekorets kunstneriske utvikling stagnerte.

1.2.2.2 Talekorenes form og politikk

Nærmer vi oss talekorene som en performativ begivenhet heller enn som en litterær form mener jeg det er tydelig at talekoret var musikalsk strukturert. Det er musikalske parametere i talespråket som gir talekoret form. De struktureres av rytmikk, besetning, klangutforming av ordene, rim og veksling i dynamikk og stemmeleie, heller enn at en sammenhengende handling binder stykkene sammen. Talekoret kan kategoriseres som en musikkdramaturgisk form. Imidlertid er det vanskelig

76 Will & Burns, 1982:168

77 Bock, 1969:433

78 Will & Burns, 1982:169-70

79 Ibid:170

80 Friedrich Krüger, sitert i Will & Burns, 1982:180-81

å gjøre noen dyptgående analyse av enkelte verk. Det eneste tilgjengelige materialet er tekstgrunnlaget som åpner for et bredt spekter av muligheter i realiseringen. Først ut fra de historiske framføringene ville verkene musikalske form kunne vurderes fullt ut. Disse performative hendelsene, i sin historiske og sosiale kontekst, er også oppgavens egentlige tema. Likevel viser dokumentasjonen at stykkene hadde en utpreget musikalsk utforming. De to første verkene som ble fremført under feiringene i Berlin var Ernst Tollers *Requiem den erschossenen Brüdern* og *Der Tag des Proletariats*. De var tilegnet henholdsvis Gustav Landauer og Karl Liebknecht som begge ble drept i etterspillet av revolusjonen.⁸¹ Tekstene var opprinnelig tenkt som grunnlag for musikalske korverker, og førstnevnte ble det skrevet musikk til i 1926. Leo Kestenberg, en utdannet musiker som hadde studert hos Busoni, oppfordret Toller til å skrive dem. Will og Burns sammenligner stykkene med den barokke oratoriformen. I en anmeldelse av *Der Tag des Proletariats* i USPDs partiavis *Freiheit* blir verket sammenlignet med den siste satsen av Beethovens niende symfoni.⁸² En annen sentral person i talekorets tidlige utvikling er Bruno Schönlink. Will og Burns viser hvordan talekorene hans er bygget på vekslinger mellom enkeltstemmer og grupperesitasjon, og mellom forskjellige rytmiske og klanglige stiler i språket. Overgangen fra en lyrisk-deklamatorisk stil til en kort, hakkende rytme i stykket *Großstadt* fra 1922 er eksempel på sistnevnte.⁸³ Som vi skal se i neste kapittel, var en musikalsk strukturering av tekst og handling sentralt også for det første kommunistiske talekoret, *Chor der Arbeit* av Gustav Wangenheim.

I denne fasen gjenspeiler talekoret det politiske mangfoldet som finnes i USPD. Partiet dannes primært som et motstandsparti mot SPDs støtte til krigsbevilgningene under første verdenskrig og som protest mot undertrykkningen av den interne opposisjon.⁸⁴ Samtidig fanger det opp brorparten av massene som radikaliseres under krigen og revolusjonen. På grunn av dette har partiet alt fra sosialdemokrater til venstrekomunister i rekkene sine.⁸⁵ Derfor har også personene som tar initiativ til, setter opp og skriver de første talekorene forskjellig politisk tilhørighet. Leo Kestenberg og andre har eksempelvis en tydelig sosialdemokratisk tilhørighet, og støtter på tross av sine bidrag til talekoret opp under SPDs offisielle holdning til kultur. Andre sentrale personer som Ernst Toller og Kurt Eisner har satt alt på spill under revolusjonen og jobber for en kultur med politisk funksjon. Will og Burns kan altså med rette stadfeste at «Talekorene kan man [...] i deres

81 Will & Burns, 1982:172

82 Ibid:173,175

83 Ibid:183

84 Bock, 1969:57ss

85 Terjesen, 1978:34-35

mangfold ikke kalle for gjennomgående revolusjonære»⁸⁶. Likevel hadde talekorene utvilsomt et sentralt revolusjonært element. Talekorets form og funksjon i arbeiderbevegelsen ligger også nærmest den kulturelle teorien som den revolusjonære delen av arbeiderbevegelsen forfekter.

1.2.2.3 Det kommunistiske talekoret: *Chor der Arbeit*

I perioden 1920-22 skjer det en gradvis forandring i KPDs kulturpolitikk som setter strek for den Gertrud Alexander-dominerte linja, og åpner opp for en aktiv bruk av kunst og kultur i det politiske arbeidet. Denne utviklingen formaliseres i 1922 på KPDs første landsdekkende stiftelseskonferanse. Her vedtas et program som fastslår at utdannelses- og propagandarbeid kan støtte opp under klassekampen.⁸⁷ KPDs første selvstendige kulturinitiativ er å danne et talekor samme år, *Zentrale Sprechchor der KPD Gross-Berlin*. Talekoret har omtrent 25 medlemmer og ledes av den berømte skuespilleren Gustav Wangenheim som i dag er mest kjent for sin rolle i filmen *Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens*. I 1923 øver talekoret på å framføre dikt av Oskar Kanehl til innvielsen av en ny fane i Berlin.⁸⁸ Wangenheim skriver i sammenheng med dette arbeidet det første kommunistiske talekoret *Chor der Arbeit*. Det er uklart om dette stykket ble oppsatt eller ikke, og eventuelt hvordan. I en tekst utgitt i 1973 innrømmer Wangenheim at han ikke kan huske om det noen gang ble framført⁸⁹ mens andre kilder oppgir at det ble framført i utdrag.⁹⁰ Uansett gir forordet til den trykte utgaven fra 1924 en rekke instruksjoner til innøving og framføring av stykket. Dette gir oss en god ide om hvordan en framføring av *Chor der Arbeit* kan ha sett ut. Det gir også et inntrykk av hvordan arbeidet med å innøve og sette opp et talekorstykk kan ha sett ut i perioden generelt.

Wangenheim gjør i forordet til *Chor der Arbeit* klart at det musikalske elementet er sentralt: «Kontrasten mellom de forskjellige stemmene og kordelene, i tillegg til at ordene forkortes, strekkes ut, dempes og forsterkes på mekanisk vis, skaper stykkets virkning.»⁹¹ Koret er, i tillegg til å være delt inn etter roller (kommunister, sosialdemokrater, middelklassen, bønder, og så videre), delt opp i tenor, baryton og bass, med to undergrupper i hver stemmegruppe. I vekslingene mellom forskjellige stemmegrupper og toneleier ser han for seg at hele korets klangpalett tas i bruk. I noen partier resiterer hele koret på en gang, mens i andre uttales annethvert ord av en ny gruppe. Koret

86 Will & Burns, 1982:172

87 Sporkhorst, 1976:193

88 Wangenheim, 1924:3

89 Will & Burns, 1982:191

90 Hoffmann & Hoffman-Ostwald, 1973a:107

91 Min oversettelse. Tysk original: «Das Gegeneinander der verschiedenen Stimmen und Chorteile, sowie mechanisch nachzuhmenden Kürzen, Breiten Dämpfungen, Verstärkungen, ergeben die Wirkung.» - Wangenheim, 1924:4

har også noen soloroller og vekslingen mellom enkeltstemmer og gruppe tas i bruk. Wangenheim benytter seg bevisst av lydkildenes plassering i rommet. Han skriver i forordet at «lyden kan komme fra forskjellige steder i rommet, og forskjellige lyder kan danne et virvar.»⁹². I stykket realiserer han dette gjennom korets plassering på scenen, og ved at tekstdeler kommer fra både bak scenen og fra salen. Rytme er det sentrale organiserende elementet som skaper enhet i framføringen: «Setningenes rytme er hovedsaken. Den må artikuleres som: «ento – ento – ento osv.»; hvor «en» er betont og «to» ubetont. Alle mennene og kvinnene snakker i nøyaktig den samme rytmen.»⁹³ Rytmen gjør det også mulig å rytmisere stillheten, da alle deltagerne teller inni seg for å vite når de skal komme inn. Denne komponeringen av språkets klanglige kvaliteter støttes av en redusert bruk av musikk. På et tidspunkt setter hammerslag mot en ambolt inn som akkompagnement til en tekstdel. Et annet sted åpner Wangenheim opp for at en tekstresitasjon kan akkompagneres av instrumenter. Flere steder i stykket er kjente sanger satt inn, selv om det ikke alltid er eksplisitt om disse skal synges eller resiteres.⁹⁴ Stemmene brukes også som rene klangprodusenter, uten tekst. Sistnevnte kaller Wangenheim for «mumling»⁹⁵. Det skjer ved at de forskjellige stemmegruppene sier forskjellige setninger samtidig så lavt at ordene ikke kan oppfattes. Effekten blir et klangteppe som annen tekst kan resiteres over. I tillegg kan det nevnes at Hanns Eisler betegner talekoret som en musikalsk form.⁹⁶ For å konkretisere vil jeg sitere et utdrag hvor Wangenheim skisserer hvordan stykkets åpning kan ta form. Wangenheim tar utgangspunkt i at stykket framføres i et sirkusbygg med arena og scene tilgjengelig:

Mørke. Et skingrende oppildnende tegn (ingen trivelig mollklang). Stille. Så mumling. [...] Ut av denne mumlingen kommer et kraftig stønn fra en person. En gruppe blir sterkere. Så hele bassen. Plutselig setter flere fra tenor og baryton inn med samtidig belysning av arenaen: «Vi er oppvignerne». (De har fra den ene personens stønn telt «21 – 22 – 23», og starter derfor helt likt og uten feil.)⁹⁷

I denne rytmiske-klanglige organiseringen av «ikke-musikalske elementer» – som i tillegg til

92 Min oversettelse. Tysk original: «der Ton kann von verschiedenen Stellen des Raumes kommen, verschiedene Töne können durcheinander gehen.» - Wangenheim, 1924:4

93 Min oversettelse. Tysk original: «Der Rhythmus des Satzes ist die Hauptsache. Es muß gesprochen werden wie: «Einszwei – einszwei – einszwei usw.»; wobei «eins» betont und «zwei» unbetont ist. Das sprechen aller Männer, und alle Frauen sprechen in genau demselben Takt» - Wangenheim, 1924:6

94 Wangenheim, 1924:8,28,30,35

95 «Murmel» - Wangenheim, 1924:5

96 Kolland, 1998:178

97 Min oversettelse. Tysk original: «Dunkel. Ein schrilles aufreizendes Zeichen. (Keinen gemütlichen Moll-Ton). Stille. Dann Gemurmel. [...] In dieses Gemurmel hinein kommt das Aufstöhnen eines einzelnen. Eine Gruppe wird stärker im Ton. Dann der ganze Baß. Plötzlich setzen – bei gleichzeitiger Beleuchtung der Arena – mehrere aus Tenor und Bariton mit: «Wir sind die Hetzer» ein. (Sie hatten, wenn der einzelne aufstöhnt «21 – 22 – 23» und müssen darum unfehlbar zusammen anfangen.)» - Wangenheim, 1924:4-5

teksten inkluderer enkel koreografi og noen scenografiske elementer⁹⁸ –, mener jeg å spore en forløper til det Tore Vagn Lid kaller «musikaliseringen av det ikke-musikalske»⁹⁹. Lid definerer dette som en «rytmisk stilisering» eller en ««gjennomorganisering» av scenekunstverket som helhet i tid og rom»¹⁰⁰ og ser det som et definerende trekk ved Brechts scenekunstmodell. Den rytmiske stiliseringen er en del av Brechts fokusforskyvning fra det dramatiske til det episke teateret, og innebærer en alternativ dramaturgi til scenekunst som er strukturert av dialogens naturlige utvikling og rytmikk. Det episke fokuset i retning av refleksjon og vektlegging av politisk brukbarhet og dagsaktuelle temaer kommer også til uttrykk i *Chor der Arbeit*. I midten av stykket har Wangenheim laget en scene hvor den nasjonalliberale politikeren og industrialisten Hugo Stinnes holder en tale, personifisert i form av en stor dukke. Talen skal motsies av en tale fra et lokalt KPD-medlem som integreres i handlingen. I forordet skriver Wangenheim: «Som en erstatning for [Stinnes] kan naturligvis enhver annen figur velges, avhengig av tilstelningens tema eller etter talerens ønske.»¹⁰¹ Det er et mål for Wangenheim at stykket skal være så dagsaktuelt og lokalt tilpasset som mulig. Han skriver i forordet at verket består av permanente og utskiftbare deler, og at de sistnevnte «skal forandres etter de lokale forholdene og tidens politiske krav.»¹⁰²

Innholdsmessig representerer *Chor der Arbeit* en viktig forandring fra de tidligere talekorene. Den viser arbeiderklassens forskjellige fraksjoner, og tar stilling til dem. Mens vi i Toller og Schönlinks talekor kan snakke om en partiskhet til fordel for arbeiderklassen, så finner vi hos Wangenheim en partiskhet primært til partiet. Denne partiskheten foregriper agitpropgruppens form som et verktøy for å propagandere partiets vedtatte politikk, rekruttere medlemmer og selge avisabonnementer. Vi ser dette i *Chor der Arbeit* ved at partiene SPD og KPD er representert i handlingen. I motsetning var det i Tollers og Schönlinks tidligere stykker verken representasjon eller stillingtagen til arbeiderklassens forskjellige fraksjoner. Hvis det kom fram skiller innad i arbeiderklassen var det hovedsakelig mellom unge og gamle, eller mellom kvinner og menn. Altså rene generasjons- eller kjønns skiller i en ellers forenet arbeiderklasse. Ofte ble en enda mer abstrakt symbolikk tatt i bruk, som mellom lysets og mørkets krefter.¹⁰³ I *Chor der Arbeit* erstattes den forsonende linjen av tydelige konfrontasjoner mellom SPD og KPD: «KPD og SPD har front mot

98 Wangenheim, 1924:23,25,30,35

99 Vagn Lid, 2011:108

100 Min oversettelse. Tysk original: «eine rhythmische Stilisierung oder zeitlich-räumliche «Durchorganisation» des Kunstwerkes als Ganzheit.» - Vagn Lid, 2011:109

101 Min oversettelse. Tysk original: «Für den Ernährungsminister kann natürlich jede andere beliebige Figur genommen werden, je nach dem Thema der Veranstaltung oder nach Wunsch des Referenten.» - Wangenheim, 1924:7

102 Wangenheim, 1924:3

103 Will & Burns, 1982:174

hverandre. KPD snakker alltid kort og energisk, SPD langsomt og hyggelig.»¹⁰⁴ Stykkets utfall er at arbeiderklassen, bøndene og den proletariserte middelklassen kaster SPD-pampene til side, forener seg under KPDs fane og blir i stand til å styrte kapitalismen. Wangeheim legger med *Chor der Arbeit* grunnlaget for KPDs aktivitet på kulturfronten resten av Weimarrepublikken. Den tar form som kunst som støtter opp under partiets øyeblikkelige mål og kampanjer. Dette henger igjen sammen med leninismens utvikling i retning av en teori om det kommunistiske partiet alene er arbeiderklassens legitime representant, som blir tatt til det ekstreme under Stalin. Som en følge av dette ble «proletariatets diktatur» ekvivalent med partiets diktatur.¹⁰⁵ KPD var underlagt teorien gjennom medlemskapet i Komintern.¹⁰⁶ Teorien førte til at det bolsjevikiske partiet kunne oppfattes som en stedfortreder for proletariatet. Videre ble partiet legemliggjort av ledelsen. Partiets ledelse erstattet dermed arbeiderklassens mangfoldighet. Den interne kritikken som Lenins teori om demokratisk sentralisme i hvert fall i prinsippet hadde åpnet for ble erstattet av et krav til en total underordning av partiets sannhetsmonopol, noe utrenskningen av all opposisjon og heksejakten mot spesielt trotskismen er klare følger av.¹⁰⁷ Det ikke lenger rammeverk for en forståelse av et skille mellom partiets og klassens interesser i KPDs offisielle ideologi. Historisk er det imidlertid lett å se at det går et skille mellom kunst som tar utgangspunkt i å fungere partipolitisk, og til å ta parti og fungere i klassens interesse som helhet. På samme måte er det lett å se at KPDs steile front mot SPD ikke var utelukkende i arbeiderklassens interesse.

En likhet som kjennetegner så godt som alt musikkteater i perioden er forsøkene på å minimere distansen mellom utøverne og publikum så mye som mulig. I *Chor der Arbeit* kommer dette til uttrykk på flere måter. For det første ser Wangeheim helst at stykket blir framført utelukkende av amatørskuespillere med arbeiderklassebakgrunn. Kun hvis det er helt nødvendig kan en trekke inn profesjonelle skuespillere til verkets vanskeligere deler, men det skal da være utelukkende skuespillere med et «revolusjonært sinnelag.»¹⁰⁸ Felles klassebakgrunn blir et middel til å skape samhørighet mellom skuespillere og publikum. Valget og bruken av scenerommet bidrar i samme retning. Instruksjonene foreslår «Sirkus, stor sal, gymsal.» og i introduksjonen antar han at forestillingen har et «sirkus med arena og scene til disposisjon»¹⁰⁹. En slik romløsning vil

104 Wangeheim, 1924:5

105 Schmidt & van der Walt, 2009:98-99

106 Vedtaket om å innføre den demokratiske sentralismen under Kominterns andre kongress gjorde at alle nasjonale kommunistiske partier kun var å betrakte som underdeler av Komintern, og det var dermed pliktet til å rette seg etter instruksjoner fra dennes sentralstyre.

107 Wernicke, 2000:76-77

108 Wangeheim, 1924:3

109 Ibid:4

nødvendigvis bidra til å skape større nærhet mellom scene og sal, sammenlignet med et tradisjonelt teaterrom. Salen blir teatralisert inn i stykket gjennom at det flere ganger blir ropt og kommet med replikker derfra. Avslutningen sikter på en direkte aktivisering av publikummet gjennom allsang: «Til slutt en opphetet og velkjent kampsang [...] slik at tilskuerne også synger med.»¹¹⁰

Som vi så i forbindelse med Piscators proletære teater, var de revolusjonære kulturuttrykkene begrenset av sensur, represjon og overvåkning på forskjellige måter. Et eksempel er nedleggelsen av *Zentrale Sprechchor der KPD*. Den skjedde ufrivillig etter at en «massepantomime med talekor» de skulle delta på ble forbudt av den sosialdemokratiske innenriksministeren i Preussen, Karl Severing.¹¹¹

1.3 1924-29 – PISCATOR OG MEISEL, POLITISK-PROLETÆR REVY OG AGITPROP

1.3.1 Innledning: kunstnerne og partiet

Et av KPDs første større kulturinitiativ etter *Zentrale Sprechchor der KPD Gross-Berlin* er engasjementet av Piscator under riksdagsvalget i 1924. Forestillingen blir et sentralt utgangspunkt for særlig agitpropgruppene i siste halvdel av Weimarrepublikken. Det er et av de første eksemplene på at KPD bruker kultur direkte i politisk arbeid, og bruken er symptomatisk for hvordan KPD benytter seg av kultur i resten av perioden: Primært for å oppnå konkrete håndfaste mål som abonnenter til aviser, stemmer ved valg eller informasjonspredning om en kampanje.¹¹² Et flertall av kunstnerne i bevegelsen beveger seg ganske fritt mellom å lage denne typen direkte funksjonalisert kunst, og mer frittstående prosjekter. Piscator veksler mellom å jobbe uavhengig innenfor egne strukturer, i direkte oppdrag for KPD og innenfor de hovedsakelig sosialdemokratiske dominerte folketeaterne. I perioden mellom arbeidet med det proletære teateret 1920-21 og til KPDs engasjering i 1924 jobber han for forskjellige folketeateret, blant annet med en større oppsetning av stykket *Fahnen* av Alfons Paquet på *Freien Volksbühne Berlin* i 1924.¹¹³ Det er et uttrykk for kunstnerisk selvstendighet, og i tillegg spiller økonomi en rolle. Kunstnerne er avhengige av partiene og partitilknyttede organisasjoner for å få gjennomført prosjekter, og de arbeidet derfor der de får anledning til det. Muligheten til å skape kultur arbeiderklasse var generelt økonomisk

110 Min oversettelse. Tysk original: «Zum Schluß ein stürmerisches bekanntes Revolutionslied, am besten die Warschawjanka, damit auch die Zuschauer mitsingen.» - Wangenheim, 1924:8

111 Hoffmann & Hoffmann-Ostwald, 1973a:108-09

112 Bendel, 1996:52

113 Piscator, 1929:52

avhengig av parti- og organisasjonsstrukturer.¹¹⁴ Arbeiderne utgjorde ikke en økonomisk bærekraftig målgruppe, noe Piscators mislykkede forsøk på å bygge opp et selvstendig teater med en publikumsorganisasjon som økonomisk grunnlag viser. Han forsøker flere ganger å etablere et eget teater under Weimarrepublikken, men forsøkene mislykkes hver gang, hovedsakelig av økonomiske grunner.

Erwin Piscator er en nøkkelperson i beskrivelsen min av det revolusjonære arbeiderteateret under Weimarrepublikken. Plassen har han fått fordi han har en sentral rolle i utviklingen av arbeiderteateret generelt, men også fordi han er en banebryter for Brechts senere arbeid i arbeiderbevegelsen. Flere av de sentrale elementene ved Brecht og Eislers samarbeid med *Die Maßnahme* er det Piscator og hans arbeidskrets som gir de første ansatsene til. Dette gjelder kunstens funksjon i bevegelsen, den kollektive arbeidsprosessen, det episke-didaktiske og dokumentariske og den nye sammensetningen av teaterets kunstarter. Brecht stadfester selv Piscators som en viktig forløper i flere tekster.¹¹⁵ Kurt Weill bekrefter også Piscators sentrale rolle i utviklingen av en ny form for musikkteater, og plasserer Piscators forsøk innenfor den samme teaterformen som han og Brecht videreførte med *Tolvskillingsoperaen*. En form som etter Weills mening skapte nye og sterke forutsetninger for musikken i teateret.¹¹⁶ Den videre omtalen av Piscator begrenser seg til det av virket hans som er mest relevant for de videre agitpropgruppene, og som tydelig kan settes i en direkte kunsthistorisk linje med Brecht og Eislers senere samarbeid. Han fortsetter imidlertid å arbeide i tett forbindelse med arbeiderbevegelsen gjennom hele Weimarrepublikken, også i etterkant av de to stykkene som skal omtales her.

1.3.2 KPDs første engasjering av Piscator: *Revue Roter Rummel*

Resultatet av KPDs oppdrag til Piscator i 1924 er forestillingen *Revue Roter Rummel* som utformes i samarbeid med Felix Gasbarra, George Grosz og Edmund Meisel. Allerede i tittelen innfører revyen flere begreper som skal brukes hyppig. Både «Rød revy» og «Rød rummel»¹¹⁷ tas i bruk av agitpropgruppene som dannes fra 1925 og utover. Piscator griper i forestillingen til revyformen, en folkelig og kommersiell underholdningsform som oppstår i Frankrike mot slutten av 1800-tallet. I Weimarrepublikken er den primært representert i storbyene Berlin og München.¹¹⁸ Revyformen har

114 Will & Burns, 1982:185

115 Brecht, GW15:133-139,236-39,289-292

116 Weill, 1990:73-74

117 Rummel på tysk har en rekke betydninger, blant annet spetakkel, oppstyr, virvar, sirkus, fornøylespark og folkefest.

118 Krohn, 1982:44

utviklet seg uavhengig av noen politisk ide, men har flere trekk som gjør den brukbar for Piscator. Han understreker spesielt den episodiske oppbyggingen (mangelen på en sammenhengende handling), og muligheten til å montere sammen et bredt spekter av kunst- og underholdningsformer.¹¹⁹ Han har allerede nærmet seg en lignende oppbygging samme år med oppsetningen av *Fahnen*. Revyen blir utgangspunktet for en tilgjengelig teaterform med didaktisk virkning. Blant elementene han monterer sammen nevner han: «Musikk, chanson, akrobatikk, hurtigtegning, sport, projeksjon, film, statistikk, skuespillerscener og tiltale.»¹²⁰ Han henter et dramaturgisk grep fra den franske revyen og operetten som binder alle disse elementene sammen. To fortellere – opprinnelig «compère» og «commère», som han omformer til «borger» og «proletar» – kommenterer forløpet, binder episodene sammen og driver handlingen framover.¹²¹

Ansatsen til en ny dramaturgi som kom med *Rußlands Tag* viderefører Piscator med *Revue Roter Rummel*. Rollen Heartfields dekorasjon fikk som et «dramaturgisk element» som grep inn i de sceniske hendelsene utvides til de øvrige kunstartene. Piscator betoner særlig Edmund Meisels musikk som et sentralt element:

En spesielt viktig oppgave hadde musikken. Jeg må si at vi i Edmund Meisel – som jeg allerede kjente fra forskjellige arrangementer i regi av «Internationale Arbeiterhilfe» – fant en musiker som forsto hva som gjaldt: og også i den musikalske linjen ikke kun illustrere og ledsage, men snarere selvstendig og helt bevisst videreføre den politiske linjen, musikk som dramaturgisk middel.¹²²

Så vidt meg bekjent, er det ikke bevart noe partitur fra verken denne revyen eller fra den neste, *Trotz Alledem*.¹²³ Teksten til revyen er også gått tapt.¹²⁴ Noen etterprøving eller detaljanalyse av musikkens rolle er derfor ikke mulig. Basert på beretninger, anmeldelser og politirapporter har det imidlertid vært mulig å lage en omtrentlig rekonstruksjon av stykkets gang.¹²⁵ Basert på dette kan vi gjøre noen slutninger vedrørende musikken. Jeg siterer her de delene som sier noe om musikkens

119 Piscator, 1929:60

120 Ibid:61

121 Ibid:62

122 Min oversettelse. Tysk original: «Eine besonders wichtige Aufgabe hatte die Musik. Ich muß sagen, daß wir in Edmund Meisel, der mir breits bei verschiedenen Veranstaltungen der «Internationalen Arbeiterhilfe» begegnet war, einen Musiker fanden, der begriff, worauf es ankam: auch in der musikalischen Linie nicht nur zu illustrieren und zu untermalen, sondern selbständig und ganz bewußt die politische Linie fortzusetzen, Musik als dramaturgisches Mittel.» - Piscator, 1929:62

123 Arkivet til Akademie der Künste – som har ansvar for dokumentasjonsmaterialet fra forestillingene (regibøker, scenetegninger, presseutdrag, og så videre) – inneholder ingen noter. <http://www.adk.fndbuch.net> (lesedato 05.03.14)

124 Bendel, 1996:31

125 Interessant nok er en veldig stor del av kildegrunnlaget for både *Revue Roter Rummel* og *Trotz alledem* politirapporter fra perioden. Piscators forsøk ble tydeligvis vurdert som en reell politiske trussel, og beskrivelsene er til tider pinlig nøyaktige. - Bendel, 1996:37

rolle:

Revyen ble åpnet av en ouverture som Meisel hadde satt sammen av hovedsakelig proletære kampsanger. [...]

En kommunistisk riksdagskandidat iført fangeklær ble overgitt til høyesterett av to bevæpnede politimenn, og dømt til tukthus fordi han hadde agitert for partiet sitt. [...] På et lerret ble det vist bilder fra tyske tukthus og fengsler, som ble akkopagnert av en russisk sørgemarsj.

Arbeiderturnere gjorde en kølleøvelse og sang samtidig en sang. Med dette skulle proletariatets kampvilje symboliseres.

«Den elastiske åttetimersdagen» var en musikalsk scene hvor forlengelsen av åttetimersdagen ble angrepet. [...]

I en operaduet kranget en kommunist og hans kone om hvorvidt mannen skulle bli hjemme eller dra på møte. Kona forsøkte å holde ham hjemme. [...]

Til slutt ble «borgerskapets hevn» framført, med militær rettergang og projiserte bilder fra Noskegrusomhetene¹²⁶, som imidlertid ledet over i «proletariatets seier» og som ble avsluttet med allsang av Internasjonalen.¹²⁷

Musikken er en sentral del av forestillingen, en betydelig utvikling fra det proletære teateret. Teaterets «søsterkunster», scenografi og musikk, får en selvstendig og kommenterende rolle. Musikken skal «videreføre den politiske linjen» heller enn å «illustre og ledsage». Den nye dramaturgien forutsetter et nytt forhold mellom kunststartene. De skal gripe inn i hverandre, kommentere, ta stilling og gjøre seg synlig. Dette nye forholdet oppstår romlig i kunststartenes gjensidige forhold til hverandre, og dramaturgisk, i sammensetningen av scenene. Noen scener kan være bygd opp av bare musikk («Den elastiske åttetimersdagen»), av musikk og projeksjon (Tukthus og sørgemarsj-del) eller kun av skuespill. De etterfølgende scenene konfronterer og utfyller hverandre på samme måte som kunststartene griper inn i hverandre innenfor en scene. Etter

126 Gustav Noske (1868-1946) var SPD-politiker og hadde øverst ansvar for hær og marine under den militære reaksjonen mot revolusjonen 1918/1919.

127 Min oversettelse. Tysk original: «Die Revue wurde durch eine Ouvertüre eröffnet, die Meisel aus proletarischen Kampfliedern zusammenstellte. [...] Einen kommunistischer Reichstagskandidat wurde in Sträflingskleidern von zwei bewaffneten Polizisten dem Reichsgericht übergeben und zu Zuchthaus verurteilt, weil er für seine Partei agitiert hatte. [...] Auf einer Leinwand erschienen Bilder aus deutschen Zuchthäusern und Gefängnissen, vom russischen Trauermarsch musikalisch untermalt. Arbeiterturner führten eine Keulenschwingübung auf und sangen dazu ein Keulenlied. Damit sollte der Kampfwille des Proletariats symbolisiert werden. "Der elastische Achtsturentag" war eine musikalische Szene, in der die Verlängerung des Achtsturentages angegriffen wurde. In einem Opernduet stritten ein Kommunist und seine Frau über die Frage, ob der Mann zu Hause bleiben oder zur Versammlung gehen müsse. Die Frau versuchte, ihn zurückzuhalten. [...] Zum Schluß wurde die "Rache der Bourgeoisie" mit Standrecht und projizierten Bildern der Noske-Greuel vorgeführt, die aber in den "Sieg des Proletariats" überleitete und im gemeinsamen Gesang der Internationale ihren Abschluß fand.» - Hoffmann & Hoffmann-Ostkreuz, 1973a:157-58

min mening foregriper Piscators forsøk på å gjøre musikk, projeksjon og scenografi til «dramaturgiske elementer» funksjonen Brecht skal gi kunstartene i sin egen scenekunstmodell. I *Revue Roter Rummel* mener jeg spesifikt å kunne se kimen til det jeg hos Brecht kaller dramaturgisk og romlig verfremdung.¹²⁸

Musikken til både *Revue Roter Rummel* og *Trotz alledem* er gått tapt, men flere av Edmund Meisels senere verker er bevart. De viktigste verkene er musikken han komponerer til Sergej Eisensteins *Panzerkreuzer Potemkin* og Walter Ruttmanns *Berlin: Die Sinfonie der Großstadt*. I tillegg finnes noen teoretiske skrifter hvor han behandler musikkens rolle i film. Ut fra dette materialet kan vi fastslå at Meisel utvikler en filmmusikkteori som gir musikken en radikalt annerledes rolle enn den Piscator antyder i *Revue Roter Rummel*. Meisel ønsker en enhet i film og musikk hvor begge elementer behandler temaet parallelt. I 1927 skriver han: «Ned til minste detalj den samme handlingen og de samme rammene i filmen som i musikken, der i bilder – her i toner.»¹²⁹ Året etter gjør han dette enda tydeligere: «Filmmusikk får kun være et farverikt og rytmisk underlag, altså kun en illustrasjon av bildet ved en samtidig utvikling av handlingen gjennom en videreføring av de tilsvarende temaer. Filmkomposisjon er skoleeksempelet på programmusikk, andre muligheter finnes ikke.»¹³⁰ Kurt Weill, som på denne tiden hadde begynt sitt samarbeid med Brecht, kritiserer Meisels musikk til *Berlin: Die Sinfonie der Großstadt*. Den illustrative utformingen musikken hadde fått basert på Meisels teorier gjør den, i følge Weill, helt motstridende til «den moderne musikkens episke holdning.»¹³¹ Alt tyder på at den dramaturgiske rollen som musikken hadde i *Revue Roter Rummel* og *Trotz alledem* ikke blir videreført av Piscator og Meisel.¹³² Forskjellige oppfatning av musikkens funksjon i film, som vi kan anta at innebar en forskjellig oppfatning av musikkens rolle i teateret, er antageligvis grunnen til at det ene samarbeidet vi kjenner til mellom Brecht og Meisel aldri kommenteres av Brecht. Det kan også forklare at det ikke blir noe videre samarbeid. Det ene samarbeidet gjelder en radioproduksjon av stykket *Mann ist Mann* i 1927.¹³³ Musikken regnes for tapt så det er umulig å etterprøve disse

128 Jmf. Kapittel 2.3.3 og 2.3.4

129 Min oversettelse. Tysk original: «Bis ins kleinste dieselbe Handlung und derselbe Rahmen im Film wie in der Musik, dort in Bildern – hier in Tönen.» - Ufa-Magazin, Berlin, 2. årgang, hefte 14, 1.-7.4.1927. Sitert i Meisel, 1984b:60

130 Min oversettelse. Tysk original: «Filmmusik darf nur die farbige, rhythmische Unterlage, also Illustration des Bildes sein unter gleichzeitiger Entwicklung der fortschreitenden Handlung durch Weiterführung der entsprechenden Themen. Die Filmkomposition ist das Schulbeispiel für Programmusik, eine andere Möglichkeit gibt es nicht.» – Film-Kurier, Berlin, 10. årgang, nr. 157, 3.7.1928. Sitert i Meisel, 1984a:70

131 Film Kurier, Berlin, 9. årgang, nr. 242, 13.10.1927. Sitert i Eisner, 1984:64

132 Sudendorf, 1984:8

133 Ibid:9

utsagnene med musikalsk analyse.¹³⁴ Brecht utelater Meisels bidrag i både sin korte kronologiske oversikt over bruk av musikk i det episke teateret i teksten *Über die Verwendung von Musik für ein episches Theater* fra 1935¹³⁵, og i den såkalte radioteorien.¹³⁶ Dette mener jeg kan tolkes i retning av at Brecht ikke vurderer Meisels musikk som relevant for hans egne musikalske teorier. Likevel skriver Kurt Weill i sin anmeldelse av hørespillet at Meisel ”bearbeidet *Mann-ist-Mann-Song* på et dyktig vis”¹³⁷, og han tillegger produksjonen stor betydning.

Revue Roter Rummel urframføres 22. november 1924 i bydelen Pankow i Berlin. I tråd med målet om å nå arbeiderne der de er spilles den nesten daglig i arbeiderområdene i Berlin fram til 7. desember.¹³⁸ Den spiller for fulle hus, og den når i følge *Rote Fahne* titusenvis av arbeidere i framføringsperioden.¹³⁹ På tross av den aktive bruken av kultur fra KPDs side blir ikke valgresultatet noen suksess. KPD mister rundt en million stemmer, mens SPD går fram med rundt to millioner.¹⁴⁰ Det viser noe av vanskelighetene med å kvantifisere det politiske resultatet av kunst og kultur, slik tendensen blir i KPD utover tjuetallet.

