

# DET RITUELLA SAMFÖRSTÅNDET

Ideologi och estetik i ett lärostycke av Bertolt Brecht

av Rikard Schönström

Schönström (1955) är professor i litteraturvetenskap vid Språk- och litteraturcentrum, Lunds universitet. Han disputerade 1987 på en doktorsavhandling om Pär Lagerkvist och har därefter skrivit böcker om Göran Printz-Påhlson respektive Bertolt Brecht. Han är för närvarande sysselsatt med ett forskningsprojekt kallat »Strindberg och den litterära gestalten« och med en essäsamling betitlad »Olikhetens region«.

Ich fragte Brecht, der solche Fragen nicht mochte, da sie aus der Pistole geschossen wurden: »Brecht, nennen Sie ein Stück, welches Sie für die Form des Theaters der Zukunft halten.« Ebenso aus der Pistole geschossen kam die Antwort: »Die 'Maßnahme'.«

Det finns i dag huvudsakligen två sätt att förhålla sig till Bertolt Brecht. Antingen kan man uppfatta hans diktning som ett fossiliserat uttryck för en numera död eller i varje fall gammaldags politisk ideologi, och då väljer man som regel att inte befatta sig med hans verk överhuvudtaget. Eller också kan man faktiskt läsa honom, och i så fall brukar man främst intressera sig för sådana verk eller sådana stildrag i hans författarskap som förefaller stå i strid med den politiska ideologin. Den förra inställningen möter man inte bara bland litteraturläsare i gemen utan också hos många av dem som på senare tid har valt att studera Brechts liv framför hans diktning, till exempel hos John Fuegi, som i sin stora biografi *Brecht and Company: Sex, Politics, and the Making of the Modern Drama* (1994), vill göra gällande att den kommunistvänliga och allmänt auktoritära diktares tvingade sina många älskarinnor att skriva de verk för vilka han själv skulle bli berömd. Den senare attityden påträffar man framförallt bland poststrukturalistiska och postmarxistiska kritiker, exempelvis hos Fredric Jameson, som i sin bok *Brecht and Method* (1998) framställer diktares allegoriska och metapoetiska verfremdungsteknik som vore det fråga om ett slags dekonstruktion *avant la lettre*.

Före de stora politiska omvälvningarna i Europa var Brecht-receptionen delvis en annan. Marxismen framstod då fortfarande som ett alternativ eller korrektiv till den ekonomiska liberalismen, och för många intellektuella på bägge sidor om järnridån tedde sig Brechts diktning som en i grunden humanistisk strävan efter ett bättre samhälle än det kapitalistiska. Men också på den tiden hade kritikerna och litteraturforskarna svårt att förklara hur Brechts politiska hållning egentligen hängde samman

med hans avantgardistiska estetik. När man i DDR hyllade Brecht som en av socialrealismens klassiker gjorde man samtidigt allt för att bortförklara hans underliga experiment med den konstnärliga formen. Verfremdungseffekter och andra utstuderade knep betraktades ofta som en kvarleva från den borgerliga och dekadenta modernismen – en »formalism« för vilken det givetvis inte fanns något behov i den socialistiska staten. När man å andra sidan i det kalla krigets Västeuropa beundrade Brecht som en dristig förnyare av teatern och lyriken såg man gärna bort från den kommunistiska och totalitära ideologin i hans verk. De didaktiska eller till och med propagandistiska inslagen tonades ned till förmån för den skeptiska, kritiska eller subversiva tendensen. Vad man uppskattade hos Brecht var individualismen och anti-heroismen, inte den marxistiska dogmatiken. Bland många Brecht-forskare i det återförenade Tyskland är denna humanistiskt orienterade läsning allttjämt utbredd, och inte för inte jämförs Brecht med en diktare som Goethe i den reviderade utgåvan av Jan Knopfs *Brecht-Handbuch* (2001–2003).<sup>1</sup>

Alla försök att dölja eller harmonisera mot-sägelserna i Brechts författarskap är dömda att misslyckas. Brecht var utan tvivel *både* en hårdför dogmatiker *och* en slug skeptiker. På samma gång som han predikade ett klart och entydigt politiskt budskap ville han lära sin publik att tänka självständigt och kritiskt. Det verkligt intressanta och möjligen unika med Brechts diktning är att denna kontradiktoriska hållning kommer till uttryck genom en och samma gest. Brechts dikter och skådespel utgör onekligen ett hot mot alla ideologiska systembyggen, men inte därför att författaren »egentligen« intar en sant humanistisk eller postmodernt ironisk attityd utan tvärtom därför att han är så *överdrivet* dogmatisk. Brechts konstnärliga teknik undergräver förvisso det politiska innehållet i hans verk, men inte därför att den pekar i en annan riktning utan tvärtom därför att den med så stor emfas *understryker* budskapet. Unge-

fär på det viset skulle man kunna sammanfatta tesen i min egen bok om Brecht, *En försmak av framtiden: Bertolt Brecht och det konkreta* (2003). Här skall jag dock göra ett försök att utveckla och precisera denna tankegång genom att se närmare på det kanske mest beryktade »lärostycket« i Brechts författarskap – och ett av mest omdiskuterade verken i modern tysk litteratur överhuvud – nämligen *Die Maßnahme* från 1930.<sup>2</sup>

*Åtgärden*, som stycket kallades när det uppfördes av Teater Tribunal i Stockholm för ett par år sedan, handlar om fyra kommunistiska agitatorer som illegalt har spridit propaganda i Kina och som av risk för att bli avslöjade har sett sig tvingade att mörda en ung partikamrat.<sup>3</sup> Nu står de inför en rätt, förkroppsligad av en stor kör, som skall ta ställning till huruvida deras drastiska »åtgärd« var riktig eller inte, och för att konkret understödja sin argumentation turas de om att *gestalta* offrets beteende i en rad avgörande situationer.

Den unge kamraten var av allt att döma en helhjärtad kommunist som frivilligt hade valt att underkasta sig partiets hårda linje och offra sitt eget liv åt revolutionen. Hans enda fel bestod i att vara alltför entusiastisk i sin kamp. Ett villkor för att den kommunistiska missionen i Kina skulle lyckas var att agitatorerna från Moskva verkade under förklädnad och bevarade huvudet kallt när de konfronterades med fattiga och förtryckta människors lidanden. Under inga omständigheter fick de avslöja sin rätta identitet eller sina egentliga avsikter förrän tiden var mogen för ett samlat och välorganiserat uppror bland befolkningen. Den unge kamraten hade uppenbarligen svårt att hålla tillbaka sina känslor. Efter att vid flera tillfällen ha bevittnat hur de kinesiska kulierna behandlades av överheten trädde han till sist fram som den han var i ett desperat hopp om att kunna påskynda samhällsomstörtningen. Därmed riskerade han att bli upptäckt av myndigheterna och omtvungen kommunisternas företag, varför de fyra agitatorerna i all hast beslutade sig för att

skjuta honom och begrava liket i en kalkgruva. Själv överbevisad om att det inte fanns någon annan utväg samtyckte den unge kamraten till agitatorernas beslut, och med en sista försäkran om sin trohet mot proletarietets världsomspännande revolution gick han självmant i döden.

