

Who was Ruth Berlau?.

Madison, Wisconsin: International Brecht Society : University of Wisconsin Press [distributor], 2005

<https://digital.library.wisc.edu/1711.dl/BDJW4TKSQ2MAO8N>

<http://rightsstatements.org/vocab/InC/1.0/>

The libraries provide public access to a wide range of material, including online exhibits, digitized collections, archival finding aids, our catalog, online articles, and a growing range of materials in many media.

When possible, we provide rights information in catalog records, finding aids, and other metadata that accompanies collections or items. However, it is always the user's obligation to evaluate copyright and rights issues in light of their own use.

**Who was Ruth Berlau?
Wer war Ruth Berlau?**

The Brecht Yearbook 30
The International Brecht Society

Image not

available

due to copyright

restrictions

Wer war Ruth Berlau?

Das Brecht-Jahrbuch 30

Geschäftsführender Herausgeber

Stephen Brockmann

Mitherausgeber

**Jürgen Hillesheim, Karen Leeder,
Marc Silberman, Vera Stegmann,
Antony Tatlow, Carl Weber**

Die Internationale Brecht-Gesellschaft

Vertrieb: University of Wisconsin Press

Who Was Ruth Berlau?

The Brecht Yearbook 30

Managing Editor

Stephen Brockmann

Editorial Board

**Jürgen Hillesheim, Karen Leeder,
Marc Silberman, Vera Stegmann,
Antony Tatlow, Carl Weber**

The International Brecht Society

Distribution: University of Wisconsin Press

Copyright © 2005 by the International Brecht Society. All rights reserved.
No parts of this book may be reproduced without formal permission.

Produced at Carnegie Mellon University, Pittsburgh, Pennsylvania,
USA. Distributed by the University of Wisconsin Press, 1930 Monroe
Street, Madison, WI 53711, USA.

ISSN 0734-8665

ISBN 0-9718963-3-X

Photographic material courtesy of the Ruth Berlau Archive, the Hans
Bunge Archive, the Carnegie Mellon University School of Drama, Zsuzsa
Koncz, Maria Steinfeldt, and Bernd Uhlig.

Layout and production: Elizabeth Windram

Printed in Canada

Officers of the International Brecht Society

Hans Thies Lehmann, President, Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft, Johann Wolfgang Goethe-Universität, Grüneburgplatz 1, 60323 Frankfurt/M., Germany.
Email: H.T.Lehmann@tfm.uni-frankfurt.de

Erdmut Wizisla, Vice-President, Bertolt Brecht-Archiv, Chausseestr. 125, 10115 Berlin, Germany. Email: bba@adk.de

David W. Robinson, Secretary/Treasurer, Department of Literature and Philosophy, Georgia Southern University, Statesboro, GA 30640, USA. Email: dwrob@gasou.edu

Britta Kallin, Editor, *Communications*, Modern Languages, Georgia Technical University, 613 Cherry Street, Atlanta, GA 30332-0375, USA. Email: britta.kallin@modlangs.gatech.edu

Internet Website address

<http://www.brechtsociety.org>

Membership

Members receive *The Brecht Yearbook* and the annual journal *Communications of the International Brecht Society*. Dues should be sent in US\$ to the Secretary/Treasurer or in Euro to the Deutsche Bank Düsseldorf (BLZ 300 702 00, Konto-Nr. 76-74146):

Student Member (up to three years)	\$20.00	€ 20
Regular Member		
annual income under \$30,000	\$30.00	€ 30
annual income over \$30,000	\$40.00	€ 40
Sustaining Member	\$50.00	€ 50
Institutional Member	\$50.00	€ 50
Lifetime (retirees only)	\$200.00	€ 160

Submissions

Manuscripts in either English or German should be submitted to *The Brecht Yearbook* on hard copy (double-spaced). Diskette or email submissions may also be made, but they must be accompanied by hard copy. For English-language submissions, American spelling conventions should be used, e.g. "theater" instead of "theatre," "color" instead of "colour," etc. Submissions in German should use the new, not the old, spelling conventions. Endnote or footnote format should be internally consistent, preferably following *The Chicago Style Manual*. Specific guidelines for the Yearbook in both English and German can be found at the website address listed above. Address contributions to the editor:

Stephen Brockmann, Department of Modern Languages,
Carnegie Mellon University, Baker Hall 160, Pittsburgh, PA
15213-3890, USA. Email: smb@andrew.cmu.edu

Inquiries concerning book reviews and conference participation should be addressed to:

Marc Silberman, Department of German, 818 Van Hise Hall,
University of Wisconsin, Madison, WI 53706, USA.
Email: mdsilber@wisc.edu



The International Brecht Society

The International Brecht Society has been formed as a corresponding society on the model of Brecht's own unrealized plan for the Diderot Society. Through its publications and regular international symposia, the society encourages the discussion of any and all views on the relationship of the arts and the contemporary world. The society is open to new members in any field and in any country and welcomes suggestions and/or contributions in German, English, Spanish or French to future symposia and for the published volumes of its deliberations.

Die Internationale Brecht-Gesellschaft

Die Internationale Brecht-Gesellschaft ist nach dem Modell von Brechts nicht verwirklichtem Plan für die Diderot-Gesellschaft gegründet worden. Durch Veröffentlichungen und regelmäßige internationale Tagungen fördert die Gesellschaft freie und öffentliche Diskussionen über die Beziehungen aller Künste zur heutigen Welt. Die Gesellschaft steht neuen Mitgliedern in jedem Fachgebiet und Land offen und begrüßt Vorschläge für zukünftige Tagungen und Aufsätze in deutscher, englischer, spanischer oder französischer Sprache für Das Brecht-Jahrbuch.

La Société Internationale Brecht

La Société Internationale Brecht a été formée pour correspondre à la société rêvée par Brecht, "Diderot-Gesellschaft." Par ses publications et congrès internationaux à intervalles réguliers, la S.I.B. encourage la discussion libre des toutes les idées sur les rapports entre les arts et le monde contemporain. Bien entendu, les nouveaux membres dans toutes les disciplines et tous les pays sont accueillis avec plaisir, et la Société sera heureuse d'accepter des suggestions et des contributions en français, allemand, espagnol ou anglais pour les congrès futurs et les volumes des communications qui en résulteront.

La Sociedad Internacional Brecht

La Sociedad Internacional Brecht fué creada para servir como sociedad corresponsal. Dicha sociedad se basa en el modelo que el mismo autor nunca pudo realizar, el plan "Diderot-Gesellschaft." A través de sus publicaciones y los simposios internacionales que se llevan a cabo regularmente, la Sociedad estimula la discusión libre y abierta de cualquier punto de vista sobre la relación entre las artes y el mundo contemporáneo. La Sociedad desea, por supuesto, la participación de nuevos miembros de cualquier área, de cualquier país, y acepta sugerencias y colaboraciones en alemán, inglés, francés y español para los congresos futuros y para las publicaciones de sus discusiones.

Contents

i Editorial

Text/Documents

- 1** James K. Lyon, Provo
Hangmen Also Die Once Again—Dispelling the Last Doubts about Brecht's Role as Author
- 7** Fritz Lang and Bert Brecht
NEVER SURRENDER!
- 63** *Torsten Oltrogge, Berlin*
Die Bertolt-Brecht-Akten des International Copyright Bureaus, London (1949-1998)—Informationen über die Brecht-Rezeption in England, Übersetzer und Komponisten mit jeweils zwei unbekannten Briefen von Bertolt Brecht und Helene Weigel

Who Was Ruth Berlau?/Wer war Ruth Berlau?

- 83** Ruth Berlau: A Biography
- 95** *Susanne Bernth, Copenhagen*
"Whither Thou Goest...?"
- 107** *Franka Köpp, Berlin*
"Aber ich war und bin deine Kreatur": Ruth Berlaus und Brechts Liebe als Große Produktion
- 137** *Sabine Kebir, Berlin*
Alle wissen alles—ein vergessenes Stück von Bertolt Brecht und Ruth Berlau
- 149** *Hans Christian Nørregard, Copenhagen*
Brelau ohne Brecht: "Als 'Rote Ruth' genoß sie sogar eine gewisse Berühmtheit im ganzen Land"
- 183** *Grischa Meyer, Berlin*
Brelau fotografiert bei Brecht—eine Zusammenarbeit (mehr oder weniger)
- 205** *Sabine Kebir, Berlin*
Brelau mit Brecht auf Kafkas Spuren und ein Dissens über die Vergnügungsindustrie
- 219** *Ruth Berlau*
Texts

Contemporary Theater in Great Britain, Brazil, and Hungary

- 253** *David Allen, Birmingham*
Between Brecht and Bond
- 279** *Steven K. Smith, Madison*
Activist Theater: From Brecht Through Boal
- 301** *Gabriella Kiss, Budapest*
Laboratorium der theatralen Phantasie: Post-Brechtsches Theater in Ungarn

Music, Theater, and Politics

- 323** *Scott McMillin, Ithaca, New York*
Brecht and Sondheim: An Unholy Alliance
- 335** *David G. Robb, Belfast*
Epic Operetta and Anti-Culinary Clowning: Exposing the Illusion in the Liedertheater of Wenzel & Mensching
- 353** *Anthony Krupp, Miami*
Großer Dankchoral, Op. 5
Notes on the Brecht/Krupp *Großer Dankchoral*

The *Lehrstück*, Epic Theater, and *Gestus*: History, Reception, Theory, and Practice

- 363** *Jost Hermand, Madison*
Unvorhersehbare Folgen: Die drei Eislars und Brechts *Maßnahme*
- 381** *Eva-Maria Siegel, Cologne*
“Ghost Stories for the Scientific Age”: Bert Brecht, Roland Barthes und die Performanz
- 403** *Thomas Kuczynski, Berlin*
Von der Schwierigkeit, Gesten zitierbar zu machen
- 409** *Holger Teschke, Berlin*
Peter Palitzsch zum Beispiel: Ein Nachruf

413 Book Reviews

Jost Hermand, Vera Stegmann, Moray McGowan, Astrid Oesmann, Anne D. Peiter, Silvia Schlenstedt, Susan Laikin Funkenstein, Martin Kagel, Gerd Koch, Karen Leeder, Christian Rogowski, Stefan Soldovieri

451 Books Received

455 Contributors

Editorial

In 2003 the *Brecht Yearbook*, for the first time, published Bertolt Brecht's and Fritz Lang's "437," a movie scenario that helped to lay the foundation for Lang's anti-Nazi film *Hangmen Also Die* (1943). This year I am pleased to publish the second of the two recently discovered treatments that led to the film, Brecht's and Lang's English-language scenario "Never Surrender!" Taken together, "437" and "Never Surrender!"—which is roughly twice as long as "437"—make it clear that Brecht was far more closely involved in the creation of the screenplay for *Hangmen Also Die* than had previously been assumed, and that the final film was very much the result of a collaboration—however problematic—between Brecht and Lang. This fact had been obscured primarily for two reasons: on the one hand Brecht's own negative assessment of the film and on the other hand screenwriter John Wexley's claim to have written the screenplay on his own, without substantial help from Brecht. As Gerd Gemünden has shown, even the judges from the Screenwriters Guild who, in January of 1943, gave Wexley the right to call the screenplay his own, were convinced that Wexley was lying when he claimed to have created the screenplay without Brecht's help; but Brecht did not produce documentary evidence to support his own claims to authorship, and so the judges' hands were tied.¹ The French scholar Irène Bonnaud's discovery of "Never Surrender!" and "437" in 1997 has helped to solve this problem and to clear up the issue of Brecht's authorship. In her article "Widerstand in Widersprüchen," published in the book *Brecht plus minus Film: Brecht Dialog 2003*—which is ably reviewed by Stefan Soldovieri in this volume—Bonnaud argues that the final film *Hangmen Also Die* is characterized by the tension between Brecht's positive vision of the Czech people's resistance to Nazi tyranny and Lang's lifelong distrust of large masses of people and their actions.² Bonnaud is certainly right in identifying this tension in the film; and hence it is all the more remarkable that even in the final version of the film Brecht's original intention to extol Czech resistance to Nazism as a collective effort comes through quite clearly. I am once again grateful to the inimitable James Lyon for his excellent introduction to "Never Surrender!" and also to Cornelius Schnauber, whose research has done so much to help us understand the relationship between Brecht and Lang, for making the publication of "Never Surrender!" and "437" possible in the first place.³

As readers of the *Brecht Yearbook* well know, one of the most controversial aspects in Brecht scholarship over the past two decades has been Brecht's relationship to the many women in his life. In 1994 the *Yearbook* devoted volume nineteen to a focus on Margarete Steffin; six years later, in 2000, the *Yearbook* devoted volume twenty-five to Brecht's wife Helene Weigel. This year, in anticipation of the one hundredth

anniversary of her birth in 1906, the *Brecht Yearbook* devotes a major section to another of the important women in Brecht's life, the Danish actress, journalist, and photographer Ruth Berlau. Berlau's and Brecht's relationship spanned more than two decades, from Brecht's exile in Denmark in 1933 to his death in Berlin in 1956. Berlau accompanied Brecht and his family on their epic journey from Finland to Vladivostok in May and June of 1941 and, also with Brecht and his family, she managed to leave Vladivostok on June 13, 1941, nine days before the German invasion of the Soviet Union. Berlau and the Brecht family arrived in Los Angeles a little over a month later, on July 21. Berlau helped Brecht on some of his greatest plays—The *Caucasian Chalk Circle*, for example, which Berlau believed that Brecht had written partly in order to console her over the loss of their son Michel (whose name was the same as the name of the child in the play)—and she also provided the photographic documentation for the key productions of Brecht's works in the 1940s and 1950s; in essence she helped to lay the foundation for both the archive of the Berliner Ensemble and the Brecht Archive in Berlin. Not only some of Brecht's plays, but also some of his other works, including *Me-Ti: The Book of Twists and Turns* (*Me-Ti: Buch der Wendungen*) and the *War Primer* (*Kriegsfibel*), were written at Berlau's urging or with Berlau in mind. As Franka Köpp, who is responsible for the Berlau archive at Berlin's Akademie der Künste, argues in her essay in this volume, Berlau's and Brecht's love affair should be understood as large-scale, intentional production in a number of spheres: literature, theater, photography, politics, eroticism. To view Berlau as someone who was simply abused, manipulated, or exploited by Brecht is to do her and also Brecht an injustice. In fact, as Hans Christian Nørregaard convincingly demonstrates in his own contribution, Brecht gave Berlau the chance of her life. Berlau knew perfectly well what she was getting into when she began her affair with Brecht, and to the very end she affirmed the consequences of that affair, as she affirmed Brecht's genius. Even in one of her darkest moments, when she had been confined to the closed ward at Berlin's Charité hospital for a nervous breakdown in March of 1950, Berlau saw Brecht as a twentieth-century genius; in an imaginary conversation with the eighteenth-century German playwright Jacob Michael Reinhold Lenz—whose play *The Tutor* (*Der Hofmeister*) was about to be performed, in Brecht's adaptation, at the Berliner Ensemble—she informed Lenz: “the man who is bringing your words to life there is the best of this time, you [Germans] don't have anyone better, this is your master now—and even the world doesn't have anyone better now, as far as we know. That's what a genius looks like in our time, period!” It was to this genius, and to his work, that Berlau quite consciously and intentionally devoted her life. I am extremely grateful to Franka Köpp, Hans Christian Nørregaard, Sabine Kebir, Grischa Meyer, and

Susanne Bernth for their contributions to this special section, which gives us new and fascinating insights into Brecht's and Berlau's relationship and working methods. I am also, of course, grateful to Frau Hilda Hoffmann, the widow of Johannes Hoffmann, Berlau's heir—who died last fall—for her kind permission to let the *Brecht Yearbook* publish several of Berlau's texts in this volume.

In his 1979 foreword to *The Death of Tragedy* (originally published in 1961), George Steiner wrote: "If there has been a recent tragedian in a genuine sense, it is probably Edward Bond."⁴ At the end of that same book Steiner described Helene Weigel's acting in *Mother Courage and Her Children*:

There comes a moment in *Mutter Courage* when the soldiers carry in the dead body of Schweizerkas. They suspect that he is the son of Courage but are not quite certain. She must be forced to identify him. I saw Helene Weigel act the scene with the East Berlin ensemble, though acting is a paltry word for the marvel of her incarnation. As the body of her son was laid before her, she merely shook her head in mute denial. The soldiers compelled her to look again. Again she gave no sign of recognition, only a dead stare. As the body was carried off, Weigel looked the other way and tore her mouth wide open. The shape of the gesture was that of the screaming horse in Picasso's *Guernica*.

For Steiner, Weigel's gesture "was the same wild cry with which the tragic imagination first marked our sense of life," and it suggested that "the curve of tragedy is, perhaps, unbroken."⁵ Given Steiner's invocation of both Bond and Brecht as modern tragedians, and given Bond's own extensive reflections on Brecht, it is particularly appropriate to have, in this volume, David Allen's fine article on Bond's approach to theater, and to Brecht. And yet Steiner's description of Weigel's performance also undermines Bond's evaluation of Brecht's theater as nothing but alienation, without sympathy or feeling.

It is a great pleasure for me, in this volume, to publish Jost Hermand's article "Unvorhersehbare Folgen: Die drei Eislers und Brechts *Maßnahme*." Hermand was both my dissertation adviser in Madison in the 1980s and also one of the major influences on my understanding of Brecht; I took his seminar on "Brecht's Adaptations" shortly before I left for a year of research in the German Democratic Republic in 1985. Hermand was also one of the inspirations behind the founding of the International Brecht Society, and for over a decade he was one of the editors of the *Brecht Yearbook*. He turned 75 in April, and

it is entirely fitting that the *Yearbook* should mark his birthday with the publication of this excellent article.

Next year's *Yearbook*, which will be guest-edited by my colleague Jürgen Hillesheim of the Brecht Forschungsstätte in Augsburg, will be devoted to *The Young Brecht/Der junge Brecht*. Over the past decade there have been a number of exciting discoveries and developments that have forced us to revise our understanding of Brecht's early years, and next year's volume of the *Yearbook* will be intended to spotlight these developments. It is fitting that volume 31 will be introduced in the context of the International Brecht Society's twelfth symposium, which will take place in Augsburg July 12-16, 2006 to commemorate the fiftieth anniversary of Brecht's death on August 14, 1956. Surely it is appropriate to commemorate Brecht's death in the city of his birth, and to reflect on his youth in the anniversary year of his death. After all, in a larger sense Brecht continues to be very much alive and well, even fifty years after his death, as this year's articles on theater in Great Britain, Hungary, Brazil, and Germany amply demonstrate. Volume 32 of the *Yearbook* (2007) will be devoted to selected papers from the Augsburg symposium. Hence the next open volume of the *Yearbook* will be volume 33 (2008), and the deadline for submissions to that volume will be November 20, 2007.

Who Was Ruth Berlau/Wer war Ruth Berlau is volume 30 of the *Brecht Yearbook* and, as such, marks an important milestone in the *Yearbook's* history. For more than three decades, under various managing editors and editorial boards, the *Yearbook* has accompanied the major debates and developments in Brecht studies specifically and in the study of political literature and political theater more generally. Some of the fiercest controversies in Brecht scholarship have been carried out in the pages of the *Brecht Yearbook* itself. This is a proud history, and it is a history that I, as managing editor, intend to build on. With the unhappy political developments in the United States over the last five years, it is becoming increasingly apparent how very relevant Brecht is once again in the United States, and in the world at large. The United States is currently governed by a cynical and arrogant clique who have broken international law by recklessly invading a foreign country, Iraq, and who continue to bluster and threaten other nations, while cloaking their domestic and foreign misdeeds in a hypocritical mantle of morality and self-righteousness. Even worse, in the election of 2004 a majority of American citizens actually appear to have voted for this clique, in spite of the fact that this administration presided over the worst terrorist attack in American history and over an unprecedented loss of jobs at home and international esteem abroad. These developments make Brecht's critique of bourgeois morality, of self-righteousness, of hypocrisy, and of military aggression frighteningly relevant. In fact Brecht's Keunerparable "If Sharks Were People" ("Wenn die Haifische Menschen

wären") probably ought to be required reading in all American schools right now, although the chances of its actually being so are virtually nil. Given the American media's slavish toadying to the governing clique and its mendacities, Brecht's analysis of intellectuals as handmaidens to power, particularly in *Turandot, or The Whitewashers' Congress* (*Turandot oder der Kongress der Weisswäscher*), has also, alas, become disconcertingly apropos. In contemporary American life it frequently seems as if the whole purpose of pundits, commentators, journalists, and all-too-many think-tank intellectuals is to serve the interests of the current administration and provide either preliminary or ex post facto justification for its misdeeds. I am determined that in the coming years the *Brecht Yearbook* will be a powerful, intellectually rigorous, and eloquent demonstration of another, more promising, and more honorable route for intellectual and artistic activity to take.

Stephen Brockmann
Pittsburgh, May 2005

Notes

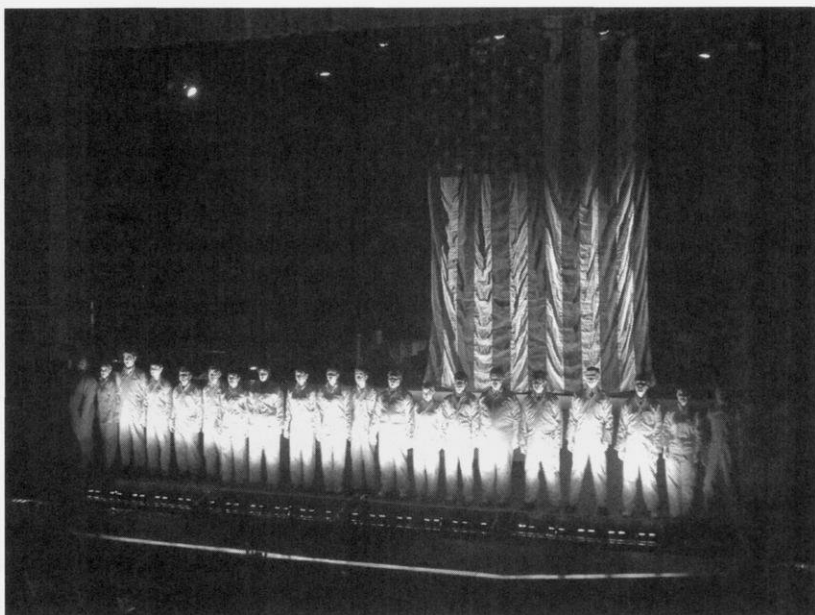
¹ Gerd Gemünden, "Brecht in Hollywood: *Hangmen Also Die* and the Anti-Nazi Film," *TDR: The Drama Review—A Journal of Performance Studies*, vol. 43, no. 4 (Winter 1999), pp. 65-76.

² Irène Bonnaud, "Widerstand in Widersprüchen: Bertolt Brecht und Fritz Lang im Streit um *HANGMEN ALSO DIE*," in Thomas Martin and Erdmut Wizisla, eds., *Brecht plus minus Film: Brecht Dialog 2003* (Berlin: Theater der Zeit, 2004), pp. 38-47.

³ See my editorial to *Friends, Colleagues, Collaborators—The Brecht Yearbook* 28 for a listing of Schnauber's numerous publications on this topic.

⁴ George Steiner, *The Death of Tragedy* (New Haven: Yale University Press, 1996), p. xii.

⁵ Steiner, *The Death of Tragedy*, pp. 353-354.



Mahagonny at Carnegie Mellon University, February 2004

***Hangmen Also Die* Once Again — Dispelling the Last Doubts about Brecht's Role as Author**

James K. Lyon

An article in the *Brecht Yearbook* 28 (2003) reported on the discovery by Irène Bonnaud in 1997 of two story versions of what ultimately became the film *Hangmen also Die*, one in German, another in English. Each of these stories was written several months before the final screenplay. After obtaining copies of these two documents in 2000 and securing the necessary permission, I published the first of these in the 2003 volume of the *Brecht Yearbook*. That 39-page story in German with the title "437!! Ein Geiselfilm," which Brecht co-wrote with Fritz Lang, is the earliest authentic version of the story.¹

What follows is first-time publication of the second of those film stories found among Fritz Lang's posthumous papers—a 95-page long English-language typescript that expanded on the earlier story and carried the new title "Never Surrender." Called a "treatment" in Hollywood at the time, this expanded film story represents the second and decisive stage in its development toward the final screenplay for *Hangmen also Die*.

From Brecht's diary entries and from later statements by Lang it is clear that they co-wrote the original 39-page German "outline" of the story more or less as equals. Both confirmed this when they had it registered in their names with the Screen Writers Guild on June 30, 1942 under the title "437!! Ein Geiselfilm." Less clear is how the second, extended version of this story and its translation into English (published below) with the new title "Never Surrender" came about. Through the Sam Jaffe agency they had this film story registered with the Screen Writers Guild on July 16, 1942 under both their names, but in 1971-72 Lang no longer had any recollection of details surrounding it, including who expanded the original story to more than double its original length, or who translated it.² In all likelihood this was not the consequence of bad memory, but of his non-involvement in this stage of the writing and translation. But another previously unknown collaborator became heavily involved during early July of 1942, though for reasons of reputation Lang's name was still listed on the Screen Writers Guild's copy as co-author. This second collaborator, whose contribution was neither visible or nor accessible to scholars until the discovery of the present manuscript, was Hans Viertel, the son of Berthold and Salka Viertel, a student at UCLA at the time.

Neither Brecht nor Lang ever mentions him by name as a collaborator. The younger Viertel, however, a friend of Stefan Brecht's who came and went regularly in the household of his friend's parents,

Who Was Ruth Berlau? / Wer war Ruth Berlau?

Stephen Brockmann et al., eds., *The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch*
Volume 30 (Pittsburgh: The International Brecht Society, 2005)

claims that Brecht presented him with a German version of this story roughly 100 pages long and asked him to translate it into English.³ Whether Brecht expanded this second version from 39 to 95 typescript pages by himself or with someone else's help is not known, but clearly Lang was not involved. Viertel further recalls that at Brecht's urging, Lang provided him with three secretaries at a Hollywood studio office to help him type a finished English version, presumably as he dictated it to them, but that Lang was not otherwise involved. This would explain Lang's later memory gap about how this translation arose. Viertel's generally accurate memory of other previously obscure matters dealing with Brecht's writing at this time, e.g. his collaboration on a film story called "The Fugitive Venus" that no one else remembered, but which Irène Bonnaud also discovered in 1997 along with materials for *Hangmen also Die*,⁴ suggests that his version of what happened with the story "Never Surrender" is credible. Decades before this translation was found in 1997, Viertel knew of it and described it to me in a personal interview. At the time he was the only one who even knew that it once had existed. Further, his memory was quite accurate about the length of the text of "Never Surrender," since he recalls receiving from Brecht a German version of roughly 100 pages. Normally English translations from the German are 5-10% shorter than the original. Hence the length of the English "Never Surrender" appears to corroborate his recollection, for the typescript of the translation is 95 pages long. Varied spellings of the same word and other irregularities or inconsistencies in the text also suggest that it was probably dictated to more than one secretary as Viertel claimed it was. And the fact that he, by his own account, was paid for his work as translator would explain why he received no credit for the English story version, since it was considered "secretarial work." Translations were not the type of original creative activity for which Hollywood normally gave screen credit.

At this point it is difficult to say if Viertel's role was limited only to translating the story he had received. If Brecht was true to his well-established practice of using collaborators on nearly all his writing projects, then Viertel also might have been involved in contributing ideas, and perhaps even in writing or re-writing sentences or bits of dialog while translating the text. But his role in rendering it into English is difficult to challenge, since no one else takes claim for it, and at this time Brecht did not possess the ability to write flawless, much less colloquial English. Yet the text is filled with colloquial language and Americanisms, suggesting that Viertel contributed enough to this new version while rendering it into English that he deserves some recognition for his work.

The importance of the English version of "Never Surrender" published below can hardly be overemphasized. An analysis of the typescript should dispel any lingering doubt about Brecht's decisive role in producing the text and determining the final screenplay of *Hangmen*

also Die. In addition to the text itself, a brief description of events surrounding it will illustrate why John Wexley's claim to have written an original screenplay for *Hangmen Also Die* essentially by himself, with only limited participation by Brecht,⁵ is without merit.

Only two and one-half weeks elapsed between the time Lang and Brecht registered "437!! Ein Geiselfilm" with the Screen Writers Guild (June 30, 1942) and the registration of the "Never Surrender" story (July 16, 1942). Since Lang apparently did not participate in writing the 100 page German version that Brecht gave to Viertel during that time, it appears that Brecht himself, with an intense burst of writing typical for him when moving rapidly on a project, must have expanded the story on his own. Lang, however, who was to direct the film, then brought in Wexley, an experienced Hollywood writer, to produce a final screenplay based on this expanded story because he felt Brecht did not have the experience writing for Hollywood to do it alone. Wexley began his work on August 4, 1942. In his later dispute over credit for the screenplay, Wexley claimed that when he arrived in Hollywood from the East, he had received only "a couple of pages of notes" from Brecht and Lang, and that he drew on them to create his own original screenplay from them.⁶ The present version of "Never Surrender," which is what Lang and Brecht would have given him as the basis for the screenplay he was hired to write, effectively demolishes this claim.

In comparing the final screenplay with the content of "Never Surrender," it is evident that Wexley had almost nothing to do with determining the story line in *Hangmen also Die*. By a conservative estimate, at least 90% of the plot elements found in the screenplay are already contained in "Never Surrender." Further, Brecht already wrote the story in a quasi-screenplay format. By my count, this translation contains 109 distinct "scenes," by which I mean a clear and distinct beginning and end of one action in one place within the text, and the resumption of another action in another place. This structure is not unlike the format he had used in 1921 in sketching out other screen stories he had written to be filmed, e.g. "Das Mysterium der Jamaika-Bar," "Der Brillantenfresser," or "Drei im Turm." Each of these consisted of short narrative accounts of various scenes in sequence. "Never Surrender," however, is different because of the amount of detail it includes. Within each of its 109 separate scenes there are numerous obvious possibilities for a large number of separate shots, and the story invites the reader with a visual imagination to construct a film out of it.

Another feature suggests that even though it was not yet a full-fledged screenplay, Brecht was creating his text with that in mind. Specifically, he wrote into this story an unusually large amount of straight dialog—far more than one might find in a typical prose piece of this length, but not unusual for a film. It is striking how much of this dialog from

"Never Surrender" entered directly into the screenplay and later into the screen version, often verbatim, sometimes with only slight modifications. While it is difficult to fix an exact percentage, it appears to me that as much as 80% of the dialog in what Wexley claimed to be his screenplay came either directly from passages in "Never Surrender" or from indirect dialog in that text. Prof. Hubert Majek's instructions to his students and his son as he is being led away by the Gestapo, for example, or the letter he dictates to his daughter in the hostage camp on the eve of his scheduled execution find their way almost unchanged into the screenplay and the final film. The same applies to Marie Majek's conversations with Carel Vanek, or what Marie's mother and aunt say to neighbors to justify Vanek's staying overnight with them. These are only a few examples of Brecht's language in this story that is transferred directly into the final screenplay.

What then, were Wexley's contributions to the screenplay of *Hangmen also Die* that he claims to have written by himself? They can be summarized in a few statements: 1) he transformed an already existing prose piece written in quasi-screenplay format into a legitimate screenplay, meaning he broke down Brecht's text into specific individual scenes and shots within these scenes and numbered them; 2) occasionally he changed the sequence of events; 3) he deleted some of Brecht's scenes; 4) he wrote camera directions throughout, though many of them were already explicit or implicit in the Brecht/Lang story; and 5) he introduced a few words or ideas that he felt would appeal to an American audience. But the basic plot line, all the characters, the sequence of conspiratorial events, almost all the individual scenes, and much of the dialog already existed in Brecht's story version and pre-dated Wexley's involvement in allegedly "writing" the screenplay. Stated simply, Wexley reformatted the film story "Never Surrender" for the screen and added a few elements to a story that Brecht and Lang had already conceived, and that Brecht had completed. The publication of "Never Surrender" below should set to rest any lingering doubts about his role as the primary author of the text that became *Hangmen also Die*.

From this version it also seems clear that Brecht did not write "Never Surrender" primarily as an anti-fascist film, though Lang apparently saw it that way while shooting it, which might have been one of the contentious issues that later caused a breach between them. Instead, Brecht saw it as a resistance film that glorified the efforts of the entire Czech population to fight against fascist rule. Of course it was also intrinsically anti-fascist, but demonizing the Nazis was not its primary purpose. Rather, like a number of other works he wrote while in Hollywood that resemble this one, Brecht meant it as instruction on how to resist oppressive rule generally, and Nazism specifically. The same applies to the play *Schweyk in the Second World War*, or the film stories

"Silent Witness" and "The Fugitive Venus" from this time period. All share common features as they deliver Brecht's lessons on resistance. Each revolves around an essentially apolitical individual who is unwillingly and/or unwittingly drawn into resistance. Each has plot elements of a detective story as problems are solved and dangers deflected by means of active resistance carried out with the support of the people, and each has (at least for Brecht) an uncharacteristic happy ending as the forces of resistance triumph in the end.

Brecht expanded on this theme in his reworking of the original story he wrote with Lang. In order to underscore the resistance to the Nazis that he wanted to portray as ubiquitous in Czech society, he added three hostage camp scenes to the single one already in "437!! Ein Geiselfilm," not to mention his addition of a triumphal scene at the end after the remaining hostages are released. He also fleshed out various other aspects of this resistance, e.g. the scene where common people on the street label Marie Majek a "Judas" and throw stones at her when she attempts to go to Gestapo headquarters in order to betray the assassin. And he even adds but does not fully work out several scenes where one of the German secretaries working at Gestapo headquarters is involved with helping the Czech underground.

Yet another feature reflects how Brecht introduced a personal ideological consideration into the plot that was not found in "437!! Ein Geiselfilm." Here he portrays the two major villains—the Czech beer brewer Czaka, and the Gestapo inspector Gruber—as prototypical capitalists. In "Never Surrender," each is motivated by personal financial gain—Czaka by war profiteering through working for and with the Nazis, and the openly admitted desire of both Czaka and Gruber to collect the 10 million crown reward for identifying Heydrich's assassin. In the final screenplay the motivation of the reward money was dropped, as were other elements of resistance that Brecht highlighted here, e.g. the refusal of a Czech surgeon to operate on the wounded Heydrich, which resulted in the surgeon's execution. Nevertheless, the bulk of the final screenplay still contains so many features first found in "Never Surrender" that it is impossible to credit Wexley with much more than a slight reworking of already existing material.

Readers will note some minor variations in content between this text and the final screenplay or film version, most of which occur in scenes that were later altered or cut. In "Never Surrender," for example, Marie knows from the outset that Vanek is the assassin, which in the final film version of "Hangmen" she suspects, but does not know with certainty until later. In order to protect him, she here confirms Vanek's lie that they met at the opera, a feature that disappears in the final screenplay. And a typically Brechtian episode that fails to make it to the final screenplay is the anecdote here when her father tells Marie to reinforce his injunction

to trust no one with the assassin's identity. In it, a father urges his son to jump from a wall, promising to catch him. The boy complies, but the father lets him fall in order to reinforce his point. And Marie's unsuccessful efforts to have an attorney and a priest confirm her decision to betray the assassin also disappear from the final version. Given these and other permutations that the story subsequently underwent at the hands of Wexley while transforming it into a screenplay, and again when Lang was filming it, one is surprised to see how little their emendations changed the basic story line, the characters, and the action that were already present in "Never Surrender."

Dozens of spelling, punctuation, and grammatical errors in the original text suggest that it was typed in haste. A phrase in the original like "wrapped attention" instead of "rapt attention" is one of several that suggest a secretary was listening to a dictated text (presumably by Hans Viertel) and wrote what she heard without understanding it. Sometimes British-English spellings are used, while other times the spellings are Americanized. In some passages the noun "Gestapo" takes a singular verb ("the Gestapo is"), in others it is followed by a plural form ("the Gestapo are"). Sometimes the text shifts inconsistently between present and past tense, and often it uses the relative pronouns "that" and "which" erratically (and erroneously).

For the sake of readability, I have not edited the text as though preparing it for an historical/critical edition, but for readability. Thus I have normalized or corrected conspicuous spelling or other errors without comment, and I have also introduced consistency in punctuation. Only rarely have I left questionable passages intact, in which cases I clearly identify them as problematic. But except where marked, no errors in the original text are problematic enough to make meanings unclear or unidentifiable.

Notes

¹ "The Original Story Version of *Hangmen also Die*—A Recently Discovered Document," *The Brecht Yearbook/Das Brecht Jahrbuch* 28 (Pittsburgh: International Brecht Society, 2003), 1-30.

² Interview with Fritz Lang on August 8, 1973.

³ See the account of the screenplay's origin in James K. Lyon, *Brecht in America* (Princeton: Princeton University Press, 1980, 59ff.

⁴ For further information on these documents discovered by Irène Bonnaud among Lang's posthumous papers in 1997, see the articles on "The Fugitive Venus" and "Hangmen also Die" in the *Brecht Handbuch 3. Prosa, Filme, Drehbücher* (Stuttgart, Weiman: Metzler, 2002), 385-390 and 457-465.

⁵ John Wexley, letter to author of December 30, 1974.

⁶ Ibid.

**Page image
not available**

due to copyright
restrictions

**Page image
not available**

due to copyright
restrictions

**Page image
not available**

due to copyright
restrictions

**Page image
not available**

due to copyright
restrictions

**Page image
not available**

due to copyright
restrictions

**Page image
not available**

due to copyright
restrictions

**Page image
not available**

due to copyright
restrictions

**Page image
not available**

due to copyright
restrictions

**Page image
not available**

due to copyright
restrictions

**Page image
not available**

due to copyright
restrictions

**Page image
not available**

due to copyright
restrictions

**Page image
not available**

due to copyright
restrictions

**Page image
not available**

due to copyright
restrictions

**Page image
not available**

due to copyright
restrictions

**Page image
not available**

due to copyright
restrictions

**Page image
not available**

due to copyright
restrictions

**Page image
not available**

due to copyright
restrictions

**Page image
not available**

due to copyright
restrictions

**Page image
not available**

due to copyright
restrictions

**Page image
not available**

due to copyright
restrictions

**Page image
not available**

due to copyright
restrictions

**Page image
not available**

due to copyright
restrictions

**Page image
not available**

due to copyright
restrictions

**Page image
not available**

due to copyright
restrictions

**Page image
not available**

due to copyright
restrictions

**Page image
not available**

due to copyright
restrictions

**Page image
not available**

due to copyright
restrictions

**Page image
not available**

due to copyright
restrictions

**Page image
not available**

due to copyright
restrictions

**Page image
not available**

due to copyright
restrictions

**Page image
not available**

due to copyright
restrictions

**Page image
not available**

due to copyright
restrictions

**Page image
not available**

due to copyright
restrictions

**Page image
not available**

due to copyright
restrictions

**Page image
not available**

due to copyright
restrictions

**Page image
not available**

due to copyright
restrictions

**Page image
not available**

due to copyright
restrictions

**Page image
not available**

due to copyright
restrictions

**Page image
not available**

due to copyright
restrictions

**Page image
not available**

due to copyright
restrictions

**Page image
not available**

due to copyright
restrictions

**Page image
not available**

due to copyright
restrictions

**Page image
not available**

due to copyright
restrictions

**Page image
not available**

due to copyright
restrictions

**Page image
not available**

due to copyright
restrictions

**Page image
not available**

due to copyright
restrictions

**Page image
not available**

due to copyright
restrictions

**Page image
not available**

due to copyright
restrictions

**Page image
not available**

due to copyright
restrictions

**Page image
not available**

due to copyright
restrictions

**Page image
not available**

due to copyright
restrictions

**Page image
not available**

due to copyright
restrictions

**Page image
not available**

due to copyright
restrictions

**Page image
not available**

due to copyright
restrictions

The Bertolt Brecht Files of the International Copyright Bureau in London (1949-1998)—Information on the Reception of Brecht in England, on Translators and Composers, With Two Previously Unknown Letters by Bertolt Brecht and Helene Weigel

This essay illustrates the status of the Brecht documents belonging to the International Copyright Bureau in London, a collection that is now part of the accessible Brecht archive. Following a short overview of the collection, the essay offers insight into extensive correspondence from 1949 to 1998 between the Copyright Bureau and translators, directors, and artists. The importance to Brecht of London theater, the British reception of his work, and the myriad musical settings of his plays is made apparent. The essay finishes with two letters from Bertolt Brecht and Helene Weigel and a list of all those mentioned in the collection.

Der Aufsatz informiert über den Brecht-Akten-Bestand des International Copyright Bureaus, London, der sich nun im Bertolt-Brecht-Archiv befindet und für die Forschung zugänglich ist. Nach einer kurzen inhaltlichen Bestandsaufnahme folgt ein Einblick in die umfangreiche Korrespondenz zwischen dem Copyright Bureau und Übersetzern, Regisseuren sowie Künstlern aus der Zeit von 1949 bis 1998. In diesem Zusammenhang verweist der Aufsatz auf die Bedeutung der Londoner Theaterproduktionen für Brecht, auf die Brecht-Rezeption in England und die Vielfalt musikalischer Interpretationen seiner Stücke. Neben der Edition von je zwei Briefen Bertolt Brechts und Helene Weigels werden am Ende alle in dem Bestand enthaltenen wichtigen Institutionen und Personen aufgeführt.

Die Bertolt-Brecht-Akten des International Copyright Bureaus, London (1949-1998)— Informationen über die Brecht-Rezeption in England, Übersetzer und Komponisten mit jeweils zwei unbekannten Briefen von Bertolt Brecht und Helene Weigel

Torsten Oltrogge

Über den bedenklichen Zustand literarischer Nachlässe vor der Aufnahme in Archive bemerkte Wilhelm Dilthey bereits 1889 in seiner Arbeit *Archive für Literatur*: „Schlecht geordnet, dann durch Aufbewahrung im engen Raum noch mehr ineinander geschoben, wird er (der Nachlass, Anm. d. V.) von den Angehörigen zuweilen besehen, niemals durchgearbeitet. Es besteht ein dunkler Argwohn von vielem Vertraulichen und die verschiedensten Personen Verletzenden darin. Wie möchte man ihn einer Bibliothek übergeben, auf der er für jedes neugierige Auge offen liegt? Die erste Generation bewahrt ihn sorgsam in einem Schrank; jeder folgenden wird er fremder und unbequemer, schließlich wandert er meist in einer Kiste auf den Speicher.“¹ Und—so könnte man weiterführen—nach einigen Jahren stürmischer Herbste und zahlreicher Wasserschäden hätte die Natur ihr übriges Werk geleistet. Dem Erbe Bertolt Brechts war ein besseres Schicksal beschieden. Nur wenige Wochen nach Brechts Tod wurde das Bertolt-Brecht-Archiv 1956 gegründet. Die Erben Bertolt Brechts entschieden sich damals, den literarischen Nachlass Brechts ungeteilt zu erhalten, zu sichern und zu erschließen. Wie verhält es sich jedoch mit Dokumenten, die nicht zum Nachlass gehören oder nicht der Sammlung nachträglich hinzugefügt werden können, mit Materialien, die nicht hinter dem Tor des Archivs lagern und deren Wert sich nicht unbedingt auf den ersten Blick erkennen lässt? Hier bedarf es kooperativer Partner wie der Bertolt-Brecht-Erben oder der Mitarbeiter des International Copyright Bureaus, London, die die überwiegend geschäftlichen und vertraglichen Schriftstücke zu Aufführungen Brechtscher Stücke zum Beispiel auf Bühnen Englands, Amerikas, Kanadas oder Südamerikas aufbewahrten. Auf Initiative von Barbara Brecht-Schall wurden diese Dokumente dem Bertolt-Brecht-Archiv zugesandt und befinden sich nun im Besitz des Archivs.²

Der über 10.000 Blatt umfassende Bestand enthält eine Fülle an Informationen. Es sind zunächst keine spektakulären Funde enthalten, wie etwa unveröffentlichte Manuskripte, Handschriften, Skizzen zu Bühnenaufführungen oder Originalfotos, doch beinhaltet das Material im

Who Was Ruth Berlau? / Wer war Ruth Berlau?

Stephen Brockmann et al., eds., *The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch*
Volume 30 (Pittsburgh: The International Brecht Society, 2005)

Wesentlichen die Korrespondenz zwischen dem International Copyright Bureau, London mit zahlreichen namhaften Theatern, darunter das Royal Shakespeare Theatre, Royal National Theatre, Citizens' Theatre und Royal Lyceum Theatre, den Briefwechsel mit Rundfunk und Fernsehanstalten, Institutionen oder Privatpersonen über einen Zeitraum von fünfzig Jahren. Neben Verträgen, Kritiken, Aufsätzen und Adaptionen sind ca. 7.000 Briefe enthalten, die partiell Einblicke in die Regiearbeit von den Entwürfen bis zur Realisierung einzelner Theater- und Filmprojekte geben. Wie einige Briefe aus den siebziger und achtziger Jahren zeigen, liegen emphatisch gefeierte Erfolge, Möglichkeiten und verpasste Chancen eng beieinander. Während Filmprojekte wie *Herr Puntila und sein Knecht Matti* mit Sean Connery³ oder Peter Ustinov⁴ nie realisiert wurden, feierten Inszenierungen von beispielsweise Jan Saville mit *Brecht On Magic*, Robyn Archer mit *To Those Born Later* oder Sue Pomeroy, die für einige Zeit beim Berliner Ensemble arbeitete, mit *I Bertolt Brecht* beachtliche Erfolge. Neben Schriftwechseln über Performances und Kabarett-Aufführungen sind es vor allem solche zu Theaterinszenierungen verschiedener Spielhäuser oder zu Filmprojekten von Rundfunk- und Fernsehanstalten wie BBC, Australian Broadcasting Commission oder New Zealand Broadcasting Corporation, die den Bestand prägten. Dieses Material wurde 2004 elektronisch verzeichnet und ist nun der Forschung zugänglich.

Die Korrespondenz mit Regisseuren und Übersetzern

In zahlreichen Briefen äußerten sich Brechts Übersetzer wie Eric Bentley oder John Willett, die mit Bertolt Brecht persönlich zusammenarbeiteten, aber auch Regisseure wie Keith Hack, der in jungen Jahren Helene Weigel aufsuchte. In einem Brief schrieb sie: „Was mich aber an dem jungen Mann Keith Hack interessiert ist, daß er ein ganz junger Mensch ist, kein Berufsübersetzer, sondern ein Regisseur, der das Glück hat, glänzend deutsch zu verstehen und der sich sehr viel mit Brecht beschäftigt hat. Ich halte ihn für sehr sensitiv. (...) Keith Hack war sehr kurz nur hier in Berlin, und ich habe ein wenig mit ihm über *Mann ist Mann* gesprochen, und ich würde ihm sehr gerne die Chance geben.“⁵ Helene Weigel zeigte ein gutes Gespür. Keith Hack arbeitete später mit dem Berliner Ensemble zusammen und inszenierte 1969 *Mann ist Mann* in Cambridge zum Edinburgh Festival. Zudem leitete er zahlreiche Inszenierungen verschiedener Stücke wie *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, *Das Verhör des Lukullus* oder *Der gute Mensch von Sezuan* in Newcastle und übersetzte verschiedene Werke Brechts, wie *Der Brotladen*, *Leben des Galilei* oder *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe*.

Außerdem äußerten sich namhafte Übersetzer und Regisseure wie Gerhard Nellhaus, Anthony Vivis oder Gregory des Jardins über einzelne Projekte, Inszenierungen oder eigene Bühnenbearbeitungen. Die

Liste der Übersetzer ist lang, Hugh McDiarmid oder Desmond I. Vesey sind darin ebenso enthalten wie Ralph Manheim, Oscar Lewenstein oder der Lyriker, Essayist und Übersetzer Michael Hamburger, der 2001 mit dem Horst-Bienek-Preis der Bayerischen Akademie der schönen Künste ausgezeichnet wurde. Weiterhin enthält die Korrespondenz theoretische Reflexionen und verdeutlicht die Schwierigkeit der Übersetzung, mit den Möglichkeiten und Gefahren, die einem solchen Prozess innewohnen. Unterschiedliche Übersetzungen und die Konzentration des Materials bieten zugleich Anregungen, die vielfältigen Interpretationsvarianten eines Stückes wahrzunehmen. Allein die Dokumente zu Aufführungen von *Mutter Courage* entsprechen etwa einem Zehntel des vorliegenden Materials.

Dokumente über missglückte Zusammenarbeit

Neben acht Briefen von Helene Weigel, zwei von Elisabeth Hauptmann und mehreren von Lotte Lenya enthält der Bestand sieben Schreiben von Bertolt Brecht selbst. Zwei davon sind noch unveröffentlicht. Diese Briefe vom 1. Februar 1949 und vom 12. März 1949 wurden Brechts Londoner Theateragentin Margery Vosper zugestellt. Im ersten unterrichtete Brecht Mrs. Vosper von der Absicht, das Stück *Der gute Mensch von Sezuan* in London aufzuführen. Er forderte sie auf, dafür die namhaftesten Schauspieler zu engagieren.⁶ Im zweiten betonte er die seiner Meinung nach besondere Bedeutung der Londoner Theaterlandschaft. Während er seiner Agentin außerhalb der Londoner Theaterproduktionen weitgehend Handlungsfreiheit ließ, legte er großen Wert darauf, dass kein Vertrag mit Londoner Bühnen ohne seine Zustimmung endgültig unterschrieben und abgeschlossen wurde. Brecht verwies auf den Unterschied, den er zwischen Londoner und anderen Produktionen sah und schrieb: „You may wonder why I make so definite a distinction between London and other productions. The reason is that so much is involved in a London production. In America I had one or two unhappy experiences in regard to New York productions; hence, I am now cautious.”⁷ Brecht spielt hier auf seine Erfahrungen am Empire Theatre in New York 1933 an, als die *Dreigroschenoper*—aufgrund einer mangelhaften Übersetzung—bereits nach zwölf Aufführungen abgesetzt wurde.⁸ Bei der Aufführung der *Mutter* an der Theatre Union 1935 in New York wollte er ein solches Fiasko vermeiden. Der Dramatiker bot sich als Regisseur für die Inszenierung an und reiste im Oktober desselben Jahres nach New York, um den Proben beizuwohnen, an denen auch Hanns Eisler und später Elisabeth Hauptmann teilnahmen. Die Übersetzung und die Umarbeitung des Stückes waren für Hanns Eisler und Brecht eine Katastrophe. Während der Proben überwarf sich Brecht mit dem Regisseur Victor Wolfson, zu dem Hanns Eisler bemerkte: „Der Regisseur war ein siebzehntklassiger Imitator des großen Stanislawski—aber ohne dessen Talent. Es ging auf

der Bühne zu (...) wie bei den Tegernseer Bauernfestspielen. Es war ganz abscheulich.“⁹ Später wurde die Zusammenarbeit zwischen Brecht und dem Regisseur unerträglich. Nach einem Eklat wurden Brecht und Eisler aus dem Theater verwiesen und erfuhren am Premiertag von der Absicht des Theaters, dass entgegen alle Absprachen Szenenstreichungen vorgenommen werden sollen. The New York Herald-Tribune attestierte der Inszenierung in Folge „einen bedauerlichen Mangel an dramatischer Notwendigkeit.“¹⁰ Brecht schrieb in diesem Zusammenhang an Erwin Piscator, das Stück zeichne sich durch „dumme Verstümmelungen, politische Ahnungslosigkeit, Rückständigkeit aller Art“ aus.¹¹ Brechts Erfahrung aus den Broadway-Proben bestand fortan im Misstrauen gegenüber Verträgen und dem Festhalten an eigenen Interessen. Eine andere Auseinandersetzung gab es zwischen ihm und Ryland, der im September 1946 *The Duchess of Malfi* inszenierte. Brecht äußerte gegenüber Paul Czimmer seine Einwände und forderte die Wiederherstellung der von Auden und ihm angefertigten Adaption. So hätte der Regisseur die Rolle verkehrt angelegt „und zwar so falsch, daß der Sinn des ganzen Stückes entscheidend verdunkelt und verdreht wird. (...) Der bisherige Regisseur hat die Adaption nicht beachtet und scheint überhaupt nicht imstande, so zu inszenieren, daß das Publikum der Handlung folgen kann.“¹² Um derartig misslungene Aufführungen zu vermeiden, versuchte Brecht, in England zumindest auf die Londoner Inszenierungen seiner Stücke Einfluss zu nehmen. In einem Brief vom 12. Mai 1950 an Michel St. Denis, dem damaligen Generaldirektor des Old Vic Theatre Centre, betonte Brecht unmissverständlich seine Erwartungen: „Ich kann Ihnen nicht gestatten, meine jüngeren Werke unter den von Ihnen genannten äußerst begrenzten Bedingungen aufzuführen. Wenn Sie eine große Inszenierung von *Galileo* mit Charles Laughton vorhätten, wäre das etwas anderes.—Doch wenn Sie Eric Bentley einladen wollen, eines meiner älteren Werke zu inszenieren, werde ich meine Zustimmung geben. Tatsächlich erteile ich Ihnen hiermit die Genehmigung, entweder *Mann ist Mann*, *Die Dreigroschenoper* oder *Mahagonny* unter der Regie von Eric Bentley aufzuführen—vorausgesetzt, daß Sie mir später einen Vertrag im Sinne Ihres Briefes unterbreiten. (...) Können Sie mir auch bitte soviel als möglich über die Schauspieler mitteilen, die Sie engagieren würden?—Ich möchte Ihnen gern die Musik zu den Stücken liefern, ebenso Bühnenbilder von Caspar Neher.“¹³ Michel St. Denis reagierte zurückhaltend, wie der Brief des damaligen Generaldirektors an Margery Vosper aus dem Bestand zeigt: “It certainly does not seem to be very easy to produce one of his plays—he must have had a terrible experience of the theatre sometime to show so much caution. My suggestion to him was only a tentative one, which arose for the interest I have in his work. I should have to wait to see if the Old Vic is going to be in a position to do any experimental productions next year before discussing anything

on a more definite basis.”¹⁴ Die Antwort des Generaldirektors erscheint diplomatisch und lässt sich mehrdeutig lesen. Wenn Michel St. Denis bemerkt, dass es nicht einfach sei, eines der Stücke von Brecht zu inszenieren, so lässt sich diese Äußerung zum einen als direkte Reaktion auf Brechts Vorgaben verstehen, zum zweiten verweist sie auf das noch bescheidene Interesse an dem Dramatiker in England und drittens deutet sie auf die damalige partielle Zurückhaltung gegenüber experimentellen Aufführungen in England. Fünfzehn Jahre später inszenierte Michel St. Denis *Herr Puntila und sein Knecht Matti* in der Besetzung von Roy Dotrice als Puntila und Glenda Jackson als Eva mit der Royal Shakespeare Company im Aldwych Theatre.

Brecht-Rezeption in England

Wie in seiner Exilzeit im Herbst 1934 erhoffte sich Brecht auch fünfzehn Jahre nach seinem Londoner Aufenthalt immer noch viel von den Londoner Produktionen, obwohl die Ausgangsbedingungen für die Aufführung seiner Stücke in England eher ungünstig waren.

Allerdings zeigten die Theater kein Interesse für seine Stücke und auch die englischen Verlage hielten sich zurück. Oftmals sahen die Kritiker Brecht als Kommunisten oder nur als Theoretiker. Vorurteile, die sich nicht zuletzt aus politischen Beweggründen manifestierten, verhinderten oft das Verständnis seiner Stücke, die weniger als Kunstwerke, sondern als Inszenierungsanleitungen betrachtet wurden. Von einigen Ausnahmen abgesehen, erkannte man in England erst in den letzten Lebensjahren des Dramatikers sein umfassendes Werk. Letztendlich entstand auch durch seine Skepsis gegenüber ausländischen Theaterhäusern, resultierend aus misslungenen Aufführungen, in England der Eindruck, den Stücken hafte etwas Besonderes an und die Umsetzung erfordere außergewöhnliche Maßnahmen, die weit über ein allgemeines Verständnis hinausgingen. Diese Annahme verhinderte bis in die sechziger Jahre hinein die Auseinandersetzungen insbesondere kleinerer Bühnen mit dem Werk Brechts.¹⁵

Bis 1933 wurde beispielsweise *Die Dreigroschenoper* in achtzehn Sprachen übersetzt, von sieben Schallplattenfirmen aufgenommen, tausende Male aufgeführt und feierte in Deutschland, Österreich, der Schweiz, Italien, der Tschechoslowakei, der Sowjetunion, den USA, Japan und Skandinavien überwältigende Erfolge.¹⁶ Doch erst 1956, beinahe dreißig Jahre nach der Berliner Inszenierung, wurde das Stück in England im Royal Court Theatre aufgeführt. Von wenigen Ausnahmen abgesehen wie der Aufführung der *Sieben Todsünden* im Savoy Theatre 1933 oder *Die Gewehre der Frau Carrar* im Unity Theatre von 1938 wurde Brecht in England bis in die 50er Jahre hinein kaum Beachtung geschenkt. Erst danach setzte ein ernsthaftes Interesse ein. Im Jahr 1955 inszenierte Joan Littlewood beim Taw and Torridge Festival in Barnstaple

Mutter Courage und ihre Kinder und ein Jahr später—dem Todesjahr des Dramatikers - wurden fünf englische Brecht-Inszenierungen aufgeführt. Neben der *Dreigroschenoper* wurden dem Publikum *Der kaukasische Kreidekreis*, *Die Ausnahme und die Regel* sowie *Der gute Mensch von Sezuan* präsentiert. In den folgenden Jahren entstand allmählich eine Brecht-Rezeption. Nun widmeten sich zunehmend auch englische Theaterregisseure seinen Werken und inszenierten diese auf der Bühne, wie der Bestand verdeutlicht.

Das Contact Theatre spielte den *kaukasischen Kreidekreis* in Manchester, das Old Vic Theater *Der Hofmeisterin* in London, das Chichester Festival Theatre *Die Kleinbürgerhochzeit* in Chichester, das Nottingham Playhouse *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe* in Nottingham, das Royal Shakespeare Theatre *Die Tage der Commune* in London, das Citizens' Theatre *Furcht und Elend im Dritten Reich* in Glasgow, das National Theatre *Die Mutter* in London, Foco Novo Productions *Trommeln in der Nacht* in Edinburgh, Theatre Foundry *Der gute Mensch von Sezuan* in Darlaston und schließlich The Bristol Old Vic Company *Leben des Galilei* in Bristol. Daneben wandten sich zahlreiche andere Spielstätten Brechts Stücken zu und realisierten sie für die Theaterzuschauer. Allmählich etablierte sich der Dichter im Bewusstsein des englischen Publikums und wurde zu einer geachteten Persönlichkeit. *Mutter Courage und ihre Kinder* wurde in der Zeit von 1955 bis 1998 in England mehr als 190 Mal inszeniert. Viele dieser Aufführungen werden in dem Bestand erwähnt, wie etwa die Royal Shakespeare Company im Barbican Theatre (1984), die Glasgower Inszenierung im Citizens' Theatre (1990) mit Glenda Jackson als Courage oder die Londoner Aufführung des Royal National Theatres (1995). Daneben widmeten sich verschiedene Rundfunk- und Fernsehanstalten wie Australian Broadcasting Commission, British Broadcasting Corporation oder New Zealand Broadcasting Corporation der Inszenierung des Stückes.

Allerdings beschränkte sich das Interesse viele Jahre nur auf den Theaterautor und Regisseur. Erst mit der umfangreichen englischen Übersetzung von Gedichten, die 1976 von John Willett und Ralph Manheim ediert wurde, trat der Dramatiker auch als Lyriker ins Blickfeld der englischen Öffentlichkeit.

Material zur Rolle der Musik und der Komponisten

Der vorliegende Bestand gibt einen Einblick in die Vielfalt musikalischer Interpretationen. Obwohl Brecht ein gutes musikalisches Empfinden besaß, überließ er die kompositorischen Angelegenheiten im Allgemeinen den Fachleuten.¹⁷ Bedeutende Komponisten wie Kurt Weill, Paul Dessau, Paul Hindemith, Hanns Eisler oder Rudolf Wagner-Régeny haben vorübergehend oder langfristig mit Brecht zusammengearbeitet und einen wesentlichen Beitrag zu den Stücken geleistet. Später traten

Komponisten wie Peter Durrent, Jochen Eisentraut, Stephen Oliver, George Fenton, Benedict Mason oder Jason Osborn und zahlreiche andere mit eigenen Kompositionen hervor, wie der Bestand zeigt. Trotz ihrer zum Teil individuell ausgeprägten Stilrichtungen wird zwischen beiden Gruppen ein wesentlicher Unterschied offensichtlich—die abstimmende Zusammenarbeit mit dem Dramatiker und Dichter oder die kompositorisch eigene Arbeit ohne ihn. Beispielsweise übernahm Hanns Eisler in seiner Funktion nicht nur die Rolle des Komponisten, indem er ausgewählte Texte vertonte, sondern er fungierte als enger Vertrauter Brechts, der ihn beriet und als Korrektor wirkte. Nach Angaben Ruth Berlaus änderte der Dichter in einigen Fällen seine Texte, um sie der Musik seines Freundes anzupassen wie etwa bei dem aus der englischsprachigen Originalversion ins Deutsche übertragenen Stück *Das Leben des Galilei*. „Nun konnte ja Eisler die Musik ändern, aber das wollte Brecht unter keinen Umständen, denn er liebte diese Musik. Die Übertragungszeit war ein ewiges: tam ta tam—tam tam; zwar war Brecht sehr musikalisch, aber es war eine Geduldsarbeit.“¹⁸ Ohne Ausbildung als Musiker hatte Brecht musikalische Ideen, die er durch seinen intensiven Umgang mit der Musik und durch seine Erfahrungen in der Vertonung eigener Texte weiterentwickelte und so die Fähigkeit hervorbrachte, seinen Komponisten Visionen eigener musikalischer Vorstellungen zu entwerfen.

In einem 1931 veröffentlichten Aufsatz äußert sich Hans Mersmann¹⁹ zum Verhältnis von Text und Musik und hebt einen Dichter besonders hervor: „Brechts Texte stellen sich in ein entscheidend neues Verhältnis zur Musik. Im Gegensatz zur Selbstvernichtung des Wortes bei Strawinsky ist es hier dessen absolutes Übergewicht. Immer steht hinter dem Wort die Idee, in ihren Ausdrucksformen greifbar und stark, manchmal bis zu lehrhaftem Rationalismus gesteigert. Brecht verzichtet auf jede ‚literarische‘ Gestaltung im alten Sinne. Er ist rücksichtslos, aufrichtig, zynisch, brutal und oft bis an die äußersten Grenzen aggressiv. Durch ihn wurde die Musik vor völlig neue Aufgaben gestellt. Sie konnte diese Texte nicht ‚vertonen,‘ nicht umschmelzen; sie konnte sich nur unter sie stellen, um sie dadurch völlig zu realisieren.“²⁰ Der Verfasser betont Brechts Wortgewaltigkeit, die einen starken Einfluss auf die Musiker ausübte. Außerdem sei die Verwendung der Musik stets mit berücksichtigt und reflektiert. Allerdings gehe es weniger um eine werdende Musik, die auf eine abgeschlossene Textfassung ausgerichtet sei, als um eine besondere Wechselbeziehung, indem beide aufeinander angewiesen sind und erst durch einander bestehen, die besondere Wirkung erzielen.

Rudolf Wagner-Régeny schrieb über den Dramatiker: „Brecht quälte mich bis aufs Blut. Ich wollte nicht, ich wollte keine Bühnenmusik mehr schreiben. Ich weiß nicht, ich traute es mir nicht zu, ich war müde, ich hatte auch keine Lust mehr, mit Theaterproben etwas zu tun zu

haben. Aber er war so hartnäckig...“²¹ Brecht förderte die Kreativität der mit ihm zusammenarbeitenden Komponisten und verlangte das Bestmögliche von ihnen. Für manche Schauspieler und Sänger waren die Anforderungen zu hoch, wie einige Briefe des Bestandes zeigen. Darin beklagen Produzenten oder Regisseure die Schwierigkeit und die hohen musikalischen Anforderungen, denen die Schauspieler zum Teil nicht gewachsen waren.

Ende der sechziger Jahre vertonte Benjamin Britten die 1941 entstandene Ballade *Kinderkreuzzug* von Brecht. Anlass für diese Komposition bildete das 50jährige Jubiläum der Gründung des Save the Children Fund, zu deren Feierlichkeiten das Stück *Children's Crusade* am 19. Mai 1969 in der St. Pauls Cathedral in London uraufgeführt wurde. Vor dem Hintergrund des Vietnam-Krieges war der Kinderkreuzzug aktueller denn je. Aus einer Zeitungsnotiz vom 5.3.1969 erfuhr Helene Weigel von der Uraufführung des Stückes und erbat nähere Informationen.²² Nachdem sie anfangs auf die Vertonung des Stückes mit Skepsis reagierte, zeigte sie später Interesse und erbat das musikalische Material. In einem Brief vom 27. August 1969 an Margery Vosper schrieb sie: „Ich danke Ihnen vielmals für Ihre Hilfe, daß ich das Band der Vertonung vom *Kinderkreuzzug* von Benjamin Britten bekommen habe. Nun liegt mir aber sehr viel daran, daß Stimmen- und Notenmaterial zu bekommen, d.h. die Gesamtpartitur, da wir die Möglichkeit einer Aufführung bei uns durch Ruth Berghaus in Erwägung ziehen.“²³ Eine Aufführung des *Kinderkreuzzuges* fand dann fünfzehn Jahre später unter der Regie von Wolfgang Pintzka im Berliner Ensemble statt. Obwohl Britten damals mit seiner Komposition großen Erfolg hatte und die Noten Anfang der siebziger Jahre veröffentlicht wurden, blieb die Aufführung in Deutschland weitgehend ohne Resonanz.

Der gesamte, nun elektronisch verzeichnete Bestand des International Copyright Büro, London mit all den Komponisten, Übersetzern, Schauspielern oder Dramaturgen, die darin zu Wort kommen oder in Äußerungen erwähnt werden und die damit im Zusammenhang stehenden zahlreichen Aufführungen und Filmprojekte bilden mit den bereits vorhandenen Erkenntnissen eine gute Grundlage für eine aktuelle Aufarbeitung der Brecht-Rezeption in England.

Im Anhang sind jeweils zwei Briefe von Bertolt Brecht und Helene Weigel ediert. Zudem sind die in dem Bestand aufgeführten Namen von Theatern, Theaterensembles, Filminstituten, Rundfunk- und Fernsehanstalten sowie sonstiger Institutionen und Firmen in alphabetischer Reihenfolge enthalten. Im Anschluss daran folgen die Namen der Übersetzer, Komponisten, sowie Autoren, Künstler und anderer Personen, die ebenfalls in alphabetischer Reihenfolge aufgenommen wurden.