1.3.3 Dokumentarisk drama: *Trotz alledem*

I 1925 får Piscator et nytt oppdrag fra KPD. Han blir bedt om å lage en forestilling som skal åpne KPDs 10. landsmøte den 12. juli 1925. Måten stykket blir til på er en god illustrasjon på den praktiske fleksibiliteten og økonomiske avhengigheten Piscator hadde overfor forskjellige partistrukturer i perioden. Materialet henter han fra et kjempestykke som egentlig skulle framføres i nærheten av Schmöckwitz rett utenfor Berlin. Stykket skulle vise menneskehetens revolusjonshistorie fra Spartacusopprøret til den russiske revolusjonen. Lederen av organisasjonen som hadde bestilt stykket, SPD-medlemmet Ernst Niekisch, ble senere en av de ledende teoretikerne for den såkalte nasjonalbolsjevismen. Han var blitt betenkt overfor det politiske innholdet i stykket, og dette førte til at framføringen ble avlyst. Piscator bestemmer seg derfor for å bruke en mindre del av materialet til forestillingen for KPD. Tidsepoken han velger er perioden fra utbruddet av første verdenskrig til drapene på Karl Liebknecht og Rosa Luxemburg. Tittelen – *Trotz alledem* – er hentet fra den siste artikkelen Liebknecht skrev for *Rote Fahne*, samme dag som både han og Rosa Luxemburg ble drept. Artikkelens budskap er samtidig forestillingens budskap: tross i

134 Sudendorf, 1984:9

135 Brecht, GW15:472

136 Brecht, GW17:119-34

137 Weill, 1990:250

138 Bendel, 1996:27

139 Piscator, 1929:62

140 Sporkhorst, 1976:202-3

all motgang kommer kommunismen til å få sin endelige seier.¹⁴¹ Sentralstyret i KPD har også enkelte betenkeligheter overfor stykket, hovedsakelig fordi ekte personer som Liebknecht, Rosa Luxemburg og andre skal framstilles på scenen. Stykket blir imidlertid godkjent, tilsynelatende mye fordi ingen har noen alternative forslag.¹⁴²

Trotz alledem markerer gjennombruddet for et element som Piscator allerede har tatt i bruk i tidligere produksjoner: «innbruddet» av virkeligheten i kunsten. Utformingen av musikkteateret i arbeiderbevegelsen skal resten av perioden kjennetegnes av dette. Vi har allerede sett eksempler i *Rußlands Tag*, i *Chor der Arbeit* og i *Revue Roter Rummel* i form av framstillinger av virkelige personer og hendelser og referanser til partier og dagsaktuelle temaer. Det blir også et viktig element for agitpropbevegelsen. Politiske teateret i Sovjetunionen gikk også langt i samme retning. Den høye andelen av analfabeter i landet gjorde teateret til et viktig medium for å spre informasjon og ideologi.¹⁴³ Den russiske futuristen Sergey Tretjakovs ide om avisen som «den nye tidens epos», og agitpropgruppens mål om å skape «levende aviser» på scenen er viktige eksempler.¹⁴⁴ Piscator oppgir imidlertid naturalismen og det sosialdemokratisk teaterarbeid på 1890-tallet som historiske forløpere for det proletære teateret, sammen med den politiserte dada-kretsen i Berlin. Han avviser at han skal ha vært inspirert av russerne eller hatt Meyerholdt som forbilde på dette tidspunktet, da han knapt skal ha kjent til hva som foregikk i Russland.¹⁴⁵ Elementet av virkelighet er også tilstede i de franske årsrevyene som Piscator henter formen sin fra. På slutten av 1800-tallet i Paris ble det framført revyer på slutten av hvert år som behandlet årets viktigste hendelser.¹⁴⁶ Den revolusjonære revyen skiller seg fra årsrevyen ved at den tar i bruk statistikk, dokumentarisk film og direkte tiltale. Piscator unnlater å ta i bruk visse elementer fra de kommersielle revyene, som for eksempel kvinnelig nakenhet som ikke var motivert ut fra handlingen.¹⁴⁷ Med *Trotz alledem* tar Piscator et ytterligere skritt vekk fra revyformen ved at stykket er satt sammen av kronologisk ordnede hendelser. Det dokumentariske eller historiske blir desto viktigere, og *Trotz alledem* er første sted Piscator tar i bruk film på scenen.¹⁴⁸ Den er hovedsakelig dokumentarisk, og viser autentiske arkivopptak fra krigen. Det er til dels sterke scener. Filmen viser «angrep med flammekastere, hauger av istykkerrevne menneskekropper, brennende byer.»¹⁴⁹ I tillegg kommer autentiske taler,

141 Haffner, 2007:177

142 Piscator, 1929:64

143 Sporkshorst, 1976:95

144 Ibid:118

145 Piscator, 1929:18,65

146 Bendel, 1996:28

147 Ibid:30

148 Piscator, 1929:64

149 Ibid:66

artikler, avisutsnitt, opprop, flyveblader, fotografier, og film fra krigen og revolusjonen.¹⁵⁰ Om dette innbruddet av virkelighet i teateret skriver Piscator:

For første gang ble vi konfrontert med den absolutte, selvopplevde virkeligheten. Og den hadde akkurat de samme spenningsmomentene og dramatiske høydepunktene som det oppdiktete drama, og effekten var like rystende på oss.¹⁵¹

Piscator mål med å bruke dokumentariske elementer i stykket er å gjøre stykkets tema til protagonist. Han ønsker å komme forbi det rent private eller individuelle i teateret, og vil skape en forbindelse mellom «sceneforløpet og de store historisk virksomme kreftene.»¹⁵² Først ut fra den samfunnsmessige sammenhengen kan det spesifikke eksempelet, det individuelle, få sin rette mening.

Trotz alledem har sterk innvirkning på publikum, ikke minst fordi stoffet er nært og kjent. De fleste opplevde perioden som framstilles, og det er knyttet mye følelser til spesielt Karl Liebknecht og Rosa Luxemburgs skjebne. En beskrivelse fra *Frankenfurter Zeitung* forteller hvordan de tusende tilskuerne ler, håner og truer med knyttede never mot scenen. På tidspunktet hvor Liebknecht føres bort av politiet «kommer et brøl fra tilskuerrommet av smerte og selvbekreidelse.»¹⁵³ Piscator snakker om at «massene overtok regien», og at motsetningen mellom scene og sal blir oppløst til fordel for «en stor demonstrasjon.»¹⁵⁴ Det er interessant å merke seg at *Trotz alledem* urframføres i *Großes Schauspielhaus* i Berlin. Det er samme sted som USPD avholdt feiringene sine og hvor de første talekorene ble framført. Lokalet er spesielt godt egnet for å skape enhet mellom scene og sal. Betydningen området har for arbeiderteateret generelt er stor. Rett ved siden av *Großes Schauspielhaus* ligger *Theater am Schiffbauerdamm*. Her urframføres Brechts *Tolvskillingsoperaen* i 1928, og Berliner Ensemble holder til her fra 50-tallet og utover.

Kollektiviteten som oppstår mellom tilskuere og sceneaktørene gjenspeiles i forholdet mellom de deltagende kunstnerne. Piscator skildrer hvordan kunstnerens arbeidsprosess, i *Trotz alledem* hovedsakelig Felix Gasbarra, Heartfield og Meisel, var tett innflettet i hverandre.¹⁵⁵ Produksjonens elementer oppstår parallelt og alltid med henblikk på det helhetlige resultatet. I en

150 Piscator, 1929:67

151 Min oversettelse. Tysk original: «Zum erstenmal waren wir konfrontiert mit der absoluten, von uns selbst erlebten Wirklichkeit. Und sie hatte genau solche Spannungsmomente und dramatischen Höhepunkte wie das gedichtete Drama, und von ihr gingen genau so starke erschütterungen aus.» - Piscator, 1929:68

152 Piscator, 1929:65

153 *Frankenfurter Zeitung*, 1. april 1928. Sitert av Piscator, 1929:69

154 Piscator, 1929:70

155 Ibid:64

bisetning snakker Piscator om de «gjensidig betingede vekselvirkningene» mellom kunststartene. Han utdyper ikke dette mer, men jeg mener formuleringen viser at Piscator er inne på en arbeidsmetode og dramaturgi som foregriper både Brechts kollektive arbeidsprosess og kunststartenes dialektiske forhold. Piscators «gjensidige vekselvirkninger» kan sees som en forløper til Brechts «gjensidige verfremdinger».¹⁵⁶

Fra musikken i *Trotz alledem* er det mindre dokumentasjon enn fra *Revue Roter Rummel*. Men på programheftet kan vi se at både «proletære talekor» og «kommunistiske sangforbund» står oppført som medvirkende. Forestillingen avsluttes med en tale av Ruth Fischer, etterfulgt av en «felles avslutningssang».¹⁵⁷ Meisel skal ha tatt i bruk jazz, noe som kan leses som en del av stykkets dokumentariske prosjekt. Det samme gjelder bruken av nasjonale eller patriotiske viser.¹⁵⁸

1.3.4 Agitprop

1.3.4.1 ATBD, VDV og kulturkonflikt mellom SPD og KPD

De to konkurrerende kunstsynene jeg har skissert i kapittel 1.1.1 manifesterer seg i siste halvdel av Weimarrepublikken som en konfrontasjon mellom SPDs og KPDs kulturpolitikk og praksis. Såvidt meg bekjent finnes ingen tegn på et selvstendig musikkteateruttrykk fra syndikalistisk eller anarkistisk side.¹⁵⁹ Konflikten får uttrykk i selvstendige kulturinitiativer som utgår av partiene, og i kamp om kontroll over arbeiderklassens kulturorganisasjoner. SPD råder over teaterforbundet *Verband der Deutschen Volksbühnenverein* (VDV), mens KPD i løpet av tjuetallet får kontroll over organisasjonen *Deutscher Arbeiter-Theater-Bund*, og gir den navnet *Arbeiter-Theaterbund Deutschlands* (ATBD).¹⁶⁰ ATBD er i utgangspunktet en partipolitisk uavhengig forening av forskjellige grupperinger med ulike oppfatninger om teaterets funksjon. KPD klarer i løpet av årene 1926-28 å overta organisasjonen og gjøre den til et organisatorisk rammeverk for de kommunistiske agitpropgruppene. Agitpropgruppene blir direkte underlagt KPD. De sentraliseres ytterligere når ATBD går inn i den internasjonale arbeiderteaterorganisasjonen *Internationalen-Arbeiter-Theaterbund* (IATB).¹⁶¹

Sterke konfrontasjoner skjer innenfor det i utgangspunktet partipolitisk uavhengige, men

156 Jmf. kapittel 2.3.2

157 Piscator, 1929:66-67

158 Bendel, 1996:41

159 Klan & Nelles, 1990:318

160 Will & Burns, 1982:126-28

161 Ibid:129

likevel sosialdemokratisk dominerte VDV. Helt fra stiftelsen i oktober 1920 og fram til tredvetallet finnes en intern opposisjon som ønsker å gjøre teateret til et «våpen i klassekampen»¹⁶². De kritiserer den sosialdemokratiske ledelsens linje om å holde teateret upolitisk. Opposisjonen er hovedsakelig basert i Berlin, og tar utgangspunkt i det proletære teateret slik den ble utformet av Piscator. Opposisjonen har i en kort periode kontroll over VDV's ungdomsavdeling. Denne fikk status som «spesialavdeling» etter kontroversen rundt Piscators oppsetning av *Gewitter über Gotland* i mars 1927. Forbundsledelsen distanserte seg fra oppsetningen og sensurerte til og med deler av den.¹⁶³ Det blir satt en stopper for ungdomsavdelingens uavhengighet i løpet av noen år, fordi politikken er for revolusjonære for den sosialdemokratiske ledelsen. På nasjonalt plan er det ingen etablert opposisjon som skaper like heftige konflikter, men flere kritiske stemmer kommer til uttrykk i forbundsavisen i perioden 1926-27.¹⁶⁴ Flere uavhengige forfattere retter også kritikk. På den 8. kongressen i 1927 holder Ernst Toller en flammende tale til forsvar for det politisk engasjerte teateret som deler salen i to. Den sosialdemokratiske delen forblir sterkest, og SPD beholder kontroll over organisasjonen fram til nazistenes maktovertagelse i 1933.

1.3.4.2 De kommunistiske agitpropgruppene

Ordet agitprop kommer fra en sammenføyning av ordene agitasjon og propaganda. Lenin definerer ordene i pamfletten *Hva må gjøres?* fra 1902.¹⁶⁵ Det dreier seg om informasjonsspredning og overbevisning om kapitalismens problemer, og utbredelse av kommunismen som alternativ. Dette kunne gjøres på en rekke måter: appeller, foredrag, det trykte ord, samtaler, demonstrasjoner, masse møter og gjennom forskjellige former for kulturelle uttrykk. Agitpropteateret oppstår i Russland som et eksempel på det sistnevnte. De tyske agitpropgruppene er det noe uklarhet rundt opprinnelsen til. Flere¹⁶⁶ gir æren for opprettelsen av agitpropgruppene i Tyskland til den russiske gruppa *Die Blauen Bluse*, som gjennomførte en større Tysklandsturne i 1927. Turneen var enormt innflytelsesrikt. Den utløste et regelrett boom av nye agitpropgrupper, og førte til forandring av de allerede eksisterende agitpropgruppenes praksis. 1927 blir det første året hvor de tyske gruppene bruker ordet agitprop om seg selv.¹⁶⁷ Jeg mener likevel det går an å snakke om en særtysk agitpropbevegelse som utviklet seg relativt uavhengig av det sovjetiske teateret. Denne har primært

162 Klenke, Lilje & Walter, 1992:254

163 Ibid:269

164 Ibid:268

165 Jmf. kapittel 1.4.3

166 Se for eksempel Edvardsen, 1977:27

167 Bendel, 1996:57

røtter i Piscators *Revue Roter Rummel* som ble formgivende for de første agitpropgruppene. Flere av de første agitpropgruppene blir til gjennom en omforming av talekorgrupper. Et eksempel er *Proletarische Sprech- und Spielgemeinschaft Steglitz*, KPDs første direkte kulturpolitiske initiativ. Den utvikler seg først til en ren skuespillgruppe og skifter i 1926 navn til *Proletarische Bühne*. I 1927 blir den til agitpropgruppa *Die Roten Blusen*.¹⁶⁸

Det er hovedsakelig KPDs ungdomsorganisasjon *Kommunistischer Jugendverband Deutschlands* (KJVD) som setter i gang de første agitpropgruppene i Tyskland, selv om de foreløpig ikke bruker navnet. Dette skjer et halvt år etter framføringen av *Revue Roter Rummel* med framføringen av en *Roter Rummel* august 1925 under den 11. internasjonale ungdomsdagen i Berlin, for tilsammen 15 000 tilskuere.¹⁶⁹ *Roter Rummel* er en proletær revy i Piscatorsk stil med satiriske scener som utbroderes politisk av korte framlegg.¹⁷⁰ KJVDs 9. forbundskongress i oktober 1925 gjør vedtak om å benytte seg aktivt av «agitasjonsmiddelet» i det politiske arbeidet. Samtidig fullbyrder KPD forandringen i kulturpolitikken som startet i 1922. Alfred Kamen erstatter Gertrud Alexander som kultureddaktør i *Die Rote Fahne* i 1924, og i juli 1925 avholdes den første nasjonale agitpropkonferansen.¹⁷¹ Det dreier seg ikke om teaterformen agitprop, men om Lenins konsept om generell agitasjon og propaganda som Kominternens 5. internasjonale kongress hadde innført.¹⁷² Konferansen vedtar å etablere et sentralisert apparat for agitasjon og propaganda. Formuleringene om å skape en proletær kultur i arbeid for partiet forblir uten konkrete retningslinjer. Teaterarbeidet tar utgangspunkt i de eksperimentene som allerede er gjennomført, og særlig *Revue Roter Rummel* blir et forbilde for de første kommunistiske agitpropgruppene. Grunnlaget er nå lagt for et politisk teaterapparat som kan brukes av partiet i forbindelse med valgkamp og kampanjer. Den første massive bruken av teater kommer i 1926 under den såkalte antifyrstekampanjen i 1926.¹⁷³ Agitpropgruppene blir brukt instrumentelt av KPD. Særlig gjelder dette etter KPDs 11. landsmøte i 1927, hvor det vedtas å organisere gruppene sentralt. Etter framføringene går gruppene gjerne rett over til å reklamere for medlemskap i KPD eller tilhørende organisasjoner, til å selge avisabonnementer, til å samle økonomiske bidrag eller til å selge litteratur. KPD organiserer konkurranser mellom gruppene for å fremme dette arbeidet.¹⁷⁴ KPD har kontroll over agitpropgruppene gjennom organisasjonen ATBD. De kan vedta retningsgivende vedtak og utøve

168 Bendel, 1996:25

169 Ibid:44

170 Sporkhorst, 1976:246-47

171 Ibid:212

172 Will & Burns, 1982:131

173 Sporkhorst, 1976:225

174 Bendel, 1996:52

kritikk gjennom bevegelsens tidsskrifter. Noen grupper er også direkte underlagt partiorganisasjonen. Eksempelvis er *Das Rote Sprachrohr* direkte underlagt sentralkomiteen til KJVD.¹⁷⁵ Selv om det har vært utenfor denne oppgavens rammer å gjøre en omfattende studie av forholdet mellom agitpropgruppene og KPD, antar jeg at utraderingen av kritikk internt i KPD som kom som en følge av «bolsjeviseringen» av partiet også førte til at rommet for fri ytring ble innskrenket for agitpropgruppene.¹⁷⁶ En av de sentrale faktorene i agitpropbevegelsens nedgang – ved siden av det politiske forbudet i 1931 – er at KPD vender seg mot profesjonelle skuespillkollektiver som foretrukne kulturform.¹⁷⁷ Agitpropbevegelsen når sitt høydepunkt i 1929 hvor rundt 300 grupper opptrer for over en og en halv millioner tilskuere.¹⁷⁸

Det ligger i agitpropgruppenes natur at lite av materialet deres er bevart. Gruppene er tilpasset deres aktuelle tid og sted. De lager funksjonell kunst som ikke er tiltenkt noen «evig verdi». Av den grunn er også musikken til flere av de viktigste stykkene til de mest kjente gruppene gått tapt. For eksempel gjelder det sentrale deler av musikken Hanns Eisler skrev for *Das Rote Sprachrohr*.¹⁷⁹ Enkelsanger har blitt overlevert, men det er vanskelig å si noe om den musikkteatrale konteksten de inngikk i. I neste kapittel vil jeg se nærmere på *Das Rote Sprachrohr* og betydningen arbeidet innenfor denne hadde for Hanns Eisler. I det følgende vil jeg imidlertid begrense meg til noen generelle bemerkninger om agitpropgruppenes form.

Agitpropgruppene overtar flere trekk fra de tidligere musikkteaterformene. Spesielt det oppsøkende og pragmatiske elementet blir viktig. Samtidig begrenser dette muligheten til å benytte andre nyvinninger, som for eksempel Piscators projisering. Gruppene har ikke faste teatersaler, men spiller der de har muligheten til det. Alt fra festsaler, møtelokaler og arbeidsplasser til gater, bakgårder og demonstrasjoner er mulige steder å opptre. Mange av gruppene reiser rundt til både by og land.¹⁸⁰ Bevegelseheten forutsetter en fleksibel og enkel utforming av scenografien, noe som igjen passer til bevegelsens finansielle situasjon. Et medlem i en gruppe forteller om en full scenekonstruksjon som kunne settes opp i løpet av en halvtime.¹⁸¹ Gruppen *Rote Raketen* hadde bygd opp en enkel scenekonstruksjon på toppen av en bil.¹⁸² De fleste gruppene bruker ensfargede treningsantrekk som gjennom enkelt tilbehør kan forvandles til forskjellige kostymer.

175 Hoffmann & Hoffmann-Ostwald, 1973a:298

176 Wernicke, 2000:75-101

177 Bendel, 1996:54-55

178 Ibid:50

179 Hoffmann & Hoffmann-Ostwald, 1973a:298

180 Bendel, 1996:48

181 Ibid.

182 Fenger & Herskind, 1978:57 (bilde)

Agitpropgruppene ser for øvrig ut til å ha flere likhetstrekk med Commedia dell'arte gruppene fra den italienske renessansen, selv om jeg ikke har funnet noen tegn på at dette er en bevisst arv.¹⁸³ I tillegg til bevegeligheten og de enkle scenekonstruksjonene benytter agitpropgruppene seg av masker og faste rolleskikkelser. Skuespillerne er stort sett amatører som ikke har samme type kontroll over mimikken sin som en profesjonell skuespiller, og maskene gir derfor mulighet til et større spenn av roller. I tillegg er maskene nyttige for skuespillerne siden de skjuler identiteten deres fra politi og nazister, en viktig faktor mot slutten av Weimarrepublikken og i starten av det tredje riket.¹⁸⁴ De faste rollene fra renessansen erstattes av mer moderne karakterer: kapitalisten, proletaren, fascistene, fagforeningspampen, og så videre. Ettersom agitpropgruppens primære verktøy er satiren, og de faste rollene spiller på klisjeer, har spesielt kapitalisten ofte utpregede «jødiske» trekk.¹⁸⁵ Bruken er heller opportunistisk enn ideologisk motivert. Den jødiske stereotypen manifesterer alle de negative sidene ved kapitalismen, og de to figurene – jøde og kapitalist – er i stor grad sammenblandet. Samtidig kan dette sees i sammenheng med KPDs gradvise innrømmelser overfor nazistene, som blir spesielt utpreget mot slutten av Weimarrepublikken.¹⁸⁶ Dette henger sammen med «sosialfascismeteorien», som dikteres av Komintern. Sosialdemokratene er ut fra denne teorien kommunismens hovedfiende, og teorien bidrar slik til å undervurdere og bagatellisere trusselen fascismen utgjør.

Innholdsmessig består agitpropgruppens forestillinger av en potpurri av såkalt kleinkunst: sanger, dikt, teatral scener og dialoger, dans og små talekor. Etter *Die Blauen Bluse* sin turne i 1927 får også akrobatikk og sportslige bidrag en rolle. I tillegg kommer forskjellige former for dokumentasjonsmateriale som fungerer mer politisk og fortellende: avisartikler, politiske programerklæringer, sitering fra bøker og taler og direkte politiske appeller.¹⁸⁷ Det musikalske prinsippet spiller en viktig rolle i form av det jeg har kalt «musikaliseringen av det ikke-musikalske», altså en rytmiske-klanglig organisering av tale, bevegelse og scenografiske elementer. I tillegg har musikk i seg selv en sentral plass, spesielt i form av viser og sanger. De beste gruppene har sine egne kjenningsmelodier som gjerne åpner forestillingene. De beste sangene får utbredelse som kampsanger og synges på demonstrasjoner, arrangementer og møter. Mange av sangene er basert på kjente melodier i forskjellige sjangre, og ofte parodierer de nye tekstene de originale

183 Fischer-Lichte, 2004:130-32

184 Bendel, 1996:46

185 Et bilde fra agitpropgruppa Die Trommeler viser for eksempel tydelig at «kapitalisten» i flosshatt og dress har på seg en forlenget juksenesese. Fenger & Herskind, 1978:35

186 Lorenz, 2009:482

187 Will & Burns, 1982:135

sangene. Ellers orienterer mange av sangene seg mot russiske revolusjonssanger.¹⁸⁸ Sangene akkompagneres musikalsk etter gruppenes kvalifikasjoner. Flere av de mest kjente gruppene har deltagende musikere. Grupper som *Kolonne Links* og *Rote Raketen* har egne små korps. *Roter Wedding* har en musikkgruppe bestående av akkordeon, mandolin, gitar, banjo, fiolin, cello, bass, trompet og slagverk. I *Das Rote Sprachrohr* leder Hanns Eisler et lite orkester av yrkesmusikere.¹⁸⁹ Ellers er klaveret mange av gruppenes foretrukne instrument.¹⁹⁰ Den dramaturgiske funksjonen som Piscator ga Meisels musikk i *Revue Roter Rummel* videreføres. Enkeltscener kan bestå av musikalske nummer alene, og musikken kan «kommentere spillets innhold, og støtte opp under skuespilleren»¹⁹¹. Samtidig blir den episodiske dramaturgien tatt så langt at forestillingene i mange tilfeller ikke lenger har noen rød tråd.

1.3.4.3 Hanns Eisler og agitpropbevegelsen

Hanns Eisler gikk i løpet av tjuetallet fra å være regnet som en av Arnold Schönbergs mest lovende elever, til å komponere kampmusikk for arbeiderbevegelsen. Denne overgangen er godt belyst. På norsk er det behandlet av blant annet Jon-Roar Bjørkvold i boka *Komponist og samfunn* fra 1984, og i Sverre Edwardsens hovedoppgave om Eisler og Brecht fra 1977. Eisler ble også løftet fram i offentligheten i sammenheng med Tore Vagn Lids norske urframføring av *Die Maßnahme* i 2007. Eislers deltagelse i agitpropbevegelsen fra 1927-29 og betydningen det hadde for samarbeidet med Brecht er imidlertid mindre eller unøyaktig beskrevet. Særlig Edwardsens avhandling lar etter min mening noen viktige musikkhistoriske linjer gå tapt. Linjene gjelder bindeleddet som agitproparbeidet utgjør mellom de musikkteatralene jeg har behandlet så langt og Brecht og Eislers samarbeid fra 1929. Hos Edvardsen oppstår det etter min mening et uheldig fokus på individet Eisler i stedet for rollen han spilte i bevegelsen. Dette skjer i så stor grad at Edvardsen ignorerer konteksten komposisjonene hans oppstår i og feilaktig angir at de ble skrevet til agitpropgruppa *Das Rote Sprachrohr*.¹⁹² Dette gjelder komposisjonene *Hallo! Sie Fliegen!* og *Tempo der Zeit* (opus 16). Den førstnevnte er kun en skisse, og vi kan derfor anta at den aldri ble framført. Sistnevnte er en radiokantate som i følge Engelhardt antageligvis ble skrevet for samtidsmusikkfestivalen i Baden-Baden i 1929.¹⁹³ Selv om den ubestridelig er viktig i Eislers

188 Funk-Hennings, 1995:97

189 Hoffmann & Hoffmann-Ostwald, 1973a:298

190 Funk-Hennings, 1995:98

191 Hoffmann & Hoffmann-Ostwald, 1973a:298

192 Edvardsen, 1977:27

193 Engelhardt, 1975:100-105

utvikling mot det senere samarbeidet med Brecht, har den altså lite med agitpropformen å gjøre.

Eislers agitproparbeid er viktig for å forstå retningen Brecht tar mot slutten av tjuetallet. Han gjør et sprang som er vanskelig å forklare uten å vise til Eislers innflytelse. Spranget gjelder overgangen fra «antioperaen» *Mahagonny* og det mer allmenne lærestykket *Jasager/Neinsager* til produksjonen av *Die Maßnahme* i samarbeid med Eisler. Overgangen markerer en forandring i hvem Brecht skriver for, og innenfor hvilken kontekst eller offentlighet. Med *Die Maßnahme* trer Brecht ut av det kommersielle eller, med datidens ordbruk, borgerlige teater, og inn i arbeiderbevegelsens offentlighet. Eisler tar steget flere år tidligere som en følge av lang refleksjon over spørsmålet «hvem skriver jeg musikk for?»¹⁹⁴ I 1926 fører det til åpent brudd med Schönberg¹⁹⁵. Denne overgangen setter Eisler og Brechts produksjoner i en kunsthistorisk kontinuitet med den tyske arbeiderbevegelsens musikkteater. Etter min mening kan en ikke forstå av Brechts scenekunstmodell fullt ut uten å ta med innflytelsen fra arbeiderbevegelsens musikkteater i betraktningen. Brecht og Eislers samarbeid representerer et høydepunkt i den tyske arbeiderbevegelsens musikkteater. Selv om Brecht anerkjente agitpropbevegelsen som en «funngruve av nye kunstneriske metoder og uttrykksmåter»¹⁹⁶, hadde han ikke noen direkte erfaring med den. Den formidles av Eisler, og tiden hans som aktivt deltagende i agitpropbevegelsen er derfor sentral for samarbeidet deres fra 1929 og utover. Eisler mener selv han har hatt en slags formidlerrolle ovenfor Brecht¹⁹⁷, og han ser samtidig *Die Maßnahme* som en kulminasjon av musikk- og teaterformene som arbeiderbevegelsen har utviklet i perioden:

Samarbeidet mellom agitpropgrupper, arbeiderkor, arbeiderorkester og projisert tekst ga en teknisk mulighet til å forandre konserten til et politisk møte. De nye musikkformene som hadde oppstått (som: kompliserte polyfone kor, enstemmige kampsanger, talekor, aggressive chansons og ballader) fikk først en riktig funksjon i denne nye formen.¹⁹⁸

Eislers inntreden i agitpropbevegelsen var ikke et plutselig innfall som kom rundt 1926-27. Han hadde siden sin ungdom vært sosialist, og allerede fra 1920 virket han innenfor arbeiderbevegelsens organisasjoner som musikk lærer og dirigent.¹⁹⁹ Det tok imidlertid lang tid for ham å ta steget ut av

194 Bjørkvold, 1984:20

195 Ibid:27-28

196 Brecht, GW19:329

197 Engelhardt, 1975:99

198 Min oversettelse. Tysk original: «Das Zusammenwirken von Agitpropgruppen, Arbeiterchören, Arbeiterorchestern und projizierten Schriften bot die technische Möglichkeiten der Veränderung eines Konzertes in ein politisches Meeting. Die vorher schon entstandenen neuen Musiktypen (wie: komplizierte polyphone Chöre, einstimmige Kampflieder, Sprechchöre, aggressive Chansons und Balladen) erhielten erst in dieser neuen Form eine richtige Funktion.» - Kolland, 1998:178

199 Bjørkvold, 1984:12, 20

samtidsmusikkmiljøet og dermed ta konsekvensene av sin politiske overbevisning i sin kunstneriske praksis. Parallelt med at han beveger seg bort fra tolvtonestilen, i retning av en mer modal og bredt tilgjengelig stil, tar han også et tydeligere standpunkt for den revolusjonære arbeiderbevegelsen. I tillegg til å arbeide i *Das Rote Sprachrohr* arbeider han som musikkskribent i KPD-organet *Die Rote Fahne*.²⁰⁰ Eisler får nå erfaringer med arbeidermusikkteaterets kollektive arbeidsprosessen. Fra å ha den klassiske rollen som det geniale individ, som uavhengig komponist, samarbeider han i *Das Rote Sprachrohr* tett med andre deltagerne. Han får viktig erfaring med å skrive for en bredere målgruppe, og med arbeiderteaterets pragmatiske arbeidsmåte. Han skal selv ha sagt at arbeidet i *Das Rote Sprachrohr* lærte ham å «uttrykke seg presist musikalsk og forståelig for arbeiderne»²⁰¹, og han fungerte både som komponist, dirigent og pianist i *Das Rote Sprachrohr*.²⁰² I tillegg til å lage musikk som skal nå et radikalt annerledes publikum – vanlige arbeidere istedet for musikkjennere – får han også erfaring med å komponere i en musikkteatral sammenheng. Interessant nok fikk Eisler også erfaring med dette gjennom samarbeid med Piscator og Meisel i 1927 da han var medarbeider på en oppsetning av stykket *Heimweh* av Franz Jung.²⁰³

Engelhardt framhever at både *Hallo! Sie Fliegen!* og *Tempo der Zeit* peker fram mot *Die Maßnahme*. De stadfester dermed Eislers betydning for Brechts utvikling.²⁰⁴ Jeg vil imidlertid framheve et annet stykke som jeg mener har direkte relevans for *Die Maßnahme*, nemlig det første stykket som *Das Rote Sprachrohr* framfører under dette navnet. Det fikk tittelen *Hallo, Kollege Jungarbeiter!* og ble urframført ved KJVDs tredje «riksungdomsdag» høsten 1928.²⁰⁵ Eislers musikk er gått tapt, men ut fra musikken han skrev på denne tiden kan vi anta at besetningen og stilen rettet seg mot jassen.²⁰⁶ Stykket har to primære nyvinninger som skiller det ut fra en standard agitpropforestilling. For det første har det et gjennomgående tema som binder scenene sammen: arbeiderungdommens livskår. For det andre kombinerer det de beste egenskapene ved to adskilte former til en ny form: talekoret og skuespill. Talekoret egner seg til å henvende seg direkte til tilskuerne og til å kommentere forløpene og trekke slutninger. Skuespillet bidrar med å framstille nyanserte sosiale forløp.²⁰⁷ Slik lager gruppa et slags lærestykke som gjør et første framstøt i den retning som arbeiderteateret skulle ta mot slutten av tjuetallet. De lager et helhetlig stykke som med

200 Bjørkvold, 1984:30

201 Hoffmann & Hoffmann-Ostwald, 1973a:298

202 Ibid.

203 Haas, 2013:145

204 Engelhardt, 1975:97-108

205 Hoffmann & Hoffmann-Ostwald, 1973a:300

206 Dümling, 1995:118

207 Hoffmann & Hoffmann-Ostwald, 1973a:300

teatrale midler driver både opplysning, underholdning og agitasjon. De går forbi revyens etter hvert ensidige bruk av satire. Stykket har flere likheter med *Die Maßnahme*. Det grunnleggende forholdet mellom skuespill og kor likt i begge stykkene, og korenes funksjon har mange fellestrekk. Koret i *Die Maßnahme* griper direkte inn i handlingen ved å gå i dialog med agitatorene. Det kommer med sitater og generelle kommentarer og flere steder fungerer det som en musikalsk stedfortreder for scenografi.²⁰⁸ I *Hallo, Kollege Jungarbeiter!* bidrar koret med «akustiske kulisser» (etterligninger av gatelyd og maskinlarm), agitatoriske innskudd og kommentarer til scenene, blant annet med relevant statistikk.²⁰⁹ Orkesteret ser også ut til å ha en lignende funksjon. I *Hallo, Kollege Jungarbeiter!* deltar et lite orkester bestående av yrkesmusikere, og i følge Eisler skal musikken ha hatt en «ren scenisk funksjon» som «kommenterte spillets innhold»²¹⁰. Formuleringen tyder på at musikken har hatt den samme dramaturgiske funksjonen som i *Die Maßnahme*, som jeg vil gå inn på i detalj senere i oppgaven.²¹¹ Da partituret til *Hallo, Kollege Jungarbeiter!* er tapt er det dessverre umulig å gjøre noen ytterligere komparativ analyse med *Die Maßnahme*. Som en avsluttende bemerkning kan det imidlertid nevnes at Brecht og Eisler tar i bruk *Das Rote Sprachrohr* i en lengere scene i filmen *Kuhle Wampe* fra 1932.

1.4 OPPSUMMERING: MUSIKKTEATERETS SOSIALE FUNKSJONER I ARBEIDERBEVEGELSEN

Et aspekt ved arbeidermusikkteateret som jeg mener har fått alt for lite oppmerksomhet er spørsmålet om hva slags funksjoner denne kunstformer har hatt i bevegelsen. De fleste sekundærkildene mine behandler i liten grad dette spørsmålet. De tar for gitt at teateret hovedsakelig fungerte som propaganda, uten å utbrodere dette begrepets betydning, og fokuset ligger hovedsakelig på kunstnerne og deres forsøk på å skape en virkning.²¹² Ved å tilnærme oss musikkteateret ut i fra et sosiologisk perspektiv, mener jeg at vi kan komme fram til et bredere bilde av hvordan musikkteateret har fungert i perioden. Jeg legger til grunn en forståelse av sosial funksjon som en innvirkning eller betydning en aktivitet har for en avgrenset sosial enhet.²¹³

208 Vagn Lid, 2011:282-83

209 Hoffmann & Hoffmann-Ostwald, 1973a::301-308

210 Ibid:298

211 Jmf. kapittel 2.2.2 og 2.3.3

212 Disse betraktningene gjelder særlig: Bendel, 1996. Sporkhorst, 1976. Edvardsen, 1977. og Fenger & Herskind, 1978.

213 Østerberg, 2012:105

Sosiologen Robert K. Merton har gjort et skille mellom det han kaller manifeste og latente funksjoner, som jeg mener kan være spesielt relevant for å gå utover en analyse av musikkteaterets funksjoner som begrenser seg utelukkende til det som bevegelsens deltagere formulerte eksplisitt. En manifest funksjon betegner her funksjoner som er tilsiktet og erkjent av den sosiale enhetens deltagere, mens latent funksjon betegner funksjoner som verken er tilsiktede eller erkjente, og som derfor heller ikke blir formulert eksplisitt.²¹⁴ Jeg vil i det følgende forsøke å utbrodere hva «propaganda» kan innebære, et ord hvis betydning jeg mener ikke er selvsagt. I tillegg til å argumentere for øvrige sosiale funksjoner jeg mener musikkteateret i perioden har hatt, og samtidig antyde hvordan disse funksjonene skilte seg ut i de forskjellige musikkteaterformene.

1.4.1 Integrasjon

Denne første funksjonen kom til uttrykk i forskjellige elementer ved musikkteateret som virket integrerende på deltagerne. Spesielt i den revolusjonære delen av arbeiderbevegelsen fungerte integrasjonen i retning av en inngruppe (arbeiderbevegelsen, eventuelt den kommunistiske delen av denne) som begrenser seg mot en utgruppe (borgerskapet, nazistene, nasjonalliberale, og etter hvert også det sosialdemokratiske ledersjiktet). Samhørigheten innad og fiendskapet utad var gjensidig bekreftende, og konflikten mot utgruppen forsterket samhørigheten i inngruppen.²¹⁵ Inngruppen er en bevisst konstruksjon, og i Weimarrepublikken pågikk det en kamp i den kulturelle sfæren om hvilken gruppetilhørighet som skulle være sterkest. Den politiske klasses tilhørigheten konkurrerte med for eksempel tilhørigheten til et religiøst eller nasjonalt fellesskap.²¹⁶ Dette innebærer klasse ikke kun som objektive interesser basert på forhold til kapitalen, men også som subjektiv identifisering; en forståelse som venstrekommunismen og syndikalismens organisasjonsmodeller i mye større grad åpnet opp for enn marxist-leninismen og sosialdemokratiet. Samtidig var fellesskapet rundt «arbeiderbevegelsen» på ingen måte entydig. Det er snarere ustabil og omskiftelig, og kunne ofte fraksjonere seg i mer spesifikke fellesskap basert på ideologi og strategi. Utav arbeiderbevegelsen i Tyskland mot slutten av 1800-tallet utkrystalliserte kommunismen, sosialdemokratiet, syndikalismen og venstrekommunismen seg. Musikken og teateret ble brukt til å skape enhet i tilstander preget av motsetninger og ustabilitet. Slik var de et middel for arbeiderbevegelsen til å forsterke og opprettholde sin egen eksistens, som ville bli truet hvis

214 Østerberg, 1993:103

215 Østerberg, 2012:30

216 Utbruddet av 1. verdenskrig kan en i lys av dette tolke som en følge av at et nasjonalt og delvis religiøst fellesskap seiret over tilhørigheten til den internasjonale arbeiderbevegelsen innad i det tyske sosialdemokratiet.

fragmenteringen ble for gjennomgripende. På den andre siden kunne de bidra til fragmenteringen ved å støtte opp under en spesifikk del av arbeiderbevegelsen på bekostning av en annen. Mens de tidlige talekorene var eksempler på det første, gikk de kommunistiske talekorene og agitpropgruppene mer i retning av det sistnevnte. Integrasjonen var slik sett beslektet med den mer manifeste «kampen om ideene»²¹⁷, men førte denne kampen på et latent nivå.