Redan ett summariskt handlingsreferat låter förstå varför den här pjäsen väckte en våldsam debatt i samtidens Tyskland och än i dag kan ge anledning till mycket upphetsade diskussioner. Men vad som i hög grad har bidragit till kontroverserna är lärostyckets form. *Die Maßnahme* är noga taget inte ett stycke teater utan ett stycke musik.<sup>4</sup> Vill man bestämma genren mer exakt skulle man kunna karakterisera det som ett oratorium framfört av en masskör och fyra solister, vars partier alltså uteslutande består av sång eller recitativ. Brecht hade arbetat med den här formen i flera tidigare lärostycken, till exempel i hörspelet *Der Flug der Lindberghs* (1929) och i den så kallade skolooperan *Der Jasager* (1930), som bägge tonsattes av Kurt Weill, men *Die Maßnahme* var ett mer brett upplagt verk som krävde fler stämmor på scenen, och den kompositör författaren av både politiska och musikaliska skäl nu föredrog var Hanns Eisler. Att Brecht ratade Weill till förmån för Eisler skall säkerligen ses mot bakgrund av att han med sina marxistiska lärostycken ville fjärma sig från den »kulinariska« estetik som bara ett par år tidigare hade satt sin prägel på sångspelet om *Mahagonny* och på den omätligt populära *Tolvskillingsoperan*.

I motsats till Weill hade Eisler ingenting till övers för jazz eller annan borgerligt »anarkistisk« populärmusik.<sup>5</sup> Som elev till Arnold Schönberg hade han i stället vigtt sitt liv åt att skapa en bruksmusik för arbetare som inte bara levde upp till den politiska kampens krav utan också svarade mot den moderna musikens konstnärliga utvecklingsnivå. Framförallt intresserade han sig för körsång, en musikalisk form som under Weimarrepubliken spelade en mycket viktig roll inom arbetarrörelsen. I början av trettioalet fanns det inte mindre än

275 000 aktiva och halvannan miljon passiva medlemmar i »Der Deutsche Arbeitersängerbund«,<sup>6</sup> och det var framförallt i avsikt att förnya dessa amatörers repertoar som Eisler tonsatte *Die Maßnahme*. Arbetarna skulle skolas till politiskt medvetna revolutionärer genom kollektiv sång.

Den här målsättningen låg helt i linje med Brechts eget program för sina lärostycken. Både i samband med de första uppsättningarna av *Die Maßnahme* och vid flera senare tillfällen underströk Brecht att man inte borde fatta hans verk som ett drama i ordets konventionella mening.<sup>7</sup> Snarare var det fråga om ett pedagogiskt arrangemang som skulle förvandla teaterns passiva åskådare till aktiva producenter och på så vis ge vanliga människor möjlighet att praktiskt inöva en samhällskritisk attityd. »Lärostycket undervisar genom att bli spelat, inte genom att bli betraktat«, skriver Brecht 1937 i en sammanfattande teoretisk reflexion över genren och fortsätter: »Även om lärostycket givetvis kan dra nytta av en åskådare, har det principiellt inte behov av någon sådan. Till grund för lärostycket ligger förväntningen om att den som agerar på scenen kan påverkas i samhälleligt hänseende genom att utföra speciella handlingar, inta bestämda hållningar, återge vissa tal och så vidare.«<sup>8</sup>

En liknande tankegång hade Brecht varit inne på redan i slutet av tjugotalet när han spekulerade över »Die Große und die Kleine Pädagogik«.<sup>9</sup> Med »den stora pedagogiken« syftade han på en tänkt situation i ett framtida socialistiskt samhälle, där det inte längre skulle finnas någon avgörande skillnad mellan skådespelare och åskådare – eller mer allmänt mellan konstnärer och andra yrkesgrupper – och där staten i stället skulle ta teaterkonsten i tjänst för att undervisa eller medvetandegöra sina medborgare. I väntan på detta tillstånd fick man hålla till godo med »den lilla pedagogiken«, menade Brecht, det vill säga en teater som alljämt baserades på tudelningen mellan scen och salong, konst och verklighet, men där rollerna i så stor

utsträckning som möjligt skulle besättas av lekmän. *Die Maßnahme* är utan tvivel det stycke av Brecht som i den lilla pedagogikens form tydligast pekar hän mot den stora pedagogiken, vilket också förklarar varför Brecht mot slutet av sitt liv, något överraskande för sina medarbetare, framhöll detta körverk som ett mönster för framtidens dramatik.<sup>10</sup>

Urufförandet ägde rum i Berlin-filharmonikernas stora sal den 13 december 1930. Som framgår av fotografier från denna minnesvärda afton påminde dock evenemanget mer om ett politiskt stormöte än om en konsert eller teaterföreställning.<sup>11</sup> Sångarna i arbetarkören var iförda blå overaller och placerade på en stor läktare i scenens fond. Orkestern satt fullt synlig för publiken till vänster på scenen, och de fyra aktörerna uppträdde på ett slags plattform inhägnad av rep – likt en boxningsring – i förgrundens högra sida. Rekvisitan var minimal, och skådespelarnas kostymer bestod endast av sådana grova läderrockar som arbetare och chaufförer på den tiden brukade bära. När de skulle förvandla sig till kineser höll de helt enkelt upp gula masker framför sina ansikten. Om någon inlevelse i de fiktiva rollerna var det heller inte tal. Såvitt Ernst Busch långt senare kunde erinra sig hade Brecht inte fäst någon större vikt vid regin.<sup>12</sup> Skådespelarna förblev sittande på enkla stolar tills de i tur och ordning fick träda fram i ringen och recitera sin del av texten. För att ge ytterligare emfas åt själva texten projicerades viktiga partier av denna på en stor linneduk ovanför kören. Det handlade med andra ord om att föra ut pjäsens politiska budskap med så stor kraft och klarhet som möjligt. Även om Brecht till premiären hade besatt rollerna med en skolad tenor och tre professionella skådespelare – förutom Busch Alexander Granach och Helene Weigel – skulle i princip vem som helst (efter en smula röstträning) ha kunnat gestalta de kommunistiska agitatorerna.

Det sceniska framförandet måste ha lett publikens tankar till samtidens kommunistiska propagandateater – kanske i synnerhet till Er-

win Piscators politiska teater, som Brecht själv hade bidragit till under senare hälften av tjugotalet – men det fanns också en helt annan inspirationskälla. De första utkasterna till *Die Maßnahme* vittnar om att Brecht föreställde sig lärostycket som en »konkretisering« av den existentiella problematik han tidigare hade behandlat i *Der Jasager*, och denna skolopera byggde i sin tur på ett japanskt No-spel från 1400-talet med titeln *Tanikô*.<sup>13</sup> Brechts version av det japanska dramat handlar om en ung pojke som frivilligt ansluter sig till en expedition upp i bergen för att hämta medicin mot en sjukdom som har drabbat hans ensamma mor. På vägen blir han själv sjuk och förhindrar därmed expeditionen att fortsätta. Följaktligen bestämmer sig de övriga deltagarna för att i enlighet med en gammal sed kasta honom ut för kliporna. Innan de dödar honom blir han emellertid tillfrågad om han anser att expeditionen i stället skall vända om. Sedvänjan kräver att man frågar honom om detta – men också att han avvisar erbjudandet och frivilligt accepterar sitt oundvikliga öde. Dramats grundläggande motiv är alltså detsamma som i *Die Maßnahme*, låt vara att det här inte har placerats i något historiskt eller politiskt sammanhang. Individerna måste offra sitt eget liv för kollektivet och en högre sak.