**Page image
not available**

due to copyright
restrictions

**Page image
not available**

due to copyright
restrictions

**Page image
not available**

due to copyright
restrictions

**Page image
not available**

due to copyright
restrictions

Theater / Theaterensembles

Almeida Theatre; Altered States/The Liverpool Playhouse; The Ambassadors Theatre; The Associated Drama Companies of Australia; Australian Stage Company; Avalon Theatre; Ballet Rambert / Mercury Theatre Trust; The Barbican Theatre; Belt & Braces Roadshow Company; Berliner Ensemble; Birmingham Repertory Theatre; Bloomsbury Theatre; Blue Poppy Theatre Company; Borderline Theatre Co.; Box Clever Theatre Company; The Bristol Old Vic Company; The British Theatre Association; Bubble Theatre Company; Chelsea Centre Theatre; Chester Gateway Theatre; Chichester Festival Theatre; Children's Aid Team; Citizens' Theatre; Cockpit Theatre; Commission for a British Theatre Institute; Contact Theatre Company; Cottesloe Theatre; The Court Theatre; Croydon Warehouse Theatre; Crucible Studio Theatre; Crucible Theatre; Cumbernauld Theatre; Dark Horse Theatre Company; Dartington College; The Depot Studios; Derby Playhouse; Downstage Theatre; Dublin Theatre Festival; The Dukes Playhouse; Dundee Rep Theatre; Eden Court Theatre; Elephant Theatre Company; The English Stage Company; Everyman Theatre; The Exiles Project; Faction Theatre Company; Famous Door Theatre Company; Foco Novo Theatre Company; The Galloglass Theatre Company; Gate Theatre; Globe Theatre; Good Company Theatre Productions; The Greenwich Theatre; Golden Gate Theatre; The Goodman Theatre/Chicago Theatre Group; Guildhall School of Music and Drama; The Half Moon Theatre Club; Hamstead Theatre Club; Hampshire Theatre in Education; Haymarket Theatre; I Gelati Theatre Company; In Performance; The JLH Dance Theatre; The Leicester Haymarket Theatre; The Library Theatre Company, Manchester; Lighthouse Theatre Company; The Liverpool Playhouse; Living Theatre; The London Classic Theatre Company; The Lyric Players Theatre Belfast; Market Theatre; Marlowe Theatre; The Johnson Family Theatre Company; The Melbourne Theatre Company; Mercury Theatre; The Mermaid Theatre; Metro Theatre Company; Mouth & Trousers Theatre Company; M6 Theatre Company; National Film Theatre; The National Theatre; National Theatre of Uganda; National Youth Theatre of Great Britain; Natural Edge Theatre Company; New Theatre; Nimrod Street Theatre Company; The 1982 Theatre Company; Northern Studio Theatre; Northumberland Theatre Company; Nottingham Playhouse; Nottingham Theatre Trust; Nottinghamshire Young People's Theatre and Dance Company; Novella Theatre Company; Novello and Company; The Old Vic/Little Theatre; Open Cast Theatre; Open Space Theatre; Opera Circus; Opera North/Grand Theatre; The Operating Theatre Company; Orange Tree Theatre; Orchard Theatre Company; Oxford Playhouse Company; Pattern 23 Theatre Company; Pen-Name Theatre Company; Peoples Space Theatre; Perth Theatre; Phoenix Theatre/Haymarket Theatre; Piccadilly Theatre; Pitlochry Festival Theatre; Pocket Theatre;

Price Milburn and Company; Queen's Theatre; Queensland Performing Arts Trust; Queensland Theatre Company; Quercus Theatre Company; The Remains Theatre Ensemble; The Repertory of St. Louis; Richmond Fringe Theatre; Ricochet Theatre Company; The Rose Bruford College of Speech and Drama; The Royal Court Theatre; The Royal Court Theatre Upstairs; Royal Lyceum Theatre Company; Royal National Theatre; Royal National Theatre/Olivier Theatre; Royal Shakespeare Company; Royal Theatre and Opera House; Royal Touring Company; The Rustaveli Theatre Company; St. Mary's Cottage; Schiller Theater; The Scottish Theatre Company; Sherman Theatre; Snap People's Theatre Trust; Southwark Playhouse; Städtische Bühnen, Frankfurt/Main; The Stage; State College Arena Summer Theatre; The Sydney Opera House Drama Theatre; The Sydney Theatre Company; Synthaxis Theatre of Los Angeles; Theatergruppe Johannesburg; Theatr Clwyd; Theatr Gwent; Theatr Gwynedd; Theatre ACT; The Theatre Company Blah Blah Blah; Theatre Corporate; Theatre de Complicite; Theatre de la Poudriere; Theatre de la Ville; Theatre Foundry; Theatre in Education; Theatre Museum; Theatre North; Theatre of the Deaf; Theatre Royal/Stratford East Company; Theatre Royal York; Theatre Venture; The T. N. Theatre Company; The Traverse Theatre; Tricycle Theatre; Troupe Theatre Company; Tyneside Theatre Company/University Theatre; Newcastle Playhouse/Tynewear Theatre Company; Unit Theatre; University of Sydney/Theatre Workshop; Victoria Theatre; Watergate Theater; The Welsh Drama Company; Welsh National Opera Company; West Australian Ballet Company; West Yorkshire Playhouse; The Wolsey Theatre Studio; Women's Playhouse Trust (WPT); Wuppertaler Bühnen; The Yorick Players Theatre Company; York Theatre Royal; Yorkshire Fringe Theatre Company

Filminstitute, Rundfunk- und Fernsehanstalten

Australian Broadcasting Commission; Australian Broadcasting Corporation; Australian Film Commission; Australian Film Television & Radio School (AFTRS); Breckett 1999 Theatre, Film & Television; British Broadcasting Corporation (BBC); British Film Institute (BFI); Canadian Broadcasting Corporation (CBC); Columbia Tri-Star Films; Danmarks Radio (DR); Granada Television Network; New Zealand Broadcasting Corporation (NZBC); The Open University/British Broadcasting Corporation; Radio Telefis Eireann (RTE); Redwave Films; Sadko-Films; Scottish Television; South African Broadcasting Corporation; Thames Television International

Institutionen / Firmen

The Academy of the Arts/Queensland University of Technology; Academy Productions; The Agency (London); Advokaturbureau Veit Wyler; Alex Reid & Lefevre; Allan's Music Australia; Antelope Films; L' Arche Editeur;

Arts Council of Great Britain; Associated Book Publishers; Association for the Blind of Western Australia; Australian National University; Australian University; Auteursbureau ALMO; Bandung; Bertha Case; Bertolt-Brecht-Archiv; Bertolt-Brecht-Erben; Bestall Reynolds; Birmingham University; Bolt & Watson; Breitkopf & Härtel, Leipzig; Breitkopf & Härtel, London; Brian Wheeler Personal Management; Brighton Festival; The British Council; The British Institute of Recorded Sound; The British Library; Brownsbank; Cambridge University; Canberra Opera Society; Cand Haven; Casarotto Ramsay; CCA Personal Management; Center Stage; Chapter - Cardiff's Workshops and Centre for the Arts; Chapter House Choir; Chatto and Windus; Clive Goodwin Associates; Closewatch; Columbia University; Commonwealth Bank of Australia; Copyright and Artists' Rights Department; The Correspondence School; The Costume Society; Curtis Brown Group; DALRO (Dramatic, Artistic and Literary Rights Organisation); Diana Franklin / International Theatre Representation; DILIA - Agentur für Theater und Literatur; Don Featherstone Productions; Dr. Jan van Loeven; Duncan Heath Associates; Ebohaus; Edinburgh International Festival; Edinburgh Festival Society; Ely Landau Organization; EMI Music Publishing; EMI Records; English Speaking Board; European American Music Distributors Corp.; Eyre Methuen; Faber and Faber; Faber Musik; Felix Bloch Erben; Fitelson, Lasky, Aslan & Couture; The Flinders University of South Australia; Goethe-Institut Dublin; Goethe-Institut London; Goodwin Associates; Greenbaum, Wolff & Ernst; Goodwin Associates; Green Mountain Editions; Hardee Barovick Konecky & Braun; The Harry Fox Agency; Hauer Rawlence Productions; Heinemann Educational Books International; Henschel Verlag Kunst & Gesellschaft; Hope Leresche & Sayle; Horace Mann School; HTV Limited; International Classical Division / EMI Music; International Creative Management; International Famous Agency; John Martin Production; Joynson-Hicks; King's Head Theatre Club; Kurt Weill Foundation for Music; Laurence Pollinger; Lemon Unna & Durbridge; Levin, Kreis, Ruskin & Gyory; London Management; Malvern House/Sibford Ferris/Banbury; Margaret Ramsay ; Martina Martin Management; Matheson Ormsby Prentice; MCPS (Mechanical-Copyright Protection Society); Methuen Drama; Methuen & Co.; Michael Imision Playwrights; Michael White; National Bank of New Zealand; New Ventures; Newbattle Abby College; Nigel Britten Management; Nordiska Strakosch Teaterförlaget; Nordiska Teaterförlaget / Edition Wolhelm Hansen; Norman Boyack; Octopus Publishing Group Library; Octopus Publishing Group Services; Oscar Lewenstein Plays; Oxford University Press; Paines Plough; Penguin Books; The Performing Right Society; The Polytechnic of Wales; Polytel International; Primitive Science; Project Arts Centre; Radical Themes in Contemporary Music; RCA Records; The Richmond Organisation; Riverside Studios; Roger Hancock; Rosica Colin; The Round House; Routledge, Chapman and Hall;

Royal Army Educational Corps Centre; Royal Scottish Academy of Music and Drama; Rubinstein, Nash & Co.; The Rude Mechanicals; Sammlung Thyssen-Bornemisza; Samuel French; Schott & Co.; Sheila Lemon The Agency (London); Shogun Music; Showman Productions; Sideshow Alley; Silver Lining; State University of New York; Stanley Chase Productions; Stockyard Co-operative; Strand Music; STYX.; Suhrkamp-Verlag; Taibhdhearc na Gaillimhe; Tams-Witmark Musik Library; Tara Arts Group; Technical Extension Service; Teleaktion International; Terence Baker; Tessa Sayle Literary & Dramatic Agents; Thatch Cottage; The Times; Toby Cole Actors and Authors Agency; Threepenny Productions; Ulster College, The Northern Ireland Polytechnic; Unites States Vice Consul; Universal Edition A. G.; Universal Edition (London); University of Auckland/ University Library; University of Cambridge; The University of New South Wales; University of Stellenbosch; University of Warwick; University of Waterloo; VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig; The Vivarage; W. H. Allen & Co.; William Morris Agency; Word and Action (Dorset); Wyler and Dreifuss; Xandra Hardie Literary Agency; York Arts Centre; ZDF (Zweites Deutsches Fernsehen); Zero One

Übersetzer

Barker, Clive; Barnes, Peter; Baxendall, Lee; Beckley, Richard; Bentley, Eric; Berger, John; Bewulira-Wandera, Joanitta; Blitzstein, Marc; Bogdanov, Michael; Bolt, Ranjit; Bostock, Anna; Bower, Humphrey; Bowman, Derek; Broughton, Pip; Bremer, Sidney Hillyer; Brenton, Howard; Bridgwater, Patrick; Brindley, Michael; Brooks, Jeremy; Bullock, Michael; Cannon, Robert; Clayre, Alasdair; Cohen, Frederick; Davies, Susan; Dollenmayer, David; Drew, David; Edwards, Emyr; Edwards J. M.; Evans, Frank; Feingold, Michael; Goldby, Derek; Gooch, Steve; Goold-Vershoyale, N.; Grunberger, Richard; Hamburger, Michael; Hare, David; Hayman, Ronald; Hays, Hoffman Reynolds; Henning Marc von; Herman, Ray; Hinchliff, Arnold; Hoffmann, Theodor; Hofmann, Michael; Holländer, Friedrich; Holmstrom, John; Illingworth, David; Iomhair, Sean Mac; Jardins, Gregory des; Jellinek, Frank; Jonic, Bettina; Kastner, Martin; Kastner, Rose; Keller, Hans; Kempinski, Tom; Krinsky, Jerrold; Kriwaczek, Paul; Kureishi, Hanif; Kustow, Michael; Lavanyi, Peter; Lewenstein, Oscar; Lloyd, Charlotte; Lloyd, A. L.; Logue, Christopher; McDiamid, Hugh; McGuinness, Frank; MacDonald, Robert David; Manheim, Ralph; Marowitz, Charles; Maurer, Frank; Mayer, Goetz; Milnes, Humphrey; Morley, Michael; Müller, Carl; Nellhaus, Gerhard; Neumann, Karl; Osborn, Tom; Pawlak, Mark; Rank, H. E; Reinfrank, Arno; Replansky, Naomi; Rowlinson, William; Sauerlander, Wolfgang; Schlüsser, Eugene; Skelton, Geoffrey; Smith, William; Stern, James; Stern, Tanja; Tatlow, Antony; Taylor, Cecil P.; Tegel, Peter; Ull, Geoffrey; Vivis, Anthony; Vesey, Desmond I; Warbeck, Stephen; Watson,

Peter, Weinstein, Henry; Willett, John; Williams, Sheelagh, Willis, Sarah; Wissler, Rod; Wood, Charles

Komponisten

Armstrong, Jason; Bhatt, Yogesh; Britten, Benjamin; Buckeridge, Corin; Buckley, Joss; Davis, Carl; Dawes Julian; Dessau, Paul; Dineen, Patrick; Dove, Jonathan; Dovie, Freda; Drake, Mervyn; Durrent, Peter; Eisentraut, Jochen; Eisler, Hanns; Ezzer, Sharon Ben; Fenton, George; Grundy, John; Hindemith, Paul; Hosalla, Hans Dieter; Jayes, Catherine; Lambert, Conrad Ewart; Lanzon, Simon; Lerner, Chris; Lyons, Arabella; McBurney, Simon; Mason, Benedict; Monks, Chris; Muldowney Dominic; Oliver, Stephen, Osborn, Jason; Random, Margo; Parton, Jeff; Sell, Colin; Smith, Andy; Souza, Chris de; Strachan, Matthew; Vibrans, Mark; Wagner-Regeny, Rudolf; Wagland, Frank; Watkinson, Fabian; Weill, Kurt; Wolfenden, Guy; Wolpe, Stefan

Autoren / Künstler / weitere Personen

Adelman, David; Archer, Robyn; Baldwin, Chris; Barnes, Philip; Bassett, Paul; Beaumont, James; Benedetti, Jean; Berghaus, Ruth; Blakemore, Michael; Blankenship, Beverly; Bond, Edward; Borchert, Wolfgang; Bornemann, Ernst; Bowie, David; Brecht, Stefan S.; Brecht-Schall, Barbara; Bridgman, Patrick; Brindley, Michael; Brown, Alan; Bruce, Jerold; Büchner, Georg; Byrne, Steven; Cape, Jonathan; Carmody, Peter; Carty, Martin; Caute, David; Chapman, Robin; Cherry, Wal; Connery, Sean; Dalton, Mitch; Dawn, Gloria; Dietz, Kyra; Docherty, Abigail; Dowie, Freda; Drake, Julius; Dürrenmatt, Friedrich; Dunham, Brian; Esslin, Martin; Evans, Edith; Fabry, Joseph; Feuchtwanger, Lion; Fieldson, Peter; Fisher, Angela; Fiske, Pat; Flannery, Peter; Fo, Dario; Frisch, Max; Fuegi, John; Gallacher, Tom; Gambon, Michael; Griffiths, Joe; Grunbaum, David; Grund, Manfred; Hack, Keith; Hall, Peter; Hamilton-Dyer, Peter; Hampton, Christopher; Hauptmann, Elisabeth; Hinds, Geraldine; Hiob, Hanne; Humphries, Barry; Hurwicz, Angelika; Ihering, Herbert; Jackson, Glenda; James, Edward; Jones, John Gwilym; Kästner, Erich; Kallman, Chester; Kaplan, Richard; Kelly, Janis; Knapp, Yvonne; Knight, Max; Kochno, Boris; Loughton, Charles; Lawrence, Chris; Lazar, Maria; Leachman, Cloris; Lee, Vivian; Lehmann, Beatrix; Lenya, Lotte; Lubega, Bonny; McBurney, Gerard; McLean, Sammy, Mann, Ted; Michell, Keith; Middleton, Christopher; Milnes, Humphrey; Morley, Michael; Müller, Heiner; Neher, Caspar; Newton-John, Olivia; Lancaster, Elsa; North, Sheree; Oliver, Laurence; Pacino, Al; Parr, Brian; Pasolini, Uberto; Paterson, Bill; Pomeroy, Sue; Powers, Anthony; Rees, Goronwy; Quilley, Dennis; Robertson, Margaret; Rorrison, Hugh; Rossiter, Michael; Saunders, Camilla; Saville, Ian; Sawhney, Nitin; Schenkar, Joan; Secchi, Adrian; Seller, Walter; Shaw,

Fiona; Sioradain, Niall O; Skeaping, Roderick; Smith, Ian Chrichton; Sobti, Krishna; Stadler, Jörg; Sumner, John; Suzman, Janet; Tabori, George; Tarn, Colin; Tenschert, Joachim; Thorndike, Sybil; Tulip, Malcolm; Ustinov, Peter; Vesey, Thomas; Völker, Klaus; Warburton, Dan; Ward, Brendan; Ward, Eliza; Webster, John; Wedekind, Frank; Weigel, Helene; Weldon, Fay; Whymark, Pat; Wilcox, Michael; Wilson, Robert; Wirgman, Anne Louise; Wood, Peter; Wuolijoki, Hella; Young, Peter

Anmerkungen

¹ Wilhelm Dilthey, „Archive für Literatur,“ in *Deutsche Rundschau* 58 (1889), S. 360-375, hier S. 368.

² An dieser Stelle sei nochmals Frau Barbara Brecht-Schall für ihr Engagement und ihre Unterstützung recht herzlich gedankt.

³ Sean Connery ließ über seinen Agenten mitteilen, dass er in andere Projekte eingebunden sei und deshalb einer Filmproduktion nicht zur Verfügung stehen könne. (BBA 10013/632)

⁴ Der Schauspieler, Regisseur und Produzent studierte zum Beginn seiner Laufbahn am Londoner Theatre Studio bei Michel St. Denis. Eine Antwort von Peter Ustinov ist in dem Bestand nicht enthalten.

⁵ Brief von Helene Weigel an Marjorie Cayton vom 23.04.1969 (BBA 10001/196-197), siehe Anhang.

⁶ Brief von Bertolt Brecht an Margery Vosper vom 1. Februar 1949 (BBA 10001/337), siehe Anhang.

⁷ Brief von Bertolt Brecht an Margery Vosper vom 12. März 1949 (BBA 10001/338), siehe Anhang.

⁸ James K. Lyon, *Bertolt Brecht in Amerika* (Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1984), S. 21.

⁹ Hanns Eisler, *Gespräche mit Hans Bunge: Fragen Sie mehr über Brecht* (Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1975), S. 100.

¹⁰ Vgl. dazu Werner Hecht, *Chronik* (Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1997), S. 465.

¹¹ Bertolt Brecht, *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Bd. 28 (Frankfurt/Main: Suhrkamp, Berlin und Weimar: Aufbau, 1998), S. 535. Im Folgenden abgekürzt: Bertolt Brecht, BFA.

¹² Bertolt Brecht, BFA, Bd. 29, S. 399f.

¹³ Bertolt Brecht, BFA, Bd. 30, S. 24f., Übersetzung S. 489.

¹⁴ Brief von Michel St. Denis an Margery Vosper vom 25. Mai 1950. (BBA 10001/319)

¹⁵ Vgl. dazu John Willett, *Das Theater Bertolt Brechts* (Hamburg: Rowohlt, 1964), S. 195ff.

¹⁶ Kim H. Kowalke, *Kurt Weill in Europe* (Ann Arbor/Michigan: UMI Research Press, 1979), S. 65ff.

¹⁷ Vgl. dazu die von Albrecht Riethmüller herausgegebene Aufsatzsammlung *Brecht und seine Komponisten* (Laaber: Laaber-Verlag, 2000).

¹⁸ Ruth Berlau, in *Wer war Eisler: Auffassungen aus sechs Jahrzehnten*, ausgewählt und eingeleitet von Manfred Grabs (Berlin: Das Europäische Buch, 1983), S. 258.

¹⁹ Hans Mersman war u. a. Mitherausgeber der Sammlung *Das neue Werk—Gemeinschaftsmusik für Jugend und Haus*, vgl. dazu Andres Briner, *Paul Hindemith* (Zürich und Freiburg i. Br.: Atlantis/Schott, 1971), S. 65.

²⁰ Hans Mersmann, „Die neue Musik und ihre Texte,“ in *Melos* 10 (1931), S. 172.

²¹ Rudolf Wagner-Regeny, *Pauken und Trompeten (Bühnenmusik)*, Klavierauszug von Tilo Medek, Nachwort (Leipzig: Edition Peters, 1980), S. 35.

²² Brief von Helene Weigel an Susanne Czech vom 21.3.1969. (BBA 10001/199)
Brief von Helene Weigel an Margery Vosper (BBA 10001/192), siehe Anhang.

**Image not
available**

due to copyright
restrictions

Ruth Berlau, around 1930, photographer unknown

Ruth Berlau: Biography

1906 24 August: Ruth Berlau is born in Copenhagen, in the suburb of Charlottenlund, the daughter of a wholesale merchant.

Berlau goes to a Catholic school at the wish of her parents, who want her to learn French. Because of her parents' divorce, Berlau drops out of school at the age of thirteen.

Berlau's mother Blanca Berlau attempts suicide.

Berlau works as a sales clerk in order to support her mother and her sister Edith. She also works as a dentist's assistant.

1926 Berlau takes lessons at the acting school of the Forsøgsscenen (experimental theater) under the direction of Per Knutzon in Copenhagen. She studies for several months with the actor and director Thorkild Roose with the goal of being admitted to the acting school of the Royal Theater of Copenhagen.

1928 Bike trip to Paris, reports for the *Ekstrabladet* newspaper.

November 24: Berlau marries the doctor Robert Lund. She and Lund subsequently make several trips together through Europe (Germany, Italy, southern France, Norway, Switzerland, the Dolomites).

1930 On May 17, Berlau makes her debut in the role of Anna in Bertolt Brecht's *Drums in the Night* at Per Knutzon's Forsøgsscenen. Berlau also plays Puck in Shakespeare's *Midsummer Night's Dream*. During her summer vacation, Berlau takes part in a bicycle and reporting tour to Moscow.

Berlau becomes a member of the DKP (the Danish Communist Party).

Student and ultimately actress at the Royal Theater of Copenhagen.

1932 In the fall Berlau and the architect-designer Mogens Voltelen are asked to do the artistic design for the university's commencement celebration.

In December: together with Per Knutzon and Lulu Ziegler, Berlau founds the RT (Revolutionært Teater). She also works as a director. At the RT workers perform plays by Poul Henningsen, Hans Kirk, Otto Gelsted, and Hans Scherfig, among others. Berlau is thus simultaneously an actress at the Royal Theater and director of the Revolutionary Theater.

Who Was Ruth Berlau? / Wer war Ruth Berlau?

Stephen Brockmann et al., eds., *The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch*

Volume 30 (Pittsburgh: The International Brecht Society, 2005)

Berlau plays Sister Marcella in Martinez-Siera's *Nonnenbarnet* (Nun's Child) at the Royal Theater.

1933 Berlau goes to Moscow again (via Leningrad) as part of the RT's participation in the Workers' Theater Olympics.

In August Berlau meets Bertolt Brecht for the first time at the house of Karin Michaëlis on Thurø.

1934 Together with Otto Gelsted Berlau translates Brecht's *The Mother* into Danish and prepares its performance at the RT. Brecht participates in rehearsals and subsequently writes his "Speech to Danish Workers Actors on the Art of Observation."

1935 Program of the RT with scenes from *The Mother*; other programs with poems by Brecht.

Berlau's novel *Videre* (Further) is published by Hasselbalch in Copenhagen.

1936 Berlau accompanies Brecht to London. She travels to Cardiff, goes into a mine shaft and works with mineworkers for a report.

4 November: Premiere of *Rundholder og Spidshoder* (The Roundheads and the Pointed Heads) with Danish Workers Actors in the Theater Riddersalen in Copenhagen.

After the failure of her efforts to perform *Saint Joan of the Stockyards* at the Royal Theater, Berlau succeeds in staging the ballet *De syv Dødsyndere* (The Seven Deadly Sins)—premiere on November 12. Conservatives insist on calling off the show after its second performance.

1936- Brecht creates most of his Lai-Tu stories and many poems for **1940** Berlau.

1937 Creation, in cooperation with Brecht, of the play *Alle ved alt: Komedie i 3 Akte* (Everyone Knows Everything: Comedy in 3 Acts) sometime prior to November 1937.

In July Berlau travels to Madrid to participate in the Second Congress of Writers for the Defense of Culture, together with the Danish writer Martin Andersen Nexø.

In Spain, Berlau reports as a journalist on the Spanish Civil War.

Mid-November: Berlau returns to Denmark with the Swedish Social Democrat Georg Branting. On their way through France, they inspect camps for Spanish refugees.

19 December: at Berlau's initiative and under her direction, Brecht's *Fru Carrars Geværer* (The Rifles of Senora Carrar), translated at

great speed by Berlau and Voltelen, is performed by the Social Democratic Arbejdernes Teater, with Dagmar Andreassen in the title role. Helene Weigel participates in the rehearsals.

1938 5 March: Swedish premiere of *The Rifles of Senora Carrar* in Stockholm's Odeonteatern under the direction of Herman Greid. Brecht and Berlau are consultants during the rehearsals.

Berlau plays an alcoholic in Grieg's *The Defeat*; she works as a radio announcer.

Probably around August: in cooperation with Brecht, Berlau creates the short story collection *Ethvert Dyr kann det* (Every Animal Can Do It).

October/November: Berlau reads Kafka's novella *The Neighbor* on the radio.

Berlau plays Martha in Hella Wuolijoki's *Women of Niskavuori*.

27 November: Solidarity rally for the Spanish Republic in the Rømersgade; Berlau recites Otto Gelsted's "Broderlandet Spanien" (The Spanish Brotherland); performance of two scenes from Brecht's *Fear and Misery of the Third Reich* ("Getting Work" and "The Hour of the Worker") by the Arbejdernes Teater in Berlau's staging.

(*Fru Carrars Geværer* is published, and Berlau is given credit for the translation—which, however, comes primarily from Mogens Voltelen.)

1939 Beginning of the year: meeting with the Justice Minister (?) in order to help Brecht get to Sweden.

Berlau plays Christine in Strindberg's *A Dream Play* as well as another small role in Strindberg's *Gustav Vasa*.

On the radio, Berlau speaks the role of Marie Curie's sister.

In March or April: Berlau directs *Everyone Knows Everything* with amateur actors.

Around March 1939: Berlau and Brecht begin work on *The Good Person of Sezuani*.

Between 1939-1944: Berlau helps Brecht with the *Conversations Among Refugees* (*Flüchtlingsgespräche*).

22 April: Brecht goes to Stockholm

Berlau takes care of the printing of Brecht's *Svendborg Poems* (*Svendborger Gedichte*), which appear in June in Copenhagen. Berlau commutes between Stockholm and Copenhagen, where she continues to work at the Royal Theater.

In the spring: work on Brecht's *Dansen* and *Was kostet das Eisen?*

August 1939: Berlau's production of *Was kostet das Eisen?* is performed in Danish and Swedish by Swedish worker-actors in Tollare near Stockholm.

- 1940** *Ethvert Dyr kann det* is published by the Arthur Jensens Forlag in Copenhagen under the pseudonym Maria Sten.
Brelau plays Norah in Eugene O'Neill's comedy *Ah, Wilderness!* at the Royal Theater.
With support from Brecht and Gelsted, Brelau writes the radio play *Madame Bovary*, about Flaubert's trial.
Selected scenes from *Fear and Misery of the Third Reich (Furcht und Elend des Dritten Reiches)* are performed by Brelau after the occupation of Denmark by German troops on April 9.
17 April: Worried about the German occupation of Denmark and Norway, Brecht leaves Sweden for Helsinki, Finland.
Around May 15: Brelau leaves Stockholm.
May 20: Brelau registers with the Helsinki police.
Brelau and Robert Lund are divorced.
On July 7, at the invitation of Hella Wuolijoki, Brelau and Brecht's family spend time on the Marlebaek estate near Kausala (about 65 miles northeast of Helsinki).
In October Brelau travels with Brecht to Helsinki. Several of Brelau's novellas are published in Finland.
Brelau's children's play *The Last Coffee Bean* is performed.
Brelau helps Brecht with the writing of *Mr. Puntila and His Servant Matti*.
Brelau continues to make trips to Copenhagen. Not until 1941 does the DKP forbid Brelau to spend time in Copenhagen because she is too well known there.
- 1941** 16 May: Brelau and Brecht's family leave Helsinki for Leningrad.
May-July: with Helene Weigel, Brecht, and Brecht's children, Brelau makes the long journey from west to east through the Soviet Union (Leningrad, Moscow, Vladivostok).
13 June: together with Brecht and Brecht's family, Brelau leaves Vladivostok on the ship Annie Johnson, which travels via the Philippines to the U.S.A. Nine days later German troops invade the Soviet Union.
21 July: Arrival in San Pedro, Los Angeles.
Brecht moves to Santa Monica.
Brelau helps Brecht in the writing of *The Faces of Simone Machard (Die Gesichte der Simone Machard)*.
- 1942** In the spring, the Danish Consulate invites Brelau to speak at the National Women's Party congress in Washington, DC on May 9. After her speech Danish sailors celebrate Brelau as "Red Ruth."
Brelau works in New York for the Office of War Information, Broadcast.

1943 12 February: Brecht arrives in New York and stays there until 20 May. He lives with Berlau in an apartment on 57th Street. Participation in the writing of Brecht's *Schwejk in the Second World War* (*Schwejk im zweiten Weltkrieg*), as well as in the creation of *The Duchess of Malfi* (1943-44).
July 1943: Berlau loses her job at the Office of War Information. In the summer Berlau occasionally takes on factory work.
19 November: Brecht comes to New York again; he stays until 22 March 1944.

1944 In the spring (starting in April or May), Berlau takes a three-month course on photography with Josef Breitenbach.
At the end of June, Berlau goes to Los Angeles.
3 September: Because of an operation on a tumor that Berlau undergoes, Berlau's and Brecht's son Michel is born prematurely. The operation and the birth occur in the Cedars of Lebanon hospital in Santa Monica. Michel survives for only a few days.
In the winter, Berlau takes her second photography course at Venice High School in Los Angeles. At the same time, together with Brecht, Berlau begins working on a photographic archive in order to document Brecht's work.

1945 31 March: Berlau leaves for New York
23 May: Brecht arrives in New York and stays until 12 June.
The Theatre of All Nations performs Brecht's *Private Life of the Master Race* at the City College Auditorium in New York under the direction of Berthold Viertel; premiere on 11 June. Numerous photographs of the performance by Berlau and Josef Breitenbach.
25 December: Brecht learns that Berlau has suffered a nervous breakdown.
31 December: Berlau is transferred to a mental institution in Amityville, Long Island.

1946 10 February until roughly the middle of March: Brecht in New York. His first attempt to visit Berlau in Amityville fails, because no visits are allowed in the mental institution.
April-May: Brecht in New York
Brelau is released from the mental institution.
In May Berlau travels with Brecht by car from New York to Santa Monica.
22 September: Arrival, with Brecht, in New York, after an automobile trip from Santa Monica. Brecht stays in New York until December.

1947 24 June: Rehearsals for Brecht's *Galileo* with Charles Laughton at the Coronet Theatre in Beverly Hills begin. The premiere occurs on 30 July. Berlau documents this production with numerous photographs as well as with a 16 millimeter silent film.

Berlau accompanies Brecht to his interrogation by the House Un-American Activities Committee.

31 October: Brecht leaves the United States, flies to Paris.

Galileo is performed by the Experimental Theatre at Maxine Elliott's Theatre in New York; premiere on 7 December. Here too Berlau provides extensive photographic documentation of the production. Her photographs of *Galileo* later form the basis for the book *Galilei: Aufbau einer Rolle—Laughton* (Berlin 1956).

1948 Berlau returns to Europe.

9 January: Arrival in Le Havre; 22 January: Arrival in Switzerland
Berlau works on the performance of *The Antigone of Sophocles* at the Stadttheater Chur; premiere on 15 February. Berlau also works on *Mr. Puntila and His Servant Matti* at the Schauspielhaus Zürich; premiere on 5 June. Berlau makes photographs of the entire production of *Antigone*; these photographs form the basis for the book *Antigonemodell 1948* by Brecht and Caspar Neher (Berlin 1949 and 1955).

Berlau makes a trip to Copenhagen.

Summer/Fall: Berlau makes reports from Munich for *Ekstrabladet*.

1949 January: Berlau takes photographs of *Mother Courage and Her Children* at the Deutsches Theater; premiere on 11 January under the direction of Bertolt Brecht and Erich Engel.

February: Berlau helps Brecht on *The Days of the Commune*.

The Berliner Ensemble is founded under the direction of Helene Weigel.

Berlau begins her many years of work for the Berliner Ensemble. With interruptions, she is a co-worker until 1958; after 1950 she has a contract as the Ensemble's archivist. Berlau works on adaptations and dramaturgical notes, photographic documentation, and the preparation of model notebooks to document the performances of Brecht's plays.

Berlau lives in Charitéstraße 3 near the Deutsches Theater and the Berliner Ensemble.

1 October: model performance of *Mother Courage and Her Children* at the Städtische Bühnen Wuppertal under the direction of Willi Rohde; Berlau directs some of the rehearsals (Stellproben).

1950 In this decade Berlau suffers increasingly from hardness of hearing, which further hinders her ability to communicate in German. Berlau also struggles with a drinking problem.

15 January: premiere of *The Mother* at the Deutsche Volksbühne/Kammerspiele in Leipzig under the direction of Berlau. The model for the production is the performance of 1932.

Beginning of March: Berlau is suspected of having attempted suicide; she denies the attempt. Nevertheless she is taken to the closed ward of Berlin's Charité hospital.

Berlau helps with the Berliner Ensemble's production of *Der Hofmeister von Jakob Michael Reinhold Lenz*; premiere on 15 April.

Berlau provides directorial assistance for the production of *The Mother* at the Maxim-Gorki-Bühne in Schwerin. Once again the model is the performance of 1932. Hanns Anselm Perten is the director; the premiere is on 28 March.

In August Berlau goes with Brecht to Ahrenshoop.

2 September: Berlau goes to Munich, where, with Egon Monk, she works as directorial assistant for *Mother Courage and Her Children* at the Munich Kammerspiele; premiere on 8 October.

November/December: Berlau directs *Mother Courage and Her Children* at the Theater Rotterdams Toneel; premiere on 23 December.

1950s/ Reports for various newspapers and journals, including *Das*
1960s *Magazin*, *Wochenpost*, and *Ekstrabladet*.

1951 Beginning of January: Berlau is again admitted to the Charité hospital's nerve clinic.

At the end of the year Berlau goes to Greiz in order to make reports on the performance of *Die Antigone des Sophokles* (according to the model book), directed by Otto Ernst Tickhardt; premiere on 18 November.

Berlau meets Hans Bunge. He invites her to help direct a performance of *The Rifles of Senora Carrar* by a student theater group in Greifswald.

1952 February/March: at the behest of Brecht, Berlau travels to Eisenach in order to document the production of *The Mother* at the Landestheater Eisenach under the direction of Kaspar Königshof; premier on 1 March.

End of March: Berlau is once again admitted to the Charité hospital's nerve clinic.

5 May: Premiere of the production of *The Rifles of Senora Carrar*

by the Greifswald university working group "Theater" under the direction of Hans Bunge and with the assistance of Berlau.

The documentation *Theaterarbeit: 6 Aufführungen des Berliner Ensembles* appears, edited by Berlau, Brecht, Claus Hubalek, Peter Palitzsch, and Käthe Rülicke.

1953 In July Berlau helps with the production of *Mother Courage and Her Children* at the Royal Theater in Copenhagen; premiere on 7 October.

Afterwards Berlau makes a publicity journey to Sweden, Finland, and Norway for the Berliner Ensemble's tour through Scandinavia.

1953/54 Berlau helps with the production of *The Caucasian Chalk Circle* at the Berliner Ensemble, under the direction of Brecht; premiere on 7 October 1954.

1954 June/July: on her own initiative, Berlau goes to Paris for the guest performance of the Berliner Ensemble in the Théâtre Sarah Bernhardt.

Acquaintance with Johannes Hoffmann.

1955 April and August/September: Berlau spends time in the St. Joseph hospital in Weißensee, Berlin.

Late summer/fall (probably): Arrival in Copenhagen, repeated trips between Berlin and Copenhagen follow; Berlau takes care of her mother Blanca Berlau, and in Denmark she attempts to gain a new perspective on her own life and work situation in Germany.

Fall: Brecht's *War Primer (Kriegsfibel)*, created at Berlau's behest and with her help, is published.

1966/67 three hip operations

1968/69 (?) Berlau gives a seminar on Brecht at the Royal Theater in Stockholm

1969 In February Berlau travels to Zurich for the production of *Turandot or the Congress of the Whitewashers (Turandot oder Der Kongreß der Weißwäscher)* by the Schauspielhaus Zürich under the direction of Benno Besson; premiere on 5 February.

1974 15 January: Ruth Berlau dies in Berlin's Charité hospital. Berlau is buried at the Dorotheenstädtischer Friedhof

Sources

Berlau, Ruth: *Brechts Lai-tu: Erinnerungen und Notate von Ruth Berlau*, ed. and with an afterword by Hans Bunge (Neuwied: Luchterhand, 1985).

Eggert, Rosemarie: "Lebensdaten" [Ruth Berlau]. In: *Findbuch zum Ruth-Berlau-Archiv*, ed. Rosemarie Eggert (Berlin: Akademie der Künste, 1983).

Hecht, Werner: *Brecht Chronik 1898-1956* (Frankfurt: Suhrkamp, 1997).

Nørregaard, Hans Christian: "Bertolt Brecht und Dänemark," in *Exil in Dänemark: Deutschsprachige Wissenschaftler, Künstler und Schriftsteller im dänischen Exil nach 1933*. Ed. Willy Dähnhardt and Birgit S. Nielsen (Heide: Westholsteinische Verl.-Anst. Boyens 1993), pp. 405–461.

Ruth-Berlau-Archiv (Akademie der Künste, Berlin).

Biography compiled by Franka Köpp, with additions by Sabine Kebir.

translated by Stephen Brockmann

Image not
available

due to copyright
restrictions

Image not
available

due to copyright
restrictions

Photographs left to right: Ruth Berlau (rechts) mit Schwester Edith, Anfang 1920er Jahre; Fotograf: unbekannt; Ruth Berlau (rechts) mit der Mutter und Schwester Edith, etwa 1912/13; Fotograf: unbekannt; Ruth Berlau, 4. Juni 1930 im Freihafen von Kopenhagen vor Antritt der Reise nach Moskau; Fotograf: unbekannt

Wohin du gehst...?

Die Geschichte Ruth Berlau ist die Geschichte einer Frau des zwanzigsten Jahrhunderts. Obwohl sie in gewissem Sinne extrem und ungewöhnlich war, verkörperte Berlau auch den Mangel an Selbstvertrauen, verbunden mit unrealistisch hohen Erwartungen an sich selbst, der ein ausbalanciertes Leben nicht nur für Berlau selbst sondern auch für viele andere Frauen des zwanzigsten Jahrhunderts erschwerte. Berlau begann als wagemutige, selbstbewusste Frau; aber traurigerweise erreichte sie nur wenig. Am Ende saß sie krank und einsam in Berlin, von allen anderen Menschen—und vielleicht auch von sich selbst—entfremdet. Wie konnte das passieren? Dieser Aufsatz will die Zustände für Frauen im zwanzigsten Jahrhundert beleuchten, mit Berlau als Beispiel.

The story of Ruth Berlau is the story of a woman of the twentieth century. Although extreme in many ways, Berlau also embodied a lack of confidence combined with unrealistically high expectations for herself that made it hard for her and so many other women to create a balanced life. She started out as daring and confident; but sadly little came out of it in the end. She wound up ill and lonely in Berlin, alienated from everybody—including perhaps herself. How did this happen? This essay is an attempt to focus on the female condition in the twentieth century, with Berlau as an example.

Whither Thou Goest...?

Susanne Bernth

Ruth Berlau's father was of German origin, from just south of the Danish-German border, and her mother was Danish. In Denmark at the beginning of the twentieth century it was not unusual for parents to give their children classical or biblical names. The neoclassical style was en vogue, and therefore the baby born in 1906 as the youngest daughter of a then affluent Copenhagen couple was named Ruth.

According to Ruth Berlau, her father was a wholesale merchant and earned a small fortune in the first decades of the twentieth century. In her memoirs *Brechts Lai-tu* she remembers being dressed in fur coats from a very early age and living in a big apartment in the center of Copenhagen. Berlau suggests that her father got especially wealthy during the First World War when, as a citizen of neutral Denmark, he could do business with just about anybody. Lots of other Danes earned fortunes in this way, many rags came to riches, and many men were dubbed "goulash barons" because of the sometimes dubious contents of the canned goods they sold.

Shortly after the end of the war in 1918, Berlau's parents divorced and her father disappeared. He simply left the house and apparently refused to take any responsibility for the family. Berlau says that she did not see him for the next two years. She was about thirteen or fourteen at the time. She left the French convent school she was attending in order to learn French, and she started to provide for her suicidal mother and her older sister Edith, a law student.

The Last Idealist

Is there, in this prologue, any hint as to why Berlau later became an ardent follower of her convictions and of the man she loved, of Communism and of Bertolt Brecht? She was like her namesake Ruth in the Old Testament: "Whither thou goest, I will go; and where thou lodgest, I will lodge: thy people shall be my people, and thy God my God: where thou diest, will I die, and there will I be buried" (The Book of Ruth 1: 13-14).

By nature Berlau must have been inclined to jump head-first into things, but her path in life suggests that she was not rewarded like the biblical Ruth, who became the grandmother of King David. Had the twentieth century no room for idealists—only for cynics and pragmatists? Berlau fought for women's rights—one of the more prosperous and future-oriented movements of the twentieth century—and yet she ended up blindly following the man she loved. She denounced religion but became a headstrong devotee of the last cohesive ideology the western

Who Was Ruth Berlau? / Wer war Ruth Berlau?

Stephen Brockmann et al., eds., *The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch*

Volume 30 (Pittsburgh: The International Brecht Society, 2005)

world has seen. Berlau gave birth to a child who died almost immediately after his birth, and she ended up lonely and confused in the German Democratic Republic, her adopted country, whose language she never really mastered. In the end all she had was an ardent feeling that seemed to have run its course.

Was Berlau special? Was she typical? I think the answer is yes to both questions. Her early initiatives to support her family, the fact that she became an actress and a communist prior to her meeting with Brecht tell us that she was a resourceful person. She was accepted by leading left-wing intellectuals, and she was the cofounder of the Revolutionary Theater (RT) in Copenhagen. She was courageous enough to bike to Paris on her own and later to Moscow. All of this demonstrates an unusual and independent spirit, or at least a longing for one. Berlau's sense of adventure also took her to Spain during the Spanish Civil War—at a time when most women would have been happy to settle for a room of their own. Berlau even left Brecht for a while in order to spend time with her comrades who were fighting on the Iberian peninsula for the Spanish Republic. But sadly little came out of all this, and in that sense Berlau was a typical woman of her century.

Although women had formally been granted equal rights in most legal areas, their psychological and intellectual space was still very limited. In these early decades of feminism, women could do a good deal more than they had been allowed to do earlier on, before the beginning of feminism. They were able to travel, to cut their hair short, and to smoke; but if they wanted to get an education or—heaven forbid—make a professional career for themselves, they were considered abnormal and even unwomanly.

In her letters from Africa, Karen Blixen (Isak Dinesen, 1885-1962) reflects on the convention that a talented and skilled woman was praiseworthy indeed as long as she kept her activities on an amateur level. If she took them to the next level and became a professional, however, she was not only less attractive but also less feminine. If you were single and/or old, then it was maybe all right, but otherwise it was not. Being a woman was a profession in and of itself, and no job or skill, it was thought, should ever have to challenge or surpass that. Up until the mid-sixties it was not unusual for a woman to be fired just after her marriage, or at the very latest when she got pregnant.

Brecht's Women

Ruth Berlau was not the only woman who sacrificed her skills for Bertolt Brecht and was only modestly and privately rewarded. Margarete Steffin, Elisabeth Hauptmann—they all worked altruistically for their lover/master and dared not, would not, or could not take their work out into the open and say: This is what I have done. Elisabeth Hauptmann, who may well

have written most of the *Threepenny Opera*, finally broke with Brecht, but she did not make a career of her own. And she ultimately returned to the fold when the Berliner Ensemble was founded in 1949. Until then, Hauptmann barely scraped by as a translator. It was no coincidence either that Karen Blixen chose a male *nom de plume*, Isak Dinesen, when she wrote her first book, *Seven Gothic Tales*.

Red Ruth

In Copenhagen after World War One Berlau, it is said, was known as Red Ruth. She was a beauty with shiny brown eyes and thick brown hair. She was slim, challenging, and highly emotional. She was, in other words, a woman worth conquering. But Berlau's provocative, in-your-face manner may well have been a cover-up for a vulnerable and all-too-sensitive soul. While acting on and off at Copenhagen's Royal Theater in the 1930s, Berlau wrote small ironic vignettes about everyday life. These vignettes were never published but have survived in the archives of the Akademie der Künste in Berlin. Unlike what she wrote later on in life, these vignettes show Berlau's style as disciplined and her grammar and syntax in place. Berlau observed life with acuity, figuring out its do's and don't's, and it is hardly a coincidence that her chosen trade was that of an actor. As such one's job is to engage in strictly choreographed interactions. On stage one is truly in control and can rehearse peacefully while waiting for life to begin.

The Curse of Beauty

The Danish educator and playwright Mogens Rukov—the author of *The Celebration*—observed once that beautiful women are borderline psychotic for fear of not being taken for who they are but only for their external beauty. There is no doubt that Ruth Berlau's initial inclination to do things herself rather than have things done for or with her and be worshipped as another beautiful woman put her in conflict with society. But at the same time, Berlau had neither the superior intellect nor the patience to fight for her own position. It was a two-way street where inner hopes and outer expectations never coincided. The result was that much of what Berlau actually did was only half-hearted.

According to Berlau's own account, she invented most of the stories she wrote for the tabloid *Ekstra Bladet* about her trip to Paris in the 1920s. It was an event in itself that she came back alive. Likewise Berlau did not take her trip to Moscow seriously or professionally. She went there, partly by bike, in order to report back—with wholesome per diems—from the pre-Gulag USSR for the broadsheet *Politiken*. But Berlau blew it. She was supposed to write articles about the changes going on in post-revolutionary Russia; instead she wound up writing about the theater scene in Moscow. When her editor telegraphed her that this was

not what he had paid for, she cabled back (according to her own account): FXXX YOU and stayed on in Moscow at her own expense.

Being an ordent communist was, for Berlau, just another step down an already chosen road, and Communism at that time represented modernity and equal opportunities for all. Many minorities saw socialism as a way out of the oppression of religion and conventionality. The fanfare of the new international secular society was to get rid of the old ways of confinement and to eliminate distinctions about whether one was a Jew, a Christian, a Muslim—or a woman. Nothing should stand in the way of one's being able to fulfill one's destiny.

But did Ruth Berlau take life or even herself seriously? Moreover, was it even possible for a woman to have a career on equal terms with men in the inter-war period? Reaction and regresssion set in on all fronts with a vengeance in a way that it is difficult to even imagine now. The catstrophe of the Second World War was not yet in sight, but tensions were already rising. And revolutionary declarations about human equality are one thing, but changing human behavior is quite another. Double standards persisted until the slowness of human acknowledgement caught up with them many years later. And we still have a long way to go.

Onward and Insights

In her 1935 novel *Videre* (Onward), Ruth Berlau hints cleverly at the problems she was facing and would continue to face.

The novel is set in post-revolutionary Moscow around 1930. A young Danish journalist, Preben, falls in love with a Soviet female engineer, Katya. The conflict plays out almost as if Berlau foresaw her later destiny—but with a much happier ending.

The novel was set in the brave new world of the Soviet Union—in the 1930s little was known about the Gulag or the overt crimes of Stalin. This was the idealist workers' state, the USSR where all people were equal and women had the right to be independent and professionals. At least in theory.

Katya, the beautiful orphan (what else would one be if one is about to start from scratch?) is offered a job hundreds of miles from Moscow, but Preben can or will not follow her, although the couple has been living together for several years. When Katya's brother comes down with tuberculosis, she quits her job in order to take care of him; while not working at a regular job, she gets depressed and spends most of her spare time sleeping. Eventually Katya's brother dies, and when Preben asks her to marry him she says yes. He suggests that they go back to his country, Denmark, after their marriage. She agrees, on one condition: that she will get a real job like the one she had in Moscow. Some confusion occurs, and Preben leaves the USSR without Katya. She repositions herself in her professional career and tentatively gets her self-esteem back. While

working, she discusses her situation with her co-worker Romanov, who within the frame of the novel is the savant. Katya complains that she is still in love. She even suggests that she cannot live without Preben. At the same time she has to be active and engaged, fight for the big issues of the time—i.e. Communism and the new classless world order—but somehow she has lost confidence in herself. Romanov replies that her inferiority complex is a mask for a special female megalomania that makes women feel they have to be geniuses in order to be satisfied. “What a cramped way to live life,” Romanov says.

And right he is. But the question is whether there were any alternatives. *Videre* is not great art, nor has it any artistic aspirations, but the autobiographical elements are abundantly clear. They tell us about a woman who cherishes her independence and fears that love will deprive her of that independence. The novel also states that life from this perspective is indeed cramped.

When the novel was published, the Spanish Civil War had not yet begun. Ruth Berlau had known Brecht—who was clearly the model for Preben—for two years, and she was still formally married to the eminent Danish doctor Robert Lund. (She was twenty when they got married, and Lund was twenty years her senior, a rich man and a safe haven for a young woman who had little more than her youth, her beauty, and her dreams.)

What makes *Videre* fascinating is Berlau’s stunning insight into the traps that lay ahead of her. In the novel Katya ends up coming to Copenhagen, where Preben had told her that there was a job for her. However this is nothing but a scam he cooked up with a friend in order to get her to come to Copenhagen. When Katya realizes that Preben has tricked her, she decides to leave him and Denmark for her work and future in revolutionary Moscow. Katya comments: “What’s the point of women getting everything from the right to vote to equal pay for equal work, the right to an abortion and the opportunity to become Secretary of Transportation if we so desire—if we still remain dependent on the man we love? If we have to set our work and our life aside in order to follow him?” As a narrator, Berlau knows what the traps are—but as a woman she walks right into them.

Space and Confinement

Berlau had a certain space while in Denmark with Brecht, who came to Denmark in 1933 after Hitler came to power in Germany. Brecht was as dependent on Berlau as she was impressed by him. He courted her, using her connections and her eagerness to facilitate his own work, and she gained a certain prominence both within the Party and among the smart socialist set in Copenhagen. After all, she was the woman close to the famous German refugee writer.

It is interesting to note that Berlau kept her independence up until the Nazi invasion of Denmark in 1940. In 1936 Berlau traveled with Brecht to London but continued on her own to Cardiff in order to write reports about the mineworkers there. One year later, Berlau left for a writers' seminar in Madrid, together with other Danish left-wing writers. Berlau ended up staying in Madrid much longer than anticipated, and in her memoirs she says that this infuriated Brecht.

Prior to Berlau's departure for Spain, Brecht gave Berlau an iron ring, pointed to the stars, and told her that the two of them were eternally connected.

There is no doubt that Berlau was an inspiration for Brecht in his exile. She was a willing student and could at least intellectually convince herself that in following Brecht from Denmark to Sweden, to Finland, and finally to the United States, she was not just a woman running after the man she loved. What was happening, she told herself, was also the continuation of a rare and almost divine working relationship—in her perception at least—albeit certainly much more to the benefit of his work than hers. Moreover, this was an opportunity to give herself to the CAUSE. Was that the fig leaf Berlau needed for her fragile self-esteem?

We have no reason to believe that the world missed out on a great writer or a superior actress or director when Ruth Berlau decided to sacrifice her life to Brecht. We will never know for sure, but it seems, at least, that Berlau had alternatives to the miserable life she led in the United States during the Second World War or later on in Berlin. She could have stayed in Sweden during the war, well connected and surrounded by other communists who had also been forced to flee. But then again: would she ever have met Charles Chaplin, Peter Lorre, Charles Laughton, Hanns Eisler, W. H. Auden, Paul Dessau, and all the other celebrities of the day if she had not had her relationship with Brecht?

Probably not, but she could have socialized with so many other prominent people and been something in her own right. They might not have been in the same league, but after all the price she ultimately had to pay for devoting her life to Brecht was overwhelming. And somehow Berlau must have known and chosen sensibility over sense. Was this the easiest thing to do?

Hardly. It was, rather, a sort of instant gratification, and a feeling of being trapped: Does it matter anyway, she may have asked herself, and can I do anything myself—the inferiority complex as a mask for the female megalomania that the character Romanov in *Videre* talks about. This imbalance seems to have made Berlau accept otherwise unacceptable situations. She was the eternal mistress, hidden and only visible in her and partly his (Brecht's) mind. Officially she existed only as a cross between a fixer and an assistant. Often she lived under miserable conditions and had to scrape by with whatever work she could find for the

sole purpose of being near Brecht. He demanded it, and she obeyed.

In her memoir *Brechts Lai-tu*, Berlau remembers her life with Brecht in a tone that is deliberately coy. She stresses their work together, how much fun they had, and all the things she did for him. We have no reason to doubt Berlau's accounts of what she did, but her seemingly straightforward voice seems to deliberately cover the pain, the frustration and distress she must have felt at being invisible to the outside world.

The letters from Brecht over the years certainly suggest that Berlau had a rough time and therefore gave Brecht a rough time too. She begs him to come—he says he cannot either because he has work to do or because something else has come up. Berlau told Hans Bunge—to whom she narrated her memoirs so that he could later write them down—that when she told Brecht that she was pregnant she could tell from his eyes that he was happy.

Perhaps so, but the pregnancy also caused pain and sorrow. Like everything else, the pregnancy was kept a deep secret, and after Berlau prematurely gave birth to the boy Michel—the same name as the boy in *The Caucasian Chalk Circle*—she became gravely ill. Brecht cared for her, but whether it was because he was cheap, embarrassed or just of limited means, he got her out of the hospital in Los Angeles before she was fully recovered and asked some friends to take her in and care for her.

Berlau's pregnancy followed the work on *The Caucasian Chalk Circle*. Berlau notes that this play was the most important work she did with Brecht. After that and the death of her child, Berlau's life took a downward spin, moving towards a point of no return. She broke down and was committed to an asylum where she was treated with numerous electroshocks. She moved to New York City, coping as best she could with odd jobs, among them working for the Office of War Information. This lasted only until the U.S. government found out that Berlau had fought on the "wrong" side in the Spanish Civil War, and that she did nothing for its own sake and everything for the sake of Brecht.

In the letters from Brecht to Berlau, he mentions her face all the time. Don't frown, he reminds her. And remember: Keep a smooth brow. The challenging shiny eyes of Berlau's youth had turned melancholy. In a photograph from around 1950, Berlau looks beaten. Her forehead is wrinkled, and she is not even fifty yet.

The eminent Swedish writer and playwright Per Oluf Enquist modeled one of his early works, *The Cast-Off Angel*, on the case of Ruth Berlau and Bertolt Brecht. In the prologue he writes about the time that Brecht visited Berlau in the asylum. He offered to take her with him. She said: "Only if you take all the other patients." He declined. Then she stayed on. She would rather, she said, be doomed along with the other patients than be exonerated on her own. P. O. Enquist explains: "She lived only through him. In the beginning it seemed like the right thing

to do, the only way to live. But one day it was no longer valid. She did not really know how or when it happened, but all of a sudden she was nothing but a snakeskin left in a clearing in the woods. He did not see her any longer. It was as if she no longer existed. She wanted to be seen. A human being can live without sight, a blind person is a person all right, but not without being seen. Then you are nothing.”

Brecht’s Woman—Eternally

Berlau ended up being nothing. Had she lived out the vision of her novel *Videre* and drawn the consequences from her description of Preben/Brecht as an “egocentric who could not be reached within his own circle,” she might have had a happier ending. Love and commitment did not conquer anything in her case. It was a defeat, and very symbolically she died in a fire that she herself inadvertently created in a hospital in East Berlin in 1974 as Brecht’s woman, eternally. Brecht did take care of her until he died in 1956, offered her a job as a photographer and dined with her off and on. But Berlau’s mounting frustration, alcohol, and subsequently health problems made her a burden to him and everyone else—last but not least even to herself. She tried to establish herself as a writer/correspondent, but was not much of a success. The Royal Library in Copenhagen has some of her last efforts from the promised land of the German Democratic Republic, and even her closest friend cum editor in Denmark returned them to her. “This is the worst rubbish I’ve ever read,” one letter says.

P.S.: Looking for a Maestro

The Danish playwright Finn Methling remembers meeting Berlau in the mid-sixties at Copenhagen’s Royal Theater. One of Brecht’s plays was being staged. Afterwards Ruth Berlau went to the dressing room of the main character, knelt at the doorstep, and exclaimed: “Maestro! Maestro!”

Theatrical? Certainly. A typical gesture in a country that had barely moved beyond the subdued and inward-looking postwar years? Hardly. Berlau was ill at the time, drank too much, and was generally known for her bad temper. Unconnected in every way in her adopted country and bereft of her mother tongue, she had nothing left to lose and nobody and nothing to follow but her own idealist past.

**Image not
available**

**due to copyright
restrictions**

Ruth Berlau mit Brecht, Dänemark (vermutlich Skovsbostrand) 1933; Fotograf:
Mogens Voltelen

**Image not
available**

**due to copyright
restrictions**

Ruth Berlau mit Brecht, etwa 1938; Fotograf: Mogens Voltelen

Image not
available

due to copyright
restrictions

Ruth Berlau, etwa 1938; Fotograf: Mogens Voltelen

Image not
available

due to copyright
restrictions

Ruth Berlau mit Brecht, Kalifornien etwa 1942; Fotograf: unbekannt

“But I Was and Am Your Creature”— Ruth Berlau’s and Brecht’s Love as Large-Scale Production

Out of the encounter between Ruth Berlau and Bertolt Brecht in Denmark in August of 1933 emerged a life-long love affair—a love affair understood by both partners as a “large-scale production” in the broadest sense. Ruth Berlau’s path, in all its happiness and pain, can be understood only as one chosen intentionally, with extraordinary freedom of spirit—and in full knowledge of the consequences—by Berlau herself, in whose very nature sensuality and intellectualism were inextricably interwoven. Berlau’s decision for a life at Brecht’s side was closely connected to her absolute desire to accomplish something productive with her life. Even retrospectively, Berlau reaffirmed her decision: “One only learns when one loves.” The ability to change oneself, to recognize oneself through gazing at the other, “the art of producing something through the other’s abilities,” the inextricable threefold harmony of “love,” “work,” and “the third thing,” would, Berlau and Brecht hoped, transform their individual love for each other into something exemplary—at a time when, as Brecht wrote, even “love [takes on] the form of exploitation.” Numerous documents left behind by Berlau and Brecht bear witness to both partners’ tireless attempt to bring their own love “into full conformity with other kinds of production,” and to transform their own friendliness towards each other “into a more general” friendliness, thus providing support for “everything that is productive.”

Aus der Begegnung zwischen Ruth Berlau und Brecht im August 1933 in Dänemark erwächst eine lebenslange Liebe—eine Liebe, die sich im umfassenden Sinne als “große Produktion” erweist. Ruth Berlau’s Weg wird in seiner glück- und schmerzvollen Gestalt nur als ein mit aller Konsequenz bewusst gewählter verstehbar, getragen von unerhörtem Freigeist, geprägt durch ein unauflöslich sinnlich-intellektuelles Temperament. Ihre Entscheidung für ein Leben an Brechts Seite ist aufs engste verknüpft mit der unbedingt gewollten Leistung. Noch im Rückblick wird Berlau sie tief bejahen: “Man lernt nur, wenn man liebt.” Das Vermögen zur Selbstveränderung, zum Sich-Erkennen im Angesicht des anderen, “die Kunst, etwas zu produzieren mit den Fähigkeiten des andern,” der nicht zu dividierende Dreiklang von “Liebe,” “Arbeit” und “dritter Sache” lassen die individuelle Liebe zu einer exemplarischen werden, und dies inmitten einer Zeit, da selbst noch “die Liebe die Form der Ausbeutung” annimmt. Zahlreiche Dokumente aus dem Nachlass Berlau’s und Brecht’s zeugen eindrucklich von beider unermüdlichem Unterfangen, die eigene Liebe “in völligen Einklang mit anderen Produktionen zu bringen,” die eigene Freundlichkeit “zu einer allgemeinen” zu machen, somit “alles Produktive” unterstützend.

“Aber ich war und bin deine Kreatur”: Ruth Berlaus und Brechts Liebe als Große Produktion

Franka Köpp

Begriffe wie *Kreatur* oder *Produktion* mit dem der *Liebe* zu assoziieren, mag angesichts ihrer vermeintlichen Unsinnlichkeit irritieren, verstören. Und doch ist genau dieser Zusammenhang mit Ruth Berlau von einer großen Liebenden tief sinnlich geprägt worden, jener Schwester Kin-jehs, deren Liebe ausreichte, “ein ganzes Volk glücklich zu machen.”¹ Entschieden jenseits jeglichen Daseins einer Dichter-Muse—der ihre hätte dies auch nicht verstattet—hat Berlau sich bis zum Lebensende als “Kreatur” Brechts verstanden. Offenkundig bewusst im Sinne der Zwiegestalt des Kreatürlichen: sich sehr wohl der für sie unauflöslichen, leidvollen Abhängigkeit gewahr seiend und zugleich sich zu ihr bekkennend, sie tragend im tiefen Bejahen und Genuss schöpferischer Selbstveränderung.

Liebe ist doch etwas Großzügiges. Liebende sind große Leute

“Liebende sind große Leute,” lässt Brecht seinen Kin-jeh befinden (BFA XVIII: 175). Berlau hat dieses Verständnis zeitlebens geteilt. Liebe sei nichts Kleinbürgerliches (BFA XXIX: 259). “Liebe ist doch etwas Großzügiges! Vielleicht sogar etwas seltn[e[s].”² Diese der Liebe zugesprochene Großzügigkeit erinnert an ein Jahrtausende altes Verständnis: “Die Liebe ist langmütig und freundlich, die Liebe eifert nicht, die Liebe treibt nicht Mutwillen, sie blähet sich nicht, sie stellet sich nicht ungebärdig, sie suchet nicht das Ihre, sie lässt sich nicht erbittern, sie rechnet das Böse nicht zu, sie freuet sich nicht der Ungerechtigkeit, sie freuet sich aber der Wahrheit; sie verträgt alles, sie glaubet alles, sie hoffet alles, sie duldet alles.” (Paulus an die Korinther I, 13)—ein Verständnis, das schließlich im Brechtschen wie im Berlauschen Sinne vertieft wird durch den Begriff der *Arbeit*, der *Produktion*.³

“Wenn ich über grosse Leutes Liebe lese, möchte ich am liebsten überspringen was der kleine Partner immerfort über sichselber schreibst und fast nur hören was mit der Grosse los war,” bekennt Ruth Berlau gegenüber Hans Mayer, den sie 1955 um erste Lektüre ihres geplanten Brecht-Buches bittet, zu einem Zeitpunkt, da ihre 22 Jahre alte “‘Liebesgeschichte’ zu Ende” gehe. Ob er nicht ungeduldig werde, wenn sie ihre Reaktionen beschreibe: “Immerfort dring ich mich hervor, wo es nur ein Zufall war dass Brecht all die Jahren nur mir liebte.” (RBA

Nachlass-Nachtrag) Ein Zufall? Der kleine Partner? Große Leute, große Liebende?

Als die 27jährige Berlau 1933 erstmalig Brecht begegnet und sich schließlich zwei Jahre später ihren "ersten Kuß abholte,"⁴ war sie, an der Seite des wesentlich älteren Arztes Robert Lund, bereits Schauspielerin am Königlichen Theater zu Kopenhagen und zugleich Gründerin des sogenannten RT (Revolutionært Teater). Reisen führten sie durch mehrere Länder Europas (Deutschland, Italien, Frankreich, Schweiz, Norwegen), die Presse Dänemarks registriert ihre 1930 unternommene Fahrradtour nach Moskau, an deren Ende die königliche Schauspielerin Mitglied der Dänischen Kommunistischen Partei wird, um schließlich kurz vor der Begegnung mit Brecht erneut in Moskau zu sein, diesmal mit ihrem RT zur Arbeiter-Theaterolympiade. "[...] ich war Schriftsteller und Regisseur und vor allem Kommunist bevor ich Brecht traf." (RBA Nachlass-Nachtrag, an H. Mayer), betont jene Frau, die über zwei Jahrzehnte eine der wichtigsten Mitarbeiterinnen Brechts sein wird. Rückblickend charakterisiert sich Berlau gar als "hundertzwanzigprozentige Parteikommunistin" (*Brechts Lai-tu*, 230). Sie, die infolge der Scheidung ihrer Eltern nur bis zum dreizehnten Lebensjahr die Schule besuchte und mit ihrer Schwester Edith als 14-Jährige den Selbstmordversuch ihrer Mutter erlebte, hat sich wiederholt als unwissend, ja als "kriminell ungebildet" bezeichnet.⁵ Die einhergehende, für Berlau bezeichnende heitere Selbststilisierung ist unverkennbar. Bei all der ihr eigenen Nonchalance darf jedoch nicht übersehen werden, dass sie offenbar von früh an und unter zweifellos beträchtlichem Kraftaufwand ein weniger stark ausgebildetes Konzentrationsvermögen auszugleichen hatte—überdies gleichsam kongruent zu ihrer außerordentlichen, keineswegs sporadischen Begeisterungsfähigkeit und sensitiven Erregbarkeit. Markant ist nicht nur ihre frohgemute Leidenschaftslosigkeit gegenüber Orthographie oder auch Grammatik, ob im Dänischen, Deutschen, Englischen oder bei der bloßen Schreibung von Personennamen.⁶ Aufschlussreich in der Beziehung sind vielmehr die so zahlreich im Nachlass überlieferten, unermüdlich begonnenen und doch Fragment gebliebenen Arbeiten. Nicht hoch genug zu schätzen, ist auch vor diesem Hintergrund Ruth Berlau's Weg an Brechts Seite, mit großem Ernst unternommen, durchdrungen von tiefer Heiterkeit und beständiger Offenheit. "[...] ein Genie als Lehrer!"—so eine ihrer bündigen, ungebrochen bleibenden späten Erklärungen (RBA Nachlass-Nachtrag, an H. Mayer). Dieser Lehrer verkündete ihr im April 1940: "Von jetzt ab werde ich *immer* Deine Reise mitorganisieren. [...] von jetzt ab warte ich auf Dich, wohin immer ich komme, und rechne immer mit Dir. Und ich rechne nicht wegen Dir auf Dein Kommen, sondern wegen mir, Ruth." (BFA XXIX: 163) Und Kin-jeh, seiner Schwester Lai-tu gewärtig: "Noch den Staub vom Weg auf den Lippen / Küßte ich sie. Um uns / Änderte sich alles. Unsere Zuneigung / Änderte sich nicht."

(BFA XVIII: 163) Berlau verlässt die geliebten "'zu kleine[n] inseln'" (BBA 971/28), an denen das Schlimmste sei, "dass eigentlich nicht[s] fehlt sondern alles vorhanden ist was es wo anders gibt nur in ganz kleine ausgabe [...] alles existiert in dieser schrecklichen verkleinerten proportionen die aber selbst etwas unbestimmbares ist [...]" (BBA 1194/02). Sie verlässt 1941 mit Brecht und seiner Familie Skandinavien, durchquert die Sowjetunion, um sich am 13. Juni in Wladiwostok auf der *Annie Johnson* einzuschiffen und via Manila in die USA zu gelangen. Neun Tage später überfallen deutsche Truppen die Sowjetunion. Nach mehrmonatigem Aufenthalt in Kalifornien, ganz in Brechts Nähe, zieht sie im Frühjahr 1942 an die Ostküste, zunächst nach Washington, schließlich nach New York City. Was anfänglich nur als vorübergehende räumliche Trennung erscheint, ist für Berlau auch der zeitweilige Versuch, sich zu lösen, sich zu befreien. Und doch gehören wohl für Berlau und Brecht, dessen Briefe dafür eindrückliche Quellen sind,⁷ gerade auch diese New Yorker Jahre mit zu den glücklichsten in beider Liebe. Von New York führt Berlaus Weg Anfang 1948 nicht nach Dänemark zurück, sondern über die Schweiz nach Berlin, Brecht folgend. "Bitte, *kein* Danmark!," so dessen bittende Forderung Ende 1947 (BFA XXIX: 435). Von beiden offenbar besprochene Pläne, künftig zusammenzuleben, eventuell gemeinsam nach Italien zu gehen, bleiben unerfüllt.⁸ Trotz verschiedener Versuche, wieder nach Dänemark zu gehen, wird Berlau bis an ihr Lebensende, ein viertel Jahrhundert, in Berlin (Ost) bleiben. Im Jahr seines Todes erst sah Brecht sich veranlasst, seine Liebe entschieden zu ermutigen, in ihrer alten Heimat eine Existenz zu prüfen, zumindest neben Berlin.⁹ Am 14. August 1956, Brechts Sterbetag, geht in Kopenhagen die Nachricht ab, ein Haus sei zu Ruth Berlaus Zufriedenheit gefunden.¹⁰

Man wird diesen Weg in seiner glück- und schmerzvollen Gestalt nur verstehen, wenn man ihn als einen mit aller Konsequenz bewusst gewählten erkennt—und dies bis ans Lebensende, über mehrere mögliche Wegscheiden hinweg. Welch Freigeist und Kosmopolitin hier zugange ist, einschließlich bedrückend unerfüllt bleibender Sehnsüchte, lässt sich kaum schöner ins Bild setzen als mit Berlaus Entwurf zu *Fiasko: Meine Zeit als Circusclown in New York*: "Gibts es was schöner als durch die Welt zu reiten auf eine Elefantenrück? Von dort oben hat man Überblick, man ist näher die Sternen, man kann sich zurücklegen, unter sich hat man die Ruhe selber." (RBA neu 58) Nichts würde Berlau weniger gerecht als diverse Spielarten einer Opferstigmatisierung. Derart käme nicht nur der Missachtung einer persönlichen Entscheidung gleich, der Entscheidung für ein Leben an Brechts Seite, sondern vor allem der damit aufs engste verknüpften, mit Unbedingtheit gewollten Leistung. "Unsere Sache war ja nicht nur Liebe—es war vor allem Arbeit—wie Brecht es nennt: DIE DRITTE SACHE." (RBA Nachlass-Nachtrag, an H. Mayer) Die Trennung von Robert Lund erfährt analog Begründung: "Es war für mich sehr

schwer, ihn zurückzuschicken, weil ich diesen Mann wirklich sehr, sehr gern hatte. Aber ich habe ihn weggeschickt, denn ich wollte auf die Arbeit mit Brecht nicht verzichten." (*Brechts Lai-tu*, 67f.) Entscheidend wird für Ruth Berlau der lebenslange Versuch, bewusst ihre Liebe "in völligen Einklang mit anderen Produktionen zu bringen," somit "alles Produktive" unterstützend (BFA XVIII: 176), ganz im Kin-jeh-schen Sinne:

[...] die Liebe muß gesondert betrachtet werden, da sie eine Produktion ist. Sie verändert den Liebenden und den Geliebten, ob in guter oder in schlechter Weise. Schon von außen erscheinen Liebende wie Produzierende, und zwar solche einer hohen Ordnung. Sie zeigen die Passion und Unhinderbarkeit, sie sind weich, ohne schwach zu sein, sie sind immer auf der Suche nach freundlichen Handlungen, die sie begehen könnten (in der Vollendung nicht nur zum Geliebten selber). Sie bauen ihre Liebe und verleihen ihr etwas Historisches, als rechneten sie mit einer Geschichtsschreibung. Für sie ist der Unterschied zwischen keinem Fehler und nur einem Fehler ungeheuer—welchen Unterschied die Welt ruhig vernachlässigen kann. Machen sie ihre Liebe zu etwas Außerordentlichem, haben sie nur sich selber zu danken, fallieren sie, können sie sich sowenig mit den Fehlern des Geliebten entschuldigen wie etwa die Führer des Volks mit den Fehlern des Volks. Die Verpflichtungen, die sie eingehen, sind Verpflichtungen gegen sich selber; niemand könnte die Strenge aufbringen in bezug auf die Verletzungen der Verpflichtungen, die sie aufbringen. Es ist das Wesen der Liebe wie anderer großer Produktion, daß die Liebenden vieles ernst nehmen, was andere leichthin behandeln, die kleinsten Berührungen, die unmerklichsten Zwischentöne. Den Besten gelingt es, ihre Liebe in völligen Einklang mit anderen Produktionen zu bringen; dann wird ihre Freundlichkeit zu einer allgemeinen, ihre erfinderische Art zu einer vielen nützlichen und sie unterstützen alles Produktive.
(BFA XVIII: 175f.)

Liebe wird in diesem Sinne historisierend anerkannt als "schwere Arbeit," um hier getrost mit Rilke auch einen anderen, betont sozial-ökonomischer oder gar politisierender Gewichtung unverdächtigen Dichter zu zitieren.¹¹ Im wechselseitigen, aufeinander bezogenen Sichselbsterzeugen und Sichselbstverändern wird die einzigartige, individuelle Liebe als exemplarische erlebbar. Ruth Berlau darf hier als für Brecht geradezu kongeniale Partnerin angesprochen werden. Diese

individuelle wie allgemeine Produktivität lässt sich in ihrer Einheit von Sinnlichkeit und Sozialität nicht prägnanter fassen als mit Berlaus Formulierung: "wohllust [...] bei bewusstsein" (BBA 1194/20).¹² Hierin liegt der Schlüssel zum Verständnis der Berlauschen Liebe in all ihrer unhintergehbaren Größe wie in ihrer Tragik.

Einmal—irgendwann—irgendwo

Nimmt man die Formel *Wohllust bei Bewusstsein* im idealtypischen Sinne als Inbegriff sich erfüllender Liebe, so ist zugleich eingehender nach ihren Voraussetzungen zu fragen, auch nach denen ihrer alltäglichen Arbeit. Wie schwer diese Arbeit letztlich ist, bleibt für den Außenstehenden nur zu erahnen, bedenkt man allein das Brechtsche Diktum "So gilt kein 'Irgendwo' und nur ein 'Hier'" (BFA XIV: 437)¹³ und zugleich doch Berlaus Hoffnung "*einmal—irgendwann—irgendwo*" aus einem späten Traum, notiert im August 1953: "Ich wollte dieses Lächeln, die du gern hattest, festhalten weil, so war mein Traum, sterbend hoffte und glaubte ich immer noch dass du mich finden wolltest—*einmal—irgendwann—irgendwo*." (BBA 973/77) Der berühmte Augenblick im "Hier"—der wiederum durchaus als historische Kategorie zu betrachten wäre,¹⁴ der Augenblick, in dem beider Liebe ungetrübte Erfüllung findet, ist ein über divergierende Zeiten und Räume immer wieder neu zu erzeugender, ja, möglichst erweitert zu reproduzierender Augenblick. Doch welch Beschwerlichkeit im Detail! Geschuldet auch einer Zeit, da menschliche Beziehungen "das Siegel der Ausbeutung auf der Stirn" tragen, da noch "die Liebe die Form der Ausbeutung annehmen" wird (BFA XXI: 584), inbegriffen die der Selbstausbeutung. Ein Prozess von "ungeheuerliche[r] Gewalt," der "alle Dinge dieser Welt in die Warenzirkulation reißt, ohne jede Ausnahme und ohne jede Verzögerung," der, alle Dinge verknüpfend, "auch alle Menschen (in Form von Waren) allen Menschen ausliefert, es ist eben der Prozeß der Kommunikation schlechthin." (BFA XXI: 474) Bedenkt man diese zeithistorische Grundkonstellation wie das gleichzeitig verfolgte Ideal von *Wohllust bei Bewusstsein*, verwundert nicht, wenn in nahezu Beckettscher Gestalt ein Wartezimmer von 100 Jahren zur möglichen Zeit- und Raum-Erfahrung wird. So schreibt Berlaus 1956, selbst gezeichnet von Krankheit, an den in der Charité liegenden Brecht "für 1. mai":

[...] nur nicht böse sein, auch nicht enttäuscht—wir müssen es halt in etappen nehmen—wenn ich es schaffe dies frühjahr und sommer nicht hinter gitter zu sein—oh, lass uns es gemeinsam machen, denk freundlich an mich und warte auf mich—im herbst kann ich dann an unser modellbücher

arbeiten, das kann ich! [...]

aber unmenschlich ist die zeit: wie in ein wartezimmer sitz man da—zeitungen und magazinen sind vorhanden, auch durch rundfunk erfährt man etwas, aber was? plötzlich fragt man sich worauf man wartet und weist worauf man wartet dauert 100 jahren.

(BBA 972/05-06)

Auch in Phasen und Situationen, wo keineswegs ein 100jähriges Wartezimmer als horrender Horizont unmittelbar vor Augen erscheint, sind immer wieder konkret zeitliche und räumliche Brechungen des idealischen Verständnisses wie des praktischen Versuchs vom völligen Einklang der Liebe mit anderen Produktionen aufzuheben. Seien sie nun gewichtiger oder weniger gewichtiger Natur. Dies beginnt allein schon mit dem Eingeständnis Brechts, so 1940, dass er "in Zeiten," wo er "in Arbeiten stecke, ganz und gar unsinnlich werde," ja "die harmlosesten Bemerkungen erotischer Art fast unerträglich werden"—und ergänzend, niedergeschlagen, "so heftig und grob" gewesen zu sein: "Ich weiß, Du glaubst mir nicht, daß ich überhaupt solche Zeiten der Unsinnlichkeiten haben könnte [...] Du sagst auch immer, daß ich einfach nur nicht weiß, was Liebe ist. Aber ich glaube, ich weiß es. Es ist etwas, was sich immerzu in Fürsorge verwandeln kann und dann wieder aus der Fürsorge in Liebe und überhaupt noch in viele Dinge und immer zurück." (BFA XXIX: 186f.) Zu erahnen ist die geradezu tägliche Störanfälligkeit des Übersetzungsgefüges solch notwendiger Verwandlungen. Auch Berlau ist die zeitliche Divergenz zwischen sinnlich-erotischem Erleben und geistiger Produktion nicht fremd und "Ute"¹⁵ trägt sie offenkundig über Jahre unter Schmerzen: "Der mond scheint auf das meer und ich werde immer sinnlich auf ein boot. [...] Ich ziehe mich zurück mit meine schreibmaschine aber ich sitze vor der maschine ohne schreiben zu können und jetzt schreib ich nur weil ich ihn [Brecht] schreibe: [...]—diese nacht habe ich frei von arbeit genommen und will nur sinnlich denken—" (BBA 971/37-38). Wirkt nun aber Sinnlichkeit zum Zeitpunkt der unmittelbaren Arbeit offenbar als Störung, so kann umgekehrt erfüllter Arbeit oder der Teilhabe des Partners an derselben sehr wohl ein sinnlich-erotisches Moment zukommen: "Wenn Du so über die Dinge schreibst wie den ‚Schweyk‘ oder den ‚Kinderkreuzzug,‘" so Brecht an Berlau, vermutlich im September 1943 von Santa Monica nach New York, "bist Du so freundlich und weise und mir so nah, als hättest Du das lange weiße an."¹⁶ (BFA XXIX: 307) Erfüllte Arbeit ist und bleibt für beide die Grundbedingung erfüllter Liebe, sei es die gemeinsame Arbeit oder die individuelle. Arbeit erscheint nicht nur allgemein als willkommene "Medizin," als "die beste Droge" (BFA XXIX: 169f.). Sie wird nicht nur zum Trost angesichts zeitweiliger Trennungen: "Wenn ich nicht diese Arbeit hätte, würde ich wirklich nicht wissen, wie

meine Zeit ohne Dich zubringen, Ruth. So bin ich einfach müd und mit einem Brief zufrieden.“ (BFA XXIX: 243) Noch die fremde Arbeit soll der entfernten „Ute“ zum Trost gereichen, da sie „nicht viel“ an ihm, Brecht, versäume: „mißmutig und müde von einer mir fremden Arbeit“ (BFA XXIX: 247). Schließlich 1947 der erleichterte Ruf aus Paris an die noch in Amerika zwecks Filmdokumentation der *Galileo*-Inszenierung verbliebene Berlau: „Ich freue mich sehr auf Dich, Ute. Und es wird einen Haufen zum Organisieren geben, und endlich wieder *richtige* Arbeit.“ (BFA XXIX: 425) Doch die Anfechtungen für „*richtige* Arbeit“ waren und bleiben für beide immens.