I forbindelse med «latent funksjon» har Dag Østerberg satt dette begrepet i sammenheng med situasjoner som er det han kaller «amfibiske». Med dette mener han preget av dobbeltbunnede handlinger med intensjoner som er en mellomting mellom tilsiktede og utilsiktede.²¹⁸ Særlig rituelle situasjoner – performative hendelser hvor medlemmer av et kollektiv gjennomfører visse handlinger for å stadfeste sin identitet og samhørighet – kjennetegnes av en slik tvetydighet. Jeg mener derfor denne tilnærmingen til latent funksjon har en spesiell relevans for en analyse av riter som kan ha hatt en integrerende effekt. I etableringen av slike rituelle situasjoner som bidrar til integrering, spiller musikken en viktig rolle. Et eksempel er den felles allsangen på slutten av forestillingene, som vi har sett har vært gjennomgående helt fra de tidligste talekorene til agitpropgruppene, i form av internasjonalen eller andre kjente kampsanger. Denne har hatt en integrerende funksjon, i det gruppa fysisk har demonstrert enhet og fellesskap. I dag ses motsvaret til denne funksjonen i for eksempel synging av salmer innad i en menighet, av nasjonalsangen i ulike anledninger eller fotballklubbenes sanger. Handlinger som hver for seg bidrar til å integrere deltagerne i forskjellige inngrupper.²¹⁹ For det proletære musikkteaterets del mener jeg allsangen kan tolkes som kulminasjonen av fellesskapet forestillingene hele tiden jobbet mot ved å redusere skiller mellom sceneaktører og tilskuere. Flere viktige kjennetegn ved arbeiderbevegelsens musikkteater har gått i denne retningen. Blant annet direkte tiltale, bruken av skuespillere med proletær bakgrunn eller sosialistisk overbevisning, agitpropgruppenes bevegelse og generelle åpenhet for forskjellige spillesteder, de sparsommelige økonomiske rammene, den kollektive og deltagende organiseringen og utformingen av innholdet ut fra tilskuernes virkelighetserfaring. Det følgende sitatet fra en anmeldelse av *Revue Roter Rummel* mener jeg illustrere dette. Publikum blir revet med i handlingen, og får en lyst til å delta som kulminerer i allsang:

Til slutt legger proletarene alt i grus. Man kan se det på tilskuerne at de gjerne skulle ha deltatt. Så kommer militær rettergang og kamp på barrikadene. Et lysbildeapparat viser bilder fra Noske-grusomhetene. Lenin, Liebknecht og Rosa Luxemburg taler! Begeistring sprer seg blant publikum og får utløsning i en brusende synging av Internasjonalen. Langsomt, mens de diskuterer det hele

217 Schmidt & van der Walt, 2009:184

218 Østerberg, 1993:100-104

219 Østerberg, 1997:91

med glitrende øyne, forlater proletarene salen.²²⁰

Arbeiderbevegelsens musikkteater fungerte ikke bare gjennom overbevisning og propaganda. Det hadde i tillegg rituelle elementer som bidro til «the maintenance of a symbolic universe»²²¹, til en helhetlig verdensanskuelse basert på arbeiderbevegelsens ideologi, og dermed også integrasjonen i en inngruppe. Forestillingene kan ha fungert som en form for overgangsrituale, et *rite de passage*, som har forsterket eller forandret deltagerens identitet på en måte som har fått dem til å identifisere seg med arbeiderbevegelsens inngruppe.²²² Disse elementene må ha forutsatt en amfibisk situasjon, ettersom de ikke ville hatt denne effekten om intensjonen hadde blitt for manifest.²²³ En beskrivelse av allsangsmomentet fra en deltager i et av de tidlige talekorene illustrerer dette: «Ordenes virkning [...] uttrykket seg også alltid i spontan og begeistret avslutningssang fra tilskuerne.»²²⁴ Avslutningssangen var altså «spontan», men likevel fant den alltid sted. Den har ligget i luften som en følge av intensjonen til et ubestemt antall mennesker, som en kombinasjon av umiddelbare (prerefleksive) og semirefleksive intensjoner fra ingen bestemt enkeldeltager.²²⁵ At intensjonen har blitt for åpenbar kan ha vært en faktor i at både talekoret og agitpropgruppene etter hvert mistet sin opprinnelige effekt: I det de ble instituerte og situasjonen opphørte å være amfibisk mistet ritualene effekten gjennom å bli «tomme former eller ritualer i negativ betydning.»²²⁶ For eksempel kritiserte Friedrich Wolf i 1933 agitpropgruppene for å ha blitt skjematisk og ha stagnert i forutsigbare repetisjoner.²²⁷ På samme måte kan allsangelementet etter hvert ha blitt pliktaktig. Men i den opprinnelige effekten disse formene har hatt, ser deltagelsen definitivt ut til å ha bidratt til å bygge opp og forsterke en verdensanskuelse som var unik for inngruppen, og som stod i motsetning til den etablerte ordenens premisser.²²⁸ Dette rituelle aspektet er kanskje særlig tydelig i de tidlige talekorenes tilfelle, ettersom de springer ut av en feiringskultur som et alternativ til gudstjenesten. De andre formene har imidlertid hatt den samme integrative funksjonen. Følgende sitat fra Piscator

220 Min oversettelse. Tysk original: «Schließlich schlagen die Proleten alles kurz und klein. Man sieht es an den Zuschauern an, daß sie gern mitgemacht hätten. Dann kommt Standrecht und Barrikadenkampf. Ein Lichtbildapparat wirft die Bilder der Noske-Gruel auf die Leinwand. Lenin, Liebknecht und Rosa Luxemburg sprechen! Die Begeisterung wird allgemein und löst sich brausend in der Internationale aus. Nur langsam, mit blitzende Augen das Ganze besprechend, verlassen die Proleten den Saal.» - Hoffmann & Hoffmann-Ostkreuz, 1973a:160

221 McConachie, 1985:479

222 Fischer-Lichte, 2004:3

223 Østerberg, 1993:101

224 Will & Burns, 1982:180-81

225 Østerberg, 1993:101

226 Ibid.

227 Hoffmann & Hoffmann-Ostwald, 1973b:433

228 McConachie, 1985:479

om urframføringen av *Trotz alledem* synliggjør dette:

De som fylte lokalet hadde i stor grad selv deltatt i denne epoken. Det var virkelig deres egen skjebne, deres egen tragedie, som utspilte seg foran dem. Teateret var blitt til virkelighet for dem, og veldig snart var det ikke lenger scene mot tilskuerrom, men snarere en eneste stor forsamlingsal, en eneste stor slagmark, en eneste stor demonstrasjon.²²⁹

Dette sitatet blir også stadfestet av beretninger i aviser. Det er tydelig at forestillingens nærhet til virkeligheten har bidratt til å skape et rituelt preg som har forsterket et «symbolsk univers», integrert tilskuerne i bevegelsen og samtidig avgrenset dem mot utgruppen. Som nevnt forteller en beskrivelse fra *Frankenfurter Zeitung* om hvordan de tusende tilskuerne ler, håner og truer med knyttede never mot scenen, og på tidspunktet hvor Liebknecht blir ført bort av politiet kommer det «et brøl fra tilskuerrommet av smerte og selvbebreidelse.»²³⁰

1.4.2 Prefigurasjon

Den andre sosiale funksjonen springer ut av den første, eller den første – altså integrasjonen i en inngruppe – er en forutsetning for den andre: forespeilingen av det framtidige samfunnet. Dette er en ide som det hovedsakelig er den «brede anarkistiske tradisjonen»²³¹ som legger det teoretiske grunnlaget for, men den ser likefullt ut til å være et viktig element i musikkteateret generelt i perioden, også blant kunstnere som definere seg selv som kommunister og som har tilhørighet til KPD. Teorien handler om at kampen for et nytt samfunn må bære i seg kimen til dette samfunnet. For en revolusjonær arbeiderbevegelse er det derfor nødvendig å ha internt demokrati, lokal autonomi og generelt jobbe for å utjevne økonomiske og sosiale skiller hvis målet er et samfunn hvor medlemmene skal være økonomisk likestilt og politisk frie.²³² Mål og midler må henge sammen, en teori som skiller seg radikalt fra den marxistisk-leninistiske og senere stalinistiske teorien som dominerte Komintern og KPD. Denne utgikk fra en slags målet-helliger-midlene tankegang, som blant annet fikk utslag i ideen om at veien til arbeiderklassens likeverd og frigjøring gikk gjennom et statlig partidiktatur. I motsetning til dette måtte den revolusjonære arbeiderbevegelsen ut fra teorien om prefigurasjon etablere sine egne desentraliserte institusjoner.

229 Min oversettelse. Tysk original: «Sie alle, die das Haus füllten, hatten zum großen Teil diese Epoche aktiv miterlebt, es war wahrhaft ihr Schicksal, ihre eigene Tragödie, die sich vor ihren Augen abspielte. Das Theater war für sie zur Wirklichkeit geworden und sehr bald war es nicht mehr: Bühne gegen Zuschauerraum, sondern ein einziger großer Versammlungssaal, ein einziges großes Schlachtfeld, ein einziges große Demonstration.» - Piscator, 1929:69-70

230 *Frankenfurter Zeitung*, 1. april 1928. Sitert av Piscator, 1929:69

231 Schmidt & van der Walt, 2009:19

232 Ibid:65

Disse skulle danne en motmakt mot det etablerte samfunnet, og parallelt danne en revolusjonær motkultur som skulle være med på å forberede grunnen for revolusjonen. Som en del av dette kunne skoler, sosiale sentre, media og teater spille en rolle.²³³ Som nevnt finnes det ingen beviser på at det har eksistert et uavhengig syndikalistisk teateruttrykk i perioden, men denne «embryoteorien» blir forfektet av blant andre anarkosyndikalistene Rudolf Rocker og fagforeningen FAUD.²³⁴ Denne funksjonen mener jeg kommer særlig til uttrykk i den kollektive arbeidsprosessen som er felles for så godt som alle formene i perioden, og spesielt i Piscators eksperimenter med å skape en publikumsorganisasjon som skulle ha innflytelse på driften av teateret. Målet er å skape «et jevnbyrdig forhold, en felles interesse og en kollektiv arbeidsvilje»²³⁵ både innad i teaterbedriften, men også mellom denne og publikum. Slik forespeiles altså målet – den kommunistiske produksjonsmåten – i organisasjonen av den kunstneriske aktiviteten. Det blir sammenheng mellom politisk mål og kunstneriske midler. Douglas Kellner argumenterer for at Brechts kollektive arbeidsmetode på det estetiske feltet kan sees på som en ekvivalent til arbeiderrådernes deltagerdemokratiske produksjon i politikken og økonomien, noe som er et tegn på det samme.²³⁶ De motstridende interessene som finnes innenfor kapitalismen blir forsøkt opphevet i nået, som en forespeiling av det klasseløse samfunnet preget av sosialt og økonomisk interessefelleskap og deltagelse som bevegelsen arbeider for. Allsangen, de øvrige grepene for å oppnå større enhet mellom scene og sal og det at arbeidsløse ble sluppet inn gratis mener jeg også er et tegn på dette.²³⁷ At denne prefigureringen fikk såpass stort gjennomslag innenfor kunsten sammenlignet med den politiske organiseringen kan ha sammenheng med at det finnes en tradisjon for å se kunsten som en forespeiling av en vakrere, mer ideell verden generelt. Kant mente eksempelvis at skjønn kunst kunne forespeile «en lykkelig verden der dyden ikke bare er sin egen belønning, men hvor det moralsk riktige og sanselig behagelige ikke lenger danner en motsetning». I tråd med dette kan vakker musikk oppfattes som en forespeiling av sosial harmoni og overvinnelse av sosiale konflikter.²³⁸ I allsangen ble elementer av det konfliktløse samfunnet realisert i de syngendes legemliggjorte enhet, og kunne dermed gi en «forsmak» på det samfunnet bevegelsen strevet etter. Det samme gjelder de andre grepene for å danne så sterk enhet mellom sceneaktører og tilskuere som mulig. I så måte var talekoret i første halvdel av tjuetallet tett sammenbundet med

233 Schmidt & van der Walt, 2009:186

234 Ibid:135

235 Piscator, 1929:38

236 Kellner, 1997:286

237 Piscator, 1929:43

238 Østerberg, 1997:92

arbeiderbevegelsens tro på at samfunnet ville la seg realisere i nær framtid, på tross av at bevegelsen hadde lidd flere akutte nederlag i perioden. Forskjellen på talekorets sosialistiske utopi og den religiøse kulthandlingens forjettede land i det hinsidige var imidlertid at talekoret baserte sin drøm på det sosialistiske felleskapets styrke i samtiden. Prefigurasjonen ble et middel til å bidra til denne styrken.²³⁹

1.4.3 Agitasjon og propaganda

Den tredje funksjonen er definitivt manifest. Den var uttalt av bevegelsen, og at den fungerte som en primær motivasjon for aktivitetene. Jeg mener likevel at det er behov for å oppklare hva som ble lagt i disse begrepene. Betydningen av ordene agitasjon og propaganda i arbeiderbevegelsen i Weimarrepublikken var ikke identisk med betydningen ordene har i dag. Det kan derfor lede til misforståelser når vi legger vår forståelse inn i måten ordene ble brukt av bevegelsen, for eksempel i agitpropgruppene eller i Piscator og Wangenheims utsagn om at teateret og talekoret skal drive propaganda. Det er nærliggende å se på Lenins definisjoner av disse to begrepene, ettersom han har vært et viktig referansepunkt for mange i perioden. I verket *Hva må gjøres?* gir han følgende distinksjon:

[P]ropagandisten, når han tar opp for eksempel spørsmålet om arbeidsløsheten, må forklare den kapitalistiske karakteren ved krisene, årsaken til at de er uunngåelige i det moderne samfunnet, at det er nødvendig å omdanne dette samfunnet til et sosialistisk samfunn, osv. Kort sagt, så må han legge fram «mange ideer», faktisk så mange at de vil bli forstått som en sammenhengende enhet bare av (forholdsvis) få personer. Agitatoren, derimot, som taler om det samme emnet, vil bruke som bilde ei kjensgjerning som virkelig er slående og virkelig kjent for tilhørerne, for eksempel det at familien til en arbeidsløs arbeider er død av sult, den økende utarminga, osv. Han vil streve for å *vekke* misnøye og indignasjon blant massene mot denne skrikende urettferdigheten, og overlate ei mer fullstendig forklaring av denne motsigelsen til propagandisten.²⁴⁰

Propaganda innebærer mer helhetlige forsøk på å forklare hvordan verden henger sammen. Målet kan være å utvide inngruppen, men også å forsterke samhörigheten og handlekraften innad. Forsøkene skal være basert på sosialistisk teori, som igjen skal være basert på vitenskap og objektivt observerte fakta. Propagandaen skal være sann, og propagandisten skal ikke lyve, men forsøke å gi en så sannferdig beskrivelse av hvordan verden henger sammen som mulig. Piscator bruker for eksempel ordet propaganda side om side med formuleringer som «pedagogisk moment»,

239 Will & Burns, 1982:179

240 Lenin, 1976:78-79

«opplærende virkning» og «opplysning, kunnskap og erkjennelse».²⁴¹ Hva som utgjør det teoretiske grunnlaget for propagandaen blir selvfølgelig et sentralt punkt, og har vært grunnlag for store uenigheter innad i arbeiderbevegelsen. For kulturuttrykkene som KPD iverksetter er det tydelig at den «vitenskapelige sosialismen» danner grunnlaget for propagandaen. Denne var basert på den klassiske marxismen, og skulle i følge Karl Kautsky og Lenin utvikles og bæres inn i arbeiderbevegelsen av intellektuelle fra middelklassen som var organisert i et kommunistisk parti.²⁴² Gjennom partiets selvforståelse som eneste bærer av sannheten, går det kommunistiske talekoret og agitpropgruppene propaganda i retning av propaganda i samme betydning som vi kjenner i dag: som en formidlet sannhet, ovenfra og ned. Til motsetning fra dette står både Piscator og særlig Brechts scenekunst som mer desentraliserte og deltagende eksempler, med et mer alternativt teoretisk grunnlag. Agitasjon baserer seg på eksempelet, å vekke emosjoner og moralsk indignasjon som videre kan vekke et ønske om forklaring som propagandaen kan oppfylle. Skillene mellom disse er imidlertid flytende, og de fleste teateruttrykkene i perioden arbeidet med en kombinasjon av både det slående eksempelet og den mer inngående forklaringen. Felles for alle formene er en vilje til å utforme kunstverket ut fra en ønsket politisk virkning eller funksjon. Talekorene og agitpropgruppene er åpenbare eksempler, men både Brecht og Piscator er også tydelige på det samme.²⁴³

De tre funksjonene jeg har skissert utelukker ikke hverandre. De forskjellige teaterformene har elementer av alle tre, men med forskjellig vekt på hver av dem. Vi kan si at mens de tidlige USPD-tilknyttede talekorene går lengst i retning av integrasjon i en inngruppe og prefigurasjon, baserer de fleste agitpropgruppene og det kommunistiske talekoret seg hovedsakelig på agitasjon.²⁴⁴ For agitpropgruppene ser det ut til å ha vært med på å gjøre denne formen mindre virkningsfull.²⁴⁵ Piscator og senere særlig Brechts arbeider går mer i retning av ren «propaganda» i form av opplysning eller forklaring. Her utvikles propagandakonseptet til sceneuttrykk som åpner for kritikk og diskusjon blant tilskuerne, og kritisk-dialektiske anskuelser blir så viktige at det til tider kan ha truet med å gå på bekostning av integreringen i inngruppen. Synliggjøringen av forskjellige fraksjoner innad i arbeiderbevegelsen i Wangenheims *Chor der Arbeit* er et første eksempel på

241 Piscator, 1929:38, 41

242 Lenin, 1976:50

243 Brecht, GW15:316

244 Maxim Vallentin, den kunstneriske lederen for Das Rote Sprachrohr, kritiserte i en artikkel i *Die Rote Fahne* fra 1928 agitpropgruppene for å ha glemt betydningen av den siste stavelsen i navnet sitt – prop, altså propaganda – og at satiren, i følge ham «agitasjonens beste metode», ikke er nok i seg selv for å gripe tilskuerne hundre prosent. - Hoffmann & Hoffmann-Ostwald, 1973a:311

245 Hoffmann & Hoffmann-Ostwald, 1973b:433

dette. Brecht utvikler dette videre, og ser på motsetninger mellom bevegelsens deltagere og bevegelsen selv, mellom individ og kollektiv. Diskusjon og kritikk finnes det også flere antydninger til hos Piscator, for eksempel i forbindelse med *Revue Roter Rummel* og *Trotz alledem*:

Den «politiske diskusjonen» som i valgtider er utbredt i verksteder, fabrikker og i gatene skulle selv bli til et scenisk element.²⁴⁶

Hva dreide og dreier det seg om i alt mitt arbeid? Ikke kun om å propagere en verdensanskuelse i klisjeformer og plakattesser, men snarere om bevisføringen på at denne verdensanskuelsen og alt som utgår av denne er den eneste gyldige for vår tid. [...] Beviset som overtaler kan kun bygge på en vitenskapelig tilegnelse av stoffet.²⁴⁷

Ut av disse diskuterende og vitenskapelige ansatsene springer Brechts scenekunstmodell, som resten av denne oppgaven vil analysere. I arbeiderbevegelsen i perioden er denne unik i hvor langt den går i å vektlegge diskusjon, kritikk og aktivisering av tilskuere og deltagere. Eisler gjør dette tydelig når han beskriver *Die Maßnahme* som «forandringen av en konsert til et politisk møte.»²⁴⁸ De skiftende forholdene mellom partiet, kunstnerne og kulturuttrykkene illustreres også av Brecht og Eislers samarbeid. Både *Die Rote Fahne* og *Linkskurve* kritiserte stykket, og KPD klarte ikke fange opp Brechts helhetlige prosjekt.²⁴⁹ Brecht og Eisler jobbet derfor også i stor grad uavhengig av KPD.

246 Min oversettelse. Tysk original: «Die «politische Diskussion», zur Zeit der Wahlen Werkstatt, Fabrik und Straße beherrschend, mußte selbst zum szenischen Element werden.» - Piscator, 1929:62

247 Min oversettelse. Tysk original: «Worauf kam und kommt es mir denn bei meiner ganzen Arbeit an? Nicht auf die Bloße propagierung einer Weltanschauung durch Klischeeformen, Plakatthesen, sondern auf die Führung des Beweises, daß diese Weltanschauung und alles, was sich aus ihr herleitet, für unsere Zeit die alleingültige ist. [...] Der Beweis, der überzeugt, kann sich nur auf eine wissenschaftliche Durchdringung des Stoffes aufbauen.» - Piscator, 1929:65

248 Kolland, 1998:178

249 Sporkhorst, 1976:290

2

Dialektikk i teateret

Brechts tverrestetiske scenekunstmodell

2.1 EPISK TEATER, LÆRESTYKKET OG DIALEKTIKK I TEATERET

2.1.1 Fra episk teater til lærestykket

Parallelt med at Brecht fulgte Karl Korschs Marx-forelesninger fra 1926 av²⁵⁰, utviklet han en scenekunstform med som ga gradvis mer plass og selvstendighet til teaterets «søsterkunster», scenografi og musikk. *Tolvskillingsoperaen* var et av de første fremførte eksemplene på denne utviklingen. Kurt Weills musikk ble tydelig avgrenset fra de andre elementene i produksjonen ved at orkesteret var synlig på scenen, og at det ble belyst under sangnumrene. I tillegg ble sangenes tittel projisert i bakgrunnen. Musikken var tiltenkt en utvidet rolle. Ved å kontrastere eller kommentere heller enn å støtte opp under utvidet den sceneforløpets betydning.²⁵¹ Den skulle avbryte handlingen, heller enn å drive den framover og understreke den.²⁵² Suksessen stykket gjorde var likevel ikke tilfredsstillende for Brecht. Forsøket på å forandre teaterets funksjon og et publikum som hadde for vane å «henge fra seg hjernen sammen med hatten i garderoben»²⁵³ lyktes ikke. Stykket slo an nettopp som den type «kulinarisk nytelse», «hypnotisering» eller «skinnverden» som Brecht ønsket å komme bort i fra. Altså teater hvis primære funksjon, etter Brechts mening, var å være salgbar underholdning. Stykkets suksess ble dermed et tegn på at det helhetlige prosjektet hadde mislykkes. Som en reaksjon utviklet Brecht en ny scenekunstform, lærestykket (*Lehrstück*), og lanserte det sammen med Paul Hindemith på samtidsmusikkfestivalen i Baden-Baden i 1929 med stykkene *Der Lindberghflug* (senere *Ozeanflug*) og *Lehrstück* (senere *Das Badener Lehrstück vom Einverständnis*).²⁵⁴

Etymologisk har det tyske ordet "Lehrstück" en eldre betydning: nemlig "en lærdom" eller "et stykke lære".²⁵⁵ Som blant annet Tore Vagn Lid påpeker, kan en lese dette begrepet som en bevisst provokasjon mot både den romantiske kunstarven og ekspresjonismen.²⁵⁶ Samtidig er lærestykket et forsøk på å skape en musikkform med en samfunnsmessig bruksverdi, et ønske som var blitt formulert av blant annet datidens avantgardebevegelser, musikkpedagogikken, ungdomsmusikkbevegelsen og venstreorienterte komponister.²⁵⁷ I denne formen lå også en løsning på *Tolvskillingsoperaens* institusjonelle problem, ved at stykkene prinsipielt sett ikke var tiltenkt noe

250 Kellner, 1997:283

251 Brecht, GW15:473-474

252 Weill, 1990:71

253 Brecht, 2012a:6

254 Ibid.

255 Grimm, 1854:578-79

256 Brecht, 2012a: 6

257 Kolland, 1998:176

publikum. Det var ikke avhengige av kommersielle teaterinstitusjoner. "Lærestykket lærer bort gjennom at det blir spilt, ikke gjennom at det blir sett."²⁵⁸ skriver Brecht. Ideen var at de spillende – enten det var sangere, skuespillere eller instrumentalister – ble påvirket ved å innta forskjellige holdninger og gjennomføre visse handlinger.²⁵⁹ Gjennom kritikk og diskusjon av holdningene og handlingene de hadde gjennomført, kunne aktørene få økt bevissthet om verden og sin egen rolle i den. Det episke teateret var hovedsakelig en fornyelse av dramaturgi, skuespillerteknikk, forhold mellom kunststartene, og så videre innenfor teateret selv. Lærestykkene derimot var "pedagogiske forsøk" som "benytter seg av teatrale midler" men som ikke egentlig har "bruk for teateret".²⁶⁰ De innebar altså en radikaliserings av den aktive og kritiske stillingstaken Brecht ville stimulere til med det episke teateret i en slik grad at teaterinstitusjonen ble forlatt. Tilskuerne skulle ikke bare ta stilling til sceneforløp, men også delta i dem. En slik omfunksjonering forutsatte at stykkene ble realisert innenfor andre institusjoner enn teateret, og lærestykkene var tiltenkt skolekor og -orkester, amatørteatergrupper og arbeiderkor.²⁶¹ I et protestbrev Brecht og Eisler skrev til ledelsen av samtidsmusikkfestivalen i Berlin 1930, i forbindelse med at *Die Maßnahme* var blitt avkrevd avlevering til en komite som skulle vurdere det politiske innholdet, skriver de følgende om lærestykkets målgruppe:

Vi fjerner disse viktige tilstelningene fra alle avhengigheter og lar dem bli gjennomført av dem som de er ment for og som alene har bruk for dem: av arbeiderkor, amatørteatergrupper, skolekor og skoleorkester. Altså av slike som verken betaler eller blir betalt for kunst, men som ønsker å lage den.²⁶²

Flere kritikere ser med bakgrunn i Brechts teori på tilskuerens fravær som det definerende trekket ved lærestykket. Erika Fischer-Lichte skriver for eksempel at lærestykkene "excluded the spectator altogether"²⁶³. Hvis en leter nøye i Brechts tekster, og samtidig ser på framføringen av lærestykkene, ser en at dette aspektet er langt fra entydig. Brecht åpner opp for at tilskueren kan ha en rolle i lærestykket når han skriver at "prinsipielt sett trenger lærestykket ingen tilskuere, selv om det

258 Min oversettelse. Tysk original: «Das Lehrstück lehrt dadurch, daß es gespielt, nicht dadurch, daß es gesehen wird.» - Brecht, GW17:1024

259 Brecht, GW17:1024

260 Brecht, GW15:239

261 Fischer-Lichte, 2004:319

262 Min oversettelse. Tysk original: «Wir nehmen diese wichtigen Veranstaltungen aus allen Abhängigkeiten heraus und lassen sie von denen machen, für die sie bestimmt sind und die allein eine Verwendung dafür haben: von Arbeitchören, Laienspielgruppen, Schülchören und Schülerorchestern, also von solchen, die weder für Kunst bezahlen noch für Kunst bezahlt werden, sondern Kunst machen wollen.» - Brecht, 2012b:88-89

263 Fischer-Lichte, 2004:318

naturligvis kan finne gode måter å ta dem i bruk på."²⁶⁴ I praksis hadde flere av oppsetningene et relativt konvensjonelt publikum, selv om Brecht i flere tilfeller forsøkte å aktivisere dem. Urframføringene av *Ozeanflug* (på den tiden fortsatt kalt *Das Lindbergflug*) og *Das Badener Lehrstück vom Einverständnis* i Baden-Baden 1929 skjedde for et publikum som Brecht – tilsynelatende feilslått – forsøkte få til å synge med.²⁶⁵ Senere radioframføringer av *Ozeanflug* fordret heller ingen aktiv deltagelse fra lytterne, selv om Brecht i utgangspunktet hadde tenkt seg at de skulle synge med. På samme måte ble urframføringen av *Die Maßnahme* gjort med et ikke-deltagende publikum i Berlin i 1930. Selv om det var et proletært publikum, og forestillingen hovedsakelig var tenkt som en demonstrasjon av en ny form, var det altså ikke kun tiltenkt deltagerne. I programheftet til stykket var det et spørreskjema med spørsmål om stykket som tilskueren ble bedt om å fylle ut og sende inn til regissøren Slatan Dudow. I etterkant ble det organisert en åpen diskusjon for alle som hadde deltatt på urframføringen.²⁶⁶ Jeg tar utgangspunkt i at lærestykkene, ved siden av å være en teaterpedagogisk form, også kan betraktes som en form for scenekunst som påvirker både publikum og utøvere.

Etter samarbeidet med Hindemith som munnet ut i samtidsfestivalen i Baden-Baden i 1929, videreutvikler Brecht lærestykketeorien sin i samarbeid med Kurt Weill med *Der Jasager* (senere *Der Jasager/Der Neinsager*). Stykket tematiserer mer generelle problemstillinger rundt det å være individ, og samtidig være del av et kollektiv. I mai 1929 er Brecht i Berlin og ser fra et vindu i sentrum hvordan politiet åpner ild mot en gruppe streikende arbeidere under det som senere skal få navnet «Blutmai», altså blodmai.²⁶⁷ Dette blir starten på stykket *Die Maßnahme* som blir til i samarbeid med Hanns Eisler. *Die Maßnahme* er en konkretisering av *Der Jasager*. Det blir til som en følge av Eislers kritikk av det sistnevnte, som han oppfattet et «idiotisk og føydalistisk stykke»²⁶⁸, og av Brechts tiltagende radikaliserings. *Die Maßnahme* tar opp lignende problemstillinger som *Der Jasager*, men plasserer dem innenfor den revolusjonære arbeiderbevegelsens rammer. Stykket blir Brechts praktiske steg inn i arbeiderbevegelsen, og det setter Brechts virke i en klar kontinuitet med arbeiderbevegelsens musikkteater. Endringen er delvis en følge av direkte påvirkning fra Piscator, men den er også formidlet av Eisler, som har flere års erfaring med praktisk arbeid innenfor agitpropbevegelsen. I tillegg til lærestykkene produserer

264 Min oversettelse. Tysk original: «Prinzipiell ist für das Lehrstück kein Zuschauer nötig, jedoch kann er natürlich verwertet werden.» - Brecht, GW17:1024

265 Fischer-Lichte, 2004:319

266 Brecht, 2012b:106

267 Brecht, 2012a:7

268 Hartung, 1998:25

Brecht i denne perioden stykket *Die Mutter* og filmen *Kuhle Wampe* med Hanns Eisler, og *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* med Kurt Weill. Sistnevnte er en slags metaopera over det Brecht kaller den kulinariske operaen. Som Jan Knopf viser er årene mot slutten av Weimarrepublikken preget av eksperimentering og brudd med den tradisjonelle teaterformen og -institusjonen som Brecht fra og med 1933 ikke skulle vende tilbake til.²⁶⁹ Han virker her innenfor kulturindustrien og arbeiderbevegelsen, mens han i etterkrigstida retter seg mer mot teateroffentligheten. Jeg tar utgangspunkt i at Brecht etterlater seg noen ansatser han selv ikke følger opp i sin levetid, og forsøker å spore disse. Derfor danner de nevnte produksjonene det praktiske grunnlaget for resten av oppgaven. Et påfallende trekk ved Brecht er at han konsekvent teoretiserer etter at han har gjennomført ting i praksis. For eksempel skriver han ikke noe om ver fremdung før langt ut på tredvetallet, nærmere ti år etter at han først tok i bruk ver fremdungseffekter i teateret sitt. Det teoretiske materialet jeg bruker spenner seg derfor fra hele Brechts liv. Jeg gjengir i så nøyaktig som mulig når tekstene stammer fra.

I eksiltiden fra 1933 og fram til de flytter tilbake til DDR skriver både Brecht og Eisler «for skrivebordsskuffen», som Eisler formulerer det.²⁷⁰ Situasjonen de havner i denne perioden er radikalt annerledes enn den de var i mot slutten av Weimarrepublikken. De er ikke lenger del av en politisk bevegelse som sikter på en maktovertagelse i samfunnet. De er i kunstnerisk isolasjon og på flukt fra nazismen. Brecht vender tilbake til den episke teaterformen i rollen som en konvensjonell dramatiker. Eisler begynner å jobbe med instrumentalmusikk, og tar etter hvert tolvtonesystemet opp igjen. Det er i denne perioden Brecht skriver flere av de stykkene som han i dag er mest kjent for, som for eksempel *Det gode mennesket fra Sezuan*, *Mutter Courage* og *Arturo Ui*. Likevel er dette en periode hvor ingen av dem kan virke slik de egentlig vil. Ser en på Brechts teorier som en politisk-estetisk helhet, er det produksjonene i siste del av Weimarrepublikken som best reflekterer betingelsene teoriene hans krever. Brecht selv har også utsagn som støtter opp under dette. Han understreker flere steder behovet for å virke i kontekst av en politisk bevegelse.²⁷¹ Kort tid før sin død skal han ha sagt at han i *Die Maßnahme* så kimen til framtidens teaterform.²⁷² Ha omtaler også det episke teateret som «den lille pedagogikk», som gjennomfører «en demokratisering av teateret» hvis mål er «å svekke de borgerlige ideologiske posisjoner innenfor selve det borgerlige teater.»²⁷³

269 Knopf, 2000:76

270 Bjørkvold, 1984:71

271 Brecht, GW15:272

272 Brecht, 2012a:5

273 Brecht, 1974:128

Lærestykkene får betegnelsen «den store pedagogikk» som «endrer spillets rolle fullstendig».²⁷⁴ Disse bemerkningene gjelder spesielt for *Die Maßnahme*, som er et av Brechts stykker som går lengst i bruken av musikk som et dramaturgisk element.