Från *Tanikô* hade Brecht emellertid inte bara hämtat stoff och motiv till sina bägge lärostycken, utan också lånat viktiga formella element. Som bekant är No-dramatiken en strängt ritualiserad, närmast kultisk teaterform. Musik, sång, dans och pantomim är obligatoriska inslag, liksom fasta rollfigurer, stilsedda masker och kodifierade gester. Spelet syftar inte till att skapa illusion utan till att presentera en välkänd, ofta mytisk berättelse på ett konstfullt sätt. Händelseförloppet kommenteras ingående av en kör, och varje liten rörelse på scenen har sin fastlagda betydelse. Av den orsaken har No-spelet, i motsats till den folkliga Kabuki-teatern, alltid varit en exklusiv konstform, från början förbehållen aristokrater och samurajer,

idag endast tillgänglig för ett fåtal experter. Det råder inga tvivel om att Brecht övertog många konstnärliga grepp från den japanska teatern, precis som han senare skulle låta sig inspireras av den kinesiska scenkonsten. I *Die Maßnahme* fäster man sig särskilt vid körens kommenterande och tolkande funktion, vid maskernas betydelse för personkarakteristiken, vid de narrativa eller episka inslagen i figurernas monologer (kanske inte minst deras tendens att omtala sig själva i tredje person) och överhuvudtaget vid styckets rituella eller ceremoniella prägel. Allt detta pekar givetvis fram emot Brechts berömda verfremdungsteknik, som han först 1936 – och då främst under intryck av den kinesiska teatern – skulle sammanfatta i ett teoretiskt program.<sup>14</sup>

Lärostyckenas anknytning till den österländska teaterkonsten aktualiserar två frågeställningar som enligt min mening aldrig har blivit ordentligt belysta inom Brechtforskningen. För det första måste man fråga sig varför Brecht valde att basera sina kanske mest renlärigt kommunistiska pjäser på en tradition som i grunden var aristokratisk, esoterisk och djupt konservativ. Vad var det egentligen som förenade marxismen med den auktoritära samurajkulturen och dess fanatiska offermoral? För det andra kan man undra varför Brecht i en typ av dramatik som framförallt hade till målsättning att hamra in ett politiskt budskap hos arbetarklassen fann det angeläget att åstadkomma verfremdungseffekter och förhindra varje antydning till verklighetsillusion. Hur tänkte han sig att lärostyckets krav på åskådarnas närmast fysiska inlevelse eller delaktighet i händelserna på scenen skulle kunna kombineras med den icke-aristoteliska teaterns krav på konstnärlig distans? För att besvara de här frågorna kan det vara värt att fundera närmare över ett begrepp som är av helt central betydelse i samtliga lärostycken av Brecht, ett begrepp som på tyska heter »Einverständnis« och som på svenska förmodligen bäst låter sig översättas med orden »samtycke« eller »samförstånd« (vi har ju ing-

et substantiv som svarar mot verbet »att vara införstådd med något«).

»Wichtig zu lernen vor allem ist Einverständnis«, sjunger ingångskören i *Der Jasager*.<sup>15</sup> »Viktigast av allt är att lära sig samförstånd«, skulle man kunna säga på svenska. Det där låter underligt, inte bara på grund av översättningen eller den svulstiga terminologin utan också på grund av satsens grammatiska konstruktion. Samförstånd om vad eller med vem, frågar man sig. Det saknas ett objekt av något slag – som om samtyckets innehåll var av underordnad betydelse eller kunde variera med hänsyn till kontexten. Just genom denna frånvaro av konkret referens framträder emellertid själva grundtanken i Brechts didaktiska teater. Skillnaden mellan de livsåskådningar som gestaltas i lärostyckena är onekligen stor. Den unge pojken i *Der Jasager* gör sig införstådd med en urgammal och religiöst förankrad tradition. Den unge kamraten i *Die Maßnahme* bejakar tvärtom den marxistiska teorin om proletariatets revolution. I ett tredje lärostycke från samma tid, *Das Badener Lehrstück vom Einverständnis*, handlar det snarast om att underkasta sig livets föränderlighet eller tidens oavbrutna växlingar. Självfallet var samförståndets innehåll inte oväsentligt för Brecht. Det var ju därför han ville konkretisera och politisera den japanska legenden om jasägaren, och det var därför han vände upp och ned på hela historien i ett annat stycke kallat *Der Neinsager*. Men vad Brecht framförallt ville belysa med sina lärostycken var inte samtyckets innehåll utan samtyckets *formella* karaktär. Marxismen bestod enligt honom inte så mycket i en sann eller objektiv beskrivning av det kapitalistiska samhället som i en praktisk metod med vars hjälp man skulle kunna förändra världen. Villkoret för att världen skulle bli sådan som kommunismen predikade var dock att ett stort antal människor anslöt sig till den marxistiska ideologin, ja verkligen *trodde* på den med lika stor hängivelse som andra människor underkastade sig kyrkans eller traditionens dogmer. Viktigast av allt var därför inte lärans

anknytning till en historisk verklighet utan proselyternas rent rituella samförstånd.

Detta poängteras med stort eftertryck även i *Die Maßnahme*. När de fyra agitatorerna anländer till Kina har de inget annat med sig än marxismens klassiska skrifter eller »kommunismens Abc«, som det heter i texten (s. 76). Inga vapen, inga maskiner, inga pengar eller matvaror, inte ens några praktiska råd till det förtryckta folket – bara en abstrakt lära som skall spridas bland arbetarna och bönderna. Besvikelsen är påtaglig hos den unge kamraten, som redan har blivit omvänd till kommunismen och vars hjärta patetiskt »slår för revolutionen« (s. 75), men agitatorerna lyckas övertyga honom om att den marxistiska teorin till punkt och pricka måste följas för att samhällets omvandling skall komma till stånd. Det räcker inte med att vara upprörd över sociala orättvisor och modig nog att gripa till vapen. Därför blir den unge kamraten också tillfrågad – inte bara en utan två gånger – om han är fullt införstådd med vad kampen för kommunismen kräver av honom. Först frågar en partifunktionär om han och de andra agitatorerna är beredda att arbeta under förklädning och utplåna varje spår av sina tidigare identiteter. Frågan är givetvis motiverad med hänsyn till den illegala verksamheten, men den har också en djupare, symbolisk aspekt. I samma ögonblick som agitatorerna svarar ja och demonstrativt sätter masker på sina ansikten uppger de också sina liv som individer eller privatpersoner: »Då är ni inte längre er själva«, betonar partifunktionären, »du inte längre Karl Schmitt från Berlin, du inte längre Anna Kjersk från Kazan och du inte längre Peter Sawitsch från Moskva, utan allihop namnlösa och moderlösa, tomma blad på vilka revolutionen skriver sitt direktiv [sondern allesamt ohne Namen und Mutter, leere Blätter, auf welche die Revolution ihre Anweisung schreibt]« (s. 78).