Zeitweilige räumliche Trennungen werden durch verschiedenste Versicherungen der Liebe überbrückt, durch einen ihrer schönsten Wesenszüge: einfallsreich zu sein. Vielfältiges Zeugnis geben hier hunderte gewechselte Briefe, obwohl gar der Dichter 1942 bekunden muss: „das Schlimme ist, daß ich Dir nur schreiben kann, und Schreiben ist wirklich das Schwerste für mich. Ich rede immer mit Dir, das ist einfach.“ (BFA XXIX: 256) Sitzt der eine Liebende, der—wie bei Brecht nicht anders denkbar—„immer gegen Tahiti“ gewesen war (BFA XXIX: 233), ausgerechnet in Kalifornien „wie auf Tahiti, unter Palmen und Künstlern“ (BFA XXIX: 208), so sieht sich der andere beispielsweise im entfernten New York, dabei durchaus auch die Unabhängigkeit vom Partner prüfend. Artikuliert werden augenblicklich unerfüllt bleibende Sehnsüchte, die, in die Vorstellung gebracht, punktuell Erfüllung finden, den Augenblick zum vergegenwärtigten Ereignis machend: „Manchmal,“ so Brecht 1942 in Santa Monica, „stehe ich auf und denke: jetzt gehe ich hinüber“¹⁷ (BFA XXIX: 228); „Wenn Du nur bei mir stehst und sitzt und liegst, Ute“—so der Ruf im folgenden Jahr (BFA XXIX: 313). Erinnerungen werden zu Bürgen für Gegenwart und Zukunft: „[...] ich wollte das alles so gerne mit Dir durchsprechen in einem kleinen Kattesundzimmer, 18 Ute,“ heißt es Ende Mai/Anfang Juni 1942 aus Santa Monica (BFA XXIX: 233). Fixpunkte des Himmels werden zu Fixpunkten intimen Einvernehmens: „Weihnachtsabend 11h geh ich hinaus und betrachte mir die C. Du auch, Ute?,“¹⁹ lautet im Dezember 1942 die Frage von der Westküste zur Ostküste Amerikas (BFA XXIX: 257). Aber auch Prosaisches ist zu bedenken—obgleich Brecht sich selbst dann noch ausbedingt: „Alle diese trockenen Zeilen mußt Du als lauter *d*-Zeilen nehmen.“ (BFA XXIX: 353)²⁰ Unmittelbar neben Intimem stehen Arbeitsfragen, Fragen praktisch-technischer Natur, einschließlich finanzielle Fragen, insbesondere in der Zeit des Exils. So wird, nicht nur um gemeinsame New Yorker Wochen zu sichern, freudig jeder Vorschuss aus leidiger Hollywood-Brotarbeit mitgeteilt: „[...] so gebe ich 250 \$ in unsere Kasse, wo schon Deine 50 \$ liegen,“ schreibt Brecht im Sommer 1942 nach New York, in sich nicht erfüllender Hoffnung: „Um das mußt Du schon weniger verdienen und kannst Du schon früher zurückkehren.“ (BFA XXIX: 246)²¹ Entnimmt

Berlau dem einen Brief solch Hoffnung, so erfährt sie in einem anderen detailliert die räumlichen Bedingungen von Nähe und Nicht-Nähe bei einer etwaigen Rückkehr nach Kalifornien. Mit Wohnraumskizze und dem Hinweis auf die Tür des Gartens, "zu der Du Schlüssel hast," vernimmt sie im August desselben Jahres: "Du siehst, Du kannst von vorn als auch vom Garten aus herein, ohne durch bewohnte Räume zu müssen. Helli und die Kinder haben im ersten Stock ihre Zimmer." (BFA XXIX: 248)²² Nicht nur Städte, Kontinente werden mit Forderungen des Liebenden brieflich überbrückt, so 1947 von Zürich nach New York: "Vergiß nicht, daß ich Dich abends immer zu Bett lege" (BFA XXIX: 431). Die Zeit des anderen wird bedacht, offenkundig versuchend, sie zur eigenen zu machen: "Wenn ich abends das Licht ausdrehe, denke ich: es ist drei Stunden später dort, sie schläft jetzt," bekennt Brecht im Juli 1943 (BFA XXIX: 283). Ja, Zeit wird in der Not verzerrt, gedehnt oder verkürzt: "[...] immer warst du mit deine Frau, immer neben ihr: ich sagte nichts. allein Weihnachtsabend, alleine Neujahrsabend—so schlimm war es noch nie," erklärt Berlau, vermutlich 1950, "aber ich war still, ich klagte nicht: ich stellte nur das uhr zurück und erst nächste tag wenn du kam[st] stellte ich es auf 12 und küsste dich wenn es schlug die 12 schlag." (BBA 974/06) Und schließlich in den 1950er Jahren wiederholt der Hinweis auf die einander fehlende Zeit, trotz neu gewonnener relativer räumlicher Nähe.²³ Geradezu symptomatisch hierfür der Wunsch Berlaus am Ende eines Briefes an den für sie weniger und weniger erreichbaren Brecht der Berliner Zeit: "ich liebe dich. kome 5 mi[nuten] vorbei ute" (BBA 977/61).

Geben Brechts und—soweit erhalten—Berlaus Briefe eindrücklich Zeugnis vom stetigen Versuch völligen Einklangs von Liebe und Arbeit, so sind sie selbstredend auch Zeugnis einhergehender Auseinandersetzungen. Brechts Erklärung im Mai 1942, er "fange an, Angst zu bekommen," Berlaus Briefe zu öffnen, "nie eine[r], der ganz ohne irgendeine bittere Bemerkung ist" (BFA XXIX: 230), wenig später der Hinweis, er "habe es ungeheuer schwer, nicht einfach in ein steinernes Schweigen zu verfallen," nur eine Erinnerung halte ihn ab, "an eine Zeit, wo Du nicht so warst, wo ich nicht immerfort Teste zu bestehen und Vorwürfe zu schlucken hatte, wo Du sahst, was ich kann und was ich nicht kann, und wo Du mir halfst und mich Dir helfen ließest," schließlich die Forderung, "mach mich nicht ganz und gar unsicher und böse, vermeide einmal dieses 'Alles-oder-Nichts'-Gehabe, alles, was wie 'vielleicht sollten wir uns trennen' klingt, und sei einmal ernst und freundlich und einsichtig, wie Du es oft warst, Ruth" (BFA XXIX: 241f.), bis hin zum verzweifelten "Du mußt doch sehen, Ute, daß ich Dich liebe," wie 1943 (BFA XXIX: 290), lassen die Schwere eines Grundkonflikts ahnen, den beide Seiten zu tragen hatten und trugen. So hatte Berlau mit dem ihr eigenen Temperament, von Brecht gelegentlich mit dem des Galy Gay verglichen,²⁴ wie mit dem ihr eigenen Verständnis über Jahre offenbar auf

einen Treue-Begriff Brechts zu reagieren, der strikt ihre Treue voraussetzte nicht aber uneingeschränkt die beiderseitige.²⁵ Bietet ein derartiger Begriff von Treue schon zur Genüge stetig Anlass für Konflikt, so um so mehr, da er—wie bei Berlau—auf ein Naturell trifft, das nicht nur von einer unbeirraren Leidenschaftlichkeit gerade gegenüber dem geliebten Menschen geprägt ist, sondern darüber hinaus auch von unbedingter Großzügigkeit, zu alledem noch gepaart mit einem tendenziell geringen Selbstwertgefühl.²⁶ Eigenschaften, die, zusammengenommen, nicht nur die Liebesbeziehung fortgesetzt bedrohen, sondern sogar die physische und psychische Unversehrtheit *beider* Partner, vor allem in den fünfziger Jahren. Andeutungen dessen finden sich schon früher, so wenn Brecht beispielsweise 1943 konstatiert: "Ich weiß nicht mehr, was ich tun soll oder raten soll, da ich doch auch weiß, was Dein Übergehen von Liebe zu Haß, von Freundlichkeit zu Feindseligkeit uns schon gekostet hat, Ruth." (BFA XXIX: 301) Aber auch hier bleibt die Einsicht: "[...] ich denke, es ist nur, weil Du liebst, daß Du immerfort so zweifelst" (BFA XXIX: 291). "Von allen Menschen, die ich kenne," so Brecht schließlich im Frühjahr 1950, "bist Du der großzügigste" (BFA XXX: 19). Wie der Nachlass bezeugt, hat Berlau, die zu diesem Zeitpunkt erstmalig in die geschlossene Anstalt der Charité eingewiesen wird, diesen Brief Brechts offenbar mehrfach abgeschrieben, gleichsam zur eigenen späten Lebensstütze ihr innerstes Selbstverständnis rekapitulierend. Dem Rechnung tragend, sei Brechts Brief hier in Gänze wiedergegeben:

Von allen Menschen, die ich kenne, bist Du der großzügigste. Kaum je habe ich Dich für Dich selber etwas kaufen sehen. Das Geld, das ich Dir mitunter geben konnte, verwandtest Du sofort für mich—nicht nur für Arbeitsmaterial, sondern auch für kleine Bequemlichkeiten. Du selbst lebstest in allergrößter Bescheidenheit, oft Armut, dabei tatest Du immer die Arbeit mehrerer Menschen zugleich, kleine Arbeiten und große, unermüdlich und fast unmerklich. Da stand plötzlich Essen, da schritt eine riesige Arbeit an Fotos über Nacht fort wie in einer ganzen Woche.

Oft waren die Arbeiten Pionierarbeiten, die Umgebung verstand ihre Bedeutung nicht. So machtest Du solche Arbeiten nahezu gegen alle, ohne Furcht vor dem Gelächter oder der Intrige. Die Fotos zu Tausenden, die Du von Manuskripten und Aufführungen gemacht hast, sind Zeugen von chinesischem Fleiß und einer Unabhängigkeit des Geistes, die man kaum sonst findet. Dazu half Dir dann Dein Sinn für das Wichtige, der auch selten ist.

b

14. März 1950
(BFA XXX: 19f.)

In der Nähe wie in der Ferne, *et prope et procul*, jenes zahlreiche Briefe im intimen Einverständnis beendende "e.p.e.p." bleibt lebenslang das Signum geleisteter Liebe.²⁷ Dies gilt nicht nur per definitionem für die Aufhebung aller zeitlichen und räumlichen Trennungen der Partner, sondern genau besehen auch für die wissende Aufhebung eines tragischen Moments dieser Liebe. Was zunächst lediglich als briefliche Chiffre, als nicht zu überschreitendes Zeichen privater Zweisamkeit erscheinen mag, gewinnt—ähnlich wie beider Sternbild Kassiopeia²⁸ oder auch beider Redeweise von "Bruder"/"Schwester"²⁹—gerade als Zeichen unbedingten individuellen Einvernehmens überzeitlichen Charakter, wird historisiert, literarisiert. Auch hier "bauen" die Liebenden ihre Liebe, "verleihen ihr etwas Historisches," um dieses Phänomen wiederholt mit Kin-jeh, dem Bruder Lai-tus, zu formulieren (BFA XVIII: 176). Noch der vermutlich letzte Brief Brechts an Berlau vom 27. Juli 1956 ist mit einem "e.p.e.p." versehen (BFA XXX: 472), nachdem zahlreiche vorausgegangene Briefe der fünfziger Jahre dieses Zeichen zu verweigern schienen, Briefe, die in höchst bedrückender Weise nicht nur die Gefährdung einer Liebe, sondern die existentielle Gefährdung beider Partner bezeugen, und dies zu einem Zeitpunkt lang erhoffter, relativer räumlicher Nähe.

Ganz im Sinne des *et prope et procul* deutet Brechts Hinweis, etwa 1940/41 in Skandinavien artikuliert, "Aber ich will nicht, daß Deine Stirn nicht glatt ist, es kann alles geklärt werden, immer. / epep" (BFA XXIX: 195) geradezu paradigmatisch mitten in individueller, ja in intimer Rede auf permanentes Überschreiten von für Individuen geltenden Raum- und Zeitfixierungen. Das der Liebe zugedachte Vermögen zur steten Klärung von Konflikten wird als ein den Individuen als Gattungswesen potentiell eigenes Vermögen begriffen, als allgemeines Moment von Produktivität. Individuelle und Gattungs-Produktivität scheinen hier geradezu wechselseitig füreinander zu bürgen. Die Gewissheit, die aus einem derart historisierten "immer" und "alles" spricht, konkret *und* bewusst idealisch-künftig *zugleich* begriffen, solch Gewissheit ist analog zu jener von "Gleichmut und Liebe," ein Zusammenklang, den Brecht seinen Kin-jeh beschwören lässt: "'Verträgt sich denn Gleichmut mit Liebe?' fragte Lai-tu. Ken-jeh antwortete: 'Ja'." (BFA XVIII: 175) Und doch: Berlaus zweifellos enervierendes Insistieren, Liebe könne man doch nicht "mit sein Gehirn bestimmen, liebe Meister. Und wenn—dann geht der Gehirn ins zwei und ich will meine zusammenhalten [...]" (BFA 1194/36), dürfte von maßgeblicher Bedeutung gerade für den lebenspraktischen, sinnlichen Erhalt der Vitalität des Brechtschen Verständnisses von Gleichmut und Liebe gewesen sein. Brecht intendiert den Zusammenklang von beidem, wenn er seinerseits ein Leben lang Berlau gegenüber einfordert: "Deine Stirn soll glatt sein" (BFA XXX: 450).³⁰ Berlau ihrerseits, vermutlich 1955: "mal schrieb du mir dass deine arbeit gut vorwärts käme weil

ich dir geschrieben hatte, jetzt will ich wissen ob ich nur störe wenn ich schreibe?? [...] ich liebe dich so, ich will kein bisschen von eine schatten über deine schöne stirn werfen.“ (BBA 2201/58) Auch hier wieder im Hintergrund der Konnex von Liebe und Arbeit. “Du wirst nie mehr krank sein,” so Brechts Zuspruch im September 1953, “wenn Du einmal die Stirn wieder glatt hast. Und produzierst.” (BFA XXX: 209) Wie wenig hier die auf Unempfindlichkeit hindeutende “glatte Stirn” gemeint sein kann, die in „An die Nachgeborenen“ zur Rede steht (BFA XII: 85), liegt auf der Hand. Und doch deutet genau diese Divergenz schon auf die außerordentliche Fragilität der Beziehung von “Gleichmut und Liebe,” die enormen Anstrengungen, derer es bedarf, wenn da eine Stirn “glatt sein” soll, ohne unempfindlich zu sein, und wie sehr erst in der “finsternen Zeit,” der wir oder wer und wann—wie man umgehend geneigt ist zu fragen—“entronnen” sind (BFA XII: 87).

Höchst aufschlussreich wirkt in dem Zusammenhang der Begriff der *dritten Sache*. Aufschlussreich sowohl für das Verständnis des konsequent idealisch gedachten Moments der eigenen Liebe als eine von Individuen bewusst vorwegzunehmende, schöpferisch-sinnlich im Heute zu lebende menschheitliche Zukunft, als auch hinsichtlich unweigerlich damit verknüpfter zeithistorischer Illusionen.

Die Dritte Sache und Kassiopeia

Brecht und Berlau gebrauchen den Begriff, genauer das Begriffsfeld *dritte Sache* in ihrer öffentlich orientierten Kommunikation wie in der persönlichen. Ist solch Zusammenschluss für sich genommen schon bezeichnend, vor allem angesichts der wohl allgemein vertrauten politischen Konnotation des Begriffs, so ist bei näherem Hinsehen gerade das Begriffsspektrum erhellend—und schließlich im Detail die kongruierenden und divergierenden Gebrauchsweisen des Ausdrucks “dritte Sache.” Der Brechtsche und Berlausche Begriff verarmt genau in Phasen seiner zeithistorisch bedingten Aktualisierung und Ideologisierung, droht teilweise, zum reinen Politikum zu werden. Und dies, obwohl ihm gerade die Tendenz zu einer umschließenden, möglichst allseitigen Perspektive eigen sein sollte und mit der von Berlau aufgerufenen Trias von “Liebe,” “Arbeit,” “DRITTE[R] SACHE” (RBA Nachlass-Nachtrag, an H. Mayer) auch durchaus eigen ist. Den so verstandenen Reichtum des Begriffs legt bereits die Zahl Drei bedingt nahe. Bürgt sie doch seit Jahrhunderten in verschiedensten Denksystemen für das umschließende Element, für Überwindung von Entzweiung, für umfassenden Blick bis hin zu Vollkommenheit. Und doch signalisiert letztgenannte Vollkommenheit freilich schon wieder bedenkliche Nähe und Neigung eines Begriffs wie dem der *dritten Sache* zu möglichen Ideologisierungen, Vereinseitigungen.

Doch auch derartige Vereinseitigungen gehören freundlich

behandelt, erst recht aus heute möglicher, privilegierter Retrospektive. Sorge zu tragen ist, dass gerade der Zusammenhang von Zeithistorie und Tendenzen zu Manischem nicht dem Vergessen anheimfällt. Brecht: "Ich weiß, es wird von mir heißen: er war ein Maniker. Wenn diese Zeit überliefert wird, so wird das Verständnis für meine Manie mit überliefert werden. Die Zeit wird für das Manische den Hintergrund abgeben. Aber was ich eigentlich möchte, das ist, daß es einmal heißen soll: er war ein *mittlerer* Maniker."³¹ Das Insistieren, ein *mittlerer* Maniker zu sein, korrespondiert—analog zum Gesetz der Großen Zahl bzw. analog dem Brechtschen Prinzip, möglichst zu "mittlere[n] summarische[n] Aussagen" zu kommen (BFA XXII: 388)—mit dem Begriff der *dritten Sache*. Genauer besehen jedoch nur mit einer von mindestens zwei zu unterscheidenden Gebrauchsweisen des Ausdrucks, nämlich jener nichtideologisierten, ganz gemäß des umschließenden, nichtlinearen, vermittelnden Moments der Zahl drei. Der Einfachheit, Verständigung halber sei hier zwei Bedeutungsgewichtungen des von Berlau und Brecht verwendeten Ausdrucks "dritte Sache" nachgegangen, obgleich sie in derartiger Trennschärfe nicht vorliegen. Und doch geben gerade diese durchaus auffälligen Gewichtungen fast seismographisch Aufschluss für die jeweilige Verfassung der Liebe Berlaus und Brechts, vor allem in ihrer zeithistorischen Prägung. Unterschieden sein soll:

a) "dritte Sache" im Sinne des erfüllten Einklangs von individueller Liebe und individueller Produktion zu einer im höchsten Sinne des Wortes im Hier und Heute vorweggenommenen *allgemeinen* Produktivität, im Sinne des Zusammenklangs von schöpferischer Zweisamkeit zu einem Dritten, einem über individuelle Begrenzungen hinausreichenden vielgestaltigen Neuen—sprich: besagte Wechselbeziehung von Arbeit und Liebe, in der Liebende "alles Produktive" unterstützen (BFA XVIII: 176) oder mit Berlau bündig formuliert: "Wohllust [...] bei Bewusstsein" (BBA 1194/20). Das Neue erscheint hier, adäquat zur äußersten Vielgestaltigkeit menschlicher Produktivität, *nicht* fixiert auf eine zu errichtende gesellschaftliche Ordnung bestimmten Typs oder meint gar diese selbst.³² Anders:

b) "dritte Sache" im unmittelbar politisierten Kontext, im Sinne künftiger gesellschaftlicher Ordnung und der darauf im Hier und Heute ausgerichteten Produktion: "Die *Dritte Sache* ist der Sozialismus [...]" (BFA XXX: 19). Bei derart zukunftsheischendem Verständnis nimmt nicht wunder, wenn sich das Hier und Heute begrenzt auf eine Zeit, in der man sich für eine Zukunft aufzusparen hat, wenn Produktion die Gestalt eines politischen Kampfes annimmt, wenn nicht nur Zweisamkeit unter den Anforderungen eben dieses Kampfes bedroht erscheint, sondern gar das Individuum von seinen anderen Seinsweisen getrennte Identitäten anzunehmen scheint. Die Namen "Ute," "Schwester," "Lai-tu" oder "Kreatur," die Brecht und Berlau neben dem Namen "Ruth" gebrauchten, wirken dann nicht mehr als reiche Seinsweisen ein und desselben

Individuums, sondern wie dessen Separationen.³³ Unmittelbar vor Exil-Antritt erhält Berlau, gelegentlich auch "ein guter Soldat" oder "Liaison-Offizier" genannt (BFA XXIX: 439, 363), als Lai-tu den Auftrag, "auf sich achtzugeben und sich durch die Gefahren zu bringen, bis *unsere* Sache beginnt, die echte, für die man sich aufsparen muß" (BFA XXIX: 164). Man mag kaum zu Ende denken, welch Tragik der Umstand birgt, dass Berlau dann im März 1950 für sich befindet: "wenn dann *unsere* Sache beginnen sollte war ich grade 5 Jahren zu alt geworden." (BBA 974/03) Oder zwei Jahre später: "Ich kann nicht geliebt werden von B. weil 7 Jahre zu alt bin. Nachteile des Alters. Jetzt ist es Zeit dass ich auf mich denke, schnell Ruth—gib auf dich Acht wegen der dritte Sache. Ruth du bist nützlich für die dritte Sache, lass dich nicht wieder niederschlagen." (BBA 1080/57) Doch wie ohne Zweisamkeit an sich denken für eine dritte Sache: "[...] wie soll es gehen, wenn es nicht *wir* und *uns* heißt?" (BFA XXIX: 434)

Hauptsächlich erscheint sowohl bei Berlau als auch bei Brecht "dritte Sache" in der unter b) genannten Bedeutung. Synonyme können sein: "*unsere* Sache" (BFA XXIX: 164; BBA 972/ 104, 974/03),³⁴ "Gemeinsame Sache" (BFA XIV: 123) oder auch in Metaphern gesprochen: "die kleine Fahne" (BFA XXIX: 377), "'Und die Fahne ist rot'" (BBA 972/18). Welch Gewicht dem derart politisierten Begriff der *dritten Sache* zukommt und wieweit er die persönliche Existenz berührt, zeigt ein Brief Brechts vom Februar 1946 an die nach schwerem Nervenzusammenbruch in der geschlossenen Anstalt in Amityville auf Long Island liegende Berlau, im September 1944 hatte sie nur wenige Tage nach Frühgeburt den gemeinsamen Sohn Michel verloren: "Liebe Ruth, / ich bin unten, aber sie lassen mich nicht hinauf. [...] J.e.d. / (Erinnerst Du Dich an die kleine Fahne Deiner Schauspieler in Kopenhagen?) / bertolt" (BFA XXIX: 377). Wie kann der heutige Leser anders, als diesen offenkundig äußersten Versuch liebender Ermutigung in Gänze ernst zu nehmen? Auch *Das Lob der dritten Sache*, 1931 entstanden und schließlich in *Die Mutter* eingegangen, betont bei allem unmittelbar politisierenden bis didaktischen Ton das für die eigene Existenz unabdingbare Sich-Selbst-im-Andern-Erkennen und damit Möglichkeit und Notwendigkeit, sich selbst verändernd, die vorgefundenen sozialen Verhältnisse zu verändern: "Er und ich waren zwei, aber die dritte / Gemeinsame Sache, gemeinsam betrieben, war es, die / Uns einte. / [...] Vieler Menschen große, gemeinsame Sache! / Wie nahe waren wir uns, dieser Sache / Nahe." (BFA XIV: 123) Im nüchterneren, aus heutiger Sicht geradezu ernüchternden, stumpfen Ton findet sich *Die dritte Sache* im *Buch der Wendungen*, etwa 1937/38. Die leninsche Orientierung ist unübersehbar. Charakterisiert Me-ti das Verhältnis zwischen zwei Menschen als gut, "wenn da eine dritte Sache vorliege, der das Interesse beider gelte," so lässt Brecht Mi-en-leh ergänzen, dies gelte auch für das Verhältnis

“beliebig großer Menschenmengen,” gemeinsam “einer äußeren Sache ergeben,” ordne sich alles unter ihnen viel leichter: “Was Me-ti sich Gutes erwartete, wenn zwei Hände, etwa von Mann und Frau, sich bei einer gemeinsamen Arbeit, beim Eimertragen, berühren, das erwartete sich Mi-en-leh für ganze Völker, wenn sich ihre Hände beim Treiben des Rades der Geschichte berühren.” (BFA XVIII: 173)

Eigentümlich verkürzt, ja um seine originäre Komplexität gebracht, erscheint der Begriff der *dritten Sache* Anfang März 1950 in einem Vier-Punkte-Katalog Brechts, der ausgerechnet klären soll, “wie wir es zusammen machen könnten, *auf einer neuen Basis*” (BFA XXX: 18). Berlau ist zu diesem Zeitpunkt erstmalig in die Berliner Charité eingewiesen, mit Verdacht auf Selbstmordversuch. Brechts erster Punkt: “Es gibt wieder die *Dritte Sache* und das Persönliche und Private tritt wieder zurück. Die *Dritte Sache* ist der Sozialismus und wichtig ist, was wir für den Sozialismus auf dieser Stufe und in diesen Jahren tun können, konkret.” (BFA XXX: 19) War *dritte Sache* zuvor als Grundtonus eigenen und gemeinsamen Handelns begriffen worden, so gibt es sie nun “wieder”? Überdies fixiert im Sinne einer bestimmten gesellschaftlichen Ordnung? Persönliches und Privates treten “wieder zurück”? Und doch galt und soll auch später nach wie vor gelten: “wie ohne dritte Sache Achtung und Liebe?” (BFA XXX: 335). Ähnlich reduziert, separiert, erscheint auch bei Berlau der Begriff etwa zur gleichen Zeit, als sie sich gezwungen sieht, zu erklären: “[...] ich bin alleine, hab mir auf dich und unsere Abmachungen gehalten—Auf dich verlassen verlassen—über Arbeit sprech ich, nicht über Liebe—alt bin ich” (BBA 1186/23). Um Hilfe gebeten wird der “Kamerad und Freund” (BBA 974/03). Schließlich 1952, wie schon zitiert, die Selbstermutigung angesichts vermisster Liebe, jetzt an sich zu denken, auf sich Acht zu geben “wegen der dritte[n] Sache” (BBA 1080/57).

Welch schmerzliche Prägung, dass just in dem Moment, “wenn dann,” wie Berlau formuliert, “*unsere Sache* beginnen sollte,” “die Richtige” (BBA 974/03), sprich mit dem Beginn eines sozialistischen Experiments in einem Teil Deutschlands, ein Experiment, für das man sich über anderthalb Jahrzehnte Exil nach eigenem Verständnis “aufsparen” mußte (BFA XXIX: 164), dass in genau diesem Moment der ursprünglich reich gefasste Begriff auffällig verarmt und zugleich eine Liebe gefährdet wirkt, die genau diesen Begriff für sich als nahezu programmatisch versteht. Außerordentlich wünschenswert wäre, hier den Rahmen überschreitend, eine detaillierte Untersuchung über die für Brecht und Berlau konkreten Auswirkungen der sich als „Diktatur des Proletariats,” als „real existierender Sozialismus” verstehenden, parteipolitischen Ordnung DDR—eine Ordnung, die dem Brechtschen Verständnis von Sozialismus als “*Große[r] Produktion*” entgegensteht (BFA XXVI: 468). Geradezu sinnbildlich erscheinen vor diesem Hintergrund Fotos Brechts

aus den fünfziger Jahren, die wohl nicht nur dem heutigen Betrachter eine erstaunliche, fast unvermittelt scheinende Ermüdung zum Brecht der amerikanischen Jahre zeigen. Berlau betont ihrerseits mehrfach nach 1945—und wohl nicht nur in Bezug auf den sich auffallend jüngeren Frauen im neuen Arbeitsumfeld zuwendenden Brecht—ihr Altern: "Oh, Me Tie, ich bin so alt, so müd'—wo soll ich nun hin mit meine knokeln [Knochen]?"³⁵ (BBA 676/14) Lai-tu wusste, so Berlau 1952 im Alter von 46 Jahren, "dass sie in grosser Armut sterben müsste wenn sie so alt werden sollte wie sie gern möchte, entweder in fremden Land oder fremd in eigene" (BBA 1080/56).

Getilgt zeigt sich die zum Teil markante Verarmung des Begriffs der *dritten Sache*, die Reduktion auf seine sozial-ökonomische Komponente, in einem der letzten Briefe Brechts, Ende April 1956, mit der Frage: "Wir haben die 3. Sache traurig fallenlassen, nicht?" (BFA XXX: 450) Mag der Dank für ein Geschenk Berlaus zum ersten Mai Anlass der Frage sein,³⁶ so reflektiert sie ohne Zweifel zugleich die Verfassung beider Liebe, damit den Begriff in seiner ursprünglichen Komplexität fassend, in seiner Komplementarität von Liebe und Arbeit. Signifikant ist denn auch der Bogen, den Brechts Brief weiter zeichnet. Der eröffnenden Frage folgt der Hinweis auf die Dringlichkeit anstehender Arbeit (Modellbücher), "denn in unserm Land wird alles schnell formal, äußerlich, mechanisch," schließlich Wunsch und Forderung "Deine Stirn soll glatt sein," um am Ende mit "epep" zu unterzeichnen (ebd.).

Analog zu diesem *et prope et procul* bleibt für Berlau Kassiopeia jene Figur, die die gemeinsame Liebe unverbrüchlich zu umschließen vermag—ganz der Berlauschen Sinnenkraft und Freigeistigkeit gemäß, jenseits aller Politisierungen und Ideologisierungen, für die ein Begriff wie *dritte Sache* so veränglich scheint. In einem ihrer Tagebuchblätter vom 15. November 1953 erklärt Berlau: "Ich bin ein zerstörte mensch, das ist wahr aber seine lügen hat jedenfalls dazu beigetragen mich zu erledigen." Um zugleich festzuhalten: "Nur Kasiopiea hat dies alles überstanden—unerreichbar für hohn und spott und schläge—unerreichbar bist du Kasiopiea für lügen und dreck" (BBA 971/38). Zweifellos zu beider eindrücklichsten Berufungen auf Kassiopeia gehört Berlaus Brief vom 1. April 1952, geschrieben während eines erneuten Charité-Aufenthalts:

Bertolt:

Du, wenn du das Turm kauft, kauf das in deine und meine Name. Das ist wichtig.
Und vielleicht wenn wir 90 sind, wir zwei—lese ich dir was schönes vor über Kin-Je und seine Lieblingsschüler Lai-tu, oben, ganz oben wo Stille ist und der Himmel so nah da lacht ja selbst Kasiopiea deine Kreatur.

Charité37
(BBA 1186/20)

Nach dem Tode Brechts, der oft davon gesprochen habe, "wie er zeit haben wollte wenn er 70 wurde," schreibt Berlau an Elisabeth Bergner, eine ihrer engsten Vertrauten: "ich sag dir, wo ich bin, welche fenster ich öffne leuchtet [leuchtet] Kasiopeia." (RBA N 200)

Die Kunst etwas zu produzieren mit den Fähigkeiten des andern

Liebe, lässt Brecht seinen Herrn Keuner befinden, "ist die Kunst, etwas zu produzieren mit den Fähigkeiten des andern" (BFA XVIII: 40). Berlau hat genau diese Kunst der Liebe beherrscht und ein Leben lang nach Kräften verfolgt, ja sich dieser Kunst liebend geradezu anverwandelt. Um so befremdlicher muss jener fast kaufmännische Ton anmuten, den Brecht seinem Kin-jeh zudenkt, wenn dieser erklärt, Lai-tu würde sich "doch gut gelohnt haben," gesetzt den Fall, sie hätte gar nur produziert, was ihn, Kin-jeh, produzieren machte und produzieren ließ:

EINE PRODUKTION LAI-TUS

Der Dichter Kin-jeh sagte: Es ist schwer zu sagen, was Lai-tu produzierte. Vielleicht sind es die 22 Zeilen, die ich in mein Stück über die Landschaft einfügte, die ohne sie nie geschrieben worden wären. Natürlich haben wir nie über Landschaft gesprochen. Was sie lustig nennt, hat mich auch beeinflusst. Es ist nicht das, was andere lustig nennen. Natürlich habe ich wohl auch die Art, wie sie sich bewegt, beim Bau meiner Gedichte verwendet. Sie macht ja eine Menge anderer Dinge, aber selbst wenn sie nur produziert hätte, was mich produzieren machte und produzieren ließ, würde sie sich doch gut gelohnt haben. (Kin-jeh litt nicht an Bescheidenheit.)
(BFA XVIII: 192)

Erhellend für diesen provokanten Ton, der freilich auch als Teil der Literarisierung und Historisierung einer Liebe vernommen werden muss, ist der Umstand, dass er ausgerechnet zur Zeit größter Nähe zwischen Brecht und Berlau im *Buch der Wendungen* erscheint, vermutlich 1944.³⁸ Wie zahlreiche Äußerungen Brechts belegen, fallen gerade Ende der dreißiger, Anfang der vierziger Jahre Liebe und Produktion für beide Partner oft glückvoll zusammen. "Ich schicke Dir sie [Gedichte] sofort, wenn ich welche mache. Du und Eisler," konstatiert Brecht im September 1942 gegenüber Berlau, "sind sowieso meine letzten Leser" (BFA XXIX: 251). Als der *Schweyk* im Juni 1943 gen New York avisiert wird, vernimmt

Berlau: "Ich bin so gespannt, ob Du lachst über das Stück, auch ob es gelungen ist, den Hintergrund ernsthaft genug zu halten. [...] Ich brauche Dich ebenso wie Du mich, Ute." (BFA XXIX: 272) Zwei Tage später: "Ich denke immer, was Du sagen wirst oder denken, wenn Du dies oder das liest." (BFA XXIX: 273) Im Juli die Aufforderung: "Bitte, schreib alles darüber, was Du findest (ohne Zurückhaltung, Umschreibung usw.), es ist von Nutzen. Auch über Details, Ruth. Ich kann alles noch verwerten." (BFA XXIX: 282)

Um einen Überblick der Berlauschen Arbeiten zu gewähren: Berlau ist—in je verschiedener Intensität—beteiligt an der Entstehung von Stücken wie *Dansen*, *Was kostet das Eisen*, *Herr Puntila und sein Knecht Matti*, *Die Gesichte der Simone Machard*, *Schweyk*, *The Duchess of Malfi*, vor allem aber: *Der gute Mensch von Sezuan*, *Der kaukasische Kreidekreis*, *Der Hofmeister* von Jacob Michael Reinhold Lenz und *Die Tage der Kommune*. Die Große Kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe der Brechtschen Werke nennt Berlau denn auch bei den letztgenannten Stücken als Mitarbeiterin. Hinzu kommt die gemeinsame Arbeit an den *Flüchtlingsgesprächen* und der *Kriegsfibel*, die maßgeblich dem Engagement Berlaus zu verdanken ist, wie auch die zu hunderten im Nachlass überlieferten Kontaktabzüge von Fotoepigrammen belegen. Zu den wichtigsten Leistungen zählt zweifellos die aufwendige Besorgung des Drucks der *Svendborger Gedichte*, die—bekanntlich mit Ortsangabe London—im Juni 1939 in Kopenhagen erscheinen, während Brechts neues Exil bereits Stockholm ist. Dieser Druck ist, wenn auch in exponierter Weise, als *eine* von zahlreichen praktisch-organisatorischen Unterstützungen der Brechtschen Arbeit zu nennen. Eine Sonderstellung nehmen der Erzählungsband *Jedes Tier kann es (Ethvert Dyr kann det)*, Kopenhagen 1940, unter Berlaus Pseudonym Maria Sten) sowie die Komödie *Alle wissen alles (Alle ved alt)* ein, beide in unmittelbarer Zusammenarbeit mit Brecht entstanden.³⁹ Zuvor war Berlaus Roman *Videre* erschienen (Kopenhagen 1935).

Übersetzungen Brechtscher Werke ins Dänische durch Berlau beschränken sich letztlich auf *Die Mutter* (1934, gemeinsam mit Otto Gelsted), *Die Gewehre der Frau Carrar* (Kopenhagen 1938, gemeinsam mit Mogens Voltelen), *Furcht und Elend des III. Reiches* (etwa 1938-1940), *Was kostet das Eisen* (1939)—alle offenkundig dem primären Interesse einer schnellstmöglichen Inszenierung in Dänemark folgend.

Hatte Berlau 1930, also noch vor der Begegnung mit Brecht, ihr Debüt als Schauspielerin auf Per Knutzons Forsøgsscenen in der Rolle der Anna in *Trommeln in der Nacht* gegeben, so inszenierte sie in den folgenden Jahrzehnten wiederholt Stücke Brechts. Zu nennen sind hier: Szenen aus *Die Mutter*, Revolutionært Teater (1935); *Die Gewehre der Frau Carrar*, Arbejdernes Teater (1937); Szenen aus *Furcht und Elend des III. Reiches*, Arbejdernes Teater (1938, 1939/40?);⁴⁰ *Was kostet das Eisen*

mit schwedischen Arbeitern, Tollare bei Stockholm (1939); *Die Mutter*, Deutsche Volksbühne/Kammerspiele in Leipzig (1950)—von Brecht als "beste Modellaufführung in Ostzone" bezeichnet (BFA XXX: 15); *Mutter Courage und ihre Kinder*, Theater Rotterdams Toneel (1950).⁴¹ Schließlich arbeitet sie bei verschiedenen anderen Inszenierungen mit, genannt seien hier: *Die Antigone des Sophokles*, Stadttheater Chur (1948); *Herr Puntila und sein Knecht Matti*, Schauspielhaus Zürich (1948); Modell-Aufführung *Mutter Courage und ihre Kinder*, Städtische Bühnen Wuppertal (1949), ebenso ein Jahr später mit Egon Monk an den Münchner Kammerspielen (1950) sowie am Königlichen Theater in Kopenhagen (1953); *Der Hofmeister von Jacob Michael Reinhold Lenz*, Berliner Ensemble (1950); *Die Mutter*, Maxim-Gorki-Bühne in Schwerin (1950) und schließlich *Der kaukasische Kreidekreis*, Berliner Ensemble (1954). Der überlieferte fotografische Blick Berlaus auf viele der Inszenierungen dürfte heute am ehesten Einblick gewähren in die Arbeit als Regisseurin, ebenso Berlaus Begriff von "Poesie der Regie" (RBA neu 233). "Sieh zu, daß die 'Courage'-Aufführung vor allem leicht wird!" erklärt Brecht im November 1950 angesichts der Berlauschen Inszenierung in Rotterdam, um zu ergänzen: "Aber das weißt Du ja, daß das das Geheimnis ist." (BFA XXX: 42) In diesem Wissen liegt offenkundig das, was Brecht als Berlaus "außerordentliche Begabung" schätzte (BFA XXX: 289).

Die genau von dieser Begabung kündende fotografische Theaterdokumentation Berlaus, mit ihren tausenden von Aufnahmen, wirkt nach wie vor als Pionierleistung. Eindrücklich Aufschluss gibt hier schon der von ihr mitverantwortete Band *Theaterarbeit: 6 Aufführungen des Berliner Ensembles* (1952).⁴² Allein in Berlaus Nachlass⁴³ fanden sich neben anderen Dokumentationen hunderte von Aufnahmen zu solch historischen Inszenierungen wie *Galileo* mit Charles Laughton, Coronet Theatre in Beverly Hills (inklusive Filmmitschnitt) und Experimental Theatre am Maxine Elliott's Theatre in New York (1947) sowie *Mutter Courage und ihre Kinder* mit Helene Weigel, Deutsches Theater (1949). Brecht in Begeisterung angesichts von *Galileo*-Aufnahmen: "Die Fotos sind so großartig! Jetzt bist Du Spezialist." (BFA XXIX: 439). Die noch im US-amerikanischen Exil begonnene, dann systematisch weiter verfolgte theaterfotografische Arbeit wird zur Grundlage der berühmten Brechtschen Modellbücher.⁴⁴ Deren Veröffentlichung bezeichnet Berlau 1955 selbst als ihr "Lebenswerk," in diesem Verständnis bittet sie in einem Vertragsgesuch gegenüber dem Berliner Ensemble um "die Möglichkeit zur Herausgabe [...], sodass die Arbeit Brechts nachahmbar wird" (BBA 1083/33). Sie konnte und musste gerade angesichts der von ihr gänzlich neu beschrittenen Pfade wiederholt darauf bestehen, "dass die Bilder nicht nur von Fotografische Standpunkte aufgenommen sind, sondern von REGIE-FACH STANDPUNKT" (BBA 974/23). Unschwer vorstellbar ist "das Lächeln" ihrer "Kollegen Fotografen" (RBA neu 152). Und Brecht

wird noch 1955 bestätigen: "[...] vom Theaterstandpunkt aus, hat noch niemand Besseres gemacht und es wird immer schwer sein, so etwas zu machen, weil man dazu so wie Du vom Regie- und Dramaturgiestandpunkt aus fotografieren muß." Schließlich der ergänzende Zuspruch: "Daß derlei Bücher nicht gleich richtig eingeschätzt werden, ist mir klar. So what?" (BFA XXX: 370) Wenn das Paradigma "Das Zeigen muss gezeigt werden // Zeigt, daß ihr zeigt!" (BFA XV: 166) kursorisch als eine der maßgeblichen theatergeschichtlichen Leistungen Brechts zu sehen ist, so gelingt mit Berlaus theaterfotografischer Arbeit, dieses Zeigen auf erweiterter Ebene zu zeigen, genauer: das zeigende Zeigen zu zeigen. Berlau selbst spricht von der Möglichkeit, "drei 'Kunstarten' fotografisch festzuhalten: REGIE—DRAMA—SCHAUSPIELKUNST," wobei Drama festgehalten werden könne, "wenn man in Bewegung hineinfotografiert" (RBA neu 152). Bedenkt man solch Können, verwundert nicht, dass Brecht angesichts einer Inszenierungsdokumentation (aller Wahrscheinlichkeit nach zu *Hofmeister*) durch andere Fotografen Berlau gegenüber beklagt, die Fotos seien "eben merkwürdig unpoetisch und es fehlt fast immer das besondere, individuelle Auge, das die Deinen haben. Es ist halt keine mechanische Sache." (BFA XXX: 22)

Wie langwierig sich die Anerkennung dieser Fachleistung ausnimmt und wie diffizil doch zugleich deren Einfluss und Wirkung sind, verdeutlichen Filmaufnahmen der legendären *Hofmeister*-Inszenierung von 1950, die knapp ein halbes Jahrhundert später, anlässlich des 100. Geburtstags Brechts, wieder ins öffentliche Bewusstsein gerückt worden sind.⁴⁵ Die unbewegliche Kamera, in der mittleren Loge positioniert und die Bühne in der Totale fassend, hatte auf Anweisung Berlaus das Geschehen nicht kontinuierlich aufzunehmen, sondern mit bewusster Unterbrechung im Einzelbildverfahren, sprich in festgelegten Zeitintervallen. Eine annähernde Vorstellung dieses Verfahrens geben allein schon die von Berlau zu hunderten aufgenommenen Rollenfotos, teilweise eingegangen in den Band *Theaterarbeit*, die in mehrfach aufeinanderfolgenden Sequenzen einzelne Figuren in ihrem Spiel zeigen, so zum Beispiel auch Joseph Noerden als Leopold im *Hofmeister*. Ergebnis dieser von Berlau unter Berufung auf Brecht gestreng geforderten, den Berichten zufolge jedoch seinerzeit offenbar belächelten Aufnahmetechnik war ein siebenminütiger Film. Zeitzeugen der damaligen Inszenierung, unter ihnen Egon Monk, die ein halbes Jahrhundert später in den Genuss des von Peter Voigt u.a. rekonstruierten Films kamen, bestätigten seine außerordentliche Wirkung. Nicht umsonst konnte Voigt seinen Film, der die ursprünglichen Aufnahmen wieder sichtbar werden lässt und um Probennotate Brechts ergänzt, *Episches Theater: Eine Skizze ("Hofmeister")* nennen.

Wie weit Berlaus fotografische Arbeit reicht, dass sie sich keineswegs nur auf die Bühne beschränkt, ist jüngst eindrucksvoll von Grischa Meyer dokumentiert worden.⁴⁶ Straßenszenen in den USA,

in zerstörten Städten Deutschlands, Aufnahmen von Hafenarbeitern, Seeleuten, Lastwagenfahrern, Kindern bezeugen jenen wachen, sozial wissenden und fragenden, liebend Menschen zugewandten Blick, der es den Fotografierten gewährt, mehr als nur einer Momentaufnahme anheimzufallen.

Vergleichbar der Blick der Aufschreiberin. Berlau hat sich bekanntlich statt "Schriftsteller" die Bezeichnung "Aufschreiber" ausbedungen. Der Versuch, dies auch gegenüber deutschen Passbeamten durchzusetzen, scheitert: "Ich watete von Büro zu Büro—Passkontor—Bürgermeister usw.—Aber überall das selbe Antwort: Das Wort gibts nicht." Schließlich habe Brecht ihr erklärt: "'Das ist wahr es gibts nicht aber es ist ein gutes Wort, einführen muss man das.'" (RBA neu 112) Brecht hat Berlau wiederholt ermuntert, ihre Begegnungen mit Menschen festzuhalten: "Wenn möglich, solltest Du [...] Notizen machen über die Stadt und ihre Leute. Gerade das kannst Du vorzüglich." (BFA XXX: 390) Eine annähernde Vorstellung von Berlaus Engagement, Temperament und Begabung, als Aufschreiberin tätig zu werden, gibt ihr Bericht von einer Zugfahrt nach Leipzig, anlässlich ihrer dortigen Inszenierung von *Die Mutter*, geschrieben etwa 1949/50:

Viel hab ich dir zu erzählen: von Berlin fuhr ich im Zug in eine Kupee wo Heimkehrer waren 100 Heimkehrer, das war reserviert für Heimkehrer aber ich sagte ich bin auch ein Art Heimkehrer. 3 Stunden fragte ich und 3 Stunden bekam ich Antworten. Im neuen Jacken oder neuen Mänteln sassen die da, voll Erzählerlust von das grosse Abenteuer: der deutsche Glaspuster, der 5 Jahre im Riga Glaspuste [glasblies]—der Bäcker, unten im Schacht ladede [lud] Oilsteine: die sind ganz leicht und brennen wenn man ein Zündholz hinhält.— Ich erzähle dir wenn du Lust hast.
(BBA 974/12)

Im Nachlass finden sich verschiedene Entwürfe, Fassungen—in Dänisch, Deutsch und Englisch—die solch Begegnungen mit Menschen festhalten, zum Beispiel: *An open book*, *Anna*, *Die affe von meine leierkastenmann ist gestorben [...]*, *Die Waldflöten*, *Gespräch mit ein Fachmann*, *Ich werde nie Siegrid vergessen oder Skandal Auf's Weihnachtsmarkt*, *Kleiner Freund und großer Freund*, *Meine Zeit als Schülerin bei der habgierigen, einbeinigen Hökerfrau*, *"Mit den Kleinen fangen wir an ..."* *Eine wahre, wahre Geschichte*, *Ohropax-Geräuschschrützer*, *The martyr* oder das umfangreiche Projekt der *Sailorstories*. Mehrfach pflegt Berlau ihre Geschichten als "wahre, wahre Geschichte[n]" zu bezeichnen, in bewusster Absetzung gegenüber den amerikanischen True Stories (RBA neu 16, 60, 292). Ihr "Lehrer" Egon

Erwin Kisch hatte ihr in Madrid erklärt: "'Journalist willst du werden? Lerne tauchen!' / 'Tauchen?' / 'Tauchen unter Leute. Beschreib, was du siehst und hörst!'" (RBA neu 94). Berlau zu ihrem Selbstverständnis als "Aufschreiber":

So schrieb ich auf mein Leben lang was ich nun sah und hörte.

Alles durcheinander—so wie das Leben ist.

Menschliche Dokumente wollte ich sammeln—ein bisschen zu viele unmenschliche kam dazwischen. Grund hatte auch der Krieg, der *zweite* Weltkrieg dass ich auf so viel Unmenschlichkeit stotzte [stieß] mit mein Bleistift—Gehirn und Herz, stotzte [stoße/stieß] ich auf Unmenschlichkeit: Elend—Armut und Sorgen. Tod und Ungerechtigkeit.

(RBA neu 112)

Eminent bleibt ihr Wunsch, "was abliefern"⁴⁷ zu wollen, "so ungern ganz umsonst gelebt" zu haben (RBA neu 120), die Hoffnung, vermutlich Juli 1956, "warum sollte es nicht gehen. / richtig wieder in arbeit" (BBA 971/73) oder entsprechend freudige Kunde, wie im November 1950 von der Rotterdamer *Courage*-Inszenierung: "Wunderbar zu arbeiten. Ich bin sehr froh." (BBA 974/71) Um so erschütternder Bekenntnisse größter Niedergeschlagenheit, so im Oktober 1955, wiederum an Brecht: "[...] könnte ich nur völlig verschwinden—langsam vergeht mir jede kraft—sonst dachte ich mal könnte ich wieder nützlich werden und wo helfen—hier oder da ... [...] / wie geht es dir? ich weine nur—es wird nichts mehr ..." (BBA 2201/10).

Zu den eindringlichsten Zeugnissen der Berlauschen Arbeiten—so darf ohne jede Übertreibung behauptet werden—gehört ihr Lenz-Gespräch, geschrieben im März 1950 in der geschlossenen Abteilung der Charité. Eindringlich nicht etwa allein angesichts der unverkennbar autobiographischen Prägung dieser den Berlauschen Tagebuchblättern ähnelnden Arbeit, sondern vor allem in Anbetracht der so poetisch-präzise ins Werk gesetzten Kunst der Liebe als Vermögen, mit den Fähigkeiten des andern etwas zu produzieren *und*—so möchte man hier sogleich betonen—genau dabei sich selbst, schmerzlich frei, in der eigenen Individualität zu erfahren. Während die letzten Proben zu *Der Hofmeister von Jacob Michael Reinhold Lenz* unter Brechts Regie im Gange sind, hält Berlau im Krankenzimmer, nur wenige hundert Meter entfernt, ihre Zwiesprache mit Lenz fest, traumhaft wirklich: "heute nacht hatte ich einen langen gespräch in meine weisse, schöne zelle, mit Jakob Michael Reinhold Lenz. er stand vor mir, eine schatten auf der weisse wand. [...] meine schatten war neben sein [...]" (BBA 974/28).⁴⁸ Der Leser kann nicht umhin, voll Bewunderung vor diesem inszenierten Schattenspiel zu stehen. Gelingt

Berlau hier doch das ungemeine Kunststück, mitten aus der eigenen existentiellen Gefährdung, der Lenz-Figur eine Gesprächspartnerin, dem "Bruder" die "Schwester" (BBA 974/29) zur Seite zu stellen, die—ohne jedweden Widerruf beider Meister gedenkend—schmerzgezeichnet um das Phänomen weiß, gerade voller Sinnen- und Geisteskraft wie "von sinne[n]" zu wirken und ohne Heimat zu sein. Wenn Lenz' Schatten in der weißen, schönen Zelle erklärt, gerade im Jahre "neunzehn hundert und fünfzig" sei nichts zu lachen, wenn ein Mensch sich kastrieren müsse, um zu leben, "grade jetzt wo ganz Deutschland kastriert und demontiert vor unser augen liegt!," so lässt Berlau ihre Ich-Figur antworten, sie gehe es nichts an "wie kastriert, gezähmt, gelähmt und geschlagen ihr auch seid—ich bin nicht deutsch!"—um schließlich, ihrem ganzen Ich gemäß, das nächtliche Gespräch zu seinem Kern zu führen:

'[...] da hängt ein tuch, trockne deine tränen von boden weg, heb dein kopf hoch und dein rücken rank du bist ein sohn der geniezeit. der da dich jetzt sprechen lässt ist halt dieser zeits beste, ihr haben keine bessere, das ist eure meister jetzt—sogar der welt hat, so weit man weiss, keine bessere. in unsere zeit sieht halt ein genie so aus und schluss!' 'wie lang soll ich denn noch warten bis man versteht—bis nur einer mir versteht?' schrie Lenz und seine schattenarmen waren zum himmel gestreckt. 'ich verstehe dich, das muss dir in moment genügen,—ich verstehe: hättest du dir wirklich und nicht nur in dein werk 'der hofmeister' kastriert, wärest du nicht landflüchtig gewesen sondern auch nicht von sinne ...'—'aber diese zeits meister sagt doch selber dass er den tigern entrann, die wanzen nährte und aufgefressen wurde von der mittelmässigkeit!' sagte Lenz flehend und ich sprach: 'SO IST ES!'⁴⁹
(BBA 974/30)

Wer so zu sprechen vermag, der erweist Brechts gut ein Jahrzehnt vorausgegangenes Rühmen als tief begründet und lebendig: "Herrlich, was im schönen Feuer / Nicht zu kalter Asche kehrt! / Schwester, sieh, du bist mir teuer / Brennend, aber nicht verzehrt." (BFA XIV: 438)—und dies zu einer Zeit, da Berlau mehr denn je das Gefühl hat, als werde sie "zerrissen, verbrannt" vor "Liebesqual" (BBA 973/77). Vor allem aber wird angesichts derartiger Klarheit verständlich, weshalb Berlau—ganz gemäß des von Brecht und ihr gepriesenen Zusammenhangs von "Liebe" und "Würde" (BFA XVIII: 505)⁵⁰—sich darauf berufen konnte: "Aber ich war und bin Deine Kreatur" (BBA 973/78). Dieses eindeutige Bekenntnis und Selbstverständnis muss für Berlau gerade angesichts ihrer äußerst gefährdeten Gesundheit zur existentiellen Rettung

der letzten Lebensjahrzehnte geworden sein, freilich unter größter Kraftanstrengung.

„Man lernt nur, wenn man liebt,“ resümiert Ruth Berlau in ihrem mehrstündigen Gespräch mit Hans Bunge 1959, sich dabei auf ein Goethe-Zitat berufend (BBA 2166/53). Bemerkenswert ihre Abwandlung. Hatte Goethe Eckermann gegenüber geäußert, überall „lernt man nur von dem, den man liebt [...],“⁵¹ so abstrahiert, historisiert Berlau, sich damit ganz als Schülerin Kin-jehs und Me-tis erweisend und doch zugleich unverwechselbar ganz dem ihr eigenen unbedingten Liebesvermögen gemäß.

Anmerkungen

¹ Bertolt Brecht, *Werke: Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Hrsg. Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei und Klaus-Detlef Müller (Berlin/Weimar, Frankfurt am Main: Aufbau, Suhrkamp, 1987-2000), Bd. XVIII, S. 192; im Folgenden abgekürzt „BFA.“

² Ruth-Berlau-Archiv, Archiv der Akademie der Künste, Berlin, neu 290; im Folgenden abgekürzt „RBA.“

³ Bezeichnend in dem Zusammenhang auch Brechts Bemerkung: „Sie [Wahrheit] muß produziert werden. Es gibt also Produktionsweisen der Wahrheit.“ (BFA XXII: 96) Zu Brechts Begriff von Liebe als Produktion siehe bereits Dorothea Haffad, „Zwischen eingreifendem Denken und Utopie: Zu einem Aspekt der Auffassung Brechts von der Liebe als einer ‚Produktion,‘“ *Zeitschrift für Germanistik* (Neue Folge) 5 (1995) H. 1, S. 103-111.

⁴ Hans Bunge, Hrsg., *Brechts Lai-tu. Erinnerungen und Notate von Ruth Berlau* (Darmstadt: Hermann Luchterhand, 1985), S. 49; im Folgenden abgekürzt „Brechts Lai-tu“.

⁵ Bertolt-Brecht-Archiv, Archiv der Akademie der Künste, Berlin, 1194/20; im Folgenden abgekürzt „BBA.“

⁶ H. Chr. Nørregaard hat jüngst darauf verwiesen, dass Berlau „auch nicht ohne fremde Hilfe ihre Muttersprache druckreif formulieren konnte“ (Hans Christian Nørregaard, „Glauben, Rätseln, Wissen oder ein spätes Ruhmesblatt für Gustav Gabrielsen,“ *Dreigroschenheft* 2002, H. 4, S. 11-18; hier S. 16. Wobei an der Stelle sofort zu bekennen ist: dem großen Charme ihrer Sprache und ihres Sprechens, gerade auch des ihr eigenen Dänisch-Deutschs, können sich Hörer und Leser—und wohl nicht nur der des Dänischen unkundige—schwerlich entziehen.

⁷ Bedauerlicher Weise sind weder im Nachlass Brechts noch in dem Berlaus ihre Briefe aus dieser Zeit erhalten. Sie dürften zahlreich gewesen sein—gemessen an den überlieferten Briefen Brechts wie an dessen Wunsch: „ich möchte sehr gern, daß Du jeden Tag schreibst, Ruth. Wie gesagt, wenn es heiß ist oder so, bin ich mit einer Unterschrift zufrieden.“ (BFA XXIX: 269)

⁸ Siehe hierzu u.a. Brecht an Ruth Berlau, Zürich, 14.11.1947 (BFA XXIX: 431).

⁹ Brecht teilte offenbar die vorausgehenden Bemühungen Berlaus in genau dieser Richtung nicht. Siehe u.a. Berlaus Brief vom September 1953: "[...] und doch möchte ich hier bleiben, bertolt liebe—ich möchte hier bleiben. So wie dein land, dein arbeitsplatz BERLIN ist—so ist Kopenhagen mein arbeitsplatz—[...] gut lächle—'die zu kleine inseln' aber meine, bertolt meine—ich möcht bleiben, ich möchte hier sterben—bei euch bin ich nicht viel wert—hier kann ich helfen." (BBA 971/28). Siehe dann spätere Briefe Brechts, u.a. vom 30.1.1956 u. 27.7.1956 (BFA XXX: 420, 472) sowie Berlaus Brief vom 13.3.1956 (BBA 2201/59).

¹⁰ Siehe hierzu näher BFA XXX: 660.

¹¹ Rainer Maria Rilke, *Briefe*, Hrsg. Rilke-Archiv in Weimar in Verb. mit Ruth Sieber-Rilke, besorgt v. Karl Altheim (Frankfurt am Main: Insel, 1987), Bd. 1, S. 79. "[...] Liebe ist schwer. Liebhabe von Mensch zu Mensch: das ist vielleicht das Schwerste, was uns aufgegeben ist, das Äußerste, die letzte Probe und Prüfung, die Arbeit, für die *alle* andere Arbeit nur Vorbereitung ist. [...] Welt zu werden für sich um eines anderen willen [...]" (Bd. 1, S. 76f.). Und schließlich wird Rilke erklären: "Sie [die Arbeit] ist *alle* Liebe." (Rainer Maria Rilke, *Das Testament*, Hrsg. Ernst Zinn (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1976), S. 35.

¹² "Wohllust" statt "Wollust" ist eine jener schönen Berlauschen Anverwandlungen der deutschen Sprache. Unter dem Hinweis "da will ich doch mal notieren warum es ohne ihn nicht weitergeht," hält Berlau fest (hier bewusst gänzlich in ihrer Schreibweise belassen, auch orthographisch): "wenn du die höhepunkt errieche wo smertz und lust—wohllust im zittern übergeht—du hält ihm fest .. – du suchst nach einer der dir bei diese wohllust noch bei bewusstsein ist—nicht tierisch scheulich wirs, sondern himlich s chöb in diene arme liegt, die augen—diese augen" (BBA 1194/20). Um der Berlauschen Sprache gerecht zu werden, sind bei allen anderen Zitaten lediglich eindeutige orthographische Fehler korrigiert worden.

¹³ In: *Sonett Nr. 19*, an Margarete Steffin gerichtet.

¹⁴ Zur Geschichtlichkeit des Augenblicks siehe bei Thomas Wolfe die so prägnante Äußerung: "Jeder Augenblick ist die Frucht von vierzigtausend Jahren. [...] Jeder Augenblick ist ein Fenster, das auf alle Zeit hinausweist." Thomas Wolfe, *Schau heimwärts Engel* (Berlin: Volk und Welt, 1981), S. 11.

¹⁵ Brecht und Berlau gebrauchen den Namen "Ute" statt "Ruth" stets in erotischer Betonung.

¹⁶ Gemeint sein dürfte Berlaus langes weißes Leinennachthemd. Brecht hatte in einem vorausgehenden Brief im Mai 1943 bekundet, er sähe Berlau "immerfort darin. Und es hat etwas von einer alten Zeit an sich und etwas von einer neuen." (BFA XXIX: 262) Eine spätere Lai-tu-Geschichte Berlaus vom Januar 1952, die von Kin-jehs und Lai-tus vorzugsweise gemeinsam benutzten "Sachen" handelt, nimmt selbiges wieder auf: "[...] so wie sie nur Ruhe fand in sein Nachthemd, selbst nähte sie die in fremden Land aus weisse Leinen [...]" (BBA 1080/55).

¹⁷ Denkbare ist, dass Brecht hier die Ostküste meint oder auch einen für ihn in Kalifornien mit Berlau verbundenen Ort? Ruth Berlau war zu diesem Zeitpunkt, im Mai 1942, auf dem Weg nach Washington, um auf dem Internationalen Frauenkongress zu sprechen.

¹⁸ Siehe Ruth Berlaus frühere Kopenhagener Wohnung in der Straße Kattesundet.

¹⁹ Kassiopeia, das weit im Norden stehende, somit nicht untergehende Himmels-W, nehmen Brecht und Berlau als ihr Sternbild. "[...] unser stern—mal zeigte er nach oben und wollte dass kasiopeia unser stern sein sollte—getrennt—wo auch—könnten wir beide unser stern sehen," so Berlau an Elisabeth Bergner, unmittelbar nach Brechts Tod (RBA N 200).

²⁰ "d"—das Kürzel mit dem Brecht und Berlau ihre Briefe zu unterzeichnen pflegten. Entweder steht es für das dänische "dig" als Teil der Liebesformel j.e.d. oder aber für das deutsche "dein"? Mitunter mehrfach unterstrichen (siehe dazu BBA 974/01). Siehe auch Brechts Hinweis im Juni 1943: "d. (dieses Zeichen schreibe ich *nie* mechanisch auf, Ruth!)" (BFA XXIX: 268).

²¹ Ruth Berlau wird, abgesehen von zeitweiligen Aufenthalten in Kalifornien, bis zum Ende des Exils in New York leben und arbeiten.

²² Schließlich wird Berlau über ein Jahrzehnt später erklären: "[...] dann kam er nach New-York und über eines rühme ich mich: Ich bin die einzigste wo Brecht jemals in eine Zimmer mit gewohnt hat und weiss sogar dass er am besten arbeitete wenn ich sichergestellt war in selbe Zimmer [...]" (RBA Nachlass-Nachtrag, an H. Mayer).

²³ Ruth Berlau bezog in Berlin mit der Charitéstraße 3 eine Wohnung ganz in der Nähe des Deutschen Theaters wie des Berliner Ensembles. Brecht pflegte Berlau hier oft zu besuchen, gerade auch Erholung von den Anstrengungen der Probenarbeit suchend. Diese Gepflogenheit scheint sich im Laufe der 1950er Jahre jedoch sukzessive verloren zu haben.

²⁴ "Du hast wirklich manchmal was vom Galy Gay (aus 'Mann ist Mann') an Dir, der ausging, einen Fisch zu kaufen. Und den Himalaja eroberte. Da mußst Du entschuldigen, wenn man durcheinanderkommt, Ruth," erklärt Brecht Anfang Mai 1942 (BFA XXIX: 228).

²⁵ Siehe hier u.a. Brechts Briefformel "Es ist alles in Ordnung." (BFA XXIX: 231) bzw. umgekehrt die Frage "Bitte, schreib mir, ob alles in Ordnung ist." (BFA XXIX: 290); "Und schreib immer, ob alles in Ordnung ist." (BFA XXIX: 303)—oder: "Bist Du praktisch, lustig, neugierig, lerneifrig, treu, Liebe?" (BFA XXIX: 262) Siehe hierzu auch Brechts Brief vom 20.12.1945 (BFA XXIX: 370f.).

²⁶ Siehe hier u.a. Brechts Brief vom 20.12.1945: "[...] weil ich oft gefunden habe, daß Du Dich unterschätzt [...]" (BFA XXIX: 371).

²⁷ Siehe hierzu näher RBA neu 33; *Brechts Lai-tu*, S. 257. Brecht hat für Berlau beider "e.p.e.p." auf einem Stein vom Svendborg-Fjord festgehalten, festhalten wollen: "Der Bleistift auf dem Stein hält nicht. Ich schreibe es Dir aber wieder drauf. / Tinte geht auch weg, für das Messer ist der Stein zu hart. / Aber es bedeutet, was drauf steht, Ute," ist im September 1943 zu lesen (BFA XXIX: 307).

²⁸ Zu Kassiopeia siehe u.a. BFA XXIX: 257; BBA 971/38, 1186/20, 2201/59; RBA N 200.

²⁹ Berlau unterzeichnet mehrfach ihre Briefe an Brecht mit "Schwester." Zum

Hintergrund der Redeweise "Bruder"/"Schwester" siehe insbesondere die Lai-tu-Geschichten im *Buch der Wendungen*.

³⁰ Zu Brechts Forderung "und *die Stirn muß glatt sein*" o.ä. siehe u.a. BFA XXIX: 425, 427, 445, 544; BFA XXX: 57, 189, 209, 211, 226, 450.

³¹ Zit. nach: Walter Benjamin, *Versuche über Brecht*, Hrsg. Rolf Tiedemann (Frankfurt am Main: Suhrkamp [neu durchges., erw. Ausg.] 1978), S. 170.

³² Weitreichend in diesem Kontext Brechts Vermerk im *Journal* von 1941: "Der große Irrtum, der mich hinderte, die Lehrstückchen vom 'Bösen Baal dem asozialen' herzustellen, bestand in meiner Definition des Sozialismus als einer *Großen Ordnung*. Er ist hingegen viel praktischer als *Große Produktion* zu definieren. Produktion muß natürlich im weitesten Sinn genommen werden, und der Kampf gilt der Befreiung der Produktivität aller Menschen von allen Fesseln. Die Produkte können sein Brot, Lampen, Hüte, Musikstücke, Schachzüge, Wässerung, Teint, Charakter, Spiele usw. usw." (BFA XXVI: 468).

³³ Eindrucksvoll sind hier Berlaus Unterschriftenfolgen in Briefen an Brecht. Zum Beispiel am 6.8.1953: "Gute Nacht jeg elsker dig—brennend / aber nicht verzehrt. // deine Schwester, Ute, Kreatur. / deine Ruth" (BBA 973/78).

³⁴ Bezeichnend ist in dem Zusammenhang auch Berlaus Redeweise von "unserer jungen Republik" (RBA neu 282), "unseren Betrieben" (RBA neu 272), "Unser Hanns Eisler" (RBA neu 271) zur Zeit der DDR.

³⁵ Siehe hier ferner BBA 972/105, 1186/23; RBA Nachlass-Nachtrag, Brief an H. Mayer, 11.5.1955.

³⁶ Siehe BBA 972/05-06.

³⁷ Der sogenannte Turm in der Nähe des Buckower Bahnhofs, Hauptstraße 42.

³⁸ Siehe hier ebenso eine bemerkenswerte Korrektur Brechts in einer anderen, im Dezember 1938 entstandenen Wendung Kin-jehs. Geängstigt angesichts Lai-tus Schilderung unangenehmer Zustände, in die sie während des Alleinseins verfiel, erklärt Kin-jeh: "Als sich meiner selber ähnliche Zustände bemächtigten, wußte ich, daß ich sie liebte." (BBA 207/10-11, 1196/52; RBA alt 30/2, 207/10-11, 1196/52). In einer anderen Überlieferung des Textes jedoch hat Brecht handschriftlich korrigiert: "sie mich" liebte—statt "ich sie" liebte (BFA XVIII: 178, 561; BBA 164/36; siehe auch RBA alt 30/2, 207/11).

³⁹ Berlau erklärt zur Entstehung von *Jedes Tier kann es*: "Unsere Zusammenarbeit wuchs langsam. Es dauerte, bis ich alles begriffen hatte. Aber am Schluß konnte man kaum noch herausfinden, wer was geschrieben hat." (*Brechts Lai-tu*, S. 64). Man wird—ganz entsprechend dem Begriff von kollektiver Arbeit—dieses Resümee auch künftig ernst zu nehmen haben, statt nach Anteilen Dividierungen vorzunehmen. Zu Diskussionen um die Autorschaft von Alle wissen alles siehe jüngst u.a.: Sabine Kebir, "Wir haben uns dabei fast totgelacht: Ist *Alle wissen alles* ein unbekanntes Lustspiel von Bertolt Brecht & Co?" *Theater der Zeit* 57 (2002) H. 2, S. 20-29; Werner Hecht, "Nicht alle wissen alles: Über Herausgeberprinzipien bei Brecht und jüngste Berlau-Irritationen," *Theater der Zeit* 57 (2002) H. 6, S. 40-42. Ungleich schwieriger ist hingegen die Klärung einer singulären Autorschaft, Brecht oder Berlau? Siehe hier zum Beispiel das Gedicht

„Jetzt,“ ursprünglich im Brecht-Archiv unter Berlau verzeichnet, inzwischen in der BFA Brecht zugewiesen: „jetzt / wo ich hässlich wurd durch / den mangel seines blicks die dereinst / schön wurd durch seinen anblick allein / entlass ich endlich auch meine vernunft“ (BBA 1080/30). Die bisherige Datierung, „um 1944“ (BFA XV: 119, 385), wäre noch einmal detailliert zu prüfen, biographische Gesichtspunkte lassen die 1950er Jahre wahrscheinlicher sein; siehe u.a. Brechts Briefe vom 17.2.1951 und von Ende März 1954 (BFA XXX: 56, 236). Gewichtige Umstände sprechen für Brecht als Verfasser, insbesondere die komplizierte, im Ergebnis einfach erscheinende Syntax, zudem—soweit zu sehen—nur in dieser von Berlaus Dänisch-Deutsch freien Fassung überliefert. Anders bei dem Gedicht *Schwächen*, dessen Autorschaft nach Auskunft Erdmut Wizislas nach wie vor nicht eindeutig geklärt ist (siehe u.a. RBA neu 356). Aber auch hier bleibt das für die Produktivität einer Liebe schöne Phänomen, dass beider Autorschaft dem heutigen Leser als möglich erscheinen kann, ja mit einer alternierenden Zuweisung der Autorschaft die Gedichte geradezu noch dialektisiert werden, und dies wohl ganz im Sinne des einen wie des anderen Verfassers.

⁴⁰ Zu divergierenden Angaben siehe bereits Hans Christian Nørregaard, „Brecht und sein Kreis,“ in Willy Dähnhardt, Brigitte S. Nielsen, Hrsg., *Exil in Dänemark: Deutschsprachige Wissenschaftler, Künstler und Schriftsteller im dänischen Exil nach 1933* (Heide: Westholsteinische Verlagsanstalt Boyens, 1993), S. 434.

⁴¹ Siehe hierzu näher Peter Langemeyer, *Bertolt Brecht, Mutter Courage und ihre Kinder* (Stuttgart: Reclam 2003), S. 121-125.

⁴² Berliner Ensemble, Helene Weigel, Hrsg., *Theaterarbeit: 6 Aufführungen des Berliner Ensembles*, Redaktion Ruth Berlau, Bertolt Brecht, Claus Hubalek, Peter Palitzsch, Käthe Rülcke (Dresden: VVV Dresdner Verlag, 1952).