2.1.2 Dialektikken

2.1.2.1 Episk teater kontra dialektikken i teateret

I forlengelse av de marxistiske studiene, og under innflytelse fra Karl Korsch, beskjeftiger Brecht seg aktivt med den marxistiske dialektikken fra i hvert fall 1929 og utover. Korschs tolkning av dialektikken som marxismens teoretiske kjerne har hatt stor innflytelse på Brecht, og de hadde et nært personlig forhold i lengre perioder.²⁷⁵ I tillegg til en del utsprede notater i forbindelse med de marxistiske studiene sine, etterlater Brecht seg en større mappe med tekster med tittelen «dialektikk i teateret».²⁷⁶ Her kritiserer han betegnelsen episk teater for å være for formell, ettersom den ikke fanger opp samfunnets «produktivitet og foranderlighet»²⁷⁷. Det episke teateret er riktignok en forutsetning for dialektikkens gjennombrudd i teateret, men betegnelsen forbigår flere sentrale elementer ved prosjektet hans. I siste perioden av livet sitt utvikler han slik et skille mellom episk teater forstått som en ren stilistisk betegnelse, og episk teater som en forutsetning for dialektikken i teateret; et helhetlig prosjekt hvor de episke virkemidlene henger sammen med overordnede politiske mål. Skillet kan også spores i Brechts utvikling av konseptene verfremdung og gestus. Det overordnede målet ved dialektikken i teateret formulerer Brecht på flere måter. På sitt mest ambisiøse er det å «bidra til den inngående forandringen av menneskenes samliv.»²⁷⁸ Bidraget skjer ved at mennesket forandrer sin oppfatning av verden gjennom kunstopplevelser, og dermed sin måte å forholde seg på. Forandringen formidles gjennom forståelse for samfunnets dialektiske aspekter, at det er foranderlig og motsetningsfylt:

Det er en fornøyelse for mennesket å forandre seg gjennom kunsten slik det forandrer seg gjennom sitt øvrige liv, og også å forandre seg gjennom kunsten for livet. Da må det kunne føle og se både seg selv og samfunnet som foranderlig, og det må i kunsten på et fornøytelig vis få en forståelse for de eventyrlige lovene som forandringene følger. I den materialistiske dialektikken speiles disse forandringens arter og årsaker.²⁷⁹

274 Brecht, 1974:128

275 Kellner, 1997:283

276 Brecht, GW16: Anmerkungen 13

277 Ibid:869

278 Min oversettelse. Tysk original: «Das Theater hat die würdige Aufgabe, an der gründlichen Umgestaltung des Zusammenlebens der Menschen mitzuarbeiten.» - Brecht, GW16:934

279 Min oversettelse. Tysk original: «Es ist ein Vergügen des Menschen, sich zu verändern durch die Kunst wie durch

Et av de første verkene Brecht leste da han begynte de marxistiske studiene sine var Kapitalen. Han studerte boka grundig og tilla den stor betydning.²⁸⁰ Derfor virker det nærliggende å trekke verket inn for å utdype trekk ved Brechts tekster. Flere steder hvor Brecht skriver om menneskets forhold til samfunnet, kan vi tydelig se innflytelsen fra Marxs fastsetting av mennesket som forandrende og foranderlig. Et element som Marx i stor grad har hentet fra Hegel: «I det mennesket gjennom denne bevegelsen virker på og forandrer naturen utenfor seg, forandrer det samtidig sin egen natur.»²⁸¹ Denne prosessuelle innvirkningen på verden går innenfor marxismen under betegnelsen «praksis», og det er dette potensialet ved mennesket Brecht ønsker å vekke med forestillingene sine. Han ønsker å få tilskuere og deltagere til å tro på sin egen evne til å forandre både samfunnet og seg selv, og samtidig gi dem verktøyene til å gjennomføre forandringen. For Brecht utgjør dialektikken verktøyet som kan oppløse stivnede forestillinger og muliggjøre praksis mot den herskende ideologien.²⁸² Den er en tenkemetode som kan bidra til politisk handling. I denne forstanden definerer Brecht dialektikken som en form for inngripende tenkning:

Dialektikken som den inndelingen, anordningen, betraktningsmåten av verden som gjennom å vise dens omveltende motsetninger muliggjør inngripen.²⁸³

2.1.2.2 «Forløpene bak forløpene»

Teaterets dialektiske form er et sentralt ledd i omfunksjoneringen av teateret til å være pådriver for politisk handling. Samtidig springer det ut av et ønske om å framstille større historiske, økonomiske og sosiale sammenhenger. Noen steder går Brecht så langt at han regner kjennskap til dialektikken som en forutsetning for en tilfredsstillende gjengivelse av verden.²⁸⁴ Også her henter han metodisk inspirasjon fra Marx for å synliggjøre «forløpene bak forløpene»²⁸⁵. Dette kaller Jürgen Engelhardt å vise menneskenes samliv som tingliggjøringen av økonomiske og ideologiske krefters samfunnsmessige og materielle bevegelsesforløp.²⁸⁶ Som hos Marx innebærer dette å ta utgangspunkt i virkeligheten slik den framstår for oss, og lete i dybden etter noen fundamentale

das sonstige Leben und durch die Kunst für dieses. So muß er sich und die Gesellschaft als veränderlich spüren und sehen können, und so muß er, in der Kunst auf vernünftige Weise, die abenteuerlichen Gesetze, nach denen sich die Veränderungen vollziehen, intus bekommen. In der materialistische Dialektik sind Art und Gründe dieser Veränderungen gespiegelt.» - Brecht, GW16:920-21

280 Brecht, 1977:68, 599

281 Marx, 2005:Første bok, del to, s. 5

282 Brecht, GW20:152,157

283 Min oversettelse. Tysk original: «Die Dialektik als jene Einteilung, Anordnung, Betrachtungsweise der Welt, die durch Aufzeigung ihrer umwälzenden Widersprüche das Eingreifen ermöglicht.» - Brecht, GW20:170-71

284 Brecht, GW16:707

285 Brecht, GW15:257

286 Engelhardt, 1984:165

konsepter som kan brukes til å beskrive det vi oppfatter. Altså et konstant spill mellom overflate og dypstruktur der en abstraherer og ser bort fra visse trekk for å komme fram til «retningslinjer, gjennomsnitt og resyméer»²⁸⁷. Deretter brukes disse retningslinjene for å forstå gjenstanden som undersøkes. David Harvey sammenligner metoden med en løk: En starter på overflaten og skreller av lag etter lag, til en kommer fram til den konseptuelle kjernen. Herfra må en så arbeide seg opp igjen, lag for lag, tilbake til overflaten.²⁸⁸ En dialektisk behandling av stoffet fokuserer ikke på isolerte individer og deres psykologi, men framstiller de historiske og sosiale sammenhengene som betinger enkeltpersonenes adferd. Utformingen av karakterene baserer seg heller på sosiologien enn biologien eller psykologien.²⁸⁹ De samfunnsmessige sammenhengene som ellers utgjør bakteppet for mellommenneskelige drama løftes fram og blir stykkets egentlige hovedperson. Dialektikken blir et hjelpemiddel til å gjøre kompliserte sammenhenger overskuelige uten at kompleksiteten går tapt. Partiet er «en enorm forening av kjempende sosialister som utvikler seg, og som dermed er full av motsetninger»²⁹⁰. I klassekampen «kjemper motsetningsfylte enheter mot motsetningsfylte enheter, og konflikten er kolossal.»²⁹¹ En dialektisk oppbygging blir en måte å framstille verden mer fullstendig. Det dialektiske teateret er dermed en form for realistisk teater. Realistisk her i form av framstillinger som lar oss forstå den, og ikke i forstand av naturtro gjengivelse av virkeligheten. Det skal avdekke og tydeliggjøre motsetninger i sin framstilling av verden. Der hvor en sosial enhet må legemliggjøres av en person må denne enhetens motsetninger gjøres levende.²⁹² Dette har sammenheng med det Piscator kalte innbruddet av virkeligheten i teateret, og blir tydelig når vi ser på Piscators produksjoner. I forbindelse med en oppsetning av stykket *Fahnen* av Alfons Paquet skriver han i 1924 om den «ubønhørlig sanne skildringen av fengselet, fabrikken, kontoret, maskinene, merverdien og klassekampens dramatiske mysterier.»²⁹³ I en tekst som ble trykket i 1929, som kommenterer *Trotz alledem* fra 1925, tematiserer han eksplisitt hvordan dette gjorde en ny oppbygging av stoffet nødvendig. Selv om han ikke bruker ordet eksplisitt mener jeg han her langt på vei foregriper Brechts ideer om et dialektisk teater:

Beviset som overtaler kan kun bygge på en vitenskapelig tilegnelse av stoffet. Det kan jeg kun hvis

287 Brecht, GW16:615

288 Harvey, 2010:8

289 Brecht, GW17:1077

290 Min oversettelse. Tysk original: «Sie ist eine riesige, sich entwickelnde, das heißt widerspruchsvolle Vereinigung kämpfender Sozialisten.» - Brecht, GW16:939

291 Min oversettelse. Tysk original: «hier kämpfen widerspruchsvolle Einheiten gegen widerspruchsvolle Einheiten, und der Kampf ist ein ungeheurer.» - Brecht, GW16:937

292 Brecht, GW16:939

293 Min oversettelse. Tysk original: «uerbittlich wahren Schilderung der aufregenden Mysterien der Gefängnisse, der Fabrik, des Kontors, der Maschinen, des Mehrwerts, des Klassenkampfes.» - Piscator, 1929:54

jeg, oversatt til det sceniske språket, overvinner det private sceneutsnittet, det kun individuelle i figurene og skjebnens tilfeldige karakter. Nettopp gjennom å skape en forbindelse mellom sceneforløpet og de store historiske kreftene oppnår jeg dette. Det er ikke tilfeldig at det er stoffet i seg selv som blir til helten i hvert stykke. Først ut av det følger det nødvendige og lovmessige ved livet, som er det som først gir den private skjebnen sin mening. Til dette trenger jeg midler som viser vekselvirkningen mellom de store menneskelig-overindividuelle faktorene og individet eller klassen.²⁹⁴

2.1.2.3 Kubisme og realisme

Brechts totalkonstruksjon har noe prismatisk eller kubistisk over seg.²⁹⁵ Fremfor å vise et motiv naturalistisk, forsøker en her å vise det fra ulike perspektiver samtidig, for å få fram et mer fullstendig bilde. Dette henger sammen med Brechts oppfattelse hva slags forhold kunsten skulle ha til virkeligheten, og hva en realistisk kunst var. I en uhyre kompleks verden full av motsetninger var kunst som framstilte karakterer som enhetlige og konsekvente, og utviklinger som logiske og lineære, verken realistisk eller virkelighetsnær.²⁹⁶ Snarere måtte kunsten vise «karakterer med ekte motsetninger.» og «framstille utviklingen av karakterer, tilstander og begivenheter som diskontinuerlige (springende).»²⁹⁷ Kunst som framstilte verden som skjebnestyrt eller uforanderlig var heller ikke realistisk. Virkeligheten framstilt gjennom adskillelse av elementene, verfremdung og gestus – som en prismatisk eller kubistisk totalkonstruksjon av teaterets kunstarter – skulle vise verden som den er, i forandring og mulig å forandre. Dette skulle bidra til å forandre verden i en bestemt retning:

Realiteten – i sin helhet – må allerede være forandret gjennom en kunstnerisk utforming, slik at den kan bli erkjent og behandlet som foranderlig. Og dette er grunnen til kravet vårt om naturlighet: Vi ønsker å forandre vårt samlivs natur.²⁹⁸

Det er hovedsakelig på femtitallet at Brecht teoretiserer rundt overgangen til et dialektisk teater, men et større sett med notater til en uferdig tekst viser at han har tenkt i disse baner allerede fra

294 Min oversettelse. Tysk original: «Der Beweis, der überzeugt, kann sich nur auf eine wissenschaftliche Durchdringung des Stoffes aufbauen. Das kann ich nur, wenn ich, in die Sprache der Bühne übersetzt, den privaten Szenenausschnitt, das Nur-Individuelle der Figuren, den zufälligen Charakter des Schicksals überwinde. Und zwar durch die Schaffung einer Verbindung zwischen der Bühnenhandlung und den großen menschlich-übermenschlichen Faktoren und dem Individuum oder der Klasse zeigen.» - Piscator, 1929:65

295 Engelhardt, 1984:62

296 Brecht, GW16:706

297 Min oversettelse. Tysk original: «Entwicklungen von Charakteren, Zuständen und Ereignissen als diskontinuierlich (sprunghaft) darzustellen.» - Brecht, GW16:724

298 Min oversettelse. Tysk original: «Die Realität muß, bei aller Komplettheit, schon durch eine künstlerische Gestaltung verändert sein, damit sie als veränderbar erkannt und behandelt werden kann. Und das ist der Grund unserer Natürlichkeitsforderung: Wir wünschen die Natur unseres Zusammenlebens zu verändern.» - Brecht, GW15:251

1929.²⁹⁹ Han tematiserer aldri ordentlig forholdet mellom lærestykket og det dialektiske teateret, men han ser på de overordnede dialektiske prinsippene jeg har beskrevet her som fundamentale for lærestykket også.³⁰⁰ Videre i oppgaven vil jeg ta utgangspunkt i at den dialektisk-kubistiske gjengivelsen av virkeligheten er det overordnede målet som de forskjellige elementene ved scenekunsten hans blir virkemidler til å oppnå. Dette gjelder både musikkens dramaturgiske rolle og kjernebegrepene adskillelse av elementene, verfremdung og gestus.

Produksjonene i perioden 1927-33 er preget av tett samarbeid med blant annet Sláta Dudow, Elisabeth Hauptmann, scenografen Casper Neher og komponistene Kurt Weill, Paul Hindemith og Hanns Eisler. Disse kunsterne, tillegg til en rekke andre, er del av det brechtske «arbeidsfelleskapet»³⁰¹ som omsetter Brechts teorier om en politisk virkende scenekunst i praksis. I et lite notat fra 1956 skildrer Brecht denne nye scenekunstmodellen som følger:

Under sosialismen forventer vi, ved siden av at kunsten skal få en større betydning for de brede massene, også at de forskjellige kunststartene skal tilnærme seg hverandre på nye måter. Her handler det ikke om at dramaet skal forsyne seg av musikken, eller operaen av teksten eller at operaen og dramaet skal forbedres av en bedre scenografi. Snarere skal det i en og samme fremføring være tre behandlinger av temaet, gjennom diktningen, gjennom musikken og gjennom scenebildet. *Slik oppstår et kollektiv av selvstendige kunstarter.*³⁰²

Metoden som muliggjorde dette kollektivet av selvstendige kunstarter var den «radikale adskillelsen av elementene».³⁰³

299 Brecht, GW15:212, Anmerkungen 7-8

300 Brecht, 1974:129

301 Vagn Lid, 2011:136

302 Min oversettelse. Tysk original: «Wir erwarten im Sozialismus, zusammen mit einer höheren Bedeutung der Künste für die breiten Massen, auch eine neue Annäherung der Künste unter sich. Es handelt sich dabei nicht darum, daß das Drama «sich der Musik» bedienen soll oder die Oper des Textes oder daß Drama und Oper durch eine besseres Bühnenbild gewinnen sollen. Sondern in ein und derselben Aufführung soll es drei Behandlungen des Themas geben, durch die Dichtung, durch die Musik, durch das Bild. So entsteht ein Kollektiv selbständiger Künste.» - Brecht, GW17:1210

303 Brecht, GW17:1010

2.2 ADSKILLELSE AV ELEMENTENE

2.2.1 Wagner og Brecht

Teorien om adskillelse av elementene dukker opp i produksjonene som følger *Mann ist Mann* (urframført 1926). Disse er syngespillet *Mahagonny* fra 1927, *Tolvskillingsoperaen*, de påfølgende lærestykkene og operaen *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*. Konseptet kommer særlig til uttrykk i forbindelse med *Mahagonny*, som skiller seg ut fra de andre produksjonene i perioden ved at Brecht – i samarbeid med Neher og Weill – jobber spesifikt med operaformen. Brecht skriver i anmerkningene til operaen «Innbruddet av det episke teaterets metoder i operaen fører hovedsakelig til en radikal *adskillelse av elementene*.»³⁰⁴ Teorien om adskillelse av elementene oppstår som et forsøk på en alternativ musikkteatral modell til det wagnerske *gesamtkunstverket*, og dennes dominerende posisjon innenfor musikkteateret.³⁰⁵ *Mahagonny* innebærer derfor en kritikk av operaformen, som i en periode ble oppfattet som identisk med Wagners navn.³⁰⁶ Brechts formale fornyelser var begrunnet i en ønsket estetisk-politisk virkning, og kritikken av *gesamtkunstverket* tok derfor utgangspunkt i virkningen dette hadde. I anmerkningene til *Mahagonny* skriver han følgende kjernepassasje:

Så lenge «*gesamtkunstwerk*» betyr at det hele lar seg ordne på en gang, altså så lenge kunstartene skal smelte sammen, må de enkelte elementene degraderes i like stor grad, siden hver av dem kun kan være stikkord for den andre. Sammensmeltingsprosessen griper om tilskueren, som også blir inkludert i *gesamtkunstverket* som en passiv (lidende) del. Slik magi må naturligvis bekjempes. Alt som minner om hypnotiseringsforsøk, som fremkaller uverdige beruselser og som tåkelegger må oppgis.³⁰⁷

Brechts beskrivelser av Wagner kan oppleves som overdrevent polemiske. Det er imidlertid tydelig at kritikken hans tilsvarer konkrete og bevisst gjennomførte trekk ved Wagners utforming av sitt

304 Min oversettelse. Tysk original: «Der Einbruch der Methoden des epischen Theaters in die Oper führt hauptsächlich zu einer radikalen *Trennung der Elemente*.» - Brecht, GW17:1010

305 Vagn Lid, 2011:73

306 Stegmann, 1997:246-47

307 Min oversettelse. Tysk original: «Solange «Gesamtkunstwerk» bedeutet, daß das Gesamte ein Aufwaschen ist, solange also Künste «verschmelzt werden sollen, müssen die einzelnen Elemente alle gleichermaßen degradiert werden, indem jedes nur Stichwortbringer für das andere sein kann. Der Schmelzprozeß erfaßt den Zuschauer, der ebenfalls eingeschmolzen wird und einen passiven (leidenden) Teil des Gesamtkunstwerks darstellt. Solche Magie ist natürlich zu bekämpfen. Alles, was Hypnotisiersversuche darstellen soll, unwürdige Räusche erzeugen muß, benebelt, muß aufgegeben werden.» - Brecht, GW17:1010-11

musikkdrama. Brecht kritiserer også virkningen og resepsjonen av Wagners verker og teorier i hans egen levetid. Det tidlige satiriske og parodierende forholdet Brecht har til Wagner på tjuetallet går over i en mer skarp politisk kritikk på tredve- og førtitallet som en følge av den nazistiske resepsjonen av Wagner.³⁰⁸ Kritikken får positivt motsvar i Brechts egen scenekunstmodell. Selv om denne er et «totalkunstverk» i at den føyer sammen en rekke forskjellige kunstarter i et større verk, har Brecht og Wagner to distinktivt forskjellige dramaturgiske modeller med radikalt forskjellige hensikter. Hos Wagner har en annen sammensetning av kunstartene som sikter på en radikalt forskjellig gjengivelse av mennesket og verden. Han skriver for eksempel i teksten *Das Kunstwerk der Zukunft* at gesamtkunstverket skal «forbruke» kunstartene som midler, og tilintetgjøre dem til fordel for gesamtkunstverkets hovedmål: den umiddelbare framstillingen av den fullendte menneskelige natur.³⁰⁹ Wagner så de industrialiserte metropolene som refleksjonen av det moderne samfunnets fragmentering, og han la derfor operahuset sitt i en liten og bortgjemt by, Bayreuth. Denne representerte for ham en motvekt til metropolene.³¹⁰ Dette hadde også den fordel at mye av publikummet måtte reise for å se stykkene hans. Et besøk til operahuset i Bayreuth fikk karakter av en *rite de passage*, en overgangsrite som skulle bidra til å binde sammen et organisk og helhetlig *Volk*, assimilert inn i den germanske ånden. Dette skilte forestillingene tydelig fra folks hverdagsliv. Slik forsøkte han å motvirke de degraderende effektene av det moderne samfunnet.³¹¹ I en serie tekstfragmenter om film skrevet under eksiltiden i USA (1941-47) merker Brecht seg at et hypnotiseringsforsøk innebærer å skjule metodene en bruker for å hypnotisere. Nettopp derfor blir lys og lydildene gjemt, dekorasjonene fremstår som natur eller forstørret natur, og «den beste filmmusikken er den man ikke hører.»³¹² Dette tilsvarer Wagners konstante streben etter å skjule det mekaniske grunnlaget for stykkene sine. Et åpenbart eksempel er hvordan han senket orkestergraven langt ned fra scenen slik at musikerne ble usynlige. Musikken oppsto fra det han kalte en «mystisk avgrunn»³¹³, og bidro til å sette publikum i transe. Slik ble publikum innlemmet i forestillingen, og gesamtkunstverket totalitet inkluderte også dem.³¹⁴ På samme måte Wagners scenografi særdeles teknisk krevende. Den var avhengig av moderne teknologi, samtidig som kunstens virkning var avhengig av at det mekaniske grunnlaget forble skjult for tilskueren.³¹⁵

308 Stegmann, 1997:246-48

309 Wagner, 1850:32

310 Smith, 2007:24-25

311 Ibid:30

312 Brecht, GW15:489

313 Smith, 2007:30

314 Ibid:32,39

315 Ibid:35,37

I motsetning til gesamtkunstwerkets «tilintetgjørelse» av de enkelte kunststartene, forsøker Brecht å gi scenekunstverkets forskjellige elementer en selvstendig rolle overfor hverandre. Målet er å gi tilskuerne et dialektisk-kubistisk bilde av virkeligheten. «Gjenopprettelsen av teaterets realitet som teater er en forutsetning for realistiske avbildninger av det menneskelige samliv.»³¹⁶ Det episke teateret er en forutsetning for dialektikken i teateret. Første skritt i tverrestetisk sammenheng er å synliggjøre mekanikken og arbeidet som ligger til grunn for hver enkelt kunststart.³¹⁷ Et eksempel er plasseringen av ensemblet i *Tolvskillingsoperaen* på scenen. Et annet er den episke skuespillerteknikken, hvor skuespillerne gjør det tydelig at de er skuespillere og allerede kjenner hele stykkets gang. De forskjellige kunststartene leder oppmerksomheten mot seg selv og konfronterer hverandre. Med adskillelsen av elementene ville Brecht at temaet eller innholdet (fabelen) i stykket skulle bli en uavhengig bestanddel som de forskjellige elementene og aktørene, «skuespillere, scenografer, maskører, kostymører, musikere og koreografer»³¹⁸, inntok et kommenterende forhold til med sine respektive midler. For musikkens del betyr prinsippet i følge Kurt Weill at den ikke «får overlate hele arbeidet med stykket og dets ide til ordet og bildet»³¹⁹, men snarere må «delta aktivt på framstillingen av forløpene»³²⁰. Denne aktive deltagelsen og det selvstendige forholdet mellom de adskilte elementene utformes ut fra prinsippene om verfremdung og gestus, som beskrives nærmere nedenfor.

Matthew Wilson Smith skriver med henvisning til *Das Kunstwerk der Zukunft* og Brechts *Kleine Kleines Organon für das Theater* fra 1949 at forskjellen mellom konseptene deres ikke er radikalt forskjellige. Jeg mener at Smith overser åpenbare forskjeller som han til dels også beskriver i følgende utdrag:

Both lamented the profound social fragmentation and alienation produced by the rise of industrialized capital. Both saw their performances as revolutionary in both artistic and political sense of the word.³²¹

Begge var riktignok misfornøyde med status quo og ønsket å endre verden med kunsten, men kritikken deres av samfunnet, endringene de ønsket å gjennomføre og måten de utformet scenekunsten sin på var likevel radikalt forskjellig. Wagner var romantiker og ville vekk fra

316 Min oversettelse. Tysk original: «Die Wiederherstellung der Realität des Theaters als Theater ist eine Voraussetzung dafür, daß es realistische Abbildungen des menschlichen Zusammenlebens geben kann.» - Brecht, GW15:251

317 Smith, 2007:72

318 Brecht, GW16:696-97

319 Weill, 1990:64

320 Ibid.

321 Smith, 2007:78

metropolene, ut i det landlige. Han tilstrebet et enhetlig og organisk *Volk*. Ideen om kunsten som et alternativ til religion fikk Stravinskij til å sammenligne en forestilling i Bayreuth med et religiøst rituale.³²² Gesamtkunstwerk fikk dermed en kultisk og delvis nasjonalpatriotisk karakter, mens Wagner selv hadde antisemittiske holdninger. Til motsetning var Brecht internasjonalt marxist og utviklet scenekunsten sin til å være et bidrag til den revolusjonære arbeiderbevegelsen. Han plasserte kunsten sin i metropolene som Wagner strevde vekk fra. Scenekunsten skulle stå i nær sammenheng med folks hverdagsliv, i motsetning til det religiøse eller rituelle hos Wagner. Den skulle vise mennesket som foranderlig og forandrende, og ikke en fullendt menneskelig natur. De sto altså for to distinkte posisjoner når det gjaldt både verdenssyn, kritikk og løsning, noe som resulterte i to distinkt forskjellige scenekunstformer. Som Tore Vagn Lid viser innebar Brechts modell et brudd med Wagner både romlig, i kunstarnes forhold til hverandre, men også dramaturgisk, i stykkets lineære utvikling.³²³ Weill anser at det dramaturgiske bruddet med Wagners «uendelige melodi», som han og Brecht foretok med *Tolvskillingsoperaen* og *Mahagonny*, ble gjennomført gjennom en omfunksjonering av nummeroperaen hvor dramatiske forløp avbrytes av musikalske partier.³²⁴ Brechts scenekunstmodell kan godt betraktes som et totalkunstverk, men er likevel et radikalt annerledes totalkunstverk enn Wagners.

Weill og Brecht var ikke alene om å kritisere Wagner i samtiden. Flere andre komponister og grupper som jobbet med musikkteater i første del av nittenhundretallet kan betraktes som «anti-Wagnerianere». De hadde ulike begrunnelser og innfallsvinkler i sin kritikk av Wagner. Blant annet jazzbevegelsen, Busoni, den franske komponistgruppa *Les Six* og Igor Stravinskij kan nevnes.³²⁵ Weill og Brecht sin kritikk av Wagner var heller ikke identisk. Weills kritikk var mindre radikal enn Brechts. Han var sterkt påvirket av Busoni, som var Weills lærer på starten av tjuetallet, men hadde likevel et komplekst forhold til Wagner preget av kritikk og beundring. Først i USA på 40-tallet gjorde Weill et komplett brudd med Wagner.³²⁶ Weill og Brecht var også uenige om musikkens rolle i operaen. Det ble tydelig i løpet av arbeidet med *Mahagonny*. Brecht argumentert for et kollektiv av selvstendige kunstarter gjennom adskillelse av elementene, mens Weill insisterte på musikkens dominerende rolle.³²⁷

322 Stegmann, 1997:245

323 Vagn Lid, 2011:73-75

324 Weill, 1990:70-71

325 Stegmann, 1997:239

326 Ibid:241

327 Ibid:247

2.2.2 Tverrestetisk kontrapunkt: *Die Maßnahme*

Vagn Lid ser på gesamtkunstverket som en «organisk syntese av de forskjellige kunstartene».³²⁸ Syntesen er her forstått som en sammenføyning av elementene til en helhet hvor motsetningforhold ikke lenger lar seg spore. Dette tilsvarer Brechts bruk av begrepet sammensmelting i forbindelse med Wagner. Brechts totalkonstruksjon kan forstås som en «kritisk-dialektisk syntese».³²⁹ Begrepet innebærer et fokus på at elementene i det brechtske scenekunstverket, på tross av at de er adskilt, står i et grunnleggende kommunikativ forhold til hverandre. De er sammenføyret i en høyere enhet. I motsetning til det Wagnerske gesamtkunstverket synliggjøres elementenes sammenføyning, og totalkonstruksjonen blir dermed dialektisk i forstand av at helhetens indre motsetninger ikke tilsløres. De forskjellige kunstartene konfronterer, avbryter og kontrasterer hverandre. I følge Lid er dette det særegne ved Brechts scenekunstmodell.³³⁰ Både fra et kompositorisk anvendt og analytisk ståsted kan denne dialektiske utformingen defineres som kontrapunktisk, en begrepsbruk som både Smith og Vagn Lid er inne på.³³¹ Dette betegner en organisert flerstemmighet mellom kunstartene, og ikke forholdet mellom stemmene i den musikalske satsen. Kontrapunkt innebærer flerstemmighet konstruert gjennom motstemmer, noe som tydeliggjør det dialektiske aspektet ved adskillelse av elementene. Hvert element har en egen intern logikk – slik en stemme har det i en fuge – men inngår likevel i en samklang med de andre elementene, enten denne er preget av konsonans eller dissonans. Kunstnerne jobber med å utforme sitt element til en selvstendig del av scenekunstverket, men forholder seg alltid til helheten de inngår i. Dette innebærer en forskyvning av fokuset i komposisjonsprosessen. Det ligger nå på musikkens relasjon til og virkning ut fra de andre kunstartene, heller enn på den musikalske satsens autonome fullendthet. En slik forståelse av Brechts scenekunst som et tverrestetisk kontrapunkt kan, som Vagn Lid viser, være sentralt for å forstå musikken for eksempel Eisler skriver i scenekunstsammenheng. Det som ved første øyekast kan virke som en mangel på polyfoni internt i satsen kan være en forutsetning for en tverrestetisk polyfoni.³³² Et eksempel er del III av *Die Maßnahme, Der Stein*, hvor kulier³³³ jobber med å slepe ris oppover en elv. Den unge agitatorene skal forsøke få dem til å aksjonere for å få bedre sko til arbeidet. Hele *Die Maßnahme* struktureres av et overordnet kontrapunkt mellom en enkel scenografi med et stillestående sceneforløp og en dramatisk musikketsats. Dette gjelder også *Der*

328 Vagn Lid, 2011:73

329 Ibid:126

330 Ibid.

331 Smith, 2007:80 og Vagn Lid, 2011:126

332 Vagn Lid, 2011:257-59

333 Asiatiske dagarbeidere

Stein. I partituret står følgende instruksjon til bevegelsen på scenen: «To agitatorer framstiller kulier ved at de binder fast et tau til en plugg og trekker det over skulderen.»³³⁴ Denne statiske koreografien kontrasteres ved at musikken, som består av gjentakende vers og refreng, utvikler seg. Utviklingen tar form som variasjoner over tema, og både verset og refrenget utbroderes, synkoperes og tilføyes nye elementer.³³⁵ Det at det ikke er noen utvikling i det sceniske gjør den musikalske utviklingen til en falsk utvikling, og helhetsvirkningen blir at arbeidets endeløse kretsløp understrekes.³³⁶ Mens verset inneholder beskrivelser av arbeidets karakter og vilkår, er refrenget både en arbeidssang og samtidig et mantra som understreker kulienes sosiale bevissthet:

*Eks. 1: III - Der Stein. Takt 18-36 (Eisler 1977:37-38)*³³⁷

Tenor *fff*
Zieht ra - scher, die Mäu - ler war - ten auf das Es -

Bass *fff*
Zieht ra - scher, die Mäu - ler war - ten auf das Es -

8
- sen. Zieht gleich - mä - ßig,
- sen. Zieht gleich - mä - ßig,

13
stoßt nicht den Ne - - ben - mann!
stoßt nicht den Ne - - ben - mann!

334 Min oversettelse. Tysk original: «Zwei Agitatoren stellen Kulis dar, indem Sie an einen Pflock ein Tau anbinden und das Tau über der Schulter ziehen.» - Eisler, 1977:36

335 Vagn Lid, 2011:253

336 Ibid:256

337 Teksten på norsk er: «Trekk raskere! For mager venter på sin føde. Trekk i takt! Forstyr ei din sidemann!» - Brecht, 2012a:34

Dette er en formoppbygging som minner om flere av de klassiske Eisler/Brecht-sangene. Verset brukes til diskusjon og refleksjon, mens refrenget viser enighet og handling. Demonstrasjonen av kuliernes innstilling til arbeidet, som ikke kommer fram av det sceniske alene, avhenger her av refrengets enhetlige karakter. Den tostemmige parallellbevegelsen i tenor og bass og mangelen på polyfoni i den musikalske satsen, er forutsetning for den tverrestetiske polyfonien mellom musikken og scenen. At agitatoren ikke lykkes i sine forsøk understrekes ved at refrengets grunnmotiv vender tilbake gjennom hele scenen. Versjonen av refrenget som kommer tredje, fjerde og sjette gang har til og med en mer unison karakter, er hurtigere og arbeidsviljen er understreket med et innskutt arbeidsrop (O-he!):

Eks. 2: III - Der Stein. Takt 82-89 (Eisler 1977:37-38)

The musical score consists of three systems, each with a Tenor (T.) and Bass (B.) part. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/2. The lyrics are in German.

System 1 (Measures 82-89):

- Tenor:** Starts with a rest, then sings "O - he,—" with a *fff* dynamic and an accent mark.
- Bass:** Starts with a *ff* dynamic, playing a rhythmic accompaniment of eighth notes. The lyrics are "Zieht ra - scher, die Mäu - ler war - ten auf das Es - - sen,".

System 2 (Measures 90-96):

- Tenor:** Starts with a rest, then sings "O - he,—" with a *fff* dynamic and an accent mark.
- Bass:** Continues the rhythmic accompaniment. The lyrics are "Es - - sen. Zieht gleich - mä - ßig, stoßt nicht den".

System 3 (Measures 97-103):

- Tenor:** Starts with a rest, then sings "O - he!—" with a *fff* dynamic and an accent mark.
- Bass:** Continues the rhythmic accompaniment. The lyrics are "Ne - - ben - mann, Ne - - ben - mann!".

2.2.3 Kollektiv arbeidsprosess

Brechts scenekunstmodell åpner opp for en interaksjon mellom kunstartene som ikke bestemmes av et definert hierarki, slik de tradisjonelle scenekunstformene som teater, opera, musikal, dans og så videre tar utgangspunkt i. Åpenheten i forholdet mellom kunstartene forutsetter en desentralisert og kollektiv arbeidsprosess som kan være utfordrende for etablerte scenekunstinstitusjoners ansvarsfordelinger og arbeidsmetoder. Hver kunstner i det brechtske arbeidsfellesskapet kan ikke komponere sitt eget element ferdig uten at vedkommende tar hensyn til helheten av scenekunstverket. Dette krever at kunstnerne samarbeider tett i hele prosessen. I teksten *Über experimentelles Theater* beskriver Brecht samarbeidet, og knytter det sammen med sin alternative modell til det Wagnerske gesamtkunstverket:

Dramatikerer kunne gjennomføre forsøkene sine i uavbrudt samarbeid med skuespilleren og scenografen; han kunne påvirke og bli påvirket. Samtidig fikk maleren og musikeren selvstendigheten sin tilbake og kunne ta stilling til temaet med deres respektive kunstneriske midler: Gesamtkunstverket trådte fram for tilskueren i adskilte elementer.³³⁸

Den alternative modellen til Wagner i utformingen av totalkonstruksjonen får også et nødvendig motsvar i en alternativ produksjonsmodell. Den verkestetiske kritikken får produksjonsetetiske følger. Den wagnerske genikulten hadde som følge at det tverrestetiske kun kunne realiseres gjennom at komponisten samtidig inntok en rolle som dramatiker og regissør. Brechts modell forutsatte et arbeidskollektiv med tett samarbeid mellom de involverte kunstnerne.³³⁹ Denne arbeidsmåten hadde et element av prefigurasjon. I tråd med ønsket om samfunnsforandring tok et deltagende kollektiv over for den eneveldige herskeren i den estetiske prosessen. I en senere tekst om spillefilm skriver Brecht mer konkret om musikken:

En forutsetning ville riktignok være at musikeren ikke blir involvert først i etterkant av filmens utforming, slik det fram til nå generelt sett har vært vanlig. Han måtte trekkes inn allerede ved planleggingen av filmens virkning. Bestemte funksjoner kan nemlig musikken overta helt fra starten av, og her må det gis rom for dette.³⁴⁰

338 Min oversettelse. Tysk original: «Der Stückenschreiber vermochte seine Versuche in ununterbrochener Zusammenarbeit mit dem Schauspieler und dem Bühnenbauer vorzunehmen, beeinflusst und beeinflussend. Zugleich gewannen Maler und Musiker ihre Selbständigkeit zurück und konnten zum Thema sich vermittels ihre eigenen Kunstmittel äußern: Das gesamtkunstwerk trat in getrennten Elementen vor den Zuschauer.» - Brecht, GW15:304

339 Vagn Lid, 2011:135

340 Min oversettelse. Tysk original: «Voraussetzung wäre allerdings, daß der Musiker nicht, wie es bisher im allgemeinen üblich ist, erst nach der Tat zugezogen wird. Er müßte von vornherein bei der Planung der Wirkungen des Films eingesetzt werden. Bestimmte Funktionen kann nämlich von vornherein die Musik übernehmen, sie müssen für sie ausgespart werden.» - Brecht, GW15:496

Kombinasjonen av selvstendighet og samarbeid gjør at hvert element får en mer selvstendig stilling, samtidig som den kontrapunktiske totalkonstruksjonen alltid tas med i betraktningen. Spesifikt betydde det at teaterets «søsterkunster»³⁴¹ fikk større plass i oppsetningen, og at komponist og scenograf derfor måtte få en mer aktiv rolle i produksjonsprosessen. Brecht praktiserte imidlertid ikke denne arbeidsmetoden konsekvent. Særlig skuespillere ser ut til å ha vært unntatt fra en ide om et likestilt samarbeid, og det finnes mange eksempler på at Brecht opptrådte mer som aggressiv kommandant enn som likeverdig samarbeidspartner overfor disse.³⁴² Samtidig har en kollektiv arbeidsprosess vært sentral i flere av hans velfungerende samarbeid med andre kunstnere som for eksempel scenografen Caspar Neher.³⁴³ Et annet viktig eksempel er utformingen av teksten til *Die Maßnahme*, hvor Eisler i arbeidsperioden var i leiligheten til Brecht nesten hver dag fra ni til ett og skal ha kritisert hver linje Brecht skrev.³⁴⁴

Adskillelse av elementene legger grunnlaget for en tverrestetisk scenekunstform som er dialektisk eller kontrapunktisk i oppbygningen. Elementene er adskilt, men likevel føyet sammen i en større totalkonstruksjon. Musikken får en spesielt viktig strukturerende funksjon i dette rammeverket. I nevnte serie med fragmenter om filmmusikk betoner Brecht at musikken er i stand til å hensette publikum i en «konstruerende holdning» som «samler enkelthetene». Dette gjør det mulig for regissøren å binde sammen scener som publikum ellers ikke ville vært i stand til å binde sammen. Det tillater hendelsesforløp som er «mye mer dialektisk», og en montasjeform som er «rikere, mer komplisert og rett og slett lenger». ³⁴⁵ Tore Vagn Lid mener å finne ansatsen til et musikalsk strukturert teaterrom i Brecht teorier og eksperimenter, og spesielt i *Die Maßnahme*.³⁴⁶ Dette innebærer en forståelse av musikkdramaturgi som ikke bare beskriver verker hvor teater fungerer i en primært musikalsk kontekst (opera, musikal, og så videre), men som også beskriver verker hvor musikken fungerer i en teatral situasjon. Selv mener jeg at Brechts ide om adskillelse av elementene, sammen med begrepene verfremdung og gestus, kan være nyttige for komponister som jobber med film- og scenemusikk. Samtidig kan de danne et felles referansepunkt i tverrkunstneriske samarbeider. Adskillelse av elementene blir grunnlaget eller forutsetningen som gjør det mulig å bygge opp et scenekunstverk med verfremdung og gestus.

341 Brecht, GW17:1050

342 Smith, 2007:76

343 Ibid.

344 Hartung, 1998:31

345 Brecht, GW15:492

346 Vagn Lid, 2011:305

2.3 VERFREMDUNG

2.3.1 Definisjon

På norsk kan ordet verfremdung føre til språklig forvirring. Dette gjelder særlig ved omtale av «verfremdung» og «entfremdung», som på norsk kan oversettes til underliggjøring og fremmedgjøring. Verfremdung er et bevisst valgt begrep hos Brecht som relaterer til entfremdung slik det ble brukt av først Hegel og senere Marx.³⁴⁷ I de tyske begrepene er prefiksene sentrale. Mens ent- impliserer en statisk tilstand, en ubevisst tilstand av "fremmedhet", impliserer ver- en aktiv prosess, en bevisstgjørende underliggjøring. I denne teksten har jeg valgt å bruke verfremdung, og ikke fremmedgjøring eller underliggjøring. Fremmedgjøring er valgt bort fordi begrepet på norsk allerede er etablert som en oversettelse av Entfremdung. Dermed vil det skape forvirring å oversette både Verfremdung og Entfremdung til samme ord. Underliggjøring er etablert som en oversettelse av den russiske litteraturteoretikeren Viktor Skjlovskijs begrep «ostranenije». I den tyske Brechtforskningen har det helt inn på 80-tallet vært oppfattet av at Brechts verfremdung er en variant eller oversettelse av Skjlovskijs konsept, som ble til som en følge av Brechts Moskvarreise i 1935. Imidlertid er dette ikke bevist.³⁴⁸ De to begrepene har sentrale forskjeller. Skjlovskijs begrep betegner kunstnerisk persepsjon hvor dagligdagse objekter og ord blir underlige og sees i et nytt lys. Den inneholder ikke noe element av ny erkjennelse gjennom belæring og kritikk, som er sentrale elementer ved Brechts verfremdungskonsept.³⁴⁹ I Norge er det en tendens til å sette likhetstegn mellom begrepene³⁵⁰, og derfor vil jeg avgrense dem tydelig fra hverandre. Begrepene er imidlertid beslektet og Brecht antyder flere steder definisjoner som kommer tett opp til Skjlovskijs konsept.³⁵¹ Jürgen Engelhardt skille mellom to typer verfremdung, en «oppfattelsesanalytisk (kunst-)formverfremdung»³⁵² og den brechtske dialektiske verfremdungen, som kjennetegnes av økt forståelse basert på erkjennelsen av de tidligere nevnte forløpenes dypstrukturer (forløpene bak forløpene). Videre ser han på verfremdung som noe som har lagt grunnlaget for hele den moderne kunsten i det 20. århundret.³⁵³ Jeg begrenser min egen bruk av ordet til å omfatte konseptet slik Brecht utviklet det innenfor scenekunst. Et siste poeng for å bruke

347 Knopf, 2000:81

348 Ibid.

349 Ibid.

350 For eksempel skriver Anne Britt Gran i 2001: «Verfremdung er Brechts oversettelse av litteraturkritikeren Viktor Shlovikijs begrep *Priem Ostrannenija*» - Gran, 2001:41

351 Engelhardt, 1984:74

352 «wahrnehmungsanalytischer (Kunst-)Formverfremdung» - Engelhardt, 1984:170

353 Engelhardt, 1984:78

ordet *verfremdung* på norsk er at det tyske ordet var gått ut av dagligtalen før Brecht begynte å bruke det på 30-tallet. Det har derfor få konnotasjoner utover Brechts teori.