Den unge kamraten bryter denna överenskommelse när han längre fram i stycket river sönder klassikernas verk och kastar sin mask i förtvivlan över att revolutionen drar ut på tiden.

I stället för att rätta sig efter teorin, sådan denna förvaltas av det anonyma Partiet, sätter han sin tilltro till den levande människan och hennes spontana protester mot eländet. »Jag har sett för mycket«, utbrister han till de arbetslösa kineserna, »Därför träder jag fram för er som den jag är« (s. 93). Hans uppriktighet utgör emellertid på samma gång ett förräderi. Demaskeringen leder bara till en hetsjakt på agitatorerna, som nu ser sig tvingade att röja sin kamrat ur vägen för att deras arbete skall kunna fortsätta och bära frukt. Följaktligen blir han än en gång tillfrågad om han är beredd att offra sitt liv åt revolutionen, men den här gången är det i bokstavlig mening sin egen död han uppmanas att bejaka, och nu har han inte längre något val. Agitatorerna har i själva verket bestämt sig för att likvidera honom *innan* han svarar ja på deras fråga:

DEN FÖRSTE AGITATORN: Vi skall fråga honom, om han samtycker [ob er einverstanden ist], ty han var en modig kämpe.

DEN ANDRE AGITATORN: Men även om han inte samtycker, måste han försvinna, och det helt och hållet.

DEN FÖRSTE AGITATORN *till den unge kamraten*: Vi måste skjuta dig och kasta dig i kalkgruvan, så att kalken förbränner dig. Och vi frågar dig: »Samtycker du« [»Bist du einverstanden«]?

DEN UNGE KAMRATEN: Ja. (s. 96)

Varför frågar de honom då, kan man undra. Möjligen därför att de vill erinra honom om vad han gjorde sig införstådd med när han tidigare försvar sig åt partiet och frivilligt valde att reducera sin personlighet till en roll eller en mask. Förintelsen av det egna jaget var ett krav redan den gången, och nu skall hans anletsdrag definitivt utplånas under ett tjockt lager av kalk. Den andra frågan tycks alltså peka tillbaka på den första i avsikt att framhäva svarets yttersta konsekvenser. Har man sagt a, måste man säga b.

Nu bör man komma ihåg att hela denna historia återges i form av ett stycke teater för en domstol som skall avgöra om agitatorernas åtgärd verkligen var nödvändig. Domarna gestaltas av den stora arbetarkören – »kontrollkören«, som den kallas i texten – men denna fungerar

er samtidigt som ett slags ställföreträdare för pjäsens egentliga åskådare, som ju i enlighet med Brechts pedagogiska program mycket väl skulle kunna byta plats med amatörerna på scenen. Lärostyckets handling är med andra ord inskriven i en ramberättelse som åskådliggör den litterära kommunikationens grundstruktur, själva mötet mellan verk och publik, och även här handlar det givetvis om ett försök att skapa samförstånd. Man bör dock observera att problemställningen därmed har förskjutits. Medan de fyra agitatorerna frågar sin unge kamrat om han är införstådd med kommunismens doktriner, frågar Brecht sin publik om den samtycker till agitatorernas *tolkning* eller *tillämpning* av denna lära. Utan tvekan ansåg Brecht själv att marxismen var en ideologi som det av historiska skäl var nödvändigt att underkasta sig och i värsta fall offra sitt liv för. I styckets avslutning låter han mycket riktigt kören frikänna och rentav hylla de fyra agitatorerna. Men paradoxalt nog markerar han på samma gång en viss distans till ideologin. Den teatrala inramningen av lärostyckets handling gör det omöjligt för publiken att leva sig in i kommunismen som en självklar eller naturlig åskådning av verkligheten. Tvärtom gör verfremdungstekniken åskådaren uppmärksam på att marxismen endast är ett system av mer eller mindre dogmatiska lärosatser till vilka han personligen måste ta ställning. Det rituella i lärostyckets estetik framhäver alltså det rituella i dess politiska ideologi. Brecht var helt säker klar över detta. Vad han ville åstadkomma med sina lärostycken var inte ett *tyst* samförstånd av det slag som så ofta präglar det naturalistiska dramat, utan ett öppet, uttalat eller *performativt* samförstånd. Av den anledningen företog han och hans medarbetare vid styckets premiär också en skriftlig enkät, vari publiken fick yttra sig om föreställningens pedagogiska effekt, om dess politiska tendens och estetiska form.<sup>16</sup>

Samförstånd med författaren var emellertid inte den attityd som kom att prägla publikens och kritikens mottagande av *Die Maßnahme*.

De första reaktionerna kan i bästa fall kallas blandade. Stycket fick en hel del beröm inte minst för musiken och körsången, som ansågs vara något helt nytt inom den proletära brukskonsten. Men vad angick Brechts och Eislers idéer om att bryta ned gränsen mellan skådespelare och åskådare ställde sig de flesta oförstående, kanske framförallt arbetarklassens representanter i salongen, och »den stora pedagogiken« skulle heller aldrig till fullo realiseras vid någon av pjäsens uppsättningar. Längre fram blev rösterna från såväl vänster som höger allt oftare kritiska, för att inte säga öppet fientliga. Den borgerliga pressen hade redan från början tagit starkt avstånd från styckets politiska innehåll och förundrat sig över dess allt annat än publikvänlig form. Somliga krävde att censuren grep in, vilket den också skulle göra strax före Hitlers maktövertagande 1933; andra menade att stycket var så långtråkigt att det knappast kunde locka någon utomstående att falla i armarna på kommunismen.

Kritiken från borgerligt håll fick ytterligare näring då de så kallade Moskvaprocesserna inleddes vid trettioalets mitt. Vad var *Die Maßnahme* om inte en kuslig förutsägelse av dessa »skådeprocesser«? Handlade inte Stalin på exakt samma sätt som agitatorerna i Brechts drama när han tvingade sina före detta partikamrater att offentligt fördöma sig själva som förrädare och frivilligt acceptera sina dödsdomar? Hade Brecht rentav haft för avsikt att rättfärdiga de illdåd som förr eller senare måste begås i kommunismens namn? Den sista åsikten förfäktades av Hannah Arendt, som i likhet med många andra intellektuella under det kalla kriget läste *Die Maßnahme* som ett skrämmande vittnesbörd om den totalitära stalinismen.<sup>17</sup>

Märkligare var att också kritiker som stod i nära kontakt med kommunistpartierna i Tyskland och Sovjetunionen fördömde stycket. I en recension publicerad 1931 i den Moskva-baserade tidskriften *Literatur der Weltrevolution* vände sig Alfred Kurella emfatiskt mot Brechts framställning av den marxistiska ideologin.<sup>18</sup>