⁴³ Auch bei den Fotos ist neben dem Ruth-Berlau-Archiv das Bertolt-Brecht-Archiv zu befragen, ebenso das Archiv des Berliner Ensembles.

⁴⁴ Siehe Bertolt Brecht, Caspar Neher, *Antigonemodell 1948*, Redaktion Ruth Berlau. [Mit 94 Bildern der Aufführung in Chur/Schweiz v. Ruth Berlau] (Berlin: Gebrüder Weiss, 1949); Bertolt Brecht, *Die Gewehre der Frau Carrar*, Text.—Modellmappe mit Szenenfotos der Aufführungen in Paris (1937), Kopenhagen (1938), Greifswald (1952), Anmerkungen Ruth Berlau (Dresden: Verlag der Kunst, 1952); Bertolt Brecht, Caspar Neher, *Antigonemodell 1948*, [Redaktion u. Fotos Ruth Berlau] (Berlin: Henschel, 1955), (Modellbücher des Berliner Ensemble. 1); Bertolt Brecht, *Leben des Galilei: Aufbau einer Rolle—Laughtons Galilei*, [Redaktion u. Fotos Ruth Berlau] (Berlin: Henschel, 1956), (Modellbücher des Berliner Ensemble 2); Bertolt Brecht, *Mutter Courage und ihre Kinder*. Mit Szenenfotos der Aufführungen des Deutschen Theaters, des Berliner Ensemble u. d. Münchner Kammerspiele v. Ruth Berlau, Hainer Hill und Ruth Wilhelmi (Berlin: Henschel, 1958), (Modellbücher des Berliner Ensemble. 3).

⁴⁵ Siehe *Episches Theater: Eine Skizze („Hofmeister“)*. Deutschland 1998. 18 min. Eingerichtet von Sebastian Eschenbach, Thomas Malz und Peter Voigt im Auftrag der Akademie der Künste. Kamera: Wolfgang Hieb (1951). Erstmalige Aufführung im Januar 1998 in der Akademie der Künste, schließlich im Februar im Berliner Ensemble,

begleitet durch eine Gesprächsrunde mit Peter Voigt und Egon Monk. Oben angeführte Berichte beziehen sich auf letztgenannte Veranstaltung.

⁴⁶ Grischa Meyer, *Ruth Berlau—Fotografin an Brechts Seite* (München: Propyläen,

2003).

⁴⁷ Zweifellos in Anlehnung an den von Berlau so geschätzten Eisler: "[...] der Begriff des Abliefers, des Boten, der läuft und noch eine Botschaft zu bringen hat, ist für mich seit meiner Jugend eigentlich die größte Idee, die ich von der Arbeiterbewegung gelernt habe. Abliefern müssen! Irgendwas machen, das nützlich ist, das man abliefern kann." (Hanns Eisler, *Gespräche mit Hans Bunge: Fragen Sie mehr über Brecht* (Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1975), S. 196.

⁴⁸ Siehe BFA XXX: 485-487.

⁴⁹ Vgl. Brecht: „Epitaph“ und „Epitaph für M.“ (BFA XV: 178).

⁵⁰ Vgl. BBA 974/55, 2200/56b.

⁵¹ Johann Peter Eckermann, *Gespräche mit Goethe: In den letzten Jahren seines Lebens 1823-1832* (Berlin: Aufbau [3. verb. Aufl.] 1962), S. 213.

Image not
available

due to copyright
restrictions

Ruth Berlau mit Paul Robeson, Anfang 1940er Jahre; Fotograf: unbekannt

Everyone Knows Everything—Brecht's Unknown Danish Play

In the winter of 1936-1937, within one week, Brecht and Ruth Berlau wrote a crime comedy called *Everyone Knows Everything*. The story came from the real life of the so-called "Drilling X"—a master thief who, over the course of fifteen years, stole a great many things by using a drill. When he was finally caught, he turned out to be the peaceful fruit and vegetable merchant Julius Thorvald Framlev. I discovered that the Danish textbook in Berlin's Berlau archive is not, in fact, the original version—as was previously believed—but rather that the original is the German version in the Brecht archive. That version also shows traces of Margarete Steffin's work. In this comedy of confusion set in a petit-bourgeois Danish atmosphere, one can feel the pleasure that Brecht had already taken in *Threepenny Opera* and *Happy End*, where he placed the behavior of the petit-bourgeoisie and criminality on the same level as a source of social critique and humor. The very serious motto and Brecht's comments on *Everyone Knows Everything* also reveal a second, more cryptic way of understanding the play. Brecht's intention was also to criticize the system of political informers that emerged under Stalinism and Hitlerism. My goal is to introduce the play and also discuss Berlau's 1939 attempt to produce it.

Im Winter 1935/6 schrieben Brecht und Berlau in einer Woche die Kriminalkomödie *Alle wissen alles*. Sie ging von der realen Geschichte eines „das bohrende X“ genannten Meisterdiebes aus, der über 15 Jahre mit Hilfe eines Bohrers spektakuläre Einbrüche bewerkstelligt hatte. Als er gefaßt wurde, stellte sich heraus, daß es sich um den friedfertigen Gemüse- und Obsthändler Julius Thorvald Framlev gehandelt hatte. Ich konnte nachweisen, daß das im Berlau-Archiv Berlin befindliche dänische Textbuch nicht—wie bisher angenommen—das Original ist, sondern die im Brecht-Archiv liegende deutsche Version, die übrigens auch Bearbeitungsspuren von Margarete Steffin aufweist. In der im dänischen kleinbürgerlichen Milieu angesiedelten Verwechslungskomödie lebt die aus der *Dreigroschenoper* und *Happy End* bekannte Lust Brechts wieder auf, die in seinen Augen häufige Identität von Kleinbürgerlichkeit und Kriminalität als Quelle der Gesellschaftskritik und des Humors auszuschlachten. Durch ein allzu ernstes Motto sowie Brechts Kommentare zu *Alle wissen alles* ergibt sich freilich auch noch eine zweite kryptische Lesart. Brecht wollte mit dem Stück auch das durch Stalinismus und Hitlerismus hervorgebrachte politische Denunziantentum ausstellen. Ich möchte das Stück und Berlaus Inszenierungsversuch von 1939 vorstellen.

***Alle wissen alles*—ein vergessenes Stück von Bertolt Brecht und Ruth Berlau**

Sabine Kebir

Obwohl Brecht es nicht mehr mochte, als Autor der *Dreigroschenoper* angesehen zu werden, meldete die dänische Zeitung *Berlingske Tidene* am 14. Juni 1935, daß er eine neue „Operette“ plane, eine Fortsetzung der Geschichte der Seeräuberjenny, die zur weiblichen Piratin werde. Über die Rolle wolle er mit Mae West verhandeln.¹ Der Plan scheint identisch mit einem von seiner Mitarbeiterin und Geliebten Ruth Berlau erwähnten gemeinsamen Projekt *Freuden und Leiden der kleinen Seeräuber*, das nicht zustande kam. Da Brecht Geld für seine Familie brauchte und Berlau Unabhängigkeit von ihrem Ehemann Robert Lund suchte, blieb der Plan eines in Dänemark und vielleicht sogar am Broadway verkaufbaren Lustspiels bestehen. Das Lustspiel wurde geschrieben, blieb aber ohne Musik. Es hieß *Alle wissen alles*.

Vieles, was Berlau 1959 Hans Bunge darüber erzählte, hält dem, was zeitauthentische Dokumente offenbaren, nicht stand. Auf solche Dokumente stieß ich während der Arbeit an einer Berlau-Biographie. Korrigiert werden muß z. B. die Entstehungszeit, als die bislang der Winter 1937/38 galt. Das Stück war jedoch schon Mitte 1937 soweit gediehen, daß es Mitarbeitern und Freunden Brechts zur Diskussion gestellt wurde. Am 12. November 1937 bat die sich in Wien aufhaltende Helene Weigel brieflich Walter Benjamin in Paris, „das Exemplar des Stückes *Alle wissen alles* postlagernd nach Zürich“ zu schicken. „Ich will es dort Leuten geben.“² Es sollte offenbar sogar Theatern angeboten werden. Für ein Stück Berlaus hätte sich Weigel nicht engagiert. Brecht ist als Hauptautor zu betrachten. Das gemeinsame Schreiben fand in dem von Berlau für ungestörte Zusammenkünfte gekauften Landhaus in Vallsenbæk im Winter 1936/37 statt. Ziel war, ihr einen Kurs in Dramatik zu geben, dem schon Kurse in Novellistik und Reportage vorausgegangen waren.

Die Fabel von *Alle wissen alles* spielt auf die Geschichten dreier Meisterdiebe an. Zwei waren dem dänischen Publikum bestens bekannt. Im Mai 1931 war ein 'Das bohrende X' genannter Meisterdieb gefaßt worden. Über 15 Jahre hatte er mit Hilfe eines Bohrers viele schnelle Einbrüche bewerkstelligt. Und er besaß die Sympathie vieler Dänen, weil er nie mehr als für etwa 3000 Kronen stahl, mit denen er offenbar ein Jahr lang leben konnte. Als er einmal für 9000 Kronen gestohlen hatte, rechneten sich Presse und Polizei aus, daß er erst wieder in drei Jahren einbrechen würde, was auch geschah. Das zwischen 1916 und 1931 aktive 'Bohrende X' war im bürgerlichen Leben der friedfertige Gemüse- und Obsthändler Julius Thorvald Framlev gewesen.³ Über Karin Michaelis erfuhr Brecht die

Who Was Ruth Berlau? / Wer war Ruth Berlau?

Stephen Brockmann et al., eds., *The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch*
Volume 30 (Pittsburgh: The International Brecht Society, 2005)

Geschichten zweier weiterer Meisterdiebe. Hans Petersen war es Mitte der zwanziger Jahre gelungen, „die Polizei durch die tollsten Diebstähle zu verspotten.“ Wenn er ein Haus plünderte, sandte er am nächsten Tag eine Liste mit eingehender Beschreibung der gestohlenen Gegenstände an die Zeitungen und an die Polizei. „Jedermann betrachtete es als seine höchste Heldentat, daß er ein ganzes Wochenende in der Wohnung des Polizeichefs verbrachte, der mit seiner Familie gerade auf dem Lande weilte.“⁴ Als Petersen dann doch verurteilt wurde, bat Michaelis den König, ihn ihr für einen Resozialisierungsversuch freizugeben. Dank ihrer Hilfe endete Petersen als honorierter Inhaber eines Antiquariats in Kopenhagen. 1933, als Karin Michaelis ihre Häuser deutschen Flüchtlingen zur Verfügung stellte, war aus dem Bungalow, den Ernst Ottwalt und seine Frau Waltraut bewohnten, gerade ein Dieb namens Storm Nielsen ausgezogen, den sie ebenfalls ins bürgerliche Leben zurückgeführt hatte. Nielsen hatte als einziger seine Tür mit mehreren Sicherheitsschlössern versehen, um sein Fahrrad vor Diebstahl zu schützen.⁵

Auch in der *Dreigroschenoper* und *Happy End*, hatte sich Brecht für das Umschlagen von bürgerlichen Existenzen in eine Verbrecheralaufbahn und umgekehrt interessiert. Die damit beabsichtigte Ironisierung des Kapitalismus tritt uns diesmal in der Form einer *Commedia dell'Arte* entgegen, die im dänischen Kleinbürgermilieu angesiedelt ist.

Um Erfolg zu sichern, schreibt man die Hauptrolle für einen Star. Berlau und Brecht dachten an Storm Petersen, kurz Storm P. genannt, einen bis heute in Dänemark berühmten Zeichner, Clown und Schauspieler. In die Inszenierung sollten alle seine Talente einbezogen werden. Tatsächlich liegen von ihm vier Zeichnungen zu *Alle wissen alles* vor:

1. Fischhändler Rasmussen, auf dessen Kopf sich sieben Hüte türmen
2. Zahnarzt Hansen, ein eleganter Dandy, mit Zigarette und Zahnzange
3. Rentier Christensen, dick, glatzköpfig, auf einer Couch sitzend
4. das Bühnenbild, bestehend aus drei nebeneinanderliegenden Zimmern:

- links das Wohnzimmer Christensens mit Plüschmöbeln
- in der Mitte das Hinterzimmer des Fischladens von Rasmussen mit Holzbottichen und einem Eisenbett
- rechts der Praxisraum von Zahnarzt Hansen

Christensens Frau Christine wundert sich, daß ihr Mann, der Aktionär ist, nicht immer genügend Geld für den Haushalt hat. Er hingegen regt sich über den schäbigen Fischhändler Rasmussen auf, weil er neuerdings sieben Hüte besitzt. Er kann sie nur gestohlen haben und scheint mit ihnen weitere Betrügereien vorzuhaben. Christensen verbreitet, daß sein Nachbar das lang gesuchte Bohrende X ist. Um sich zu schützen, bestellt er ein Kombinationssicherheitsschloß. Zwischen Christensens und dem Zahnarzt Hansen und seiner Frau Minna bestehen freundschaftliche

Kontakte. Aber im Gegensatz zum Publikum erregt es bei Christensen keinen Verdacht, daß der Arzt seit Monaten an der Erfindung eines elektrischen Zahnbohrers arbeitet, der beim Patentamt keine Anerkennung fand, weil die Bohrleistung zu stark war. Hansen hat damit nicht nur einem Patienten den Kiefer durchbohrt, sondern auch ganze Herdplatten. Auch er ist schlecht auf Fischhändler Rasmussen zu sprechen. Obwohl selbst ein Don Juan, glaubt er, daß im Hinterzimmer des Ladens Frauen verführt werden, darunter auch seine Minna.

So startet eine Klatsch- und Denunziationskomödie, die keine Gelegenheit für Klamauk ausläßt. Sie spielt in der Fastnachtszeit, es kommt zu phantasievollen Kostümierungen. Zeitweise wird in allen drei Räumen gleichzeitig gespielt. Höhepunkt ist ein bei Rasmussen stattfindender Faschingsball des Fischhändlervereins, auf dem die Gäste als Fische verkleidet sind. Von Christensen alarmiert, erscheint Polizeikommissar Olsen auf dem Ball, um Rasmussen als 'Bohrendes X' zu verhaften. Daß er abwesend ist, verstärkt den Verdacht. Für den Zuschauer wird immer klarer, daß das 'Bohrende X' wohl eher derjenige ist, der es am eifrigsten belastet und zu überführen trachtet: Rentier Christensen. Gegenüber der Realität hat die Dramaturgie hier eine raffinierte Verschiebung geschaffen: Das Publikum, das—analog zum realen Obst- und Gemüsehändler Framlev—zunächst auch Fischhändler Rasmussen für das Bohrende X halten muß, bekommt immer mehr Elemente gezeigt, die den Verdacht auf einen anderen lenken. Der stets als redlicher Mann dargestellte Fischhändler erweist sich am Ende tatsächlich als solcher, wäre aber beinahe Opfer von Intrigen der eigentlichen Verbrecher geworden.

Ruth Berlau sagte später: „Wir haben uns dabei fast totgelacht. [...] Die dänischen Witze erkenne ich als meinen Anteil. Aber darüber hinaus kann ich, auch beim nochmaligen Lesen, schwer auseinanderhalten, was von Brecht ist und was von mir, welche Sätze, welche Drehpunkte ich geliefert hatte.“⁶

In der Bauweise des Stückes ist modellhaft Brechts allgemeines dramaturgisches Grundanliegen erkennbar, die Aufklärung der Intrige von der Bühne ins Publikum zu verlegen. Zur Demonstration dieser Technik, die er für die Erzeugung einer aktiven Zuschauerkunst vorschlug, eignet sich ein Kriminalspiel besonders. Das bedeutet z. B., daß das Publikum zeitweise in die Irre geführt wird, um dann um so besser bestimmte Dinge schneller als die Figuren im Stück zu erkennen. Dieses Anliegen unterstützte auch das Bühnenbild, das zwischen den drei Wohnräumen keine Wände, sondern Transparenz vorsah. Diese Konzeption läßt sich auf das von Brecht bearbeitete Stück *Ich will ein Kind haben* von Sergej Tretjakow zurückführen, für das 1926 ebenfalls ein „Schaugerüst“ entworfen worden war, das dem Publikum größere Einblicke ermöglichte als die an den Wänden lauschenden Figuren sie hatten. Ähnlich konzipiert war auch das Bühnenbild von Ferdinand Bruckners 1928 am Deutschen

Theater in Berlin aufgeführtes Erfolgstück *Die Verbrecher*. Hier war ein Gerüst erfunden worden, das ein mehrstöckiges Haus für sieben Mietsparteien repräsentierte, in denen simultan gespielt wurde.

Margarete Steffin, die selbst schon versucht hatte, Kriminalstorys zu schreiben, stellte ein Skript des Stücks her: „Alle wissen alles. Schwank in 3 Akten.“⁷ Nach Berlau kritisierte sie es zunächst „heftig“. Sie meinte, „für eine richtige Kriminalstory ist das zuwenig. Im Grunde war sie wohl dagegen, daß Brecht acht Tage nach Vallengbæk in mein Haus gefahren war.“ Trotzdem bereicherte Steffin das Stück durch weitere komische Elemente. „Sie hat dann eine Geschichte mit einem Füllfederhalter eingebaut, die ich sehr schlecht finde.“⁸ Brecht autorisierte jedoch diese Idee Steffins und baute sie handschriftlich sogar aus.⁹ Als gewichtigerer Beitrag Steffins ist zu erkennen, daß eine der Hauptrollen, Rasmussens Lehrjunge Valdemar, ab S.10 plötzlich ausgeprägten Berliner Dialekt spricht.¹⁰ Dies, aber auch die für die Brecht-Werkstatt typischen Klebungen innerhalb der Seiten zeigt, daß das vorliegende Manuskript nicht als Endfassung angesehen werden kann. Es ist auch möglich, daß die zur Fastnacht aus dem Radio kommenden Faschings-Verse von Steffin stammen. Das sind Knüttelreime, deren Rhythmus durch Füllwörter harmonisiert wurde. So etwas war Brecht fremd. Daß es außer diesen Knüttelversen keine Lyrics gibt, zeigt, daß die Arbeit recht bald abgebrochen wurde. Ursache war wohl ein Streik Steffins. An Brechts Sorgen um die im Sommer 1937 im Spanischen Bürgerkrieg „vermißte“ Ruth Berlau erkannte sie seine Gefühle für die Konkurrentin. Steffin war aber bereit, mit Brecht an einem politischen Stück zu arbeiten: *Die Gewehre der Frau Carrar*, das Berlau sofort inszenierte, nachdem sie aus Spanien zurückgekommen war.

Von dem durch Steffin hergestellten Typoskript, in das Brecht handschriftlich Korrekturen und Regieanweisungen eingetragen hat, wurde—wahrscheinlich im Jahre 1938—eine dänische Übersetzung angefertigt, die als Textbuch überliefert ist.¹¹ Es wurde bislang für das Original angesehen und der deutsche Text galt als Übersetzung.¹² Da die im deutschen Text sichtbaren handschriftlichen Korrekturen und Regieanweisungen Brechts sowie Steffins Klebereien im nahtlosen dänischen Text übernommen sind, ist zu erkennen, daß es umgekehrt war. Eine noch ungeklärte Ausnahme können die bereits erwähnten Verse bilden, die während der Fastnacht als „Stimmen aus dem Radio“ zu hören sein sollten. Sie holpern im Dänischen weniger. In der deutschen Version sind sie alle nachträglich eingeklebt oder liegen lose dabei—ein Hinweis darauf, daß sie vielleicht auch nachträglich „übersetzt“ wurden.

Aus Briefen Berlaus an den Journalisten Knut Rasmussen alias Crassus geht hervor, daß sie 1939 einen Versuch machte, *Alle wissen alles* zu inszenieren. Crassus engagierte sich stark für Brechts Arbeit. Er übersetzte damals mehrere Stücke. Berlau kontrollierte das Ergebnis

und bat Crassus auch um andere Dienste. „Hast Du auf eine oder andere Weise vorteilhafte Beziehungen zu einem Theater in Odense? Denn hier ist das Stück *Alle wissen alles*. [...] Dafür braucht man einen guten Komiker, Storm Petersen interessiert sich dafür.“ Es basiere auf einem alten englischen Stück, das „verdänisch und modernisiert“ worden sei.¹³ In einem weiteren Brief heißt es, daß Storm P. mit Betty Nansen über das Stück verhandle—der Inhaberin eines wichtigen Privattheaters. Er „will gern die Hauptrolle [des Fischhändlers Rasmussen] spielen, sie ist sozusagen auch für ihn gemacht.“¹⁴

Storm P., so klagte Berlau später Bunge, sei der einzige gewesen, der das Stück wirklich verstanden habe.¹⁵ In Brechts Regieanweisung heißt es „Die Spielweise der Schauspieler sollte etwas von dem spielerischen Realismus und den amüsanten, so natürlichen Übertreibungen haben, die amerikanische Cartoons auszeichnen.“¹⁶ Storm P. personifizierte selbst eine Verbindung zwischen Cartoon und Clown. Die ihm auf den Leib geschriebene Rolle des Fischhändlers enthielt auch ein Element, das auf einer seiner populären Revuenummer aufbaute: die sieben Hüte, die Rasmussen angeblich gestohlen hatte. In Wirklichkeit war das die einzige verfügbare Konkursmasse eines Kunden, dem er viel Fisch auf Kredit verkauft hatte. Die Hüte haben für Rasmussen jeweils eine eigene Bedeutung. So gibt es einen Hut der Energie, einen Künstlerhut und einen Hut der Wahrheit. Oft kann sich Rasmussen nicht entscheiden, welchen Hut er aufsetzen soll, insbesondere, wenn er als Händler zwischen dem Hut des Egoisten und dem des Altruisten wählen soll. Storm P.s Revuenummer, die die Idee mit den Hüten inspirierte, hatte Brecht „besonders gern [...]. Ein Mann kommt in eine Gesellschaft, und damit er dort seinen Hut nicht vergißt, - weil man seinen Hut ja immer vergißt -, hat er einen Apparat gegen das Vergessen von Hüten bei sich. Der Apparat, mit dem Storm P. auftritt, ist größer als zwei Autos und paßt kaum auf die Bühne. Storm P. hupt, der Hut fliegt hin und her, wirbelt rauf und runter—aber der Apparat mit seinen vielen Armen fängt ihn immer wieder ein.“¹⁷ Storm P.s populärer Hutzirkus sollte in *Alle wissen alles* fortgesetzt werden.

Ein mit den Zeichnungen Storm P.s geschmückter Programmzettel¹⁸ gibt den 6. April, den Gründonnerstag 1939, als Premierentermin an. Ein Autor des Stücks *Alle véd* alt ist nicht ausgewiesen. Stattdessen wird auf der Innenseite der seltsame Kommentar eines „alten Dramatikers“ abgedruckt, der selber nur „einige Ratschläge beige-steuert“ haben will. Der Kommentar enthält Teile von Brechts *Vorwort zu einem Schwank*, der einzigen Spur von *Alle wissen alles* in der BFA.¹⁹ (Dort herrscht das Editionsprinzip, Textgeschenke Brechts an andere grundsätzlich nicht aufzunehmen.²⁰)

Während Brechts *Vorwort* das Stück als „Bearbeitung eines vergessenen englischen Schwanks aus den neunziger Jahren“

darstellt, präzisiert der Programmzettel, daß es sich um eine „jüngere, umfangreichere und robustere Schwester“ von Richard Brinsley Sheridans *The School for Scandal*²¹ handle, ein Stück, das damals in Kopenhagen gespielt wurde. Auch hier ging es um Klatsch, Bespitzelung und Verleumdung und auch hier wurde das Publikum durch dramaturgische Kniffe angeregt, sich den auf der Bühne getroffenen Urteilen nicht ohne weiteres anzuschließen. Mehr als diese allgemeinen Züge haben die beiden Stücke aber nicht gemein. Der Verweis auf ein altes englisches Stück sollte vor allem der Verschleierung der wirklichen Autorennamen von *Alle véd alt* dienen. Nach den Skandalen um *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe* hatte ein Brecht-Stück keine Chancen mehr auf großen Kopenhagener Bühnen.²² Da Ruth Berlau als Dramatikerin bislang nicht in Erscheinung getreten war, ihre Nähe zu Brecht aber kein Geheimnis war, mußte auch ihr Name verschleiert bleiben.

Betty Nansen konnte sich nicht zur Aufführung entschließen. Berlau versuchte weiter, Möglichkeiten über Crassus zu finden, der notfalls auch als Autor firmieren sollte: „Weißt Du, es ist für uns im Augenblick das Wichtigste, weil es Geld einbringt. Schwöre, verdammt noch mal zum Teufel, daß Du tust, was Du kannst, und vielleicht wird es notwendig, daß Du es zu guter Letzt bist, der es übersetzt, modernisiert und verdänischt hat. Was sagst Du dazu? Ist das schlimm? [...] wer glaubt dem alten Engländer in Verbindung mit mir???“²³

Aus späteren Briefen an Crassus geht hervor, daß das Stück nicht so „einfach auf der Bühne“ zu realisieren sei, wie sie zunächst geglaubt hatte. Die „große Rollenliste“²⁴ sei, „zu groß für kleine Theater, aber mehrere Rollen können von den gleichen Schauspielern gespielt werden.“ Das Stück könne gekürzt werden und werde, weil es für das große Publikum geschrieben sei, ungeheuer viel Geld einspielen.²⁵

Aus dem Programmzettel geht hervor, daß sich Storm P. aus dem Projekt zurückgezogen hatte, weil keine professionelle, sondern nur eine Amateuraufführung zustande kam. Aufführungsort war das direkt neben dem Tivoli gelegene Apollotheater, das seinen Saal zu Feiertagen an freie Truppen vermietete. Die Rolle Rasmussens war nun besetzt mit Gustav Gabrielsen, Berlaus wichtigstem Laiendarsteller aus ihrem Arbeitertheater. Von den anderen 24 namentlich erwähnten Laien, die sich als „AMATØR-TEATRET“ präsentierten, hatte keiner etwas mit dem Revolutionären Theater oder dem Arbeitertheater zu tun.

Auf der Rückseite des Programzettels entschuldigte sich Ruth Berlau, daß nicht das im Textbuch empfohlene Bühnenbild der drei nebeneinanderliegenden Räume zu sehen sein werde, sondern eine behelfsmäßige Dekoration, die das Apollothetäer zur Verfügung gestellt hatte. Auch habe die Truppe „nicht die Probezeit und die Kräfte gehabt“ die das Stück eigentlich erforderte.

Weitere Briefe Berlaus an Crassus geben über Brechts Rolle

beim Inszenierungsversuch 1939 Auskunft. Sie hoffte, „daß Brecht jetzt am Sonnabend nach Kopenhagen kommt und 8 Tage bis zu den *Alle wissen alles*-Proben bleibt. [...] ich kann das große Stück nicht allein durchführen. [...] Brecht muß zu einigen Proben hier sein.“²⁶ Offenbar war es schwierig, ihn nach Kopenhagen zu locken. Aber sie konnte Crassus bald vermelden, daß es gelungen war: „das hätte ich nicht gedacht, denn er ist mitten in einer Arbeit, aber hier war grosse Bühnenprobe von *Alle wissen alles*, und es half mir ungeheuer, daß er zu dieser Probe kam.“²⁷ Aber Brecht blieb nicht lange genug. Er war bereits mit seiner dringend gewordenen Flucht nach Schweden beschäftigt. Weil das komplexe Stück für die Laienmannschaft allein nicht zu bewältigen war, fand die Premiere nicht statt.

Heute mutet seltsam an, daß der „alte Dramatiker“ in seinem *Vorwort* eine umständliche Rechtfertigung der Gattung des Schwanks unternahm. Der „Spaß an Niedrigem“ sei ein „Naturrecht. Was mich betrifft, muß es nur ganz unverhüllt auftreten [...]. Einen leichten Stich ins Unsittliche würde schon ein Schwank bekommen, der irgendwie veredelt aufträte“, d.h. mit Elementen von Kitsch. Interessant am vorliegenden Stück sei, daß die endgültige Lösung des Kriminalfalls nicht auf der Bühne gezeigt wird, sondern dem Publikum anheim fällt: „Ein Mann vollführt einige Bewegungen, zwei andere deuten diese. Sie sind nur auf das Gehör angewiesen [...], während der Zuschauer auch noch sieht und so zu einer richtigen Deutung kommt.“ In der Tat kam in *Alle wissen alles* die von Brecht immer wieder erneuerte dramatische Technik zum Zuge, die Botschaft nicht direkt von den Figuren ausdrücken, sondern vom Publikum erschließen zu lassen. Den erfolgreichsten Höhepunkt dieser Technik erreichte er später mit *Mutter Courage*.

Obgleich der „Spaß am Niedrigen“ zum Naturrecht erklärt war, ist der deutschen Fassung ein düsteres Motto vorangestellt, das aus Shakespeares *Timon von Athen* stammt:

Oh, grause Zeit! Was ist das für ein Boden
In dem nur Mißtraun sprießt und Glaube eingeht!
Ein jeder hält den andern für den Schurken
Für den ihn selbst man nicht hält und drin irrt.
Oh wilde Welt, wo der, der Herrschaft anstrebt
Den andern laut Tyrann schilt und der Dieb
Haltet den Dieb! schreit. Oh höchst grause Zeit!²⁸

Das Motto fehlt im dänischen Textbuch. Auf dem Programmzettel wurde auch die folgende rätselhaft düstere Bemerkung des „alten Dramatikers“ weggelassen: „Es bedarf kaum einer besonderen Erklärung, warum diese Atmosphäre des Verdachts, den alle gegen alle nähren, der Bespitzelung und der besonderen Verdächtigkeit des redlichen Mannes in unserer Zeit

recht aktuell wirkt.“²⁹ Der Zeilenkommentar der BFA verweist hier nur auf die Szene *Spitzel in Furcht und Elend des Dritten Reiches*.³⁰ Doch die Untaten des 3. Reichs schienen Brecht durchschaubar. Undurchschaubar war dagegen ein Schauspiel, das sich gerade in der Sowjetunion abspielte. Seine Korrespondenz von Anfang 1937, als das Stück entstand, zeigt entsetzte Irritation über die Verhaftungen Carola Nehers,³¹ Sergej Tretjakows³² und seines Freundes und kurzzeitigen Nachbarn in Skovsbostrand Ernst Ottwalt,³³ der das Haus des Meisterdiebs Storm Nielsen bewohnte, bevor er in die Sowjetunion emigrierte. Das unheimliche Spiel der Denunziationen bekam geradezu teuflische Dimensionen, weil es ein Zusammenspiel der sowjetischen mit den faschistischen Behörden gab. Das zeigte sich bei der Auslieferung linker Emigranten nach Deutschland, die dann sofort in ein KZ kamen wie Ottwalts Ehefrau Waltraut Nicolaus und Hans Borchardt,³⁴ der als Mitarbeiter an *Die heilige Johanna der Schlachthöfe* genannt ist. Borchardt konnte durch eine von Brecht angestiftete internationale Hilfsaktion befreit werden und in die USA ausreisen.

Dies sind die kryptischen Hintergründe der 1937 entstandenen Kriminalkomödie *Alle wissen alles*. Die in drei Räume aufgeteilte Bühne, wo sich die Verdächtigungen und Denunziationen von beiden Seiten auf den „redlichen Mann“ im Zentrum richten, läßt die Vermutung zu, daß hier das satanische Zusammenspiel von Hitler und Stalin in Hinblick auf die flüchtende deutsche Linke suggeriert war. Der im mittleren Raum Fisch verkaufende Rasmussen wäre als Vergegenwärtigung Ottwalds, oder Borchardts zu sehen, die jeweils von zwei Seiten den phantastischsten Verdächtigungen ausgesetzt und damit dem Verderben preisgegeben waren.

Berlau ließ bei ihrem Inszenierungsversuch die politischen Suggestionen weg. Weder Darsteller noch Zuschauer sollten durch dunkle Shakespeare-Sprüche an das weltpolitische Intrigenspiel erinnert werden. *Alle wissen alles* wurde zum reinen Unterhaltungsstück.

Ruth Berlau hat immer wieder Chancen für das Stück gesucht. Der bemerkenswerteste Vorstoß fand 1946 in einem Gespräch mit Charles Chaplin statt, den sie während der Dreharbeiten zu *Monsieur Verdoux* für das dänische Boulevardblatt *Ekstrabladet* interviewte. Um sein Interesse für die Rolle des Fischhändlers zu wecken, zeigte sie ihm Storm P.s Zeichnung, die Rasmussen mit seinen sieben Hüten darstellt. Während Chaplin sie aufmerksam betrachtete, erklärte sie, daß Rasmussen zu viel Fisch auf Kredit verkauft habe, aus dem Nachlaß eines Schuldners aber nichts anderes als diese sieben Hüte bekommen konnte. „Er nimmt sie als Warnung, nicht mehr auf Kredit zu verkaufen und er erklärt seinem Lehrling, wann er die verschiedenen Hüte benutzen will. Chaplin will die ganze Geschichte hören und er ist ein guter Zuhörer, bis ein Stichwort fällt. Ich glaube, daß es ihm reicht, als ich den hohen

Seidenhut erläutert habe, den Fischhändler Rasmussen tragen will, wenn ihm traurig zumute ist, und den Derby-Hut des Geschäftsmannes, wenn er versuchen will, zu mogeln—aber nein, Chaplin zeigt auf den großen schwarzen Künstlerhut, den Storm als Nummer drei von sieben Hüten auf Fischhändler Rasmussens Kopf gesetzt hat: ‚Und der Künstlerhut?‘ fragt Chaplin, ‚den Künstlerhut, wann benutzt er den?‘ // Es gibt eine kleine Pause, wir schauen einander in die Augen, und dann entsteht einer dieser sogenannten unvergeßlichen Augenblicke, von denen das Leben nicht gerade voll ist. // ‚Ja, Fischhändler Rasmussen wird sich nicht leisten können, ihn so oft zu tragen,‘ sage ich. Da springt Chaplin auf und spricht: ‚[...] Den Künstlerhut wird er tragen, wenn er die Wahrheit sagt und es ist teuer, die Wahrheit zu sagen.‘“ Hier sprach der Chaplin, der von der Presse verfolgt und vor den Ausschuß zur Untersuchung unamerikanischer Aktivitäten geladen war. Leider erregte die in der Tat ja chaplinesk angelegte Figur des Fischhändlers Rasmussen bei ihm doch nur kurzzeitiges Interesse.

Übrigens wird *Alle wissen alles* hier im *Ekstrabladet* von Berlau als „mein Stück“ bezeichnet, weil Brecht im Nachkriegsdänemark kein Lustspiel vorschlagen wollte, das nach seinen Maßstäben im Rohzustand geblieben und ohne aktuellen Bezug war.³⁵

1945, ein Jahr zuvor, hatte Berlau in New York einen Mikrofilm mit allen unveröffentlichten Stücken Brechts angefertigt. Es gelang ihr, die Public Library für eine Kopie zu interessieren. Vorangestellt ist eine Erklärung Brechts, wonach er sich als „author or owner of the following material“ erklärte.³⁶ Der Film enthält auch *Alle wissen alles* samt den Zeichnungen von Storm P. Die Brecht-Erben erheben heute keine Ansprüche an das Stück. Wer es spielen will, muß sich an die Berlau-Erben wenden.

Anmerkungen

¹ Harald Engberg, *Brecht auf Fünen: Exil in Dänemark 1933-1939* (Wuppeertal: Peter Hammer, 1974), S. 141.

² BBA 2171/18

³ *Politiken* meldete die Enttarnung und Festnahme Thorwald Framlevs auf der Frontseite am 9.5.1931. Siehe: Hans Christian Nørregaard, „Glauben, Rätseln, Wissen oder ein spätes Ruhmesblatt für Gustav Gabrielsen,“ in *Dreigroschenheft* 4/2002, S. 11-18.

⁴ Karin Michaelis, *Der kleine Kobold: Lebenserinnerungen* (Freiburg/Breisgau: Kore, 1998), S. 287-288.

⁵ Birgit S. Nielsen, „Die Freundschaft Bert Brechts und Helene Weigels mit Karin Michaelis,“ in *Die Künste und die Wissenschaften im Exil 1933-1945* (Geltingen: Lamberg Schneider, 1992), S. 81. In den Aussagen Ruth Berlause zu den Quellen

von *Alle wissen alles* verschmelzen die beiden von Karin Michaelis resozialisierten Diebe zu einer Figur: Die dramatische Geschichte des Bittgangs zum König und die Resozialisierung Hans Petersens, die in den zwanziger Jahren stattgefunden hatte ordnet sie dem zu Brechts Zeiten in Skovsbostrand lebenden Storm Nielsen zu. Ruth Berlau/Hans Bunge, *Brechts Lai-tu* (Berlin: Eulenspiegel, 1987), S. 77.

⁶ Ebenda, S. 82-85.

⁷ Das von Steffin hergestellte deutsche Typoskript ist in den Findbüchern des BBA unter der Rubrik *Mitarbeit an Stücken und Stückbearbeitungen* als Stück von Ruth Berlau verzeichnet: BBA 626/1-62.

⁸ *Lai-tu*, a. a. O., S.77.

⁹ BBA 626/46 und BBA 626/16.

¹⁰ Steffin setzte auch Rollen für *Furcht und Elend des Dritten Reiches* in Berliner Dialekt.

¹¹ RBA 306. Hans Christian Nørregaard besitzt ein identisches Textbuch in kleinerem Format, in dem die finnische Adresse Ruth Berlaus notiert ist. In den USA soll sich ein weiteres Exemplar befinden.

¹² Hans Christian Nørregaard, „Brecht und Dänemark,“ in *Die Künste und die Wissenschaften im Exil*, a. a. O., S. 137.

¹³ Ruth Berlau an Knut Rasmussen, 23. 2. 1939, BBA E80-81.

¹⁴ Ruth Berlau an Knut Rasmussen, ohne Datum, BBA E8/30.

¹⁵ *Lai-tu*, a. a. O., S. 77.

¹⁶ BBA 626/03

¹⁷ *Lai-Tu*, a.a.O., S.26

¹⁸ KBK 11 utilig 841.

¹⁹ BFA XXII, S. 502-503.

²⁰ In den Fällen, „in denen Brecht seine Anteile an Texten ausdrücklich anderen überlassen hat, wird dies als Tatbestand anerkannt, und deshalb werden entsprechende Texte nicht als die Brechts angesehen, auch dann nicht, wenn ihr quantitativer Anteil hoch ist. Das ist z. B. bei Erwin Strittmatters *Katzgraben* der Fall oder bei Ruth Berlaus Geschichten-Sammlung *Jedes Tier kann es.*“ –Editionsbericht im Registerband der BFA, S. 811.

²¹ Richard Brinslay Sheridans Stück *The School for Scandal* wurde 1777 uraufgeführt.

²² *Bertolt Brecht som brugs-kunst*, RBA 142. Die dänische Fassung wurde unter Pseudonym von Robert Lunds Rechtsanwalt Gustav Vøtz dem Königlichen Theater vorgeschlagen, das jedoch kein Interesse zeigte.

²³ BBA E8/18.

²⁴ Das dänische Textbuch weist 24 Rollen aus, plus drei Kinder und etliche Kunden des Fischladens.

²⁵ BBA E8/19.

²⁶ BBA E8/5-10.

²⁷ BBA E8/29.

²⁸ BFA 626/01 Die Überprüfung der Shakespeare-Ausgaben in Brechts Nachlaßbibliothek ergab, daß es sich hier um eine freie Dichtung, nicht um eine Nachdichtung im eigentlichen Sinne handelt. Das Shakespeare-Stück enthält allerdings Anstreichungen, mit denen man Brechts Assoziationskette nachvollziehen kann.

²⁹ BFA XXII/1, S. 503.

³⁰ BFA XXII/2. S. 1060

³¹ Carola Neher wurde am 25. 6. 1936 verhaftet. Brecht erfuhr Anfang 1937 davon.

³² Sergej Tretjakow wurde im Juli 1937 verhaftet. In einem Brief an Karl Korsch vom November 1937 steht, daß seine „literarischen Verbindungen mit der Union sehr dünn geworden“ seien, seit Tretjakow „ich glaube als japanischer Spion“ verhaftet worden sei.

³³ Ernst Ottwalt wurde als Trotzkist verhaftet.

³⁴ Hans Hermann Borchardt (1888-1951), Philosoph und Schriftsteller, wurde von Brecht als „größter Satiriker deutscher Sprache“ gesehen.

³⁵ Ruth Berlau, „Hvor Chaplin tager støvlerne af,“ in *Ekstrabladet*, 5. 10. 1946. Zit n. d. etwas umfangreicheren Typoskript „Chaplin tar' skoene af & hvorfor?“ (Warum es Chaplin die Schuhe auszieht?), BBA 1958/110.

³⁶ Die Erklärung ist auf den 1. August 1945 datiert. Eine weitere Kopie des Films befindet sich in RBA 79.

Berlau Without Brecht: “As ‘Red Ruth’ She Even Enjoyed a Certain Fame Throughout the Country”

When Ruth Berlau followed Brecht’s call in the early summer of 1940 to share his exile with him, she got the chance of her lifetime. For ten years she had tried out various artistic disciplines but had remained totally unknown to the Danish public and mostly rejected by the critics.

Als Ruth Berlau im Frühsommer 1940 dem Ruf Brechts folgte, ihn weiter ins Exil zu begleiten, bekam sie die Chance ihres Lebens. In Dänemark hatte sie sich durch zehn Jahre auf keinem künstlerischen Gebiet behaupten können, sie war von den Kritikern meistens abgetan worden und in der Öffentlichkeit völlig unbekannt geblieben.

Berlau ohne Brecht: "Als 'Rote Ruth' genoß sie sogar eine gewisse Berümtheit im ganzen Land"¹

Hans Christian Nørregaard

Die Dreigroschenoper traf in Kopenhagen auf ein unvorbereitetes Publikum, obwohl die Premiere erst im Januar 1930 stattfand. Das war um so erstaunlicher, als Berlin damals unter Dänen als die europäische Theatermetropole schlechthin galt. Wegen der kurzen Entfernung und der günstigen Valutaverhältnisse gönnten sich viele Interessierten ab und zu einen Wochenendausflug in die deutsche Reichshauptstadt, um die letzten Erfolge auf der Bühne zu sehen. Auch berichteten die Zeitungen fast täglich über die bekanntesten deutschen Schauspieler, Dramatiker und Regisseure.

In den Tagen, als auf Det ny Teater² *Die Dreigroschenoper* vorbereitet wurde, liess z.B. der Direktor von Dagmartheatret verlauten, dass man eine Aufführung von Ferdinand Bruckners *Die Verbrecher*, das in der Regie von Heinz Hilpert im Deutschen Theater Aufsehen erregt hatte, plane, und dass man Erwin Piscator, der wie so oft eben Pleite gemacht hatte, für die Aufführung als Gastregisseur gewinnen wolle. Daraus wurde nichts, 1931 inszenierte Hilpert aber selber das Stück auf dem literarisch anspruchsvollen Dagmartheater.

Die Dreigroschenoper in der Regie von Svend Gade wurde vom gutbürgerlichem Stammpublikum in Det ny Teater eher beiläufig zur Kenntnis genommen. Brecht war nur unter Spezialisten bekannt und bisher noch nie in Kopenhagen gespielt worden. Die Premiere am 15. Januar wurde auch kein grosser Erfolg, obwohl die Darstellerin der Polly, Gerda Madsen, einen Durchbruch erlebte, von dem man nur träumen konnte.³ Als das Stück nach nur 31 Aufführungen abgesetzt wurde, erfuhr man in weiten Kreisen, dass man eine einmalige Gelegenheit verpasst hatte, denn obwohl die dänische Inszenierung vieles zu wünschen übrig liess, war doch etwas dran gewesen. Erst nachdem die deutschen Schallplatten auch in Dänemark verbreitet wurden, entstand allmählich ein breiteres Brecht-Weill-Interesse, besonders unter Gymnasiasten und Studenten.

Unter denen, die *Die Dreigroschenoper* nicht verpasst hatten, war die 23-jährige Ruth Berlau, die das Stück zusammen mit ihrer Schwester Edith gesehen hatte.⁴ Sie merkte sich weder Verfasser noch Komponist, nur Gerda Madsen, die sie 'grandios' fand, und den Darsteller des Macheath, Osvald Helmuth, und verlor sonst kein Wort über das Ganze, obwohl sie sich für Theater interessierte und privat gerade Schauspielunterricht nahm. Als Frau des Arztes Dr. Robert Lund⁵

Who Was Ruth Berlau? / Wer war Ruth Berlau?

Stephen Brockmann et al., eds., *The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch*
Volume 30 (Pittsburgh: The International Brecht Society, 2005)

konnte sie sich das leisten. Ihr Ehemann sah das ironisch als ein etwas kostspieliges Hobby. Dass es zu etwas Konkretem führen könnte, wollte er kaum wahrnehmen.

Ihr Privatlehrer war Thorkild Roose, ein bedeutender naturalistischer Schauspieler und Regisseur am Königlichen Theater, dem dänischen Staatstheater. Er studierte mit ihr drei Rollen ein, eine komische von Ludvig Holberg, eine lyrische von dem Romantiker Henrik Hertz und Strindbergs *Fräulein Julie*. Man musste eben seine Spannweite demonstrieren können. Ihr Talent schätzte Roose nicht besonders hoch ein, dazu kam, dass sie fast chronisch Probleme mit der Stimme hatte. Roose riet ihr, eine Pause im Unterricht einzulegen, um einen Spezialisten zu konsultieren, was sie auch tat. Da sie aber von Natur aus rastlos war, suchte sie während der gezwungenen Pause den jungen Regisseur Per Knutzon auf und las ihm ein Stück von Ferdinand Bruckner vor, *Krankheit der Jugend*, von dem sie behauptete, sie habe es selber übersetzt.

Knutzon inszenierte die Vorstellungen von Forsøgsscenen (die Versuchsbühne). Das war ein idealistisches Unternehmen, das experimentelles Theater und linke Zeitstücke aufführte. Die Versuchsbühne spielte aus Prinzip nur Stücke, die für das kommerzielle Theater kaum Interesse hatten oder von der justizministeriellen Zensur für öffentliche Aufführungen verboten werden könnten. Die Versuchsbühne war ein Verein, sie durfte nur für ihre Mitglieder auftreten und unterlag damit nicht der Zensur. Bei der nächsten Vorstellung, *Cyankali* von Friedrich Wolf, war das von Bedeutung, da es schon einem Privattheater untersagt worden war, das kontroverse Drama gegen die Abtreibungsgesetze zu zeigen. Als mitten in den Vorbereitungen Knutzons ein zweites Privattheater mitteilte, es wolle sich mit *Cyankali* versuchen, unterbrach er die Proben und wählte stattdessen *The Adding Machine* von Elmer Rice. Das amerikanische Stück zeigte sich technisch als viel zu kompliziert für die bescheidene Kapazität der Versuchsbühne, und Knutzon musste in aller Eile etwas drittes finden. Er entschied sich für ein frühes Stück von diesem Brecht, der vor wenigen Monaten in Kopenhagen eingeführt worden war, *Trommeln in der Nacht*, eine Notlösung fast.

Warum hatte Ruth Berlau Knutzon die Bruckner-Übersetzung gebracht? Um ihm das Stück zur Aufführung vorzuschlagen? Oder um durch ihre Person Eindruck auf ihn zu machen? Das letzte ist ihr gelungen. Er verwendete für die meisten Rollen professionelle, vorwiegend arbeitslose Schauspieler der zweiten oder dritten Garnitur, die in seinen Händen oft Ungewöhnliches leisteten. Für jüngere Frauenrollen nahm er nicht selten hübsche Amateurrinnen. Er hatte neulich sehr ehrgeizig eine eigene Schauspielschule der Versuchsbühne gegründet, möglicherweise hat Berlau noch dort einige seiner Kurse folgen können, ehe er sich für ihre Mitwirkung in dem Brecht-Stück entschied. Durch ihre Freundin, die Schauspielerin Karin Nellemose,⁶ erfuhr sie, dass Knutzon einem Kollegen

gegenüber geäußert hatte, er glaube, in Berlau "das Talent gefunden zu haben, das Dänemark so nötig brauchte."⁷ Erst sollte sie Marie spielen, dann die grösste weibliche Rolle im Stück, die der Anna Balicke.

Währenddessen kam es im Hause Lund zu einer Krise. Berlau war von Knutzon, der schon damals mit seiner späteren Ehefrau, der Schauspielerin und Diseuse Lulu Ziegler, zusammenlebte, erotisch fasziniert, zog erst zu ihrer Mutter und Schwester, wo es zu eng war, und mietete sich dann ein eigenes Zimmer in der Stadt. Da es im vierten Stock lag und sie sich vor den Mitbewohnern genierte, traf sie sich meistens mit Knutzon in Hotellzimmern.

Die Versuchsbühne verfügte über kein eigenes Haus, sondern musste sich jedesmal irgendwo einbetteln, und da Knutzon hauptberuflich als Schauspieler an Folketeatret engagiert war, durfte er dort seinen Mitgliedern und der Presse *Trommeln in der Nacht* nach der gewöhnlichen Abendvorstellung kurz vor Mitternacht zeigen. Das geschah am 17. Mai. Wäre es ein Riesenerfolg gewesen, hätte man es wiederholen können. Das kam aber nie in Frage. Das ganze geriet zu expressionistisch-ernst, Heimkehrerstücke nach dem Ersten Weltkrieg hatte man genug gesehen, und Knutzon hatte damals noch keine Ahnung von der brechtschen Dramaturgie, die er 1934-36 direkt vom Urheber kennenlernen sollte.

Aber Ruth Berlau kam gut an—hauptsächlich durch ihr Aussehen. Per Knutzon galt als Hoffnungsträger unter den jungen Kopenhagener Regisseuren, darum hatten sich die beiden bedeutendsten Theaterkritiker seine neueste Arbeit angesehen. Frederik Schyberg, damals *Nationaltidende*, schimpfte über die Schauspielschule der Versuchsbühne, der er insbesondere einen negativen Einfluss auf die weiblichen Mitwirkenden zuschrieb: "Man sah es am besten bei der Primadonna der Vorstellung, Frl. Ruth Berlau. Sie ist zweifellos ein Talent; aber das kann durch eine dramatische Zeileis-Behandlung nur Schaden nehmen. Hier bedarf es einer *wirklichen* Schulung—Einübung der Stimmlage und dergleichen—, wenn es nicht unter den Begriff der künstlerischen Quacksalberei fallen soll." Offensichtlich wusste Schyberg nicht, dass Berlau privat von einem der kultiviertesten Sprecher des Königlichen Theaters, Thorkild Roose, unterrichtet worden war. Svend Borberg, *Politiken*, war dagegen entzückt. Da es ihre beste Rezension jemals wurde, sollte auch sie komplett zitiert werden:

"Seine [Andreas Kraglers] schicksalsverwirrte kleine Braut wurde von einer Debütantin, Frau Ruth Berlau, gespielt. Man konnte sich da nicht irren, hier waren Möglichkeiten, weil ein wirkliches Talent vorhanden war: aufrichtiger künstlerischer Schöpferdrang, aber auch künstlerischer Respekt, Temperament und schöne Hemmungen. In diesem Lande entscheidet nur der Himmel über das Schicksal eines jungen Talentes. Schulung ist unbedingt notwendig und doch—was man am meisten fürchten muss."

Auch ganze fünf Theaterdirektoren hatten das Talent erkannt und wollten sie für die kommende Saison engagieren. Einer davon wollte sie schon für eine Boulevardkomödie am 9. Juni verpflichten. Dennoch reagierte sie äusserst vernünftig und diszipliniert. Mit ihrem neuerworbenen Selbstvertrauen beschloss sie, am 30. Mai die Aufnahmeprüfung für die Schauspielschule des Königlichen Theaters abzulegen und damit den klassischen Weg für eine angehende Schauspielerin zu betreten. Sie spielte die lyrische Hertz-Rolle und die 'Verzweiflungsszene' aus *Fräulein Julie* vor, die sie beide mit Thorkild Roose einstudiert hatte. Ohne Einspruch wurde sie mit dem kommenden Theaterchef Adam Poulsen an der Spitze von der Jury aufgenommen und sollte am 1. September die zwei- bis dreijährige Ausbildung antreten.⁸

Für die Sommerferien hatte sie einen Plan bereit. Die Proben für *Trommeln in der Nacht* hatten teilweise im Vortragssaal des Zeitungshauses Politiken am Rathausplatz stattgefunden. Hier war sie mehrmals dem Chefredakteur Valdemar Koppel begegnet, mit dem sie übrigens privat Karten spielte, und die beiden hatten einen gemeinsamen Plan entwickelt. So wie sie im August 1928 drei Monate vor ihrer Ehe mit Robert Lund für *Ekstra Bladet* eine Radfahrt nach Paris unternommen hatte, "um einen Lippenstift zu kaufen" und darüber backfischhaft in der Zeitung berichtet hatte, wollte sie jetzt per Fahrrad für *Politiken* in die Sowjetunion reisen. Man war sich schnell übereingekommen. Anfang Juni traf sie sich mit Koppel für die letzten Verabredungen. Im Korridor des Zeitungshauses sah sie zufällig Svend Borberg, der ihr jetzt auch mündlich seine Anerkennung für ihre Anna Balicke aussprach. Er versprach ausserdem, ihre Reisebriefe aus Russland zu bearbeiten, da ihre Schriftsprache mangelhaft und ihr Stil unsicher war. Sie notierte sich die genaue Uhrzeit ihrer ersten Begegnung: 3. Juni, 20 Uhr 20. Der Blitz war wieder eingeschlagen.

Koppel und *Politiken* wollten keine antikomunistische Propaganda, sondern die junge Dame sollte ihren Altersgenossen vorführen, wie man mit wenig Geld und primitiven Mitteln ein solches Unternehmen durchführte. Natürlich musste sie Kompromisse eingehen. Z.B. konnte man nicht mit dem Fahrrad über die finnisch-sowjetische Grenze fahren. Sie liess in Finnland ihr Fahrrad zurück und arrangierte sich mit einem Piloten, der über Estland nach Leningrad fliegen sollte. Natürlich wollte sie in der UdSSR auch Theater sehen. Thorkild Roose, der 1922 als Direktor des Dagmartheaters ein Gastspiel des Moskauer Künstlertheaters arrangiert hatte und seitdem Kontakte mit russischen Theaterleuten unterhielt, hatte ihr Empfehlungsbriefe mitgegeben. Ihr Konflikt mit *Politiken* brach aus, als sie sich plötzlich von einer Verfasserin eines humorvollen, anekdotenreichen Reiseberichtes in eine seriöse Theaterreporterin verwandeln wollte. So war das nicht verabredet, ausserdem verfügte die grosse Zeitung schon über anerkannte

Kapazitäten auf diesem Gebiet. Ihre Artikelserie wurde kurzerhand und ohne Begründung abgebrochen. Trotzdem fuhr sie weiter nach Moskau, wo eine Theaterolympiade stattfand. Ausserdem nutzte sie die Möglichkeiten, sich näher mit sozialen und politischen Verhältnissen in der UdSSR bekanntzumachen. Am 10. Juli verliess sie Moskau und flog über Litauen und Königsberg nach Berlin. Am 22. Juli kam Robert Lund von Kopenhagen angereist, und das Ehepaar fuhr auf einen Versöhnungsurlaub nach Prag und Bayern. Nach der Rückkehr zog Berlau wieder in die gemeinsame Wohnung mit Lund zusammen.

1930 war ein aussergewöhnlich turbulentes Jahr am Königlichen Theater. Das Unterrichtsministerium, das dafür zuständig war, hatte eben einen besonders eigenwilligen Theaterchef, Adam Poulsen, ursprünglich Schauspieler, ernannt. Sofort nach seiner undiplomatischen Antrittsrede verliessen mehrere der namhaftesten Künstler als Protest die Nationalbühne und gingen jahrelang in den freien Beruf. Adam Poulsen erkrankte aber bald—angeblich an einem Katzenbiss—und wurde von dem ministeriellen Bürokraten Andreas Møller abgelöst, der unerwartet viel Sinn für Theater zeigte und bis 1938 im Amt blieb. Ruth Berlau war von dieser Turbulenz nicht direkt betroffen, nur konnte sie einige ihrer Idole nicht direkt aus der Nähe studieren, weil sie jetzt auf den Privattheatern spielten. Thorkild Roose war geblieben, den sie zwar schätzte, aber nicht zu ihren Vorbildern zählte; vielleicht war ihr Verhältnis zu eng.

Als Schauspielschülerin musste sie in den grossen Vorstellungen wie etwa *Carmen* in der Komparserie mitwirken. Ihre Selbsteinschätzung, wenn sie sich mit ihren Mitschülern verglich, lautete: "Ja, Talent ohne Zweifel, aber idiotisch nervös, Stimme schlecht, lispele, sehe von den Schülern am besten aus, arbeite zu wenig".⁹ Bei einer Generalprobe traf sie Svend Borberg wieder, und ab jetzt hatten sie etwa zwei Jahre lang ein Verhältnis.

Erwähnt werden sollte wohl auch, dass Per Knutzon nach der einmaligen Aufführung von *Trommeln in der Nacht* bald erfuhr, dass das Theater, das Wolfs *Cyankali* aufführen wollte, den Plan wieder aufgegeben hatte. Knutzon hatte jetzt die Möglichkeit, das Stück mit der Versuchsbühne zu machen und tat es. Friedrich Wolf kam zur Premiere und wurde ausgiebig interviewt, hielt Vorträge, und auch sein Pamphlet *Kunst ist Waffe* erschien auf Dänisch. *Cyankali* wurde der grösste Erfolg in der kurzen Geschichte der Versuchsbühne. Nach der Premiere zeigte sich der Zensor so gnädig, dass er ausnahmsweise Vorstellungen mit öffentlichem Kartenverkauf gestattete, weil er das Stück aufklärerisch fand. Auch konnte Knutzon ein neues junges Gesicht in der Hauptrolle präsentieren, eine 17-jährige Amateurin. *Trommeln in der Nacht* war fast vergessen. Ein Kritiker meinte über *Cyankali*: "Welcher Sprung nach den Bühnenfratzen und der futuristischen Affektiertheit Bernt [sic] Brechts, womit die Versuchsbühne das vorige Mal aufwartete!" Nach *Cyankali*

ging Knutzon einige Monate nach Berlin, um sich bei Max Reinhardt und Erwin Piscator weiterzubilden.

Auch Ruth Berlau fuhr ab und zu über ein Wochenende nach Berlin, um sich neue Stücke anzusehen. Hinten in ihrem Tagebuch, aber ohne Datum, versuchte sie, ihre Eindrücke von Ferdinand Bruckners *Elisabeth von England* mit Agnes Straub und Werner Krauss im Deutschen Theater (Regie: Heinz Hilpert) festzuhalten. Das muss irgendwann nach der Premiere im November 1930 gewesen sein. Ihre damalige Begeisterung für den heute fast vergessenen Bruckner ist bemerkenswert. Weder Berlau noch Knutzon zeigte Interesse an der weiteren Produktion von Brecht.

Ruth Berlau war eine ungeduldige Seele. Drei Jahre lang in einer Schauspielschule eingesperrt zu sein, lag ihr nicht. Man könnte schon als E Levin, wenn man besonders begabt war, eine verantwortungsvolle Sprechrolle und damit sein offizielles Debüt bekommen. Am 16. Februar 1931 schrieb Svend Borberg, der um diese Zeit als *der* einflussreichste Theaterkritiker galt und auch selber Dramatiker war, einen vertraulichen Brief¹⁰ an den Chef des Königlichen Theaters, Andreas Møller, in dem er Berlau "ganz ungewöhnliche Bühnenmöglichkeiten" bescheinigte und mitteilte, sie würde sich wahrscheinlich bald an einem anderen Theater engagieren lassen, wenn sie nicht eine finanzielle Unterstützung aus den Mitteln des Königlichen Theaters bekäme. Sie könne es sich nicht leisten, weiterhin nur Unterricht zu nehmen (wofür man übrigens damals 40 Kronen im Monat bezahlen musste). Nur hätte sie nicht die Psyche, dem Chef das alles selber zu sagen. Borbergs Rat war, dass "das Theater diese Chance nützen sollte. Aller Wahrscheinlichkeit nach wird es viel teurer sein, Frau Berlau nach Jahren wieder zurückzuholen." Møller reagierte positiv, wollte Berlau für das kommende Jahr einen Freiplatz sichern und mit den Regisseuren über eine geeignete Rolle für sie sprechen.

Wieso brauchte die Ehefrau eines gutverdienenden Arztes dringend Geld? Weil die Ehe in eine neue, ernstere Krise geraten war. Am 16. März 1931 beantragte das Ehepaar Lund Trennung wegen "tiefer und dauernder Nicht-Übereinstimmung," wie es in der Amtssprache hiess. Am 22. April wurde die Trennung bewilligt.¹¹ Ob Svend Borberg in diesen Plänen von Ruth Berlau eingeweiht war? Höchstwahrscheinlich. Völlig im unklaren bleibt dagegen, ob sie tatsächlich ein Angebot von einem Privattheater bekommen hatte, oder ob das nur eine leere Drohung gewesen war. Wieder zog sie—jedenfalls offiziell—mit ihrer Mutter und Schwester zusammen. Bevor ihre Trennung von Robert Lund zu einer Scheidung geführt hatte, kehrte Berlau aber wieder zu ihrem Mann zurück, der jetzt über eine repräsentative Wohnung mit Parkaussicht in der Kronprinsessegade verfügte. Abgesehen von dem grossbürgerlichen Rahmen bot ihr Lund die notwendige Geborgenheit. Ohne viele Worte darüber zu verlieren, liebte er sie auf seine Weise, während sie ihm auf ihre Weise die Treue hielt.

Ihre erste Chance auf der königlichen Bühne bekam sie nach einem altbewährten Rezept: Karin Nellemose, die Hermia im *Sommernachtstraum* von Shakespeare spielte, erkrankte, und Berlau musste einspringen. *Berlingske Tidende* schrieb am Tage vorher: "Es gibt eine kleine Möglichkeit, dass Frau Berlau, die ihr Debüt auf der Versuchsbühne hatte, ihren Erstauftritt auf dem Königlichen Theater bekommen wird." *Erstauftritt* also, kein Debüt, das hiess auch keine Kritiken, wie das bei einem Debüt üblich war. Ausgerechnet bei *Politiken* geschah aber eine Panne, Svend Borberg konnte nicht alles überschauen und kontrollieren. Der Mitarbeiter Jørgen Rode ging an jenem 12. Februar 1932 ins Theater und schrieb am nächsten Tag unter der Überschrift "Debüt auf dem Königlichen Theater" unter anderem:

"Karin Nellemose hatte wie bekannt einen sehr grossen Erfolg in dieser Rolle, und es hätte nicht unbedingt eine unangenehme Überraschung für Frl. Berlau bedeuten müssen, wenn man feststellen muss, dass diese Hermia kein Gewinn für die Vorstellung ist. Unerfreulicher wird es natürlich, wenn man hinzufügen muss, dass Frl. Berlau weder den Charme noch den sicheren Humor zeigte, die diese Rolle nach der vorliegenden Inszenierung fordert, und dass man ihrer Hermia gegenüber eher irritiert als sympathisch eingestellt war."

Borberg war das natürlich äusserst peinlich. Er schrieb Theaterchef Møller: "Es tut mir leid, um so vieles mehr, als die Besprechung ihrer Prästation—ob sie 'gerecht' sei oder nicht—leicht den Eindruck erwecken könnte, die Kritik von *Politiken* sei Frau Berlau gegenüber konträr eingestellt, während die Wahrheit ja ist, dass ich unverändert dieselben Erwartungen Frau Berlaus Talent gegenüber hege, die ich hatte, als ich sie seinerzeit dem Theater gegenüber aufs wärmste empfahl." Dass Borberg "die Kritik von *Politiken*" mit seinem eigenen "ich" gleichsetzte, war sicher beabsichtigt, auch benutzte er in den beiden vertraulichen Briefen das offizielle Briefpapier seiner Zeitung, was in keiner Weise korrekt war.

Karin Nellemose kam wieder zurück, aber der *Sommernachtstraum*, eine aufwendige und sonst erfolgreiche Inszenierung von Johannes Poulsen,¹² die am 9. Januar Premiere gehabt hatte, war von einem weiteren Problem geprägt. Für die Rolle des Puck hatte Poulsen Gerda Madsen, die erfolgreiche dänische Polly aus der *Dreigroschenoper*, ans Königliche Theater geholt. Sie war eine Enttäuschung, weil ihre Diktion und Ausstrahlung viel zu modern war, und nach wenigen Wochen wurde sie von der Veteranin Clara Pontoppidan abgelöst, die schon 1910 den Puck auf einer Freilichtbühne bei Kopenhagen mit sensationellem Erfolg gespielt hatte. Poulsen hatte die Rolle stramm choreographiert; während die Drehbühne rotierte, musste sich die Schauspielerin in den künstlichen Bäumen schwingen. Bald wollte die 49-jährige Frau Pontoppidan nicht mehr. Am 27. April war Ruth Berlau als dritter Puck dran und zwar in

der letzten Aufführung des Stückes in dieser Saison. Vom Pressebüro des Theaters wurde diese Umbesetzung als Debüt von Ruth Berlau auserkoren und die Kopenhagener Kritik routinemässig eingeladen.

Svend Borberg hatte in *Politiken* einen schwierigen Job und musste nach der Panne im Februar unbedingt eine Ehrenrettung versuchen. Er unterstrich in seiner Rezension: "Die Aufgabe ist wohl eine der schwierigsten des ganzen Welttheaters, und hat eigentlich nicht Frau Clara Pontoppidan die beste Lösung gefunden? Frau Berlau folgte in der Ausformung der Figur klugerweise diesem grossen Vorbild," wozu sie seiner Meinung nach viele Voraussetzungen besaß, besonders im Physischen. Auch auf dem heiklen Punkt wusste er etwas Positives anzuführen: "Die Stimme kann im Diskant etwas unklar werden, aber in der Tiefe ist es eben eine Waldstimme, und gerade ihre Ungeschultheit kam in diesem Fall der Figur zu gute."

Die übrigen Rezensenten waren sich darin einig, dass Berlau die akrobatischen Forderungen erfüllte, auch wurden ihr hübsches Gesicht und ihr durchtrainierter Körper hervorgehoben. Einig war man sich aber auch darüber, dass ihre stimmlichen Mittel nicht reichten. Schon von der Natur her sei ihre Stimme "keine Schönheitsoffenbarung," meinte B.T.¹³ Und *Berlingske Tidende*: "Frau Berlau hatte zwei Stimmen, einen Sopran und einen Alt, und die Worte flogen auf und ab in diesen weit unterschiedlichen Registern, so dass die Worte oft unverständlich waren." *Dagens Nyheder* ergänzte: "ihre Sprache wird durch einen lispelnden Nebenlaut entstellt." Besonders zerschmetternd war die Kritik in *Ekstra Bladet*, der Zeitung, die ihre erste Radfahrt nach Paris finanziert und publiziert hatte. Man machte sich auch lustig über ihre bisherigen Bühnenauftritte, indem man ihre Zahl übertrieb:¹⁴

"Ihr viertes Debüt wurde nicht besser als die drei vorigen. Frau Berlau ist völlig von Poesie auf der Bühne entblösst und besitzt eine unglückliche Stimme, die sich unablässig überschlägt.

Sie hätte von ihrem Fahrrad nie absteigen sollen und wird es zweifelsohne bald wieder hervorholen."

Das war kein Erfolg, die üblichen Rituale nach einem Debüt blieben aus. Keine Interviews, keine Reportagen aus der Garderobe oder im privaten Rahmen, und während die Damen Madsen und Pontoppidan überall in ihrem Puck-Kostüm zu sehen gewesen waren, gibt es kein einziges Foto von Berlau in der Rolle. Als der *Sommernachtsraum* am 17. Dezember im Spielplan wieder aufgenommen wurde, spielte Berlau den Puck bis Weihnachten. Sie war aber schon Anfang März, vor ihrem offiziellen Debüt, für die kommende Saison als Schauspielerin am Königlichen Theater engagiert worden, war aber nur für kleinere Rollen vorgesehen.

Obwohl *Ekstra Bladet* am brutalsten gegen die Schauspielerin Ruth Berlau vorging und weiterhin vorgehen sollte, bekam die Radfahrerin

gleichen Namens am 1. September 1932 einen exponierten Platz auf der Titelseite. Diese Diskrepanz in der gleichen Zeitung beweist eigentlich nur die Unabhängigkeit der Kulturredaktion der journalistischen Leitung gegenüber. In grosser Aufmachung wurde jetzt gemeldet: "Ruth Berlau von Nazis überfallen". Sie wollte an einem Antikriegskongress in Amsterdam teilnehmen, und nazistische Polizeioffiziere hatten sie an der deutsch-holländischen Grenze zwingen wollen, den Hitlergruß zu machen. Weil sie das unter keinen Umständen tat, wurde sie vom Fahrrad gezerrt und blutig geschlagen, hieß es. Hinter *Ekstra Bladets* Entrüstung über diese Episode darf man vielleicht Ruth Berlaus Bekanntschaft mit dem Chefredakteur Ole Cavling vermuten.

Ob sie sofort nach ihrer Rückkehr aus der UdSSR im Herbst 1930 in die dänische kommunistische Partei (DKP) eingetreten war, lässt sich nicht feststellen. Sie trat aber öfter als Rezitatorin in den Versammlungen der DKP auf und wurde von Seeleuten dazu aufgefordert, eine Agitprop-Vorstellung unter dem Titel "12 Jahre Sowjet" zusammenzustellen, wahrscheinlich eine Montage aus Zeitungsartikeln, die am 7. November 1932 zum ersten Mal gespielt wurde. "Das war eigentlich der Anfang des Roten Theaters," sagte sie polemisch in einem ihrer wenigen Interviews, diesmal mit *B.T.* am 14. Dezember, und nahm damit die Gründung von RT für sich persönlich in Anspruch.

Das Rote oder Revolutionäre Theater—meistens nur RT genannt—war nämlich offiziell erst Ende November 1932 von der DKP ins Leben gerufen und Per Knutzon, dessen Versuchsbühne nicht mehr existierte, als erfahrener Theatermann mit der Leitung beauftragt worden. Nach außen war RT ein Kollektiv, Knutzons Dominanz und Dynamik ließ sich aber von Anfang an nicht leugnen.

Über die Aktivitäten des RT wissen wir wenig Konkretes. Die bürgerliche und sozialdemokratische Presse, die auf Schritt und Tritt über die Versuchsbühne berichtet hatte, konnte mit einer kommunistischen Agitprop-Truppenichts anfangen, aber auch die DKP-Zeitung *Arbejderbladet* beschäftigte sich erstaunlich wenig mit der Neuschöpfung. Eigentliche Rezensionen gab es kaum, nur in den Inseraten für Veranstaltungen kam RT ab und zu als Einlage zwischen einer politischen Rede und einer Tanzkapelle vor. Von Kunst war keine Rede, eher von sinnvoller Unterhaltung. Mit dieser Tätigkeit war auch keinerlei Prestige verbunden, sondern ausschliesslich Dienst an der Partei.

Die einzigen professionellen Mitglieder von RT waren außer Per Knutzon seine Lebensgefährtin Lulu Ziegler und Ruth Berlau. Knutzon führte normalerweise Regie, er hatte ja weitgehend Erfahrungen mit Laien gemacht. Lulu Ziegler hatte sich schon einen Namen als Diseuse und Kabarettistin nach deutschem Vorbild gemacht und trat im RT wahrscheinlich nur als Solistin auf. Welche Funktionen Berlau ausübte, liegt eigentlich im Unklaren. Wahrscheinlich sagte sie Gedichte auf und

wurde von Knutzon mit kleineren Regieaufgaben betraut. Wenn sie in späteren Jahren von *ihrem* Arbeitertheater spricht, stimmt das nicht. Auch galt die Einladung für die erste internationale Arbeitertheaterolympiade im Mai-Juni 1933 in Moskau Per Knutzon persönlich, und Berlau wusste anfangs nicht, ob sie überhaupt mitreisen wollte.

Am 17. Januar 1933 hatte ihre Schwester Edith einen Selbstmordversuch unternommen und wurde danach monatelang in den psychiatrischen Abteilungen von mehreren Kopenhagener Krankenhäusern untersucht. Dieser Chock hat Ruth Berlau für das ganze kommende Jahr geprägt, sie schreibt kaum über anderes in ihrem Tagebuch. Erst Anfang 1934 wurde die Behandlung von Edith Berlau in Kopenhagen aufgegeben, sie wurde als schizofren diagnostiziert und kam in das psychiatrische Krankenhaus Sankt Hans bei Roskilde, wo sie bis 1947 blieb. Als Ruth Berlaus erstes Jahr als Schauspielerin am Königlichen Theater im Frühsommer 1933 zu Ende lief, wurde ihr Vertrag nicht erneuert, auch blieben Angebote von anderen Theatern aus. Sie war arbeitslos und überlegte, von jetzt ab eine Karriere als Schriftstellerin oder Journalistin anzustreben.