Verfremdung forstått som illusjonsbrudd var egentlig ikke noe nytt fra Brecht sin side. Den var blant annet kjent i det orientalske teateret, og i det europeiske teateret i barokken og renessansen. Brecht anerkjenner dette når han skriver «i stilistisk henseende er ikke det episke teateret noe spesielt nytt.»³⁵⁴. Brechts (selv)kritikk av begrepet «det episke teater» som for formelt ser dermed ut til å ha sammenheng med kritikk av *verfremdung* som et rent formmessig grep. Den primære forskjellen mellom Brechts bruk av *verfremdung* og de tidligere eksemplene han anerkjenner, er rollen *verfremdung* spiller som del av et større politisk-estetisk prosjekt. Han gjør dette eksplisitt i et av de viktigste teoretiske skriftene, det tidligere nevnte *Kleines Organon für das Theater*: «De samfunnsmessige målene til disse gamle effektene var helt annerledes enn våre.»³⁵⁵ En forståelse av *verfremdung* må derfor, etter min mening, ta utgangspunkt i Brechts helhetlige prosjekt, og sette det i sammenheng med dialektikken, adskillelse av elementene og *gestus*. Brecht gjør denne sammenhengen tydelig flere steder. I *Organon* skriver han at *verfremdung* er «teknikken som gjør det mulig for teateret å benytte seg av den nye samfunnsvitenskapelige metoden, den materialistiske dialektikken, i avbildningene sine.»³⁵⁶. I en samtale med medarbeiderne sine på Berliner Ensemble sier han om V-effekten at han ikke ser «hvordan man ellers kan framstille menneskenes samliv i sine motsetninger og utvikling»³⁵⁷. I en nedtegnelse i arbeidsjournalen fra 1940 skriver han at «det er klart at et *verfremdung*ens teater er et dialektikkens teater.»³⁵⁸. Imidlertid skriver han videre at han ikke har funnet ut hvordan han skal forklare teateret sitt ut fra dialektikkens begreper. Det ville nemlig være enklere for teaterfolkene å forstå dialektikken ut fra *verfremdungsteateret*, enn *verfremdungsteateret* ut fra dialektikken. I mappen med etterlatte tekster om dialektikk finnes i tillegg en passasje som beskriver *verfremdung* som en del av et større prosjekt som ikke kan forstås kun som et stilistisk virkemiddel. Han skriver at en må undersøke «hvordan v-effekten skal settes inn, hva som skal *verfremdes* med hvilke mål». Det

354 Min oversettelse. Tysk original: «In stilistischer Hinsicht ist das epische Theater nichts besonders Neues.» - Brecht, GW15:272

355 Min oversettelse. Tysk original: «Die gesellschaftlichen Zwecke dieser alten Effekte waren von den unsern völlig verschieden.» - Brecht, GW16:681

356 Min oversettelse. Tysk original: «Welche Technik es dem Theater gestattet, die Methode der neuen Gesellschaftswissenschaft, die materialistische Dialektik, für seine Abbildungen zu verwerten.» - Brecht, GW16:682

357 Min oversettelse. Tysk original: «Ich sehe nicht, wie man anders das Leben, das Zusammenleben der Menschen in seiner Widersprüchlichkeit und Entwicklung darstellen und die Dialektik zu einer Quelle des Erfahrens und des Vergnügens machen kann.» - Brecht, GW16:913

358 Min oversettelse. Tysk original: «Klar, daß das theater der *verfremdung* ein theater der dialektik ist.» - Engelhardt, 1984:33

som skal vises er «det foranderlige i menneskens samliv (og dermed også det foranderlige ved mennesket selv)».³⁵⁹

Som kunstpraktisk virkemiddel i den dialektiske totalkonstruksjonen bidrar verfremdungen ved å skape erkjennelsesmessige omslag hos publikum. Den gjør det mulig for tilskuerne å se nytt på forhold de ellers tar for gitt. Hovedmålet med en verfremdung er å gjøre det kjente fremmed. Det skal stille det selvfølgelige i nytt lys, og åpne opp for tilskuernes refleksjon rundt, og kritikk av, det som er blitt verfremdet. Slik blir det mulig å gripe inn i tilstandene. Verfremdung muliggjør praksis overfor verfremdungenes gjenstand:

Selvfølgeligheten, det vil si den spesifikke formen som erfaringen har tatt i bevisstheten, blir oppløst på nytt idet den blir negert av V-effekten og omdannet til en ny forståelse. [...] Den opprinnelige erkjennelsesakten blir gjentatt.³⁶⁰

Hverdagens hendelsesforløp og personer, de umiddelbare omgivelsene, fremstår som noe naturlig for oss fordi vi er vant til dem. Verfremdungen har som formål å gjøre dem påfallende for oss.³⁶¹

Den nye verfremdungen skulle ta vekk de samfunnsmessig påvirkelige hendelsenes fortrolighet, som per i dag bevarer dem fra inngrep.³⁶²

Som Brecht er inne på i det første av sitatene, har det refleksive omslaget et dialektisk preg. I en tekst fra siste halvdel av tredvetallet med ni punkter demonstrerer Brecht forholdet mellom dialektikk og verfremdung. Første punkt i teksten er: «Verfremdung som en forståelse (forstå – ikke forstå – forstå), negasjonen av negasjonen.»³⁶³ Verfremdung tar form av et brudd: Det tilsynelatende normale og uforanderlige som vi tar for gitt rykkes ut av denne tilstanden. Det fremstår plutselig som noe påfallende som krever en forklaring. At verfremdungenes objekt blir konfrontert med en negasjon innebærer at en stadfesting av at «det er sånn» blir erstattet med et forbauset «det er altså ikke på en annen måte»³⁶⁴. Omformulert: «Menneskenes handling må på samme tid være slik den

359 Min oversettelse. Tysk original: «Man wird daraufhin untersuchen müssen, wie den nun der V-Effekt einzusetzen ist, was für welche Zwecke da verfremdet werden soll. Gezeigt werden soll die Veränderbarkeit des Zusammenlebens des Menschen (und damit die Veränderbarkeit des Menschen selbst).» - Brecht GW16:923

360 Min oversettelse. Tysk original: «Die Selbstverständlichkeit, das heißt die besondere Gestalt, welche die Erfahrung im Bewußtsein angenommen hat, wird wieder aufgelöst, wenn sie durch den V-Effekt negiert wird. [...] Der ursprüngliche Findungsakt wird wiederholt.» - Brecht, GW16:653

361 Min oversettelse. Tysk original: «Vorgänge und Personen des Alltages, der unmittelbaren Umgebung, haben für uns etwas Natürliches, weil Gewohntes. Ihre Verfremdung dient dazu, sie uns auffällig zu machen.» - Brecht, GW15:347

362 Min oversettelse. Tysk original: «Die neuen Verfremdungen sollten nur den gesellschaftlich beeinflussbaren Vorgängen den Stempel des Vertrauten wegnehmen, der sie heute vor dem Eingriff bewahrt.» - Brecht, GW16:681

363 Min oversettelse. Tysk original: «Verfremdung als ein Verstehen (verstehen – nicht verstehen – verstehen), Negation der Negation.» - Brecht, GW15:360

364 Min oversettelse. Tysk original: «Das Es-ist-so wird *staunend* aufgenommen als ein Es-ist-also-nicht-anders.» - Brecht, GW20:136-37

er, og samtidig kunne være annerledes.»³⁶⁵ Gjennom at den opprinnelige gjenstanden for verfremdungen ikke lenger framstår som eneste mulighet, kreves en forklaring på hvorfor den er akkurat slik den er. En søken etter nye forklaringer vil springe ut av denne tilstanden, og gi en ny negasjon i form av en ny forståelse. Denne nye forståelsen skal gi tilskuerne overblikk og samfunnsmessige sammenhenger: «[Verfremdungseffekten] består i at den avbilder den virkelige verdens hendelsesforløp slik at spesielt dens kausalitet trer tydelig fram og opptar tilskueren.»³⁶⁶

Tilnærmingen til verfremdung som en erkjennelsesprosess ser i stor grad ut til å være basert på Hegel. I fortalen til verket *Åndens fenomenologi* skriver han følgende:

Det som er kjent overhodet, er, fordi det bare er *kjent*, ikke erkjent. Det er den vanligste måten å lure både seg selv og andre på, å forutsette noe som kjent ved erkjennelsen og gå med på det; med alt sitt snakk frem og tilbake kommer denslags kunnskap, uten å vite hva som skjer med den, ikke av flekken. Subjektet og objektet osv., Gud, natur, forstanden, sansemessigheten, osv., blir uten videre lagt til grunn som noe kjent og gyldig, og utgjør faste punkter både for utgangen og tilbakevendingen. Bevegelsen går frem og tilbake mellom disse punktene, som selv forblir i ro, og dermed skjer den bare på deres overflate.³⁶⁷

Hegel er opptatt av at vår oppfatning av noe er en bevegelse innad i en sluttet krets mellom realiteten, tenkende sansing og forestilling.³⁶⁸ Denne «hvilende sirkelbevegelsen» betyr at ny erkjennelse vil oppstå som følge av brudd i et av momentene som setter en stopper for, og dermed synliggjør, den hvilende bevegelsen. Dette omslaget inntreffer i det noe verfremdes, og Engelhardt fastsetter derfor verfremdung som en form for «beveget hvile».³⁶⁹ I et senere notat om dialektikk viser Brecht hvordan dagligdagse rutiner som egentlig innebærer en aktivitet, bevegelse eller repetisjon får et «skinn av hvile», og dermed ikke lenger trenger en forklaring. Han gir to eksempler: en mann som daglig går på jobb, og bombing av byer under andre verdenskrig som i perioder varte så lenge at innbyggerne ble vant til dem. Verfremdungen tar form som en avslutning av aktivitet. En tilstand forstyrres i det bevegelsen stopper. Mannen slutter av en eller annen grunn å gå på jobb – for eksempel hvis en streik bryter ut – og arbeidet fremstår som det det var: en aktivitet. Bombene slutter å falle, en ny hvile inntreer og bombingene fremstår ikke lenger som nøytral.³⁷⁰ Et tredje eksempel kunne være en revolusjon: Kristin Ross skriver for eksempel i boka

365 Min oversettelse. Tysk original: «Das Handeln der Menschen mußte zugleich so sein und mußte zugleich anders sein können.» - Brecht, GW15:265

366 Min oversettelse. Tysk original: «Er besteht darin, daß die Vorgänge des wirklichen Lebens auf der Bühne so abgebildet werden, daß gerade ihre Kausalität besonderes in Erscheinung tritt und den Zuschauer beschäftigt.» - Brecht, GW16:652

367 Hegel, 2007:18

368 «Realität, denkender Wahrnehmung und Vorstellung» - Engelhardt, 1984:41

369 Engelhardt, 1984:42

370 Brecht, GW16:921

May 68 and It's Afterlives om hvordan opprøret i Frankrike i mai 1968 «went about «denaturalizing» past social relations» og «disrupting the natural «givenness» of places»³⁷¹. Det innebar «the violent disruption of assigned roles, places, or functions»³⁷². Først gjennom brudd med daglige rutinene i form av aktiviteter, bevegelsesmønstre og væremåter erkjenner vi dem som det de faktisk er: aktive handlinger. En hvilende sirkelbevegelse brytes av beveget hvile, og det oppstår mulighet til å etablere ny forståelse og dermed også ny praksis.

For Brecht kan verfremdung være et enkelt bevissthetsøkende grep i hverdagen. For eksempel innebærer et helt enkelt spørsmål av typen «Har du noen gang tenkt over hva som skjer med avfallet som daglig renner ut fra fabrikken din og ned i elven?» for Brecht en slags v-effekt.³⁷³ I teateret tar verfremdung også form som forskjellige måter å strukturere en forestilling på. Den skaper brudd som gjør ting som har hatt et «skinn av hvile» påfallende. For eksempel er oppløsningen av den fjerde veggen gjennom den direkte tiltalen til publikum en måte å skape et brudd på ved å forstyrre noe som hittil har vært tatt for gitt: Vi ser inn i et stykke av verden, og skuespillerne *er* rollene de spiller. Nedenfor vil jeg beskrive hvordan Brecht utvikler teorien fra et skuespillerteknisk grep til en teori for tverrestetisk struktur. Selv om oppgaven behandler adskillelse av elementene, verfremdung og gestus separat, kan de innenfor Brecht scenekunstmodell ikke egentlig eksistere som separate entiteter. Et bilde av hvordan de forholder seg til hverandre er å se Brechts scenekunstmodell som en totalkonstruksjon hvor adskillelse av elementene, verfremdung og gestus fungerer som henholdsvis metode, struktur og materiale. Når det gjelder gestus og verfremdung er gestus alltid skjult i en «hvilende sirkelbevegelse» som først blir synliggjort av en verfremdung i form av en beveget hvile. Begrepene kan følgelig ikke forståes uavhengig av hverandre.³⁷⁴ Dette vil jeg behandle utfyllende i delen om gestus.³⁷⁵

2.3.2 Fra skuespillerteknisk virkemiddel til tverrestetisk struktur

Første sted hvor Brecht bruker begrepet verfremdung skriftlig er i teksten *Verfremdungseffekte in der chinesischen Schauspielkunst*. Den ble til i perioden 1935-1937.³⁷⁶ Her omtales verfremdung hovedsakelig som noe som gjelder forholdet mellom skuespiller, rolle og publikum. Verfremdungseffekter dreier seg om «forsøk på å spille slik at tilskueren blir forhindret i å bare leve

371 Ross, 2002:24-25

372 Ibid:78-79

373 Brecht, GW15:356

374 Engelhardt, 1984:42

375 Jmf. kapittel 2.4.3

376 Brecht, GW16: Anmerkungen 7

seg inn i stykkets figurer.»³⁷⁷. I resten av sin levetid brukte Brecht mye tid på å utvikle verfremdung som en skuespillteknikk. Dette aspektet av verfremdung er godt kjent, og kanskje det som i størst grad assosieres med episk teater i dag. Samtidig omtaler Brecht allerede i denne første teksten musikken og scenografiens rolle i verfremdungen, selv om det kun er i en enkel setning: «V-effekten i det tyske episke teateret ble ikke kun frambrakt av skuespillerne, men også av musikken (kor, songs) og av dekorasjonen (tavler, skilt, film og så videre).»³⁷⁸ Brecht åpner her for musikalsk verfremdung selv om han foreløpig ikke skriver noe om hvordan denne blir til. I årene som følger forsøker Brecht å skrive ned en mer helhetlig presentasjon av teaterteoriene sine. Det første forsøket på dette er tekstsamlingen *Der Messingkauf*, skrevet i dialogform etter inspirasjon fra Gallileo Gallileis dialoger. Den blir til hovedsakelig i årene 1939-40.³⁷⁹ Teksten blir aldri ferdig, men i 1949 blir teksten *Kleines Organon für das Theater* offentliggjort; et sammendrag av *Der Messingkauf* i 77 teser.³⁸⁰ Her går han langt i å definere verfremdung som noe som strukturerer kunstarnes forhold til hverandre.

Nedenfor vil jeg forsøke å få fram aspektene ved Brechts teorier som går utover en forståelse av verfremdung som ren skuespillerteknikk, i retning av et tverrestetisk strukturbegrep. Samtidig mener jeg det er sentralt å se sammenhengen mellom denne verfremdungsstrukturen, og Brechts overordnede dialektiske prosjekt.³⁸¹ I tese 70 fra *Organon* setter han verfremdung tydelig i sammenheng med adskillelse av elementene og de forskjellige kunststartene i teateret:

Tolkningen av fabelen og dens formidling gjennom passende verfremdinger er teaterets hovedoppgave. [...] *Fabelen* blir tolket, frambrakt og utstilt av teateret i sin helhet, av skuespillerne, scenografene, maskørene, kostymørene, musikerne og koreografene. De forener alle sine kunster til dette felles foretak, samtidig som de ikke oppgir sin selvstendighet.³⁸²

Det kontrapunktiske forholdet mellom kunststartene som oppstår i forlengelse av adskillelsen av

377 Min oversettelse. Tysk original: «Es handelt sich hier um Versuche, so zu spielen, daß der Zuschauer gehindert wurde, sich in die Figuren des Stückes lediglich einzufühlen.» - Brecht, GW16:619

378 Min oversettelse. Tysk original: «Der V-Effekt wurde im deutschen epischen Theater nicht nur durch den Schauspielern, sondern auch durch die Musik (Chöre, Songs) und die Dekoration (Zeigetafeln, Film und so weiter) erzeugt.» - GW16:628

379 Brecht, GW16:Anmerkungen 1

380 Ibid:Anmerkungen 8

381 Se Risum, 2001 og Gran, 2001 for eksempler på tekster som jeg mener fokuserer for ensidig på skuespillaspektet av verfremdung, og samtidig ikke setter det tilstrekkelig i sammenheng med Brechts helhetlige prosjekt.

382 Min oversettelse. Tysk original: «Die Auslegung der Fabel und ihre Vermittlung durch geeignete Verfremdungen ist das Hauptgeschäft des Theaters. [...] Die *Fabel* wird ausgelegt, hervorgebracht und ausgestellt vom Theater in seiner Gänze, von den Schauspielern, Bühnenbildnern, Maskenschneidern, Kostümschneidern, Musiker und Choreographen. Sie alle vereinigen ihre Künste zu dem gemeinsamen Unternehmen, wobei sie ihre Selbständigkeit freilich nicht aufgeben.» - Brecht, GW16:696

elementene skal bidra til å tolke og fremlegge fabelen, stykkets handling, gjennom verfremdung. Verfremdungen tar forskjellige former i de forskjellige elementene, ettersom hvert element har unike begrensninger og muligheter til å behandle fabelen. Brecht er langt fra å teoretisere hver enkel kunstart, men han antyder flere muligheter og fastlegger noen grunnleggende prinsipper. I tese 74 av *Organon* går han enda lenger i å tildele verfremdung en strukturerende rolle:

Slik er alle søsterkunstene til skuespillkunsten invitert hit, ikke for å produsere et «gesamtkunstwerk» som de alle oppgir og fortaper seg i, men snarer for [...] å fremme deres felles oppgave på sine forskjellige måter, og omgangen mellom dem består i at de gjensidig verfremder hverandre.³⁸³

Jeg vil innføre et skille mellom to tverrestetiske akser som verfremdungen fungerer langs. På den ene siden en dramaturgisk, eller med en ny parallell til musikalsk sats, horisontal verfremdung som oppstår i det etterfølgende sekvenser konfronterer hverandre. På den andre en romlig eller «vertikal» verfremdung som oppstår ut av en intermedial spenning mellom to eller flere kunstarter parallelt i tid.³⁸⁴ Mens begrepsparet romlig-dramaturgisk er spesielt egnet til å omtale scenekunst, kan horisontal-vertikal også brukes i sammenheng med film og innspillinger. Bruken av verfremdung langs disse aksene kan betraktes som Brechts motsvar til Wagners uendelige melodi – altså den uavbrutte lineære utviklingen – og ideen om gesamtkunstwerkets tilintetgjørelse av kunstartene, det som Brecht kaller sammensmelting.

2.3.3 Dramaturgisk eller horisontal verfremdung

Den dramaturgiske verfremdungen har primært å gjøre med oppbyggingen av stykket. Dramaturgisk verfremdung fungerer gjerne innenfor en episodisk dramaturgi, altså en montage av frittstående scener som ikke er begrenset til en spesifikk tid og rom. Som vi så i sammenheng med Piscator og *Revue Roter Rummel* ble den episodiske dramaturgien tatt i bruk for å framstille verden mer helhetlig. Den episodiske dramaturgien blir dermed et virkemiddel for en realistisk framstilling som er prismatisk eller kubistisk. I denne dramaturgien blir den dramaturgiske verfremdungen til gjennom konfrontasjoner mellom etterfølgende scener. Konfrontasjonene gjør det mulig å vurdere det som presenteres: «Hendelsene får ikke følge hverandre umerkelig, snarere må man kunne

383 Min oversettelse. Tysk original: «So seien all die Schwesterkünste der Schauspielkunst hier geladen, nicht um ein «Gesamtkunstwerk» herzustellen, in dem sie sich alle aufgeben und verlieren, sondern sollen [...] die gemeinsame Aufgabe in ihrer verschiedenen Weise fördern, und ihr Verkehr miteinander besteht darin, daß sie sich gegenseitig verfremden.» - Brecht, GW16:698-99

384 Vang Lid benytter seg av begge disse begrepsparene, men ikke kun begrenset til verfremdung. Vagn Lid, 2011:80,268-69

komme med vurderingen sin i mellom dem.»³⁸⁵ Omslaget i erkjennelse oppstår her langs en dramaturgisk akse, i det etterfølgende scener ver fremder hverandre gjensidig. De stiller hverandre i et nytt og underlig lys, og åpner et refleksivt rom hvor ny forståelse kan inntre. I teksten om dialektikk og verfremdung nevnt i kapittel 2.3.1 fastsetter Brecht som punkt seks: «Det ene forstått gjennom det andre (en scene som først framtrer med en selvstendig betydning blir gjennom sin sammenheng med andre scener oppdaget for nok en betydning)»³⁸⁶. Enkeltdelene i stykket knyttes sammen slik at «knutene blir påfallende»³⁸⁷. I motsetning til det dramatiske teateret – hvor fabelen utgjør en sluttet helhet og publikum tas fra en scene til en annen på en umerkelig og logisk måte – tar det dialektiske scenekunstverket form som en montage av scener som avkrever forklaringer av hverandre. Scenene kan presenteres av forskjellige kombinasjoner av kunststartene, noe som innebærer at musikken, koreografien eller scenografien like godt kan være sentral i en scene som skuespillet. I tråd med Piscators ønske om å gjøre stoffet til hovedperson, og Brechts formulering om en dialektisk behandling av stoffet som skal muliggjøre inngripen, skal den dramaturgiske verfremdungen skape en bevissthet hos publikum om hvordan forløpene i hver enkeltscene korresponderer med virkeligheten. Som Fischer-Lichte påpeker innebærer verfremdung at fokuset forskyves fra kunstverket på scenen, til tilskuerne og deres virkelighet.³⁸⁸ Dette åpner for integrering av det Vagn Lid kaller «utenomestetiske elementer»³⁸⁹ i det dialektiske scenekunstverket som kan verfremde de estetiske elementene: «[F]abelen er her diskontinuerlig, den enhetlige helheten består av selvstendige deler som i hvert tilfelle kan, ja må, konfronteres med de korresponderende delforløpene i virkeligheten.»³⁹⁰ Det øvrige arbeidermusikkteateret i perioden viser tydelig hva slike utenomestetiske elementer kan innebære. For eksempel Piscators autentiske filmbruk i *Trotz alledem*, talekorets oppramsing av statistikk i *Hallo, Kollege Jungarbeiter!* eller *Chor der Arbeit* og *Revue Roter Rummels* framstilling av ekte personer på scenen. I teksten *Vergnügungstheater oder Lehrtheater?* – som først ble publisert posthumt – antyder Brecht hva utenomestetiske elementer kan innebære, hvordan de kan virke inn på skuespillet og hvordan de kan komme til uttrykk i de forskjellige kunststartene:

385 Min oversettelse. Tysk original: «Die Geschehnisse dürfen sich nicht unmerklich folgen, sondern man muß mit dem Urteil dazwischenkommen.» - Brecht, GW16:694

386 Min oversettelse. Tysk original: «Das eine verstanden durch das andere (die Szene, im Sinn zunächst selbständig, wird durch ihren Zusammenhang mit andern Szenen noch als eines andern Sinns teilhaftig entdeckt)» - Brecht, GW15:361

387 Brecht, GW16:694

388 Fischer-Lichte, 2004:323

389 Vagn Lid, 2011:77

390 Min oversettelse. Tysk original: «Die Fortführung der Fabel ist hier diskontinuierlich, das einheitliche Ganze besteht aus selbständigen Teilen, die jeweils sofort mit den korrespondierenden Teilvorgängen in der Wirklichkeit konfrontiert werden können, ja müssen.» - Brecht, GW16:655

Oljen, inflasjonen, krigen, de sosiale kampene, familien, religionen, hveten og kjøtthandelen ble gjenstander for teateret. Kor oppklarte saksforhold som var ukjente for tilskueren. Montert viste filmer hendelser fra hele verden. Prosjeksjoner la fram statistisk materiale. Gjennom at «bakgrunnen» tredde fram ble menneskenes handlinger utsatt for kritikk.³⁹¹

I den episodiske dramaturgien eller montagen blir konfrontasjon en vesentlig del av stykkes oppbygging. Fabelens forskjellige deler skal «settes opp mot hverandre slik at deres egen struktur som stykker i stykket kommer fram.»³⁹². Brecht mente at musikken hadde en viktig strukturerende funksjon i forbindelse med montage i film.³⁹³

Bruken av musikk i *Tolvskillingsoperaen* er et av de tidligste eksemplene på dramaturgisk verfremdung hos Brecht, en type verfremdung han benyttet mye i senere produksjoner. I dag er denne verfremdungsformen blitt et hovedkjennetegn i standardforståelsen av musikk i det episke teateret. Handlingen avbrytes av sangnumre som kommenterer og konfronterer de dramatiske passasjene som kommer før og etter dem. I tillegg til forandringen av belysning og bruken av tekst som angir sangens tittel eller gir en kort forklaring, skapes den dramaturgiske verfremdungen gjennom at skuespillerne forandrer seg under syngingen. Brecht beskriver dette i tese 71 i *Organon*:

Personene i stykket brøt ikke ut i sang. Tvert i mot så avbrøt de handlingen tydelig, stilte seg opp for å synge og framførte sangen på en måte som ikke helt tilsvarte situasjonen. I tillegg uttrykte de kun noen få utvalgte karaktertrekk fra personene de skulle forestille under disse musikalske framføringene.³⁹⁴

Sangerne sang gjerne direkte til publikum og ikke til hverandre.³⁹⁵ Dramatiske passasjer verfremdes av passasjer hvis primære elementer er musikk og scenografi. Weill på sin side ser strukturen som en fornyelse eller omforming av 1600-tallets nummeropera, og ser i denne operaens mulighet til å finne innpass i det «store teateret».³⁹⁶ Om musikkens rolle skriver han at den «avbryter handlingen

391 Min oversettelse. Tysk original: «Das Öl, die Inflation, der Krieg, die sozialen Kämpfe, die Familie, die Religion, der Weizen, der Schlachtviehhandel wurden Gegenstände theatralischer Darstellung. Chöre klärten den Zuschauer über ihm unbekanntes Sachverhalte auf. Filme zeigten montiert Vorgänge in aller Welt. Projektionen brachten statistisches Material. Indem die «Hintergründe» nach vorn traten, wurde das Handeln der Menschen der Kritik ausgesetzt.» - Brecht, GW15:265-66

392 Min oversettelse. Tysk original: «Die Teile der Fabel sind also sorgfältig gegeneinander zu setzen, indem ihnen ihre eigene Struktur, eines Stückchens im Stück, gegeben wird.» - Brecht, GW16:694

393 Brecht, GW15:492

394 Min oversettelse. Tysk original: «Die Personen des Stücks brachen nicht in Gesang aus. Sie unterbrachen im Gegenteil deutlich die Handlung, stellten sich zum Singen und trugen in einer Weise ihren Song vor, die der Situation nicht vollständig entsprach; auch nahmen sie in diesen musikalischen Vortrag hinein nur wenige ausgewählte Züge der Charaktere, die sie darstellten.» - Brecht, GW15:491

395 Brecht, GW16:697

396 Weill, 1990:70

der hvor forløpene har kommet til en situasjon som lar musikk og sang fremstå som mulig.»³⁹⁷

Tolvskillingsoperaens utforming har tatt utgangspunkt i prinsippene som Brecht og Weill skisserer. Dramaturgisk verfremdung gjennom montering av sangnumre mellom de dramatiske partiene er et bærende element. I hele forestillingen konfronteres og utfylles sceneforløpene jevnlig med sang og musikknumre. Det ser ut til å være et bevisst gjennomført trekk at sangene er utformet på en måte som ikke lar dem kategoriseres entydig innenfor det som særlig i filmmusikkteori kalles diegetiske eller ikke-diegetisk. Det er uklart hvorvidt sangene kan forstås som del av den dramatiske handlingen eller ikke.³⁹⁸ Vi ser dette i Brechts formulering om at framføringen av sangene «ikke helt tilsvarte situasjonen», og hos Weill når han skriver at musikken «fremstår som mulig». Noen sanger er mer diegetiske enn andre, som gatesangerens moritat om Mackie Messer eller sangene under bryllupscenen, hvor gjestene i bryllupet framfører musikken som underholdning for de andre. Men innholdet i sangene har en karakter som ikke passer helt til handlingen, og dette blir heller ikke kommentert av karakterene i etterkant. Selv de mer diegetiske numrene motvirker full integrering i handlingen. Den kjente *Sjørøver-Jenny* – som blir sunget av Polly i hennes eget bryllup – er et godt eksempel. Historien om tjenestepiken som blir hentet av et sjørøverskip som samtidig massakrerer samtlige beboere i byen passer ikke helt inn i sammenhengen, selv om selve syngingen er motivert i den dramatiske handlingen. Dette forsterkes av at innholdet i sangen ikke blir kommentert av noen av karakterene, utover bruden som irettesetter en av kumpanene sine når han betegner innslaget som «hyggelig» fordi det er «kunst, og slett ikke hyggelig».³⁹⁹ Den dramaturgiske verfremdungen oppstår ikke bare ut av hvordan og når skuespillerne framfører sangene, men også fordi utformingen av sangene motvirker en diegetisk integrering. Plasseringen av det ikke-diegetiske orkesteret på scenen, altså i det diegetiske rommet, bidrar til denne tvetydigheten. Denne dvelingen i «the liminal space» mellom det diegetiske og det ikke diegetiske som Robynn Stilwell kaller «the fantastical gap», er med på å gjøre scenene påfallende for oss.⁴⁰⁰ Det kan bidra til nye erkjennelser fordi vi stiller oss spørsmålet «hvorfor er det slik, og ikke annerledes?»

Balladen om det bekvemme liv i akt to av *Tolvskillingsoperaen* er et godt eksempel på både dramaturgisk verfremdung og hvordan musikken tar stilling til sceneforløpet. Mackie blir brakt til fengselet etter at han har dratt på sitt vanlige bordell i stedet for å flykte. Etter at han har betalt femti

397 Weill, 1990:71

398 Stilwell, 2007:184

399 Brecht, 1968:29

400 Stilwell, 2007:186-87

Eks. 3: Ballade vom Angenehmen Leben. Takt 1-12 (Weill, 1972:78-79)

№ 14. BALLADE VOM ANGENEHMEN LEBEN
(Machrecht)

Op. 41 (1911), Weill
Op. 9 (1917), Machrecht

Shimmy-Tempo (♩ = 96)

Violoncello (alt.)
Saxofono tenore (alt.)
Tromba (alt.)
Trombone
Piatto
Tamburo piccolo
Grati Cassa
Machrecht
Basso
Pianoforte

Violoncello (alt.)
Sax. ten. (alt.)
Tr. (alt.)
Tromb.
Pl.
Gr. C.
Bjo.
Pno.

UE 14901

Sax. alto (alt.)
Tr. (alt.)
Bj.
Gr. C.
M.
Pno.

Sax. alto (alt.)
Tr. (alt.)
Pl.
Gr. C.
M.
Bjo.
Pno.

UE 14901

guinee for å slippe å ha håndjern synger skuespilleren balladen, uten at det gis noen klar forklaring på hvorfor karakteren Mackie skulle gjøre dette. Samtidig er scenografien med på å avgrense sangnummeret fra resten av sceneforløpet. I manuset står følgende sceneinstruksjoner: «Sangbelysning: gyldent lys. Orgelet blir belyst. På en stang blir tre lamper senket ned ovenfra, og på tavlen står det: BALLADEN OM DET BEKVEMME LIV»⁴⁰¹ Både teksten, scenografien og musikken til balladen fremmer «deres felles oppgave på sine forskjellige måter». Alle elementene jobber selvstendig for å få fram Brechts hovedmål med stykket:

Stykket viste det nære slektskapet mellom borgerskapets og gaterøvernes sjeleliv. Gaterøverne viste også i musikken, at oppfattelsene, følelsene og fordommene deres i bunn og grunn var de samme som hos den gjennomsnittlige borger og teaterpublikummer.⁴⁰²

Teksten omhandler store åndsmennesker og eventyrere som ofrer materielle goder til fordel for mot, visdom, frihet og berømmelse. Mackie konkluderer i slutten av hvert vers at denne livsstilen ikke passer for ham ettersom «kun de som lever i velstand lever bekvemt». Mackie avslører altså en grunnleggende borgerlig-materialistisk holdning i sangen. Musikken på sin side understreker dette poenget ved å være skrevet i en lystig jazzaktig stil som har et klart underholdningspreg. Pianoet har en klassisk vekselbass, med synkoperte stakkatoløp over, og det akkompagneres av enkel perkusjon og banjo. Hver verselinje avsluttes med et fallende terssprang i stakkato fra trompet og alt-saksofon. Et tegn på musikkens underholdningskarakter finner vi i selve partituret. Her har Weill skrevet «Shimmy Tempo» som tempoangivelse. Shimmyen var en populær dans som spredte seg fra USA til Europa rundt 1920. I denne dansen holdes kroppen stille, og armene gjerne litt ut, mens skuldrene ristes hurtig fram og tilbake. Resultatet var en dans som definitivt var utfordrende for samtiden, og i høyeste grad knyttet til den nye populærkulturen som oppsto under den økonomiske oppturen i «the roaring twenties».

En kunne tenkt seg at det naturlige for en komponist ville være å skrive musikk som bygget opp under stemningen i scenen. For eksempel en melankolsk og faretruende sats som kontemplerte over dødsdommen Mackie har foran seg. I stedet tar altså Weills musikk selvstendig stilling til sceneforløpet ved å sette Mackies grunnholdning i sammenheng med den kommersielle

401 Min oversettelse. Tysk original: «Songbeleuchtung: goldenes Licht. Die Orgel wird illuminiert. An einer Stange kommen von oben drei Lampen herunter, und auf den Tafeln steht: DIE BALLADE VOM ANGENEHMEN LEBEN» - Brecht, 1968:59

402 Min oversettelse. Tysk original: «Das Stück zeigte die enge Verwandtschaft zwischen dem Gemütsleben der Bourgeois und dem der Straßenräuber. Die Straßenräuber zeigten, auch in der Musik, daß ihre Empfindungen, Gefühle und Vorurteile dieselben waren wie die des durchschnittlichen Bürgers und Theaterbesuchers.» - Brecht, GW15:473

massekulturen i Weimarrepublikken. Den lystige satsen i det som egentlig er en tragisk situasjon gir følelse av at sangnummeret «ikke helt tilsvarer situasjonen». Musikkens utforming blir påfallende, den krever en forklaring og stimulerer til refleksjon. Hvorfor synger han en slik sang i en slik situasjon? Den stiller Mackies grunnholdning, væremåte og hans posisjon i samfunnet, slik den har kommet til uttrykk i de foregående scenene, i nytt lys. De forutgående dramatiske passasjene oppdages slik «for nok en betydning»⁴⁰³. Denne grunnholdningen hos Mackie tilsvarer det Brecht kaller gestus, som avdekkes eller synliggjøres gjennom verfremdung. Tilsammen bidrar alt til å skape et sterkt refleksivt brudd i handlingen. Effekten oppstår ved hjelp av parodi og ironi fra Weills side, i det han er villig til å ta i bruk musikalske klisjeer. Som Brecht skriver: «Musikken var med på avsløringen av den borgerlige ideologien gjennom nettopp det at den tok i bruk en overdreven følsomhet og ikke frasa seg noen av de vanlige narkotiske pirrelsene.»⁴⁰⁴

Disse bemerkningene for *Balladen om det bekvemme liv* gjelder flere av de andre sangene i *Tolvskillingsoperaen*. De beveger seg i det liminale rommet mellom det diegetiske og det ikke-diegetiske. Ved at musikkens karakter ikke helt tilsvarer den sceniske situasjonen, oppstår det en slags kognitiv dissonans («erkjennelsesmessig uoverensstemmelse»). Totalkonstruksjonen virker unaturlig, og vi søker derfor etter en forklaring på at den er utformet slik den er. Ut av dette springer en mulighet til å se nytt på sceneforløpene, og dermed til å oppleve et omslag i oppfatningen vår av dem.