I själva verket var det inte de fyra agitatorerna utan deras unge kamrat som företrädde en sant revolutionär hållning, menade han. Brecht hade gripit sig an det politiska stoffet utifrån en abstrakt idealistisk ståndpunkt och bortsett från det spontana upprorets möjligheter i en konkret historisk situation. Orsaken var naturligtvis, enligt Kurella, att författaren inte hade någon förankring i arbetarklassen och saknade praktisk erfarenhet av den politiska kampen. Samma åsikter skulle dyka upp gång på gång i den fortsatta marxistiska receptionen av *Die Maßnahme*. Också prominenta forskare i DDR som Ernst Schumacher och Werner Mittenzwei tog avstånd från Brechts lärostycken med hänvisning till att de var idealistiska, abstrakta och allmänt orealistiska.<sup>19</sup> På sätt och vis kan man förstå att de marxistiska forskarna fann det svårt att förena Brechts strävan efter konstnärlig distans med socialrealismens krav på mimetisk illusion, men man kan inte frigöra sig från misstanken att deras kritik bottnade i en obehaglig känsla av att lärostyckena faktiskt sade sanningen om det kommunistiska systemet.

Vad man kunde kalla politiskt »neutrala« tolkningar av *Die Maßnahme* har även förekommit. Under nykritikens glansdagar fanns det många som försökte frikoppla verket från dess egenartade historiska sammanhang och genomföra en strikt »close reading« av texten. I en inflytelserik uppsats från 1959 hävdar Reinhold Grimm att det sant litterära i skådespelet blir synligt först när man bemödar sig om att se bort från dess »belastande« politiska förgrund.<sup>20</sup> Vad man då finner, enligt Grimm, är att lärostycket utgör ett idédrama i den tyska klassicismens tradition, en tragedi där den ensamme hjälten slits mellan två oförenliga plikter (det omedelbara kravet att lindra människors nöd och det mer omfattande kravet att förändra världen) och till sist går under som en följd av denna etiska konflikt. Mot en sådan läsart kan man emellertid rikta flera principiella invändningar. Problemet är inte bara att den försöker dra en skarp skiljelinje mellan konst



och politik, något som i Brechts fall ter sig hart när omöjligt och som Grimm själv inte riktigt förmår då han vill beteckna *Die Maßnahme* som en »ideologisk tragedi«, det vill säga en tragedi där det moraliska dilemmat inom *kommunismen* ger sig till känna. Problemet är också att den nykritiska metoden inte tar hänsyn vare sig till Brechts pedagogiska teaterprogram eller till lärostyckets musikaliska form. Går det verkligen att studera ett brukskonstverk av det här slaget som en autonom litterär text?

Det skulle dröja ända till 1972 innan en litteraturforskare fick upp ögonen för vad Brecht egentligen hade velat åstadkomma med sina lärostycken. Reiner Steinweg hette han, och i en stor avhandling försökte han visa, dels att lärostyckena var avsedda att påverka skådespelarna i högre grad än eventuella åskådare, dels att Brecht betraktade denna typ av scenkonst – och alltså inte sin välkända episka dramatik – som en modell för framtidens teater.<sup>21</sup> Steinweg har på senare år fått mothugg av bland andra Klaus-Dieter Krabiel, en annan västtysk forskare, som i en lika magistral avhandling hävdar att lärostyckena först och främst är musikaliska verk, vars djupaste mening eller funktion kan framträda endast mot bakgrund av de ideologiska och konstnärliga problemställningar som förekom i samtidens Tyskland. Någon relevans för politiska eller estetiska diskussioner i vår egen tid skulle alltså *Die Maßnahme* knappast kunna ha.<sup>22</sup> Med tanke på kommunismens ändalykt i Östeuropa och modernismens återtag inom konsten finns det väl mycket som talar för att Krabiel har rätt, och ändå är hans ord inte det sista i debatten om Brechts lärostycksdramatik. En helt ny röst i den mångstämmiga kören tillhör Slavoj Žižek, den slovenske kulturteoretikern och Jacques Lacan-experten, som i flera av sina böcker hänvisar just till *Die Maßnahme* för att göra oss uppmärksamma på att vi i dag kanske inte är så lyckligt befriade från alla dogmatiska ideologier som vi tror.<sup>23</sup>

Vad som särskilt intresserar Žižek i Brechts lärostycken är det han kallar »the forced choi-

ce«, det nödtvungna eller påtvingade valet. Varken den unge pojken i *Der Jasager* eller den unge kamraten i *Die Maßnahme* har något reellt val när de för andra gången blir tillfrågade om de accepterar kollektivets beslut – och likväl ställs frågan till dem. Precis på det sättet fungerar en ideologi, menar Žižek, och då inte bara kommunismens eller fascismens ideologier utan också den borgerliga liberalismens. Oavsett vilken typ av samhälle vi lever i måste vi underkasta oss vissa konventioner och ritualer för att bli betraktade som normala eller likvärdiga individer av omgivningen. Vi måste naturligtvis följa samhällets offentliga lagar och föreskrifter, men vi måste också lära oss att tala ett visst språk, behärska vissa sociala koder eller tekniker, spela vissa roller och så vidare. För det mesta har vi en ganska klar distans till detta rituella samförstånd. Vi vet mycket väl att lagarna skulle kunna skrivas om, att språket bara består av en mängd konventionella tecken och att våra sociala roller inte har så mycket med våra liv som privatpersoner att göra. Men just i distansen finns också källan till ett ideologiskt och falskt medvetande.

I det stalinistiska Sovjetunionen eller det forna Östeuropa fanns det ingen som verkligen trodde på kommunistpartiets propaganda – knappast ens Stalin själv eller de andra particheferna, påpekar Žižek i *Did Somebody Say Totalitarianism?* (2001). Vad som upprätthöll samhällsordningen var inte någon genuin övertygelse om att socialismen skulle vara ett gott eller historiskt nödvändigt samhällssystem, utan medborgarnas pliktskyldiga deltagande i statens officiella praktiker och ceremonier. Medan man privat mycket väl kunde kritisera och rentav håna makthavarna ställde man offentligt ofta upp som statist i deras absurda teater. Som ett illustrativt exempel på detta *modus vivendi* med makten hänvisar Žižek till Václav Havels anekdot om en helt ordinär grönsakshandlare i det kommunistiska Tjeckoslovakien.<sup>24</sup> Fullkomligt likgiltig för den politiska ideologin följer grönsakshandlaren inte desto mindre statens påbud

om att regelbundet delta i demonstrationer eller massmöten och vid alla festliga tillfällen dekora sitt skyltfönster med slogans av typen »Länge leve socialismen!«. Skulle någon förebrå honom för att inte göra motstånd mot det korrupta systemet, förklarar han med djup indignation att han inte vill riskera sina barns framtid och att det under alla omständigheter inte är *hans* uppgift att vrida världen rätt. Villkoret för att grönsakshandlaren skall kunna leva ett någorlunda bekymmerslöst liv är alltså att han döljer sitt egentliga ansikte bakom en mask.