Berlau hatte bei Lund durchgesetzt, dass sie erotische Beziehungen zu anderen Männern unterhalten durfte, besonders wenn sie für ihre geistige Entwicklung wichtig waren. So hatte er Svend Borberg akzeptieren müssen, und nach ihm den bekannten kommunistischen Architekten Edvard Heiberg. Dann erst kam Brecht an die Reihe.¹⁵ Um 1961 bezeichnete sie sich rückschauend als "Snob im Bett" und gab zu, dass sie im Sommer 1933 in Moskau auch den norwegischen Schriftsteller Nordahl Grieg erobert hatte.¹⁶ Neben den 'offiziellen', prominenten Liebhabern, mit denen sie sich gern in der Öffentlichkeit zeigte, ließ sie sich auch spontan mit wechselnden Partnern ein, besonders wenn sie getrunken hatte.¹⁷

So war ihre Lage keineswegs rosig, als sie sich irgendwann im August 1933 zum ersten Mal mit Bertolt Brecht traf, der sich auf Thurö aufhielt.¹⁸ In den Gesprächen 1959 mit Hans Bunge hat sie das alles zu ihrem Vorteil hochstilisiert. Sie saß aber nicht am Lenkrad von Dr. Lunds 'phantastischem' Lincoln, als sie auf der Insel ankam, sondern war Insasse in dem bescheidenen Auto von Mogens Voltelen, ihrem ergebensten Verehrer.¹⁹ Sie war auch nicht Schauspielerin am Königlichen Theater in Kopenhagen, sondern arbeitslos in ihrem Fach. Sie war nicht Leiterin eines Arbeitertheaters, Per Knutzon war der unbestrittene Leiter des RT.

Es gelang aber Ruth Berlau, Helene Weigel für die kommunistische Feier für die neuimmatrikulierten Studenten am 5. September 1933 in Kopenhagen zu gewinnen. Für den selben Abend hatte Berlau zwei Sketche mit den RT-Arbeiteramateuren inszeniert. In ihrer dauernden Rivalität mit Per Knutzon muss das Auftreten der Weigel und die Anwesenheit Brechts an diesem Abend als unbedingter Erfolg gebucht

werden. Nichtsdestoweniger floh sie bald danach panikartig nach Paris, wo sie sich wochenlang aufhielt. Der Grund war, dass RT neuorganisiert werden sollte. "Per übernimmt jetzt die volle künstlerische Leitung", schrieb ihr Mogens Voltelen am 15. September nach Paris. Sie wollte sich von der Truppe lossagen und verlangte auch, dass Voltelen, der als Bühnenbildner und Beleuchtungsmeister tätig war, dasselbe tat, weil sie befürchtete, den letzten Einfluss auf die Agitprop-Truppe zu verlieren. Schon am kommenden 7. November zur Revolutionsfeier sollte Knutzon einen Riesenspektakel über die Geschichte des Klassenkampfes auf fünf Etagen in einer Sporthalle inszenieren. Wo blieb da noch Platz und Raum für ihre Sketche? Wenn sie bei den vorbereitenden Diskussionen dabeigewesen wäre, hätte sie ihre Ansichten vertreten können. Stattdessen befand sie sich in einer Identitätskrise, die von der Krankheit ihrer Schwester ausgelöst worden war. Sie entwarf am 25. Oktober eine Art Vollmacht: "Hiermit attestiere ich, von Mogens Voltelen das Versprechen bekommen zu haben, dass er mich, wenn ich wahnsinnig werde, erschießt." Der Zettel könnte als morbider Witz oder Zeichen von Galgenhumor abgetan werden, wenn Berlau und Voltelen in ihrem Briefwechsel nicht oft später auf das Versprechen zurückgekommen wären.

Eine Zeitlang hatte sie keinen Kontakt mit der Bühne, weder mit dem professionellen noch mit dem Laientheater. In diesem Vakuum beschloss sie, ein Buch zu schreiben, das sich allmählich zu dem Roman *Videre—* (Weiter—) entwickelte. Sie wurde tatkräftig von Mogens Voltelen unterstützt, der das Manuskript portionenweise ins Reine tippte. Sie gab ihm die Bescheinigung: "Der Reinschreiber hat das Recht, Änderungen *jeder* Art zu unternehmen. Von Seiten der Verfasserin wird eine ungeheuer strenge Kritik gefordert." Diese Aufforderung hat eine frappierende Ähnlichkeit mit denen Brechts an Margarete Steffin.

Eben Grete Steffin traf im Dezember 1933 in Kopenhagen ein und wurde durch Vermittlung Brechts über Weihnachten bei Berlau und Lund untergebracht. Eine aufschlussreiche Quelle über die Beziehung beider Frauen zueinander ist ein undatiertes Brief vom Februar 1934 von Steffin an Brecht. Sie zitiert darin den Lyriker und Übersetzer Otto Gelsted,²⁰ der über Ruth Berlau gesagt haben soll: "Sie sei unbedingt für Johanna, weil sie die Johanna spielen sollte."²¹ Damit ist *Die heilige Johanna der Schlachthöfe* gemeint, und Steffin kommentiert ihrerseits nicht die Aussage von Gelsted. Da eine solche Behauptung für Brecht leicht überprüfbar gewesen sein muss, dürfte etwas Wahrheit darin stecken. Man fragt sich nur, wo und unter welchen Umständen Berlau die Johanna Dark spielen wollte?

Das Kopenhagener Interesse an Brechts unaufgeführtem Stück stammte ursprünglich von Svend Borberg, den Fritz Kortner anlässlich eines Gastspiels mit *Der Patriot* von Alfred Neumann im Mai 1932 darauf

aufmerksam gemacht hatte. Der Text war noch nicht gedruckt, aber Borberg besorgte sich von dem Verlag Kiepenheuer ein Korrektorexemplar, das von Elisabeth Hauptmann abgeschickt wurde. Borberg war begeistert und schrieb am 13. Februar 1933 einen lobenden Artikel über Brecht und die *Johanna in Politiken*, den ersten grossen Zeitungsbeitrag in Dänemark, der sich mit Brecht *ohne* Kurt Weill auseinandersetzte. Im Mai 1933 kam Fritz Kortner wieder nach Kopenhagen, diesmal als Shylock in Shakespeares *Kaufmann von Venedig*. Er wurde nach der Vorstellung privat zu Borberg zu einem Imbiss eingeladen, um Brecht und die ganze Theatersituation unter Freunden zu diskutieren,²² und am 21. Mai schrieb sich Kortner in Borbergs Gästebuch zusammen mit Thorkild Roose ein, der jetzt auch Chefregisseur und damit verantwortlich für den Spielplan am Königlichen Theater war. Ob dabei Ruth Berlause Name in Verbindung mit der heiligen Johanna gefallen ist? Vieles spricht dagegen. Borberg hatte in der Zwischenzeit wieder geheiratet, seine Einschätzung Berlause war nüchterner geworden. Obwohl Roose auch privat eine Schwäche für die Berlau hatte, blieb er Realist und hat nie ihr beschränktes Talent mit großen Rollen überfordert. Das bleibt aber alles Spekulation. Dass Svend Borberg das Stück am Königlichen Theater unterbringen wollte, steht außer Frage. Die „Johanna“ wurde auch angenommen, und Borberg unterschrieb am 4. Juni 1934 den Vertrag in Brechts Namen, weil der Verfasser nierenkrank im Svendborger Krankenhaus lag.²³ Für die Titelrolle war jetzt Bodil Ipsen vorgesehen, die das Königliche Theater für teures Geld als Primadonna zurückgewinnen wollte, nachdem sie es 1930 während der allgemeinen Auswanderung verlassen hatte. Der deutsche Leser liest in *Brechts Lai-tu*: „Bodil Ipsen konnte eine Zeitlang gut leben, denn solange sie die Johanna nicht spielte, war sie unkündbar geworden.“²⁴ Eine irreführende Äußerung, weil Ipsen selbstverständlich sofort nach ihrer Rückkehr wieder Hauptrollen im klassischen wie im modernen Repertoire bestritt, da konnte ihretwegen die Johanna ruhig auf sich warten lassen. Bodil Ipsen gilt als die größte dänische Schauspielerin des 20. Jahrhunderts, auch Max Reinhardt und Brecht hielten ihr Niveau für international.

Bodil Ipsen blieb Berlause weibliches Vorbild, da sie aber auch privat mit der etwas flatterhaften Primadonna verkehrte, hatte sie gleichzeitig einen nüchternen, fast ironischen Blick für Ipsens manchmal kapriziöses Benehmen. Ganz anders devot verhielt sich Berlau zu Ipsens Kollegen Poul Reumert, das lag auch an seiner aristokratischen, selbstbewussten Persönlichkeit. Berlaus Vergötterung von Reumert behielt fast infantile Züge, sie hat ihn zweifelsohne schon als Kind auf der Bühne erlebt, und er blieb für sie bis zu seinem Tode 1968 der *grösste* Schauspieler schlechthin. Wenn sie ihn in den fünfziger Jahren in irgendeiner durchschnittlichen Vorstellung in Dänemark erlebte, konnte ihr Brecht und das ganze epische Theater gestohlen bleiben, selbstvergessen saß

sie unten im Saal und identifizierte sich mit dem "Meister im Wissen über die Menschen", wie sie ihn 1953 in einem Brief nannte.²⁵ Berlaus Briefe an Reumert haben einen so geschmacklos unterwürfigen Ton, dass der Meister sie fast nur mit Ekel hat lesen können. Auch Reumert hatte 1930 das Königliche Theater verlassen und kehrte erst 1937 zurück. Im selben Jahr wurden die beiden Spitzenkräfte Reumert und Ipsen als das Ehepaar Edgar und Alice in Strindbergs *Totentanz* wiedervereinigt, und völlig im Schatten der Giganten durfte Ruth Berlau die Rolle des Dienstmädchens Jenny spielen.

Als im Februar 1936 das einzige Exemplar der dänischen *Johanna*-Übersetzung von Otto Gelsted plötzlich nicht mehr im Manuskriptarchiv des Königlichen Theaters auffindbar war, bekam die Presse Wind davon und machte ein Skandalchen daraus, nicht um Brecht beizustehen, sondern weil sich aus Peinlichkeiten am Staatstheater leicht ein Politikum machen ließ. Gelsted meinte, das Manuskript könnte entweder bei Bodil Ipsen oder bei Ruth Berlau, die er *Politiken* gegenüber als "eine gute Freundin von mir" bezeichnete, privat gelandet sein. *B.T.* kommentierte, es sei logisch, dass "eine so kluge und talentvolle Dame [wie Ipsen] ihre Meinung über ein Stück sagt, in dem sie spielen soll" und darum das Manuskript mit nach Hause nimmt, während es unzulässig sei, dass "das untergeordnete Personal", womit Berlau gemeint war, dasselbe tat. Das Manuskript tauchte wenige Tage später im Archiv auf, wo es sich in einem falschen Umschlag versteckt hatte, das Stück wurde aber aus außenpolitischen Gründen doch nicht gespielt.

Schon hier muss erwähnt werden, dass Berlaus wiederholte Behauptung, sie habe zwei Stücke von Brecht an das Königliche Theater verkaufen können, *Die heilige Johanna* und das Ballet *Die sieben Todsünden*, nicht der Wahrheit entspricht. *Die heilige Johanna* war ausschließlich Svend Borbergs Projekt, und *Die sieben Todsünden* war die Idee des Ballettmeisters Harald Lander, der schon Mitte Juli 1933 in London eine der letzten Aufführungen der Pariser Urfassung mit Lotte Lenya und Tilly Losch gesehen hatte und bis zur dänischen Premiere im November 1936 mehrmals mit Kurt Weill verhandelte. Dass Brecht später in Briefen an schwedische und finnische Freunde die Behauptung Berlaus unterstützt, hat rein taktische Gründe: Er wollte ihre Gefährdung durch die nazideutsche Wehrmacht nach dem 9. April 1940 vergrößern, um für die Notwendigkeit ihrer Flucht zu werben.²⁶

Außer Frage steht dagegen, dass Ruth Berlau 1939 Brechts *Svendborger Gedichte* herausgab, nachdem Wieland Herzfelde in Prag die *Gesammelten Werke* nicht weiterführen konnte. Dass sie dabei äusserst schlampig mit Subskription und Distribution des Buches umging, ist eine andere Sache und hat sie wahrscheinlich privat eine Menge Geld gekostet.

In dem Brief Grete Steffins an Brecht vom Februar 1934 gibt es eine zweite bemerkenswerte Passage: "Na, jedenfalls wird sie Ende des Monats einen Vortragsabend geben. [...] Sie will etwas singen an dem Abend. Weißt du etwas, das ich mit ihr dafür üben kann?"²⁷

Das nächstliegende Liedergut waren die *Vier Wiegenlieder einer proletarischen Mutter*, mit denen Helene Weigel am 5. September ihren Kopenhagener Erstauftritt absolviert hatte und die Steffin auch gelegentlich vortrug. Die ersten drei davon waren schon von Otto Gelsted ins Dänische übersetzt und gedruckt worden, nur ließen sie sich nicht nach Hanns Eislers Melodien singen. Das hätte man eventuell korrigieren können, nur: kommunistische Lieder jeder Art fielen völlig aus dem Rahmen, den Ruth Berlau für ihren Vortrags- oder Soloabend am 26. Februar 1934 geplant hatte. Das ganze war ein Werbeversuch in ihrer verzweifelten beruflichen Lage. Sie hatte den kleinen Konzertsaal einer Klavierfabrik in der vornehmen Bredgade gemietet. Normalerweise gaben Pianisten hier ihr Debütkonzert, doch kam es auch vor, dass Schauspieler dort eine Lesung veranstalteten. Plakate und Programme wurden gedruckt, Karten verkauft. Berlau wollte teils Gedichte rezitieren, teils einen Auszug aus Strindbergs *Fräulein Julie*, ihrem alten Lieblingsstück, aufführen. Obwohl sie nicht länger am Königlichen Theater war, gewann sie Thorkild Roose als Regisseur und zwei ihrer früheren Kollegen als Mitspieler. Ihre alte Rivalin, die Diseuse Lulu Ziegler, hatte im November mit einem einmaligen Kabarettmatinée unter der Regie ihres Mannes, Per Knutzon, Furore gemacht und damit "den kommunistischen Weimarer Stil in Kopenhagen eingeführt," wie ein Kritiker schrieb. Aus irgendeinem Grund strebte Berlau eine völlig entgegengesetzte Wirkung an. Z.B. war Roose ein altmodischer Regisseur mit einer konservativen Strindberg-Auffassung, und sämtliche Gedichte, die sie aufsagen wollte, waren unpolitisch, überwiegend idyllisch, naturlyrisch, ein ganz wenig erotisch, aber durch und durch dezent.²⁸ Überhaupt nichts von Brecht. Gesungen wurde auch nichts, in den Pausen wurde Klavier und Flöte gespielt. Die Zeitungen verhielten sich überwiegend ironisch ihrer Initiative gegenüber. "Frau Ruth Berlau, die mit einer unauslöschbaren Liebe zum Theater und allem, was des Theaters ist, ringt, erinnerte gestern an ihre Existenz," schrieb in *Politiken* wieder einmal Jørgen Rode, Svend Borberg war offenbar nochmals verhindert. *B.T.*: "Die junge Frau Ruth Berlau hat viele Leidenschaften, u.a. europaweite Radfahrten und Kommunismus, aber die innerlichste Liebe ihres Herzens gilt doch dem Theater, und da das Königliche ihr keine Chance gegeben hat, im Ernst zu zeigen, wozu sie taugt, benutzte sie diesen nicht länger ungewöhnlichen Weg." *Ekstra Bladet* wusste genau, dass "sie zur Zeit ohne Engagement ist und ihr Talent eventuellen Liebhabern gegenüber demonstrieren wollte". Mit den Liebhabern waren die Kopenhagener Theaterdirektoren gemeint.

Obwohl die Auswahl der Gedichte ein bisschen monoton vorkam,

war der Haupttenor zu diesem Programmpunkt überwiegend positiv, wie in *Politiken*: "Eine Reihe lyrischer Gedichte—hauptsächlich von Otto Gelsted—stellte keinen Anspruch an ihre dramatischen Fähigkeiten, wenn sie sich aber selbstvergessen den dichterischen Visionen hingeben konnte, fand sie ab und zu einen Ton, der ein träumerisches Gemüt verriet und sich unmerklich in das Bewusstsein des Zuschauers hineinschleichen konnte."

Das grosse Wagnis *Fräulein Julie* wurde aber ein Desaster. Ihre Fähigkeit zur Rollengestaltung blieb offenbar mangelhaft, auch spürte man ihre Nervosität und hörte durch ihre Stimme unerreichbare Vorbilder mitsprechen. Einen wahren Mord beging wieder einmal *Ekstra Bladet*: "Ruth Berlau wurde seinerzeit wegen ihres Spiels in dieser Szene in die königliche Schauspielschule aufgenommen. Man verstand gestern Abend nicht ganz *warum*."

Weder Brecht noch Grete Steffin waren an diesem Abend dabei, weil Hanns Eisler eben in Skovsbostrand angekommen war. Dies war das letzte Mal in ihrer Karriere, dass Ruth Berlau eingehend von der Presse besprochen wurde. Obwohl sie noch einmal einen Misserfolg geerntet hatte, wurde sie im Spätsommer 1934 wieder an Das Königliche Theater engagiert, wo sie mit kürzeren oder längeren Beurlaubungen bis zu ihrer Ausreise 1940 spielte. Es mag die personalpolitische Entscheidung von Thorkild Roose gewesen sein, dass man unter den etwa 17 fest angestellten Schauspielerinnen auch einige wenige für jede anfallende Arbeit gebrauchen konnte.

Nur einmal spielte sie professionell in einem anderen Rahmen: Anfang 1936 wurde ihr erlaubt, ein kurzes Engagement an Gerda Christophersens Tourneetheater, das die Provinz bereiste, anzunehmen. Sie bekam die weibliche Hauptrolle in einem dänischen Dauerbrenner, der Trivialkomödie *Peter den Store* (Peter der Grosse) von Paul Sarauw. Pikanterweise wurde die Regie von Per Knutzon bestritten, der immer Geld brauchte und deswegen neben seinen eigenen ambitionierten Projekten in aller Unbemerkttheit hin und wieder solche Routineaufgaben auf sich nahm. Das war das einzige Mal nach *Trommeln in der Nacht*, dass Knutzon als Regisseur und Berlau als Schauspielerin zusammenarbeiteten. Berlau hatte die Rolle nach der Devise angenommen: lieber einmal in einem schlechten Stück eine grosse Rolle als immer nur winzige Rollen spielen. Diese Darbietung von Frau Christophersens Wanderbühne fand keine Resonanz in Kopenhagen, da *Peter der Grosse* dort zur gleichen Zeit mit Spitzenkräften (u.a. mit Gerda Madsen in Berlaus Rolle)—aber auch in der Gastregie von Knutzon—auf Nørrebros Teater lief.

Auf dem Königlichen Theater bekam Berlau eigentlich nur einmal in den Jahren 1934-40 *eine* Rolle, die für die Intrige des Stückes so wichtig war, dass sie in den meisten Kritiken erwähnt wurde. Im April 1938 spielte sie in *Die Frauen von Niskavuori* von Hella Wuolijoki, einem Starvehikel

für Bodil Ipsen als Gutsherrin, in der Regie von Thorkild Roose eine reiche Frau, die von ihrem Ehemann, dem Sohn der Gutsherrin, betrogen wird. Die Reaktionen in der Presse waren gemischt, z.B. schrieb Svend Borberg, der sonst kaum je mehr die Gelegenheit hatte, seinen früheren Schützling zu erwähnen: "In der nicht unwichtigen Rolle als die Ehefrau wirkte Frau Ruth Berlau tüchtig, überzeugend unsympathisch, unerträglich, aber zu heftig und darum wohl nicht ganz nach der Absicht." Sonst verblieben ihre Rollen vorwiegend am Rande und in der Anonymität. Das galt logischerweise auch allgemein für ihre Position in der Öffentlichkeit.

Diese Ansicht bestätigt sich, wenn man die Zeitungen und Zeitschriften der zwanziger und dreißiger Jahre durchblättert. *Ekstra Bladets* Titelseite vom 1. September 1932 war eine Eintagsfliege. Ob es die seriöse, die mondäne oder auch die breit volkstümliche Presse ist, an allen Stellen schrieb man über die Leute vom Theater und Film. Premieren und Jubiläen der ganz Grossen wurden oft in den bekanntesten Restaurants im Blitzlicht der Pressefotografen gefeiert, mit mehrseitigen Bildreportagen zur Folge. Auch in den Fällen, wo man positiv weiß, dass Ruth Berlau anwesend war, kommt sie äußerst selten im Text und auf den Bildern vor. In der anspruchsvollen, reich bebilderten Theaterzeitschrift *Forum* sieht man sie ein einziges Mal: Der Fechtlehrer von der königlichen Schauspielschule schreibt im Dezemberheft 1934 pädagogisch über das Fechten auf der Bühne; sein Artikel wird u.a. mit einem Foto von zwei Schülern beim Training illustriert, eine davon ist Ruth Berlau, was man auch dem Bildtext entnehmen kann. Das Thema ist aber nicht Ruth Berlau, sondern das Fechten, und so ist es fast jedes Mal: Nur zufällig ist sie dabei. Das hat nichts mit Schüchternheit oder gar Politik zu tun. Für besondere Anlässe kaufte sie ihre Kleider bei dem größten und wohl auch teuersten Modeschöpfer Kopenhagens. Sie hat das ihre getan, um Aufmerksamkeit zu erregen, nur wurde es nirgends registriert. Weil sie einmal, im August 1933, in dem Wochenblatt *Vore Damer* (Unsere Damen) "als eifrige Kommunistin" einen Artikel über die Sowjetunion publizieren durfte, habe ich versuchsweise zehn Jahrgänge (1930-40) dieses Blattes systematisch durchgeblättert, und habe zwar ein Bild von der Tante meiner Mutter gefunden, was ich nicht erwartet hatte, aber kein einziges von Ruth Berlau, wo ich mit Dutzenden gerechnet hatte. Nicht unter "den bekanntesten Autofahrerinnen Kopenhagens," nicht in den vielen Reportagen nach dem Muster "zu Hause bei Frau Dr. Robert Lund," nicht in den mehr oder weniger emanzipatorischen Beiträgen über moderne Frauen mit eigener Meinung. Eine Kommunistin aus der Bourgeoisie galt damals als *chic* und ließ sich gut verkaufen. "Birlau seemed to be everywhere. One could hardly miss her," schreibt John Fuegi über Ruth Berlau im damaligen Kopenhagen.²⁹ Mag sein, aber nur ausnahmsweise wurde sie bewusst gesehen, fotografiert, erwähnt.

In einem Fall habe ich gefunden, wo ich nicht gesucht habe. Zum Spaß wollte ich mir vor Jahren den einzigen Film ansehen, zu dem der damals bekannteste dänische Dramatiker Kaj Munk, den die Gestapo 1944 ermorden ließ, das Drehbuch geschrieben hat. Den gab es als Verkaufsvideo zu günstigem Preis. Und *da*—ganz am Anfang—erkannte ich plötzlich völlig unerwartet Ruth Berlau wieder. Zwar gibt es sie nicht in der dänischen Filmographie, in den Registranten mit sämtlichen Mitwirkenden in sämtlichen Spielfilmen. Dennoch war sie da.

Der Titel ist *Det gyldne Smil* (Das goldene Lächeln), er hatte am 29. August 1935 Premiere. In diesem Jahr wurden elf dänische Spielfilme produziert. Das außergewöhnliche ist, dass in diesem Fall der Regisseur ein Ungar mit Hollywood-Erfahrungen war, Paul Fejos. So etwas ist später nie mehr vorgekommen und muss als eine Reminiszens aus der Stummfilmzeit betrachtet werden, denn zu einem Tonfilm verpflichtet man keinen Regisseur, der die Landessprache weder beherrscht noch versteht. Fejos sprach Englisch und Deutsch. Die bekannte Gesellschaft Nordisk Film hatte den Ungarn nach Kopenhagen geholt, um drei Spielfilme zu machen, die alle jämmerlich schlecht wurden.

Ruth Berlau spielt das Stubenmädchen von einer Theaterdiva, Frau Bruun, die Kaj Munk Bodil Ipsen auf den Leib geschrieben hatte. Der Film fängt damit an, dass ein junger, armer Dichter mit einem neuen Manuskript unter dem Arm an die Tür von Frau Bruuns Villa klingelt. Berlau öffnet. Der Dichter bettelt um eine Audienz bei der Diva, Berlau erbarmt sich seiner und geht in die Stube, wo sich Frau Bruun auf die abendliche Premiere vorbereitet. Berlau bittet sie, den Dichter kurz zu empfangen, er hat eigens für sie eine Hauptrolle geschrieben. Frau Bruun will ihn nicht sehen. Berlau kehrt zurück zu dem Wartenden und muss ihn mit vernünftigen Argumenten davonjagen, sie hat Mitleid, guckt sich seine ärmliche Bekleidung an und fragt, ob er nicht ein Butterbrot haben will. Er reagiert empört, er sei kein Bettler, und geht davon. Sie kommentiert "So ein Trödel Laden" und verschwindet aus dem Bild und kommt in dem Film nicht mehr vor. Ihre Rolle ist wortreich und nicht völlig unmöglich geschrieben, obwohl das Klischee normalerweise eine Schauspielerin in reiferen Jahren dafür vorschreibt: das schlagfertige Faktotum mit Herz und Schnauze. Abgesehen von einer künstlichen Blume im Haar spielt Berlau mit ihrem nackten Gesicht, sie trägt ein schwarzes Kleid mit weißer Schürze. Viele in ihrem Fach haben beim Film noch kleiner angefangen, immerhin dauert ihr Auftritt etwa zwei Minuten. Ihre beiden Mitspieler Bodil Ipsen und Sam(uel) Besekow, der später ein bedeutender Theaterregisseur wurde, behaupten sich tadellos. Dennoch funktioniert sie nicht. Vor allem hat sie keine Spur von *star quality*. Man bekommt in dieser einmaligen Sequenz einen authentischen Eindruck von ihren Problemen mit der Rollengestaltung, die ihr auch die Theaterkritiker so oft bescheinigt haben. Ihre Bewegungen sind eckig, ihre Gesten gezwungen

und unbeholfen. Ihre Stimme ist unmelodisch, sie lispelt nicht, sondern sie näselt ganze Sätze und das nicht mit Absicht. Mitschuldig ist natürlich der ungarische Regisseur, der ihre Aussprache nicht beurteilen konnte, aber man versteht auch so, dass sie nicht weitere Angebote vom Film bekam.

Ist das tatsächlich Ruth Berlau? Selber hat sie meines Wissens kein Wort über ihr Filmdebüt verloren. Nur einmal—um 1938—hat sie über eine animierte nächtliche Party geschrieben, wo sowohl Bodil Ipsen mit gebleichten Haaren als auch ausländische Filmleute vorkommen,³⁰ und Paul Fejos brachte sein eigenes internationales Team mit sich. Aus den Briefen Voltelens geht hervor, dass er Berlau einige seiner Porträtfotos von ihr geliehen hatte, weil Nordisk Film sie brauchte. Fejos hat wahrscheinlich einige Rollen anhand von Fotos besetzt. Am 26. Januar 1935 schreibt ihr Voltelen: "Ich wurde so froh, als du von dem Film erzähltest. Und herzlichen Glückwunsch. Ich bin so froh, dass du dabei ein wenig verdienst." Viel prägnanter heißt es aber am 14. März, wo es um Eifersucht und Brecht, den Voltelen sonst als den fröhlichen Polygamisten betrachtete und beneidete, geht: "Du hast erzählt, dass (auch) *er* hysterisch wurde, als du von ihm zu Fejos gehen wolltest." Wir haben also möglicherweise wieder mit dem "Snob im Bett"-Syndrom zu tun: Vielleicht ist der international angesehene Hollywood-Mann einflussreicher als der heimatlose Berlin-Mann.³¹ Um diese Zeit war das Verhältnis zwischen Brecht und Berlau noch nicht als ein Bund fürs Leben deklariert worden.

Als Regisseurin hat Berlau in Dänemark nie mit Professionellen gearbeitet. Nachdem Per Knutzon 1935 das kleine Theater Riddersalen³² übernommen hatte, wo er im Jahr danach *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe* und 1937 *Die Dreigroschenoper* inszenierte, konnte sie ohne Widerstand über die Laienspielgruppe RT verfügen. Ihre Ambition, Brechts *Die Mutter* in irgendeiner Form herauszubringen, ist schon in Briefen seit November 1933 dokumentiert, ein abendfüllendes Schauspiel mit durchgehenden Rollen widersprach aber der bisherigen Praxis der Truppe und führte zu Diskussionen unter den proletarischen Mitgliedern. Einige wollten nicht mitmachen, neue kamen hinzu. In *Arbejderbladet* gab Ruth Berlau am 8. Mai 1935 eine kurze, energische Einführung in die Prinzipien des Lehrstücks. In diesem Artikel wird Brecht aber nicht erwähnt, und das bleibt ein Prinzip, so lange *Die Mutter* in immer wechselnden Versammlungslokalen gespielt wird. Immer ist in den Inseraten nur von einem Stück nach Gorki oder sogar von Gorki die Rede. Das muss mit Brecht so vereinbart gewesen sein. Um so erstaunlicher ist es, dass zwei Theaterzeitschriften über Brechts Reise nach New York, um seine Dramatisierung von Gorkis Roman *Die Mutter* zu inszenieren, berichten und dabei die gleichzeitige Kopenhagener Ausgabe verschweigen. Das heißt, dass *Die Mutter* in der Presse nicht als ein Werk Brechts

wahrgenommen wurde, auch darum wurde Berlaus Experiment in professionellen Theaterkreisen nicht zur Kenntnis genommen. Obendrein gab es mindestens zwei Fassungen von der dänischen Inszenierung—beide mit der Arbeiterin Dagmar Andreasen in der Titelrolle. Die erste hatte am 10. Mai Premiere und scheint recht offen für willkürliche Eingriffe gewesen zu sein. Z.B. lieferte zu einer Aufführung am 11. August der Mandolinklub Presto die musikalische Unterlage, wahrscheinlich altrussische Balalajkaklänge, keinesfalls die Originalmusik von Eisler. Die zweite Premiere fand am 11. Oktober statt, nachdem Brecht und Helene Weigel eine verspätete Probe mitgemacht hatten, wodurch Berlau sich enger an das Berliner Modell orientieren konnte, was aber ebenfalls der Öffentlichkeit vorenthalten blieb.

Nachdem RT von der kommunistischen Partei liquidiert wurde, versuchte Ruth Berlau mit Dagmar Andreasen und anderen Veteranen der Truppe das sozialdemokratische Arbejdernes Teater (AT) erfolgreich zu unterwandern. AT hatte eine glorreiche Vorgeschichte und u.a. 1927 Ernst Tollers *Hinkemann* in Anwesenheit des Autors aufgeführt. Berlau und ihre Genossen wollten das dahinsiechende Unternehmen mit anspruchsvollen Theaterstücken wiederbeleben und nicht nur Brechts *Die Gewehre der Frau Carrar* spielen, wie fälschlicherweise verbreitet worden ist. Ein Beispiel für Tendenz und Niveau war die Eröffnungsvorstellung nach dem Neubeginn: *Himmelstormeren* (Der Himmelstürmer, dt. Titel *Der Blumenweg*) des sowjetischen Dramatikers Walentin Katajews (1934) in der Regie von Ruth Berlau, der schon am 30. September 1937 gespielt wurde. So früh—oder bedeutend früher, wenn man die Proben mitrechnet—war sie also aus Spanien zurückgekehrt und nicht erst Mitte November, wie manche vermuten!³³

Die beiden führenden Theaterkritiker hatten in der Zwischenzeit die Rollen gewechselt: Frederik Schyberg war zu *Politiken* gegangen, während Svend Borberg jetzt zu *Berlingske Tidende* übersiedelt war. In den Spalten der führenden konservativen Zeitung hatte Borberg nicht die Möglichkeit, Brechts Karriere weiterzuverfolgen, vielleicht auch nicht mehr die Lust. Der frühere Berlau-Liebhaber und Brecht-Förderer, aber betont parteilose Kritiker zeigte schon ab 1936 eine verblüffende Offenheit dem Kulturleben des Dritten Reiches gegenüber, was aber nicht zu einem offenen Bruch mit Brecht oder Berlau führte. So zitierte AT—wahrscheinlich auf Berlaus Initiative—im Programmheft zur *Carrar* gleich nach Brechts Aufsatz "Einiges über proletarische Schauspieler"³⁴ ein Lobwort Borbergs auf *Die Dreigroschenoper*, was in diesem Kontext völlig unangebracht erscheint.

Während Borberg *Carrar* nicht rezensierte, schrieb Schyberg in *Politiken* eingehend und überwiegend positiv über die deutsche Erstaufführung mit Helene Weigel am 14. Februar 1938 in Borups Højskole, obwohl er ein entschiedener Gegner von Brechts epischem

Theater war und 1936 eine gehässige Kritik über *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe* geschrieben hatte. Da Dagmar Andreassen und ihre Kameraden am Abend danach auf derselben Bühne Berlaus dänische Inszenierung brachten, ging Schyberg nochmals hin. Das ist wahrscheinlich das einzige Mal, dass er sich mit Laientheater beschäftigte. Er schrieb u.a.: "Eine dänische Amateurin Dagmar Andreassen spielte Helene Weigels Rolle als Frau Carrar—und obwohl sie vom äußerlichen Typ und von der inneren Beschaffenheit her wahrscheinlich ganz anders 'eins' mit der Rolle war, konnte sie sie natürlich nicht spielen. [...] Das Beispiel illustriert vortrefflich den Unterschied zwischen Dilettantismus und Kunst in der Welt des Theaters—und so lange *dieser* Unterschied Arbejdernes Teater von dem professionellen Theater trennt, fehlt uns noch der Beweis seiner offiziellen Berechtigung." Diesbezüglich nahm er auch zum Abdruck von Brechts Aufsatz im Programmheft Stellung: "Der Artikel stellte das treuherzig idealistische Ensemble des Abends in ein ziemlich unbarmherzig humoristisches Licht, was man lieber hätte vermeiden sollen."

Polemisch ging es Schyberg darum, ein öffentlich gefördertes Theater der Arbeiter zu verhindern, wenn eine solche Truppe nur aus Dilettanten und Nichtskönnern bestehen sollte. Dr. Schyberg war ausgesprochen *elitär* und hatte auch Helene Weigels Mitspieler schonungslos niedergemacht, obwohl das lauter unroutinierte deutsche Emigranten waren, und andere—wie Martin Andersen Nexö in *Arbejderbladet*—ihnen schon deswegen ihren tiefen Respekt zollten. Nach Schybergs Auffassung hätte die Weigel lieber das Stück alleine *lesen* sollen. Auch für die deutsche Inszenierung in Kopenhagen war Ruth Berlau offiziell verantwortlich.

Die dänisch- und deutschsprachigen Aufführungen von *Carrar* gaben zum ersten und einzigen Mal Anlass dazu, Ruth Berlaus Arbeit mit Arbeiteramateuren im Feuilletonteil liberaler Zeitungen wie *Politiken* und *Ekstra Bladet* zu besprechen. Über einen kurzen Auszug aus *Die heilige Johanna* und zwei Szenen aus *Furcht und Elend des Dritten Reiches*, die ausserdem gegeben wurden, gibt es nur spärliche Informationen in Inseraten und Notizen in *Arbejderbladet* und *Social-Demokraten*.

Berücksichtigt man Schybergs Ablehnung von Dilettantismus auf der Bühne, mutet es direkt grotesk an, wenn man in *Brechts Lai-tu* lesen kann, wie "der bekannte dänische Kritiker Frederik Schyberg" angeblich "verzweifelt" reagiert habe, als Berlaus Inszenierung von dem Schwank *Alle wissen alles* mit einem zufälligen bürgerlichen Laienspielverein im April 1939 kurz vor der Premiere abgesagt wurde!³⁵

Ruth Berlaus Ausreise nach Schweden 1940 machte kein Aufsehen, z.B. konnten ihre Rollen auf dem Theater leicht umbesetzt werden. Mit ihrem Versuch, ihre Landsleute durch Kurzwellensendungen über die Voice of America 1942-43 und 1945 zu erreichen, hatte sie wenig

Glück. "Ich glaube, kein Mensch hörte, was wir da redeten," schrieb sie später über ihre Rundfunkgespräche mit dänischen Seeleuten in alliierter Kriegsdienst. Und den Grund wusste sie auch: "Alle hörten natürlich BBC."³⁶ Die allabendlichen dänischen Sendungen von der BBC in London hatten 1942-43 einen so dominierenden Einfluss auf die Bevölkerung gewonnen, dass sie maßgeblich zum keimenden Widerstand beitrugen. Da musste jede Konkurrenz auf der Strecke bleiben, sei es in Moskau oder New York. Eine offizielle Anerkennung als dänische Widerstandskämpferin blieb ihr verweigert. 1953 ließ sie Robert Lunds Rechtsanwalt ermitteln, ob sie nicht, wie etwa Karin Michaelis, die auch von Amerika aus im Rundfunk an ihre Landsleute gesprochen hatte, mit der Freiheitsmedaille des Königs ausgezeichnet worden war. Das Ergebnis war negativ.³⁷

Nach dem Zweiten Weltkrieg und ihrem Rückkehr nach Europa versuchte Ruth Berlau mehrmals namhafte dänische Schauspieler für Brecht-Rollen zu gewinnen. In späteren Jahren behauptete sie wiederholt, Brecht habe die Titelrolle von *Leben des Galilei* 1938 für Poul Reumert geschrieben. Eine öffentliche Andeutung davon machte sie zum ersten Mal am 21. September 1946 in einem Artikel aus den USA in *Ekstra Bladet* über Charles Laughton, in dem es hieß, in Dänemark lebe Poul Reumert, den Brecht gern als Galilei sehen möchte; laut Berlau reagierte Laughton eifersüchtig darauf. Mit Lobhymnen auf Reumerts Genie versuchte sie ihn jahrzehntelang für den Galilei zu präparieren, womöglich mit Brecht als Gastregisseur, wozu sie natürlich keine Rückendeckung hatte. Immer wieder erzählte sie, wie Brecht in Berlin seinen Schülern gegenüber von dem großen Reumert schwärmte. Besonders auffallend ist aber, dass sie nicht bei Brecht durchgesetzt hat, dass er Reumert einen persönlichen Brief schrieb, mit der Aufforderung, den Galilei in Kopenhagen zu spielen. Berlau muss als alleinige Vermittlerin aufdringlich und wenig glaubwürdig gewirkt haben, während z.B. ein Exemplar des Manuskripts mit einem Gruss von einem Meister an den anderen gereicht hätte, um Reumert positiver zu stimmen.³⁸ Auch wollte Berlau, dass Bodil Ipsen Mutter Courage und Osvald Helmuth, der erste dänische Macheath, den Puntilla spielen sollten. Sämtliche Versuche misslangen ihr.

Erwähnenswert ist ihre Anwesenheit während der Proben zu der ersten Brecht-Aufführung in Dänemark nach dem Krieg, *Mutter Courage* 1953 auf dem Königlichen Theater. Sämtliche Entscheidungen über Regie, Übersetzung und Rollenbesetzungen waren aber schon getroffen, ehe sie überhaupt in Berlin von dem Plan erfuhr. Um Näheres zu erfahren, schrieb sie an Thorkild Roose, der darauf ein wenig gereizt reagierte, weil sie offenbar nicht wusste, dass er 1951 in den Ruhestand gegangen war und seitdem keinen Kontakt zum Theater unterhielt.³⁹ Da Bodil Ipsen zu dieser Zeit vorübergehend inaktiv war, kam sie als Mutter Courage sowieso nicht in Frage. Die Rolle wurde von Ellen Gottschalch übernommen. Berlau fuhr nach Kopenhagen, um dem Regisseur Torben

Anton Svendsen im Geiste Brechts beizustehen, sie hatte aber keine offizielle Funktion, und beim Theater wusste man nicht, wie man sie einordnen sollte. Am liebsten wollte sie den Feldkoch mit Poul Reumert umbesetzen lassen, ohne ihn allerdings gefragt zu haben.⁴⁰ Um nicht aufdringlich zu wirken, ließ sie diesen Plan fallen. Es gelang ihr aber, eine Neuübersetzung der Lieder durchzusetzen und zu diesem Zweck ihren alten Favoriten Otto Gelsted, den sie für den grössten Dichter Dänemarks hielt, heranzuziehen.

Ein Zeitungsartikel über die Rückkehr der verlorenen Tochter am Königlichen Theater, das sie 1940 immerhin illegal und vertragsbrüchig verlassen hatte, ließ auf sich warten und kam eigentlich nie. Stattdessen brachte die Damenseite von *Ekstra Bladet* am 11. September ein Interview mit der Wahl-Ostberlinerin Ruth Berlau über die allgemeine Lage der Hausfrauen in Ostberlin, die von Berlau dementsprechend verschönert wurde. Da sie sich mit der Journalistin in einer Garderobe im Königlichen Theater verabredet hatte, musste sie im Artikel erklären, dass sie sich nur dort befand, um mit einem früheren Kollegen zu plaudern, der eigentliche Anlass ihres Aufenthaltes in Kopenhagen sei aber ein Besuch bei ihrer Mutter. Doch freue sie sich darüber, dass sie während des Besuches *Mutter Courage* bald in ihrer eigenen Sprache hören könne. In den folgenden Wochen wurde z.B. in *Politiken* erwähnt, Berlau telefoniere jeden Abend mit Brecht, um ihn über die Probearbeit auf dem Laufenden zu halten, sie sei aber nicht vom Königlichen Theater engagiert. Selber schrieb sie an Brecht: "Die Vorstellung hier in Kopenhagen wäre überhaupt nicht zustandegekommen, wenn ich nicht hier gewesen wäre."⁴¹ Eine verständliche Übertreibung, jedenfalls hatte sie den Regisseur für das Modellprinzip interessieren können. Anlässlich einer Pressekonferenz unmittelbar vor der Premiere am 7. Oktober lobte Anton Svendsen nachdrücklich und äußerst herzlich Berlaus Vermittlung von Brechts Ideen. Auch brachte der Rundfunk ein kurzes Gespräch mit ihr, die den Hörern als Leiterin des Brecht-Archivs in Berlin vorgestellt wurde. Die Zeitungskritiker erwähnten nicht ihren eventuellen guten oder schlechten Einfluss auf die Inszenierung, und in einem Leitartikel in der rechtskonservativen *Nationaltidende*, wo man nach dem Vorbild McCarthy vier angebliche Kommunisten anprangerte, die irgendetwas mit der Vorstellung zu tun hatten, u.a. Otto Gelsted, vergaß man die Kommunistin Ruth Berlau—wie gewöhnlich.

Wie es ihr gelungen ist, in ihrem eigenen Namen eine Lesung von dänischer Lyrik im Rundfunk durchzusetzen, bleibt unklar. Die knappen fünfzehn Minuten könnten als ein schwaches Echo vom gelungenen Teil ihres Soloabends 1934 anmuten und war ein letzter, isolierter Versuch, sich wieder als dänische Schauspielerin zu behaupten. Gelsted war ihr bei der Auswahl der Gedichte behilflich, die Aufnahme fand am 22. Oktober statt, wurde aber erst am 24. Januar 1954 nachmittags gesendet.⁴²

Ruth Berlau wurde auch später nicht als Beraterin für Brecht-Inszenierungen in Dänemark geholt. Dass das Fernsehen 1961 eine Produktion von *Die Gewehre der Frau Carrar* mit Bodil Ipsen als die alte Frau Perez, ihre einzige Brecht-Rolle überhaupt, machte, erfuhr Berlau zufällig durch ihre Mutter, die darüber in *Politiken* gelesen hatte.⁴³ Auch hier versuchte sie nicht sich einzumischen, obwohl sie sich damals in Dänemark befand und an ihren Memoiren *Gråd ikke* (Weine nicht) arbeitete, die nie eine druckreife Form finden sollte. Schon 1948 hatte sie an den Chefredakteur von *Ekstra Bladet*, Ole Cavling, geschrieben: "Ich hoffe, Sie erlauben mir, Ihre Briefe in meinen 'Memoiren' zu drucken—ich beabsichtige nämlich (mit Ihrer Hilfe) sehr berühmt zu werden, wenn ich dazu Zeit bekomme, und dann muss man seine Memoiren schreiben, habe ich gehört."⁴⁴

Im Herbst 1935 war ihr Roman *Videre*—im etablierten Hasselbalch Verlag erschienen, der übrigens auch im selben Jahr die dänische Übersetzung von Brechts *Dreigroschenroman* herausgab. Ihr Thema, eine dänisch-sowjetische Liebesgeschichte, war damals recht neu und ungewöhnlich. Das Buch wurde überwiegend höflich-wohlwollend rezensiert, nur wurden zu diesem Anlass weniger einflussreiche Kritiker bemüht, und ein weiterer Nachhall blieb aus. Der einzige Grund, dass *Videre*—für einen begrenzten Kreis—in Erinnerung blieb, beruht darauf, dass der bekannte Zeichner und Plakatkünstler Ib Andersen den mehrfarbigen Umschlag gestaltet hatte. Dafür gab und gibt es Sammler.⁴⁵

Hans Bunge erwähnt in seinem Nachwort zu *Brechts Lai-tu*, Ruth Berlau sei schon in Dänemark "ausgewiesene Journalistin" gewesen.⁴⁶ Auch das ist eine maßlose Übertreibung. Sie hat in verschiedenen Zeitschriften ab und zu eine Reportage oder Kurzgeschichte veröffentlichen können, in den meisten Fällen nur einmal in jedem Medium, ich habe davon bisher sechs Beiträge in sechs verschiedenen Zeitschriften gefunden. Eine geregelte Mitarbeit ihrerseits gab es nie und nirgends. Als Propagandistin des Revolutionären Theaters mag sie einige Male in der DKP-Zeitung *Arbejderbladet* mit oder ohne Signatur beigetragen haben. Nach dem Kriege durfte sie ab und zu für das Nachfolgeorgan von *Arbejderbladet*, *Land og Folk*, aus Berlin und der DDR berichten; nur war sie den dänischen Kommunisten nie ganz geheuer, weil sie während ihrer Aufenthalte in Kopenhagen oft Skandale provozierte, unter anderem hat sie sich 1953 mit prominenten Genossen geprügelt. Ihre treuesten Stützen fand sie in der bürgerlichen Presse, z.B. schrieb der Theaterjournalist Herbert Steinthal in *Politiken* als einziger 1966 einen Artikel zu ihrem 60-jährigen Geburtstag, in dem er über "Bert Brechts dänischen Schutzengel" z.B. vermerkte: "Zahlen jeder Art haben sie immer distrahiert. Ihre Daten schweben auch im Ungewissen"—eine sehr genaue, aber eben problematische Beobachtung.

Ihr engstes Verhältnis zur Presse hatte sie durch den langjährigen Chefredakteur von *Ekstra Bladet*, Ole Cavling. Er war es, der schon 1928 auf ihre Idee von dem Fahrradausflug nach Paris eingegangen war und ihre Reisebriefe gedruckt hatte.⁴⁷ Dann folgte eine lange Pause, aber sofort nach Kriegsende 1945 schrieb sie Cavling aus New York und bot ihm Reportagen und Interviews aus Amerika an, die sie mit ihren eigenen Fotos illustrierte. Daraus entstand ihre umfassendste Zusammenarbeit mit einer dänischen Zeitung. Ihre Berichte aus New York und Kalifornien sind lebhaft, impulsiv, assoziationsreich und sozialkritisch. Der Bedarf an Neuigkeiten aus der neuen Welt war in Dänemark nach der Befreiung unersättlich, und Cavling wusste ihre Beiträge zu schätzen. Weil sie sich eben gern als 'ausgewiesene Journalistin' legitimieren wollte, versuchte sie mehrmals durch Cavling einen internationalen Presseausweis zu bekommen, das sie aber nicht Mitglied des dänischen Journalistenverbandes war und deshalb nicht Mitglied des Mitarbeitervereins von *Ekstra Bladet* werden konnte, war das unmöglich, und er hat sie stattdessen großzügig mit *to whom it may concern*-Empfehlungsbriefe ausgestattet. Nach ihrer Rückkehr nach Europa entstand allmählich eine Flaute. Ihre Berichte wurden propagandistischer, oder sie konnte nur über Brecht schreiben. *Ekstra Bladet* war eben eine liberale Boulevardzeitung und Ole Cavling alles andere als ein Kommunist. Es gibt einen sehr klugen und besorgten Brief Cavlings von 1950, wo er ihren nervlichen Zustand genau und korrekt beurteilt und sich Sorge um ihre Zukunft macht. Die Verbindung zwischen Berlau und Cavling scheint um 1954 abgeebbt zu sein.⁴⁸

1977 gab es meines Wissens den ersten Lexikoneintrag über Ruth Berlau überhaupt und zwar in einem Theaterlexikon des Ostberliner Henschelverlags.⁴⁹ Man liest da, sie sei "seit etwa Mitte der 20er Jahre bekannt durch erste schriftsteller. Arb.," was in jeder Hinsicht unwahr ist. Behauptet wird auch, "ihre Lehrer in Dänemark waren Martin Andersen Nexö, der Lyriker Otto Gestedt [sic], der Schausp. u. Zeichner Storm-Petersen." Statt Lehrer handelt es sich eher um Vorbilder, Idole, als solche hätte man auch Bodil Ipsen und Poul Reumert auflisten können. Nur Gelsted hat ihr bisweilen—wie zahllose ungenannte—bei ihren Texten geholfen.

In einer objektiven Biographie über Ruth Berlau sollten drei Dänen nicht fehlen, die sich tatkräftig für ihre Entwicklung oder Existenz eingesetzt haben, eben Ole Cavling, Thorkild Roose und Svend Borberg, die alle in *Brechts Lai-tu* übergegangen worden sind. Dazu gehört natürlich auch Per Knutzon, er wird aber erwähnt, obwohl seine Bedeutung heruntergespielt und der irreparable Bruch mit ihm, weil er 1937 ohne Brecht vorher zu benachrichtigen und gegen seinen Willen *Die Dreigroschenoper* aufgeführt hatte, besonders betont wird.⁵⁰

In den Fragment gebliebenen Erinnerungen *Gråd ikke* von etwa 1961-63 geht sie kurz auf "den alten, lieben Thorkild Roose" ein, der

1961 gestorben war, variiert aber nur ihren ständigen Refrain: "Mein Lehrer besaß nicht die Gabe des Genies, die Poul Reumert in die Wiege gelegt worden war und die er mit Fleiß, Ausdauer und Gelehrtheit zu gebrauchen wusste."⁵¹

1963 wandte sie sich an Reumert und bat ihn, ihm ihr kommendes Buch über sich, Brecht und die Welt widmen zu dürfen. Da der strenge Meister auch ein *Gentleman* war, reagierte er durchaus entgegenkommend, "obwohl ich als ein schlimmer Antibrechtianer betrachtet werde," eine elegante, indirekte Formulierung.⁵² Wahrscheinlich ahnte er von vornherein, dass aus dem Buch nichts werden würde.

Den eigentümlichen Titel *Weine nicht* hatte sie allem Anschein nach während ihrer Besuche bei Poul Reumert und seiner Frau, der Schauspielerin und Regisseurin Anna Borg, diskutiert. Sie weint eigentlich nur einmal in den hinterlassenen Skizzen und zwar über Svend Borberg.

Im März 1938 hatte Borberg in einer Umfrage der Theaterzeitschrift *Forum* provokativ geäußert: "Ob eine Statue Hitler oder Lenin darstellt, ist für die bildhauerliche Beurteilung völlig gleichgültig." Während der Okkupation 1940-45 wurde Borberg von den Deutschen hofiert, reiste häufig zu Vorträgen und Feiern nach Deutschland, wo er sich als "dänischer Goethe" viele Ehrungen zukommen ließ. So bedeutend war seine Position in Dänemark auch nicht, aber größere Geister wollten keine Zugeständnisse den Okkupanten gegenüber machen. In Ermangelung eines Besseren wurde Svend Borberg der kulturelle Kollaborateur *par excellence*. Seine Dramen wurden im ganzen nazideutschen Herrschaftsraum aufgeführt.⁵³ Aus heutiger Sicht wirkt seine begeisterte Kritik von Veit Harlans Film *Jud Süß* 1941 in *Berlingske Tidende* besonders belastend, weil er darin ausschließlich ein historisches und ästhetisches Werk, nicht die Propaganda sehen wollte, wofür er sofort in *Kristeligt Dagblad* (Christliches Tageblatt) angegriffen wurde. Borberg war kein Nazi, sondern entwickelte sich zu einem gewieften Opportunisten, der 1945 mit dem Verlust seiner Existenzgrundlage teuer bezahlen musste. Er saß in Untersuchungshaft als angeblicher Denunziant, wurde aber freigesprochen und starb schon 1947. Wenn man die Qualität seiner Kulturjournalistik etwa vor 1936 berücksichtigt, wurde er zu Unrecht nach 1945 totgeschwiegen, während Frederik Schyberg sich noch heute als der große Theaterkritiker der Epoche behauptet.⁵⁴

Dennoch mag die Weglassung Borbergs in *Brechts Lai-tu* purer Zufall gewesen sein. In *Gråd ikke* schreibt Berlau u.a. über ihn: "Als ich später hörte, er säße im Gefängnis, wurde ich auf mich selber wütend: Warum hatte ich mir die Zeit nicht genommen, diesen schönen, dummen Mann zu warnen? '*Weine nicht*'—aber das tue ich! Ich sitze hier und heule, so dass ich nicht durch meine Brille sehen kann: Man hat ihn aus dem Gefängnis entlassen, höre ich, damit er in Freiheit sterben konnte, aber das war ihm jetzt egal." Die Tränen entspringen weder Suff noch

Sentimentalität, sondern sind Ausdruck jener dauerhaften Liebe, mit der auch—obschon von Wutausbrüchen unterbrochen—Robert Lund, Otto Gelsted und Brecht durch all die Jahre bedacht wurden.

"I left when I was needed" hatte Ruth Berlau verwirrt und verbittert während ihres Nervenzusammenbruchs um die Jahreswende 1945-46 notiert und meinte damit, sie hätte nicht nur Svend Borberg, sondern auch Bodil Ipsen warnen können, wenn sie in Dänemark geblieben wäre. Bodil Ipsen war im Juni 1940 von der Regierung aufgefordert worden, in den Vorstand des Dänisch-Deutschen Vereins einzutreten und hatte ihre Pflicht getan oder was sie dafür hielt. In Berlaus Auslegung auf unbeholfenem Englisch wurde daraus: "an Idiot talked my Sister into a club".⁵⁵ Borberg und Ipsen waren nicht selber Schuld, Idioten hatten mit ihnen ihr böses Spiel getrieben.

So glimpflich verfuhr Ruth Berlau nicht in allen Fällen. Ihre alte Kollegin Gerda Madsen war Mitglied der dänischen Nazipartei gewesen, eine Seltenheit unter Theaterleuten, und hatte obendrein 1942 in einer Nazirevue mitgewirkt. Als sie nach dem Kriege reumütig eine Annäherung an die Kommunisten versuchte, schrieb Ruth Berlau einer Genossin in Kopenhagen, die sich mit Gerda Madsen versöhnt hatte: "Für mich ist es unverständlich, dass du mit Schweinen verkehren kannst. Meine Handfläche ist so dumm eingerichtet, dass ich Scheißern schwerlich die Hand reiche. [...] Du hast den *Hass* vergessen!"⁵⁶ Ihr unbändiger Zorn in diesem Falle lässt sich wohl auch damit erklären, dass ihr Lebenslauf sich mit dem von Gerda Madsen vergleichen ließ, ihre Wege hatten sich in den dreißiger Jahren mehrmals gekreuzt. Während aber Berlau fast alles verloren hatte und nicht einmal als Widerstandskämpferin etwas galt, waren ihre Genossen und Genossinnen dazu bereit, einem früheren Naziweib ihre Sünde zu vergeben. Madsen war bis 1955 kaltgestellt, dann durfte sie wieder Film und Theater machen ohne jemals ihre frühere Position zurückerobern zu können.

Als die Stücke von Brecht um 1961 ihren verspäteten Durchbruch in Dänemark erfuhren, war der Name Ruth Berlau natürlich unter Kennern geläufig. Harald Engberg, Nachfolger von Borberg und Schyberg als leitender Theaterkritiker bei *Politiken*, bereitete sein Werk *Brecht paa Fyn* vor, das 1966 erscheinen sollte,⁵⁷ und wollte sich mit Ruth Berlau über Einzelheiten beraten. Sie wies ihn schroff ab, weil sie ihm nicht verzeihen konnte, dass er 1953 *Mutter Courage* als altmodisch abgefertigt hatte und jetzt plötzlich nach ihrer subjektiven Auffassung auf der internationalen Brecht-Welle mitschwimmen wollte, um dadurch Geld zu verdienen. Den tatsächlichen Opportunisten Borberg konnte sie verzeihen, den angeblichen Opportunisten Engberg nicht. In den dänischen Medien hatte man keine allzu große Lust, sich mit ihr einzulassen, bis 1969 der unbefangene Rundfunkjournalist Kjeld Koplev sich zusammenraffte und ein Interview mit ihr in Ostberlin aufnahm. In der stark redigierten

Sendung wird der Eindruck von einer impulsiven, temperamentvollen aber auch witzigen Frau vermittelt. Bemerkenswert ist dabei, dass viele ihrer spontan wirkenden Äußerungen fast wortgetreu mit Formulierungen übereinstimmen, die sie schon jahrelang auf Dänisch und Deutsch immer wieder zu Buch geführt hatte. Sie spielt ihre Rolle, schauspielert endlich überzeugend. Alles ist festgelegt, Neues kommt dabei nicht heraus.

Ihr Tod 1974 wurde in ihrem Heimatland kaum registriert. Wie *Land og Folk*, das Organ der Partei, deren Mitglied sie seit 1930 gewesen war, in seinem kurzen Nachruf anführte: "Einem jüngeren dänischen Publikum sagt ihr Name kaum etwas—und erst gar nicht als Schauspielerin"—womit der Journalist schon seine Ratlosigkeit im Hinblick auf die berufliche Benennung der Verstorbenen angedeutet hatte, denn was war sie eigentlich gewesen? Es gab nur einen Anlass zum Nachruf in der DKP-Zeitung: ihre Tätigkeit für Bertolt Brecht, zu dieser Zeit längst eine kommunistische Ikone. Aber was Ruth Berlau genau mit Brecht verbunden hatte, konnte und wollte man damals noch nicht schreiben.

Ganz anders, als 1986 *Brechts Lai-tu* in dänischer Übersetzung erschien. Da gab es plötzlich Neues und Unbequemes zur Biographie Brechts für diejenigen, die sich für so etwas interessierten. Mit Berlaus Untertreibungen, Übertreibungen und Verwechslungen aus der Kopenhagener Kulturszene der dreißiger Jahre wusste man wenig anzufangen. Vieles davon kam unzuverlässig vor und ist es auch. Ist es überhaupt die Mühe wert, das alles nachzuprüfen? Die Quellenlage ist schlecht, weil so viele Unterlagen der direkt Beteiligten wegen Flucht und Leben in Illegalität vernichtet worden sind. Nach wie vor bleibt Ruth Berlau eine Randexistenz, die bis heute nicht in der dänischen Theater- oder Kulturgeschichte (re)integriert worden ist. Der Stabreim "rote Ruth" schreibt sich leicht, doch habe ich ihn ausschließlich in Bunes Buch gelesen.

Nicht nur in seiner Bearbeitung der Tonbandtranskriptionen im Hauptteil, sondern auch in seinem langen Nachwort zu *Brechts Lai-tu* hat Hans Bunge sich in seiner Faszination unkritisch gehenlassen und ein Bild der Dänin Ruth Berlau entworfen, das sehr wenig mit ihrer dänischen Wirklichkeit zu tun hat. Ihre Angeberei hatte um 1950 nach einem Besuch in Berlin ihre sonst so liebevolle Mutter zu der schriftlichen Äußerung veranlasst, sie finde es lächerlich, "wenn Du dich als 'Professorin' und königliche Schauspielerin hervortust."⁵⁸

Um die gleiche Zeit schrieb ihr Ole Cavling nach Berlin: "Pack deinen Koffer und suche dir rein menschlich ein Zentrum außerhalb Deutschlands. [...] Wenn dein Aufenthalt auf eine politische Überzeugung beruht, dann pass auf, dass du nicht verbrennst."⁵⁹

Für einen völligen Neuanfang in Dänemark war es aber schon 1950 zu spät geworden, darum schlug Cavling ihr auch eine eventuelle

Rückkehr in die USA vor, wahrscheinlich weil sie von dort ihre lebhaftesten Reportagen geschickt hatte. Das kam aber nicht für sie in Frage. Lieber pendelte sie zwischen den zwei Destinationen Kopenhagen und Ostberlin, wodurch eine definitive Entscheidung bis in den Tod verschoben wurde. "Der Wunsch, ihre Asche möge ins Meer gestreut werden, so, dass sie von den Wellen nach Dänemark getrieben wird, konnte nicht erfüllt werden", schreibt Hans Bunge.⁶⁰ Einem dänischen Freund hatte sie aber irgendwann nach 1966 geschrieben: "In 50 Jahren werde ich gepriesen werden, ich liege dann auf dem französischen Friedhof in der Chaussee-Strasse in der Nähe von Hegel, Brecht, Eisler, Erich Engel..."⁶¹

So widersprüchlich war, ist und bleibt Ruth Berlau. Ich habe versucht einige Schlüsselsituationen ihrer dänischen Biographie mit den historischen Fakten zu konfrontieren. Persönlich habe ich sie nie und damit auch nicht ihre fast sprichwörtliche Unwiderstehlichkeit erlebt, ich bin auf diesem Gebiet völlig unbefangen, was zu einer an Brutalität grenzenden Nüchternheit geführt haben mag, aber die Korrekturen und Ergänzungen zur Legende Ruth Berlau sind notwendig und längst fällig.

Anmerkungen

¹ Das Titelzitat stammt aus dem Nachwort zu *Brechts Lai-tu: Erinnerungen und Notate von Ruth Berlau*. Hrsg. Hans Bunge (Darmstadt und Neuwied 1985) S. 312.

² Det ny Teater (Das neue Theater) gehörte—wie Dagmar-teatret, Folketeatret, Nørrebros Teater, Riddersalen—zu den etwa zehn Kopenhagener Privattheatern, die nach kommerziellen Prinzipien betrieben wurden. Das Königliche Theater (mit Schauspiel, Oper und Ballet), auch die Nationalbühne genannt, ist das durch Steuern subventionierte Staatstheater.

³ Gerda Madsens Ruhm als Polly war so anhaltend, dass sie am 4. Juni 1934 eine Schallplatte mit den Übersetzungen von "Seeräuberjenny" und "Barbara-Song" besang, die einzige dänische Brecht-Schallplatte, die zu seinen Lebzeiten erschien. "Jomfru-Dilemma" (Jungferndilemma = Barbara-Song) ist auf der CD "Die Dreigroschenoper. Historische Originalaufnahmen" (Capriccio 10 346) zu hören. In einem Artikel zum siebzigsten Geburtstag von Gerda Madsen (1902-1986) bezeichnete *Berlingske Tidende* ihre Polly als "noch unübertroffen".

⁴ Ruth Berlaus Tagebuch, 4. Februar 1930 (Det kongelige Bibliotek, Kopenhagen).

⁵ Robert Lund (1887-1960), Spezialarzt für Ohren-, Nase- und Halskrankheiten, war am 24. November 1928 in zweiter Ehe mit Ruth Berlau verheiratet. Seitdem war ihr offizieller Name Ruth Lund.

⁶ Karin Nellemose (1905-1993), 60 Jahre lang erfolgreiche Schauspielerin am Königlichen Theater. Sie war mit Ruth Berlau zur Schule gegangen und mag durch ihr Beispiel deren Theaterträume inspiriert haben. Seit 1928 war Nellemose mit dem Cellisten und späteren Regisseur Torben Anton Svendsen (1904-1980) verheiratet, der 1953 "Mutter Courage" inszenierte.

⁷ Zitiert nach Ruth Berlaus Tagebuch, 18. April 1930.

⁸ In *Brechts Lai-tu* (S. 26-28) sind die drei Phasen von Ruth Berlaus Anfang als Schauspielerin durcheinandergebracht. Ihre Privatlektionen bei Thorkild Roose bleiben unerwähnt, während *Trommeln in der Nacht* auf Forsøgsscenen "nach dem ersten Studienjahr" an der königlichen Schauspielschule eingeschoben ist. Dass Roose auch auf der Schauspielschule ihr Lehrer wurde, mag zu der Verwirrung beigetragen haben.

⁹ Ruth Berlaus Tagebuch, 1. September 1930.

¹⁰ Die Briefe Svend Borbergs an Theaterchef Andreas Møller befinden sich im Archiv des Königlichen Theaters in Rigsarkivet (Reichsarchiv), Kopenhagen.

¹¹ Die offiziellen Papiere zur Trennung befinden sich in Landsarkivet for Sjælland (Seeland). Wenn eine Trennung—normalerweise nach anderthalb Jahren—nicht zu einer Scheidung führte, sondern die Ehe wieder aufgenommen wurde, ist der Abschluss der Trennung nicht amtlich registriert.

¹² Ruth Berlau behauptete später freimütig, Einfluss auf die Rollenbesetzung für den *Sommernachtstraum* gehabt zu haben. Über den humoristischen Zeichner und Kabarettisten Robert Storm Petersen (1882-1949) sagt sie in *Brechts Lai-tu* (S. 28): "Ich kriegte ihn rein ins Königliche Theater, weil es dort so langweilig war, dass ich ihn haben musste." Die Nationalkoryphäe Storm Petersen war schon 1930 von dem damaligen Theaterchef Adam Poulsen engagiert und im Januar 1932 von dessen Bruder, dem Regisseur Johannes Poulsen, für den Schreiner Schnock im "Sommernachtstraum" ausgewählt worden. Die Eile, die Ruth Berlau hatte, natürlich nicht das geringste mit diesen Verfügungen zu tun, um so weniger als ihre Mitwirkung in der Aufführung ursprünglich gar nicht vorgesehen war. Später hat sie sich aber für Storm Petersen in allen möglichen und unmöglichen Rollen eingesetzt und wollte ihn auch 1937 als "den Chaplin Dänemarks" für Das Königliche Theater, das er 1933 verlassen hatte, zurückgewinnen.

¹³ *B.T.*—eine Abkürzung des Mutterorgans—war und ist die Boulevardausgabe der konservativen *Berlingske Tidende*, wie *Ekstra Bladet* die Boulevardausgabe des linksliberalen *Politiken* war und heute noch ist.

¹⁴ Zu den drei früheren Debüts Ruth Berlaus rechnete *Ekstra Bladet* ihre Mitwirkung in *Nonnebarnet* (Das Nonnenkind), einem spanischen Klosterstück von Gregorio und Maria Matinez Sierra (Premiere im April 1932). In *Brechts Lai-tu* (S. 32) spricht Ruth Berlau vom *Nonnenstück* und sagt dazu: "Meine allerletzte [sic] Rolle im Königlichen Theater war eine Nonne." Wenn das die korrekte Wiedergabe ihrer Worte ist, ist das ein ausgeprägtes Beispiel ihrer Konfusion, was die Chronologie betrifft.

¹⁵ Diese Informationen sind dem Briefwechsel zwischen Mogens Voltelen und Ruth Berlau entnommen, der sich in Privatbesitz befindet. Daraus wird auch in dem Folgenden zitiert.

¹⁶ Vgl. das autobiographische Fragment *Gråd ikke* (Weine nicht), wo Ruth Berlau auch ein ganzes Kapitel mit dem Titel "Der Snob im Bett" ankündigt, das anscheinend nicht geschrieben wurde. Zu *Gråd ikke* gibt es einen Inhaltsverzeichnis und Entwürfe in den Berlau-Sammlungen in Berlin und Kopenhagen. Ich zitiere nach einer Zusammenstellung, die Ruth Berlau 1963 dem dänischen Übersetzer Carl Nyholm geschenkt hat.

¹⁷ Vgl. das Gedicht "Wenn sie trinkt, fällt sie in jedes Bett" in Brecht, *Werke*, Grosse kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, Band 14 (Frankfurt/Main 1993) S. 351, dessen Titelaussage auch von dänischen Zeitzeugen bestätigt wird.

¹⁸ Diese erste Begegnung mit Brecht ist *nicht* in Ruth Berlau's Tagebuch erwähnt, das 1933-34 sehr unregelmäßig geführt wurde und sich fast nur mit der Schwester Edith und den eigenen Konflikten mit Robert Lund beschäftigt.

¹⁹ Mogens Voltelen (1908-1995), Architekt, Beleuchtungsexperte. 1932-36 reger Briefverkehr mit Ruth Berlau. Auch er erwähnt und datiert in seinen Briefen nicht den Ausflug nach Thürö, hat ihn aber in einer Folge von 20 Fotos festgehalten. Auf Ruth Berlau's hartnäckiges Verlangen ließ Voltelen 1955 zwei Kopien seines 'Kopenhagener Stuhles' aus den dreißiger Jahren herstellen, die sich heute noch in Brechts Wohnung in der Chausseestrasse befinden.

²⁰ Mit Otto Gelsted (1888-1968) unterhielt Ruth Berlau auch bis in den fünfziger Jahren eine sporadische erotische Beziehung. "Geliebter meiner Jugend, Freude meines Alters" nennt sie ihn 1961 in einem Brief. Da er aber ein nachlässiger, dem Alkohol zugetaner Bohemien war, war er nicht wie etwa Borberg, Heiberg oder Brecht für gemeinsame Auftritte in der Öffentlichkeit geeignet.

²¹ Margarete Steffin, *Briefe an berühmte Männer*. Hrsg. Stefan Hauck (Hamburg 1999) S. 113-114.

²² Brief von Svend Borberg an Fritz Kortner, 18. Mai 1933 (Durchschlag). Privatbesitz.

²³ Die unveröffentlichten Briefe Brechts an Svend Borberg 1934-35 befinden sich im Privatbesitz. Nirgends darin wird Ruth Berlau erwähnt. Brechts *Johanna*-Vertrag mit dem Königlichen Theater, von Borberg und Andreas Møller unterzeichnet, befindet sich im Brecht-Archiv, Berlin.

²⁴ *Brechts Lai-tu* S. 98.

²⁵ Nicht abgeschickter Brief im Ruth-Berlau-Archiv, Stiftung Archiv der Akademie der Künste, Berlin. In dem einzigen ihrer Briefe, der im Poul Reumert-Nachlass, Det kongelige Bibliotek, erhalten ist, nennt sie 1953 u.a. Reumert "den grössten Meister der Welt in dem Fach, das in meiner Zusammenarbeit mit Bertolt Brecht mein Leben geworden ist".

²⁶ Z.B. Brief 919 (an Hella Wuolijoki) in Brecht, *Werke*, Band 29 (Frankfurt/Main 1998) S. 168.

²⁷ Steffin, *Briefe* S. 115.

²⁸ Abgesehen von ihrem engen Freund Otto Gelsted, der mit sechs Gedichten dominierte, bestand Berlau's Lyrikauswahl aus Texten von dem Norweger Olaf Bull, dem Dänen Johannes Vilhelm Jensen und dem Amerikaner Walt Whitman.

²⁹ John Fuegi, *The Life and Lies of Bertolt Brecht* (London 1994) S. 303. Was Hans Bunge im Nachwort zu "Brechts Lai-tu" angedeutet hat, steigert Fuegi ins Phantastische, Mythomane.

³⁰ Ruth Berlaus Aufsatz über Bodil Ipsen befindet sich im Ruth-Berlau-Archiv, Berlin. Brecht hat kräftig daran mitgearbeitet, der Aufsatz liegt in mehreren Fassungen vor.

³¹ Paul Fejos (1897-1963) war 1923 in die USA gekommen und wurde durch die Filme "The Last Moment" (1927) und "Lonesome" (1928) bekannt. 1931 inszenierte er in Hollywood zusammen mit George Hill mit Heinrich George in der Hauptrolle *Menschen hinter Gittern*, eine deutschsprachige Version von dem amerikanischen Film *The Big House*.

³² Riddersalen hatte nichts mit RT zu tun, sondern war das kleinste Privattheater Kopenhagens. Die Schauspieler vertraten auch keine einheitliche politische Haltung, sondern wurden von Per Knutzon nach ihren professionellen Qualifikationen ausgewählt.

³³ Werner Hecht, *Brecht Chronik* (Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1997) S. 527.

³⁴ Brecht, *Werke*, Band 22 (Frankfurt/Main 1993) S. 594.

³⁵ *Brechts Lai-tu* S. 84. Was "Alle wissen alles" betrifft, vgl. Hans Christian Nørregaard, "Glauben, Rätseln, Wissen. Ein spätes Ruhmesblatt für Gustav Gabrielsen" in *Dreigroschenheft* 4 (Augsburg 2002) S. 11-18.