Noe av det mest interessante med Brechts rammeverk er etter min mening at det åpner opp for en scenekunstform hvor skuespillet ikke nødvendigvis er det primære. Et av de tydeligste eksemplene på dette er *Die Maßnahme*. Dramaturgisk er forholdet mellom musikken og skuespillet i *Tolvskillingsoperaen* snudd på hodet. Som Gerd Rienäcker viser starter stykket med en korsats som alluderer sterkt til den barokke pasjonsformen, og mer spesifikt til J. S. Bachs *Matthäus-Passion*.⁴⁰⁵ Alluderingen skjer musikalsk, ikke i form av direkte sitering, men av bredere karaktertrekk i musikken i sammenheng med tekstens utforming. Parallellen kan underbygges av Brecht og Eislers personlige interesse for Bach, og spesifikt for pasjonene. Brecht lot stadig vekk Eisler framføre utdrag fra dem⁴⁰⁶, og Eisler skal ha hatt partituret til *Matthäus-Passion* stående på klaveret sitt i hele perioden han jobbet med *Die Maßnahme*.⁴⁰⁷ Koret hyller fire agitatorer som har

403 Brecht, GW15:361

404 Min oversettelse. Tysk original: «Die Musik arbeitete so, gerade indem sie sich rein gefühlsmässig gebärdete und auf keinen der üblichen narkotischen reize verzichtete, an der enthüllung der bürgerlichen Ideologien mit.» - Brecht, GW15:474

405 Rienäcker, 1998:180-81

406 Ibid.

407 Brecht, 2012a:13

kommet tilbake til Sovjet etter å ha agitert og bidratt til revolusjonen i byen Mukden i Kina. Slik blir publikums forventning fra starten ledet i retning av en ren musikkteatral form. Den musikalske åpningen – og dermed også publikums forventning til stykkets dramaturgi – avbrytes imidlertid allerede etter få minutter av de fire agitatorene med ordene «Stopp, det er noe vi må si! Vi melder at en kamerat er død.»⁴⁰⁸ Slik blir den patosfylte og dramatiske musikkatsen konfrontert og dramaturgisk verfremdet av et nakent, refleksivt og statisk sceneforløp. Dette gjelder både teksten som er prosaisk og enkel, og scenografien som er strippet ned til et absolutt minimum. Den dramaturgiske verfremdungen er også her et bærende strukturelement, men med et omvendt forhold mellom musikk og scene fra de «tradisjonelle» episke teaterstykkene til Brecht. Som Vagn Lid påpeker innebærer konfrontasjonen at stykkets dramaturgi holdes åpen.⁴⁰⁹ Sagt med andre ord betyr dette at verken musikken eller sceneforløpet får innta en posisjon som det primære elementet i stykket. *Die Maßnahme* er et eksempel på det jeg mener er det mest spennende potensialet i Brechts teorier: En scenekunstform som ikke har et på forhånd definert hierarki mellom kunststartene. Kombinasjonen av adskillelse av elementene og verfremdung som bærende strukturelement åpner opp for en scenekunstform hvor forholdet mellom kunststartene holdes åpent, med et bredt spekter av kombinasjonsmuligheter. I etterkant av *Die Maßnahme* følger imidlertid Brecht i liten grad opp modellen i sitt eget virke.

2.3.4 Romlig eller vertikal verfremdung: *Kuhle Wampe, oder: Wem gehört die Welt?*

I tese 71 fra *Organon* skriver Brecht i sitt sedvanlige polemiske språk:

Musikken må framfor alt motvirke ensrettingen som vanligvis blir krevd av den, og som degraderer den til en tankeløs tjener. Den «akkompagnerer» ikke, og i så fall med kommentar. Den nøyer seg ikke med å «uttrykke seg» ved å simpelthen tømme seg for stemningen som hendelsesforløpet smitter den med.⁴¹⁰

Dette er en utdyping av «aksentforskyvelsen» som Brecht satte opp mellom dramatisk og episk opera i anmerkningene sine til *Mahagonny* – som igjen baserte seg på en lignende liste med fokusendringer i overgangen fra det dramatiske til det episke teater.⁴¹¹ Implisitt i forandringen er

408 Brecht, 2012a:23

409 Vagn Lid, 2011:273-74

410 Min oversettelse. Tysk original: «Die Musik muß sich ihrerseits durchaus der Gleichschaltung widersetzen, die ihr gemeinhin zugemutet wird und die sie zur gedankenlosen Dienerin herabwürdigt. Sie «begleite» nicht, es sei denn mit Komment. Sie begnüge sich nicht damit, sich «auszudrücken», indem sie einfach der Stimmung entleert, die sie bei den Vorgängen befällt.» - Brecht, GW16:697

411 Brecht, GW17:1009 Her er det viktig å merke seg at det altså ikke handler om et motsetningsforhold mellom de to – slik dette skjemaet ofte har blitt tolket – men om en fokusendring. På samme sted skriver Brecht: «Slik kan det

forskjellen mellom Wagners gesamtkunstwerk og det jeg har kalt Brechts totalkonstruksjon:

<i>Dramatisk opera</i>	<i>Episk opera</i>
Musikken serverer	Musikken formidler
Musikken forøker teksten	tolker teksten
Musikken postulerer teksten	forutsetter teksten
Musikken er illustrerende	tar stilling
Musikken utmaler den psykiske situasjonen	gir holdningen ⁴¹²

Listen sier lite om den konkrete utformingen av musikken, og det er vanskelig å slutte seg til hva slags musikalsk materiale en komponist skal benytte seg av for å gjennomføre fokusforskyvningen. Generelt gir Brecht få håndfaste instruksjoner i sine omtaler av musikk. Jeg vil forsøke å utfylle dette, spesielt i delen som omhandler gestus, men vil samtidig understreke at det ikke finnes noe fasitsvar eller objektiv instruksjon til hvordan en skal frambringe denne type effekter. Det er nettopp dette som er komponistens hovedutfordring innenfor det brechtske rammeverket. Etter min mening er usikkerheten om virkning noe som gjelder kunstneriske skapelsesprosesser generelt, selv om både Eisler og Brecht ytret ønske om å ta i bruk musikken med presis visshet om dens effekt.⁴¹³ Det ligger i kunstens natur at en kunstners intensjon og virkning på publikum aldri samsvarer helt, blant annet fordi forskjellige personer oppfatter musikken ulikt basert på individuell biografi. Mange av Brechts ønsker for musikken blir dermed mer idealer å strekke seg etter, og ikke forutsetninger som kan oppfylles absolutt. Likevel har de som idealer et produktivt potensiale i sammenheng med tverrkunstneriske samarbeid.

Ønsket om at musikken skulle ta selvstendig stilling til sceneforløpet i form av formidling, tolking og kommentar er særlig relevant i sammenheng med den romlige verffremdungen. I tidligere nevnt tekst om filmmusikk⁴¹⁴ setter Brecht ideen om musikkens selvstendighet tydelig i sammenheng med verffremdung: «[M]usikken hadde som oppgave å beskytte publikum mot å falle i

emosjonelt suggestive eller det rent rasjonelt overtalende bli foretrukket innenfor en kommunikasjonsprosess.»
Verken det dramatiske teateret eller gesamtkunstverket blir altså forkastet, men snarere utvidet med nye teknikker.

Se også Knopf, 2000:78

412 Brecht, GW17:1011

413 Se for eksempel Brecht, GW15:481

414 Jmf. kapittel 2.2.1

transe. Den forsøkte ikke å øke effekter som allerede var til stede, men snarere avbrøt eller manipulerte dem.»⁴¹⁵ I stedet for å forsterke virkningen teksten legger opp til innenfor et forløp, skal musikken skape en erkjennelsesmessig uoverensstemmelse hos publikum i samspillet med det sceniske. Uoverensstemmelsen åpner for et omslag i tilskuerens erkjennelse. Gjennom at noe ikke stemmer eller er påfallende, begynner tilskuerne å lete etter en forklaring som kan oppløse dissonansen. I den romlig verfremdungen oppnåes dette ved et dialektisk – et motsetningsfylt eller kontrapunktisk – forhold mellom kunststartene. Som et uttrykk for dette fastsetter Brecht som punkt åtte i tidligere nevnt tekst om verfremdung og dialektikk: «Motsetningenes enhet (I det enhetlige søkes det etter motsetninger [...])»⁴¹⁶ Musikkens funksjon er altså å kontrastere, kommentere og avbryte sceneforløpet romlig, i tillegg til å konfrontere det dramaturgisk i etterfølgende deler. Interaksjoner parallelt i tid mellom musikk, skuespill og scenografi skaper gjensidige verfremdinger som strukturerer enkeltscenene stykket er bygget opp av. Enkeltscenene verfremder hverandre dramaturgisk. Det er altså først gjennom intermedialitet at romlig verfremdung kan oppstå. En forståelse av kunststartenes omgang med hverandre som kontrapunktisk blir nyttig ettersom det her handler om å konstruere motstemmer som sammen danner en helhet. Gjennom Brechts fragment over ser vi hvordan det tverrestetiske kontrapunktet innebærer en forståelse av kunststartenes forhold til hverandre som dialektisk.

Av spesiell interesse for denne oppgaven er forholdet mellom sceniske forløp og musikk. Brecht antyder flere steder ulike måter de kan inngå i et kontrapunktisk forhold til hverandre. I teksten *Über die Verwendung von Musik Für ein episches Theater* – som ble skrevet i 1935, og korrigert på starten av femtitallet⁴¹⁷ – skriver Brecht: «[S]pesielt ønskelig ville det for eksempel være, at skuespillerne så kunne spille *mot* stemningen som musikken frambrakte.»⁴¹⁸ Han utdyper ideen senere tekster, blant annet i nevnte tekst om filmmusikk, og i et udatert fragment om scenemusikk. Han viser eksempler på hvordan musikk og scene ved hjelp av romlig verfremdung kan skape en situasjon hvor elementene forandrer og forvrenger hverandre, så effektene avbrytes eller manipuleres. Målet for virkningen er den samme som i verfremdung forøvrig. Den lar publikum oppfatte det kjente som noe underlig som avkrever forklaring. Slik åpner den opp for en

415 Min oversettelse. Tysk original: «[D]ie Musik hatte die Aufgabe, das Publikum vor «Trance» zu bewahren. Sie übernahm nicht die Steigerung vorhandener oder angebahnter Wirkungen, sondern brach solche Wirkungen ab oder manipulierte sie.» - Brecht, GW15:491

416 Min oversettelse. Tysk original: «Einheit der Gegensätze (im Einheitlichen wird der Gegensatz gesucht [...])» - Brecht, GW15:361

417 Brecht, GW15:Anmerkungen 12

418 Min oversettelse. Tysk original: «[B]esonders wünschenswert wäre es zum Beispiel, daß die Schauspieler dann gegen die von der Musik erzeugte Stimmung spielen könnten.» - Brecht, GW15:481

ny forståelse av saken:

En stor del av samtidsmusikken var introspektiv og utbroderte subjektive stemninger. Ettersom slik musikk straks smitter og samstemmer lytteren emosjonelt tillater den ingen vurdering (emosjonell eller rasjonell) av den aktuelle sjelstemningen og tas derfor helst i bruk på steder hvor sceneforløpet muliggjør en slik vurdering. (For eksempel når en person eller en persongruppe hvis fortvilte, triste eller optimistiske stemning musikken uttrykker tydelig framtrer som henholdsvis forhåpningsfull, munter eller desperat.)⁴¹⁹

Under melodramatiske partier sørget musikken for at publikum kunne avsløre hulheten og det konvensjonelle i hendelsesforløp som ble spilt av skuespillerne med et urokkelig alvor.⁴²⁰

En dramatisk, stemningsoppbyggende musikk kan altså verfremdes av skuespillere som uttrykker motsatte følelser av det musikken gjør. Melodramatiske sceneforløp kan verfremdes av en musikk som motvirker effektene skuespillet skaper. I begge tilfeller er målet å stimulere publikum og deltagere til refleksjon ved å skape erkjennelsesmessige uoverensstemmelser. Det motstridende skuespillet skal legge til rette for en vurdering av stemningen som musikk uttrykker. Musikken kan motvirke melodramatiske parti som, hvis musikken heller hadde bidratt til stemningen, ville ha «revet publikum med» slik at det emosjonelle hadde tatt overhånd. Målet med kontrastene en «mestring» av verden, altså et dialektisk overblikk som kan bidra til konstruktiv handling. Som vi har sett i forbindelse med Eislers mangel på musikalsk polyfoni i *Die Massnahme*, kan en effektiv romlig verfremdung ofte kreve at elementene begrenser seg og gir rom til hverandre. En sparsommelig bruk av en effekt kan gjøre den kraftigere, og en intermedial virkning kan bli sterkere hvis elementene utfyller eller kontrasterer hverandre heller enn å jobbe mot den samme effekten innenfor hver kunstart. «Hvis man for eksempel vil og kan bruke musikken til å uttrykke sjelelige prosesser hos menneskene, så trenger man ikke en masse handlinger til å gjøre det samme, selv om de ellers også kunne ha forfulgt det samme målet.»⁴²¹ I samme avsnitt drøfter Brecht et hypotetisk eksempel: En ung mann er ute og ror med sin elskede på et lite vann. Han får båten til å velte, og lar

419 Min oversettelse. Tysk original: «Ein großer Teil der zeitgenössischen Musik war introspektiv und bestand aus Ausmalungen subjektiver Stimmungen. Solche Musik gestattet, da sie den Hörer emotional sogleich ansteckt und gleichstimmt, keine Beurteilung (rationaler und emotionaler Art) der betreffende Seelenstimmung selbst und ist daher am besten da eingesetzt, wo die Vorgänge auf der Bühne eine solche Beurteilung gestatten. (Etwa wenn die Person oder Personengruppe, deren verzweifelte oder traurige oder optimistische Stimmung sie ausdrückt, sich anscheinend zuversichtlich oder aufgeräumt oder desperat gibt)» - Brecht, GW15:486-87

420 Min oversettelse. Tysk original: «Bei melodramatischer Partien sorgte die Musik dafür daß das Publikum die Hohlheit und den Konventionalismus gewisser, von den Schauspielern mit unerschütterlichem Ernst gespielter Vorgänge entdecken konnte.» - Brecht, GW15:491

421 Min oversettelse. Tysk original: «Wenn man zum Beispiel die Musik dafür einsetzen will und kann, seelische Vorgänge in den Menschen auszudrücken, dann braucht man allerhand Aktion nicht mehr, die sonst den Zweck verfolgen könnte, die betreffenden seelischen Vorgänge auszudrücken.» - Brecht, GW15:496

jenta drukne. Musikken har to muligheter i følge Brecht. Den kan foregripe publikums følelser, bygge opp spenning og forsøke å uttrykke det skumle og grusomme i handlingen. Denne retningen vil være i tråd med en klassisk mordscene i en skrekkfilm hvor musikken bygger opp en skummel stemning, selv om det foreløpig ikke har skjedd noe, og slik holder publikum i en ansent forventning. Den andre muligheten er å gjøre det stikk motsatte. Komponisten kan heller jobbe opp mot rammene for handlingen – det muntre og behagelige i landskapet, og naturens fullstendige likegyldighet – og uttrykke det hverdagslige i situasjonens utgangspunkt. Brechts antagelse er at mordet i det siste tilfellet vil oppleves som skrekkeligere og mer unaturlig enn i det første.⁴²² I boka *Komposition für den Film*, gir Eisler et lignende eksempel med henvisning til Busoni. Musikken knytter seg ikke opp mot scenes umiddelbare handling eller en stemning, og lar slik den egentlige meningen komme fram. Han kaller dette «dramaturgisk kontrapunkt», et begrep som ligger tett opp til det jeg kaller dramaturgisk eller horisontal verfremdung.⁴²³

Når eksemplene er hypotetiske blir det vanskelig å vurdere dem. Vi kan la eksempelet ovenfor stå ukommentert som en inspirasjon til hvordan en kan tilnærme seg komponering av musikk til handlingsforløp, og heller vende oss mot et beslektet eksempel: filmen *Kuhle Wampe, oder: Wem gehört die Welt?*. I åpningsscenen glir kameraet over industriområder og trange leieblokker i datidens Berlin. Så kommer en sekvens hvor vi får se forskjellige avisforsider og enkeltartikler. De omhandler først storpolitiske temaer før de erstattes av overskrifter som melder om hvordan arbeidsløsheten gradvis øker fra en og en halv million til over fem millioner. Musikken til denne delen – som har tittelen *Präludium* – begynner før selve filmen, i det rulleteksten vises. Den beveger seg dynamisk primært i lei mellom *f* og *fff*. Besetningen består av tre klarinetter, alt- og tenorsaksofon, to trompeter, trombone, tuba, perkusjon, klaver, cello og kontrabass.⁴²⁴ Den er satt i allegro med drivende åttendedeler som grunnpuls, og bygger seg opp mot store dynamiske høyepunkter, før den trekker seg tilbake og bygger opp igjen. Et eksempel er takt 28 til takt 51, hvor en fem takters *poco a poco accelerando* etterfulgt av en fem takters *crecendo* bygger seg opp til en fjorten takters del i *fff* med tung bruk av pauker og hissige åttendedeler i klarinettene.⁴²⁵ Satsen har en drivende og energisk karakter preget av stakkato og marcato, med perkusjon, messing- og treblåsere og piano som de primære elementene. Hanns Eisler sa i ettertid følgende om musikken til sekvensen: «Produksjonssjefen ønsket en underlig og melankolsk musikk som bakgrunn. Men jeg

422 Brecht, GW15:496

423 Adorno & Eisler, 1977:62-63

424 Eisler, 1972:3-13

425 Ibid:7-10

Eks. 4: Die Fabriken. Takt 1-9 (Eisler, 1972:40-41)

40

IV Die Fabriken

Energische, stampfende \downarrow

Klar. (Es) *ff*

Klar. I (B) *ff*

Klar. II (B) *ff*

ASax. (Es) *ff*

TSax. (B) *ff*

Trp. I (B) *ff*

Trp. II (B) *ff*

Pos. *ff*

Tb. *ff*

Kl. Tr. *ff*

Bj. *ff*

Klav. *ff*

Vc. *ff*

Kb. *ff*

Energische, stampfende \downarrow

poco pesante (meno mosso)

5

Klar. (Es)

Klar. I (B)

Klar. II (B)

ASax. (Es)

TSax. (B)

Trp. I (B)

Trp. II (B)

Pos.

Tb.

Kl. Tr.

Gr. Tr.

Bj.

Klav.

Vc.

Kb.

mf

fff

mf

p

fff

fff

f

f

poco pesante (meno mosso)

skrev i stedet musikk med en energisk, bitter og kjempende karakter som gav en følelse av protest mot slike tilstander.»⁴²⁶

Utvilsomt ville virkningen av åpningsscenen vært en helt annen hvis musikken hadde blitt utformet slik produksjonssjefen opprinnelig foreslo. En underlig og melankolsk musikk ville gitt en følelse av en resignert kontemplasjon over forholdene. Eislers musikk gir derimot en følelse av tvingende nødvendighet. Noe må skje, og noe vil skje. Siden musikken ikke knytter seg opp mot noen form for stemning som finnes i bildene, er det som om den krever en forklaring. Dette ligger både i musikkens karakter i seg selv – i det at den er hurtig, stakkato og forte – og i det at den i tempo og karakter kontrasterer filmingen som er rolig og langsom og til dels består av lange klipp. Det oppstår en dissonans mellom bildene og musikken som vi trenger en forklaring på. Hvorfor denne hissige musikken til dette tilsynelatende fredelige landskapet? I denne følelsen av et behov for forklaring ligger verfremdungen, som slik skaper et potensiale for ny erkjennelse. En underlig og melankolsk musikk som var «samstemt» med bildene ville gitt et inntrykk av at arbeiderklassens bo- og arbeidsforhold og den økende arbeidsløsheten var noe uforanderlig og normalt, selv om den riktignok er begredelig. Eisler musikk gir i stedet uttrykk for et ønske om og en vilje til å forandring, og foregriper allerede ved starten filmens hovedbudskap og konklusjon: At en organisert og solidarisk arbeidsklasse kan være i stand til å skape en bedre verden. Budskapet gjøres eksplisitt i filmens avslutningsscene. Her ser vi en strøm av arbeidere gå gjennom en tunnel, mens Ernst Busch synger den første versjonen av en sang som senere skulle bli kjent som *Solidaritätslied*. Før dette er sangen blitt sunget flere ganger diegetisk i filmen, blant annet under et massemøte for arbeidernesport. Refrenget i denne sangen – som skulle få en stor utbredelse både i Tyskland og internasjonalt – er som følger.

426 Bjørkvold, 1984:60

Eks. 5: Solidaritätslied. Takt 29-32 (Henneberg, 1984:206)⁴²⁷

Marschtempo

1.-5. Vorwärts und nicht vergessen, worin unsere Stärke besteht.

steht. Beim Hungern und beim Essen,

vorwärts, nicht vergessen die Solidarität!

Omtrent tre kvarter ut i filmen kommer en scene med lignende effekt som åpningsscenen, men som samtidig peker mot filmens avslutning. Her glir kameraet langsomt over forskjellige typer industri og havner. Satsen, som har tittelen *Fabriken*, består av variasjoner og bearbejdelser av

427 Teksten på norsk er: «Fremad og aldri glemme hva vår styrke består av. Ved sult og ved måltidet, fremad og aldri glemme solidariteten!» (Min oversettelse)

Solidaritätslieds musikalske materiale. Den har noe av den energiske karakteren fra filmens åpning, med ff som dynamisk utgangspunkt og drivende åttendedeler som grunnpuls, men satsen har en mer enhetlig karakter. I partituret står «Energische, stampfende» oppgitt som tempoangivelse. Fjerdedelen skal altså være energisk og trampende, en instruksjon som gjør at satsen foregriper *Solidaritätslieds* tydelige marsjpreg. Et eksempel på Eislers variasjoner er satsens seks første takter. Første takt åpner med melodien fra refrengets første takt unisont i tuba og trombone i Ab-moll. Neste takt går trombonen inn i en motstemme, mens samme melodi repeteres av førstetrompeten. Nå har imidlertid det harmoniske grunnlaget beveget seg en kvint opp, til Eb-moll. Denne vekslingen mellom tuba-trombone og trompet fortsetter de tre neste taktene, og i hver takt transponeres det harmoniske grunnlaget en kvint opp eller en kvart ned fra forrige. Dette kulminerer i en fff i takt seks. Effekten er den samme som i åpningen, men den er blitt mer eksplisitt på grunn av den melodiske tilknytting til Brechts tekst. Musikken blitt mer enhetlig, organisert og marsjaktig. Den peker mot en utvikling i kreftene som bestrider de rådene tilstandene. Samtidig gir motstemmene og bearbeidelsene av det opprinnelige temaet satsen en mer fugert karakter enn akkompagnementet til *Solidaritätslied* i siste scenen.

Solidaritätslieds tonale sentrum er bevisst tvetydig. Toneartfølelsen veksler mellom D-moll og A-frygisk. Vekslingen og tvetydigheten har bakgrunn i at både A-frygisk og D-Eolisk er modale skalaer som utledes fra samme grunnskala: F-dur. De har altså samme antall fortegn og tonegrunnlag. Refrenget bærer mest preg av A. Dette gjelder særlig takt fem til åtte, hvor dominanten i form av E-dur innføres. Overgangen til verset gir imidlertid en tydelig følelse av D-moll gjennom en klassisk IV-V-I kadens. IV og V kommer i refrengets to siste taker i form av G-moll og A-dur. Særlig at A-moll blir til A-dur forsterker følelsen av at versets utgangspunkt er D-moll, og ikke A-frygisk. I aller siste refreng, som også er filmens avslutning, dukker det i slutten opp to uventede spørsmål. Som i de andre refrengene er det harmoniske grunnlaget G-moll og A-dur. Vi får samme forventning til en IV-V-I kadens som skal oppløses i D-moll, men i stedet repeteres her G-moll og A-dur en gang til, og hele sangen slutter på en uoppløst dominant.

Eks. 6: Solidaritätslied. Takt 1-10 (Henneberg, 1984:204)⁴²⁸

wes- sen Mor- gen ist der Mor- gen, wes- sen Welt ist die Welt?

Dette gir filmen en uavsluttet virkning som skaper en kontinuitet ut i betrakterens hverdagsliv. Spenningen forblir uoppløst i det filmen slutter, som for å si at spørsmålet kun kan besvares der ute, i virkeligheten. Igjen er det verfredningen i form av noe påfallende som krever en forklaring av lytteren, som skaper effekten. Åpningsmusikken kan betraktes som en latent formulering av det samme spørsmålet, som også er blitt formulert eksplisitt i filmens tittel.

Tildeler en kunstarene denne typen selvstendighet, er det i følge Brecht viktig å økonomisere tilstrekkelig med dem. Dette gjelder særlig for musikken, som i sammenheng med film ofte danner et kontinuerlig og umerkelig bakteppe for handlingen. For at musikken effektivt skal kunne brukes til å verfremde dramatiske forløp er det sentralt at den ikke opptrer for ofte, at den ikke forsøker å oppfylle for mange forskjellige funksjoner i løpet av en forestilling og at funksjonene avgrenses tydelig fra hverandre. En må være bevisst, skriver Brecht «at de eventuelle fordelene en vinner ved å piffe opp en svak scene med litt musikk, må en betale med den ulempen at musikken i den etterfølgende scenen kan svikte. Denne egenskapen deler musikken med andre narkotiske stoffer.»⁴²⁹. En scene hvor musikken smelter sammen med sceneforløpet vil kunne gjøre en senere scene utformet med romlig verfremdung mindre virkningsfull.

I den tidligere nevnte *Das epische Theater* finner vi også eksempler på hvordan den romlige verfremdung kan kombineres med en konfrontasjon mellom utenomestetiske og estetiske elementer. Dette tydeliggjør sammenhengen mellom den romlige verfremdung og det kubistisk-

428 Telsten på norsk er : «Hvem eier gaten? Hvem eier verden?» (Min oversettelse)

429 Min oversettelse. Tysk original: «Man muß auch wissen, daß man den eventuellen Vorteil, eine schwach ausgefallene Sprechszene mit Musik aufzudoktern, mit dem nachteil bezahlen muß, daß die Musik in einer folgenden Szene versagen kann. Diese Eigenschaft teilt die Musik mit andern Drogen.» - Brecht, GW15:497

realistiske aspektet ved Brechts modell:

[B]akgrunnen tok stilling til hendelsene på scenen i det den minnet om andre hendelser på andre steder gjennom projeksjoner, i det den dokumenterte eller motbeviste personers utsagn gjennom projiserte dokumenter, i det den framla konkrete tall til abstrakte samtaler [og] i det den stilte tall og setninger til disposisjon under plastiske, men på sin måte utydelige hendelser [...]⁴³⁰

Scenografien verfremder her skuespillet ved å konfrontere det med elementer fra virkelighet i form av videoklipp, statistikk og sitater. Bruk av avisutklipp i *Kuhle Wampe* er også et eksempel på dette. Musikkens mulighet til å referere til virkeligheten er selvfølgelig begrenset til sammenligning med scenografien. Likevel er det et generelt trekk ved den romlige verfremdungen at musikken ofte «tar stilling» eller blir meningsbærende gjennom å referere til eller sitere musikk som konnoterer en spesiell kultur, tid eller bevegelse. Både Weills henvisning til kommersiell jazzmusikk i *Tolvskillingsoperaen*, og Eislers henvisning til en arbeiderkampsang i *Kuhle Wampe* er eksempler på dette.

Vi kan nå fastsette adskillelse av elementene som en forutsetning for struktureringen av den kontrapunktiske totalkonstruksjonen gjennom gjensidig verfremdung langs to akser: vertikalt og horisontalt, altså romlig og dramaturgisk. Slik kan vi, noe skjematisk, kalle adskillelse av elementene for en metode som muliggjør struktureringen av elementene gjennom verfremdung. Hvis vi nå ser adskillelse av elementene som metode, og gjensidig verfremdung som struktur, mangler vi et viktig begrep: gestus. Gestus kan betraktes som kunstnerisk materiale som alle elementene selvstendig kan bearbeide og belyse. I en tekst fra 1940 med navnet *Kurze Beschreibung einer neuen Technik der Schauspielkunst die einen Verfremdungseffekt hervorbringt* setter Brecht gestus i tydelig forbindelse med verfremdung:

Det er V-effektens mål å verfremde den samfunnsmessige gestusen som ligger til grunn for alle hendelsesforløp.⁴³¹

430 Min oversettelse. Tysk original: «Nicht nur der Hintergrund nahm Stellung zu den Vorgängen auf der Bühne, indem er auf großen Tafeln gleichzeitige andere Vorgänge an andern Orten in die Erinnerung rief, Aussprüche von Personen durch projizierte Dokumente belegte oder widerlegte, zu abstrakten Gesprächen sinnlich faßbare, konkrete Zahlen lieferte, zu plastischen, aber in ihrem Sinn undeutlichen Vorgängen Zahlen und Sätze zu Verfügung stellte» - Brecht, GW15:264

431 Min oversettelse. Tysk original: «Es ist Zweck des V-Effekts, den allen Vorgängen unterliegenden gesellschaftlichen Gestus zu verfremden.» - Brecht, GW15:346

2.4 GESTUS

Brechts gestusbegrep er det begrepene denne oppgaven tar for seg som er mest tvetydig og motstridende hos Brecht selv. Det reflekteres i ulike synspunkter på begrepet hos forskjellige kritikere. Der for eksempel Kenneth Fowler ser en selvmotsigende begrepsbruk som senere har forplantet seg til en ukritisk videreformidling av «mottatte sannheter» hos senere Brecht-omtalerer⁴³², ser Vagn Lid et «dynamisk arbeidsuttrykk» som stadig forandres i Brechts kunstpraksis og omgang med andres kunst.⁴³³ Jeg vil forsøke å vise hvordan gestus sett i lys av Brechts overordnede politisk-estetiske prosjekt kan utgjøre et anvendbart verktøy i sammenheng med tverrkunstneriske samarbeid.

Et av problemene vi møter når vi står ovenfor Brechts gestusbegrep er at han har tatt et ord som allerede har hatt en spesifikk betydning og tillagt det et nytt meningsinnhold. Samtidig gjør han det sjeldent eksplisitt i hvilken forstand han bruker ordet, og dette gjør flere av kjernetekstene som omhandler gestus flertydige. I utgangspunktet kan en på tysk under gestus forstå gestikulering, som også kan betegnes med ordet *Gestik*. Brecht bruker ordet gestus på denne måten i sine tidlige skrifter⁴³⁴. Men utover tredvetallet utvikler han en annen, mer utvidet forståelse av begrepet som han på en produktiv måte setter i sammenheng med adskillelse av elementene og verfredun.

Det kan være verdt å merke seg at Brechts flertydige bruk av begrepet har forplantet seg til de nærmeste musikalske samarbeidspartnerne hans. Hos for eksempel Eisler og Weill kan en finne bruk av ordet som går på tvers av hvordan Brecht bruker det. Eisler er til tider enda mer uklar enn Brecht, for eksempel når han sier at musikken er gestisk overalt hvor den er stor.⁴³⁵ Han viser imidlertid alltid tilbake til Brechts «oppfinnelse» av ordet, som for eksempel i forordet til boka *Komposition für den Film*⁴³⁶, og redegjør ikke selv for begrepet. Weill har et mer selvstendig forhold til gestus, spesielt i sammenheng med musikk. Han brukte ordet skriftlig før Brecht, allerede i 1928 i teksten *Der Musiker Weill*, og året etter, mer utfyllende, i teksten *Über den gestischen Charakter der Musik*.⁴³⁷ Han viser imidlertid til samarbeidet sitt med Brecht, og en antar at disse to har hatt gjensidig påvirkning på hverandre i forståelsen av ordet, selv om de har vektlagt forskjellige

432 Fowler, 1991:50-51

433 Vagn Lid, 2011:76

434 Fowler, 1991:27

435 Ibid:48

436 Adorno & Eisler, 1977:26

437 Weill, 1990:53,63

aspekter ved det.⁴³⁸ Min egen undersøkelse tar derfor primært utgangspunkt i Brechts bruk av ordet, selv om jeg enkelte steder trekker inn Weill og Eisler.

2.4.1 Definisjon

Ettersom betydningsinnholdet Brecht legger i ordet *gestus* ikke er konsekvent, og skriftene hans er fragmenterte og spredt utover et større tidsrom, er det enkelt å peke på feil og motsigelser. Derfor vil jeg i denne oppgaven heller gjøre en *lesning* av Brechts tekster, og forsøke komme fram til en forståelse av *gestus* som kan bidra til å gjøre det til et anvendbart konsept. En slik konstruktiv forståelse mener jeg kan basere seg på en forståelse av *gestus* som forskjellige grunnholdninger som avgir markører for samfunnsmessige forhold. Det er den marxistiske dialektikken som for Brecht gjør det mulig å «mestre» disse forholdene, altså å først forstå og så forandre dem. *Gestus* handler derfor om å synliggjøre forholdene mellom menneskene som motsetningfylte og i forandring. Samfunnet skal vises som bestående av motsetningsfylte enheter. Brecht gjør dette eksplisitt i et tidlig notat om dialektikk når han skriver at «[d]et gestiske var for dem nettopp det dialektiske i det dramatisk-teatrale»⁴³⁹. På bakgrunn av marxismen, og spesifikt av Marx' kritikk og analyse av kapitalismen i *Kapitalen*, er Brecht opptatt av måten folk forholder seg til hverandre i samfunn hvor den kapitalistiske formen for varebytte er dominerende.⁴⁴⁰ Derfor er klassemotsetningen den viktigste samfunnsmessige motsetningen for Brecht. *Gestus* handler altså i stor grad om hva slags klasseforhold folk står i til hverandre. Mer overordnet kan det synliggjøre hvordan vareøkonomien skaper motsetningsforhold i det menneskelige samværet, og i forholdet mellom individ og samfunn, for eksempel i form av fremmedgjøring som følger av den såkalte varefetisjismen. I *gestus* kommer et mangfold av motsetnings-, undertrykkelses- og maktforhold til syne. Det kan i tillegg til klassemotsetninger synliggjøre for eksempel raseideologi eller kjønnshierarkier. Hva «markører» innebærer vil avhenge av hvilket medium det er som uttrykker *gestusen*. For en skuespiller vil det primært dreie seg om ansiktsuttrykk, kroppsspråk og språklig kommunikasjon, altså forskjellige typer sosiale «distinksjoner». Her kan *gestus* forståes som et beslektet begrep til *habitus* slik det ble brukt av både Pierre Bourdieu og Marcel Mauss. En viktig forskjell er at *gestus* er et estetisk anvendt begrep, og ikke et sosiologisk analyseverktøy. *Gestus* er altså ikke noe som er, som finnes, men snarere noe som blir til, som framstilles i en kunstnerisk prosess. *Gestus* får i tillegg en mer

438 Stegmann, 1997:252 og Fowler, 1991:47

439 Min oversettelse. Tysk original: «Das Gestische war für sie eben das Dialektische, das im Dramatisch-Theatralischen steckt.» - Brecht, GW15:217

440 Engelhardt, 1984:178

utvidet betydning fra det øyeblikk det opptrer i sammenheng med musikk og billedkunst (scenografi), og ikke minst i tverrestetiske sammenhenger. Her er definisjonen den samme – en helhetlig måte å forholde seg på som avgir markører for samfunnsmessige forhold – men midlene for å uttrykke dem vil nødvendigvis være annerledes. Engelhardt snakker for eksempel om gestus som «en materies måte å forholde seg på», og om musikalsk gestus som et «avleiret klangmateriale som har abstrahert seg fra virkeligheten».⁴⁴¹ Kurt Weill støtter også en slik forståelse når han skriver at «[v]i finner gestisk musikk overalt hvor et forløp mellom mennesker blir musikalsk framstilt på naivt vis.»⁴⁴² Som en ytterligere understreking av dette sier Brecht om Weills «songs» at «[d]eres karakter som en så og si gestisk musikk kan knapt forklares ut fra andre drøftelser enn slike som demonstrerer nyvinningenes samfunnsmessige mål.»⁴⁴³ Som Walter Benjamin viser er gestus dermed alltid historisk og sosialt bestemt ut i fra konteksten kunstverket oppstår i.⁴⁴⁴ Tore Vagn Lid på sin side betoner gestus som en møteplass mellom kunst og virkelighet, altså mellom det han kaller det estetiske og det utenomestetiske.⁴⁴⁵ Allerede i første tekst hvor Brecht behandler gestus utfyllende – *Über die Verwendung von Musik Für ein episches Theater* fra 1935 – mener jeg å finne belegg for alle de vesentlige momentene som jeg har beskrevet til nå. Det kan i tillegg være interessant å merke seg at denne første utførlige beskrivelsen skjer nettopp i en tekst som omhandler bruken av musikk i det episke teateret:

Det episke teateret er hovedsakelig interessert i måten menneskene forholder seg til hverandre, *der hvor den viser hen til det sosialhistoriske (typiske)*. Det utarbeider scener hvor menneskene forholder seg slik at de sosiale lovene de står under blir synlige. Her må anvendbare definisjoner utarbeides. Det vil si definisjoner av prosessene som interesserer oss som gjennom sin bruk muliggjør en inngripen i disse prosessene. Det episke teaterets interesse er altså utpreget praktisk. Måten menneskene forholder seg på vises som foranderlig, og mennesket som avhengig av visse økonomisk-politiske forhold og samtidig som i stand til å forandre disse forholdene. [...] Tilskueren skal altså være i stand til å gjennomføre sammenligninger av måten folk forholder seg på. Sett fra estetikens standpunkt betyr dette at skuespillerens gestus blir spesielt viktig. For kunsten handler det her om en kultivering av gestus. [...] Det mimiske prinsipp blir så og si avløst av det gestiske prinsipp.⁴⁴⁶

441 Min oversettelse. Tysk original: «Gestus also ist die Verhaltens-Form einer Materie, die etwa in der Musik als sedimentiertes Klangmaterial von der Wirklichkeit abstrahiert, der sie als Vorstellungswelt entsprang» - Engelhardt, 1984:43

442 Min oversettelse. Tysk original: «Wir finden gestische Musik überall, wo ein Vorgang zwischen Mensch und Mensch in naiver Weise musikalisch dargestellt wird.» - Weill, 1990:65

443 Min oversettelse. Tysk original: «Der Charakter dieser Songmusik als einer sozusagen gestischen Musik kann kaum anders als durch solche Erörterungen erklärt werden, die den gesellschaftlichen Zweck der Neuerungen herausarbeitet.» - Brecht, GW15:476

444 Vagn Lid, 2011:79

445 Ibid:77

446 Min oversettelse. Tysk original: «Das episches Theater ist hauptsächlich interessiert an dem Verhalten der Menschen zueinander, wo es sozialhistorisch bedeuten (typisch) ist. Es arbeitet Szenen heraus in denen Menschen sich so

I stedet for en naturalistisk imitering av virkeligheten basert på mimesis, streber altså Brecht mot en kubistisk eller prismatisk framstilling av verden slik den er, var og kan bli, basert på den marxistiske dialektikken. Dette sistnevnte er det Brecht kaller det gestiske prinsipp. Sammenhengen mellom Brechts overordnede politisk-estetiske prosjekt og gestus bør dermed være tydelig demonstrert.