Men det krävdes också någonting mer av den kommunistiska diktaturens lojala medborgare. De tvingades att dölja själva det faktum att de deltog i ett maskspel regisserat av överheten. Så snart ideologins ritualer framträder som blott och bart ritualer förlorar de sin performativa styrka, konstaterar Žižek.<sup>25</sup> För att samhället skall kunna fungera friktionsfritt måste det se ut som om alla statens medborgare självmant håller maskineriet igång. Vad som egentligen är ett ofrånkomligt eller påtvingat val måste framställas som ett fritt val. Det var därför Stalin fann det så viktigt att arrangera sina skådeprocesser, där »folkets fiender« med egna ord kunde bekräfta partiledningens paranoia misstankar. Att det var fråga om skenrättegångar stod fullkomligt klart för de anklagade, och flera av dessa, exempelvis Nikolaj Bucharin, var också beredda att offra sina liv på sovjetstatens altare. Den enda önskan Bucharin gång på gång framställde i sina brev till Stalin var att hans tidigare vän i all förtrolighet skulle medge att det rörde sig om en bluff, iscensatt för att stärka partiet, och således själv inte tog anklagelserna på allvar. Som Žižek påpekar var ett sådant medgivande uteslutet. Den totalitära teaterns grundläggande regel var precis att spelet under inga omständigheter fick blotta sig som ett spel.

Hur förhåller det sig då med vårt eget kapitalistiska och postmoderna samhälle? När allt kommer omkring hyser inte heller vi någon större tilltro till politikernas retorik eller massmediernas klichéartade verklighetsframställning.

Typiskt för »det postmoderna tillståndet« är som bekant att vi ständigt experimenterar med verkligheten, hela tiden försöker överskrida yttre eller inre gränser och fullt öppet leker med våra sociala roller. Insikten om att vi utåt alltid framvisar en mask är dock vanligtvis kombinerad med åsikten att vi *innerst inne* skulle ha ett äkta eller naturligt ansikte – och däri består det ideologiska medvetandet. »En ideologisk identifikation har oss helt i sin makt när vi bevarar en känsla av att inte vara fullt identiska med den, av att det finns en djupt mänsklig person under den«, skriver Žižek i *The Plague of Fantasies* (1997).<sup>26</sup> Tack vare denna distans kan vi fortsätta att spela våra roller med en många gånger häpnadsväckande cynism. Den postmoderna människan tycker sig ha genomskådat samhällets falska fasad och funnit att det sociala livet endast består i ett slags teater, men av den anledningen har hon även förstått att man måste spela med i spelet för att inte bli utstött ur samhällsgemenskapen. Vad som på ett plan ser ut att vara en lek eller en meningslös rit upplevs alltså på ett annat plan som en tvingande nödvändighet. Det kan hända att jag bedrar andra människor, stjälar från dem eller begår våld mot dem, resonerar många kallhjärtade affärsmän och affärskvinnor i Brechts dramatik (Jonathan Peachum, Pierpont Mauler, Mor Courage, Shui Ta och Herr Puntilla, för att nämna några av de mest kända), men *innerst inne* är jag inte någon usling. Jag handlar endast på det sätt vårt förljugna samhälle kräver av mig. Jag gör bara vad jag måste göra för att kunna försörja mig själv eller min familj.

Följaktligen vittnar *Die Maßnahme*, enligt Žižek, inte bara om existensbetingelserna i ett totalitärt politiskt system utan också mer allmänt om den moderna människans fångenskap i en »symbolisk ordning«. Får man tro författaren till *Enjoy Your Symptom!* (1992, 2001), skulle man rentav kunna betrakta de anklagade i Stalins skenrättegångar som en sorts representanter för det kartesianska subjektet.<sup>27</sup> I bägge fallen skulle det handla om vad Freud och i dennes efterföljd Jacques Lacan kall-

lade »eine Versagung«, alltså ett existentiellt offer eller försakande. Subjektet konstitueras som subjekt bara genom att identifiera sig med en »signifiant« i ett anonymt lingvistiskt eller symboliskt system. Priset för all socialisering är därför ett grundläggande främlingskap som kan föra tankarna till den typ av alienation som Marx tyckte sig spåra överallt i det borgerliga samhället. Kapitalismen tvingar människan i allmänhet och proletären i synnerhet att bjuda ut sina tjänster, ja sin egen person, som en vara på den offentliga marknaden, och vad man här inte får glömma bort, inskräper Žižek, »är att denna förvandling till ett bytesobjekt sammanfaller med uppkomsten av ren subjektivitet«. <sup>28</sup> Det är med andra ord »signifanten« eller den sociala rollen som skapar föreställningen om ett sant ansikte under masken. Det är själva främlingskapet som ger upphov till tron på ett autentiskt subjekt.

För proletären är emellertid reifikationen inte förknippad med några illusioner om att han egentligen skulle vara en annan än sin påtvingade roll. Till skillnad från kapitalisten eller den genomsnittlige borgaren förfogar inte proletären över något annat än sin arbetskraft, och bortsett från denna varas pris på marknaden har han därför inget som helst socialt värde. Det betyder givetvis inte att han skulle sakna subjektivitet. Tvärtom framträder subjektiviteten hos honom exakt på det sätt som Descartes definierade sitt berömda »cogito«. Proletären är ett *rent* subjekt, befriat från allt innehåll eller all substans: ett Intet som för kunna bli Något måste bära en mask. Detsamma skulle man enligt Žižek (alias Jacques Lacan) kunna säga om kvinnan. Just på grund av att kvinnan traditionellt sett så ofta har reducerats till ett bytesobjekt, fullt jämförbart med andra kulturella värdeföremål, skulle hon förkroppsliga sanningen om det mänskliga subjektet – en sanning som den »frie« och »självtändige« mannen givetvis gör allt för att tränga bort.

»Die Versagung« är utan tvivel ett framträdande motiv i *Die Maßnahme*. Med all önsk-

värd konkretion åskådliggör Brecht kapitalismens varufetischism i pjäsens kanske mest berömda soloparti, »Sången om tillgång och efterfrågan« (eller »Sången om varan«, som den kallas i textens andra version). Här förklarar en skrupellös handelsman att det enda man med säkerhet kan veta om en människa är vad hennes produktion och konsumtion värderas till på marknaden:

Vad är egentligen en människa?  
 Vet jag vad en människa är?  
 Vet jag om hon är mer värd än ris?  
 Jag vet inte vad en människa är  
 Jag känner bara hennes pris.

Was ist eigentlich ein Mensch?  
 Weiß ich, was ein Mensch ist?  
 Weiß ich, wer das weiß?  
 Ich weiß nicht, was ein Mensch ist  
 Ich kenne nur seinen Preis. (s. 89)

Om den hållningen kan tyckas extremt cynisk, bör man observera att kontrollkören ger uttryck för ett liknande synsätt då den klargör vad som krävs av en god kommunist. »Den som kämpar för kommunismen har av alla dygder bara en enda: att han kämpar för kommunismen [Wer für den Kommunismus kämpft, hat von allen Tugenden nur eine: daß er für den Kommunismus kämpft]«, heter det i styckets andra scen (s. 78). Människans inre egenskaper betyder alltså ingenting i förhållande till hennes praktiska funktion i ett socialt sammanhang. Strax efter rishandlarens sång betonar kören dessutom att inget svek och ingen förödmjukelse kan vara för stor för den som vill förändra världen. Revolutionären måste vara beredd att offra all mänsklig stolthet eller värdighet i sin kamp:

Vilken nedrighet skulle du inte begå för att

Utrota nedrigheten?  
 Kunde du äntligen förändra världen, för vad  
 Skulle du hålla dig för god?  
 Försjunk i smuts  
 Omfamna slaktaren, men  
 Ändra världen: den behöver det!  
 Vem är du?