³⁶ Ruth Berlau an Chefredakteur Ole Cavling, März oder April 1948, und an den Schriftsteller Hans Kirk 1953.

³⁷ Rechtsanwalt Gustav Vøhtz an Ruth Berlau, 25. September 1953. Privatbesitz.

³⁸ Tatsächlich gibt es einen Brief von Hans Bunge an Berlau vom 29. September 1953, wo er erwähnt, dass Brecht versprochen hat, Reumert einen Gruß in ein *Galilei*-Manuskript zu schreiben (Berlau-Sammlung Utilg. 841, Det kongelige Bibliotek, Kopenhagen). Wahrscheinlich ist nichts daraus geworden, in Reumerts Nachlass befindet sich nur ein unsigniertes Exemplar des englischsprachigen *Galileo*, das Berlau ursprünglich einem Kopenhagener Bekannten, J. William Saxtorph, geschenkt hatte. Um die Jahreswende muss Berlau Saxtorph gebeten haben, sein Exemplar an Reumert weiterzuschicken, denn am 9. Januar 1954 bestätigt Reumert Saxtorph gegenüber den Empfang und verspricht, das Stück bei Gelegenheit zu lesen.

³⁹ Brief von Thorkild Roose an Ruth Berlau, 14. April 1953. Ruth-Berlau-Archiv, Berlin.

⁴⁰ Ruth Berlau in einem nicht abgeschickten Brief an den damaligen Chef des Königlichen Theaters, Henning Brøndsted, September 1953. Privatbesitz.

⁴¹ Ruth Berlau an Bertolt Brecht, 6. Oktober 1953. Brecht-Archiv, Berlin.

⁴² Ruth Berlau las im Rundfunk Verse von Tom Kristensen, Otto Gelsted, Johannes Vilhelm Jensen, Martin Andersen Nexø und Tove Ditlevsen. Die Bandaufnahme ist leider später gelöscht worden. Dagegen ist das Gespräch zur *Mutter Courage*-Premiere im Archiv von Danmarks Radio erhalten.

⁴³ Laut einem nicht abgeschickten Brief Ruth Berlaus an die Regisseurin der TV-Produktion (und Gattin Poul Reumerts), Anna Borg, in der Berlau-Sammlung Utilg. 841, Kopenhagen.

⁴⁴ Ruth Berlau an Ole Cavling, Zürich 28. Januar 1948. Danmarks Mediemuseum, Odense.

⁴⁵ Die Umschlagzeichnung Ib Andersens von *Videre*— ist auf S. 58 in *Brechts Lai-tu* unten zu sehen.

⁴⁶ *Brechts Lai-tu* S. 312.

⁴⁷ In einem Brief aus Corsier-sur-Vevey in der Schweiz, wo sie Charles Chaplin aufgesucht hatte, schreibt Ruth Berlau am 17. Juli 1954 an Ole Cavling: "Ich erzählte ihm [Chaplin], wie du mich auf dem Hügel von Valby nach Paris losschicktest, um einen Lippenstift zu kaufen, und dass du mich damit als Publizistin losschicktest, du grosser Ole, mein alter Freund!" Danmarks Mediemuseum, Odense.

⁴⁸ Der Briefwechsel zwischen Ole Cavling (1898-1963) und Ruth Berlau nach 1945 befindet sich zum größten Teil im dänischen Mediemuseum in Odense, der erwähnte Brief Cavlings von 1950 jedoch in der Berlau-Sammlung Utilg. 841, Kopenhagen.

⁴⁹ *Theaterlexikon* hrsg. Christoph Trilse, Klaus Hammer und Rolf Kabel (Berlin DDR 1977) S. 55-56.

⁵⁰ Per Knutzon (1897-1948) starb völlig unerwartet, nachdem er zum ersten Mal endlich eine Regieaufgabe am Königlichen Theater ("Die Wildente" von Henrik Ibsen) bekommen, aber noch nicht abgeschlossen hatte.

⁵¹ Obwohl unerwähnt im Text, ist Thorkild Roose (1874-1961) in *Brechts Lai-tu* zu sehen. Auf dem Bühnenfoto S. 27 aus Strindbergs *Gustaf Vasa* sitzt er am Tisch (rechts: Anna Borg). In einer fast ähnlichen Kostümierung spielte er 1943 in einem der wenigen international bekannten dänischen Tonfilmen, "Vredens Dag" (Dies Irae = Tag des Zorns) von Carl Theodor Dreyer, unvergesslich den alten Pastor, Herrn Absalon. Ebenso zeitlose und einprägsame Filmauftritte von Bodil Ipsen (1889-1964) und Poul Reumert (1883-1968) gibt es nicht. In Asta Nielsens Debütfilm und—auch in Deutschland—sofortigem Durchbruch 1910, *Afgrunden* (Abgründe), spielt Reumert ihren Verführer, einen Zirkuscowboy, der am Ende von Nielsen ermordet wird. Ihr gemeinsamer, erotisch gewagter *Gauchos* gehört weltweit zu den klassischen Zitate aus der Stummfilmzeit.

⁵² Brief von Poul Reumert an Ruth Berlau, 29. September 1963. Ruth-Berlau-Archiv Berlin.

⁵³ Als Höhepunkt seiner Bühnenlaufbahn in Deutschland wurde 1942 Svend Borbergs Don Juan-Tragödie *Sünder und Heiliger* im Schiller-Theater Berlin gespielt (Hauptrolle: Will Quadflieg, Regie: Ernst Legal). Von deutscher Seite war das eher eine diplomatisch-schmeichelhafte Geste Borberg gegenüber, das Stück lässt sich kaum nationalsozialistisch interpretieren.

⁵⁴ Dass Svend Borberg (1888-1947) und Frederik Schyberg (1905-1950) beide kurz nach dem Zweiten Weltkrieg starben, bedeutet eine Zäsur in der dänischen Theaterkritik, die auch die weitere Rezeption von Brechts Stücken beeinflusste.

⁵⁵ Ruth Berlau in einem Notat mit dem Titel "My sisters" über neun Frauen, das sie wahrscheinlich Anfang 1946 in der Nervenheilanstalt in Amityville, Long Island geschrieben hat, ein Gemisch aus Realem und Surrealem (Berlau-Sammlung Utilg.

841, Kopenhagen). Die Gerüchte über Bodil Ipsens Kollaboration mit den Deutschen waren zu jener Zeit auch unter Dänen in den USA verbreitet. Schon im September 1945 war sie aber von der Widerstandsbewegung gegen die "böartige Flüsterkampagne" verteidigt worden und konnte im selben Jahr als Regisseurin einen der ersten Spielfilme über den Widerstand drehen.

⁵⁶ Brief von Ruth Berlau an Erna Watson (1956, kurz nach Brechts Tod). Berlau-Sammlung Utilg. 841, Kopenhagen.

⁵⁷ Deutsche Ausgabe: Harald Engberg, *Brecht auf Fünen* (Wuppertal 1974).

⁵⁸ Undatierter Brief von Blanca Berlau (1883-1966) an Ruth Berlau (Anfang der fünfziger Jahre). Berlau-Sammlung Utilg. 841, Kopenhagen. Professorin war Ruth Berlau nie gewesen, da Robert Lund erst 1939, nachdem sich das Ehepaar zum zweitenmal getrennt hatte, eine Professur bekam.

⁵⁹ Ole Cavling an Ruth Berlau kurz nach dem 13. Juli 1950. Berlau-Sammlung Utilg. 841, Kopenhagen.

⁶⁰ *Brechts Lai-tu* S. 323.

⁶¹ Undatierte Widmung an den Theaterkritiker Svend Kragh-Jacobsen. Privatbesitz.

Berlau Makes Photographs Around Brecht—A Collaboration (More or Less)

The extent and significance of the cooperation between Brecht and his collaborator and lover Ruth Berlau remains controversial. This article seeks to explore the nature of Brecht's and Berlau's collaborative work on photography. From the middle of the 1940s onward, Berlau was active as a photographer; in addition to her activities as a photographer and archivist, she was also responsible for editing the *War Primer* and the book-length documentations of productions of Brecht's plays (*Modellbücher*). The article also attempts to examine the nature and history of the relationship between Brecht and Berlau.

Der Umfang und die Bedeutung der Zusammenarbeit zwischen Brecht und seiner Mitarbeiterin und Geliebten Ruth Berlau ist nach wie vor umstritten. Der Artikel versucht zu beschreiben, wie die gemeinsame Arbeit an jenen Projekten ausgesehen haben könnte, die sich der Fotografie bedienen. Berlau hat seit Mitte der Vierzigerjahre fotografiert und war neben der Tätigkeit als Theaterfotografin und Archivarin auch als Herausgeberin für die *Kriegsfibel* und die *Modellbücher* verantwortlich. Gleichzeitig wird ein Versuch unternommen, den Charakter und die Geschichte der Beziehung zwischen Brecht und Berlau zu ergründen.

Berlau fotografiert bei Brecht—eine Zusammenarbeit (mehr oder weniger)

Grischa Meyer

Das Fotografieren war nicht die einzige und sogar eher zufällige Tätigkeit, mit der Ruth Berlau—verglichen mit anderen Arbeitsfeldern sogar relativ spät—versucht hat, ihre vielseitigen Begabungen und Neigungen anzuwenden. Dies ist ihr nur in sehr begrenztem Maße gelungen und viele Anläufe sind gescheitert. Als junges Mädchen hatte sie erste Erfahrungen mit dem journalistischen Schreiben gemacht, wechselte dann erfolgreich zur Schauspielerei und gelangte wohl eher zufällig in die Lage, mit einer Laientheatergruppe zu arbeiten und erste Berührung mit dem Inszenieren zu machen. Nachdem sie von einem Laientheatertreffen in der Sowjetunion nach Kopenhagen erfolgreich und voller unreflektierter Eindrücke zurückgekehrt war, trat sie in einer überschwänglichen Geste 1930 mit 24 Jahren der Kommunistischen Partei Dänemarks bei.

Ihre lebenslange und unauflösliche Bindung an Brecht und sein Werk entsprang einer ähnlich temperamentvollen Begeisterung dieser nach ihrer Berufung und einer politischen Heimat suchenden jungen Frau, die dem soeben ins dänische Exil geflüchteten Dichter im biografisch richtigen Moment begegnete. Bei ihm fand sie den Schlüssel, der ihr den Zugang zu jenen engagierten Kämpfen für eine revolutionäre Veränderung der Welt ermöglichte, von der sie träumte. Als Brechts Komplizin konnte und wollte sie zur „Mittäterin“ großer Taten werden—dafür lohnte es sich, die Geborgenheit einer bürgerlichen Ehe, die Heimat und eine Karriere zu verlassen, die an ihrem hoffnungsvollen Beginn stand. In einem Teufelskreis von Zuneigung und Zerwürfnis, im beständigen Wechsel von Zeiten einsamer und gemeinsamer Arbeit folgte sie ihm und seinen stets erneuerten Versprechungen einmal um die Welt bis nach Ostberlin, wo sie als nicht in ihre Heimat zurückgekehrte Exilantin in einer unbestimmten Zwischenwelt ihre Rolle bis zum Schluss nicht finden konnte.

Die Frage nach Umfang und tatsächlichem Inhalt der Zusammenarbeit zwischen Brecht und Berlau ist ein viel strapaziertes und immer wieder von Kontroversen begleitetes Thema. Die in den vergangenen Jahren dabei eingenommenen Positionen reichten von der Auffassung, Brecht habe keines seiner Theaterstücke selbst geschrieben, wenigstens niemals „allein,“ sondern stets unter räuberischer Ausbeutung von Mitarbeitern und Mitarbeiterinnen—zu denen Berlau gezählt und ausgiebig als „Kronzeugin“ herangezogen wurde—, bis zu der selbstsicher vorgetragenen Ansicht, Ruth Berlau sei eine für Brechts Werk nur marginale Erscheinung gewesen, die sich ausnahmslos mit Hilfs-

diensten beschäftigt habe. Im Gegenteil seien ihre „Werke“—sofern sie überhaupt in die Öffentlichkeit gelangt sind—sämtlich der künstlerischen Leistung Brechts zuzurechnen. Er würde hinter all dem stecken, was Berlau je veröffentlicht hat, als Ideengeber, Schreiber oder Bearbeiter, jedenfalls an entscheidender Stelle.

Sie selbst hat beiden gleichermaßen verzerrten Sichten auf ihr Werk mehr oder weniger bewusst zugearbeitet. Einmal dadurch, dass sie sich in lustvoller Selbsterniedrigung lediglich als „Aufschreiberin“ titulierte und damit den Eindruck erweckt hat, keinerlei eigene „Verdienste“—weder als Anteil an Brechts Werk noch in der eigenen Arbeit—zu haben. Diese übertriebene Bescheidenheit war zwangsläufiges Gegenstück jener lautstarken und unkontrollierten Auftritte, mit denen sie ihre Umgebung provozierte und ihre Glaubwürdigkeit vollständig und dauerhaft demonstrierte.

Mit beiden Strategien hatte sie sich in bewussten(?)Gegensatz zum Verhalten all jener gesetzt, die in Berlin in Brechts Umgebung wirkten.

Berlaus Verbeugung vor dem „Genie“ Brecht fiel stets etwas zu tief aus und ihre Begeisterung etwas zu pathetisch. Sie lieferte damit eine Parodie jener Verhaltensweisen, die sie bei den Mitarbeitern Brechts während ihrer Berliner Zeit täglich erlebte. Den „späten Brecht“ in seiner scheinbar unangreifbaren Machtposition im Ostberliner Kulturbetrieb und der routinierten Selbststilisierung konnte nur sie an dem fünfzehn Jahre jüngeren, machtlosen und auch von ihrer Hilfe abhängigen Brecht des gemeinsam durchlebten Exils messen. Sie hörte nicht auf, als personifiziertes „schlechtes Gewissen“ (wie Banquos Geist an Macbeths Tafel),¹ wie ein Schatten enttäuschter Hoffnungen durch die Berliner Landschaft der Kompromisse und Grabenkämpfe zu stolpern. Diese Rücksichtslosigkeit wollte ihr niemand gestatten.

Berlaus Temperament konnte auf Dauer keinen Frieden schließen mit dem ihr zugewiesenen Part der Außenseiterin und Grenzgängerin für besondere Aufgaben. Die übliche Rolle einer stillen Dulderin oder selbstlosen Heldin der „kommunistischen“² Arbeit konnte und wollte sie nicht einnehmen. Ihre selbstzerstörerischen Ausbrüche und verzweifelte Kämpfe um Zuwendung und Anerkennung sind ihrer charakterlichen Disposition und einem zunehmenden Realitätsverlust infolge ihrer Erkrankung geschuldet. In die Arbeitsbeziehung zwischen Brecht und Berlau spielt ein mit den Jahren verödetes und verkommenes Liebesverhältnis ein, dessen Charakter und Dauer viele andere „Verhältnisse“ Brechts in den Schatten stellt.

*

Wie soll man die Art und Weise der Zusammenarbeit von Brecht und Berlau beschreiben aus dem Abstand von fast 60 Jahren? Der Versuch, den längst gesamtdeutschen Schulbuchdichter, den Klassiker der Moderne und analytischen Denker der marxistischen Ästhetik auf einer Ebene mit der stets unorganisierten, sentimentalen „Bruchpilotin“ Berlau zu verhandeln, erscheint konstruiert, anmaßend und unverhältnismäßig. Sie wird—wenn überhaupt—als die klassische Verliererin erinnert, der eben nicht zu helfen war und die an Krankheit, Alkohol und der Unbarmherzigkeit einer kalten Männerwelt zerbrach. Damit ist sie zur leichten Beute psychologisierender Deutungen und modischer *gender studies* avanciert, die sich um eine annähernde Bestimmung der politischen und künstlerischen Motive Ruth Berlaus nur wenig bemühen. Brecht hingegen tritt uns heute gegenüber als das Produkt einer Kanonisierung, an der er selbst entscheidend mitgewirkt hat. Der Dichter hat sich verwandelt in eine literarische Figur, einen Markenartikel mit klar umrissener *brand identity* und einem „Angebot,“ das sich zumindest für das Theater auf den unter gegenwärtigen Marktbedingungen „verkaufbaren Rest“ seiner literarischen Produktion konzentriert hat. Betrachtet man jedoch die ungemein lebendigen und schönen Porträts, die Josef Breitenbach von Brecht in Paris 1937 gemacht hat,³ sieht man etwas ganz anderes: den Kopf eines Poeten. Einen Menschen im Exil, etwas vogelköpfig, schlecht ernährt und wenig gepflegt, hinter dessen schmalen Lippen der Ruf nach Geborgenheit nach fünf Jahren in der Fremde nicht verstummt ist und dem man weder das klassenkämpferische Pathos des *Arbeiter Bauern nehmt die Gewehre ...* glauben möchte, noch den kalten Blick der *Maßnahme*.

*

Ein Arbeitsfeld, bei dem die Art und Weise einer Zusammenarbeit nahezu unstrittig ist, betrifft die Fotografie. Auf diese will ich mich im Folgenden konzentrieren. Denn hier sind, im Gegensatz zum angeblich gemeinsamen Schreiben eines Theaterstücks oder—noch schwieriger—der Entwicklung einer Inszenierung oder deren Konzeption, die Aufgaben klar voneinander getrennt. Der „technische“ Vorgang ist von dem „künstlerischen“ Anteil einigermaßen nachvollziehbar zu unterscheiden. Zunächst sind einige technische Vorbemerkungen zur Entstehung und Überlieferung der Fotografien notwendig.

Die von Ruth Berlau erhaltenen Fotografien und Negative sind zum größten Teil in die Bestände des Bertolt-Brecht-Archivs⁴ eingeflossen, wobei zunächst zwischen den reinen Theaterfotos (dokumentarische Abbildung von szenischen Vorgängen bei Proben bzw. Vorstellungen, Schauspielerporträts in Kostüm und Maske, Requisiten usw.) und solchen Fotos unterschieden wurde, auf denen a) Brecht, b) Brecht mit anderen

Personen, c) Helene Weigel zu sehen ist.

Darüber hinaus befinden sich 235 Kleinbild-Filmrollen im Bestand des BBA,⁵ die von der Autorin weder datiert noch kommentiert wurden und auf denen sich neben einigen bekannten eine große Zahl unbekannter Personen, Anlässe und Orte abgebildet finden, die als hauptsächliche Grundlage für meine bisherigen Untersuchungen dienten.⁶

Ein weiterer Bestand befindet sich im Ruth-Berlau-Archiv,⁷ dessen Fotografien aus dem Nachlass archiviert worden sind. Teile des Nachlasses befinden sich bisher weiterhin in den Händen der Erben Ruth Berlaus, der Familie von Johannes Hoffmann, der im Herbst 2004 verstorben ist. Wenige, aber wichtige Fotografien befinden sich auf Filmrollen im Besitz von Privatpersonen, die von ihr Negative erhalten hatten bzw. Zugang zu Negativen hatten, die sie im Auftrag des Berliner Ensembles anfertigte oder die im dortigen Labor entwickelt oder vergrößert wurden.

Im Fotoarchiv des Berliner Ensembles—der letzten Arbeitsstelle Ruth Berlaus—ist neben ihren noch vorhandenen Negativen auch dokumentiert, dass viele Filmrollen durch ihre unsachgemäße handwerkliche Behandlung nach fünfzig Jahren zerfallen waren und entsorgt worden sind. Unklar bis heute ist der Verbleib ihrer Kamera, einer Leica, die möglicherweise jene von Brecht gekaufte war. Im RBA existiert ein Dokument, wonach sie für Verdienste um die Modellbücher eine Contax Spiegelreflex-Kamera als Prämie erhielt. Auch der Verbleib dieses Fotoapparats ist ungeklärt.

Während Ruth Berlau nach Lage der Quellen offenbar erst in Amerika begonnen hat, ernsthaft zu fotografieren, besaß Brecht schon lange vor Ruth Berlau einen eigenen Fotoapparat. Viele der „Privatfotos“ der Familie Brecht/Weigel aus den ersten Jahren des Exils werden mit dieser Kamera angefertigt worden sein. Das war vermutlich eine 6 x 9 cm Rollfilmkamera mit ausziehbarem Balg, ein in den frühen dreißiger Jahren weit verbreiteter Apparat für Amateure. Vielleicht erst in Schweden oder später muss Brecht eine Leica⁸ gekauft haben, die von Ruth Berlau lange Zeit hindurch benutzt worden ist. Bei allen von Berlau bis in die Fünfzigerjahre hindurch gemachten Aufnahmen sind an den Negativstreifen die gleichen Spuren eines nicht optimalen Filmtransports zu erkennen, die auf die durchgängige Verwendung ein und derselben Kamera schließen lassen.

Fotografien haben für Brecht immer eine wichtige Rolle gespielt.⁹ Einige Fotoaufnahmen von Inszenierungen seiner Stücke aus den Zwanziger- und Dreißigerjahren nahm er mit ins Exil. Bereits die Dokumentation der Pariser Inszenierungen von *Die Gewehre der Frau Carrar* und von Szenen aus *Furcht und Elend des III. Reiches* von Josef Breitenbach sind von Brecht mit großer Aufmerksamkeit verfolgt worden.¹⁰ Das Herstellen von eigenen Porträts ließ er offensichtlich oft und geduldig über sich ergehen, um sich später mit den Resultaten

ausführlich und kritisch zu beschäftigen.¹¹

Während Brecht zu den viel fotografierten Dichtern seiner Zeit gehörte, gibt es nur relativ wenige Porträtfotos von Ruth Berlau. Einige der schönsten aus der Zeit vor 1940 hat Mogens Voltelen¹² gemacht. Aber auch Brecht hat offenbar einige Male die Kamera benutzt, um Fotos von Ruth Berlau zu machen. Während eines seiner längeren Aufenthalte in Berlaus New Yorker Wohnung ist ein schönes Porträt von ihr entstanden, das eine junge Frau mit leicht ironischem Charme zeigt, die ein Kopftuch trägt und im Halbprofil abgebildet wurde.

Berlau war lange Zeit hindurch das, was man den sportiven Typ der „Neuen Sachlichkeit“ nannte. Sie fuhr im offenen Auto, auf dem Motorrad und Fahrrad; sie trug enge Röcke, weiße Ringelsocken und Seidenblusen, konnte aber auch mit Pelzkragen und geborgtem Schmuck im eleganten Kostüm erscheinen, wenn es nötig war.

Die zunehmende Formierung ihres äußeren Erscheinungsbildes durch Brechts sehr präzise geäußerten Wünsche in Bezug auf Oberbekleidung, Wäsche und Haartracht seiner „Kreaturen“ wurde bei ihr erst in späteren Fotografien ansatzweise sichtbar. In Liebes- und Lebensdingen ein im Vergleich zu Brecht viel modernerer Mensch, ließ sich Ruth Berlau von Leidenschaften bestimmen, war wenig um ihre Wirkung auf andere bekümmert, schätzte Etikette kaum und machte dem bürgerlichen Gesetzbuch gegenüber weit weniger Zugeständnisse als er. Sie war immerhin dazu imstande gewesen, als noch verheiratete Frau ihrem Liebhaber in die Fremde zu folgen, sich dann mit Hilfe seiner Ehefrau eine Scheidung „nach Maß“ aushandeln zu lassen um sich so eine gewisse Unabhängigkeit zu verschaffen, von der auch Brecht gelegentlichen Nutzen hatte.

*

Als Berlau im April 1944 an Brecht schrieb, dass sie nun das Fotografieren erlernen wolle, antwortete er umgehend mit einer gewissen Begeisterung und entwickelte in den folgenden Briefen bereits erste Ideen, wie ihre Beschäftigung mit der Fotografie für ihn nützlich sein könnte.

Offenbar hatte Brecht nicht vergessen, was er 1940 in *Life Magazine*¹³ gelesen hatte: Die Bibliothek der University of Chicago reproduziert Zeitungsseiten in einer Größe, die es ermöglicht, die *Life*-Ausgaben von vier Monaten (also über 1.600 Seiten) in einer Zigarettenschachtel(!)aufzubewahren. Ferner heißt es, der im letzten Jahrzehnt erfundene Mikrofilm sei die größte Revolution bei der Aufzeichnung des geschriebenen Wortes seit der Erfindung der beweglichen Letter durch Gutenberg. Auf 16- oder 35-Millimeterfilm können nun dicke Bücher billig(!)aufgenommen, dauerhaft bewahrt, leicht verstaut und bequem mit einem kleinen Projektor gelesen werden. Es wird weiterhin davon

berichtet, dass es in London dank ihrer vorherigen Mikroverfilmung nun möglich ist, durch die Bombardierung zerstörte Bücher wieder zu reproduzieren. Zwei Indizien lassen darauf schließen, dass Brecht diesen Artikel in *Life* gelesen und sich seinen Inhalt sehr genau gemerkt hatte. In einem Brief vom 18. Mai 1944¹⁴ fragt er bei Ruth Berlau an, ob man besondere Apparate brauche, „um winzigklein, für Lesen mit Mikroskop, zu fotografieren? Da könnte man Manuskripte vervielfältigen und das wäre nicht teuer“ Zum anderen greift er die im Artikel benutzte bildhafte Wendung von der Zigarettenschachtel auf. Günther Weisenborn erinnert sich: „Auf Mikrofilmen hat er seine Werke mitgebracht. Sie passen in eine kleine Schachtel, sagt er.“¹⁵

So hatte sich nach dem Hinweis aus *Life* und mit der Bereitschaft Berlaus, sich mit der Fotografie zu beschäftigen, eine einfache Möglichkeit ergeben, Kopien von Texten in beliebiger Menge herzustellen, ohne auf die Dienste einer abschreibenden Sekretärin zurückgreifen zu müssen. Der Tod von Margarete Steffin, die neben vielen anderen auch diese zeitraubende und anstrengende Arbeit übernommen hatte, schuf hier seit geraumer Zeit ein produktionstechnisches Problem, welches auf diesem Wege behoben werden konnte. Berlau war als „Abschreiberin“ ebenso wenig begabt wie Helene Weigel, die es wohl versucht hat, es aber bald verzweifelt aufgab, um sich der beruhigenden und kreativeren Tätigkeit des Buchbindens zuzuwenden.

Für Ruth Berlau verband sich mit der Hinwendung zur Fotografie allerdings eher die Hoffnung, als Autorin und Journalistin in einer fremden Sprache selbstständiger arbeiten zu können¹⁶ und so erneut eine von Brecht unabhängige Arbeit zu finden, nachdem ihre Tätigkeit beim OWI¹⁷ 1943 zu ende ging.

Aber bis zum Ende des amerikanischen Exils nahm die Arbeit an der fotografischen Aufnahme aller bis dahin entstandenen Manuskripte und gedruckt vorliegenden Texte Brechts einen immer größer werdenden Teil der Beschäftigung Ruth Berlaus ein. 1945 arbeitete bereits zeitweise eine Fotolaborantin in der Dunkelkammer, die Berlau in ihrer New Yorker Wohnung eigens zu diesem Zweck installiert hatte. Als das Ende des amerikanischen Exils für Brecht und Berlau immer absehbarer wurde, reichte auch diese Arbeitskraft nicht mehr aus, um das Projekt abzuschließen. Es wurden externe Fotoanstalten mit der Herstellung der Reproduktion von Textseiten beauftragt. 1947, bevor Brecht nach Europa abreiste, wurden der New Yorker Public Library die Filmrollen in einem Exemplar zur Verwahrung übergeben, die sich bis heute dort befinden. Die Praxis der reprografischen „Verfilmung“ wurde für die Einrichtung des „offiziellen“ Brecht-Archivs beibehalten. Wer heute in den Genuss kommt, in der Berliner Chausseestraße 125 mit den kleinen grauen Mappen zu arbeiten, sollte sich kurz an Ruth Berlau und den Wandschrank in Santa Monica erinnern, in dem alles begann.¹⁸

Zu den Eigenschaften Ruth Berlous gehörten jener oft zitierte „chinesische“ Fleiß und die Unrast, mit der sie ihre—und eben nicht nur ihre—Pläne zu verwirklichen suchte. Eine Unrast, deren Folge oft Flüchtigkeit und fehlende Konsequenz beim Beenden und Verwerten der Ergebnisse ihrer Arbeit waren. Im Frühjahr 1944 nahm sie in New York Fotografieunterricht bei Josef Breitenbach, dem deutschen Fotografen, dessen Arbeiten für Brecht sie bereits kannte. Bei Breitenbach erlernte Berlau in einem mehrmonatigen Kurs die Grundkenntnisse der Arbeit mit der Kamera und in der Dunkelkammer, aber der Einfluss ihres Lehrers ist offensichtlich viel größer gewesen. Breitenbach hatte seine Arbeit für Brecht sehr ernst genommen und fertigte neben den ihm abverlangten Szenenfotos eine große Zahl von Bildern an, die den Probenprozess und die Umstände der Produktion dieser Aufführung abbildeten. Damit ist ein einmaliges Zeugnis von den bescheidenen Verhältnissen entstanden, unter denen eine Arbeit gemacht wurde, die Theatergeschichte schreiben sollte.

Breitenbach verstand es, zugleich Dokumentarist und Reporter zu sein, der das Fotografieren mit dem Schreiben verband. So konnte seine Arbeit gleichzeitig der Herstellung einer Bildreportage über die *Carrar*-Inszenierung dienen, die mit einem Artikel erscheinen konnte. Er bot diesen Beitrag dem Magazin *Life* an, die ihn ablehnte. Daraufhin erschien er später in einer deutschsprachigen Zeitschrift in Prag.¹⁹ Diese Form der „Zweitverwertung“ hatte unverkennbaren Vorbildcharakter für Ruth Berlau. Aber auch die Begegnung mit der in den Vierzigerjahren in New York sehr populär werdenden *straight photography* wird eine Quelle der Inspiration für sie gewesen sein. Unzählige Fotos legen Zeugnis ab von ihren Erkundungen in den Straßen der Großstadt, bei denen Porträts von streikenden Arbeitern, von Matrosen auf dänischen Schiffen im New Yorker Hafen, von Straßenpassanten und Spaziergängern im Central Park entstanden sind.

Auf den Reisen, die sie in Brechts Begleitung mit dem Auto durch die USA unternahm, fotografierte sie die endlosen Weiten des amerikanischen Mittelwestens, der erst vor wenigen Jahren durch die Arbeit der FSA-Fotografen²⁰ ins öffentliche Bewusstsein gerückt war. Diese Arbeiten waren ihr und Brecht gewiss bekannt, denn sie erschienen häufig auf den Seiten von *Life Magazine*, dessen Leser beide waren.

*

Im Sommer 1945 hatte Brecht mit Charles Laughton die erste Fassung einer englischen Übersetzung und Bearbeitung des Stücks *Leben des Galilei* beendet. Nach den Atombombenabwürfen auf Hiroshima und Nagasaki wächst das Bedürfnis, das Stück in New York auf die Bühne zu bringen. Er schreibt darüber an Ruth Berlau „das wäre wichtig in mancher

Hinsicht.“²¹ Brecht hielt sie von Santa Monica brieflich über seine Aktivitäten auf dem Laufenden und erwartete von ihr ebenso regelmäßig die Erledigung von Aufträgen, da er sie als seinen „Verbindungsoffizier“ in New York ansah. Die Arbeiten an *Galileo*, wie die englische Version des Stückes nun hieß, gingen nur mühsam voran und nahmen noch lange Zeit in Anspruch. 1946 existierte ein Bühnenbildmodell, das von Ruth Berlau im grellen Licht an einem kalifornischen Swimmingpool fotografiert wurde. Aber erst im Juni 1947 konnten die Proben für eine geplante Aufführung im Coronet Theatre in Beverly Hills beginnen.²² Für Brecht lief die Zeit in den USA ab und er musste seine Aufmerksamkeit vielen Vorgängen gleichzeitig widmen. Vorbereitungen für die Abreise waren im Gange. Als die Proben begannen, schrieb Brecht in einem Brief, diese Aufführung sei sein „einziges theatralisches Unternehmen in den Staaten; es scheint mir richtig, gerade dieses Stück im Land der fortgeschrittenen Atomphysik aufzuführen.“ Brechts tatsächliches Interesse am Fortgang der Proben scheint zumindest schwankend gewesen zu sein. Einerseits war Charles Laughton als zentrale Figur dieser Produktion ein schwer zu inszenierender Charakter. Seine Mitwirkung an der Entstehung des Textes gab ihm unbestreitbares Mitspracherecht und Brecht konnte sich offene Auseinandersetzungen in Geschmacksfragen hier nicht leisten. Der mitarbeitende Regisseur Joseph Losey war anwesend und konnte die Rolle des Inszenators jederzeit ausfüllen. Berlaus Anwesenheit bei den Proben als Brechts Vertrauensperson war umso wichtiger. Auch dieses Mal—wie 1936/37 in Paris—war die fotografische Dokumentation der Arbeit für Brecht ein Hauptanliegen. Die bevorstehende Rückkehr nach Europa machte es erforderlich, dort mit nachgewiesenen Arbeitsergebnissen zu erscheinen. Deshalb wurde Berlau beauftragt, so ausführlich wie möglich zu dokumentieren. Sie fotografierte nicht nur die Proben, sondern auch Besuche Brechts und Laughtons bei Bühnenhandwerkern und ein Arbeitsgespräch mit der Choreografin Lotte Goslar, die Brechts Interesse immerhin derart erregte,²³ dass er ihr den Text für eine Pantomime schrieb.²⁴ Einen seltenen Einblick in die Arbeit an der *Galileo*-Inszenierung geben die Erinnerungen der Schauspielerin Shelley Winter, die an den Proben als Zuschauerin teilnahm und dabei einen relativ desinteressierten und unrasierten kleinen Mann mit hartem „German accent“ kennen lernte, den sie mit ihren Eltern—deutsch sprechenden jüdischen Einwanderern—bekannt machte.²⁵

Berlau, die Laughton in der Zusammenarbeit mit Brecht bereits kennen gelernt hatte, konnte nicht immer auf das Verständnis aller Beteiligten bauen und hatte Schwierigkeiten, Brechts Auftrag zu erfüllen. Laughton musste sich von der ständig anwesenden und regelmäßig fotografierenden Frau zunehmend gestört und kontrolliert fühlen. Mehrere heftige Ausbrüche und Hinauswürfe machten ihr die Arbeit nahezu unmöglich, so dass Berlau endlich zum letzten Mittel—einer

kleinen und unauffälligen Filmkamera—griff, um ihre Dokumentaristenpflicht zu erfüllen.²⁶ Sie arbeitete bis zuletzt an der Dokumentation dieser Aufführung. Am Premierenabend fotografierte sie das prominent besetzte Publikum, darunter Charles Spencer Chaplin mit seiner Frau Oona, Hanns Eisler und Charles Boyer.

Größere Schwierigkeiten waren mit dem für den Winter 1947 in New York geplanten *Galileo* verbunden. Brecht war nach seinem Verhör vor dem HUAC abgereist. Die *New York Times* spekulierte bereits im Vorfeld über die Erfolgsaussichten dieser Inszenierung, die—so die Unterstellung—nur zustande kam, weil das Experimentelle Theater, das für die Produktion im Maxine Elliott's Theatre verantwortlich war, nicht auf den Namen des berühmten Charles Laughton verzichten wollte. Man hielt das Stück für nicht so bedeutend.²⁷ Der äußere Erfolgsdruck, unter dem Laughton vor seiner lang erwarteten Rückkehr auf eine New Yorker Theaterbühne stand, war enorm. Zugleich nutzte Laughton die durch Brechts Abwesenheit entstandene Schwäche des jungen Joseph Losey, um sich seine Auftritte noch „mundgerechter“ zu inszenieren.

Brecht, der in der Schweiz regelmäßig kleine Stapel von Galileo-Fotos zugeschickt bekam, war dennoch überglücklich. Er war des Lobes voll und schrieb: „Die Fotos sind so großartig! Jetzt bist du Spezialist.“ Und im nächsten Satz plant er weiter und findet das nächste Einsatzgebiet für die vermisste Spezialistin: „Ich denke, ich mache Ende Januar etwas hier in der Schweiz, das musst du dann als Erstes in Europa aufnehmen.“²⁸

Mit dieser ausdrücklichen Einladung, in Chur die *Antigone* zu fotografieren, nahm Brecht Ende 1947 zum dritten Mal die Zusammenarbeit mit Berlau auf. Im diesem Brief setzt er seiner Begeisterung und der Sorge über die teuren Fotos das fragwürdige Lob „Du bist ein guter Soldat.“ hinzu. Der Krieg in Europa war seit zweieinhalb Jahren vorüber. Auch für Ruth Berlau war die Zeit des Exils beendet. Mitten in dieser Zeit der allgemeinen „Demobilisierung“ erinnert Brecht seine „Rekrutin“ an ihren Rang.

Grundlagen für eine gesicherte Existenz waren für sie in einem Europa der *displaced persons* nicht vorhanden. Sie hätte ebenso gut in New York bleiben können, nach Dänemark gehen oder nach Kalifornien, wo immer noch einige Freunde geblieben waren, die ihr vielleicht hätten weiterhelfen können. Im Laufe der vergangenen fünf, existenziell sehr wechselhaften Jahre hatte sie die typischen New Yorker Überlebensstrategien zu Genüge kennen gelernt, um das großstädtische Terrain nicht kampfflos räumen zu müssen.²⁹

Im Unterschied zu ihren früheren, eher spontanen und impulsiven Entscheidungen hatte sie sich diesmal allerdings etwas vorausschauender auf die kommenden Ungewissheiten vorbereitet. In der gleichen Sorge um die Zukunft, in der Brecht seine fotografierten Manuskripte bei der Public Library zurückließ, hatte sich Ruth Berlau noch kurz vor ihrer Abreise

nach Europa um Arbeitsaufträge als Journalistin für die dänische Presse bemüht. Ein Brief ihres langjährigen Freundes Ole Cavling, Chefredakteur der Zeitung *Ekstra Bladet* vom 10. Dezember 1947³⁰ (drei Tage nach der *Galileo*-Premiere!), wies sie—nicht ganz wahrheitsgemäß—als Repräsentantin der Zeitung in den USA aus und ermöglichte ihr so die Einreise nach Deutschland und die Zusammenarbeit mit den Pressestellen der amerikanischen Besatzungsmacht. Auch davon sollte letzten Endes Brecht mehr Nutzen haben, als sie selbst.

Der dringenden Aufforderung Brechts an Berlau unterlag das Bestreben, sich erneut mit einem Kreis von Mitarbeitern zu umgeben, denen er vertrauen konnte und die den nicht einfachen Umgang mit ihm gewöhnt waren. Nachdem er Caspar Neher in Zürich wieder gefunden hatte, Fritz Kortner zurückgekehrt war und er auch auf die Rückkehr von Lorre, Piscator, Lenja und anderen Kollegen aus der Zeit vor dem Exil hoffen konnte, schien sich eine Perspektive für ihn und Helene Weigel am Theater zu eröffnen. In einem Brief an Ruth Berlau berichtet er, was ihm Anna Seghers, die er in Paris traf, als sie ihre Kinder dort besuchte, als Rat mit auf den Weg gegeben hatte: „Was Berlin angeht, ... ist es entscheidend wichtig, dass man eine starke Gruppe bildet. Allein, oder fast allein kann man da nicht existieren ... Ich werde Dich ziemlich brauchen.“³¹ Für sich und Ruth Berlau folgert er aus Seghers' Bericht: „Es ist klar, man muss eine residence außerhalb Deutschlands haben. ... Du wirst ungeheuer nötig sein in Berlin, nach allem, was Seghers erzählt!“³²

Es war keineswegs notwendig gewesen, dass ausgerechnet Ruth Berlau die *Antigone* fotografiert. Theaterfotografen gab es in der Schweiz. Aber die langjährigen Arbeitserfahrungen, die Ruth Berlau mit Brecht und an den Inszenierungen seiner Stücke in den unterschiedlichsten Positionen, als Darstellerin, als Regisseurin und als Fotografin gesammelt hatte, machten sie nahezu unentbehrlich. Bei seiner ersten Arbeit nach der Rückkehr durfte an keiner Stelle ein Risiko eingegangen werden, denn die Inszenierung hatte ausschließlich experimentellen Charakter. Sie diente zu allererst der „Heimkehr“: in die Muttersprache ebenso wie die Sprache des Theaters. Es war die Wiederaufnahme der Zusammenarbeit mit dem Freund Caspar Neher und es war—wohl wichtiger als all dies—Helene Weigels erste Bühnenrolle seit 15 Jahren. Unter Brechts Anweisung produzierte Berlau deshalb Unmengen von detaillierten Aufnahmen von der sich auf den Proben entwickelnden Inszenierung, fertigte „Rollenporträts“ der Schauspieler an, nahm Requisiten und Dekorationsteile auf und schuf damit die ausführliche materielle Grundlage für das von vornherein geplante *Antigonemodell 1948*.

In der Ausstellung „Neues vom Herrn Keuner,“ die sich dem Thema „Brecht in der Schweiz“ aus Anlass der Ankunft der Sammlung Mertens-Bertozi im Bertolt Brecht Archiv widmete, war auch jene bisher

unbekannte Serie von Farbfotos öffentlich zu sehen, die Ruth Berlau bei den Proben gemacht hatte. Die Eastman-Color-Dias, die gut verpackt und unbeachtet in einer Kiste des Helene-Weigel-Archivs lagen, geben einen anschaulichen Eindruck von Caspar Neher's Bühnenraum, dessen Entwurfszeichnungen sonst nur in Reproduktionen von ungenügender Qualität zu sehen sind.

Kaum eine Inszenierung wurde bis dahin so ausführlich fotografiert und so selten gezeigt—im Ganzen nur zwei Mal!

War es Brecht gelungen, in Chur die Arbeit von Berlau durchzusetzen, die offensichtlich mit extra angesetzten Proben mit „Fotolicht“ und einer Menge zusätzlichem Aufwand verbunden gewesen war, so konnte bei der nächsten Inszenierung³³ am Zürcher Schauspielhaus schon nicht mehr verhindert werden, dass der Bühnenfotograf des Hauses diese Arbeit ausführte.

Wie „ungeheuer nötig“ Ruth Berlau tatsächlich in Berlin war, sollte sich recht bald herausstellen.

*

Mit der Veröffentlichung des Modellbuches *Antigonemodell 1948* wurde schon von der Schweiz aus damit begonnen, eine neue Reihe von Buchausgaben zu etablieren, die im Laufe der Fünfziger- und Sechzigerjahre in Berlin/DDR fortgesetzt werden sollte. Damit begann für Ruth Berlau abermals eine berufliche Neuorientierung in ihrem Arbeitsleben. Sie wurde „Herausgeberin.“ Sie war in Verlagsdingen nicht unerfahren und mit vielerlei Aufträgen Brechts in den vorangegangenen Jahren in verschiedenen Ländern befasst gewesen. Nun sollte sie das Erscheinen der Theaterbücher des Berliner Ensembles betreuen—neben ihrer Tätigkeit als „Leiterin des Photogr. Labors u. Archivs sowie Regisseurin.“³⁴ Mit dieser etwas verwirrenden Berufsbezeichnung wurde in ungenügender Weise versucht, einem Hauptproblem im Umgang des Ensembles mit der neuen Mitarbeiterin zu begegnen: Berlau konnte sich in der neuen Lage nicht orientieren. Sie konnte ihre Rolle im „Betrieb“ des Theaters nicht definieren, wollte sich keiner der vorgesehenen Tätigkeitsprofile eindeutig zuordnen.³⁵ Der Alltag einer „gesicherten“ Arbeitsstelle hatte die unstetig Herumziehende eingeholt und drohte, sie zu überfordern. Sprachprobleme, aber auch Generationsunterschiede und divergierende Erfahrungshorizonte zwischen ihr und vielen Ensemblemitgliedern schufen Probleme, denen sie nicht begegnen konnte. Zudem stellte sich schnell heraus, dass sie ungeeignet war, ein Fotolabor zu leiten. Dafür, wie auch für die fotografischen Aufnahmen der Inszenierungen standen nun erstmals „Fachleute“ zur Verfügung. Wenn man aus dem Zustand, in welchem die Negative Berlaus überliefert wurden, auf ihren Umgang damit schließen will, war sie auch alles andere als eine Archivarin.

Für Brecht gestaltete sich die Zusammenarbeit mit Berlau von nun an zunehmend schwierig und nicht frei von für beide Seiten unangenehmen Zusammenstößen. Aber auch er musste eingestehen, dass in seinem Verhältnis zu den ihn umgebenden Menschen Veränderungen eingetreten waren. In der Erinnerung an seine Arbeitskollektive der Vergangenheit spricht Resignation aus dem Satz: „Ich habe keine Schüler, ich habe Angestellte.“³⁶

Kann man die Arbeitsbeziehung der letzten Jahre noch als Zusammen-Arbeit beschreiben? Arbeit gab es genug, aber etwas hatte sich geändert.

Berlau hat neben den unmittelbaren Tätigkeiten für das Berliner Ensemble auch dramaturgische Arbeiten, eigene Inszenierungen³⁷ und viele Reisen unternommen. Man muss anhand der vorliegenden Daten und Ergebnisse³⁸ davon ausgehen, dass auch in der ersten Hälfte der Fünfzigerjahre ihr Arbeitspensum nicht weniger wurde, obwohl es von häufigen Ausfällen, Krankenhausaufenthalten und Erholungsphasen unterbrochen war.

Mit wenigen Ausnahmen kam es aber nicht mehr zu jener Art von Zusammenarbeit, die in den Jahren des Exils charakteristisch für die Beziehung war. Das liegt auch daran, dass Brechts Arbeitsbedingungen unter den Verhältnissen des täglichen Theaterbetriebs und dem Umgang mit einer unberechenbaren Partei- und Kulturbükratie eine erhebliche Veränderung erfuhren.

Trotz vieler Enttäuschungen blieb ein grundsätzliches Vertrauen Brechts in Berlaus Arbeit bestehen, es bildete die Grundlage für den Fortbestand der Beziehung, deren Charakter sich aber wesentlich verändert hatte. Einige der Gewohnheiten blieben erhalten, auf die beide nicht verzichten konnten. Denn auch Brecht war besorgt und anhänglich, von Verlustängsten nicht frei und voller sentimentaler Regungen, was aus vielen seiner Briefe spricht. Berlau war neben Elisabeth Hauptmann die langjährigste und auf erschütternd verzweifelte Weise treueste Freundin Brechts. Sie gab ihm nur selten Grund zu berechtigter Eifersucht, verfolgte ihn mit der ihnen dafür umso ausdauernder.

1952 schrieb Berlau an Brecht: „Durch meine Teilnahme an Theaterarbeit habe ich bemerkt, dass ich nicht nur dich, sondern auch unseren Mitredakteur gestört habe, dass ich falsch buchstabiere. Ich habe ja auch das letzte Jahr damit aufgehört, dir zu schreiben, weil ich sah, dass jetzt, wo du im eignen Land bist und deutsche Mitarbeiter hast, auch dich mein schlechtes Deutsch nicht nur gestört hat, sondern auch meine Meinungen unverständlich machen. Ruth“³⁹

Ihr ständiges Ringen um Bestätigung, Anerkennung und Zuwendung nahm manchmal groteske Züge an, war aber grundsätzlich von einer erstaunlichen Klarheit über die eigene Situation gekennzeichnet.

Es ist diese Klarheit, die einen empfindsamen, temperamentvollen Menschen, der zudem ernste Anzeichen des Alterns und Erkrankungen (Schwerhörigkeit, Hüftleiden, zunehmende Alkoholprobleme) an sich erlebt, in besondere Verzweiflung stürzen kann. Nachdem sie Jahrzehnte lang von Brecht an die „dritte Sache“ gemahnt wurde, der alle egoistischen Gefühle unterzuordnen seien, hatte sie nun berechtigte Zweifel. Hilflös stellte sie fest: „Wir, die damit rechnen, dass es kein Herz und keine Seele gibt, wissen nicht recht zu beschreiben, wo es schmerzt, wenn es schmerzt und ob es schmerzt.“⁴⁰

Aber auch Brecht fragt sich und sie in einem Brief, den er ihr aus der Charité in ihre nur wenige Meter entfernte Wohnung in der Charitéstraße 3 schickt: „Wir haben die 3. Sache⁴¹ traurig fallen lassen, nicht?“ Und dieses „wir“ ist offensichtlich nicht nur das einer privaten Verabredung, hier klingt die Trauer um den Verlust einer großen Utopie und eines auf Großzügigkeit und Uneigennützigkeit bauenden Lebenskonzepts an, die im nächsten Satz verschluckt werden muss wie ein Gespenst. Denn er fügt sogleich hinzu, die Arbeit an den Modellbüchern müsse jetzt „wieder politisch, kommunistisch⁴² gemacht werden, das ist jetzt die Hauptsache—denn in unserm Land wird alles schnell formal, äußerlich, mechanisch.“⁴³

*

Erfahrungen mit dem formalen, mechanischen Umgang der Kulturbürokratie der DDR konnte Brecht in den vorangegangenen Jahren ausführlich sammeln. Ein besonderes Beispiel dafür ist die Editionsgeschichte des letzten großen Projekts, an dessen Zustandekommen Berlau maßgeblich beteiligt war, der *Kriegsfibel*.

Als die Buchausgabe dieses Werkes 1955 endlich erscheinen konnte, ist eine nahezu zwanzig Jahre währende Vorarbeit zu ihrem verspäteten Ergebnis gekommen.

Brecht begann 1934 mit dem Anlegen der *Journal*,⁴⁴ die eine Mischung aus Essays, Arbeitsberichten, Tagebuchnotizen und der Montage von kommentierten Zeitungsausschnitten darstellten. Aus dieser Tätigkeit, die er mit Unterbrechungen bis 1955 fortsetzte, sind im Laufe der Jahre eine Reihe von vierzeiligen Epigrammen entstanden, die er als Kommentare zu ausgeschnittenen Zeitungsfotos verfasste. Sie bildeten zunächst die Werkgruppe der *Fotoepigramme*, von denen vorläufig nur einzelne veröffentlicht wurden.⁴⁵

An der Entstehung dieser Arbeiten hatte Berlau in mehrerer Hinsicht klar zu beschreibenden Anteil. Zunächst versorgte sie Brecht bereits in Dänemark und Schweden mit Zeitungsausschnitten aus der einheimischen wie internationalen Presse, die zunächst in Mappen gesammelt wurden und von denen einzelne schon in den Dreißigerjahren

im *Journal* auftauchen. Das erste Bild, das er ins *Journal* einklebt, ein Porträt Brechts,⁴⁶ das als Druck in einer bisher noch unbekannten Zeitung erschienen war. Ein deutlicher Verweis darauf, wie eng er seine Person und sein Schicksal verbunden sah mit den weltpolitischen Entwicklungen, die in der folgenden Zeit in den Journalen vor allem durch die eingeklebten Zeitungsausschnitte repräsentiert werden.

Wie in den *Journalen*, so sind auch in der *Kriegsfibel* viele der Zeitungsausschnitte der ersten Jahre aus deutschen, aber auch schwedischen und dänischen Publikationen entnommen. Zumindest die Bildunterschriften und Artikel im Kontext dieser Fotos hätte Brecht nicht ohne die Hilfe Berlaus übersetzen können.

Auffallend ist die erhebliche Zunahme eingeklebter Zeitungsausschnitte seit der Ankunft Brechts in den USA.⁴⁷ Sie bilden die unmittelbare Vorstufe zur Entstehung der *Kriegsfibel*, aus der Verse zum ersten Mal bei der Massenveranstaltung *We Fight Back* im Madison Square Garden in New York am 3. April 1943 unter dem Titel *Zeitgenössisches Bilderbuch* öffentlich werden. Piscator hatte eine Auswahl zusammengestellt und zu den Projektionen der Fotos rezitieren lassen. Im Juli 1944 umfasst die Sammlung über 60 Vierzeiler, von denen Brecht im *Journal* vermerkt, sie seien ein „befriedigender literarischer Report über die Exilzeit.“⁴⁸

Als sich Ruth Berlau, die sich zu dieser Zeit in Santa Monica aufhält, am 18. Dezember 1944 einen Vergrößerungsapparat bei der Venice High School⁴⁹ über die Weihnachtsfeiertage ausleiht (sie hatte dort einen Fotokurs besucht, um sich mit der Dunkelkammerarbeit weiter vertraut zu machen), beginnt sie mit den Reproduktionen der Zeitungsausschnitte und der mit der Maschine geschriebenen Epigramme. Diese klebt sie auf postkartengroße schwarze Kartonstücke. Offenbar müssen mehrere Exemplare der rund 66 Fotoepigramme in dieser Form hergestellt worden sein. Unter den erhaltenen Exemplaren befindet sich dasjenige, welches von Brecht an Karl Korsch geschickt wurde.⁵⁰ Korsch war begeistert und schrieb Brecht, nachdem er die Karten „mehrfach mit und ohne Lupe“ (!) angesehen hatte, er hielt sie für „das beste, was es über diesen Krieg gibt.“⁵¹

Berlau war mit der Entstehungsgeschichte der *Kriegsfibel* von Anfang an vertraut und hat mit ihrer reprografischen Arbeit zugleich die Voraussetzung geschaffen, die Vorstellungen Brechts von einer Buchveröffentlichung zu konkretisieren. Als das Exil zu Ende war, plante Brecht die Herausgabe der *Kriegsfibel* als eine seiner ersten Buchausgaben und im wahrsten Sinne des Wortes als eine „Fibel,“ aus der das „Lesen“ der Bilder des verlorenen Krieges erlernt werden kann und soll. Der Lehrer Brecht übergibt seinem Publikum/seinen Schülern das Lehrbuch als seinen Beitrag zur „re-education.“ Damit entsprach Brecht scheinbar den Vorstellungen der amerikanischen Besatzungsmacht, die

ihre Pläne und möglichen Strategien im Umgang mit einem besiegten Deutschland öffentlich diskutierte, die eine allgemeine „Umerziehung“ und den bürgerlich-demokratischen Wiederaufbau Deutschlands in der Nachkriegszeit einschlossen.⁵² Natürlich wollte Brecht alles andere als die Restauration bürgerlicher Verhältnisse unterstützen, aber die Idee der „Fibel“ mit ihren Lektionen über die Ursachen, Hintergründe und Auswirkungen des Krieges war nahe liegend und hätte unter den Bedingungen der alliierten Zensur eine Anwendung der fünften Schwierigkeit beim Schreiben der Wahrheit—der List—bedeutet.

Die spielkartengroßen Kartons wurden 1948 dem Kurt Desch Verlag in München angeboten. Da der Verlag sich zu dem Vorhaben nicht äußert, bittet Brecht noch November um Rückgabe der Mappe, weil er die *Kriegsfibel* dann in Berlin veröffentlichen will. Er bevollmächtigt Ruth Berlau, das Exemplar in München für ihn entgegenzunehmen.

Die Schwierigkeiten mit der Kulturbürokratie der DDR, die dem Werk von „Pazifismus“ bis „Pornographie“ so gut wie alles vorwarf, was man ihm nur vorwerfen konnte, dauerten viele Jahre, in denen Brecht Änderungen und Umstellungen vornahm, um es durchzusetzen.

Als das Buch endlich 1955 beim Ostberliner Eulenspiegel Verlag, dem Verlag für Humor und Satire, erscheinen kann, wird Ruth Berlau die Herausgeberin. Für das Vorwort verfasst sie einen Text, der die Absichten des Buches erklärt, aber schon mit dem verborgenen Hinweis auf die tatsächliche „Verspätung“ seines Erscheinens anspielt: „Warum unsern Arbeitern der volkseigenen Industrie, unsern Genossenschaftsbauern, unsern aufbauenden Intellektuellen, warum unserer Jugend, die schon die ersten Rationen des Glücks genießt, *ausgerechnet jetzt (Hervorh. GM)* diese düsteren Bilder der Vergangenheit vorhalten?“ Ganz in der rhetorischen Figur der Zeit gibt sie sich selbst die Antwort: „Nicht der entrinnt der Vergangenheit, der sie vergisst. Dieses Buch will die Kunst lehren, Bilder zu lesen. ... Die große Unwissenheit über gesellschaftliche Zusammenhänge, die der Kapitalismus sorgsam und brutal aufrechterhält, macht die Tausende von Fotos in den Illustrierten zu wahren Hieroglyphentafeln, unentzifferbar dem nichtsahnenden Leser.“⁵³

Mag auch die Vermutung berechtigt sein, dass Brecht und Peter Palitzsch, der die *Kriegsfibel*-Ausgabe gestaltet und in umfassender Weise betreut hat, auch wesentlich auf die zur Veröffentlichung gelangte Form des Vorworts eingewirkt⁵⁴ und entschieden haben, dass dessen längerer Teil als Klappentext gedruckt wird, so ist Berlaus Beitrag doch bemerkenswert. Er enthält die erste Schilderung von Brechts Arbeitsweise bei der Entstehung der *Kriegsfibel* (und des *Journals*) und Beschreibungen über das Leben im dänischen Exil. Sie erklärt Brechts Haltung und den Gestus der Epigramme als den des „Beobachtenden“

und des „Wartenden.“ Sie verwundert sich als „Nicht-Deutsche“ über Brechts Liebe zu seinen Landsleuten, die ihn verjagt, ausgebürgert und heimatlos gemacht hatten. „Ein großer deutscher Dichter wundert und schämt sich, dass sein Volk sich irreführen lässt, und bittet doch: *Wärmt sie, es ist ihnen kalt.*“

In einem Brief vom Oktober 1954 schreibt Brecht an Berlau ernste Zeilen, in denen er sich zum wiederholten Male mit den Auswirkungen ihrer Betrunktheit auf die Arbeit des Ensembles und ihre Stellung beschäftigt. Er ermahnt sie, eben jetzt das Trinken aufzugeben, „wo Du die Modellbücher herausgeben sollst *und darfst (Herv. GM)*, was nur Du machen kannst!“⁵⁵ In diesem Satz ist das Dilemma zu lesen, in welches die Arbeitsbeziehung geraten war. Man hört die großherzige Geste des Arbeitgebers Berliner Ensemble heraus, sie mit der Herausgabe zu betrauen, die auch jemand anders hätte machen können. Zugleich ist es die versöhnende Haltung Brechts, der wusste, dass Berlau diese Arbeit trotz aller Ausfälle am ehesten verrichten konnte. Brecht verstand auch die Dringlichkeit, für Berlau eine Aufgabe zu finden und ihr „moralisches“ Anrecht darauf.

*

Wäre nichts überliefert von Berlaus Tätigkeit außer den Modellbüchern, der *Kriegsfibel* und der Unzahl von Theaterfotos, die viele Jahrzehnte lang ohne besondere Nennung ihres Namens veröffentlicht wurden—nicht die Erzählungen, nicht die Reportagen und anderen Texte, keines ihrer vielen Fotos aus den Jahren des amerikanischen Exils und ihres Aufenthaltes in der Schweiz—allein dieser schöpferische Beitrag zum Theater Brechts sollte ihr Andenken sichern.

Es wäre ein überfälliges Geschenk zu ihrem 100. Geburtstag am 24. August 2006, ihrer Lebensleistung mit der gebotenen Achtung zu begegnen, denn: „Nicht der entrinnt der Vergangenheit, der sie vergisst.“

Anmerkungen

¹ Bemerkenswert auch, dass sie sich den Namen „Ruth Hamlet“ als ein Pseudonym gab. Warum wählte sie den Namen jenes dänischen Prinzen, der den Vater nicht zu rächen vermochte und sich und seine Liebsten in Wahnsinn und Tod trieb?

² d.h. unbezahlt.

³ In Josef Breitenbach, *Photographien*, hsg. V. T. O. Immisch, U. Pohlmann u. K. E. Göltz (München: Schirmer & Mosel, 1996) oder gezeigt 2004 in der Galerie CAMERA WORKS in Berlin. Brecht schrieb an Breitenbach: „das bild von mir, ist das beste,

das ich je von mir bekam. ... auch ich hätte gern noch eins oder zwei davon. geht das?" (Brecht u. Weigel an Breitenbach, Svendborg, 10.1.1938), in: K. Holtz/W.Schopf, *Im Auge des Exils* (Berlin 2001).

⁴ Unter BBA FA im Bertolt-Brecht-Archiv der Stiftung Archive der Akademie der Künste, Berlin

⁵ unter B 1 – 235.

⁶ G.M., *Ruth Berlau—Fotografin an Brechts Seite* (Berlin: Propyläen, 2003). (RBF)

⁷ Ruth-Berlau-Archiv der Stiftung Archive der Akademie der Künste, Berlin. (RBA)

⁸ Auf einem Foto erkennt man deutlich, dass es sich um eine Leica Modell A handeln muss, die seit dem Ende der Zwanzigerjahre gebaut wurde.

⁹ Brechts „Bildergläubigkeit“ erhellt eine Briefstelle an Ruth Berlau, die sich im April 1950 auf einer Auslandsreise befindet: „und wenn ein Theater was von mir aufführen will, fotografier mir die eine oder andere Szene, die es spielt, dann kann ich sehen, was es leistet!“ Bertolt Brecht, *Werke: Große Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Hg. Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei und Klaus-Detlef Müller (Frankfurt und Berlin: Suhrkamp und Aufbau, 1987-2000) (BFA), Bd.30, S. 21.

¹⁰ Holz/Schopf, S. 73: „die beschreibung des neuen darstellungsstils ist ohne solche fotos fast unmöglich zudem habe ich die meisten fotos von aufführungen—ich habe die aufführungen systematisch fotografiert—in deutschland verloren. Allerdings waren sie nie so schön wie die ihrigen.“ Brecht an Breitenbach, Svendborg, Nov. 1937.

¹¹ Gerda Goedhart, *Brecht Porträts* (Zürich 1964), S.106: „Brecht war ein großer Liebhaber von Fotos. Aber er war kamerasscheu und erlaubte wenigen, ihn zu fotografieren.“

¹² Der dänische Architekt M.V. gehörte zu Berlaus Kopenhagener Freunden. Er begleitete sie häufig bei ihren Besuchen bei Brecht und seiner Familie in Skovsbostrand und wurde von Helene Weigel engagiert, um das von ihr gekaufte Bauernhaus für die Bedürfnisse Brechts umzubauen. Zwei lederbezogene Sessel, die sich heute in Brechts Wohnung in der Chausseestraße in Berlin befinden, sind von ihm entworfen worden. Jene Fotos, die offenbar mit seiner Kamera und möglicherweise von ihm selbst bei diesen und anderen Gelegenheiten in der Zeit von 1933 bis 1939 aufgenommen wurden, befanden sich später in Berlaus Besitz und sind heute größtenteils im Bestand des BBA.

¹³ *Life Magazine* vom 16. Dezember 1940, S. 78

¹⁴ BFA Bd. 29, S. 337.

¹⁵ G. Weisenborn, „Zürcher Tagebuch,“ in *Erinnerungen an Brecht*, zusammengestellt von Hubert Witt (Leipzig: Reclam, 1964), S. 148. (Den Begriff „Zigaretenschachtel“ konnte der Zigarrenraucher Brecht nicht übernehmen!)

¹⁶ „ich schreibe halt auf, was ich sehe und höre, geglaubt wird mir aber oft erst, wenn ich das, was ich aufschreibe, konkret beweisen kann: MIT BILDERN.“ (RBA N 152)

¹⁷ OWI—Office of War Information, eine amerikanische Regierungsagentur, die sämtliche Aktivitäten der Kriegspropaganda bündelte und bei deren Auslandssender in New York Ruth Berlau 1942 und 1943 beschäftigt war.

¹⁸ Das Archiv ist ein „legitimes Kind“ der deutschen Emigration und der amerikanischen Filmindustrie, da die verwendeten „Anso“-Kleinbilddfilme kostengünstig aus den unbelichteten Resten der großen Filmrollen Hollywoods gewonnen wurden.

¹⁹ *Volksillustrierte* Prag, November 1937, siehe K.Holtz/W.Schopf, S. 90.

²⁰ FSA—Farm Security Administration, eine Regierungsagentur, die im Rahmen der Politik des "New Deal" für die Verbesserung der Lebensbedingungen der Landbevölkerung der USA arbeitete. Sie betrieb unter der Leitung von Roy F.Stryker eine fotografische Dokumentationsabteilung, deren Arbeit zu einem der bemerkenswertesten Projekte der Photographiegeschichte wurde und das—ähnlich des 1936 gegründeten *Life* Magazines—freiberuflichen Fotografinnen großzügige Arbeitsmöglichkeiten bot.

²¹ BFA Bd. 29, S.362f.

²² Premiere (Uraufführung der englischsprachigen Fassung) am 30. Juli 1947.

²³ RBF, S. 63. Oder: H. Bunge, *Brechts Lai Tu* (Neuwied: Luchterhand, 1987), S. 178f. Hier erzählt RB über die Begegnung Brechts mit Goslar.

²⁴ Aus dem Zirkusleben(Circus Scene), in BFA Bd. 20, S. 184.

²⁵ S. Winters, *Shelly, Also Known as Shirley* (New York: Morrow, 1980), S. 310-312.

²⁶ Über diesen Film schreibt Brecht an RB: „Ich bin sehr froh, ihn zu haben, das Resultat von zwei Jahren Arbeit!“ BFA Bd. 29, S. 425.

²⁷ Premiere war am 7. Dezember 1947 im Maxine Elliott's Theatre in der 39th St.

²⁸ Mitte Dezember 1947 aus Zürich. BFA, Bd. 29, S. 439.

²⁹ z.B. Ruth Berlau, „Wie ich Barfrau in New York wurde“ (Min Tid som Barpige i NY), RBA 90.

³⁰ RBF S. 146.

³¹ 5. Nov. 1947, BFA Bd. 29, S. 427. In einem Brief an Hanns Eisler (BFA Bd. 29, S.430) fasst er Seghers' Schilderungen etwas drastischer zusammen: "Berlin scheint sich Shanghai anzugleichen."

³² 3./4. Nov. 1947, BFA Bd. 29, S.424/425.

³³ *Herr Puntila und sein Knecht Matti*, Uraufführung, Premiere: 5. Juli 1948, Schauspielhaus Zürich.

³⁴ So der Eintrag auf der "Arbeitsbuch-Ersatzkarte" vom 8.Oktober 1949 (RBA N 248).

³⁵ „Archivleiterin ! ... ich bin Regisseur und Schriftstellerin ...ebenso könnte man verlangen, dass z.B. Brecht Akrobat würde!“ RBF, S. 164.

³⁶ siehe BBA 2166/52

³⁷ z.B. Ende 1949 *Die Mutter* in Leipzig. In einem Schreiben des Berliner Ensembles vom 10.Januar 1951, das ihr zusammen mit einer Contax-Kamera als Prämie überreicht wird, heisst es: "Für ausgezeichnete Arbeit für das Berliner Ensemble, insbesondere für die Modellbücher und die Modellinszenierung *Die Mutter* in Leipzig, welcher der Berliner Aufführung viele Anregungen verdankt ... gez. Helene Weigel" (RBA N 169).

³⁸ z.B. in W. Hecht, *Brecht Chronik 1898-1956* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997). (BC)

³⁹ 14. April 1952 (RBA).

⁴⁰ R.B. am 10. April 1952 (RBA).

⁴¹ „Die *Dritte Sache* ist der Sozialismus und wichtig ist, was wir für den Sozialismus auf dieser Stufe und in diesen Jahren tun können, konkret.“ Brief an Ruth Berlau, 10. März 1950. BFA Bd. 30, S. 19.

⁴² d.h. selbstlos bzw. ohne auf angemessene Bezahlung zu bestehen.

⁴³ Ende April 1956 während eines Krankenhausaufenthaltes, BFA Bd. 30, S. 450.

⁴⁴ BFA Bd. 26 u. 27

⁴⁵ Dazu und zur Editionsgeschichte ausf. in Jan Knopf, Hg., *Brecht Handbuch* (Stuttgart und Weimar: Metzler, 2001), Bd. 2, S. 383ff. (BHB)

⁴⁶ Zwischen den Notierungen vom 16.8. und 18.8.1938. BFA Bd. 26 S.319-320. Die Form der Wiedergabe in der Druckfassung gestattet keine eindeutige Zuordnung. Es wäre gut zu wissen, ob die Porträtaufnahme sich eindeutig auf den reflexiven Gedanken zu Shelleys Gedichten („schon damals ...“) vom 16.8. beziehen lässt.

⁴⁷ BHB Bd. 4, S. 424f.

⁴⁸ BFA Bd. 27, S. 196.

⁴⁹ Noch heute existiert die Schule in Santa Monica, 13000 Venice Boulevard.

⁵⁰ Harvard University, Cambridge Mass. call # bMS Ger 130,2.

⁵¹ BBA 1185/57-64 (nach BC, S. 748).

⁵² z.B. L.Nizer, *What to do with Germany* (Chicago und New York: Ziff-Davis, 1944) u. H. Mosberg, *Reeducation: Umerziehung und Lizenzpresse im Nachkriegsdeutschland* (München: Universitas, 1991).

⁵³ zit. nach Brecht, *Kriegsfibel* (Berlin: Eulenspiegel, 1955), S. 5. (1. erweiterte Auflage 1994).

⁵⁴ Wie schon bei der Neuauflage von *Antigonemodell 1948*, herausgegeben als Modellbuch 1 (Berlin: Henschel, 1955), in der Gestaltung von Palitzsch wird auch hier „ein Extrakt“ gemacht worden sein. (BFA Bd. 30, S. 368)

⁵⁵ BFA Bd. 30, S.273f.

Image not
available

due to copyright
restrictions

Ruth Berlau, etwa 1952/53; Fotograf: Gerhard Kiesling

Image not
available

due to copyright
restrictions

Ruth Berlau, Ende 1950er/Anfang 1960er Jahre; Fotograf: unbekannt

Berlau with Brecht on Kafka's Trail; and a Difference of Opinion About the Entertainment Industry

Brecht's story „Der große Vergnügungspark: Ein Albtraum“ (The Big Amusement Park: A Nightmare), written around 1938, is not only his most noteworthy attempt to use motifs from Kafka but also continues the criticism of the opposition between work and pleasure that had begun with *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* (The Rise and Fall of the City of Mahagonny). Both Kafka and Brecht prefigure important elements of Horkheimer's and Adorno's critique of the totalitarian entertainment industry. Moreover, it is clear that Brecht inspired an interest in Kafka on the part of Ruth Berlau; this interest even left traces in the Danish radio. In the novella that she wrote at this time, „Tivoli Guests,“ however, Ruth Berlau portrays not a totalitarian but rather a „Social Democratic“ amusement park. Instead of Berlau's „Tivoligäster,“ Brecht's novella „Der große Vergnügungspark“ comes at the end of Berlau's volume *Every Animal Can Do It*.

Brechts etwa 1938 entstandene Erzählung „Der große Vergnügungspark: Ein Albtraum“ stellt nicht nur seine bemerkenswerteste Anverwandlung von Motiven Kafkas dar, sondern setzt die mit *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* begonnene Kritik an der Opposition zwischen Arbeit und Vergnügen fort. Sowohl Kafka als auch Brecht nehmen wichtige Grundzüge der Sicht Horkheimers und Adornos auf die totalitäre Freizeitindustrie vorweg. Zur gleichen Zeit läßt sich eine von Brecht inspirierte Beschäftigung Ruth Berlaus mit Kafka nachweisen, die Spuren im dänischen Radio hinterläßt. In ihrer damals entstandenen Novelle „Tivoligäster“ stellte Ruth Berlau allerdings einen nicht totalitären, einen „sozialdemokratischen“ Vergnügungspark vor. Anstelle „Tivoligäster“ schließt Brechts Novelle Berlaus Band *Jedes Tier kann es ab*.

Berlau mit Brecht auf Kafkas Spuren und ein Dissens über die Vergnügungsindustrie

Sabine Kebir

In den Nachlässen von Ruth Berlau existieren eine Reihe von Entwürfen und teilweise auch druckfertige Typoskripte literarischer Novellen in dänischer, schwedischer, englischer und deutscher Sprache. Abgesehen von *Ethvert dyr kann det* fehlen von den meisten dieser Novellen Drucknachweise auch für Dänemark, nach denen sowohl Hans Christian Nørregaard als auch ich bislang vergeblich gesucht haben. Auf Grund exakter Angaben in Briefen von Ruth Berlau an Knut Rasmussen¹ konnte ich jedoch eine Reihe von Publikationen solcher Novellen sowie eine mehrteilige Reportage über Finnland in der finnischen Damenzeitschrift *Eeva* in den Jahren 1940 und 1941 nachweisen. Diese ins Finnische übersetzten Texte lassen sich sämtlich auf dänische Typoskripte zurückführen, bei deren ersten Entwürfen oft Merktzettel liegen. Auf ihnen stehen Wörter, Satzbrocken, oft auch konzeptionelle Ideen in Berlaus damals noch sehr mangelhaftem Deutsch. Diese auch bei einem Großteil der anderen Novellen vorhandenen Merktzettel weisen vor allem durch die Art der Formulierung eindeutig auf eine konzeptionelle Mitarbeit Brechts. Es kommt auch vor, dass der dänische Text plötzlich von deutschen Textteilen unterbrochen ist, in denen Brechts Formulierungsart ebenfalls zu erkennen ist, insbesondere seine Partizipialkonstruktion. Offenbar ging das Schreiben der Novellen in dialogischer Form vor sich. Das Gespräch fand in deutsch statt, Berlau versuchte aber, schon beim Tippen ins Dänische zu übersetzen. Wo ihr das auf Anhieb nicht gelang, tippte sie deutsch ein. Der biographische Hintergrund der gemeinsamen Novellenproduktion war der von Brecht unterstützte Wunsch Ruth Berlaus, sich von ihrem Ehemann Robert Lund finanziell unabhängig zu machen. Brecht gab ihr völlig freie Hand, die Novellen in der gemeinsam gefundenen Form unter ihrem Namen zu verkaufen oder sie auch noch umzugestalten. Die Editionsprinzipien der BFA haben zur Folge, dass solcherart Textgeschenke Brechts nicht aufgenommen wurden, auch wenn sein Anteil groß ist. Wissenschaftliches Interesse an solchen Früchten der Kollektivarbeit wird davon jedoch nicht beeinträchtigt.