Kenneth Fowler kritiserer Brechts og senere Brechtkritikerens bruk av ordet for å være inkonsekvent fordi Brecht ser ut til å skille mellom en samfunnsmessig og en privat gestus. Han mener det bunner i en konflikt mellom Brecht klassebakgrunn og klasseidentifisering, som en konflikt mellom et borgerlig og et proletært verdenssyn som får utslag i tekstene hans.⁴⁴⁷ Det proletære verdenssynet defineres som en ide om at sosial væren bestemmer bevissthet. Det borgerlige relateres til en oppfatning av menneskelig psyke som uavhengig av den materielle verdenen. Kildegrunnlaget han oppgir er et enkelt setningspar fra listen over fokusforskyvninger fra dramatisk til episk teateret i anmerkningene til *Mahagonny*. Her er riktignok setningen «tenkningen bestemmer væren» satt opp mot «den samfunnsmessige væren bestemmer tenkningen»⁴⁴⁸, men jeg mener Fowler her misforstår et sentralt aspekt i Brechts verdenssyn når han ser på dette som et enkelt kausalt forhold, og ikke som et forhold preget av vekselvirkning. I samme liste som Fowler trekker fram finnes et annet setningspar som beskriver hvordan «det uforanderlige mennesket» erstattes av «det foranderlige og forandrende mennesket»⁴⁴⁹. Sistnevnte er et poeng Brecht trekker fram igjen og igjen, blant annet i utdraget jeg siterte over: «mennesket som avhengig av visse økonomisk-politiske forhold og *samtidig som i stand til å forandre disse forholdene*». Dermed gjør Fowler en grunnleggende feil i forståelsen av Brechts materialisme som han betegner som «an underlying unifying idea» for hele Brechts teori om gestus.⁴⁵⁰ Feilen går ut på at han i stor grad overser det dialektiske, som innebærer en tydelig betoning av subjektets mulighet til å forandre det

verhalten, daß die sozialen Gesetze, unter denen sie stehen, sichtbar werden. Dabei müssen praktikable Definitionen gefunden werden, das heißt solche Definitionen der interessierenden Prozesse, durch deren Benutzung in diese Prozesse eingegriffen werden kann. Das Interesse des epischen Theaters ist also ein eminent praktisches. Das menschliche Verhalten wird als veränderlich gezeigt, der Mensch als abhängig von gewissen ökonomisch-politischen Verhältnissen und zugleich als fähig, sie zu verändern. Der Zuschauer soll also in der Lage sein, Vergleiche anzustellen, was die menschlichen Verhaltensweisen anbetrifft. Dies bedeutet, vom Standpunkt der Ästhetik aus, daß der Gestus der Schauspieler besonders wichtig wird. Es handelt sich für die Kunst um eine Kultivierung des Gestus. [...] Das mimische Prinzip wird sozusagen vom gestischen Prinzip abgelöst.» - Brecht, GW15:474-75

447 Fowler, 1991:28-29

448 Min oversettelse. Tysk original: «das Denken bestimmt das Sein – das gesellschaftliche Sein bestimmt das Denken» - Brecht, GW17:1010

449 Min oversettelse. Tysk original: «der unveränderliche Mensch – der veränderliche und verändernde Mensch» - Brecht, GW17:1010

450 Fowler, 1991:38

samfunnsmessige gjennom praksis. Selv om Brecht flere steder snakker om kausalitet og kausal lovmessighet⁴⁵¹, kan det ikke forstås som et en til en forhold mellom årsak og virkning. Snarer handler det om vekselvirkninger og motsetningsforhold i bevegelse. Altså ikke bare at visse samfunnsformer fører til den og den typen mennesker, men heller en kontinuerlig interaksjon mellom individene og samfunnet. At Brecht finner dette elementet hos Marx er tydelig. Også Marx' dialektikk orienterer seg mot prosesser og transformerende forhold, og ikke om rene årsak-virkningsforhold.⁴⁵² Dette gjelder også Marx' metode for å finne sammenhenger i verden ved å jobbe seg fram og tilbake mellom overflate og dypstruktur. At Fowler overser disse aspektene ved Brechts verdenssyn forklarer hvorfor han oppfatter Brecht som «ambiguous as to the extent of the relation between social and the individual»⁴⁵³. Brecht ser på dette forholdet som nettopp ekstremt komplisert, og ut fra dialektikken er det ikke et fiksert forhold, men en motsetningsfylt prosess. At Fowler overser et så grunnleggende aspekt ved Brechts tenkning er påfallende, ettersom Fowlers egen konklusjon, som jeg forøvrig vil være enig i, er at vi trenger en mer dialektisk og relasjonell tilnærming til Brechts teorier.⁴⁵⁴

Som en konsekvens av konflikten mellom Brechts klassebakgrunn og klasseidentifisering, trekker Fowler særlig fram et skille Brecht gjør i teksten *Über gestische Musik* som et eksempel på det selvmotsigende i både Brecht og senere omtaleres gestusforståelse. Brecht skriver her at «ikke enhver gestus er en samfunnsmessig gestus»⁴⁵⁵. For Fowler blir dette skillet et uttrykk for, på den ene siden, en ide om et autonomt subjekt som bunner i Brechts faktiske klassebakgrunn, og på den andre siden en ide om at all individuell bevissthet styres av sosial væren, et syn Brecht ønsker å tilegne seg basert på hans identifisering med arbeiderklassen. Disse to verdenssyn er uforenelige, og Brechts gestusforståelse preges derfor etter Fowlers mening av et grunnleggende motsetningsforhold.⁴⁵⁶ Jeg mener imidlertid at skillet Brecht gjør lar seg forklare hvis vi holder fast ved en forståelse av gestus som markører for samfunnsmessige forhold. I samme tekst finner vi et utdrag som kan tale for en slik forståelse: «Den samfunnsmessige gestusen er gestusen som er relevant for samfunnet, gestusen som tillater slutninger om de samfunnsmessige tilstandene.»⁴⁵⁷ Brecht er imidlertid ikke konsekvent i denne begrepsbruken, og skriver ofte kun gestus selv om han åpenbart viser til samfunnsmessig gestus. Jeg vil komme tilbake til dette skillet, men om vi

451 Brecht, GW15:278-80

452 Harvey, 2010:11-13

453 Fowler:1991:39

454 Ibid:53-55

455 Brecht, GW15:483

456 Fowler, 1991:29,33

457 Ibid:484

foreløpig fastholder samfunnsmessig gestus som noe som «tillater slutninger om de samfunnsmessige tilstandene» vil dette innebære at en samfunnsmessig gestus godt kan være «tilsynelatende privat»⁴⁵⁸ og likevel si noe om hva slags sosial posisjon personen som uttrykker dem står i. En vil i flere tilfeller vil være i stand til å si noe om posisjonen en person har i samfunnet ut fra personens adferd, selv om vedkommende er alene eller tilsynelatende ikke forholder seg til noen andre. Samtidig kan forskjellige typer gester og fakter godt være sosialt betinget og likevel ikke si noe om hva slags forhold de som bruker dem står i til hverandre. Brecht viser dette i den tidligere nevnte *Über gestische Musik*:

Å innta en forsvarsposisjon mot en flue er til å begynne med fortsatt ingen samfunnsmessig gestus. En forsvarsposisjon mot en hund kan være det når f.eks. en dårlig kledd manns kamp mot vakthunder kommer til uttrykk i den. Forsøk på å unngå å skli på isen viser først en samfunnsmessig gestus når noen ville «tape ansikt» på det, altså falle i status.⁴⁵⁹

Slik jeg leser det blir en sosial betinget gest fortsatt ikke å regne som uttrykk for en samfunnsmessig gestus så lenge den er allmennmenneskelig, eller i hvert fall universell innenfor en kultursfære. Forsvarsposisjonen mot en flue vil for eksempel gjelde uavhengig av klassebakgrunn, ettersom fluer regnes som universelt uønskede. Den tillater derfor ingen «slutninger om de samfunnsmessige tilstandene». Forsvarsposisjonen mot en hund er mer tvetydig da den både kan uttrykke en allmennmenneskelig frykt for et dyr som er en potensiell trussel, og en frykt basert på erfaringer betinget av økonomisk og sosial posisjon i samfunnet. Et forsøk på ikke å falle på isen kan uttrykke et allmennmenneskelig ønske om ikke å skade seg, samtidig som det kan si noe om status og rang. Dette mener jeg Fowler overser når han skriver: «[F]or Brecht, there seems to still be a concept of a personal gesture which, by implication through its contrast with social gestus, is *not* socially determined.»⁴⁶⁰ Når Brecht snakker om at det finnes gester, fakter og holdninger (i noen tilfeller betegner som gestus) som ikke er samfunnsmessige, er det ikke for å si at de ikke er sosialt betinget. Snarere mener han at de er allmennmenneskelige og dermed ikke tillater slutninger om maktforhold i samfunnet. De gir ikke innblikk «forløpene bak forløpene».⁴⁶¹

458 Brecht, GW16:690

459 Die Abwehrhaltung gegen eine Fliege ist zunächst noch kein gesellschaftlicher Gestus, die Abwehrhaltung gegen einen Hund kann einer sein, wenn zum Beispiel durch ihn der Kampf, den ein schlechtgekleideter Mensch gegen Wachthunde zu führen hat, zum Ausdruck kommt. Versuche, auf einer glatten Ebene nicht auszurutschen, ergeben erst dann einen gesellschaftlichen Gestus, wenn jemand durch ein Ausrutschen «sein gesicht verlöre», das heißt Geltungseinbuße erlitte.» - Brecht, GW15:483

460 Fowler, 1991:39,29

461 Det er mulig at oversettelsen spiller en rolle her. Brechts bruk av ordet «gesellschaftlich» defineres nemlig innenfor marxistisk terminologi som noe som angår «helheten av menneskenes forhold til hverandre innenfor et bestemt samfunn» (Kilde: duden.de, lesedato: 25.01.14). Det virker for meg som om Brechts bruk av ordet har en mye mer

2.4.2 Gestus og kontekst - «kultiveringen av gestus»

Skillet mellom gestus og samfunnsmessig gestus som vi har sett at Brecht til tider opererer med, lar seg etter min mening best forklare om vi holder oss til en forståelse av gestus som et anvendt arbeidsuttrykk innenfor kunsten. Det innebærer at vi ser gestus som noe som må framstilles på scenen av de involverte kunstnerne. Med sitt kunstteknisk håndverk kan de «kultivere» samfunnsmessig gestus i en forestilling, og utarbeide scener «hvor menneskene opptrer slik at de sosiale lovene som de står under blir synlige.»⁴⁶² Selv om Brecht her bruker ordet «lover», vil jeg igjen understreke at han ikke forstår det i mekanistisk forstand, som noe som determinerer menneskers handlinger. Snarer forstår han med lover «retningslinjer, gjennomsnitt og resyméer». Lovene kommer en fram til ved å abstrahere fra individene. De gjelder derfor like lite absolutt for individene som individene for lovene, og lovene kan få forskjellige utslag for forskjellige individer.⁴⁶³ Å betrakte gestus som noe kunstnerne kan kultivere betyr også at en forestilling kan «privatisere» gestusen slik at den ikke lenger sier noe om samfunnsmessige forhold. Når en gestus er privatisert gir den et bilde av mennesket og det menneskelige samværet som tidløst og uforanderlig. I følgende utdrag fra *Über gestische Musik* klargjør Brecht dette forholdet:

Så lenge [...] en smertegestus forblir abstrakt og allmenn, slik at den ikke overskrider det rent dyriske området, er den fremdeles ingen samfunnsmessig gestus. Men kunsten tenderer ofte mot nettopp det å privatisere gestusen. Kunstneren er ikke tilfreds før han har fanget «den jagede hundens blick». Mennesket er nå kun «Mennesket», dets gestus er strippet for enhver særegenhet av samfunnsmessig art. Den er tom, det vil si ikke særskilte menneskers anliggende eller tiltak blant andre mennesker. «Den jagede hundens blick» kan bli til en samfunnsmessig gestus hvis det blir vist hvordan enkeltmennesket trykkes ned til dyrisk nivå gjennom andre menneskers handlinger. Den samfunnsmessige gestusen er gestusen som er relevant for samfunnet, gestusen som tillater slutninger om de samfunnsmessige tilstandene.⁴⁶⁴

spesifikk betydning enn det Fowler legger i sin egen oversettelse av ordet til «social». Fowler ser ut til å tolke dette som noe som angår mer enn et individ, altså mer analogt med det norske ordet sosialt. Denne utvidete tolkningen av ordet er en forutsetning for flere av argumentene Fowler bygger opp, som for eksempel følgende: «[A]s there is no gestus which occurs outside of a social context, is it not true that there is no gestus which is not social?» (Fowler, 1991:33) I mine egne oversettelser har jeg konsekvent oversatt «gesellschaftlich» til «samfunnsmessig», for å synliggjøre de marxistiske implikasjonene i Brechts bruk av ordet.

462 Min oversettelse. Tysk original: «in denen Menschen sich so verhalten, daß die sozialen Gesetze, unter denen sie stehen, sichtbar werden.» - Brecht, GW15:474

463 Brecht, GW16:615

464 Min oversettelse. Tysk original: «Solange [...] ein Schmerzgestus so abstrakt und allgemein bleibt, daß er den rein tierische Bezirk nicht überschreitet, ist er noch kein gesellschaftlicher Gestus. Aber gerade dahin, den Gestus zu entgesellschaften, neigt die Kunst häufig. Der Künstler gibt nicht Ruhe, bis er «den Blick des gejagten Hundes» hat. Der Mensch ist dann nur mehr «der» Mensch, sein Gestus ist jeder Besonderheit gesellschaftlicher Art entkleidet, er ist leer, das heißt keine Angelegenheit oder Maßnahme des besonderen Menschen unter den Menschen. Der «Blick des gejagten Hundes» kann zum gesellschaftlichen Gestus werden, wenn gezeigt wird, wie durch besondere Machenschaften der Menschen der einzelne Mensch auf die tierische Stufe heruntergedrückt wird, der gesellschaftliche Gestus ist der für die Gesellschaft relevante Gestus, der Gestus, der auf die gesellschaftliche Zustände Schlüsse zuläßt.» - Brecht, GW15:483-84

Som et uttrykk for det samme i en anvendt kontekst kritiserer Brecht i et brev fra 1954 til en skuespiller «enkelte kritikere» for å ville avkle en karakters klassespesifikke trekk for å komme fram til «*mennesket, mennesket selv, mennesket par excellence*»⁴⁶⁵. Senere i brevet sier han til skuespilleren i forbindelse med en scene at kun kjennskap til historien og «evnen til å utforme motsetningsfylte holdninger vil kunne hjelpe Dem her.»⁴⁶⁶. Gestus som samfunnsmessige motsetninger som får uttrykk i enkeltkarakterer er noe som må framstilles av teateret. Gestus forstås derfor best som et kunstnerisk anvendt begrep. Hvor sentral denne kunstneriske kultiveringen er for å få fram gestus i Brechts egen dramatikk viser kritikken hans av en produksjon av *Die Mutter* på *Union Theatre* i New York 1935. En manglende forståelse for gestus førte i følge Brecht til at stykket flere steder forandret betydning på sentrale måter. Prinsippet om adskillelse av elementene og den kollektive arbeidsprosessen dette forutsetter ble ikke tatt seriøst. Regissøren hadde gjennomført en rekke grep i scenografien, skuespillernes plassering og sangernes gestus uten å rådføre seg med scenografen og komponisten. Flere sanger som skulle virke som allmenne oppfordringer, og som derfor burde ha blitt sunget direkte til publikum, hadde regissøren plassert inn i den dramatiske handlingen.⁴⁶⁷ Dette ført til at stykkets utforming gikk på tvers av Brecht og Eislers intensjoner.⁴⁶⁸ Framføringen viser tydelig hvordan den kunstneriske «kultiveringen» er sentral for å få fram en samfunnsmessig gestus og hvordan små forandringer i bare et element kan ha avgjørende følger for helheten.

I det kunstneriske arbeidet med å kultivere gestusen blir kontekst sentralt for å vurdere om noe er en markør for samfunnsmessige forhold eller ikke. Som Fowler selv viser er ikke kjennskap til en gest i seg selv nok til å si om den er uttrykk for en samfunnsmessig gestus eller ikke.⁴⁶⁹ Det avhenger av helheten av stykket, av den kunstneriske kultiveringen av gestus gjennom det tverrestetiske kontrapunktet. Fowler demonstrerer dette med en enkel gest som også Brecht bruker som eksempel:

Let us take the example of the nod of the head; in its abstraction this may be a «simple» sign of affirmation, but on the stage in the context of an expensive restaurant, the nod of the headwaiter's head upon the entrance of a wealthy patron could convey the social relation between social «unequals.» it could convey the affirmation of the patrons status as well as the demonstration of the

465 Min oversettelse. Tysk original: «*den Menschen, den Menschen selber, den Menschen schlechthin*» - Brecht, GW16:893

466 Min oversettelse. Tysk original: «*Nur Kenntnis des Stands der Geschichte und die Fähigkeit, widerspruchsvolle Haltungen zu gestalten, werden Ihnen da helfen können.*» - Brecht, GW16:895

467 Brecht, GW17:1079-80

468 Ibid:1050-51

469 Fowler, 1991:33-34

headwaiter's subordinate position.⁴⁷⁰

Utsagnet Fowler kommenterer er fra et lite fragment med tittelen *Gestik*: «Så finnes det enkeltgester. Slike som blir gjort i stedet for utsagn, og hvis forståelse er gitt gjennom tradisjon, som (hos oss) den bekreftende nikkingen.»⁴⁷¹ Etter min mening burde det være åpenbart at Brecht her sikter til nikkingen som «a «simple» sign of affirmation». En bekreftende gest som brukes uavhengig av sosial posisjon, og som derfor ikke sier noe om samfunnsmessige forhold. Men Fowler synliggjør at en enkeltgest kan ha forskjellige betydninger avhengig av kontekst. Den kan være uttrykk for forskjellige former for gestus. At et nikk kan være en samfunnsmessig gestus betyr ikke at den alltid er det. Det er kunstnerkollektivets oppgave å kultivere fram gestusen slik at den blir samfunnsmessig. I samme tekst tematiserer Brecht selv viktigheten av kontekst:

En *gestus* betegner forholdene menneskene inntar til hverandre. Utførelsen av et arbeid er for eksempel ikke en gestus, så lenge det ikke inneholder et samfunnsmessig forhold som utbytting eller samvirke.⁴⁷²

Det kan virke som Brecht her gir en implisitt referanse til Marx' diskusjon av hva som utgjør en vare, og en sammenligning med dette utdraget fra *Kapitalen* kan være nyttig for å tydeliggjøre hva Brecht mener må til for at noe skal være en samfunnsmessig gestus:

En ting kan være nyttig og produkt av menneskelig arbeid uten å være vare. Den som gjennom sin produksjon tilfredsstiller sitt eget behov skaper riktignok bruksverdi, men ingen vare. For å produsere en vare må han ikke bare produsere en bruksverdi, men bruksverdi for andre, en samfunnsmessig bruksverdi. [...] For å bli vare må produktet gjennom bytte bli overført til den det skal tjene som bruksverdi.⁴⁷³

Brecht gjør i sitatet tilsynelatende samme poeng som Marx. Et produkt av menneskelig arbeid blir ikke til vare før det overføres til andre via det kapitalistiske markedets byttemekanismer. Det må inngå i et system av sosiale forhold, i en samfunnsmessig kontekst. På samme måte sier ikke et arbeid nødvendigvis noe om forholdet en person står i til samfunnet før det utføres innenfor et bestemt sosialt system. Et håndverk eller arbeid kan utføres av forskjellige grunner. Hva slags

470 Fowler, 1991:36-37

471 Min oversettelse. Tysk original: «Dann gibt es einzelne *Gesten*. Soelhe, die anstelle von Aussagen gemacht werden und deren Verständnis durch Tradition gegeben ist, wie (bei uns) das bejahende Kopfnicken.» - Brecht, GW16:752

472 Min oversettelse. Tysk original: «Ein Gestus zeichnet die Beziehungen von Menschen zueinander. Eine Arbeitsverrichtung zum Beispiel ist kein Gestus, wenn sie nicht eine gesellschaftliche Beziehung enthält wie Ausbeutung oder Kooperation.» - Brecht, GW16:753

473 Marx, 2005:Første bok, del 1, s. 50

gestus det har vil for eksempel variere om arbeidet gjøres som rekreasjon eller for å overleve, eller om personen(e) som utfører arbeidet har eierskap over produksjonsmidlene eller arbeider for andre. Det sentrale er ikke handlingene i seg selv, men de bakenforliggende sammenhengene de er uttrykk for. Disse sammenhengene er det kunstnerens oppgave å framstille.

Brechts ideer om gestus slik de foreligger for oss i publiserte tekster og uferdige skisser ser på flere steder ut til å motsi seg selv. Et eksempel er det følgende utdraget fra teksten *Über gestische Musik*: «Arbeidsgestusen er uten tvil en samfunnsmessig gestus, ettersom menneskelig aktivitet som sikter på mestringen av naturen er samfunnets anliggende, altså et anliggende mellom mennesker.»⁴⁷⁴ Sitatet ser ikke bare ut til å motsi det han sier om gestus og arbeid i teksten *Gestik*, det strider også mot Marx' beskrivelse av arbeidet i kapitalen. I sin reneste form anser han at arbeidet har en «allmenn natur» som han ser på som «uavhengig av enhver bestemt samfunnsmessig form».⁴⁷⁵

2.4.3 Verfremdung av gestus

Et bilde på forholdet mellom verfremdung og gestus er å se dem som struktur og material. Når kunstnerkollektivet skal framstille gestus er de avhengig av verfremdung. På samme måte er verfremdung uten en bestemt gestus å synliggjøre en tom form. En gestus vil ikke erkjennes med mindre den synliggjøres gjennom verfremdung. Dette kan sammenlignes med Berit Ås' hersketeknikker. De fungerer best når ingen oppfatter dem, og blir derfor mindre effektive når en kan gjenkjenne og navngi dem.⁴⁷⁶ På samme måte kan en studie av habitus i tråd med Bordieu forklare hvorfor folk handler og tenker som de gjør ut fra deres klassebaserte erfaringer (klassehabitus).⁴⁷⁷ Begge eksemplene representerer i en utvidet forstand verfremdung av gestus i det markerer for samfunnsmessige forhold synliggjøres.

Brecht selv uttrykker forholdet mellom gestus og verfremdung aller klartest i den siterte teksten om skuespillteknikk, hvor han sier at «det er V-effektens mål å verfremde den samfunnsmessige gestusen som ligger til grunn for alle hendelsesforløp.»⁴⁷⁸ I *Organon* går han noen omveier for å få fram det samme. Han sier først i tese 61 at «[d]e holdningenes område, som

474 Min oversettelse. Tysk original: «Der Arbeitsgestus ist zweifellos ein gesellschaftlicher Gestus, da die auf die bewältigung der Natur gerichtete menschliche Tätigkeit eine Angelegenheit der Gesellschaft, eine Angelegenheit zwischen Menschen ist.» - Brecht, GW15:483

475 Marx, 2005:Første bok, del 2, s. 5

476 Ås, 1981:43

477 Broady, 1991:227-228

478 Brecht, GW15:346, Jmf. kapitell 2.3.4

figurene inntar til hverandre, kaller vi for det gestiske området»⁴⁷⁹. Videre definerer han i tese 65 fabelen som «totalkomposisjonen av alle gestiske forløp»⁴⁸⁰, før han i tese nummer 70 fastslår at «[t]olkningen av fabelen og dens formidling gjennom passende verfremdinger er teaterets hovedoppgave.»⁴⁸¹. Totalkomposisjonen av gestiske forløp skal altså formidles gjennom verfremdung. Med Engelhardts ord, med henblikk på Hegel, er gestusen skjult i den hvilende sirkelbevegelsen mellom realiteten, tenkende sansing og forestilling vi beveger oss i inntil en verfremdung forstyrrer den hvilende bevegelsen og får oss til å overprøve hvorvidt forestillingen vår samsvarer med realiteten.⁴⁸²

Hvis vi går tilbake til de to viktigste eksemplene fra delen om verfremdung, kan vi se hvordan dette prinsippet virket. I *Tolvskillingsoperaen* griper Weill til jazzen og shimmyen når han skal tonesette Mackies materialistiske ballade om det bekvemme liv. Musikkens gestus, altså dens betydning, er sosialt og historisk betinget. Jazzen hadde en spesiell funksjon i samtiden som danse- og underholdningsmusikk med konnotasjoner til USA, kapitalismen og «the roaring twenties». Weill gjør musikkens meningsbærende ved å sette disse konnotasjonen i spill med Brechts tekst. En gjensidig romlig verfremdung mellom scenetekst og musikk gjør helheten påfallende for oss (hvorfor synger han om dette, med en slik musikk?). Slik kultiveres en borgerlig-materialistisk gestus hos Mackie. Sangen stiller Mackies tidligere framferd i nytt lys, og sangen blir samtidig påfallende på grunn scenene før den. Slik tydeliggjøres gestusen av en dramaturgisk verfremdung. I *Kuhle Wampe* er det først mer generelle, men likevel kulturelt betingende, assosiasjoner til det musikalske materialet som blir markør for mellommenneskelige forhold. Besetningen, grunnpuls, dynamikken og tempo konnoterer spenning, noe energisk og kjempende som ønsker forandring. Kombinert med bildene av fabrikker og arbeiderstrøk synliggjør musikken en klassekonflikt på disse stedene, og den vertikale verfremdungen avdekker en spesifikk samfunnsmessig gestus. Betydningen blir enda tydeligere senere i filmen, når musikken eksplisitt viser til den organiserte arbeiderklassen ved å bruke en arbeiderkampsang som sitt utgangspunkt.

2.4.4 Gestus og musikalsk betydning

Spørsmålet om gestus i forbindelse med musikk griper inn i et gammelt og omstridt spørsmål blant

479 Min oversettelse. Tysk original: «Den Bereich der Haltungen, welche die Figuren zueinander einnehmen, nennen wir den gestischen Bereich.» - Brecht, GW16:689

480 Min oversettelse. Tysk original: «die Gesamtkomposition aller gestischen Vorgänge» - GW16:693

481 Min oversettelse. Tysk original: «Die Auslegung der Fabel und ihre Vermittlung durch geeignete Verfremdungen ist das Hauptgeschäft des Theaters.» - Brecht, GW16:696

482 Engelhardt, 1984:42

komponister og musikkvitere: I hvilken grad kan musikk vise hen til noe utenfor seg selv? Kan musikk ha betydning, eller er det kun et «spill med toner»? At dette fremdeles er omstridt viser Fowlers omtaler av begrepet. Han mener at musikalsk gestus, i mangelen på et teoretisk grunnlag som beviser at musikk kan ha en betydning, i både Brecht og senere forskeres tekster er for heuristisk. Det vil si subjektivt, antatt eller umulig å bevise. Før gestus kan regnes som et vitenskapelig begrep må det legges et metodologisk rammeverk for musikalsk betydning, et rammeverk Fowler ikke ser på som del av sitt prosjekt å konstruere.⁴⁸³ Mitt inntrykk er at Fowler går for langt i å kreve kvantifiserbare bevis på at betydning kan finnes i isolert musikalsk materiale, en tilnærming han overbevisende viser får problematiske resultater hos andre forskere. Samtidig gir han etter min mening en løsning på hvordan vi kan forholde oss til musikalsk gestus på en produktiv måte i anvendte sammenhenger, nemlig ved å tenke på det dialektisk, historisk spesifikt og relasjonelt i forhold til den tverrestetiske helheten.⁴⁸⁴ Dette bringer oss tilbake til det ontologiske grunnlagsproblemet jeg beskrev i innledningen. For som Fowler viser kan det være uklart hvor gestus og dermed musikalsk betydning finnes.⁴⁸⁵ Etter min mening kan ikke denne betraktes som en universell bestanddel av et autonomt musikalsk materiale. Snarere er den å finne i samspillet mellom scenekunstverkets elementer og en gruppe mottagere i en historisk og sosial spesifikk kontekst. Gestus lar seg ikke lese ut av musikken i seg selv, men er noe som oppstår i den kontrapunktiske totalkonstruksjonen.⁴⁸⁶ For eksempel ville vi ikke kunne avlese verken Weill eller Eislers musikk for betydningen jeg har vist i sammenhengen med *Tolvskillingsoperaen* og *Kuhle Wampe* hvis vi betraktet dem uavhengig av det sceniske forløpet eller av filmen. Fowler viser tydelig hvordan forsøk på å skape en slags laboratoriesituasjon hvor en ser på musikalsk materiale uavhengig av scenekunstens øvrige elementer og historisk situasjon, kan føre til vidt forskjellige slutninger om musikkens betydning. Konkret viser han hvordan Albrecht Dümling, Georg Knepler og Karl Schönewolf har helt ulike konklusjoner om musikkens i stykket *Lob der Kommunismus* fra *Die Mutter*.⁴⁸⁷

Walter Benjamin understreker gestus som historisk og sosialt bestemt i *Studien zur Theorie des Epischen Theater*. Piscator antyder dette implisitt når han snakker om innbruddet av virkeligheten i teateret. Gestus som treffpunkt mellom kunst og samtid innebærer at musikken henter mye av betydningen sin fra samfunnet, og betydningen forsvinner dermed hvis kunstverket

483 Fowler, 1991:2

484 Ibid:53-54

485 Ibid:49

486 Vagn Lid, 2011:124-25

487 Fowler, 1991:5-14

tas ut av sin historiske og sosiale kontekst. Et eksempel på dette er Weills musikk til *Tolvskillingsoperaen* som henter materiale fra samtidens populærmusikalske former. Denne musikken oppfattes helt annerledes av oss i dag enn av datidens publikum. Som vist i kapittel 2.4.2 kan vi ikke fastsette om noe er et uttrykk for en samfunnsmessig gestus uten å ta hensyn til konteksten det oppstår i. På samme måte innebærer ikke ideen om musikalsk gestus at visse musikalske elementer har en universell betydning uavhengig av kontekst. Snarere kan det samme musikalske materialet få helt forskjellige betydninger avhengig av hvordan, hvor og når det presenteres, noe blant annet Brechts kritikk av oppføringen av *Die Mutter* i New York tydelig viser.

Etter min mening oppstår musikalsk betydning i form av gestus gjennom at musikken – i sammenheng med de øvrige elementene – tilskrives betydning i spesifikke historiske og sosiale kontekster. Dette skjer på ulike måter. Gjennom hvordan ulike instrumenter og musikalsk materiale brukes og sammenhengene de inngår i kan de få en betydning som en komponist kan vise tilbake til. For eksempel assosieres forskjellige typer musikk, sjangre og instrumenter med ulike samfunnsklasser og tidsepoker. Samfunnsklassene og tidsepokene forbindes videre med holdninger, verdier og samfunnsforhold. Rocken og elgitaren har et sett med konnotasjoner, klassisk musikk og klaveret andre. Weills bruk av et såkalt Jahrmarktsorgel – en form for stort og utsmykket lirekasse – i *Tolvskillingsoperaen*, er i høyeste grad ladet med et betydningsinnhold basert på den historisk spesifikke og sosiale situasjonen en vanligvis kunne se dette instrumentet i. Det samme gjelder det musikalske materialet. Visse melodier knyttet til kjente sanger eller verker kan «semantiseres» slik at de overtar meningsinnholdet fra teksten selv når musikk opptre alene.⁴⁸⁸ Dette meningsinnholdet kan settes i spill med scenekunstverkets øvrige elementer. Dette så vi blant annet Eisler gjøre med *Solidaritätslied* i *Kuhle Wampe*. Andre kjente eksempler fra Eisler er siteringen av Internasjonalen i *Opus 13* og åpningspassasjen fra Wagners *Tristram og Isolde* i *Lied der Kupplerin* fra scenemusikken til *Rundköpfe und Spitzköpfe*.⁴⁸⁹ Musikk som har en spesiell sosial funksjon kan assosieres med denne funksjonen, som for eksempel «sørgemusikk», nasjonalsanger, fotballsanger, salmer, og så videre.⁴⁹⁰ Eller bredere, musikk som inngår i polyvalente situasjoner – situasjoner hvor musikken inngår sammen med andre virksomheter eller trekk⁴⁹¹ –, kan bli assosiert med disse virksomhetene eller trekkene. For eksempel kan musikk vise til fysisk aktivitet, som marsjering, dans eller jogging, ettersom vi er vant til at musikken inngår i slike situasjoner.

488 Fowler, 1991:10-11

489 Bjørkvold, 1984:61-62

490 Østerberg, 1997:91

491 Ibid:121

Kjenningsmelodier som vi øyeblikkelig knytter til en TV-serie eller en film er nok et eksempel. Fjernere konnoterer noe musikalsk materiale bestemte stemninger eller følelser innenfor visse kultursfærer, ofte knyttet til klisjeer. Dur er glad, moll er trist. Tritonus er djevelens intervall. En isolert durakkord innebærer harmoni og forsoning, mens en septimakkord virker uoppløst og en forminket septim direkte dissonerende. Et lite sekundintervall gjentatt hurtig og stakkato i et lyst register i en fiolingrouppe konnoterer skrekk og forventning, mens et fallende kvartintervall i en tuba oppfattes som jovialt. Disse betydningene eksisterer ikke i musikken selv, men er kulturelt innlært. Det er ikke innenfor denne oppgavens rammer å foreta en kategorisering av alle disse mulighetene. Jeg mener imidlertid å ha vist at i det en vender blikket fra musikken i seg selv, til hvordan musikken oppfattes av en gruppe mottagere i en performativ situasjon, åpner det seg en rekke muligheter til å finne konkrete betydninger i musikken innenfor den kontrapunktiske totalkonstruksjonen. Betydninger som i stor grad vil oppfattes som like for en større gruppe mennesker innenfor spesifikke historiske og sosiale kontekster. Dette tilsvarer en «kontekstuell, konstruktivistisk tilnærming»⁴⁹² til musikken.

Jeg mener Fowler går for langt i å avvise fortolkning eller hermeneutikk. Han skriver blant annet at å hevde at musikalsk betydning finnes uten å klargjøre det metodiske grunnlaget nødvendigvis blir en «interpretive assertion» som ikke bidrar til en vitenskapelig forståelse av forskningsobjektet.⁴⁹³ En ideell laboratorisituasjon hvor musikkens virkning på en gruppe mottagere i en historisk spesifikk situasjon kan kvantifiseres aldri vil være tilgjengelig i historiske studier. Derfor mener jeg at fortolkende tilnærminger til materialet vi har tilgjengelig er en gangbar metodologi.⁴⁹⁴ Her kan den hermeneutiske sirkelen i Gadamer forstand være nyttig. Denne innebærer en kontinuerlig konfrontasjon mellom egne «fordommer» og for-meninger om verket og verket selv, altså en konstant korrigerende av egen tolkning i møte med verkets «annerledeshet».⁴⁹⁵ Det er en uendelig prosess som aldri avsluttes, men stadig gjør våre fordommer om verket riktigere.⁴⁹⁶ Hvis dette kombineres med en dialektisk prosess av kritikk og konfrontasjon mellom egne og andres tolkninger vil vi komme fram til meningsfylte tolkninger av musikalsk betydning i historisk og sosialt spesifikke situasjoner.

Betrakter vi gestus som et anvendt begrep blir en mestring av forskjellige mulighetene til å gjøre musikken meningsbærende en sentral del av komponistens håndverk. Siden det dreier seg om

492 Østerberg, 1997:96

493 Fowler, 1991:4

494 Ibid:13

495 Gadamer, 2003:36-38

496 Ibid:42

en kunstnerisk skapelsesprosess mener at dette ikke er noe som kan kvantifiseres og iverksettes på en objektivt og sikker måte (slik Fowler ser ut til å ønske). Snarere må komponisten ut i fra sin personlige kjennskap til den historiske, sosiale og kulturelle konteksten komponere fram gestus. Dette vil definitivt ha et «heuristisk» preg siden en komponist aldri kan vite sikkert hva slags virkning et material vil ha på publikum. Musikkens betydning kan variere for mottagerne avhengig av etnisitet, klassebakgrunn, subkulturell tilhørighet og individuelle biografier. Tolkingsfellesskapene er i tillegg både overlappende og omskiftelige. Eislers referanse til *Tristian og Isolde* får for eksempel en annen betydning for de som kjenner verket enn for de som ikke gjør det. Kravet til en positivistisk metodologi for å forsvare gestusbegrepet, som det kan virke som om Fowler ønsker seg, framstår for meg som ufruktbart. Imidlertid kan en godt forske kvantitativt på musikalsk betydning. Phillip Tagg, professor i musikkvitenskap, har for eksempel gjennomført flere eksperimenter med studenter hvor det viser seg at assosiasjonene til forskjellige typer musikk til samme filmsekvens i stor grad er felles i en kultursfære.⁴⁹⁷ Kvantitativ forskning på musikksemiotikk kunne vært gjennomført i stor skala, og slik forskning kunne vært nyttig for komponering i tverrkunstnerisk sammenheng. Brecht ytret også ønske om å måle musikkens virkning med vitenskapelig presisjon.⁴⁹⁸ Samtidig mener jeg en fortolkende, hermeneutisk eller heuristisk tilnærming kan være vel så fruktbar. Særlig i sammenheng med komposisjon tror jeg en tilnæringsmåte til gestus og musikalsk betydning basert på subjektiv erfaring og prøving-og-feiling alltid vil være et element. Den type objektiv kunnskap om musikkens virkning som tilsynelatende både Fowler og Brecht ønsker seg er egentlig en utopi. Eventuelt ville det åpne opp for å gjøre komponisten så og si overflødig, ettersom effekten av musikken – og dermed musikkens nødvendige utforming – allerede er kjent. En kunstnerisk skapelsesprosess har etter min mening nødvendigvis et «heuristisk» element.