Försvinn stinkande från  
Det renstädade rummet! Om du  
Så vore den sista smutsen du  
Måste avlägsna!

Welche Niedrigkeit begingest du nicht, um

Die Niedrigkeit auszuutilgen?  
Könntest du die Welt endlich verändern, wofür  
Wärest du dir zu gut?  
Versinke in Schmutz  
Umarme den Schlächter, aber  
Ändere die Welt: sie braucht es!  
Wer bist du?

Stinkend verschwinde aus  
Dem gesäuberten Raum! Wärest du  
Doch der letzte Schmutz, den du  
Entfernen muß! (s. 89)

Kommunisten kan paradoxalt nog skapa en bättre värld bara genom att själv försvinna med den gamla och dåliga. Han måste inte bara offra sig själv för revolutionen utan också utplåna varje *spår* av sitt heroiska offer. När agitatorerna mot slutet av pjäsen återger omständigheterna kring likvideringen av deras kamrat lyder det följdriktigt från kören:

Den som hjälper de förtvivlade  
Han är världens avskum.  
Vi är världens avskum  
Vi får inte bli funna.

Wer den Verzweifelten hilft  
Der ist der Abschaum der Welt.  
Wir sind der Abschaum der Welt  
Wir dürfen nicht gefunden werden. (s. 96)

Med hänsyn till denna attityd kan man knappast betrakta lärostyckets författare vare sig som en varm humanist eller som en ironisk postmodernist. Brecht bejakar fullt ut den »Versagung« som det moderna samhället – både i dess kapitalistiska och i dess kommunistiska skickelse – fordrar av individen. Vad han vill fördöma hos den unge kamraten är inget annat än illusionen att man på en gång kan spela sin påtvingade roll och förbli ett fritt och självständigt subjekt. Vad han vill demonstrera är att människan erhåller en viss identitet bara genom sin mask. Som Žižek påpekar anar man kanske här ett genuint österländskt drag i Brechts tänkande.<sup>29</sup> Vikten av att

»hålla masken« eller att inte »förlora ansiktet« är i alla händelser något vi västerlänningar upplever som karakteristiskt för den japanska kulturen. Men kanske kunde man lika gärna hänvisa till den pragmatiska verklighetsuppfattning som sätter sin prägel på vårt eget moderna och kapitalistiska samhälle. Brecht menar givetvis inte att man bör konservera den rådande samhällsordningen eller underkasta sig vilken auktoritär symbolisk pakt som helst. Tvärtom antar han att subjektet skulle kunna *förändra* sin sociala identitet genom att byta ut en mask mot en annan. Det är först mot bakgrund av denna idé som hans didaktiska eller pedagogiska intentioner med teatern får sin förklaring. Genom att på den konstnärliga scenen ikläda sig en bestämd roll, citera en given text och utföra vissa handlingar eller gester skulle proletären i bokstavlig mening kunna bli en ny människa.

*Die Maßnahme* är emellertid inte ett politiskt radikalt verk bara därför att författaren har ersatt ett rituellt samförstånd (den borgerliga liberalismens) med ett annat (kommunismens). Det verkligt subversiva hos Brecht ligger enligt Žižek i det faktum att han »överidentifierar« sig med den marxistiska ideologin. En ideologi består inte enbart av sina officiella dogmer och ritualer; den har också alltid ett outtalat eller »obscient« supplement som står i motsats till dess explicita doktriner. Att överskrida ideologin genom någon form av »frigjord« uppsluppenhet eller bara genom att insistera på ett »mänskligt« ansikte under masken innebär alltså att definitivt underkasta sig den. Omvänt finns det ingenting som är så hotfullt för ideologin som att någon skulle ta den på fullt allvar: »det sant subversiva är inte att ignorera Lagens explicita bokstav på de underliggande fantasiernas vägnar utan att *hålla sig till denna bokstav gentemot den understödjande fantasin*«. <sup>30</sup> Mer konkret innebär en sådan strategi att man behandlar ideologins tomma gest, det falska erbjudandet om ett fritt val, som om det verkligen gällde ett fritt val, det vill säga en fråga på vilken man också kunde svara nej. Men hur yttrar sig denna bokstavlig-

het i ett skådespel som *Die Maßnahme*? På den punkten är Žižek överraskande förtegen, möjligen därför att han så gott som helt bortser från lärostyckets invecklade estetiska struktur.

Som tidigare nämnts utgör agitatorernas berättelse om den unge kamraten ett slags »play within the play«. Det är av den anledningen tveksamt huruvida man verkligen bör karakterisera *Die Maßnahme* som en politisk propagandapjä. Snarare borde man säga att stycket *handlar om* en viss typ av politisk agitation. Brechts målsättning är uppenbarligen inte att vinna så många som möjligt för kommunismens sak utan att lära en relativt begränsad och homogen skara proletärer hur den kommunistiska kampen mest effektivt skall bedrivas. Mellan honom och hans publik finns alltså redan ett samförstånd liknande det som förenar den unge kamraten med de fyra agitatorerna. På sätt och vis hade Theodor Adorno rätt när han i sin berömda kritik av »den engagerade litteraturen« påstod att lärostycksförfattaren predikar för de redan troende.<sup>31</sup> Brecht nöjer sig emellertid inte med att rituellt bekräfta detta samförstånd; han vill också visa vari det djupast sett består och vilka konsekvenser det i sista hand kan medföra. Det är därför han låter de fyra agitatorerna *återberätta* eller *gestalta* sitt fruktansvärda dåd – och inte bara utföra det. I sin detaljerade plädering tvingas agitatorerna motivera sitt handlande och följaktligen medge att ideologins

patetiska retorik endast var en förklädning, att det till synes fria valet egentligen var påtvingat och att den unge kamratens hjältemodiga offer i grunden var en skoningslös likvidering. Vad som med nödvändighet måste förbli en hemlighet i den politiska verkligheten presenteras fullt öppet på den konstnärliga scenen.

Man kan givetvis undra varför Brecht valde att lägga korten på bordet i ett för kommunismen så känsligt ämne som detta. Varför gjorde han inte i stället som så många andra vänsterorienterade författare på trettiotalet och skrev en lovsång till den goda, varma och mänskliga socialismen? Orsaken var förmodligen att han i motsats till Stalin och politruken i DDR faktiskt *trodde* på den marxistiska ideologin. Brecht insåg mer än väl att kommunismen var en politisk teori som krävde stora intellektuella och fysiska uppoffringar av sina anhängare. Han förstod att det handlade om ett rollspel i vilket deltagarna måste uppge sina personliga identiteter och slaviskt underkasta sig reglerna. Men han var också medveten om att det inte finns någon abstrakt position utanför ideologiernas fiktiva eller symboliska ordning. Brecht hade uppenbarligen en så stark tro på kommunismen att han vågade framställa ideologin precis sådan den var – som ett slags teater – och förlita sig på att hans publik skulle föredra *detta* rituella samförstånd framför borgerlighetens och kapitalismens.