Die Originalmanuskripte von *Ethvert dyr kann det*, für die Ruth Berlau ebenfalls enge Zusammenarbeit bezeugte, sind bis auf einen Fall abhanden gekommen. Dieser eine Fall ist von besonderer Bedeutung nicht nur, weil hier ein vollständig deutsches Typoskript vorliegt, das zwar hauptsächlich von Berlau getippt ist, von seiner Textgestalt her aber ganz Brecht zuzuschreiben ist: „Der große Vergnügungspark: Ein

Who Was Ruth Berlau? / Wer war Ruth Berlau?

Stephen Brockmann et al., eds., *The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch*
Volume 30 (Pittsburgh: The International Brecht Society, 2005)

Albtraum.“ Hier liegt auch der originellste Beleg von Kafka-Rezeption im Brechtschen Werk vor. Diese entsprang offenbar einer Phase intensiverer Beschäftigung mit Kafka, die Ruth Berlau teilte und die sie für den Aufbau neuer beruflicher Perspektiven nutzen wollte. Sie war damals dabei Fuß zu fassen im Radio, u. a. als Sprecherin. Ihre ausdrucksvolle Stimme fand offenbar Anklang. In einem im Herbst 1938 an Knut Rasmussen geschriebenen Brief heißt es: „Am Sonntag kannst Du meine sanfte Stimme im Radio hören. Ich hoffe, Du schreibst über mich und meine Verdienste.“ Sie brauche das Geld vom Rundfunk, um den Kaffee für die Proben mit den Laienschauspielern kaufen zu können.² Die „sanfte Stimme“ ist als Spaß zu verstehen, denn ihre Stimme war ja eher dunkel und rau. Im März 1939 teilte sie mit, dass sie in einem Hörspiel über Marie Curie deren Schwester spreche.³ Auf der Grundlage literarischer Stoffe schlug sie auch selber Sendungen vor. Im Konvolut der Briefe an Rasmussen sticht das Manuskript eines Interviews hervor, das sie ihm als Übersetzerin und Rezitatorin von Kafkas Novelle „Der Nachbar“⁴ schickte. Sie hoffte, dass er es als Werbung in seiner Zeitung unterbringen könne. Auch ist die dänische Übersetzung von Kafkas Novelle wahrscheinlich mit Rasmussens Hilfe perfektioniert⁵ und an einem Sonntagnachmittag im Radio gesendet worden.⁶ Das Interview ist wohl in Zusammenarbeit mit Brecht zustande gekommen. Auf jeden Fall identifizierte es Kafkas ästhetische Technik mit Brechts Technik des gezielten Aussparens bestimmter Elemente, um dem Publikum eigene Schlüsse zu ermöglichen: „Es ist ein guter Stoff zum Arbeiten, so kräftig und wahr [...] ganz fremd ist Kafka nicht für die Dänen, er kam ja in der gelben Serie. Es wäre schön, wenn man eine kleine, bescheidene Auswahl seiner Skizzen herausgeben könnte, am besten mit Zeichnungen eines Künstlers seines Formats, ja am besten Storm Petersen.“⁷ [...Die Novelle „Der Nachbar“] ist meiner Meinung nach eine klassische Schilderung, wie das Leben ist und zerstört wird, wenn man sich erst einmal belauert fühlt. Man kann einwenden: die Idee ist nicht zuende geführt, das kann man insgesamt gegen Kafka (einwenden), aus Kafkas Ideen könnten fette Romane gemacht werden oder besser Schauspiele mit 5 Akten, denn er ist dramatisch, doch Kafka gibt uns nur eine Seite, den Rest müssen wir selber finden, das amüsiert mich. Er verlangt von uns, dass wir selbst [Denken] produzieren, [...]“ Auf die Frage, ob die Sonntagshörer überhaupt Interesse und Verständnis für die Erzählung von Kafka aufbringen würden, antwortete sie: „Ja, ich gehöre zu denen, die glauben, dass das wirklich Gute allgemein ist, ich glaube gar nicht, dass die Leute das Schlechte [Oberflächliche] haben wollen, nein. Aber selbstverständlich darf man im Geist nicht faul sein, wenn man Kafka kennenlernen will, man muß die Phantasie gebrauchen, aber man kommt nicht davon los, wenn man Kafka einmal kennengelernt hat, er enthäutet sich in einem. Es muß imponieren, mit welcher Kraft und Souveränität er seinen Stoff beherrscht. Ach ja, vielleicht werden

die Leute doch staunen, wenn die kurzen Bilder vorbei sind und meinen, nun fängt es erst an, doch hier soll ihre Phantasie einsetzen.“⁸

Dass Ruth Berlau für ihre Lesung im Radio ausgerechnet auf Kafkas Novelle „Der Nachbar“ gekommen war, scheint kein Zufall zu sein. Es geht hier um die neurotische Angst des Großstädtlers, der wegen der dünnen Wohnungswände beim Telephonieren Angst hat, von seinem Nachbarn belauscht zu werden. Genau das war auch das Grundmotiv des 1935/1936 gemeinsam verfaßten Kriminalspiels *Alle wissen alles* gewesen, das Berlau damals gewinnbringend auf eine Bühne zu bringen versuchte.

Die in vielfältigem Bezug zu Kafka stehende Novelle „Der große Vergnügungspark: Ein Alptraum“ stellt den Abschluß des 1940 auf dänisch unter dem Pseudonym Maria Sten erschienenen Novellenbandes *Ethvert dyr kann det* dar. Erst 1989 brachte der Mannheimer Persona Verlag *Jedes Tier kann es*⁹ auf deutsch heraus. Obwohl Berlau Hans Bunge 1959 sagte, dass sie eine der dort publizierten Novellen ganz „in deutsch“ habe, „Der große Vergnügungspark,“ der „allein von Brecht“ stamme¹⁰ und obwohl die eindeutig Brecht zuzuschreibende Urversion im BBA liegt,¹¹ druckte auch Suhrkamp 2002 die aus dem Dänischen ins Deutsche rückübersetzte Fassung nach.

Das Original, das Ruth Berlau in die Maschine diktiert wurde, unterscheidet sich von der Rückübersetzung vor allem durch Partizipialkonstruktionen, die es als typisch Brechtsche Prosa ausweisen. An einigen in korrekterem Deutsch abgefaßten Teilen ist zu erkennen, dass sich Brecht auch mal selbst an die Maschine setzte. Außerdem brachte er später einige handschriftliche Korrekturen auf den Blättern an, die teilweise auch zerschnitten und geklebt wurden. Außer dem Originaltyposkript befindet sich im BBA mitten in einem Konvolut anderer Schriften und Briefe von und an Berlau noch eine spätere Version der ersten Seite der Novelle. Durch einige verbliebene grammatikalische und für ihr Dänisch-Deutsch typische orthographische Fehler (z. B. „snell“ für ‚schnell‘) entpuppt sich das Blatt als eine weitere Abschrift Berlaus, die im Vergleich zum Originalskript etwas korrigiert war. Dass sie in der Emigrationszeit in den USA angefertigt wurde, zeigt das schöne, pergamentartige Papier—von einer Art, wie auch Brecht es mochte—das die Wasserzeichen „*Stationiers Bond*“ und „*Made in USA*“ trägt.

Beim Vergleich mit Berlaus dänischer Übersetzung für *Ethvert dyr kann det* fällt der Weitertransport eines Übersetzungsfehlers auf, der sich bis in die deutsche Rückübersetzung auswirkt. Es war mir schon bei der Lektüre der Mannheimer Ausgabe unverständlich, wieso es gerade „an einem Feiertag“ besonders peinlich sein soll, in der Nähe des Vergnügungsparks von seinen Freunden ertappt zu werden.¹² Brecht hatte dagegen diktiert, dass man „doch nicht gern bei hellichem Tage dort in der Nähe gesehen“ sein will.¹³ Berlau hat „bei hellichem Tage“ mit

„paa en Helligdag“ übersetzt. „Helligdag“ bedeutet im Dänischen aber „Feiertag“ und wurde so auch 1989 von Regine Elsässer wiedergegeben. Beide Varianten rufen verschiedene Assoziationen hervor. Die Peinlichkeit, am „hellichten Tag“ (Brecht) im Vergnügungspark gesehen zu werden, zielt auf die Scham, Beschäftigungslosigkeit zuzugeben. Der „Feiertag“ (Berlau) zielt auf die Scham, einen solchen nicht durch Kirchgang und Zuwendung zur Familie zu ehren.

Die Erzählung „Der große Vergnügungspark“ ist nicht nur von Interesse, weil sie die von Brecht in *Mahagonny* ausgedrückte Kritik am Dualismus zwischen Arbeitswelt und Freizeitwelt noch einmal zuspitzt. Die Besucher des Vergnügungsparks sind hauptsächlich Arbeitslose, die aber nichtsdestotrotz ebenfalls und sogar noch stärker dem Gesetz der Entfremdung unterliegen. Sie ist auch von besonderem Interesse, weil die Novelle einen bei Brecht ebenso wie bei Berlau seltener Fall von Surrealismus darstellt.¹⁴ Normalerweise entwickelte Brecht seine Parabeln in Dichtung und Dramatik von nicht unbedingt realen, aber doch realistischen Ausgangspunkten her. Selbst Legenden wurden auf ihren sozioökonomischen Kern hin verdichtet. Phantastische Ausgangspunkte—wie die auf Krücken in den Vergnügungspark strebenden Menschen—sind bei ihm selten, in Ruth Berlaus literarischem Nachlaß gar nicht zu finden. Die sogenannten Vergnügungen, die die auf unterschiedliche Weise versehrten oder verkrüppelten Menschen mittels der Spaßapparate absolvieren, sind keine Spiegelungen der wohlkalkulierten Abenteuer eines realen Vergnügungsparks, sondern gehorchen offenbar unergründbaren Eigengesetzen. Die folgende Passage stammt vom nur oberflächlich durch Brechts Hand korrigierten Urtyposkript:

der luftkarusell drehte sich übrigens nur alle 4 stunden
um einen kleinen ruck, plötzlich aber drehte sich mit ein
einziger riesig swung dann das ganze ungeheure rad
ganz herum, mit so fantastischer snellikeit, dass die drin
sitzenden, von dem augenblick, auf den sie vielleicht
stunden gewartet hatten, so überrascht wurden, dass
sie von dem ganzen vorgang wohl kaum etwas bemerkt
hätten, wenn ihnen nicht dabei alles, von den gebissen
bis zu den korsetten, herausgefallen wäre.¹⁵

Deutlich auf Kafka verweist die von Ruth Berlau und der Übersetzerin Elsässer als ‚Kontrolleur‘, bei Brecht aber als „Portier“ bezeichnete Figur, der den Besuchern den Eintritt „recht beschwerlich“ macht. Auf der besser, aber nicht vollständig korrigierten amerikanischen

Seite heißt es:

Man ist gezwungen, mit dem Portier längere Zeit Herumzureden, über das Wetter, die Mode, sogar über die Politik und wenn man nicht geradezu herzliche Töne anschlägt, kann es einem passieren, dass man überhaupt nicht hineinkommt. Es ist schon vorgekommen, dass man am Eingang nach seinem Leben ausgefragt wurde, Mitunter nach ganz intimen Details und auch noch den Portier Details aus seinem Leben erzählen lassen mußte—stundenlang, aber was will man machen? Soll man umkehren und wieder bei den ‚Freunden‘ vorbeigehen, die selbstverständlich aufmerksam von weitem zugesehen haben, mit Schimpf und Schande bedeckt? Lieber gibt man klein bei. // Auf Intimität, persönliche Beziehungen, auf gutem Fuß stehen wurde übrigens ein erstaunliches Gewicht gelegt. Die Angestellten waren alle darauf dressiert, jeden Besucher ganz individuell zu bedienen, so, als sei der ganze Vergnügungspark nur für ihn gebaut, geöffnet und unterhalten, als kenne man ihn hier ganz besonders und seit langem und schätze ihn sogar.¹⁶

Brechts „Portier“ ist leicht als Kafkas „Türhüter“ zu erkennen. In der dem *Prozeß* zugehörigen Geschichte „Vor dem Gesetz“ hält dieser einen Mann vom Lande zeitlebens davon ab, in das Gesetz einzutreten. Der Türhüter unterzieht den Mann vielerlei Verhören. Als er schließlich beim Sterben ist, wundert er sich, dass niemand anders je Zutritt zum Gesetz verlangt hat. Da sagt ihm der Türhüter: „Hier konnte niemand sonst Einlaß erhalten, denn dieser Eingang war nur für dich bestimmt. Ich gehe jetzt und schließe ihn.“¹⁷ Auch die offenbar beschäftigungslosen, im Umfeld des Eingangs herumstehenden anonymen „Freunde“ sind von Kafka inspiriert: anonyme Beobachter und stille Störenfriede, wie sie auch in *Das Schloß* vorkommen.

Der kafkaeske Hintergrund von „Der Vergnügungspark“ läßt sich nicht nur auf Diskussionen mit Walter Benjamin zurückführen, der 1934 seinen großen Essay „Franz Kafka: Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages“ geschrieben hatte. Zur Entstehungszeit von *Ethvert dyr kann det* gibt es weitere Hinweise der starken Präsenz Kafkas, speziell des *Prozeß* bei Brecht.¹⁸ So schreibt er im März 1937 an Bernhard von Brentano, dass er dessen neuen Roman „mit allergrößtem Interesse“ gelesen habe, er lese sich „wie eine Konkretisierung des Kafkaschen *Prozeß*. Das Alpdrücken, das der Mann hatte, weist auf eine sehr weitblickende Person.“¹⁹ Das „Alpdrücken“, von dem nicht klar ist, ob

es sich auf Kafka selbst bezieht oder auf die kafkaeske Figur, die von Brentano geschaffen hatte, ging in den Titel „Der große Vergnügungspark: Ein Albtraum“²⁰ ein. Welche Bedeutung damals *Der Prozeß* für Brecht hatte, zeigt u.a. auch eine Journaleintragung vom 22. 9. 1940, in der er über die Lektüre seines Sohnes vermerkt: „Groß beeindruckte ihn Kafkas *Prozeß*.“²¹ Hier ist festzuhalten, daß Ruth Berlau und Stephan Brecht damals oft dieselben, von Brecht empfohlenen Bücher lasen.

Mir erscheint es evident, dass in die Konzeption des „Vergnügungsparks“ auch die in Benjamins Essay erwähnte, zu *Amerika* gehörende Erzählung „Das Naturtheater von Oklahoma“ eingeflossen ist. Ein optimistischer Gegensatz zu „Vor dem Gesetz“ ergibt sich bei Kafka hier, weil das „Naturtheater“ jeden aufnimmt, der arbeiten will. Die Kandidaten werden zwar undurchsichtigen und langwierigen Aufnahmeverfahren unterworfen, die aber nicht das Ziel des Ausschlusses haben, sondern ermitteln sollen, ob der Bewerber eher zu künstlerischen oder zu technischen Aufgaben geeignet ist. So angenehm es dem bis dahin verzweifelt nach Arbeit suchendem Karl ist, endlich einen Broterwerb gefunden zu haben, so unheimlich kommt es ihm vor, dass er damit seine Selbstbestimmung weitgehend verliert. Das Naturtheater erweist sich für den einzelnen Mitspieler als unübersehbar großes und komplexes Unternehmen, das eines Managements bedarf, wie es in der Industrie üblich ist. Schnell gerät Karl eine sympatische Mitbewerberin aus den Augen, weil sie an einem für ihn nicht zugänglichen Ort der riesigen Maschinerie eingesetzt ist. Und schließlich wird verfügt, dass er in einem Massentransport(!) mit anderen Akteuren eine tagelange Bahnreise zu einer anderen Spielstätte des Theaters antreten muß. Es ist übrigens eher der Revuebranche zuzuordnen als dem, was man klassisch unter einem Theater versteht. Damit ist eine weitere Brücke zum „Vergnügungspark“ erkennbar. Beide Erzählungen stellen eine kritische Parodie auf die moderne Freizeitindustrie dar. Sie wird als banales kapitalistisches Unternehmen entlarvt, enthält aber auch bereits die Erkenntnis, dass die Spaßkultur nicht nur der Form, sondern auch dem Inhalt nach ganz in den Kreislauf von Produktion und Reproduktion integriert ist. Denn sie beutet nicht nur die Sucht der ihrer selbst entfremdeten Menschen nach Vergnügen aus. Dass sich die Vergnügungen oft als Schwindel herausstellen, erscheint dabei noch weniger gravierend, als dass der Eintritt in diese Zone vermeintlicher Lebensfreude auf jeden Fall mit einer gewissen Aufgabe der Selbstbestimmung erkaufte werden muß. Im „Vergnügungspark“ werden aus Kafkas Bilderwelt nicht zufällig die bürokratischen Kontrollinstanzen übernommen.

Obwohl sich Brecht im Gegensatz zu Kafka eine Aufhebung der Entfremdung des Vergnügens durch die Symbiose mit der Aufklärung erhoffte, stellt seine wie auch Kafkas Kritik an der kapitalistischen Freizeitindustrie eine Vorwegnahme von Adornos und

Horkheimers berühmtem Aufsatz darüber dar. Daher konnte „Der große Vergnügungspark“ auch kein Happy End haben. Am Ende der furiosen Erzählung kommt es am Aus- und Eingang zu einer heillosen Schlägerei zwischen denen, die aus dem Park hinaus und denen, die in ihn hinein wollen. Dass die Kämpfenden Krückenträger sind, d.h. an ihrem Menschentum amputierte Gestalten, soll den Leser anregen, über das volle Menschentum nachzudenken, das keine mechanisierten Vergnügungsparks braucht, um sich auszuleben. Stephan Bock verdanke ich den Hinweis, dass hinter dem phantastisch-surreal anmutenden Element der Krücken in Wirklichkeit ein reales biographisches Detail steckt. Es wird in der Beschreibung eines Vorkommnisses auf dem Augsburger Plärrer durch Brechts Bruder Walter in einer Art wiedergegeben, die verblüffend mit dem Text über den Vergnügungspark korrespondiert, den Walter aber ganz sicher nicht gekannt hat:

„1917, als der Krieg in seinem dritten Jahr war, machte er sich auch auf makabre Weise auf dem Plärrer bemerkbar. Verwundete Frontsoldaten, die Lazarett-Ausgang hatten, kamen einzeln oder in Gruppen. Allein ihr Feldgrau, die Verbände, **Krücken** [Hervorhebung S. K.] und Stöcke setzten befremdliche Akzente in die Farbigkeit des Ganzen. Doch das war nicht alles. Der Lärm und die heulende Musik drangen auf sie ein. Ich sah, wie einer stehenblieb, zu zittern begann, mit den Armen um sich schlug, mit weißem, verzerrtem Gesicht schrie und dann hinstürzte. Als ob dies ein Signal für viele andere gewesen wäre, begannen mit einem Mal auch sie sich zu schütteln und verkrampft zu Boden zu fallen. Mit dem Schock, den sie erlitten, wehte uns von den Schlachtfeldern Frankreichs her ein Grauen an.“

Das offenbar beiden Brüdern ins Gedächtnis gebrannte Vorkommnis führte bei Bertolt zu einer phantastischen aber eigentlich nur leicht wirklichkeitsverschobenen Parabel. Nach Walter Brecht fand der Plärrer jedes Jahr im Spätsommer statt:

„Schon von fern hörte man eine Klangorgie von den Karussellen, der Berg- und Talbahn und den Buden, die alle mit lauter Musik Radau machten. Hätten wir mehr Geld gehabt, wären wir gerne ins Panoptikum, vor allem öfter in Schichtls Theater gegangen, wo es ihn, den Meisterzauberer, aber auch Schlangendamen, eine Seiltänzerin, Athleten und Akrobaten gab. Doch meines Bruders Leidenschaft,....gehörte den Schiffschaukeln.²²

Dass Berlau Brechts Sicht auf die Vergnügungsindustrie punktuell teilte, geht aus ihrem 1934/35 geschriebenen Roman *Videre*²³ (*Weiter*) hervor, einer Liebesgeschichte zwischen dem dänischen Journalisten Preben und dem russischen Mädchen Katja, die sich vor dem heroischen Panorama des sowjetischen Aufbauwunders der dreißiger Jahre abspielt. Zu Prebens Traum, Katja nach Kopenhagen mitzunehmen, gehört auch eine Phantasie, wie ihr das Tivoli gefallen wird. Sein Vorgefühl ist ambivalent.

Sie würde zwar staunen und vielleicht ein bißchen Spaß haben. Aber er war unsicher, ob das Tivoli wirklich großartiger sei als der für 50 Kopeken zugängliche Moskauer Kulturpark mit seinen langen Reihen von Bücherkarren, Lichtprojektoren, Sportanlagen, Pantominetheatern und Kinos, in denen Filme von fernen Ländern gezeigt wurden.²⁴ Auch hier erscheint die Verbindung von Vergnügen und Aufklärung als Alternative.

In einem im Kopenhagener Berlau-Archiv liegenden Konvolut mit Materialien zu *Ethvert dyr kann det* befindet sich ein von Ruth Berlau geschriebener Text „Tivoligäste“²⁵ der einige Parallelen zu „Der große Vergnügungspark“ aufweist, ohne dessen kulturkritische Schärfe aufzuweisen. Das Tivoli wird als Treffpunkt sehr heterogener Bevölkerungsschichten beschrieben, angefangen von Adligen, die sich die hier auch angeboten teuersten Vergnügungen leisten über Kleinbürger, die es auf das Smørrebrød mit Krabben abgesehen haben, Familien mit Kindern, die die Spielangebote nutzen. Wenn als „Tivoligäste“ auch kesse junge Frauen beschrieben werden, auf deren Kleidern sich über dem Hinterteil „blankgeschliffene“ Marken abzeichnen, die aussehen, als stammten sie von einem Fahrradsattel, denkt man unwillkürlich an Ruth Berlaus legendäre Fahrradreisen nach Paris und nach Moskau. Dass die jungen Mädchen über einen Freund „Adolf“ kichern, ist sicher als eine damals gewagte Anspielung auf den von manchen Dänen noch unterschätzten Hitler zu verstehen. Die Autorin hat es eigentlich auf eine andere Besuchergruppe abgesehen, eine Art Zaungäste, die sich die Vergnügungen offenbar nicht leisten können und nur auf den Bänken des Tivoli sitzen, weil sie der Einsamkeit entfliehen wollen, ein Wunsch, der während des Feuerwerks besonders akut wird. Die Gespräche scheinen zunächst banal, manchmal allerdings sorgenvoll wie das eines jungen Paares, das sich im Tivoli trifft, weil es keinen Ort für die Liebe hat. Auf einer anderen Bank sitzen ein Mann und eine Frau, die in einem sehr zarten Gespräch einander sympathisch werden. Als der Moment naht, dass der Vergnügungspark geschlossen wird, zögern beide aufzustehen. Schließlich stellt sich heraus: die Frau wollte so lange wie möglich verbergen, dass sie hinkt. Nachdem sie sich schließlich doch verabschiedet haben und die Frau den Park verlassen hat, bricht sie in Tränen aus. Offenbar hatte sie einen Funken Hoffnung gehegt, dass der Mann sie begleiten würde. Plötzlich sieht sie, dass er, in eine andere Richtung laufend, eine gelbe Blindenbinde aus der Manteltasche zieht und sich über den Arm streift. Jetzt, wo es zu spät ist, begreift sie, warum auch er nicht aufstehen wollte. Berlaus Novelle „Tivoligäste“ will also weniger die moderne Kulturindustrie kritisieren als Gleichnisse für die Entfremdung der Menschen untereinander liefern, insbesondere zwischen Mann und Frau.

Nicht nur weil die dänische Urfassung von „Tivoligäste“ in einem Konvolut liegt, das andere interessante Materialien enthält, die

im Zusammenhang mit der Entstehung von *Ethvert dyr kann det*—u. a. auch Exzerpte zur Entfremdungsproblematik²⁶—ist sie identifizierbar als die Geschichte, die ursprünglich für den Schluß des Bandes vorgesehen war. Tatsächlich paßt sie besser zu dessen Themenkreis als Brechts „Vergnügungspark.“ Dennoch ist unabweisbar, dass beide Geschichten in einem Zusammenhang stehen. Sicher ist es kein Zufall, dass der von Berlau beschriebene Besuch der Behinderten im Tivoli ausgerechnet an einem „söndag“ stattfindet, einem Feiertag also. Dass auch hier die Hauptfiguren Behinderte sind, zeigt, dass Brecht und Berlau nach einem gemeinsam gefaßten Plan offenbar getrennt Geschichten zum Thema „Vergnügungspark“ schrieben, denen bestimmte Elemente gemeinsam sind. Wir hñ ten es hier mit einem ähnlichen Fall von Parallelarbeit zu tun wie er auch zwischen Brecht und Elisabeth Hauptmann vorgekommen war.²⁷

Die nicht in *Ethvert dyr kann det* aufgenommene Erzählung „Tivoligäste“ publizierte Berlau jedoch in der finnischen Damenzeitung *Eeva* unter dem Pseudonym Maria Sten.²⁸ Eine wahrscheinlich von ihr selbst angefertigte schwedische Übersetzung „Tivoligäster“²⁹ legt nahe, dass sie die Novelle—wie andere auch—damals in Schweden angeboten hat. Ob sie dort und in Dänemark gedruckt wurde, ist noch nicht geklärt.

Im *Magazin*, dem beliebten Unterhaltungsmagazin der DDR, hat Berlau 1957 ein Feuilleton „Im Tivoli“ publiziert,³⁰ das eine Variante ihrer älteren Novelle darstellt. Da das *Magazin* das Privileg besaß, Film, Mode und andere Kulturphänomene des Westens auch einmal von ihrer positiven Seite zu zeigen, wurde hier die Gelegenheit genutzt, ein attraktives Bild eines modernen Freizeitparks zu zeigen, in dem Junge und Alte, Reiche und Ärmere gleichermaßen ihr Vergnügen finden. Aus der verpatzten Liebesgeschichte in „Tivoligäste“ wird hier die Behauptung, daß unter dem romantischen Feuerwerk des Tivoli viele Liebesverhältnisse begonnen hätten. Wieder belauscht die Autorin die Leute, die auf den Bänken sitzen. Es sind ärmere Rentner, die mit einer Dauereintrittskarte ihren wehmutsvollen Erinnerungen an glücklichere Zeiten nachhängen und ein wenig über die Gegenwart schimpfen. Sie können nichts konsumieren, sondern nehmen ab und zu einen Schluck aus der Thermosflasche. Höhepunkt des kulturellen Lebens im Tivoli soll ein Auftritt von Laienkünstlern sowjetischer Schiffsmannschaften gewesen sein.

An dieser Stelle sei angemerkt, dass gerade das Kopenhagener Tivoli tatsächlich schlecht als Sinnbild des totalitären Charakters der modernen Kulturindustrie herhalten kann. Es stellt vielmehr eine mildere sozialdemokratische Variante dar. Wie es Ruth Berlau in „Tivoligäste“ und in ihrem späteren Feuilleton beschrieb, handelt es sich um einen Ort, in dem alle Schichten der Bevölkerung Freizeit verbringen, das ganze ‚Volkshaus‘ also. Auch heute ist es möglich, die Königin, die auch als

Kostümbildnerin im Königlichen Theater tätig ist, mit ihren Kollegen im Tivoli beim Mittagessen anzutreffen. Bemerkenswert ist die enorme Spreizung zwischen populistischem und gehobenem, manchmal sogar aufklärerischem Kulturangebot. Dies ist freilich nur möglich, weil im Tivoli nicht nur kommerzielle Unternehmen tätig sind, sondern auch Veranstaltungen mit staatlichen Kultursubventionen stattfinden. Das reale Tivoli von Kopenhagen steht irgendwo zwischen dem von Brecht imaginierten Vergnügungspark und dem Moskauer Kulturpark aus Berlaus Roman *Videre*. Wir schließen, dass Brecht das Tivoli genau so wenig betreten hat wie Kafka das Naturtheater von Oklahoma.

Anmerkungen

¹ Knut Rasmussen alias Fredrik Martner alias Crassus, Journalist beim *Socialdemokrat* von Fünen, der die damals entstehenden Stücke und andere Arbeiten Brechts in Dänische übersetzte. Rasmussen hatte auch freundschaftliche Beziehungen zu Steffin und Berlau. Neben den Briefen Steffins befindet sich im BBA auch eine umfangreiche Sammlung von Briefen Berlaus an Rasmussen, die auf 1938-1941 zurückgeht. Sie liegen in Übersetzungen von Barbara Ohl vor, aus denen ich im Folgenden zitiere.

² Ruth Berlau an Knut Rasmussen [Oktober/November 1938], BBA E8/21-22.

³ Ruth Berlau an Knut Rasmussen, [März 1939], BBA E8/78. Die Sendung basierte auf der von der Tochter Marie Curies geschriebener Biographie, erschienen 1938 bei Gyldendal.

⁴ Franz Kafka, „Der Nachbar,“ in *Sämtliche Erzählungen* (Frankfurt am Main: Fischer, 1972), S. 300-301.

⁵ Wahrscheinlich bezieht sich ein undatiertes Brief Berlaus an Rasmussen auf die Kafka-Übersetzung. Nachdem sie ihn gebeten hat, einen beiliegenden Text zu lesen, zu korrigieren, eventuell auch noch abzutippen, schreibt sie: „Ich soll es im Rundfunk lesen, und will auch versuchen, Storm P. dazu zu bringen, Zeichnungen dazu zu machen und es in einem Sonntagsmagazin unterzubringen.[...] Ich schicke es Ihnen, dem Experten in Deutsch, und dem guten Stilisten.“ —BBA E8/35-36.

⁶ Ein anderer undatiertes Brief Berlaus an Rasmussen: “[...] denken Sie daran, fein über mich zu schreiben, und schicken Sie es an den Rundfunk. Das hilft, wie Sie wissen, glaubten sie das letzte Mal, dass es der Kopenhagener *Socialdemokrat* war. Danke. / Schreiben Sie über das, was Sie andeuteten, oder besser gesagt, nicht andeuteten [...] und sagen Sie, ob Sie es nicht amüsant und *interessant* finden, dass Kafka endlich ein wenig bekannt in Dänemark wird (es gibt niemanden, der am Sonntag hört, da tritt man ins Fettnäpfchen)[...].“ BBA E8/41.

⁷ Robert Storm Petersen (1882-1949), meist Storm P. genannt, berühmtester dänischer Zeichner und Karrikaturist. Er trat auch in Stummfilmen und im Theater auf, im *Sommernachtstraum* neben Berlau. Er fertigte mehrere Zeichnungen für Brecht an, u.a. eine Vignette für den *Dreigroschenroman* und 4 Zeichnungen für *Alle wissen alles*.

⁸ BBA E8/23.

⁹ *Ethvert dyr kann det* (Kopenhagen: Arthur Jensens Forlag, 1940). Die deutsche

Übersetzung für die Mannheimer Ausgabe besorgte Regine Elsässer.

¹⁰ Brechts *Lai-Tu : Erinnerungen und Notate von Ruth Berlau*, hrsg. v. Hans Bunge (Darmstadt : Luchterhand, 1985), S. 63.

¹¹ BBA 1080/75. Auf die Existenz de Typoskripts machte Hans Christian Nørregaard bereits aufmerksam: „Bertolt Brecht in Dänemark,“ in Birgit Nielsen, ed., *Exil in Dänemark* (Heide: Westholsteinische Verlagsanstalt Boyens & Co., 1993), S. 437.

¹² Ruth Berlau: *Jedes Tier kann es* (Mannheim: Persona Verlag), 1989, S. 137.

¹³ BBA 2126/40.

¹⁴ Auch die als Rahmen für den ganzen Band geplante Gesprächsrunde der sieben toten Frauen, die Berlau ebenfalls als Brechts Idee kennzeichnete, stellt eine für ihn eher ungewöhnliche und daher bemerkenswerte Anleihe aus dem Reich des Phantastischen dar.

¹⁵ BBA 1080/79. Die meisten orthographischen Fehler blieben unkorrigiert, aber es gibt semantisch signifikante Änderungen von Brecht und später von Berlau: anstatt ursprünglich „jahre“ verbesserte Brecht „stunden.“ Berlau hat in ihrer Übertragung weder „Stunden“ noch „Jahre,“ sondern „das ganze Leben“ gesetzt, d.h. das phantastische Element, das Brecht hier reduzieren wollte, wirkungsvoll verstärkt. — Siehe *Jedes Tier kann es*, a. a. O., S. 103.

¹⁶ BBA 2126/40. „schätze ihn sogar“ ist hier und im Urtyposkript (BBA 1080/77) durch Unterstreichung hervorgehoben, was in Berlaus dänischer Fassung von 1940 und folglich auch in der deutschen Rückübersetzung nicht berücksichtigt ist.

¹⁷ Franz Kafka, „Vor dem Gesetz,“ in *Sämtliche Erzählungen* (Frankfurt am Main: Fischer, 1972), S. 132.

¹⁸ 1926, über ein Jahrzehnt zuvor, ein Jahr nach Erscheinen des *Prozeß*, hatte Brecht voller Hochachtung einen kurzen Essay über Kafka, geschrieben. Er hielt ihn vor jedem Integrationsversuch durch den herrschenden Literaturbetrieb gefeit. — „Geziemendes über Franz Kafka,“ BFA 21, S. 158.

¹⁹ BFA 29, S. 26.

²⁰ BBA 2126/40.

²¹ BFA 26, S. 428. Hier sei auch auf die Eintragung ins Journal vom 3. 11. 1947 verwiesen, aus der hervorgeht, dass er sich in Paris Barraults Inszenierung von *Der Prozeß* angesehen hatte: „Brilliantе Aufführung, viele Tricks, statt Darstellung der Verwirrung nur verwirrte Darstellung. Versuch, die Furcht aufs Publikum zu übertragen.“ Dies ist ein Hinweis darauf, dass sich Brecht für die Dramatisierung Kafkas eher eine realistische Spielweise, nicht aber eine weitere Steigerung des Surrealen in Bezug auf die Vorlage dachte. —BBA 27, S. 250.

²² Walter Brecht, *Unser Leben in Augsburg, damals* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1987), S. 22-24.

²³ Ruth Berlau, *Videre* (Kopenhagen: Steen Haßelbalchs Forlag, 1935).

²⁴ Ruth Berlau, *Videre*, a. a. O., S. 108-109.

²⁵ Königliche Bibliothek Kopenhagen 11 utilg 841.

²⁶ Darunter Exzerpte zu Karl Marx über Bruno Bauer, über die Judenfrage, Carl Becker (ohne Titelangabe, aber auch hier wird die Entfremdungsproblematik von Marx referiert), Paul Klee über die Fremdheit in der Welt u.a.. Auf denselben Blättern befinden sich Notizen, die Gespräche mit Brecht während der Arbeit an dem Novellenband *Jedes Tier kann es wiedergeben*.

²⁷ Beide schrieben eine Erzählung über den realen Fall einer Frau, die als Mann verkleidet arbeitet. Siehe Bertolt Brecht, „Der Arbeitsplatz oder im Schweiße deines Angesichts sollst Du kein Brot essen,“ BFA 4, S. 345. Die Version Hauptmanns ist leider nicht erhalten. Anna Seghers verarbeitete den Stoff unabhängig von Brecht und Hauptmann.

²⁸ Maria Sten, „Ilta Tivolissa,“ in der Weihnachtsausgabe von *Eeva* 1940 (Finnland). Auf Grund der Hinweise in Briefen an Rasmussen fand Professor Yrjö Varpio die Publikation und sandte mir eine Kopie zu.

²⁹ Berlin: Ruth Berlau Archiv 83.

³⁰ Ruth Berlau, „Im Tivoli,“ in *Das Magazin* 4/1957, S. 50-52.

Image not
available

due to copyright
restrictions

Ruth Berlau, um 1965; Fotograf: Vittus Nielsen



Drawing from the Finnish magazine *Eeva*, which published Ruth Berlau's short story "Tivoli Guests" in Finnish translation as "Ilta Tivolissa" in December of 1940 under the pseudonym Maria Sten

**Page image
not available**

due to copyright
restrictions

**Page image
not available**

due to copyright
restrictions

**Page image
not available**

due to copyright
restrictions

**Page image
not available**

due to copyright
restrictions

**Page image
not available**

due to copyright
restrictions

**Page image
not available**

due to copyright
restrictions

**Page image
not available**

due to copyright
restrictions

**Page image
not available**

due to copyright
restrictions

**Page image
not available**

due to copyright
restrictions

**Page image
not available**

due to copyright
restrictions

**Page image
not available**

due to copyright
restrictions

**Page image
not available**

due to copyright
restrictions

**Page image
not available**

due to copyright
restrictions

**Page image
not available**

due to copyright
restrictions

**Page image
not available**

due to copyright
restrictions

**Page image
not available**

due to copyright
restrictions

**Page image
not available**

due to copyright
restrictions

**Page image
not available**

due to copyright
restrictions

**Page image
not available**

due to copyright
restrictions

**Page image
not available**

due to copyright
restrictions

**Page image
not available**

due to copyright
restrictions

**Page image
not available**

due to copyright
restrictions

**Page image
not available**

due to copyright
restrictions

**Page image
not available**

due to copyright
restrictions

**Page image
not available**

due to copyright
restrictions

**Page image
not available**

due to copyright
restrictions

**Page image
not available**

due to copyright
restrictions

**Page image
not available**

due to copyright
restrictions

„Come To My Hundredth Birthday“ / „Komme... zu meinem 100 jährigen Geburtstag“

Sabine Kebir

Shortly before or after the beginning of the year 1974, Ruth Berlau fell and hurt her hip again. She also broke her foot and lower arm. The kind of assisted living that exists today for older people did not yet exist in the GDR at that time. Therefore the assistance that had until then been provided by Johannes Hoffmann and by one of Berlau's neighbors was no longer enough for her. An old people's home had to be found for Berlau for the period after her release from the hospital. In the Sauerbruch House of the Charité hospital, Ruth Berlau moved into a single room reserved for privileged patients off the beaten path in a corridor on the second floor. The actor Dieter Knaup, who had been part of the Berliner Ensemble since 1954, happened to be in the surgical department of the hospital at the same time for an appendectomy—albeit in a much larger room with 24 beds. Knaup and Berlau spent many hours together. Knaup remembers that Berlau was in a good mood at the time, although occasionally perhaps somewhat confused. She sat upright in bed. Berlau repeatedly talked about expecting a visit from Elisabeth Bergner for her birthday, even though her birthday wasn't until August. Because Berlau couldn't walk on her own, she asked a nurse to give Knaup a note from her after his appendectomy in order to cheer him up: "Come to my hundredth birthday on August 24//Regards//Ruth Berlau." Knaup visited Berlau again after his release from the hospital and thanked her with a bouquet of flowers.

On January 11, 1974, Ruth Berlau signed an application to live in a home for old people who had been persecuted under National Socialism. The medical document connected with that application bears the date January 15, 1974, the day Berlau died.

Berlau was not depressed at this time. But the thought of no longer being able to return to her beloved apartment with the furniture and books that reminded her of Brecht was undoubtedly not to her liking. Perhaps she was tired of living, but perhaps it was just the carelessness of habit when, in the late evening of January 15, 1974, Berlau fell asleep with a Pall Mall cigarette in her hand and died in the smoke from the fire that developed. When Johannes Hoffmann, who was called the next morning, arrived at the hospital, he saw smoke-blackened walls many meters before Berlau's room. Even years later the yellow bricks around the window bore the blackened traces of the fire.

translated by Stephen Brockmann

* * *

Who Was Ruth Berlau? / Wer war Ruth Berlau?

Stephen Brockmann et al., eds., *The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch*
Volume 30 (Pittsburgh: The International Brecht Society, 2005)

Um die Jahreswende 1973/1974 beschädigte ein Sturz erneut Ruth Berlaus Hüfte. Hinzu kam ein Bruch im Fußknöchel und ein Bruch im Unterarm. In der DDR gab es keine der heute üblichen Formen von betreutem Wohnen alter Menschen. Die Hilfe, die eine Nachbarin und Johannes Hoffmann bislang geleistet hatten, reichte nicht mehr. Für die Zeit nach dem notwendig gewordenen Krankenhausaufenthalt mußte ein Altersheim gefunden werden.

Im Sauerbruch-Haus der Charité bezog Ruth Berlau in der ersten Etage ein in einem etwas abgelegenen, eigenen Gang befindliches „Chefzimmer,“ das für privilegierte Kranke vorgesehen war. Der Schauspieler Dieter Knap, seit 1954 am Berliner Ensemble engagiert, befand sich wegen einer Blinddarmoperation zur gleichen Zeit in dieser chirurgischen Abteilung, allerdings in einem großen Saal mit 24 Betten. Die beiden verbrachten manche Stunde zusammen. Er erinnert sich, daß Berlau damals gut gelaunt war, manchmal vielleicht etwas verwirrt. Sie saß aufrecht im Bett. Immer wieder sprach sie davon, daß sie Elisabeth Bergners Besuch erwarte, zu ihrem Geburtstag, obwohl dieser erst im August war. Da sie selbst nicht laufen konnte, ließ sie ihm nach seiner Operation durch eine Schwester einen kleinen Brief überbringen, der ihn aufmuntern sollte: „Komme: 24. 8. zu meinem 100 jährigen Geburtstag // Salute // Ruth Berlau.“¹ Knap besuchte sie auch nach seiner Entlassung noch einmal und bedankte sich mit einem Blumenstrauß.²

Am 11. Januar 1974 unterschrieb Ruth Berlau einen Aufnahmeantrag in ein Feierabendheim für Verfolgte des Nazionalsozialismus. Das dazu gehörige medizinische Gutachten trägt das Datum vom 15. 1. 1974, ihrem Todestag.³

Depressiv war sie nicht in dieser Zeit. Aber die Vorstellung, nicht mehr in ihre geliebte Wohnung mit Möbeln und Büchern zurückkehren zu können, die sie an Brecht erinnerten, hat ihr sicher nicht gefallen. Vielleicht war es Lebensmüdigkeit, vielleicht auch nur Gewohnheit, als sie am späten Abend des 15. Januar 1974 mit einer Zigarette der Marke Pall Mall in der Hand einschlief und in dem sich entwickelnden Schwelbrand umkam. Als der am nächsten Morgen gerufene Johannes Hoffmann die Station betrat, erblickte er schon Meter vor ihrem Zimmer schauerlich verrußte Wände. Die um das Fenster liegenden gelblichen Backsteine trugen die schwarzen Spuren des Brandes noch viele Jahre lang.⁴

Notes

¹ Das Blatt befindet sich im Archiv von Peter Voigt.

² Gespräch mit Dieter Knap am 25. 1. 2005.

³ Aufnahmeantrag und medizinisches Gutachten: RBA 304

⁴ Gespräch mit Johannes Hoffmann, 12. 6. 2001

Image not
available

due to copyright
restrictions

Ruth Berlau, Berlin 1973; Fotograf: unbekannt

Image not
available

due to copyright
restrictions



Zwischen Brecht und Bond

Edward Bond hat Brechts Arbeiten vor kurzem als „kulturellen Stalinismus“ kritisiert, die „Verfremdung“ als „Theater von Auschwitz.“ Zum Teil basiert dies schlicht auf dem Missverständnis, dass Brecht Vernunft und Gefühl voneinander trennen wollte, um „die Zuschauer in die Lage zu versetzen, wie rationale Wissenschaftler zu sein.“ Doch die Unterschiede zwischen Bond und Brecht gehen noch tiefer. Nach Ansicht Bonds scheint Brecht „zu glauben, dass eine Aktion von allen Werten losgelöst und objektiv betrachtet werden kann.“ Marx dagegen zeige auf, „dass die Schwierigkeit, zu den Ideologisierten zu sprechen, darin besteht, dass der ideologisierte Geist Teil der Ideologie ist.“ Um dies zu durchbrechen, sei eine „Entzerrung“ notwendig, „entweder mit Gewalt oder mit Gefühl.“ „Ich würde gern behaupten, dass ich Brecht weiterführe,“ so Bond, „aber das ist unmöglich. Wir haben grundsätzlich unterschiedliche Auffassungen von der Natur des Schauspiels.“ Einige dieser Unterschiede zwischen den beiden Autoren wurden deutlich, als das Berliner Ensemble 1994 Bonds Stück *Ollys Gefängnis* auf die Bühne brachte.

Edward Bond has recently attacked Brecht's work as „cultural Stalinism,“ and „Verfremdung“ as „the Theater of Auschwitz.“ In part, this is simply based on a misapprehension, that Brecht wanted to separate reason from feeling, to „enable the audience to be like rational scientists.“ But Bond's differences with Brecht go deeper than this. He argues that Brecht „seems to think that an action can be divorced from all values and seen objectively.“ However, Marx „points out that the difficulty of dealing with talking to the ideologised is that the ideologised mind is part of the ideology.“ In order to break this, there has to be a „wrenching, either violent or coaxing.“ „I would like to say that I develop on from Brecht,“ Bond insists, „but it isn't possible. There is a basic disagreement about the nature of drama.“ Some of the differences between the two writers' methods emerged when the Berliner Ensemble staged Bond's play *Ollly's Prison* in 1994.

Between Brecht and Bond

David Allen

PART ONE: BOND ON BRECHT

The British playwright Edward Bond has often been compared to Brecht; and indeed, he has himself acknowledged Brecht's influence on his work. In 1994, he declared: "Every young writer has two or three experiences which determine his later path. Mine was the visit of the Berliner Ensemble in London with *Mother Courage* more than thirty years ago."¹ Recently, however, Bond has argued that "Brechtism is cultural Stalinism. It has no use in the modern world. It is the irrelevance of mandarin intellectuals. Brecht was too good a writer to be a Brechtian."² "It is necessary for me," he maintains, "to elucidate why I am not a Brechtian—and cannot be if I am to write of my times."³

Bond attacks Brecht's theater for its "rationality": "Brechtism's method uses reason instrumentally";⁴ the *Verfremdungseffekt* is designed to "enable the audience to be like rational scientists and make rational judgements and consider the proposition rationally. Audiences can't do that."⁵

Brecht's alienation is based on the idea that you can isolate reason and appeal to it: that is if you alienate a thing it can be seen as what it rationally is. This is like asking a blind person to open their eyes wider.⁶

Bond condemns Brecht for putting "Reason this side, Emotion (feeling that)" ("hie Vernunft—hie Emotion (Gefühl)").⁷ In his book *The Hidden Plot*, Bond goes so far as to claim that "Alienation is the Theatre of Auschwitz."⁸

Behind Bond's critique lies a wider philosophical debate about reason and instrumentality. Bond takes from Adorno the notion that the Enlightenment led to Auschwitz.⁹ In *Dialectic of Enlightenment*, Adorno & Hockheimer contrasted two types of "reason":

The first was concerned to discover means for the liberation of human beings from external constraints and compulsions. The second was an instrumental reason whose function was to exercise a technical control over nature and which received its main impetus from the Eighteenth-century Enlightenment. In its more recent manifestations, this type of reason had degenerated into totalitarianism ...¹⁰

Who Was Ruth Berlau? / Wer war Ruth Berlau?

Stephen Brockmann et al., eds., *The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch*
Volume 30 (Pittsburgh: The International Brecht Society, 2005)

Adorno sees instrumental reason as “cold”; and as Russell Berman notes: “Without ‘coldness,’ Auschwitz would not have been possible, but this basic disinterest in the well-being of others, a diminished capacity to identify with the other, Adorno goes on to claim, is a determining feature of society for millennia.”¹¹

Bond’s theoretical writings contain statements that seem to echo Adorno; for example: “Reason alone cannot help us to understand our situation humanly, or even use ideology against ideology”; “Rationality, the negotiation of ideas (in human not technical matters) is spurious.”¹²

The impulse towards “scientific objectification” in Brecht’s theater has been seen as “an Enlightenment desire to control and master.”¹³ Our (post)modern distrust of rationality and science may make us suspicious of Brecht’s concept of a “theater for a scientific age.” Brecht wanted to encourage a “critical attitude” in audiences; but this did not mean that he wanted us to sit back coldly and unemotionally, like rational scientists making rational judgements. He wrote:

Diese kritische Haltung des Zuschauers (und zwar dem Stoff gegenüber, nicht der Ausführung gegenüber) darf nun nicht etwa als eine rein rationale, rechnerische, neutrale, wissenschaftliche Haltung angesehen werden. (BFA 23: 41)

Brecht, in fact, explicitly denied that he was separating feeling and reason; in fact he insisted: “Man kann aber Vernunft und Gefühl nicht trennen.” (BFA 22: 315) In his journal, he wrote:

Es wird mir klar, dass man von der Kampfstellung “hie ratio—hie emotio” loskommen muss. Das Verhältnis von ratio zu emotio in all seiner Widersprüchlichkeit muss exakt untersucht werden, and man darf den Gegnern nicht gestatten, episches Theater als einfach rationell und konteremotionell darzustellen. (BFA 26: 467)

Far from seeking to split reason from feeling, then, Brecht maintained that they formed a “dialectical unity.” The audience’s “critical attitude” should be “eminent emotionell.” (BFA 26: 467) He did not, however, want us necessarily to share the same emotions as the characters on stage: “Der Verfremdungseffekt tritt ein, und zwar nicht in der Form *keiner* Emotionen, sondern in der Form von Emotionen, die sich mit denen der dargestellten Person nicht zu decken brauchen.” (BFA 22: 204-5) The aim of the Verfremdungseffekt, in fact, was to stimulate the spectator to “selbständigen Gedanken und Gefühlen”—to create a space for his or her own “Urteil ... Phantasie ... Reaktionen.”¹⁴

The key here, of course, is empathy. Brecht argued that “Aristotelian” theatre compelled us to identify with the play’s hero; the character’s feelings are forced on us. For Bond, however, the denial of empathy is dangerous:

To say that empathy is all is foolish, but it is as foolish to say that we need no empathy. The soldiers shot the Jews at Babi Yar—the Nazis gassed the Jews at Auschwitz—because they had no empathy with them. Auschwitz is The Theatre of the A-effect—so are the Gulag and Babi Yar.¹⁵

The absence of empathy may, then—as Adorno suggests—imply a “basic disinterest in the well-being of others, a diminished capacity to identify with the other”—reducing people to objects, and enabling us to view them “instrumentally”—as matter for “scientific” enquiry.

Brecht, indeed, stated in 1929, that the “epic theater” must “report”: “Sie muss berichten. Sie muss nicht glauben, dass man sich einfühlen kann in unsere Welt, sie muss es auch nicht wollen.” (BFA 21: 279) In later years, however, he modified his stance; in 1955, for instance, he talked, not about non-empathy, but about a dialectic between empathy and non-empathy: “Wenn ich eine Theorie aufstelle, muss ich die eines dialektischen Theaters aufstellen. Dann kann ich nicht sagen: entweder—oder. Nicht ja oder nein. Sondern Einfühlung und Nicht-Einfühlung.”¹⁶ This dialectic is seen in the following quote from 1957:

Nehmen wir an: die Schwester beweint es, dass der Bruder in den Krieg geht, und es ist der Bauernkrieg, und er ist Bauer und geht mit den Bauern. Sollen wir uns ihrem Schmerz ganz hingeben? Oder gar nicht? Wir müssen uns ihrem Schmerz hingeben können und nicht hingeben können. Unsere eigentliche Bewegung wird durch die Erkennung und Erfüllung des zwiespältigen Vorgangs entstehen. (BFA 23: 413)

In a recent article on Bond, Kate Katafiasz has analyzed the final scene of *Mother Courage*. She argues that the scene is “alienating emotionally: you cannot sympathise with Courage unless you deny that rationally she is the cause of her own situation.” We cannot, she argues, enter imaginatively into the character’s situation; and so, we “are consigned to a world of instrumental, not human value: the values of Auschwitz.”¹⁷ The problem here is that Katafiasz assumes a split: “Reason this side, Emotion (feeling) that.” Either we sympathize with Courage, or we criticize and judge her; either we “emote sentimentally, irrationally, or reason unfeelingly, genocidally.”¹⁸ In fact, our reaction to Courage is

similar to our reaction to the sister mourning the departure of her brother for a peasant war: we must be able to surrender to her sorrow, and at the same time not to. Roland Barthes saw that Courage

is so much inside the war that she does not see it (merely a glimmer at the end of the first part): she is blind, she submits without understanding; for her, the war is an indisputable fatality.

For her, but no longer for us: because we see Mother Courage blind, we see what she does not see.¹⁹

Brecht recalled a young spectator who said that, in the end, he sympathized with Courage precisely because she cannot learn: "Das ist ein sehr edles und nützliches Gefühl, und er hätte es nicht haben können, wenn ihm lediglich ermöglicht worden wäre, sich in die Händlerin einzuleben." (BFA 23: 325-6) In other words: the spectator's response came from recognizing and feeling the event's "double aspect" ("zwiespältiger Vorgang").

We do not simply identify with Courage, but neither can we simply stand outside the situation and judge her. As Barthes argues: we recognize her blindness; and yet, "one step more" and the spectator recognizes that he or she is also blind, and knows

that when he is plunged into one of those countless Thirty Years' Wars which every age imposes upon him in one form or another, he is in it exactly like Mother Courage, stupidly suffering and unaware of her own power to bring her miseries to an end.²⁰

If we "judge" Courage, we are also judging ourselves. We experience a disturbing recognition of our own complicity and responsibility. The anagnorisis, finally, is ours, not the character's.

Brecht and Marxism

Bond argues: "When you look at a Brecht play now, you have to ask about the authority behind the alienation."²¹ It is sometimes argued that a Marxist metanarrative is that "authority" behind Brecht's work. Barthes suggests: "There is a specific ideological content, coherent, consistent and remarkably organised, in Brecht's theatre."²² But Barthes also argues that "some of his plays conclude with a literal interrogation of the public, to whom the author leaves the responsibility of finding its own solution to the problem raised."²³ Brecht himself said:

Es muss sich natürlich nicht darum handeln, das jeder Zuschauer eine Patentrösung der Welträtzel ausgehändigt bekommt. Nur als Mitglied der Gesellschaft wird er instand gesetzt zu praktizieren. Und der Begriff *Praxis* bekommt eine ganz neue mächtige Bedeutung. (BFA 26: 439)

It may be seen that there is a "specific ideological content" behind *Mother Courage*. The play demonstrates the link between war and capitalism; this is the (Marxist) analysis. Brecht wanted to present war, not as a "natural" catastrophe, but as "eine Summe geschäftlicher Unternehmungen"—but found this difficult, because

Geschäfte werden, wie Landschaftsbeschreibungen im Roman, gelangweilt hingenommen. Die "Atmosphäre der Geschäfte" ist einfach die Luft, in der man atmet und der man nicht besonders Erwähnung tut.²⁴

Brecht, then, was fighting an ideological struggle against the view that war is a natural catastrophe. He wanted to sever the link between ideology and reality—to make that ideology plain in everyday choices and actions. He was disappointed, however, by the reaction to his own production of the play at the Berliner Ensemble:

ich glaube nicht und glaubte damals nicht, dass Berlin—und alle andern Städte, die das Stück sahen—das Stück begriffen ... Sie sahen nicht, was der Stückschreiber meinte: dass die Menschen aus dem Krieg nichts lernen ...

Die Zuschauer des Jahres 49 und der folgenden Jahre sahen nicht die Verbrechen der *Courage*, ihr Mitmachen, ihr am Kriegsgeschäft Mitverdienenwollen; sie sahen nur ihren Misserfolg, ihre Leiden. Und so sahen sie den Hitlerkrieg an, an dem sie mitgemacht hatten: es war ein schlechter Krieg gewesen, und jetzt litten sie. Kurz, es war so, wie der Stückschreiber ihnen prophezeit hatte. Der Krieg würde ihnen nicht nur Leiden bringen, sondern auch die Unfähigkeit, daraus zu lernen. (BFA 24: 273)

Brecht, then, wanted spectators to become self-reflexive: to recognize that they had not learnt from the war, and acknowledge their own complicity and responsibility. But audiences failed, in fact, to take this extra step; and so, like *Courage*, they remained blind.

PART TWO: BOND ON BOND

Today, I can describe our situation as clearly as possible in my plays, so that people can experience them, not just reflect on them. (Edward Bond)²⁵

Bond believes “you have to involve an audience emotionally.” If audiences “can’t use emotions, they cannot make decisions that would have a value in them.”²⁶ However, he also argues that drama “isn’t [*sic*] the mere experience of ‘emotion’—but is this experience reflected in reason. Drama is either debased—or it is the reasoning of emotion.”²⁷ Like Brecht before him, Bond rejects forms of dramatic experience where emotion drowns understanding. He aims for “a form of feeling which is also an understanding.”²⁸

It might well be claimed that Brecht wanted this, too. But Bond suggests that an audience at a Brecht play “is always free to criticise the strategies he employs” in order to make us look at the world differently,

by saying: its [*sic*] not real, real life isn’t [*sic*] like that. Or by replacing his characters into ideological slots: apostrophizing Courage as a heroine or, cynically, calling the good woman of Setzuan a whore with a heart of gold. Can one escape these evasions?²⁹

Imagination

Drama, Bond believes, should appeal, not to “reason” alone, but to imagination. “What one wants to do,” he argues, “is to free the imaginative ability in an audience. Imagination combines emotion and reason together.”³⁰ He sees imagination as the basis of drama. But we need to define precisely what he means by the term. It is not “personal” fantasy—it is “profoundly social and political.”³¹ “We always interpret reality *imaginatively*, we can’t [*sic*] have science, mathematics, technology without doing so.”³²

Bond refers to the way the child begins to make sense of the world, by “imagining” it. It is surrounded by different objects, but it has no “maps” of the world to understand the relationship between these things. It “only holds these things together by imagining them in some way. By giving them imaginary meanings.”³³ Imagination is what “first sought meaning, an existential relation to the world.”³⁴ It is the way we create the “maps” of meaning, that hold things together for us. “I am a materialist,” Bond contends, “but I think the material world works only through the imagination.”³⁵ Reason alone will not help us to understand the material world; it does not include the value and meaning which we create through the imagination. We “relate to the physical world (even

its practicality) through imagination."³⁶ Bond talks about two "realities"—"imagination-reality" and "material-reality"³⁷:

imagination is a reality and in the material world, not in the transcendental. It is a reality co-existent, co-equal, with physical reality. A chair exists for a cat physically, but for a human it must exist physically and with a meaning ...

A chair can be an "electric chair, throne, hot seat, grandmother's chair," etc. It "relates to wider social meanings." We "see and practice all things in two realities," Bond suggests: "physical reality and imagination. They always interrelate. Practical meanings come from the first reality, human value comes only from the second." These values may be personal and social. A scarf, for example, might have a sentimental value because it once belonged to a deceased parent. In that case, "the value is in me and I cathect the object with it."

But surely I am attached to this child because it is mine? But if I sacrifice the child for my country or faith? ... I sacrifice my child to my country because the child is precious to me? We are entangled between the two realities and this causes the torments of the struggle to be human.³⁸

In his work, Bond seeks to open the gap between "imagination-reality" and "material-reality"—to expose the value and meanings we invest in the physical world.

Human Paradox

"My reservation about Brecht," Bond suggests, "is that he seems to think that an action can be divorced from all values and seen objectively."³⁹ Marx, however, "points out that the difficulty of dealing with talking to the ideologised is that the ideologised mind is part of the ideology. There has to be some way of breaking this."⁴⁰ The *Verfremdungseffekt* is

meant to neutralize an "event"—but there is no "free, unideologised ground" into which events may be placed to be seen differently. The ideology is in the spectator as well as crystallized in the event. So there has to be a wrenching, either violent or coaxing.⁴¹

It is through this "wrenching," then, that Bond believes we may be broken free from the "ideologised ground" of social teaching; so we can see events differently.

At the center of Bond's theater is the concept of the "paradox." "You can devise acts," he suggests, "which are not just an emotional act, but have within them a paradox which it is difficult for the audience to disentangle; often because there is no single right solution."⁴² In his notes to *The War Plays*, Bond discusses an improvisation he devised for a group of students at Palermo University. The improvisation provides a model for Bond's theater of paradoxes. The scenario was as follows: "A soldier returns home with orders to choose a baby from his street and kill it. Two babies live in his street: his mother's and his neighbour's." We might expect him to kill the neighbor's child. In the event, however, when the students played the scene, the "soldier" found that he could not bring himself "to kill the 'right' baby"; he chose, instead, to kill his mother's child. "It was a paradox."⁴³ Bond had anticipated this would happen; the students, however, were taken by surprise, and had to struggle to make sense of what had happened. The improvisation had confounded their expectations; their own ideas and values were thrown into crisis.

Bond used the Palermo Improvisation as the central situation in *Red, Black and Ignorant* (1985)(part of the *War Plays* trilogy). A son has been ordered to kill someone in his street; he chooses to kill his own father, rather than a neighbor. One of the characters comments:

Why did he kill his father and not the stranger?
... For all of us there is a time when we must know ourself
No natural laws or legal codes will guide us
Notions of good and evil will say nothing
... We know ourself and say: I cannot give up the name of
human
All that is needed is to define rightly what it is to be human
If we define it wrongly we die
If we define it and teach it rightly we shall live ⁴⁴

The Palermo Improvisation marks a significant shift in Bond's work. The "human paradox" it reveals is a social crisis—but we cannot simply look to external social factors for an explanation or solution. We also have to "commit" ourselves; we have to consider our own responsibility, and define for ourselves "what it is to be human."

Radical innocence

Underpinning the concept of the "paradox" is the notion of "radical innocence," which Bond defines as "the state in which infants discover and interpret the world."⁴⁵ The child "cannot understand the world and innocence is the need to be someone who has a right to understand the world and give it meaning and therefore impose a value on it."⁴⁶ It is "the desire to be at home in the world and so desire justice."⁴⁷

As we grow, "radical innocence" may become corrupted, "socially misappropriated and misused."⁴⁸ The desire for justice, for example, may turn into the desire for revenge. Radical innocence "becomes embroiled in the social contradictions which turn our cities into armed camps in peace and ruins in war."⁴⁹

The "paradox" in Bond is "the sudden, dramatic assertion of radical innocence when it is confronted by a conflict between itself and social teaching, which social teaching cannot reconcile or conjure away."⁵⁰ It is the moment when "we must know ourselves"; when no "natural laws or legal codes will guide us"; when we must decide for ourselves "what it is to be human."

"In the end," Bond contends, "everyone must assume the responsibility for themselves."

What I can do is limited to presenting situations in which the spectator must define him/herself. Therein lies a difference with Brecht. Brecht would demand: Understand the situation. I, on the other hand, demand: Define yourself in relationship to the situation. The *Gnothi seauton*—know yourself—of the Greeks.⁵¹

Extremes

The theater, Bond argues, should face "extremes of experience without lies or evasions or beliefs."⁵² In extreme situations, "ordinary meanings break down."⁵³ We must, he says, "enter the extremity of the event where the mind must confront the paradox, the human form taken by the contradictions" that cause the event.⁵⁴

Bond contends that, in Brecht's work, "Alienation prevents the enactment of extremity."⁵⁵ Through the V-effekt, the audience "are not permitted to enter the extremity of the event."⁵⁶ Bond argues: "The extreme confronts us in the paradox. Reason responds. It is released not by alienation but by radical involvement."⁵⁷

Here, then, Bond appears to offer a simple choice: *either* "alienation" *or* "radical involvement." In fact, as we will see, even as Bond invites us to "enter the extremity of the event," he continues to employ forms of alienation. However, he argues that "the same thing (alienation)" is used "in a different way by Brecht and me"; it is "different technically" and its effect is "different in reception."⁵⁸

When Brecht introduces alienation devices such as placards, scene titles, etc., they may be seen as external to the dramatic situation. Bond seeks, however, to incorporate elements of alienation *within* the situation—so that, "from within the centre of the drama the alienation may be made to reveal itself as fact."⁵⁹ Katafiasz has termed this "alienation from within the act."⁶⁰ Brecht also, however, employed elements of

alienation within a situation, in order to complicate our response to an event. (Take for example, the moment in Scene 12 of *Mother Courage*, when Courage pays the peasants to bury Katrin: Weigel "fischte ein paar Münzen aus der lederen Umhängetasche, legte eine zurück und gab den Rest dem Bauern"—an action which "störte in nichts den überwältigenden Eindruck ihrer Zerstörtheit," thus creating a "double aspect" to the scene.⁶¹) The concept of "alienation from within the act," then, does not in itself make clear how Bond and Brecht use alienation differently.

In 1978, Bond said: "We need a sort of positive V-effect, something less abstract than V-effect—if V-effect becomes merely the removing of emotional tension so that the object or situation being inspected just, as it were, floats loose."⁶² Bond developed, then, the concept of the "Aggro Effect," designed to "emotionally commit the audience."⁶³ (The most obvious "Aggro Effect," perhaps, is the stoning of the baby in *Saved* (1965).) Bond hoped that these "acts of theatrical provocation" would not only "get a reaction, but further ... start a thought process about the significance, the meaning" of the event on stage.⁶⁴ Our emotional involvement means that we cannot "evade the problem"; we have to "take responsibility."⁶⁵ There is a danger, however, that—on the contrary—we may simply distance ourselves from "extreme" situations. As Katafiasz argues, "Our social values are shown to us, but arguably in such a way that we are too deeply shocked by them to 'own' them."⁶⁶

In recent years, Bond has moved beyond the notion of the Aggro Effect, to develop the concept of the "Theater Event" ("TE"). Indeed, "If the name of Brecht has been synonymous with the term 'Verfremdungseffekt,' Bond's intention is that his should be associated positively with TE."⁶⁷

Bond maintains that every play has a "center."

The centre is really the definition—and practice—of what it means to be human in our time. Each play's centre will concentrate on an aspect of society in which the definition and practice of being human become critical and often contradictory: understanding the contradiction and accepting it—when it cannot be resolved—is the centre of all good drama.⁶⁸

The "center," then, may be seen as "the site of the drama's paradox."⁶⁹ In *The Hidden Plot*, Bond defines Theater Event as "the conscious use of 'theatrical drama' to enact or illustrate the centre."⁷⁰

As in the Palermo Improvisation, the Theater Event often hinges on an unexpected action or choice. Bond offers the following example of a TE:

In a street there is a wounded man and a discarded cigarette packet. Each is its own potential TE and the TE of the other ...

Shall we help the wounded man lying in the street or step over him to pick up the discarded cigarette packet? The answer seems clear. But if this scene is an analogy of our daily life we pick up the cigarette packet.⁷¹

The scene is a critical turning point. We expect the man to tend the wounded man; but our expectations are confounded: in the TE, the actor ignores the wounded man, and instead smokes a cigarette. This is a “paradox” provoking us to wonder: why has he chosen the cigarette over the wounded man? Why would anyone choose to smoke a cigarette in this context? The scene opens the gap between “material-reality” and “imaginative-reality”—the man seems to inscribe more value to the trivial object, the cigarette, than to the human being dying in front of him.

The paradoxical action of smoking the cigarette “alienates” by its unexpectedness, and its apparent inappropriateness in this context. It compels us to find our own explanation, to “seek new meanings.” As Katafiasz observes: “When action is not easily justified emotionally or rationally we must ask where the action comes from.”⁷²

The man lights a cigarette, and inhales. Then, he sighs; and Bond claims: “Everything depends on the way the actor sighs. The sigh is the TE.”⁷³ It is the “center” of the paradox. However, it is a very enigmatic TE, which could be read in different ways. The audience has to complete the meaning, and decide “why the soldier does what he does.”⁷⁴

“A writer is useful when he does not provide answers,” Bond contends. It is “the act of answering that frees the audience—they must answer.”⁷⁵ Brecht saw theater as “a lesson—but reality cannot be taught.”⁷⁶ The audience must be made the “authority”: you “must allow them to commit themselves to a choice (they will anyway).”⁷⁷

Bond recalls seeing the Berliner Ensemble production of *Mother Courage*. The play’s final images, he claims, are very complex—and “in strict Berliner Ensemble terms, often misunderstood.”⁷⁸ As Courage struggles to pull the cart alone, she bends low to the ground, her legs astride. Bond saw this as “a birth image,” because “in some communities that’s the way that children are born.”⁷⁹ At the same time, the handle of the cart “reminded me of the upper bar of a gallows—and so I also thought of Weigel as in a death image dangling from a gibbet.”⁸⁰ Moreover, the cart was “like a coffin”—so “it was at once a birth image and an image of death.”⁸¹

Bond once discussed his reactions to this scene with Peter Palitzsch, who worked with Brecht on the production of *Mother Courage*. Palitzsch “looked bemused for a moment and shook his head and said

that wasn't [*sic*] intended. I said, no but it was my right to see it that way. Of course, Palitzsch then immediately saw my point." Bond's imagination had been engaged by the image. Surely, he suggests, "this is the proper way to see, to give your imagination, to have it demanded of you, to understand?"⁸² Palitzsch, however, seemed at first to suggest that there could only be one "correct" way to read the scene: "I was supposed to say she's wrong. But I knew that!"⁸³

An image, Bond argues, "isn't [*sic*] meant to convey an idea in another medium or code"; it cannot be reduced to simple "rational" explanations.⁸⁴ If our understanding is imaginative, he claims, "then what is understood becomes the personal responsibility of the understander—it fits into their map of the world, for which they are responsible." However, if the understanding is "merely formal," we become the "victims of understanding," because we may still be manipulated by "the owners of ideology."

Merely to understand is little (though I agree, a lot in our times) but a deepened understanding becomes more dimensioned, more articulated, more applicable, more discerning, more searching, more desperate.⁸⁵

"Accident Time"

In extreme situations, Bond observes, we enter "accident time." This is a "biological effect":

In emergencies such as a car crash the brain is flooded with chemicals as concentration increases. The effect is the apparent slowing down of time. More is seen and more actions become possible. Extreme drama creates this effect. The accident is not physical, it is a crisis in existential meanings. It exposes contradictions we accept in daily life in order to survive.⁸⁶

"Accident time," Bond stresses, "has nothing to do with aesthetic devices such as slow-motion." The audience but not the actors are in "accident time."⁸⁷ Nevertheless, it might be argued that the way a scene is staged can help to create the effect.

When Claudette Bryanston directed Bond's play *The Children* (2000) for Classworks Theatre, he advised her: "we need to break things down into small moments—not sweep through them—to find out what is involved ... We need a plan which says, articulate this moment—and this moment—and this moment."⁸⁸ In other words, the action must be broken down into a precise sequence of steps. Bond observes:

You can take things apart in that way ... This is something I'm always doing in rehearsal. I break an act down into ten, twenty stages; how do you get from one, to the other, to the other? ... If you break it down, then the choices that have to be made become apparent.⁸⁹

In the example of the TE of the wounded man and cigarette packet, each action is very precise, and the sequence is clear. At each moment, the choices are made apparent—and each moment is “a crisis in existential meanings”: the actor steps over the wounded man; he picks up the cigarette packet, etc. Breaking down a scene in this way arguably helps to slow the action down for the audience, and create “accident time.”

Bond argues that “accident time is “a form of alienation but it is not arrived at by Brechtian withdrawal.”⁹⁰ George Bas has described it as “at once a synthesis of, and a moving beyond, Brechtian ‘alienation’ and simple participation.”⁹¹ Certainly, by “slowing down” an event in “accident time,” Bond avoids the danger that we will be simply swept up emotionally by an event; and the equal danger that we might simply distance ourselves from it because it is extreme or “violent.” “Accident time” helps to create a “reasoning of emotion.”

“Poor Mother Courage”

Brecht also insisted that actions must be broken down into a precise series of steps: “Das Detail, auch das kleinste, muss natürlich bei der strahlend hell erleuchteten Bühne voll ausgespielt werden. Besonders gilt das für Vorgänge, die auf unserer Bühne nahezu grundsätzlich übergangen werden.”⁹² At each step, the choice was made clear: for example, in Scene 3 of *Mother Courage*, the body of Schweizerkas is brought in; Courage “steht auf, geht hin, schaut ihn an, schüttelt den Kopf und geht zurück, sich zu setzen.”⁹³

Bond, however, argues that the scene is sentimental, because it allows the audience to *evade* the problem—to say simply, “poor Mother Courage.”⁹⁴ He has developed a series of acting exercises for the scene. In one variation, Courage “comes in and she looks at the body, and she goes and takes the coat,” in order to sell it. In another variation, she strips the body while the soldiers wait; but then, “they fight Mother Courage because they want the clothes, especially the boots. ... The whole thing is that clothes are a by-product of the dead, and are usable.”⁹⁵

Brecht, of course, wanted to show the contradiction in Courage between merchant and mother. In these exercises, Bond takes this split to its logical extreme. Courage’s need to survive drives her to make choices which seem to deny all her “maternal” instincts. Bond does not permit us any easy “empathy” with the character. Her choices are disturbing and uncomfortable for us. Again, Bond leads us to question the value

invested in objects, in the way the clothes are prized as a “by-product of the dead.”