2.4.5 Musikalsk gestus i praksis

I Brechts tekster og verker utkrystalliserer det seg to former for gestus i forbindelse med musikk.⁴⁹⁹ For det første snakker Brecht om gestus som noe som blir til gjennom holdningen en musiker inntar under interpretasjonen av et verk. Dette ser ut til å være hovedpoenget i teksten *Über gestische Musik*. Her skriver Brecht at det å være seg bevisst på gestus gjør det mulig for musikeren å innta en

497 <http://www.tagg.org/articles/sth99art.html> (lesedato: 03.04.14)

498 GW15:481

499 Engelhardt, 1984:47

politisk holdning i interpretasjonen⁵⁰⁰. Videre er det et kriterium for musikk med tekst å være tydelig på hva slags holdning eller gestus sangeren skal innta.⁵⁰¹ Et annet eksempel er teksten *Über die Verwendung von Musik für ein episches Theater* hvor han peker på at hvis ikke skuespilleren skjønner gestusen som Eislers musikk uttrykker, er det lite håp om at den kan utfylle sin funksjon.⁵⁰² Eisler er inne på det samme når han i et intervju trekker fram Bachs tonesetting av evangelistens stemme i *Johannespassjonen* (BWV 245) som et eksempel på gestisk musikk. I følge han ligger det gestiske i at stemmen er satt så lyst at individuelt uttrykk blir umulig. Musikken peker på at sangeren refererer ved å synliggjøre sangeren selv.⁵⁰³ Dette prinsippet kan vi belyse ved å vise til Erika Fischer-Lichtes skille mellom det hun kaller en skuespillers fenomenologiske og semiotiske kropp, mellom det at skuespilleren både har og er en kropp på scenen. Det første betegner skuespillerens faktiske kroppslighet, mens det andre betegner skuespillerens kropp som en legemliggjøring eller et tegn for en dramatiske karakter.⁵⁰⁴ Publikums bevissthet om en skuespillers faktiske kroppslighet i dramatisk teater vil være uttrykk for en obstruksjon eller en feil⁵⁰⁵. På samme måte skal en klassisk musiker fungere som et mest mulig umerkelig instrument for å få fram musikken, og i så liten grad som mulig «gjøre seg synlig»⁵⁰⁶ mellom musikken og lytterne. Oppfattelsen av en musikers fenomenologisk kropp på scenen vil tradisjonelt oppleves som forstyrrende for eksempel ved hosting, magerumling, feil i bekledningen eller lignende i en typisk klassisk konsertsituasjon. Brecht så produktivt potensial i å gjøre skuespillerens «posisjon mellom publikum og handling merkbare»⁵⁰⁷, altså å bruke skuespillernes fenomenologiske kropper kreativt. Det samme gjaldt musikerne. Brecht og Eisler bruker hovedsakelig sangere som eksempel, men prinsippet fungerer også for instrumentalmusikere. Det synlige orkesteret i *Tolvskillingeoperaen* er et eksempel. I tillegg skriver Brecht i forbindelse med scenografi og adskillelse av elementene at scenografen kan bruke musikkinstrumenter som en del av scenografien. Som eksempler nevner han at Neher plasserte Jahrmarktsorgelet i midten av scenen under urframføringen av *Tolvskillingeoperaen*, og at Max Gorelik lot to flygler oppta halvparten av scenen under en oppføring av *Die Mutter*.⁵⁰⁸ Synliggjøringen av musikernes kroppslighet er imidlertid mer et verfremdningsgrep enn et uttrykk for en samfunnsmessig gestus. Publikums bevissthet rykkes mot

500 Brecht, GW15:483

501 Ibid:485

502 Ibid:479

503 Engelhardt, 1984:36

504 Fischer-Lichte, 2008:76-77

505 Ibid:78

506 Brecht, GW17:1038

507 Ibid.

508 Brecht, GW15:441

noe som ellers tas for gitt, nemlig musikernes kroppslige tilstedeværelse på scenen. Det er ekvivalent til det Brecht flere steder beskriver som en skuespillstil som skaper Verfremdungseffekter. Det er etter min mening et uttrykk for Brechts og hans samarbeidspartneres inkonsekvente bruk av ordet når de ser ut til å finne gestus tilstede i synliggjøringen av musikernes kroppslighet alene. Denne bruken av ordet gestus kan oppfattes som innbefattet i Brechts senere kritikk av det episke teateret som en for formell betegnelse.⁵⁰⁹ I tråd med denne kritikken er en ren «visningsgestus» i form av en «betoning av den musikalske henvendelsen til publikum i sangene»⁵¹⁰ – som Brecht nevner i *Organon* – i seg selv kun et formelt verfremdungsgrep som ikke automatisk vil frambringe en (samfunnsmessig) gestus. Imidlertid kan en slik synliggjøring av musikernes kroppslighet virke som markører for samfunnsmessige forhold. Et eksempel på dette er del III *Der Stein* fra *Die Maßnahme*. Her blir det smertefulle og anstrengende ved kulienes arbeid uttrykt i et stemmeleie som er satt ekstremt høyt og i en utholdt fortissimo. Slik blir sangernes kroppslighet et scenisk motiv som markerer et samfunnsmessig forhold, nemlig den overdrevne utbyttingen av arbeiderne.⁵¹¹ Det lyse stemmeleiet hos Bach blir utvidet fra et rent formmessig grep til en samfunnsmessig gestus. Dette viser hvor viktig kontekst og kunstnerisk «kultivering» er for å definere om en gestus er samfunnsmessig eller ikke.

Den andre formen er den jeg primært har implisert hittil, nemlig musikalsk gestus som oppstår fra musikk alene uten nødvendigvis å være tilknyttet en sangtekst og i prinsippet uavhengig av musikernes sceniske tilstedeværelse. Den første formen er avhengig av en performativ situasjon med musikere tilstede. Den andre fungerer i både film, opptak og i sceniske situasjoner uten musikere. Jeg har allerede demonstrert denne typen gestus i forbindelse med *Tolvskillingsoperaen* og *Kuhle Wampe*. I flere av sine mest utfyllende tekster om musikk ser Brecht ut til å bruke ordet gestus som mer eller mindre synonymt til musikkens stemning eller karakter. Denne bruken av ordet mener jeg i seg selv ikke peker på tilsynekomsten av en samfunnsmessig gestus gjennom verfremdung. Men en bevisst utforming av musikkens overordnede karakter eller stemning kan danne grunnlaget for dette. I forbindelse med *Die Mutter* skriver Brecht for eksempel om sangene *Lob der Kommunismus* og *Lob des Lernens* at de har en henholdsvis «vennlig, rådgivende gestus» og «heroisk, men likevel naturlig munter gestus». I tillegg holdt musikken til *Lob der Dialektik* sangen i «det fornuftiges område», og unngikk å gjøre den til en «emosjonell triumfsang».⁵¹² I

509 Brecht, GW16:923-926

510 Ibid:697

511 Vagn Lid, 2011:261-62

512 Brecht, GW15:479

motsetning til Fowler mener jeg at beskrivelsene lar seg bekrefte av musikkens generelle karaktertrekk *ut i fra dens posisjon i totalkonstruksjonen*. Men musikkens objektive «mening» lar seg ikke plukke ut av mindre musikalske bestanddeler betraktet isolert. Brecht tilbyr heller ingen dypere analyse av hvordan musikken lar en samfunnsmessig gestus komme til syne gjennom verfremdung. Snarere beskriver han hvordan musikkens utforming kan la teksten og det sceniske bli oppfattet på forskjellige måter. En slik utforming av en grunnstemning eller overordnet karakter i musikken som kontrasterer de andre elementene kan fungere som et sentralt virkemiddel for å framstille samfunnsmessig gestus. Et eksempel er åpningssekvensen av *Kuhle Wampe*. Men en slik stemning eller karakter peker ikke på gestus i seg selv. Den kan være «privatisert» og verken gjøre sceneforløpet påfallende eller vise hen til samfunnsmessige forhold. Først når utformingen av musikkens karakter skaper kognitive dissonanser i det tverrestetiske kontrapunktet er den uttrykk for en samfunnsmessig gestus.

2.5 «ET KOLLOKVIUM OVER DE SAMFUNNMESSIGE TILSTANDENE»; SCENEKUNSTMODELLENS FUNKSJON I ARBEIDERBEVEGELSEN

I det Brecht fra 1929 av innleder samarbeidet med Eisler tar han også et definitivt steg inn i en bevegelseskontekst. Stykkene *Die Mutter* og *Die Maßnahme* kan sees på som verk som danner grunnlaget for en musikkteaterform som skal ha en funksjon innenfor en sosial bevegelse, som i Eisler og Brecht sitt tilfelle er arbeiderbevegelsen. Den politiske konteksten var sentral for Brechts praksis. Et tydelig uttrykk for det er hvordan den kunstneriske aktiviteten hans forandrer form når situasjonen han befinner seg i endrer seg. Dette gir langt på vei en forklaring på hvorfor han arbeider så forskjellig i Weimarrepublikken, i eksiltiden og i DDR. Douglas Kellner uttrykker dette når han skriver at «[t]he learning plays were viable only in contexts where there were political groups who could perform them and an audience who could relate them to revolutionary practice.»⁵¹³. Brecht er flere steder eksplisitt på sammenhengen mellom hans estetiske praksis og politisk kontekst, blant annet i en tekst fra rundt 1936: «I tillegg til en bestemt teknisk standard forutsetter det [episke teateret] en mektig bevegelse i det sosiale livet, som har interesse av en fri diskusjon av sentrale spørsmål med sikte på å løse dem, og som også kan forsvare denne interessen mot alle motstridende tendenser.»⁵¹⁴ Nettopp i det Brecht kaller «en fri diskusjon av sentrale

⁵¹³ Kellner, 1997:289

⁵¹⁴ Min oversettelse. Tysk original: «Es setzt außer einem bestimmten technischen Standard eine mächtige Bewegung im Soziale Leben voraus, die ein Interesse an der freien Erörterung der Lebensfragen zum Zwecke ihrer Lösung hat und diese Interesse gegen alle gegensätzlichen Tendenzen verteidigen kann.» - Brecht, GW15:272

spørsmål» finner vi etter min mening noe av det mest spennende ved Brechts scenekunstform i et bevegelsesperspektiv. Mer enn noen annen musikkteatral form i perioden vektlegger Brecht og Eisler diskusjon, kritikk og aktivisering av tilskueren. I kontrast til de fleste musikkteaterformene som oppstår på KPDs initiativ, er dette en demokratisk form for scenekunst som heller enn å formidle den rette lære (som vedtatt av kommunistpartiets sentralstyre), ønsker å sette i gang en deltagende diskusjon rundt sosialistisk teori og praksis. Brecht skriver i en tekst fra 1940 om episk skuespillteknikk at skuespillerens spill skulle bli «et kollokvium (over de samfunnsmessige tilstandene) med publikummet»⁵¹⁵. Kollokviet hadde en tydelig funksjon i arbeiderbevegelsen. Det skulle sette i gang tankeprosesser hos tilskuerne i teateret og i hverdagen. Målet var «å finne midler som kunne bekjempe de vanskelige tilstandene»⁵¹⁶. Teateret skulle fungere som et forum hvor bevegelsens deltagere kunne diskutere og lære om temaer med spesiell relevans for den politiske kampen. I lærestykkene ble denne funksjonen utvidet til å gjelde for deltagerne i stykket. På tross av funksjonen hadde Brecht alltid underholdning, kunst og forlystelse som målsetting. Stykkene skulle gjøre det mulig for bevegelsens deltagere («de som produserer mye, men lever vanskelig») å underholde seg på en nyttig måte med problemene de hadde.⁵¹⁷

Diskusjon og kritikk ble viktig element i Brecht scenekunstform samtidig med at den politiske brodden spisset seg til i *Die Maßnahme*. Til forskjell fra de tidligere lærestykkene er ikke «kontrollkoret» i besittelse av noen form for sannhet. De vender seg heller ikke til en masse som skal belæres.⁵¹⁸ Det utgjør snarere et politisk-filosofisk organ som først sammen med agitatorene utgjør en dialektisk helhet av teori og praksis. Slik skiller kontrollkoret seg fra KPDs leninistiske partimodell og den vitenskapelige sannheten de mente de hadde monopol på.⁵¹⁹ Det diskuterende elementet i stykket gjaldt også for utøverne. Eisler gjør det tydelig i framføringanvisningene til stykket:

6. Meget viktig er det at sangerne ikke tar teksten for selvfølgelig, men at man diskuterer under prøvene.
7. Enhver sanger må være fullstendig klar over det politiske innholdet i sine sanger, og også kritisere det.⁵²⁰

Die Maßnahme må forstås som diskusjonsmateriale for politisk handling og ikke som en realistisk

515 Brecht, GW15:346

516 Ibid:271

517 Brecht, GW16:672

518 Hartung, 1998:28

519 Ibid.

520 Bjørkvold, 1984:55

historiefortelling.⁵²¹ Drapet på den unge kameraten i slutten av historien er et uttrykk for en fastlåst situasjon uten enkel løsning, en type situasjoner som er helt sentrale i politisk arbeid. Denne situasjonen skal det diskuteres og reflekteres over. Et tydelig uttrykk for dette kommer i teksten når agitatorene forteller at de forsøkte å finne en annen løsning. Ettersom de ikke så noen annen utvei ble de tvunget til å ta livet av den unge kameraten, på tross av at dette var en fryktelig handling. Her retter de oppmerksomhet mot tilskuerne gjennom replikken «Tenk nå over også dere om det finnes en bedre løsning»⁵²², etterfulgt av en pause. Deltagernes refleksjon skulle settes i gang, og Brecht og Eisler hadde tiltro til at det ville føre til et tilfredsstillende resultat. Brecht ser på den marxistiske dialektikken som en form for vitenskapelig tenkning som skal danne utgangspunkt for diskusjonen, men han betoner denne teoriens praktiske nytte for den revolusjonære arbeiderbevegelsen i mye større grad enn dens universelle sannhet. Dette er i tråd med Karl Korsch's tolkning av marxismen. Han oppfattet den som en kritisk heller enn positiv(istisk) vitenskap, som skulle ha en praktisk funksjon.⁵²³ Brecht velger også den marxistiske dialektikken fordi den muliggjør politisk handling og tilbyr en analytisk metode som har praktisk verdi i klassekampen.⁵²⁴ Samtidig går han flere steder langt i å antyde dialektikken som en nødvendig forutsetning for å forstå hvordan verden fungerer, for eksempel i en kort omtale av et Leninsitat i et tillegg til *Organon*.⁵²⁵ Men Brecht ser ut til å mene at denne forståelsen ikke kommer av seg selv. Den forutsetter kritikk og diskusjon.

I Brechts etterlatte tekster kommer forskjellige tolkninger av marxismen til uttrykk. I følge Douglas Kellner kan det tolkes som en motsetning i Brechts eget forhold til marxismen.⁵²⁶ Heller enn å se en motsetning mellom Brechts kommunisme og estetiske praksis, slik mange har gjort, mener han at det finnes en relevant spenning i Brechts tenkning. Spenningen er mellom en demokratisk marxisme i tråd med Korsch og den ortodokse marxismen til Lenin og Stalin. Kellner mener den første av disse har størst betydning for Brechts estetiske prosjekt.⁵²⁷ Korsch ble kastet ut av KPD i 1926. Han kritiserte på et tidlig tidspunkt leninismen og kan beskrives som en venstre- eller rådskommunist med innflytelse på det som kalles vestlig eller humanistisk marxisme. Brecht kaller Korsch for «min lærer»⁵²⁸, og i 1935-36, under eksilet i Danmark, hadde de daglige diskusjoner.⁵²⁹ Brecht hadde privat stor respekt for teoretikere som Rosa Luxemburg og Korsch, og

521 Brecht, 2012a:10

522 Brecht, 2012a:67

523 Kellner, 1997:284

524 Brecht, GW20:146

525 Brecht, GW16:907

526 Kellner, 1997:289

527 Ibid:282

528 Brecht, GW20:65

529 Kellner, 1997:284-87

han snakket om sine tvil ovenfor utviklingen i Sovjetunionen med blant annet Korsch og Walter Benjamin. Likevel presenterte han seg alltid utad som en ortodoks marxist og tilhenger av Lenin. Han var heller ikke fremmed for å kritisere den interne opposisjonen under Stalinperioden.⁵³⁰ Den estetiske modellen hans som en funksjonell kunstform innenfor arbeiderbevegelsen bærer imidlertid mye større preg av den venstrekommunistiske påvirkningen. Kellner trekker fram den kollektive arbeidsprosessen, aktiviseringen og fokuset på det deltagende overfor publikummet og den dialektiske utformingen av innholdet som eksempler på dette.⁵³¹ Både arbeidsprosessen og forsøkene på å aktivisere tilskuere og deltagere til politiske subjekter tilsvarer Korschs fokus på de deltager-demokratiske arbeiderrådene som sosialismens fundamentale element. Som Brecht selv skriver: «Tilskuerens passive holdning, som tilsvarte passiviteten til det overveiende flertallet i livet, måtte vike for en aktiv holdning. Med andre ord viste vi verden som underlagt tilskueren og tilskuerens aktivitet.»⁵³² Fokuset på bred kritikk, refleksjon og aktivisering går på tvers en ide om en partielite av yrkesrevolusjonære som gjennom sitt sannhetsmonopol skal instruere og lede massene. Dette forklarer hvorfor KPD var avholdende overfor Brechts forsøk og ikke klarte fange opp hans modell for politisk virkende kunst i arbeiderbevegelsen.⁵³³ Jeg vil særlig betone Brechts fokus på å aktivisere tilskuerne og deltagerne som et interessant trekk fra et bevegelsesperspektiv. Målet var å myndiggjøre folk ved å formidle innsikter i den marxistiske dialektikken på en underholdende måte. Dette skulle gjøre tilskuerne til politiske subjekter som oppfattet seg som i stand til å forme egne omgivelser. Fokuset ble fjernet fra kunstverket og kunstnerne over mot tilskuerne, deltagerne og deres hverdagsliv.⁵³⁴ Brecht ønsket med sitt estetiske prosjekt å bidra til å skape politiske subjekter som kunne mestre utfordringene arbeiderbevegelsen møtte.

530 Se blant annet Brecht, GW20:111-13 og 104-05

531 Kellner, 1997:284-85,

532 Min oversettelse. Tysk original: «Die passive Haltung des Zuschauers, die der Passivität der überwiegenden Mehrheit des Volkes im Leben überhaupt entsprochen hatte, wick einer aktiven, das heißt, dem neuen Zuschauer war die Welt als eine ihm und seiner Aktivität zur Verfügung stehende darzustellen.» - Brecht, GW15:358

533 Sporkhorst, 1976:290

534 Knopf, 2000:83

KONKLUSJON

I oppgaven har jeg behandlet mellomkrigstidens arbeidermusikkteater og Bertolt Brechts scenekunstmodell ut fra en tilnærming som ser på sammenhengene mellom politiske og kunstneriske aspekter. Jeg har forsøkt å undersøke hvordan ønske om politisk virkning eller funksjon har ført til en bestemt utforming av kunsten, og hvordan kunsten så har virket politisk. Metoden har vært nyttig for å få fram sammenhengene mellom kunstnernes politiske motivasjon og kunstneriske fornyelser. Det har vært mulig å se detaljert på hvordan de kunstneriske omveltningene i perioden kom som reaksjoner på store hendelser som første verdenskrig, revolusjonen og Weimarrepublikken ustabilitet. I det proletære teateret, talekoret, Piscators revyer og agitpropbevegelsen har tydelig grunnleggende politiske motivasjonene vært utslagsgivende for kulturuttrykkenes utforming. Det samme gjelder Brecht og Eislers samarbeid. Arbeiderbevegelsens sosiale og økonomiske betingelser har også hatt stor innflytelse. Dette gjelder stykkenes nye dramaturgi, de nye performative situasjonene og rommene, den nye funksjonelle kunstforståelsen og de nye temaene. Denne kunstneriske fornyelsen lar seg ikke forklare uten bevegelseskonteksten den oppstår i og kunstnernes politiske motivasjon.

Et viktig spørsmål har vært hva slags politisk motivasjon det er som har drevet fram det kunstneriske virket. Jeg har vist at mange av uttrykkene ikke lar seg forklare ut fra leninismen eller sosialdemokratiets organisasjonsmodeller, men er avhengige av alternative revolusjonære posisjoner som venstrekommunismen til Karl Korsch og KAPD og syndikalismen til FAUD og Rudolf Rocker. Sistnevnte posisjoner har organisasjonsmodeller som skal aktivisere og myndiggjøre deltagerne, og de har et større fokus på å konstruere en deltagende sosialistisk kultur. Særlig klart blir dette i FAUDs prinsipperklæring hvor de skriver at sosialismen i siste instans er et kulturspørsmål som kun kan løses gjennom folkets kreative aktivitet nedenfra og opp.⁵³⁵ Fokuset på diskusjon, kritikk og opplysning i den estiske erfaringen, prefigurasjonen av det ønskede samfunnet gjennom kunstopplevelser og troen på at mennesket kan forandre seg selv gjennom kunsten er ikke aspekter som blir fanget opp av organisasjonsmodellene til KPD og SPD. Grosz, Heartfield, Piscator, Brecht, Eisler og Toller møtte motstand mot sitt kunstneriske virke fra både KPD og SPD.

Jeg mener en helhetlig forståelse av Brecht krever at en ser på de tverrestetiske aspektene ved scenekunstmodellen hans, og samtidig ser de dramaturgiske og innholdsmessige fornyelsene i sammenheng med de grunnleggende politiske motivasjonene. Brechts estetiske virkemidler må

535 Bock, 1969:366

forstås i sammenheng med hans politiske mål. For å forstå musikkens rolle i den nye dramaturgien må en forstå det overordnet prosjektet dramaturgien oppstår som en følge av. Den revolusjonære arbeiderbevegelsens musikkteater banet vei for Brechts politisk-estetiske prosjekt, og han må derfor forstås ut fra denne historiske og sosiale konteksten.

Oppgavens metoder og temaer har vært mangfoldige, og jeg mener at relevansen er det samme. Musikkteaterformene jeg har gjennomgått kan være relevante for mange forskjellige typer performativ kunst. Kunstnere som ønsker å framstille samfunnsmessige sammenhenger gjennom dokumentarisme og realistisk eller fortellende kunst vil finne sentrale problemstillinger og løsningsforslag i perioden oppgaven har behandlet. Det samme vil kunstnere som ønsker å jobbe oppsøkende eller som vil eksperimentere med forskjellige performative situasjoner. Problemstillingene oppgaven har jobbet med har vært relevant for å forstå hvordan musikk og teater fungerer innenfor sosiale bevegelser. Dette er et aspekt som kanskje ikke er så relevant i Norge, men de nye sosiale bevegelsene i USA, Europa og Midtøsten de siste årene viser at forståelse for kulturelle dynamikker i sosiale bevegelser fortsatt er relevant. Hva slags sosial funksjon kulturuttrykkene har og hvordan kunstnere og organisasjoner forholder seg til hverandre er særlig relevant. I brede bevegelser som mangler tydelige organisasjonsstrukturer kan de kulturelle aspektene være viktige for en helhetlig forståelse av bevegelsene.

Behandlingen min av Brecht er relevant for å forstå prosjektet hans, og spesielt for en forståelse av musikkens dramaturgiske funksjon. Det kan være nyttig for å analysere kunstnere som tar inspirasjon fra de tverrestetiske eller musikkdramaturgiske aspektene ved Brechts teorier. To eksempler som har fått oppmerksomhet i Norge i nyere tid, og som har et musikalsk utgangspunkt, er Heiner Goebbels og Tore Vagn Lid. Tilnærmingen min til Brechts teorier kan være nyttige for komponister, regissører, dramatikere, manusforfattere og dramaturger som jobber med musikk i scenekunstsammenheng. Dette gjelder oppsetninger av Brechts egne stykker, men også ellers. Som et alternativ til musikkens funksjon i det Wagnerske gesamtkunstverket, tror jeg kjennskap til Brechts modell kan stimulere til nytenkning rundt film- og teatermusikk generelt. Brechts modell kan også ha relevans i tverrkunstnerisk samarbeid som en felles dramaturgisk plattform for forskjellige kunstarter.

LITTERATURLISTE

- Adorno, Theodor W. & Hanns Eisler. 1977. *Komposition für den Film*. (Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik)
- Bendel, Oliver. 1996. *Das revolutionäre Arbeitertheater der Weimarer Zeit – Theater als Instrument kommunistischer Propaganda* (Universität Konstanz: Magisterarbeit im Fach Deutsche Literatur)
- Bjørkvold, Jon-Roar *Komponist og samfunn – Hanns Eislers musikk i lys av skrifter, Schönberg og Brecht* (Solum, 1984)
- Bock, Hans Manfred. 1969. *Syndikalismus und Linkskommunismus von 1918-1923 – Zur Geschichte und Soziologie der Freien Arbeiter-Union Deutschlands (Syndikalistin), der Allgemeinen Arbeiter-Union Deutschlands und der Kommunistischen Arbeiter-Partei Deutschlands* (Meisenheim am Glan: Verlag Anton Hain)
- Brecht, Bertolt. 2012a. *Avgjørelsen* (Oslo: Spartacus)
- 1968. *Die Dreigroschenoper* (Berlin: Suhrkamp Verlag)
- 2008. *Die Gedichte* (Frankfurt am Main: Insel)
- 2012b. *Die Maßnahme* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag)
- GW15. *Gesammelte Werke 15 – Schriften zum Theater I* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag)
- GW16. *Gesammelte Werke 16 – Schriften zum Theater II* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag)
- GW17. *Gesammelte Werke 17 – Schriften zum Theater III* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag)
- GW18. *Gesammelte Werke 18 – Schriften zur Literatur und Kunst 1* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag)
- GW19. *Gesammelte Werke 19 – Schriften zur Litteratur und Kunst 2* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag)
- GW20. *Gesammelte Werke 20 – Schriften zur Politik und Gesellschaft* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag)
- 1974. *Lærestykker* (Oslo: Gyldendal Norsk Forlag)
- 1977. *Schriften über Theater* (Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft)
- Brill, Dorothée. 2010 *Shock and the Senseless in Dada and Fluxus* (University Press of New

England)

Broady, Donald. 1991. *Sociologi och epistemologi - Om Pierre Bourdieus författarskap och den historiska epistemologin* (Stockholm: HLS Förlag)

Dümling, Albrecht. 1995. «Musikalische Verfahrensweise und gesellschaftliche Funktion: Hanns Eisler und der Jazz», *"Es liegt in der Luft was Idiotisches ..."* : populäre Musik zur Zeit der Weimarer Republik ; vom 27. bis 29. Januar in Freudenberg (Baden-Baden: CODA-Verlag)

Edvardsen, Sverre. 1977. *Om Hanns Eislers kunstpolitiske samarbeid med Bertolt Brecht 1929-1933, med særlig vekt på Forholdsregelen og Moren, og om Eislers forutsetninger for dette samarbeidet* (Universitetet i Oslo: Hovedfagsoppgave ved Institutt for Musikkvitenskap)

Eyerman, Ron & Andrew Jamison. 1998. *Music and Social Movements* (Cambridge University Press)

Eisner, Lotte. 1984. «Musikalische Illustration oder Filmmusik? Aus einem Interview mit Kurt Weill», *Der Stummfilmmusiker Edmund Meisel* (Kinematograph nr. 1, 1984)

Engelhardt, Jürgen. 1984. *Gestus und Verfremdung – Studien zum Musiktheater bei Strawinsky und Brecht/Weill* (München/Salzburg: Musikverlag Emil Katzschler)

----- 1975. «Eislers Weg vom Agitprop zum Lehrstück», *Hanns Eisler* (Das Argument AS 5)

Fenger, Sven & Henrik Herskind. 1978. *Agitation og propaganda – Om socialistisk teater og musikk i Weimar-republikkens Tyskland* (Århus: PubliMus)

Fischer-Lichte, Erika. 2004. *History of European Drama and Theatre* (New York: Routledge)

----- 2008. *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics* (New York: Routledge)

Fowler, Kenneth. 1991. *Revealed Truths: Bertolt Brecht and the Problem of Gestus and Musical Meaning* (New York: AMS Press)

Funk-Hennings, Erika. 1995. «Die Agitpropbewegung als Teil der Arbeiterkultur der Weimarer Republik», *"Es liegt in der Luft was Idiotisches ..."* : populäre Musik zur Zeit der Weimarer Republik ; vom 27. bis 29. Januar in Freudenberg (Baden-Baden: CODA-Verlag)

Gadamer, Hans Georg. 2003. *Forståelsens filosofi* (Cappelen Damm)

Gran, Anne Britt. 1993. «Et spørsmål om teatralitet? - og en historie om teatervitenskapens historie», *Teatervitenskaplige grunnlagsproblemer* (Universitetet i Oslo: Institutt for musikk og teatervitenskap)

----- 2001. «Arven fra Brecht i postmoderne teater», *Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift* 2/2001

- Grimm, Jacob & Wilhelm Grimm. 1854. *Deutsches Wörterbuch* (Leipzig: Verlag von S. Hirzel)
<http://woerterbuchnetz.de/DWB/> (Lesedato: 28.04.14)
- Haas, Michael. 2013. *Forbidden Music – The Jewish Composers Banned by the Nazis* (New Haven og London: Yale University Press)
- Haffner, Sebastian. 2007. *Die Deutsche Revolution 1918/19* (Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag)
- Hartung, Günter. 1998. «Die Genesis des MASSNAHME-Textes», *Massnahmen – Bertolt Brecht/Hanns Eislers Lehrstück Die Massnahme* (Theater der Zeit Recherchen 1)
- Harvey, David. 2010. *A Companion to Marx's Capital* (London: Verso)
- Heartfield, John & George Grosz. 1920. «Der Kunstlump» *Der Gegner 1*
http://www.dada-companion.com/heartfield_docs/hea_kunstlump_1920.php (lesedato: 08.05.14)
- Hegel, G. W. F. 2007. *Åndens fenomenologi* (Bokklubben)
- Hoffmann, Ludvig & Daniel Hoffmann-Ostwald. 1973a. *Deutsches Arbeitertheater 1918-33 – 1. Band* (München: Rogner & Bernhard)
- 1973b. *Deutsches Arbeitertheater 1918-33 – 2. Band* (München: Rogner & Bernhard)
- Kellner, Douglas. 1997. «Brecht's Marxist Aesthetic.», *A Bertolt Brecht Reference Companion* (Greenwood Press)
- Klan, Ulrik & Dieter Nelles. 1990. «Es lebt noch eine Flamme» - Rheinische Anarcho-Syndikalistin/-innen in der Weimarer Republik und im Faschismus (Grafenau-Döffingen: Trotzdem Verlag)
- Klenke, Dietmar, Peter Lilje & Franz Walter. 1992. *Arbeitssänger und Volksbühnen in der Weimarer Republik* (Bonn: J. H. W. Dietz Nachf.)
- Knopf, Jan. 2000. *Bertolt Brecht* (Stuttgard: Reclam)
- Kolland, Dorothea. 1998. «Musik und Lehrstück», *Massnahmen – Bertolt Brecht/Hanns Eislers Lehrstück Die Massnahme* (Theater der Zeit Recherchen 1)
- Krohn, Nina. 1982. *Republik og musikk – Weimar Republikken 1918-33* (Universitetet i Oslo: Hovedfagsoppgave ved Institutt for idéhistorie)
- Lenin, Vladimir. 1976. *Utvalgte verker i 12 bind – Bind 2: Hva må gjøres? Brennende spørsmål for bevegelsen vår høsten 1901 til februar 1902* (Oslo: Forlaget Oktober)
- Lorenz, Einhart. 2009. «Arbeiderbevegelsen og antisemittismen», *Jødehat – Antisemittismens historie fra antikken til i dag* (Cappelen Damm)

- Marx, Karl. 2005. *Kapitalen – Bind 1* (Oslo: Oktober)
- McConachie, Bruce A. 1985. «Towards a postpositivist Theatre History», *Theatre Journal*, Vol. 7, no. 4 (John Hopkins University Press)
- Meisel, Edmund. 1984a. «In eigener Sache», *Der Stummfilmmusiker Edmund Meisel* (Kinematograph nr. 1, 1984)
- 1984b. «Wie Schreibt man Filmmusik?», *Der Stummfilmmusiker Edmund Meisel* (Kinematograph nr. 1, 1984)
- Piscator, Erwin. 1929. *Das Politische Theater* (Berlin: Adalbert Schultz Verlag)
- Rienäcker, Gerd. 1998. «Musik als Agens», *Massnahmen – Bertolt Brecht/Hanns Eislers Lehrstück Die Massnahme* (Theater der Zeit Recherchen 1)
- Risum, Janne. 2011. «Brechts «kinesiske» Verfremdung» i *Sceneskift – Det 20. århundres teater i Europa* (Multivers)
- Ross, Kristin. 2002. *May '68 and It's Afterlives* (Chicago: The University of Chicago Press)
- Schmidt, Michael, & Lucien van der Walt. 2009. *Black Flame – The Revolutionary Class Politics of Anarchism and Syndicalism* (AK Press)
- Smith, Matthew Wilson. 2007. *The Total Work of Art – From Bayreuth to Cyberspace* (New York: Routledge)
- Sporkhorst, Karin. 1976. *Arbeitertheater als Instrument politischer Propaganda und als proletarischer Kulturausdruck der KPD während der Weimarer Republik* (Bochum: Ruhr-Universität)
- Stegmann, Vera. 1997. «Brecht contra Wagner: The Evolution of the Epic Music Theater», *A Bertolt Brecht Reference Companion* (Greenwood Press)
- Stilwell, Robynn J. 2007. «The Fantastical Gap between Diegetic and Nondiegetic», *Beyond the Soundtrack – Representing Music in Cinema* (University of California Press)
- Sudendorf, Werner. 1984. «Revolte im Orchestergraben – Zur Biographie Edmund Meisels», *Der Stummfilmmusiker Edmund Meisel* (Kinematograph nr. 1, 1984)
- Terjesen, Einar. 1978. A. *De russiske kommunister, KPD og norsk arbeiderbevegelse*. (Universitetet i Trondheim: Hovedoppgave i historie)
- Vagn Lid, Tore. 2011. *Gegenseitige Verfremdungen – Theater als kritischer Erfahrungsraum im Stoffwechsel zwischen Bühne und Musik* (Frankfurt am Main: Peter Lang)

- Vagn Lid, Tore & Per Boye Hansen. 2007. «Lærestykket Die Maßnahme – framtidens musikkteater?», *Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift 1/2007*
- Wangenheim, Gustav von. 1924. *Chor der Arbeit* (Berlin: Vereinigung Internationaler Verlagsanstalten)
- Wagner, Richard. 1850. *Das Kunstwerk der Zukunft* (Leipzig: Verlag von Otto Wigand)
- Wernicke, Günter. 2000. «Die Radikallinke der KPD und die russische Opposition. Von der Fischer/Malow-Gruppe zum Leninbund», *Beiträge zur Geschichte der Arbeiterbewegung 3* (Berlin: Trafo Verlag)
- Weill, Kurt. 1990. *Musik und Theater – Gesammelte Schriften* (Berlin: Heinschelverlag Kunst und Gesellschaft)
- Will, Wilfried van der & Rob Burns. 1982. *Arbeiterkulturbewegung in der Weimarer Republik – Eine historisch-teoretische Analyse der kulturelle Bestrebungen der sozialdemokratisch organisierten Arbeiterschaft* (Ullstein Materialien)
- Østerberg, Dag. 1993. *Fortolkende sosiologi I – Almene emner og metodologi* (Oslo: Universitetsforlaget)
- 1997. *Fortolkende sosiologi II – Kultursosiologiske emner* (Oslo: Universitetsforlaget)
- 2012. *Sosiologiens nøkkelbegreper* (Cappelen Damm)
- Ås, Berit. 1981. *Kvinner i alle land... – Håndbok i frigjøring* (H. Aschehoug & Co. (W. Nygaard))

Partiturer

- Eisler, Hanns. 1972. *Orchestersuite Nr. 3 op. 26 (Kuhle Wampe)* (Leipzig: Deutscher Verlag für Musik)
- 1977. *Die Massnahme – Lehrstück von Bert Brecht, op. 20* (Wien: Universal Edition)
- Henneberg, Fritz. 1984. *Brecht Liederbuch*. (Frankfurt am Main: Suhrkamp)
- Weill, Kurt. 1972. *Die Dreigroschenoper* (Wien-London: Universal Edition)