1. *Brecht-Handbuch: in fünf Bänden*, bd 1: Stücke, red. Jan Knopf, Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler, 2001, s. VII.
2. Till grund för min läsning ligger den första textversionen av *Die Maßnahme*, som offentliggjordes i samband med styckets uruppförande 1930 och som är omtryckt i Bertolt Brecht, *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, bd. 3, red. Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei & Klaus-Detlef Müller, Berlin, Weimar & Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 1988. (Fortsatta hänvisningar

- i brödtexten.) 1931 lät Brecht (i häfte 4 av Versuch) publicera en starkt reviderad version. *Die Maßnahme* har, såvitt mig bekant, aldrig tryckts i någon svensk översättning.
3. Närmare bestämt i februari 2002 och i regi av Richard Turpin. Det var dock endast fråga om en enstaka föreställning efterföljd av en diskussion med publiken, där ingen mindre än förre spionchefen Markus Wolf deltog.
4. En synpunkt som Klaus-Dieter Krabiell mycket övertygande argumenterar för i sin avhandling *Brechts Lehrstücke: Entstehung und Entwick-*

- lung eines Spieltyps, Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler, 1993, se särskilt s. 295
5. Se t. ex. Hanns Eisler, »Die Erbauer einer neuen Musikkultur«, i Bertolt Brecht, *Die Maßnahme: Kritische Ausgabe mit einer Spieleinleitung von Reiner Steinweg*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1972, s. 245 ff.
  6. Krabiel, *Brechts Lehrstücke*, s. 161.
  7. Se särskilt programtexten till uruppförandet av *Die Maßnahme*, som under titeln »Das Lehrstück *Die Maßnahme*« är tryckt i Brecht, *Werke*, bd 24 (1991), s. 96.
  8. Bertolt Brecht, »Zur Theorie des Lehrstücks«, i *Werke*, bd 22:1 (1993), s. 351.
  9. Bertolt Brecht, »Die Große und die Kleine Pädagogik«, i *Werke*, bd 21 (1992), s. 396.
  10. Brechts åsikt är mest pregnant formulerad i ett samtal med Manfred Wekwerth våren 1956, från vilket jag har hämtat mottot till denna uppsats. Se Wekwerth, *Schriften: Arbeit mit Brecht*, Berlin: Akademie der Künste der DDR, 1973, s. 78.
  11. Premiären i Berlin är förhållandevis väldokumenterad vad gäller såväl bild- som textmaterial. Se t.ex. *Ernst Busch: Ein Biographie in Texten, Bildern und Dokumenten*, red. Ludwig Hoffmann & Karl Siebig, Berlin: Henschelverlag, 1987, s. 94 ff.
  12. Intervju med Ernst Busch 1970-10-09, tryckt i Brecht, *Die Maßnahme: Kritische Ausgabe*, s. 465 f. Se även *Ernst Busch: Eine Biographie*, s. 96.
  13. Se utgivarnas kommentarer till *Der Jasager* och *Die Maßnahme* i Brecht, *Werke*, bd 3, s. 420 ff. respektive 431 ff. Krabiel diskuterar utförligt Brechts omdiktning av *Tanikô* på s. 135 ff. i sin avhandling. Se även Antony Tatlow; *The Mask of Evil: Brecht's Response to the Poetry, Theatre, and Thought of China and Japan*, Bern: P. Lang, 1977, s. 154–254.
  14. Bertolt Brecht, »Verfremdungseffekte in der chinesischen Schauspielkunst«, i *Werke*, bd 22:1, s. 200–210.
  15. Bertolt Brecht, *Der Jasager*, i *Werke*, bd 3, s. 49.
  16. Krabiel, *Brechts Lehrstücke*, s. 183.
  17. Hannah Arendt, »Der Dichter Bertolt Brecht«, i *Neue Rundschau* 61, 1950, Heft 1, s. 53–67. Arendt skulle senare utveckla och fördjupa sitt resonemang i boken *Walter Benjamin, Bertolt Brecht: Zwei Essays*, München: Piper Verlag, 1971. Se även John Willett, *Brecht in Context: Comparative Approaches*, London: Methuen, 1986, s. 211–218.
  18. Kurellas recension är omtryckt i Brecht, *Die Maßnahme: Kritische Ausgabe*, s. 378–393.
  19. Ernst Schumacher, *Die dramatischen Versuche Bertolt Brechts 1918–1933*, Berlin: Rütten & Loening, 1955, se t. ex. s. 370 ff. Werner Mitzenzwei, *Bertolt Brecht: Von der »Maßnahme« zu »Leben des Galilei«*, Berlin/Weimar: Aufbau Verlag, 1965, s. 58 ff.
  20. Reinhold Grimm, »Ideologische Tragödie und Tragödie der Ideologie: Versuch über ein Lehrstück von Brecht«, *Zeitschrift für deutsche Philologie*, 78, 1959, s. 394–424.
  21. Reiner Steinweg, *Das Lehrstück: Brechts Theorie einer politisch-ästhetischen Erziehung*, Stuttgart: J. B. Metzler, 1972, passim. Steinweg har senare vidareutvecklat sina synpunkter och bemött andra forskares kritiska invändningar i *Lehrstück und episches Theater: Brechts Theorie und der theaterpädagogische Praxis*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1995.
  22. Krabiel, *Brechts Lehrstücke*, s. 239.
  23. Någon genomförd analys av *Die Maßnahme* finner man tyvärr inte hos Žižek, men lärostycket diskuteras tämligen ingående i *Enjoy Your Symptom!: Jacques Lacan in Hollywood and out*, London/New York: Routledge, 1992, 2001, s. 173–186. Det berörs även i *The Plague of Fantasies*, London/New York: Verso, 1997, s. 27, 77 f.; *The Ticklish Subject: The Absent Centre of Political Ontology*, London/New York: Verso, 1999, 2000, s. 378 ff.; *Did Somebody Say Totalitarianism? Five Interventions in the (Mis)use of a Notion*, London/New York: Verso, 2001, 2002, s. 96–113.
  24. Žižek, *Did Somebody Say Totalitarianism?*, s. 90. Havelns historia om grönsakshandlaren står att läsa i begynnelsen av boken *The Power of the Powerless* (1978).
  25. *Ibid.*, s. 109.
  26. Žižek, *The Plague of Fantasies*, s. 21.
  27. Žižek, *Enjoy Your Symptom!*, s. 168.
  28. *Ibid.*, s. 172.
  29. *Ibid.*, s. 178.
  30. Žižek, *The Plague of Fantasies*, s. 29.
  31. Theodor W. Adorno, »Engagemang«, övers. Lars Bjurman, i *Res Publica*, 1996: 32–33, s. 102