Working through objects

“We can talk, in the theatre, of human activity under two aspects,” Bond suggests: “the real and the imaginary.”

If I put on my boots that is a real activity. But it involves the imagined in various ways. If the boots are military I take on the ethos of the military. If they’re farmer’s boots I take on the mystique and legends of soil and land. If they’re factory worker’s boots—then I take on the conflict of cities, industrial relations, urban culture, hypermarkets, etc.

In other words: there is a “material-reality” and an “imaginative reality.” Each object “becomes a reference point for the world in which it is.”⁹⁶ It is “cathexed” with meaning: a simple object such as a broken cup can become a “map of the world.”⁹⁷

Bond observes that he often builds a scene around an object. In *Olly’s Prison* (1993), for example, a scene is built around sugar lumps. Ellen confronts Mike, whom she blames for her son’s death. There are four lumps of sugar on the table in front of her. “D’you take sugar?” she asks him. Then, she puts the four lumps one by one in her coffee. “I dont (*sic*) take it,” she says. “But you’re not having it. (*Stirs coffee*.) A little practice in hate.”⁹⁸ “The handling and using of the sugar is decisive,” Bond suggests: “it is a map of the world. It shows her mind reduced to pettiness in order to concentrate on one thing.”⁹⁹

The action creates an “ideogram” of the character’s feelings—her hate at this moment. (Everything on stage “should be significant—as if it were part of a chinese ideogram.”¹⁰⁰) However, the banality of the object—the sugar lumps—is alienating for us. We may sense her anger—but we are also aware of how “petty” she is being. There is, then, an element of alienation from within the act.

Bond frequently uses domestic objects as a focus. The objects—a broom, a cup, a cigarette—may seem trivial, and incongruous in the context of the drama. (Bond terms this the “Misplaced Object.”) This creates a dislocation, an alienation or estrangement. “One is dislocating the meanings all the while, so that they have to be looked at in a different way.”¹⁰¹

“Although the objects are trivial,” he argues, “the response to them is absolute.”¹⁰² However, it is precisely this combination of “ordinary” object and “absolute” response, that creates a disjuncture, an alienation for us. The value that is inscribed in a trivial object such as a cigarette can seem arbitrary. We see the gap between the “material-

reality" and "imaginative-reality"—between the real (trivial) value of the object, and the meaning it holds for the characters.

It might be argued, then, that Bond uses objects as a form of alienation within the dramatic situation. Bond, however, disputes this: "I cathect objects with differing values. Brecht doesn't seem to consciously use cathexis. Obviously Mother Courage's cart is cathected—all things are. But I think he doesn't recathect objects over a series of scenes."¹⁰³

In the first scene of *Olly's Prison*, a man harangues his daughter for some forty-five minutes, because she will not drink a cup of tea he has made her. She sits in silence. Finally, he kills her. The cup of tea is a "misplaced object." Again, we have to consider the meaning of the action.

The father loves his daughter but murders her—ostensibly because she wont drink a cup of tea. To any audience, that reason is insufficient ... The father made the tea as a welcoming home—then he murdered. A whole society of meanings is cathected into the teacup. ... I need to make the murder happen in the teacup.¹⁰⁴



Olly's Prison at the Berliner Ensemble, 1994. Photograph by Bernd Uhlig

At one point, before he kills his daughter, the man hammers beside the teacup on the table, and at the same time he shields it with his other hand—and this "combines his dilemma—the need to have control and the need to be kind."¹⁰⁵ "Why doesn't the father just break the teacup?"

Bond reflects. "Why must he go further? What society is contained in the teacup?"¹⁰⁶

The "teacup" recurs as an object in different scenes in the play, and each time it is "recathexed" with "differing values." Later, for example, the man sits in a prison cell, holding a cup of tea; he is "pondering his own responsibility," and the teacup is "his own murder image."¹⁰⁷

The murder in the first scene of *Olly's Prison* is an act of "theatrical provocation" which demands an emotional response. Bond recalls that when the play was staged in the Ivory Coast, the men in the audience clapped when Mike murdered his daughter. ("The only point for them is, 'Why the hell doesn't he do it sooner?'"¹⁰⁸) The women in the audience wept, however. "An ideological split was revealed and discussed."¹⁰⁹ "And that's good," Bond suggests—because it became a problem for the audience "to confront and sort out."¹¹⁰ They were compelled to "commit themselves to a choice" about the event.

On one level, the murder is a shocking "aggro effect"; but it is also alienated from within the act. In the text, the strangling is described as a precise sequence of actions:

Mike slams his hands round Sheila's neck, lifts her straight up out of the chair and strangles her. For a moment she is too shocked to react. Then her hands go up and claw at his hands. Her body wrenches round once so that it is sideways to the table—the chair comes round with her. The shape of her body is contained in his body as if they were one piece of sculpture. The struggle is concentrated and intense—their bodies shake, vibrate, violently judder ... Her hands claw more weakly, they seem to be patting his hands. No sound except breathing.¹¹¹

Mike kills "in vicious anger"; but this is "part of his contradiction."¹¹² Bond notes: "Since the father does not hate his daughter I make the killing a birth image (he is pregnant with his daughter as he kills her)."¹¹³ The image creates, then, a paradoxical combination of tenderness and violence. It is simultaneously an image of birth and death, which Bond suggests should resemble Epstein's "Ariel." In fact—despite his description of the reaction of men at the Ivory Coast production—it appears that Bond is seeking to prevent a simple reaction to event. The image "freezes the dialectic," the contradiction between violence and tenderness, birth and death.

In 1994, *Olly's Prison* was staged at the Berliner Ensemble, in a production directed by Peter Palitzsch. When Bond saw a run-through of the first scene, he objected that he didn't believe that the father had killed his daughter. It was "'suggested,' 'mimed'";¹¹⁴ it did not show "the pain

of killing and of being killed.”¹¹⁵ According to Bond, Palitzsch referred to Brecht, to justify the way the scene had been staged. Brecht “had said we must not show the violence of a murder.”¹¹⁶ Instead, “a killing had to be framed, gestured—so that instead of being shocked by it we thought about it.”¹¹⁷

For Bond, this alienation of the murder prevented “the enactment of extremity.” The audience were “not permitted to enter the extremity of the event.” “I distanced the first Olly murder by making it about a cup of tea,” he observes, “not about territory to the East, or about a Wall-Street crash, not about a racist incident.” If it occurred “for money or in war,” there would be a point in alienating it in a Brechtian way: “But murdering over a cup of tea is a crime from an already alienated society, a Culture of Death. To alienate an alienation does not clarify but confuse.”¹¹⁸

Recalling, again, the Ivory Coast production, Bond observes that if the murder had been “abstracted” for that audience, it “wouldn’t have become critical for them. They could have said, ‘Oh, he didn’t really kill her’.” They could have evaded the issue.

... you must make the audience say, “This happened, this has been done, in the reality of their own lives.” They must acknowledge that this has been done; then they can think about it.¹¹⁹

“The strangling must be harsh,” he contends, “to enact the modern paradox.”¹²⁰

Palitzsch, however, denied that he was trying to alienate the event. (“An Verfremdung habe ich nicht gedacht.”¹²¹) “Ich gebe Recht: man glaubt nicht, dass der Vater seine Tochter tötet,” he commented, “aber ich habe auf den Proben alles ausprobiert.” The actor Hans Diehl [Mike] “spielt exakt jeden Moment des Verlaufs und musste zeigen, dass er alle Gefühle zu unterdrücken versucht; er will ja sein Kind nicht töten.”¹²²

It seems, then, that Palitzsch attempted to break the action down into a precise sequence of steps, and to show the character’s contradictory feelings. The reviews suggest, however, that the moment was played too lightly. Sabine Seifert wrote:

Die Inszenierung geht mit leichter Hand über diesen Mord hinweg. Kein Todeskampf, kein Aufschrei. Selten habe ich einen so unrealistischen wie untheatralischen Bühnentod gesehen; ohne Anstrengung, körperlos. Nicht mal töten, nicht mal sterben darf Mühe machen. Das Drama findet nicht statt, das ist das Drama.¹²³

Bond claims:

What the BE did was to lie to the audience for the sake of art ... So instead of enacting—with the actors—the murder—the audience merely gazed at him not murdering his daughter. All it said was: murder's not so bad. It was an object lesson in what not to do to a modern audience.¹²⁴

All is Prison

The title of the play, *Olly's Prison*, suggests "all is prison." The characters are "not trapped in their psychology, they are trapped in society."¹²⁵ The daughter, for example, "is the prison at the start of the play—the world of incommunication which exists because people cannot understand life or society."¹²⁶ Bond argues "we are in prison—psychologically, socially, politically, in time and so on—and this is because ideologically we have imprisoned ourselves within our materiality and its forms of political power and ownership. To this extent the prisoners build the prison from within."¹²⁷

And somehow, what I need to do is to point very directly at people, as well as at their society. And I want to say that the prison is not merely a social problem, but it is reproducing it psychologically. That's the problem. And that's why it is so difficult to change. You reproduce the problem all the time.¹²⁸

"Left wing theatre," Bond suggests, "wants to avoid the psyche—or see it in society, instead of society in it—which is the deeper fact."¹²⁹

Mother Courage does not murder her daughter herself, she takes part in a relationship which causes her daughter's death. I bring the act much closer to social reality in the present day ... Brecht abstracts in order to use the self to show society ... I have to show not just how the self works in society, but how society works in the self.¹³⁰

Bond insists: "I would like to say that I develop on from Brecht but it isn't possible. There is a basic disagreement about the nature of drama."¹³¹ What Bond shares with Brecht, however, is a desire to create a change in perception and understanding; and both employ forms of alienation to achieve this. Before rehearsals for *Olly's Prison* began, Bond discussed the play with Palitzsch, together with Stephan Wetzel (Assistant Director) and Karl Kneidl (Designer). He stated that the play "takes the most ordinary situations"—such as family rows—and it "turns them, so that

people don't know where they are. So it takes their home, their shops, their jobs, and themselves, so they don't know it." Wetzell asked if the word "Verfremdung" was therefore applicable. Palitzsch quoted a phrase he said came from Marx (but in fact comes from Hegel), "Das Bekannte ist nicht das Erkannte," which he called "die Grossmutter der Verfremdung." Bond responded: "I agree with that."¹³² But it is not, he suggests, a question of the "known and the understood, but *knowing* through *understanding*." Understanding "should lead to action—but that depends on how knowing is acquired, that is how knowing itself is understood."¹³³

Brechtian images continue to echo in Bond's work. In *The Children*, for example, a man wheels out a stretcher bearing the bodies of three dead children. He is like Courage, dragging her cart behind her. The "image is powerful," Bond notes, "because we see the burden of the man's life, the burden he carries with him." The stretcher is like a hearse he is wheeling through the streets of the city.

Actually the play asks this question—because of course that is the constant traffic of the city street—but we don't see it, socially it is hidden within the conventions of murderousness—but it happens in the reality of the imagination.

In other words: we should see the violence in society, which is usually hidden. "After this scene the street should be different. This is the purpose of drama."¹³⁴

Brecht, too, hoped that the spectator would make comparisons between the world of the stage, and the world of the street. But for Bond, the danger in Brecht's theater is that the "understanding" remains "formal" rather than "imaginative." The scene from *The Children* is an example of the way Bond aims for an "imaginative" response, which leads to a more profound shift in perception and understanding than Brecht, he believes, was able to achieve.

Notes

¹ Cited in Matthias Heine, "Schiller war der erste Nazi," *Berliner Zeitung*, 1 October 1994, p. 32.

² Edward Bond, *The Hidden Plot* (London: Methuen, 2000), p. 169.

³ *Ibid.*, p. 173.

⁴ *Ibid.*, p. 185.

⁵ Ian Stuart, "Interview with Edward Bond," *Journal of Dramatic Theory & Criticism*, 8.2

(Spring 1994): pp. 129-146; here p. 135.

⁶ Edward Bond, *Letters 5*, ed. Ian Stuart (London: Routledge, 2001), p. 11.

⁷ Bertolt Brecht, *Werke 23, Schriften 3, the Grosse kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, ed. Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei and Klaus-Detlef Müller, 30 vols. (Berlin / Weimar and Frankfurt am Main: Aufbau and Suhrkamp, 1988-1999), p. 110; indicated hereafter by BFA volume: page number.

⁸ Bond, *Hidden Plot*, p. 187.

⁹ Source: interview with the author, 11 October 2003.

¹⁰ David McLellan, *Marxism After Marx* (London: Macmillan, 1979), p. 262.

¹¹ Russell Berman, "Adorno's Politics," in Nigel Gibson and Andrew Rubin, eds., *Adorno: A Critical Reader* (Oxford: Blackwell, 2002), pp. 110-131; here p. 126.

¹² Bond, *Hidden Plot*, p. 179 & p. 183.

¹³ Meg Mumford, *Showing the Gestus: A Study of Acting in Brecht's Theatre*, Ph.d. thesis (University of Bristol, 1997), p. 256.

¹⁴ Brecht, "Anmerkungen," in *Couragemodell 1949* (Berlin: Henschelverlag, 1958), p. 57 & p. 8.

¹⁵ Bond, *Hidden Plot*, p. 169.

¹⁶ Brecht, cited in Werner Hecht, Hans-Joachim Bunge & Käthe Rülicke-Weiler, *Bertolt Brecht: Sein Leben und Werk* (Berlin: Volk und Wissen, 1971), p. 323.

¹⁷ Kate Katafiasz, "Alienation is the 'Theatre of Auschwitz': An Exploration of Form in Edward Bond's Theatre," in David Davis, ed., *Edward Bond and the Dramatic Child* (Stoke-on-Trent: Trentham Books, 2005), pp. 25-48; here, pp. 30-1.

¹⁸ *Ibid.*, p. 33.

¹⁹ Roland Barthes, *Critical Essays*, trans. Richard Howard (Evanston: Northwestern University Press, 1972), p. 34.

²⁰ *Ibid.*, p. 34.

²¹ Bond, cited Janelle Reinelt, *After Brecht: British Epic Theater* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1996), p. 79.

²² Roland Barthes, "The Tasks of Brechtian Criticism," in Terry Eagleton and Drew Milne, eds., *Marxist Literary Theory* (Oxford: Blackwell Publishers, 1996), pp. 136-40; here, p. 138.

²³ *Ibid.*, p. 140.

²⁴ Brecht, *Couragemodell*, p. 11.

²⁵ Bond, cited in Thomas Thieringer, "Ein Gespräch mit dem englischen Dramatiker Edward Bond," *Süddeutsche Zeitung*, 14 July 1993; page not known. [Copy preserved in archive of Berliner Ensemble.]

²⁶ Bond, interviewed by the author, 11 October 2003.

²⁷ Bond, *Letters 5*, p. 81.

²⁸ Ibid., p. 7.

²⁹ Edward Bond, *Selections from the Notebooks of Edward Bond*, Vol. Two: 1980-1995, ed. Ian Stuart (London: Methuen, 2001), p. 200.

³⁰ Stuart, "Interview," p. 138.

³¹ Edward Bond, *Letters I*, ed. Ian Stuart (Camberwell: Harwood Academic, 1994), p. 7.

³² Ibid., p.5.

³³ Stuart, "Interview," p. 136.

³⁴ Edward Bond, *Plays 7* (London: Methuen, 2003), p. xxiii.

³⁵ Bond, *Letters 5*, p. 13.

³⁶ Bond, *Plays 7*, p. xvi.

³⁷ Edward Bond, "Density (Notes on Drama and the Logic of Imagination)" (unpublished paper).

³⁸ Bond, *Plays 7*, pp. xiii-xv.

³⁹ Edward Bond, *Letters II*, ed. Ian Stuart (Luxembourg: Harwood Academic, 1995), p. 40.

⁴⁰ Bond, letter to the author, 25 September 2004.

⁴¹ Edward Bond, "Letters and Notes from Edward Bond," *NATD Broadsheet*, 14.1: pp. 50-7; here, p. 52.

⁴² Bond, interviewed by the author, 11 October 2003.

⁴³ Edward Bond, "Commentary on *The War Plays*," in *Plays 6* (London: Methuen, 1998), pp. 246-363; here, p. 247.

⁴⁴ Bond, *Plays 6*, p. 38.

⁴⁵ Ibid., p. 251.

⁴⁶ Edward Bond, *Letters 4* (Amsterdam: Harwood Academic, 1998), p. 82.

⁴⁷ Bond, *Hidden Plot*, p. 181.

⁴⁸ Bond, *Plays 6*, p. 257.

⁴⁹ Ibid., p. 251.

⁵⁰ Ibid., p. 258.

⁵¹ Bond, cited Christian Rochow und Axel Schalk, "Theater für die Kommerzdemokratie," in *Theater der Zeit*, March-April 1995, pp. 19-23; here, p. 23.

⁵² Edward Bond, *Letters III*, ed. Ian Stuart (Amsterdam: Harwood Academic, 1996), p. 27.

⁵³ Edward Bond, "Drama Devices," in Davis, ed., *Edward Bond*, pp. 84-92; here, p. 89.

⁵⁴ Edward Bond, "The Logic of Tragedy," unpublished paper, dated March 2004.

⁵⁵ Bond, *Hidden Plot*, p. 12.

⁵⁶ Bond, "Logic of Tragedy."

⁵⁷ Bond, "Density."

⁵⁸ Bond, letter to the author, 19 December 2004.

⁵⁹ Bond, *Hidden Plot*, p. 173.

⁶⁰ Katafiasz, "Alienation," in Davis, ed., *Edward Bond*, p. 37.

⁶¹ Brecht, *Couragemodell*, p. 54.

⁶² Edward Bond, "On Brecht: a Letter to Peter Holland," in *Theatre Quarterly*, Vol. VII No.30 (Summer 1978): pp. 34-5; here p.35.

⁶³ *Ibid.*, p. 34.

⁶⁴ Georges Bas, cited in "A Glossary of Terms Used in Bondian Theatre," in Davis, ed., *Edward Bond*, pp. 201-220; here, p. 202.

⁶⁵ Bond, interviewed by the author, 11 October 2003.

⁶⁶ Kate Katafiasz, cited in "A Glossary of Terms," in Davis, ed., *Edward Bond*, p. 203.

⁶⁷ Bas, cited in "A Glossary of Terms," in Davis, ed., *Edward Bond*, p. 216.

⁶⁸ Bond, *Letters III*, p. 169.

⁶⁹ Bond, *Hidden Plot*, p. 14.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 17.

⁷¹ *Ibid.*, p. 47.

⁷² Katafiasz, cited in "A Glossary of Terms," in Davis, ed., *Edward Bond*, p. 210.

⁷³ Bond, *Hidden Plot*, p. 50.

⁷⁴ Bond, letter to the author, 19 December 2004.

⁷⁵ Bond, *Selections from the Notebooks*, Vol. Two, p. 325.

⁷⁶ Bond, letter to the author, 19 December 2004.

⁷⁷ Bond, letter to the author, 4 August 2004.

⁷⁸ Edward Bond, "Rough Notes on Theatre," in *SCYPT Journal*, No.31 (Spring 1996): pp. 8-17; here, p. 14.

⁷⁹ Bond, interviewed by the author, 11 October 2003.

⁸⁰ Bond, "Rough Notes," p. 14.

⁸¹ Bond, interviewed by the author, 11 October 2003.

⁸² Bond, *Letters 4*, p. 80.

⁸³ Bond, interviewed by the author, 11 October 2003.

- ⁸⁴ Bond, *Letters 4*, p. 90.
- ⁸⁵ Ibid., pp. 78-9.
- ⁸⁶ Bond, "Drama Devices," in Davis, ed., *Edward Bond*, p. 90.
- ⁸⁷ Bond, "Density."
- ⁸⁸ Bond, unpublished letter to Claudette Bryanston, 26 February 2000.
- ⁸⁹ Bond, interviewed by the author, 11 October 2003.
- ⁹⁰ Bond, letter to the author, 6 September 2004.
- ⁹¹ Bas, cited in "A Glossary of Terms," in Davis, ed., *Edward Bond*, p. 201.
- ⁹² Brecht, *Couragemodell*, p. 15.
- ⁹³ Ibid., p. 28.
- ⁹⁴ Bond, letter to the author, 19 December 2004.
- ⁹⁵ Bond, interviewed by the author, 11 October 2003.
- ⁹⁶ Bond, *Letters I*, p. 21.
- ⁹⁷ Bond, *Letters III*, pp. 163-4.
- ⁹⁸ Edward Bond, *Olly's Prison* (London: Methuen, 1993), p. 40.
- ⁹⁹ Bond, *Letters II*, p. 222.
- ¹⁰⁰ Bond *Letters 5*, pp. 152-3.
- ¹⁰¹ Bond, interviewed by the author, 11 October 2003.
- ¹⁰² Bond, *Hidden Plot*, p. 15.
- ¹⁰³ Bond, letter to the author, 19 December 2004.
- ¹⁰⁴ Ibid.
- ¹⁰⁵ Bond, unpublished letter to Peter Palitzsch, 1 August 1994.
- ¹⁰⁶ Bond, letter to the author, 19 December 2004.
- ¹⁰⁷ Bond, *Letters II*, p. 206.
- ¹⁰⁸ Bond, interviewed by the author, 11 October 2003.
- ¹⁰⁹ Bond, "Dramatic Devices," in Davis, ed., *Edward Bond*, p. 89.
- ¹¹⁰ Bond, interviewed by the author, 11 October 2003.
- ¹¹¹ Bond, *Olly's Prison*, p. 11.
- ¹¹² Bond, letter to Robert Woodruff, 19 January 2005.
- ¹¹³ Bond, "Rough Notes," p. 14.
- ¹¹⁴ Ibid., p. 14.

¹¹⁵ Bond, *Letters* 5, p. 29.

¹¹⁶ Bond, "Rough Notes," p. 14.

¹¹⁷ Bond, *Letters* 5, p. 29.

¹¹⁸ Bond, "Rough Notes," p. 14.

¹¹⁹ Bond, interviewed by the author, 11 October 2003.

¹²⁰ Bond, *Hidden Plot*, p. 19.

¹²¹ Peter Palitzsch, letter to the author, no date.

¹²² Palitzsch, letter to the author, 12 July 2004.

¹²³ Sabine Seifert, "Ollys Gefängnis von Edward Bond—Erstaufführung am BE," *TAZ*, 27 September 1994, page unknown. [Copy preserved in the archive of the Berliner Ensemble.]

¹²⁴ Bond, letter to the author, 19 December 2004.

¹²⁵ Edward Bond, cited in "Tonbandprotokoll eines Gesprächs mit Edward Bond" (Cambridge, England; 18 February 1994), preserved in the archive of the Berliner Ensemble, and quoted with permission.

¹²⁶ Bond, letter to Palitzsch, 1 August 1994.

¹²⁷ Bond, *Letters* 5, p. 177.

¹²⁸ Bond, "Tonbandprotokoll."

¹²⁹ Bond, *Letters* II, p. 28.

¹³⁰ Bond, letter to the author, 19 December 2004.

¹³¹ Bond, letter to the author, 5 September 2004.

¹³² Bond, Wetzel and Palitzsch, cited in the "Tonbandprotokoll." The sentence Palitzsch cites is from Hegel: "Das Bekannte überhaupt ist darum, weil es bekannt ist, nicht erkannt." ("Quite generally, the familiar, just because it is familiar, is not cognitively understood" —Hegel, *The Phenomenology of Spirit*, translated by A.V. Miller [Oxford: Clarendon Press, 1977], p. 18.) I am grateful to Antony Tatlow and Erdmut Wizisla for helping me identify the source of this quotation. Palitzsch suggested to me that the phrase is quoted by both Brecht and Benjamin; but Wizisla observes: "It is one of the ground sentences of dialectic. Of course Brecht and Benjamin knew this. But they—as far as I see—never quote it." [Email to author, 2 November 2004]

¹³³ Bond, letter to the author, 19 December 2004.

¹³⁴ Bond, unpublished letter to Classworks Theater Company, Cambridge, England, 26 February 2000.

Image not
available

due to copyright
restrictions

Olly's Prison at the Berliner Ensemble, 1994. Photograph by Bernd Uhlig

Aktivistisches Theater: Von Brecht bis Boal

Diese Arbeit untersucht Möglichkeiten eines Theaters, Zuschauer zur Handlung anzuregen und auf Grund dessen die Gesellschaft zu verändern. Viele wichtige Praktiker und Theoretiker des Theaters—namentlich Bertolt Brecht und Augusto Boal—legten großen Wert auf die Aktivität der Zuschauer; inwiefern dies aber verwirklicht wird, ist bestreitbar. Diese Arbeit verfolgt die Entwicklung des aktivistischen Theaters bei Boal, das nicht nur als ein von Brecht stark beeinflusstes Projekt, sondern auch, und sogar bedeutsamer, als eine Fortsetzung der Arbeit Brechts gelten kann. Die anhaltende Bedeutung Brechts und Boals wurde in den letzten Jahrzehnten in Frage gestellt. Diese Arbeit versucht ihre fortgesetzte Anwendbarkeit zu zeigen, bei der Schnittpunkte des Theaters von Brecht und Boal untersucht werden. Neben anderen Elementen wird die Spannung zwischen didaktischer Lehre und Unterhaltung, die Darsteller-Zuschauer Beziehung, die Rolle des Raums sowie natürlich auch die Funktion der Politik zur Diskussion gestellt.

This paper investigates the possibilities of a theater that impels spectators to society-changing action after the show. Many major theater practitioners and theorists—notably including Bertolt Brecht and Augusto Boal—have put a premium on spectator action, but the degree to which such action has been realized is debatable. This paper traces the evolution of Boal's activist theater project, not only as being heavily influenced by Brecht, but more significantly as a continuation of Brecht's work. The ongoing importance of both Brecht and Boal has been questioned in recent decades. This paper attempts to show their continued utility by analyzing points where Boalian and Brechtian theaters intersect, such as, among other elements, the tension between didacticism and fun, the actor-audience relationship, and the roles of space and, naturally, politics.

Activist Theater: From Brecht Through Boal

Steven K. Smith

Brecht was right: if the theatre's sole object were to be even a 'dialectical' commentary on ...eternal self-recognition and non-recognition – then the spectator would already know the tune, it is his own. If, on the contrary, the theatre's object is to destroy this intangible image, to set in motion the immobile, the eternal sphere of the illusory consciousness's mythical world, then the play is really the development, the production of a new consciousness in the spectator – incomplete, like any other consciousness, but moved by this incompleteness itself, this distance achieved, this inexhaustible work of criticism in action; the play is really the production of a new spectator, an actor who starts where the performance ends, who only starts so as to complete it, but in life.¹

Theatre cannot be imprisoned inside theatrical buildings, just as religion cannot be imprisoned inside churches; the language of theatre and its forms of expression cannot be the private property of actors, just as religious practice cannot be appropriated by priests as theirs alone!²

The conception of theater as being about questions and problems is certainly not new, but the idea that theater can motivate people to go out into the world to solve problems is fairly recent. In the middle of the 20th Century, Jean-Paul Sartre still had to point out that *Les Mouches* was “not intended to guide [people] toward [the] future, but to encourage them to strive toward it.”³ This is what is meant by activist theater in the current context: a theater that impels spectators to action after the show.⁴ Many major theater names—notably including Augusto Boal—have put a premium on spectator action, but the degree to which such action has been realized is debatable. According to Jan Cohen-Cruz, “Contrary to popular opinion, there *is* activist theatre in the US today.”⁵ But if popular opinion doesn't recognize it, does it really exist, practically speaking?⁶ Marvin Carlson's respected history of theater theory does admit that “Probably no contemporary theorist has explored the political implications of the performance-audience relationship in so searching and original a manner” as Boal, but Carlson's treatment of Boal is limited to less than two pages.⁷ Does this mean that Boal's project of rehearsing for the revolution has failed or just that it is happening below the academic radar? Is it even possible, as Boal has admitted desiring, to create “some

Who Was Ruth Berlau? / Wer war Ruth Berlau?

Stephen Brockmann et al., eds., *The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch*
Volume 30 (Pittsburgh: The International Brecht Society, 2005)

form of theatre which could channel all the creative energy ... eager to change the world ... and to use this energy beyond the immediate duration of the show"?⁸

Bertolt Brecht heavily influences Boal's activism. Boal's first statement of his theatrical beliefs, *Theatre of the Oppressed*, is clearly written against an Aristotelian-Hegelian interpretation of theater. Inasmuch as "Brecht's whole poetics is basically an answer and a counterproposal to the idealist poetics of Hegel,"⁹ Boal's whole poetics is basically an extension of Brecht. Much talk in recent decades has centered on the continued importance and utility of Brecht. Certainly in Boal he still is useful. Fredric Jameson hypothesized that "Brecht would have been delighted ... at an argument, not for his greatness, or his canonicity ... as rather for his *usefulness*—and that not only for some uncertain or merely possible future, but right now."¹⁰ Indeed, Brechtian references abound in modern American theater criticism and analysis.¹¹ While it is perhaps true that many of Brecht's ideas have been discarded, many others still inform our fundamental understanding of theater. No longer does anyone question that there is a place for theater where the spectators do not "leave their brains with their hats upon entering."¹²

Didacticism

What kind of theater could be used to achieve this activist goal? According to Jameson, a "useful" theater is at least in part didactic.¹³ Since its earliest beginnings, theorists have recognized that theater has a didactic or pedagogic element. For Aristotle, it led to purgation of negative elements; for Hegel, theater is pedagogic in that it reveals truth. According to Sartre, "The theater's job is not demonstration or solution. It thrives on questions and problems,"¹⁴ that is, on the actual thinking process, rather than on the teaching of specific ideas or doctrine. Although still very much in a Hegelian mode of subject recognition, Sartre tried to move away from a theater that discussed ideas to one that solved problems: "The most moving thing the theater can show is a character creating himself, the moment of choice."¹⁵ However, Sartre was still focusing on the recognition relation that the spectator has with what is onstage. No weight is given to the social context of the situation, much less to the totality of the spectator's world or to some action to be taken by the spectator after the show. Sartre's theater would "talk to the audience about itself"¹⁶ but not be very useful in preparing it for society-changing action.

Conversely, the goal of Brecht's theater was eminently useful in this regard: "Human behaviour is shown as alterable; man himself as dependent on certain political and economic factors and at the same time as capable of altering them."¹⁷ In Louis Althusser's words, Brecht's profound thesis is that "he wanted to make the spectator into an actor

who would complete the unfinished play, but in real life."¹⁸ Brecht worried that the "common tendency of art [was] to remove the social element of any gest."¹⁹ By reintroducing that element, he wanted to "put living reality in the hands of living people in such a way that it can be mastered."²⁰ Boal also clearly believed that theater could be used not only to understand but also to tackle problems off the stage; it could aid with literacy as well as train the spectator for "real action."²¹ Brecht himself says that "it is precisely theatre, art and literature which have to form the 'ideological superstructure' for a solid, practical rearrangement of our age's way of life,"²² but this must be done by making spectators aware of the working of ideology. Aristotelian anagnorisis, Hegelian resolution, and Ibsenite discussion are all transferred by Brecht off the stage to the spectator. The illusion on stage—ultimately an image of the real—is put back at the service of the real. But in the end this kind of didactic or pedagogic theater did not lead to activism. The presenting of brutish reality, along with the assurance that change is possible, perhaps raised consciousnesses. But knowing that change is in the spectators' power and acting are quite different. Brecht asserts that the theater must appeal to spectators' reason in order for them to "come to grips with things,"²³ but his audience did not run into the streets to implement a blueprint for social change.

As with so much of Brecht, Boal takes the didactic element another step. His learning is two-way, transitive,²⁴ as he points out in an interview referring to forum theater, perhaps the most common of the TO techniques:

Some people use this phrase "raise consciousness" to mean you have to grab people by the hair and insist that they look at the "truth." I am against that. All the participants in a forum session learn something, become more aware of some problems that they did not consider before, because a standard model is challenged and the idea that there are alternatives is clearly demonstrated. We never try to find which solution proposed is the "correct" one. I am against dogmas. I am for people becoming more conscious of the other person's possibilities. What fascinates me about forum is the transitive character of its pedagogy.²⁵

Boal learned early that didactic and activist theaters are not the same. In the 1960s, he took his didactic Teatro de Arena to poor areas of Brazil, where they staged plays that exhorted "the oppressed to struggle against oppression."²⁶ However, they were unprepared for the reaction of the peasants for whom they performed: requests to take up arms and join them. Boal and his troupe declined, but "it was difficult to explain ...

how we could be sincere and genuine and true even though our guns wouldn't fire and we didn't know how to shoot."²⁷ Boal's first lesson about activist theater: never write "plays that give advice ... [e]xcept on occasions when I was running the same risks as everyone else."²⁸ Didactic theater may simply preach, without regard to offstage praxis, but activist theater acknowledges that neither side in a didactic relationship has all the answers and that both sides may confront different realities.

The Theater of the Oppressed set out to address this. Boal describes the early phases of "simultaneous dramaturgy," which later evolved into forum theater:

we would present a play that chronicled a problem to which we wanted to find a solution. The play would run its course up to the moment of crisis—the crucial point at which the protagonist had to make a decision. At this point, we would stop performing and ask the audience what the protagonist should do. Everyone would make their own suggestions. And on stage the performer would improvise each of these suggestions, till all had been exhausted.²⁹

With minor variations, this is the backbone of all of Boal's theater that followed. It is novel—if not revolutionary—not just with respect to audience participation, but also as regards what is being performed and who is "writing" the play. Although Boal's theater to this point was perhaps useful in some regards, it was not activist: "Continuei a fazer um teatro que acho, sempre achei, é um teatro útil."³⁰ With the creation of TO, Boal began what he referred to as the pedagogic aspect of his work. He saw this as separate from his more traditional theatrical work; the pedagogic and the explicitly artistic were distinct spheres. What made TO pedagogic was that it "ensina aos espectadores que eles são artistas também, que todo mundo é artista, queira ou não queira, porque é assim que os homens e as mulheres se exprimem."³¹ Even with Boal's broader, transitive interpretation of pedagogy, this separation of the artistic and pedagogic and his emphasis on "teaching" seem to underline the fact that TO, especially the early stages of forum theater, were didactic—not activist—theater.

Fun

Traditional theater ("culinary" in Brecht's words, "bourgeois" in Sartre's) has a social function: entertainment. While Sartre perhaps saw no need for an enjoyment aspect, both Boal and Brecht believed that entertainment—fun—was a necessary part of theater. The danger was in letting the entertainment aspect become stupefying, a substitute for

life.³² However, challenging the existing theater apparatus was not easy:

We are free to discuss any innovation which doesn't threaten its social function—that of providing an evening's entertainment. We are not free to discuss those which threaten to change its function, possibly by fusing it with the educational system or with the organs of mass communication.³³

But it is exactly this that Brecht and Boal wanted to do.

For Brecht, it was not difficult to maintain at least some of theater's traditional social function, because for him the didactic element is tied inextricably to entertainment: "science and knowledge are not grim and dreary duties, but first and foremost sources of pleasure."³⁴ Brecht constantly strove to answer the question, "How can theatre be both instructive and entertaining?"³⁵ As a matter of fact, he believed the latter more important than the former:

From the first it has been the theatre's business to entertain people ... It is this business which always gives it its particular dignity; it needs no other passport than fun, but this it has to have. We should not by any means be giving it a higher status if we were to turn it e.g. into a purveyor of morality; it would on the contrary run the risk of being debased, and this would occur at once if it failed to make the moral lesson enjoyable, and enjoyable to the senses at that.³⁶

Only a theater that can entertain is able to convey the pleasure of learning. It is exactly this pleasure, combined with the knowledge that action is possible, that facilitates the motivation of action in the spectator:

our representations must take second place to what is represented, men's life together in society; and the pleasure felt in their perfection must be converted into the higher pleasure felt when the rules emerging from this life in society are treated as imperfect and provisional. In this way the theatre leaves its spectators productively disposed even after the spectacle is over.³⁷

Brecht was certainly not trying to oust "fun" from the process. As with all of his innovations, he was not after "absolute antitheses but mere shifts of accent."³⁸

Boal also talks of fun in his books, perhaps most noticeably in the very tone of his prose. The sheer pleasure of his project pervades all of

his writing, which is replete with interjections, exclamations, asides, and winks to the reader. It is surely no coincidence that for his manual of TO techniques, *Games for Actors and Non-Actors*, Boal chose such a playful word to describe the nuggets of performance that make up his project. Importantly, underlying this whole project is an effort to take theater back to a time before the ruling classes appropriated it and return it to its original party-like form: "free people singing in the open air. The carnival. The feast."³⁹

Evolution

Activist theater certainly does not begin with Boal, or even with Brecht. It grows out of a long historical tradition, into which both men seem to feel it is important to fit themselves. Brecht frequently points out the historical context within which he works.⁴⁰ In *TO*, Boal—before entering into his own "story"—traces theater history from the dithyrambic celebration through Aristotelian oppression to Hegel's "character as subject" and Brecht's "character as object." Boal lays out this history from an activist and politically aware perspective, starting from his first section title: "Aristotle's Coercive System of Tragedy." It is this activist perspective that unifies his evolution from *TO* into therapy (*RD*) and finally (or better, most recently) legislative theatre. He continued to use many of the same terms as he had in his earlier work,⁴¹ but there was clearly an evolution.

The Arena project laid out so clearly in the last chapter of *TO* gave rise to plays that were overwhelming in their complexity and demands on the audience. As *TO* evolved, Boal's orientation turned toward working with the actors themselves (forum theater and the like) and eventually made an explicit link to therapy. Despite Boal's protests to the contrary, there are plenty of connections between his therapeutic work and the psychodrama of, among others, Jacob Moreno.⁴² Perhaps the primary difference—at least in Boal's mind—is a continued focus on activism: "I believe that sometimes the work of Moreno may differ from mine in that I favor the dynamization of people—making people do. I don't want people to use the theatre as a way of not doing in real life."⁴³ This continued drive to get people to act eventually led to legislative theater, where theater is finally truly in the hands of the people to activist political ends. Given the strong popular conception of theater and law as separate,⁴⁴ Boal's success (even if limited) in bridging the gap between these two fields is perhaps the strongest sign of hope for an activist theater.

It should be noted that, despite a common motivation and other similarities, activist theater is not the same as agit-prop or guerrilla theater. Guerrilla theater is itself political action that uses "a gathering or occasion to present unscheduled, brief, pithy, attention-getting skits as a means of arousing interest in some issue."⁴⁵ A note attributed to Brecht makes the distinction:

Whereas the agit-prop theatre's task was to stimulate immediate action (e.g. a strike against a wage-cut) and was liable to be overtaken by changes in the political situation, *Die Mutter* was meant to go further and teach the tactics of the class war. Moreover play and production showed real people together with a process of development, a genuine story running through the play, such as the agit-prop theatre normally lacks.⁴⁶

Just as Brecht sometimes mixed features of agit-prop with "legitimate" forms of theater, Boal also blended forms from time to time: "Sometimes we do forum where what's important is not the theatrical event—not to show something to an audience—but to prepare for a real action a particular group is going to do."⁴⁷

Spectators/Actors

Boal took both Brecht's "new style of acting" and his theories on the actor's relation with the spectator to another level. Boal frequently acknowledges Brecht's importance in addressing spectator passivity, most notably in the middle section of *TO*, "Hegel and Brecht: The Character as Subject or the Character as Object?" However, it is clear that Boal feels a need to go beyond what even Brecht suggested. In Brecht's *Lehrstücke*, the audience might become part of the stage world, interacting with the actors in something of a pupil-teacher relationship.⁴⁸ However, Boal tries to abolish the very idea of an audience that observes.⁴⁹

Although he coined the term "spect-actor" after *TO*, the concept is clearly laid out in that book and is worth quoting at length:

In order to understand the *poetics of the oppressed* one must keep in mind its main objective: to change the people—"spectators," passive beings in the theatrical phenomenon—into subjects, into actors, transformers of the dramatic action. ... Aristotle proposes a poetics in which the spectator delegates power to the dramatic character so that the latter may act and think for him. Brecht proposes a poetics in which the spectator delegates power to the character who thus acts in his place but the spectator reserves the right to think for himself, often in opposition to the character. In the first case, a "catharsis" occurs; in the second, an awakening of critical consciousness. But the *poetics of the oppressed* focuses on the action itself: the spectator delegates no power to the character (or actor) either to act or to think in his place; on the contrary, he himself assumes the protagonic role, changes the dramatic

action, tries out solutions, discusses plans for change—in short, trains himself for real action. In this case, perhaps the theater is not revolutionary in itself, but it is surely a rehearsal for the revolution.⁵⁰

The ideal is attractive and clear: focus on the individual's capacity for action to address collective problems. In *RD*, where Boal is already using the term "spect-actor," the importance of this collective is even clearer:

In a Theatre of the Oppressed session, there are no *spectators*, only *active observers*. The centre of gravity is in the auditorium, not on the stage. An image or scene that does not reverberate for the observers cannot be worked on with these techniques, because it will be about a wholly personal, not pluralisable, case.⁵¹

The importance of pluralizing each case is repeated frequently throughout Boal's work. While taking care not to devalue the experience of any individual,⁵² it is important that Theatre of the Oppressed not become "theatre for one oppressed. The Theatre of the Oppressed is the theatre of the first person plural. It is absolutely vital to begin with an individual account, but if it does not pluralise of its own accord we must go beyond it."⁵³

While the goal is to address the collective, the focus is still on the individual:

The Theatre of the Oppressed has two fundamental linked principles: it aims (a) to help the spect-actor transform himself into a protagonist of the dramatic action and rehearse alternatives for his situation, so that he may then be able (b) to extrapolate into his real life the actions he has rehearsed in the practice of theatre.

While Boal is talking about using theater for activist ends, his focus is the rehearsing actor. He is talking about demystifying that role, but he is not talking about staging plays as much as training actors. In fact, large portions of *RD* (and *Games for Actors and Non-Actors*) go on to provide many tools for tapping into inner beings in ways which certainly use theater (in the sense of repeated enactments for an audience) but where the activism is more personal than political, more individual than collective. One drawback to this approach is that the people who come to participate in this kind of activity are already probably predisposed to at least one sort of action: play-acting. There is little mention of "average" spectators. For Boal action in general seems to come from becoming

a spect-actor, but what about those who do not attend his workshops or speak up at a forum theater event, be it for lack of time, money, or courage?⁵⁴

Up through *Rainbow of Desire*, Boal has created a type of activist theater, without a doubt. His focus is action and more importantly, motivating individuals for action:

In conventional forms of theatre, the actors' (or characters') action is observed by spectators. In a Theatre of the Oppressed show, spectators do not exist in the simple '*spectare*=to see' sense; here to be a spectator means to prepare oneself for action, and *preparing oneself* is already in itself an action.⁵⁵

But the level of commitment of time and intellect is not minimal. Brecht was accused of "uncompromising intellectualism,"⁵⁶ but Boal's games seem to have little to do with the day-to-day life of common people either. Brecht also transferred the sphere of action to the spectator, but not to the same extent. Whereas the traditional dramatic theater "implicates the spectator in a stage situation" and "wears down his capacity for action," Brecht's epic theater "turns the spectator into an observer, but arouses his capacity for action" by forcing "him to take decisions" in light of a bigger "picture of the world."⁵⁷ Boal follows Brecht, but with the spectator as agent, not observer. Walter Benjamin's statement about Brecht seems to apply even more to the Rainbow-of-Desire Boal: "In every instance, the epic theater is meant for the actors as much as for the spectators."⁵⁸

This individualization of approach fuels criticism by, among others, David George, who argues that "The simple truth is that much of Augusto Boal's theoretical legacy ... is a western academic fantasy."⁵⁹ George is particularly interested in Boal's irrelevance in his native Brazil, but the question remains: does Boal's influence go beyond a narrow theoretical basis, applicable only to a few scholars and workshop-based games? Schutzman points out that in bourgeois environments, "therapy apparently forfeits its potentially subversive edge and is reduced to a technique for coping rather than changing."⁶⁰ Much interesting work could be done (and some already has) on the adaptations of Theatre of the Oppressed as it moves from Third World to First and back. What is already clear is TO's adaptability. The fact that it is criticized on one side as "very nice for Latin America, but in other countries it will not work"⁶¹ and on the other as "a first-world phenomenon that now has little connection with Brazil"⁶² probably means that it really falls somewhere in between. While Boal is certainly given to hyperbole and self-aggrandizement, even the critical George admits that Boal's strengths lie in his praxis: "His skill

lies not in his much-touted theoretical originality, but in his ability to adapt, synthesize, and codify."⁶³ Scholars may or may not eventually sort out Boal's true place in the development of an activist theater, but there is no doubt that he indeed has one. Returning to the idea of usefulness, what interests us here is whether (Boal's) theater is useful for activism in a broader sense—getting spectators out of their chairs and into the streets, making them “do” in Boal's terminology.

Participation

At this point, it might be useful to distinguish between activist theater and community theater given that both relate to participation. On a simple level, the latter refers more to who participates while the former focuses on message and what the audience does after the show is over. Large numbers of people participating does not make activist theater. Similarly, just because lots of people are able to use forum theater techniques to tap into feelings of oppression⁶⁴ does not mean they are doing activist theater. That said, however, there are connections between community and activist theaters. One of the most successful modern community theater organizers—Ngugi wa Thiongo—believes that, “Performance is representation of being,”⁶⁵ which may appear closer to the classical idea of theater as a mirror of reality than as a statement of activist theater. However, Ngugi's recipe for theater clearly demonstrates an affinity with Boal: “The main ingredients of performance are space, content, audience, and the goal, whose end, so to speak, could be instruction or pleasure, or a combination of both—in short, some sort of reformatory effects on the audience.”⁶⁶ Ngugi's brand of participatory theater—both open rehearsals and open performances—often led to a situation where “there was no longer any distinction between actors and the audience.”⁶⁷

While activist theater is not, as noted, the same as community theater, nevertheless, an activist theater is of necessity participatory. Brecht's epic theater emphasized showing/teaching over participation, but it was still a participatory activity, not merely passive entertainment.

Epic theater's aim is to show us the individual's adventure insofar as it expressed the social gestus and also to show us, in what I would prefer not to call a didactic way—though Brecht did in fact write some didactic plays—but, shall we say, in a very ostensible way, the implications and reciprocal correlations of which a system is composed and which involve people in systems.⁶⁸

The resulting intellectual demands on the spectator have already been mentioned and, indeed, this is something that Brecht would return to more than once. Yet in some ways Boal's theater, especially the

therapy-oriented work went to the opposite extreme and risked favoring participation to the exclusion of showing/teaching.

Space

In many ways, the question of activist theater boils down to the very nature of the dramatic art. In addition to issues of theater's function (i.e., didacticism and/or entertainment) and questions of who participates (i.e., the actor-audience relationship), the physical location of theater is also important.⁶⁹ Certainly we can reject the idea that theater is limited to the proscenium stage and a passive audience, although this form obviously still exists. Conversely, while perhaps understandable from a theoretical point of view, there are decided practical limitations to Boal's answering "Never" when asked when a TO session ends.⁷⁰ With language that shows how Brecht was dismantling all that came before, Benjamin points out that:

The aims of the epic theater can be defined more easily in terms of the stage than of a new drama. Epic theater allows for a circumstance which has been too little noticed. It may be called the filling in of the orchestra pit. The abyss which separates the players from the audience as it does the dead from the living; the abyss whose silence in a play heightens the sublimity ... The stage is still raised, but it no longer rises from an unfathomable depth; it has become a dais. The didactic play and the epic theater are attempts to sit down on a dais.⁷¹

Boal—as always building on Brecht—changed the focus from the stage to the rehearsal hall and later, with legislative theater, to the public square. All theater deals directly with the idea of the implied fourth wall, which both Brecht and Boal explicitly address. Perhaps with regard to activist theater it would be helpful to think of a fifth wall—the one (or more) that separates the spectators from the outside world. When theater is isolated inside a building, it is not only easier to control, but is more cut off from the real world. Novel ideas on stage stand less chance of reaching the street if they are boxed in and can be "easily pigeonholed as 'just theatre'—that is, considered irrelevant because they take place in spaces designated for 'art' and thus lack political clout."⁷² Ngugi points out that performance space is a class question and a political question par excellence given that it stands for openness while the state is defined by confinement.⁷³ A truly activist theater aspires to "open space among the people [which] is the most dangerous area because the most vital."⁷⁴ But the theater is not able to go anywhere it wants, at least not for Brecht, who says that epic theater "demands not only a certain technological

level but a powerful movement in society which is interested to see vital questions freely aired with a view to their solution, and can defend this interest against every contrary trend."⁷⁵ Somewhat paradoxically then, at least for Brecht, an activist theater is only possible where, in some ways, it is already not needed.

Boal, on the other hand, does not seem to see any limitations to the space of activist theater. He did not limit himself to the stage, focusing rather on "the collusion of politics, art, and therapy," creating a theater that "blurs false boundaries between these disciplines" and whose "philosophy and practices are in fact testimony to their inseparability when dealing with issues of change."⁷⁶ Boal's TO crossed the proscenium to include the spectator in his definition of theater; in *Rainbow of Desire*, his conception of theater left the stage entirely in order to take on internal mechanisms of oppression; and with *Legislative Theater* he further expands the concept to include *actual* politics:

the aim is to bring the theater back to the heart of the city, to produce not catharsis, but dynamisation ... to develop ... desire for change. The Theatre of the Oppressed seeks not only to develop this desire but to create a space in which it can be stimulated and experienced, and where future actions arising from it can be rehearsed. The Legislative Theatre seeks to further and to transform that desire into law.⁷⁷

And in fact that is what it did. In 1992, Boal's Centre of the Theatre of the Oppressed (CTO) sought out Brazil's Worker's Party (PT) with an offer to use theater to help elect candidates that could change the country.⁷⁸ The PT's only requirement was that the CTO put forward its own candidate. Feeling it was an opportunity to publicize their project, with no chance of winning, the CTO nominated Boal. In fact, he did win and in 1993 joined five other PT members in the Rio de Janeiro municipal government.

In addition to creating a definition of theater that moves beyond the hall itself, activist conceptions of theater always problematize the space within the building as well.⁷⁹ Both Brecht and Boal constantly deal with the fundamental duality of the theater, both for spectator and actor:

The aesthetic space is dichotomic and creates dichotomy, and all those who penetrate it become dichotomic there. On stage the actor is who he is and who he seems to be. He is here and now, in front of us, but he is also far away from us, in another place, in another time, where the story he is telling and experiencing is taking place ... [We] are here, seated in this very room, and at the same time we are in the castle of Elsinore.⁸⁰

As Boal sees it, this dichotomy is ignored in classical theater; in Brechtian theater, it is acknowledged; and in Boalian theater, it is finally broken with the giving of voice to the audience. But if this dichotomy is completely destroyed, is it still theater? One can talk of degrees of transitivity between actor and spectator, of emphasizing sympathy over empathy, and of striving for ascesis and synthesis,⁸¹ but the fundamental spectator-audience relationship must remain in some form or we are no longer talking about "theater." Thus, what Boal is trying to avoid is clear, but what he is striving for is less so:

This phenomenon does not appear in the conventional theatre, since the intransitive relation which holds sway there does not allow the protagonist to respond to a spectator who challenges him. In such a circumstance, the spectator feels as if he is in front of phantoms to which he must surrender empathetically, since they are incapable of reacting to his interpellations. The only transmission is one-way, from stage to auditorium (empathy), without the reciprocal possibility of communion, of dialogue (sympathy).⁸²

Just as it was for Brecht, the fundamental aspect of aesthetic space for Boal is the division between actors and audience:

The mainstream theatre juxtaposes two worlds: the world of the audience and that of the stage. The conventional rituals of the theatre determine the roles to be played by the former and the latter. On stage images of social life are presented in an organic, autonomous fashion, in such a way that the audience may not alter them. During the show, the audience is de-activated, reduced to contemplation (even if this contemplation is sometimes critical) of the events unfolding on the stage.⁸³

In contrast, the Theater of the Oppressed tries "to invert ... *immobilisme*, to make the dialogue between stage and audience totally transitive, in both directions: the stage can try to transform the audience, but the audience can also transform everything, try anything."⁸⁴ This is not, though, a destructive process: "The Theatre of the Oppressed ... has as its first premise, the intention to democratise the stage space—not destroy it!—rendering the relationship between actor and spectator transitive, creating dialogue, activating the spectator."⁸⁵

Democratization of space is exactly what Boal was after with his most practical accomplishment: the transference of his theatrical ideas to

a new arena with LT and the creation of “transitive democracy.” While this project suffered a setback when Boal was not reelected,⁸⁶ he and the CTO continue to work in such places as São Paulo and Munich to implement participatory legislative theater mechanisms. Even his single mandate in Rio led to concrete outputs, which Boal lists under “Laws Promulgated During the Mandate.”⁸⁷ What is striking about this list is the mundane nature of the laws passed. They are eminently practical but not especially revolutionary. However, surely one aspect of activist theater is its grassroots nature and these laws reflect the day-to-day lives of average people. Whether these small steps show the limitations of this experiment or are just the first movement of a more wide-ranging activist theater remains to be seen. Perhaps a more impressive concrete result is the wide range of participants that Boal brought to legislative theatre. He worked with a variety of community groups (see pp. 106-113 of *LT* for an exhaustive list) because that was a way to truly give the people—all people—a voice.

Discourse

As noted, for Boal, the communication between stage and audience must be two-way (transitive). An activist theater necessarily relies on each spectator’s taking some message out of the experience. Yet Sartre points out that “a play assumes an objective meaning which is assigned to it by an audience.”⁸⁸ Can a cohesive message be delivered? TO uses images and other theater “languages” to approach difficult topics, but this complex process could lead to mixed messages. Boal says theater is discourse in and of itself, but more importantly, throughout all the phases of his project, his theater *leads* to discussion. In *TO*, “‘Arena tells about Zumbi’ was perhaps the greatest success—both artistically and in terms of its impacts on the audience—achieved by the Arena Theater. Successful in relation to the audience because of its polemical nature, its attempt to revive discussion.”⁸⁹ In *LT*, “Little by little, ... we are able to go on to explain what certain words signify and the people begin to understand and take pleasure in increasing their vocabulary.”⁹⁰ Through images, through theater, the goal is discussion of political repression (*TO*), personal oppression (*RD*), and political potential (*LT*). At root, each of the games and exercises that take up so much of most Boal books is intended to lead to discussion, which will itself become not only the medium through which a revolutionary message will transmit, but part of the message itself.

Conclusion/Beginning

This paper has confined itself to theoretical questions. Much interesting fieldwork could be carried out in order to gauge the true level of activist

theater. Hopefully, what has been demonstrated here is the continued usefulness of Brecht's ideas as a call to action and the continued adaptation and refinement of Boal's project as a tool for activism. Boal's various phases of experimentation have led to concrete results and may finally (through LT) have overcome the individual focus that made them more therapeutic tool than a mechanism for political activism. While Boal appears to be redefining the very concept of theater, Brecht frequently reiterated that his theory was not a substitution, but a supplement: "It must never be forgotten that *non-aristotelian theatre* is only *one* form of theatre; it furthers specific social aims and has no claims to monopoly as far as the theatre in general is concerned. I myself can use both aristotelian and non-aristotelian theatre in certain productions."⁹¹ Even Boal admits,

I am not against any kind of theatre: I love them all. ... I would not like to hear any member of the audience shout 'Stop!' and come up on stage to take Hamlet's place and shoot Claudius. But the world of theatre is large enough to accommodate all theatrical forms ... In any case, all forms of theatre can interact.⁹²

The success of activist theater then should not be measured by whether it does away with what came before.

Is there an activist theater? Certainly the theoretical groundwork has been laid. The ubiquity of Brecht and the fact that Boal's theories *are* used⁹³ and his workshops still command top dollar would suggest reason for hope. As Cohen-Cruz points out, "It remains to be seen how far TO will go in the US," but "TO's reception in the US is most promising. Like much contemporary US activist performance, TO finds political efficacy by inserting itself in social contexts. It necessitates new sites, draws on multiple phases of the theatrical process, and expands the roles of actor and spectator."⁹⁴ In Brazil, Boal's continued support despite losing the last election is also a positive sign. Schutzman thinks that "it might be more valuable to stop evaluating Boal's work solely on the basis of the quantifiable political activism it stimulates" given that the "realm in which the work yields tangible results is mostly in the more personal arena—in one's sense of self, in one-to-one relationships."⁹⁵ Indeed, consciousness-raising is certainly a necessary part of political action. But in light of the more practical aspects of LT, objective external results should not be discounted and Boal should not be judged solely on his therapeutic effects. Again to quote Schutzman, "People will continue to question the political efficacy of his therapy and the therapeutic limitations of his politics."⁹⁶ Although that very questioning already shows, to some degree, the success of Boal's project, it is surely an understatement. While still challenged by some, there is much to back up Richard Schechner's

"striking claim that Boal has 'created the theatre Brecht only dreamed of.'" ⁹⁷ Anthony Hozier once summed up the common belief in the limits of a Brechtian theater when he stated that "Theatre does not change the world but it can operate at the points where change becomes apparent and where intervention is seen to be possible." ⁹⁸ In contrast, the laws, therapeutic results, and other outcomes of Boal's project demonstrate that the possibility inherent in such points of intersection between the world and the play is beginning to be actualized by theater. That is, not only can theater motivate audiences to activism, it can also create change itself.

Notes

¹ Louis Althusser, "The 'Piccolo Teatro': Bertolazzi and Brecht; Notes on a Materialist Theatre," in *For Marx*, Trans. Ben Brewster (London: Verso, 1977), pp. 129-151; here, p. 151.

² Augusto Boal, *Legislative Theatre: Using Performance to Make Politics*, Trans. Adrian Jackson (London: Routledge, 1998), p. 19.

³ Jean-Paul Sartre, *Sartre on Theater*, Trans. Frank Jellinek (New York: Pantheon Books, 1976), p. 192.

⁴ Obviously this is completely different from the Aristotelian meaning of "action" (*praxis*), which relates to what happens on the stage. See Aristotle, *Aristotle's Poetics*, Trans. George Whalley (Montreal: McGill-Queen's University Press, 1997), p. 66, for example.

⁵ Jan Cohen-Cruz, "Mainstream or Margin? US activist performance and Theatre of the Oppressed" in *Playing Boal: Theatre, Therapy, Activism*, Ed. Mady Schutzman and Jan Cohen-Cruz (London: Routledge, 1994), pp. 110-123; here, p. 110.

⁶ An example of activist theater's absence from theater study in the US is that Oscar Brockett's widely used textbook on the history of the theater doesn't even mention Boal or the Theater of the Oppressed. See Oscar G. Brockett with Franklin J. Hildy, *History of the Theater* (Boston: Allyn and Bacon, 1999).

⁷ Marvin Carlson, *Theories of the Theatre: A Historical and Critical Survey from the Greeks to the Present* (Ithaca: Cornell University Press, 1993), p. 475.

⁸ Boal, *LT*, p. 9. The three major texts by Boal are abbreviated throughout this paper as follows:

- *TO* = *Theatre of the Oppressed*, Trans. Charles A. and Maria-Odilia Leal McBride (New York: Theatre Communications Group, 1985).

- *RD* = *The Rainbow of Desire: The Boal Method of Theatre and Therapy*, Trans. Adrian Jackson (London: Routledge, 1995).

- *LT* = *Legislative Theatre*, cited above.

When the abbreviations are not italicized, they refer to the general theories rather than the specific book.

⁹ *TO*, p. 84.

¹⁰ Fredric Jameson, *Brecht and Method* (London: Verso, 1998), p. 1.

¹¹ As just one of many examples, Bruce Weber refers to a theater troupe's "Brechtian aesthetic" with no explanation. See Bruce Weber, "A 'Who Was Who' Weighs in on Art," *New York Times* 8 May 2002, p. B5.

¹² *TO*, p. 104, glossing Bertolt Brecht, *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic*, Ed. and Trans. John Willett (New York: Hill and Wang, 1999), p. 27.

¹³ "'Useful' in this context would not only mean 'didactic', although ... there are signs that the 'present age', with its new-found taste for impure aesthetics of all kinds, has also become more tolerant of didactic elements and attitude than the more purist high modernities that preceded it. ... Yet, ... Brechtian usefulness ... although it certainly involves teaching, is something a little more fundamental than mere didacticism" (Jameson, p. 2).

¹⁴ Sartre, p. 209.

¹⁵ *Ibid*, p. 4.

¹⁶ *Ibid*, p. 48.

¹⁷ Brecht, p. 86.

¹⁸ Althusser, p. 146.

¹⁹ Brecht, p. 104.

²⁰ *Ibid*, p. 109.

²¹ Boal, *TO*, p. 122.

²² Brecht, p. 23.

²³ *Ibid*.

²⁴ The concept of "transitiveness" is crucial throughout the evolution of Boal's project. It comes from Paulo Freire's pedagogy of the oppressed (as, obviously, does the name *Theatre of the Oppressed*). Along with Brecht, Freire was the second great influence on Boal. Space considerations prevent delving further into this connection than the following acknowledgement from *LT* which sums up thoughts which underlie the entire Boalian oeuvre:

Paulo Freire talks about the transitivity of true teaching: the teacher is not a person who unloads knowledge, like you unload a lorry, and heaps it up in the head of another person—the bank vault where the money-knowledge is kept: the teacher is a person who has a particular area of knowledge, transmits it to the pupil and, at the same time, receives other knowledge in return, since the pupil also has his or her own area of knowledge. The least a teacher has to learn from his pupil is how his pupil learns. Pupils are different from each other; they learn differently. Teaching is transitivity. Democracy. Dialogue. (p. 19)

²⁵ Michael Taussig and Richard Schechner, "Boal in Brazil, France, the USA: An Interview with Augusto Boal," in Schutzman and Cohen-Cruz, eds., *Playing Boal, etc.*, pp. 17-32; here, pp. 28-29.

²⁶ Boal, *RD*, p. 1.

²⁷ *Ibid*, p. 2.

²⁸ *Ibid*, p. 3. Boal recounts this and other lessons in many places. For the greatest detail, see Augusto Boal, *Augusto Boal, Coleção Palestras* (Rio de Janeiro : minC-Ministério da Cultura; INACEN- Instituto Nacional de Artes Cênicas; Biblioteca Edmundo Moniz, do CENACEN, [1986]).

²⁹ Boal, *RD*, p. 3.

³⁰ Boal, *Palestras*, p. 10: "I continued to produce a theater that I think, I always thought, is a useful theater." (My translation.)

³¹ *Ibid.*, p. 12: "teaches the spectators that they are artists, too, that everyone is an artist, like it or not, because this is the way that men and women express themselves." (My translation.)

³² Brecht distinguished between necessary palliatives that help us not be overwhelmed by life and overpowering distractions and drugs which simply numb (see Brecht, p. 41).

³³ *Ibid*, p. 34.

³⁴ Jameson, p. 2.

³⁵ Brecht, p. 135.

³⁶ *Ibid*, p. 180.

³⁷ *Ibid.*, p. 205.

³⁸ *Ibid.*, p. 37.

³⁹ *TO*, p. 120.

⁴⁰ See, for example, "On Experimental Theatre" (Brecht, pp. 130-135). This is related to but distinct from Brecht's insistence on the element of historicization *within* plays (*Ibid*, p. 140).

⁴¹ For example, the following statement from *RD* echoes the original definition expressed in *TO*: "The Theatre of the Oppressed is a system of physical exercises, aesthetic games, image techniques and special improvisations whose goal is to safeguard, develop and reshape this human vocation, by turning the practice of theatre into an effective tool for the comprehension of social and personal problems and the search for their solutions" (Boal, *RD*, p. 15). As a matter of fact, a cursory reading of almost any two of Boal's books will quickly reveal that he has certain passages, definitions, anecdotes, and so on that he revisits regularly.

⁴² See Daniel Feldhendler, "Augusto Boal and Jacob L. Moreno: Theatre and Therapy," in Schutzman and Cohen-Cruz, eds., *Playing Boal, etc.*, pp. 87-109.

⁴³ Taussig, p. 27.

⁴⁴ Film director Sidney Lumet argues that there "is a natural enmity between the artist and the legal profession, and it's mostly because of the law's rigidity and need for codification" (cited in Thane Rosenbaum, "Where Lawyers With a Conscience Get to Win Cases" *New York Times* 12 May 2002: pp. 2-23).

⁴⁵ Brockett, p. 570.

⁴⁶ Brecht, pp. 61-62.

⁴⁷ Taussig, p. 24.

⁴⁸ See Brecht, p. 33, for example.

⁴⁹ In one of Boal's many lists of questions and answers, he begins a query as follows: "Can people remain 'spectators' in a Forum Theatre session? No! As a rule I never give peremptory answers, but in this case I answer blithely: No!" *Games for Actors and Non-Actors*, trans. Adrian Jackson (London: Routledge, 1992), p. 244.

⁵⁰ Boal, *TO*, p. 122.

⁵¹ Boal, *RD*, p. 40.

⁵² See Boal, *LT*, p. 46.

⁵³ Boal, *RD*, p. 45.

⁵⁴ Boal does begin to address this issue in *LT*. See p. 42 ("They do theatre when they forget that they are doing theatre") and p. 46 ("The stage scares them") among other places.

⁵⁵ Boal, *RD*, p. 72.

⁵⁶ Brecht, p. 15.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 37. At times, Brecht's categorization of his own theater, not to mention the categories later applied to him by scholars in various disciplines, can be confusing. For the purposes of this paper, Brecht is being taken at his word when he says, "Whatever was labelled 'Zeitstück' or 'Piscatorbühne' or 'Lehrstück' belongs to the epic theater." (*Ibid.*, p. 70.)

⁵⁸ Walter Benjamin, "What Is Epic Theater?" in *Illuminations*, Trans. Harry Zohn (New York: Schocken Books, 1969), pp. 147-154; here, p. 152.

⁵⁹ David S. George, "Theatre of the Oppressed and Teatro de Arena: In and Out of Context," *Latin American Theatre Review* 28.2 (1995): pp. 39-54; here, pp. 29-40.

⁶⁰ Mady Schutzman, "Brechtian Shamanism: The Political Therapy of Augusto Boal" in Schutzman and Cohen-Cruz, eds., *Playing Boal, etc.*, pp. 137-156; here p. 158.

⁶¹ Boal, *LT*, p. 117.

⁶² George, p. 49.

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ As well as to get more in touch with their bodies. The physicality of Boal's theater is also something that he shares with Brecht. See Philip Auslander, "Boal, Blau, Brecht: The Body" in Schutzman and Cohen-Cruz, eds., *Playing Boal, etc.*, pp. 124-133.

⁶⁵ Ngugi wa Thiongo, *Penpoints, Gunpoints, and Dreams: Towards a Critical Theory of the Arts and the State of Africa* (Oxford: Clarendon Press, 1998), p. 37.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 39.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 51.

⁶⁸ Sartre, p. 115.

⁶⁹ Cohen-Cruz has a coincidentally similar division of how activist theater has expanded the medium "in terms of: (1) where it takes place; (2) what is considered the core of the theatrical event; and (3) how fully the actor and spectator are involved" (p. 110).

⁷⁰ *Games, etc.*, p. 245.

⁷¹ Benjamin, p. 154.

⁷² Cohen-Cruz, p. 111.

⁷³ Ngugi, p. 69.

⁷⁴ *Ibid*, p. 68.

⁷⁵ Brecht, p. 76.

⁷⁶ Mady Schutzman and Jan Cohen-Cruz, "Introduction," in Schutzman and Cohen-Cruz, eds., *Playing Boal, etc.*, pp. 1-16; here, p. 1.

⁷⁷ Boal, *LT*, p. 20.

⁷⁸ This was a critical year in Brazil's fledgling democracy, coming as it did on the heels of the popularly-led impeachment of the corrupt President Fernando Collor, the first democratically elected president since the 1964-1985 military dictatorship.

⁷⁹ Boal includes the human body in his discussion of aesthetic space (*RD*, p. 29ff), but deeper analysis of the role of the body in activist theater falls outside the scope of this paper.

⁸⁰ Boal, *RD*, p. 23.

⁸¹ See Boal, *LT*, p. 88 and on.

⁸² Boal, *RD*, p. 27.

⁸³ *Ibid*, p. 41.

⁸⁴ *Ibid*, p. 42.

⁸⁵ Boal, *LT*, p. 67.

⁸⁶ Boal's first term ended in December 1996. Although he was favored to win re-election, his continual antagonism of the status quo in Rio, his insistence on giving voice to marginalized populations, and his general frustration with the lethargic processes of legislation all surely contributed to his loss.

⁸⁷ *Ibid*, pp. 102-105.

⁸⁸ Sartre, p. 212.

⁸⁹ Boal, *TO*, p. 167.

⁹⁰ Boal, *LT*, p. 45.

⁹¹ Brecht, p. 135.

⁹² Boal, *LT*, p. 20.

⁹³ See David Diamond, "Out of the Silence: Headlines Theatre and Power Plays" (pp. 35-52), Alistair Campbell, "Re-inventing the Wheel: Breakout in Theatre-in-Education" (pp. 53-63) and Pam Schweitzer, "Many Happy Retirements: An Interactive Theatre Project with Older People" (pp. 64-80), all in Schutzman and Cohen-Cruz, eds., *Playing Boal, etc.*, all of whom incorporate Boalian techniques, even though they may change the terminology.

⁹⁴ Cohen-Cruz, pp. 120-122.

⁹⁵ Schutzman, pp. 142-145.

⁹⁶ Ibid, p. 152.

⁹⁷ Paul Heritage, quoting from the back cover of Boal's own *Games for Actors and Non-Actors* in "The Promise of Performance: True Love/Real Love," in *Theatre Matters: Performance and Culture on the World Stage*, Eds. Richard Boon and Jane Plastow (Cambridge: Cambridge University Press, 1998), p. 156.

⁹⁸ Anthony Hozier, "Empathy and Dialectics—Brecht," *Red Letters* 13 (1982): pp. 13-23; here, p. 21.

The Laboratory of Theatrical Imagination: Post-Brechtian Theater in Hungary

The present study challenges, from a media-anthropological point of view, the statement in the famed *Spiegel*-interview according to which Brecht is dead. The focus of my analysis is on the Brecht cycle by Sándor Zsótér, one of the most innovative contemporary theatrical directors in Hungary. His stage adaptations can be regarded as models of the culture of the "electronic age" (Virilio). If one accepts the thesis that the media preform the way reality is perceived, then one must analyze the restructuring of the connections between the dimensions of theatricality (language—body—perception). In the present analysis of Zsótér's performances, the focus is on why and in what way "the *Gestus* appears to be a remarkable instrument for unlocking the contradictions of action and character, of the individual and the social body, of logos and gesture, of distance and identification" (Pavis). The post-Brechtian methodological framework proposed here promises an interpretation of the political in the postdramatic theater (Lehmann) and uses the political as a heuristic tool in the analysis of performance.

Der vorliegende Aufsatz diskutiert vom medienanthropologischen Gesichtspunkt aus das ehemalige *Spiegel*-Interview, nach dem Brecht tot sei. Im Mittelpunkt steht der Brecht-Zyklus von Sándor Zsótér, eines der innovativsten ungarischen Regisseure, dessen Inszenierungen als modellhaft für eine Kultur des "elektronischen Zeitalters" (Virilio) aufgefasst werden. Akzeptiert man die These, dass Medien die Strukturen der Weltwahrnehmung präformieren, erscheint eine Untersuchung der Umstrukturierung von Dimensionen der Theatralität (Sprache—Körper—Wahrnehmung) notwendig. In den Aufführungsanalysen konzentriere ich mich darauf, wie und warum der *Gestus* zu einem "bemerkenswerten Instrument wird, um die Widersprüche zwischen Aktion und Figur, individuellem und gesellschaftlichem Körper, Logos und Geste, Distanz und Identifikation transparent zu machen" (Pavis). Dieser post-Brechtsche methodische Rahmen verspricht eine Interpretation des Politischen im postdramatischen Theater (Lehmann), die das Politische auch als heuristische Aushilfskategorie der Inszenierungsanalyse heranzieht.

Laboratorium der theatralen Phantasie: Post-Brechtsches Theater in Ungarn¹

Gabriella Kiss

„Das postdramatische Theater ist ein post-brechtsches Theater ... das ... sich von den in Brechts Werk sedimentierten Ansprüchen und Fragen an Theaterbetreffende weiß, aber die Antworten Brechts nicht mehr akzeptieren kann.“² Diese Feststellung von Hans-Thies Lehmann spricht dafür, dass die „postdramatische“ Explikation des Attributs „heutig“ den zweifellos tiefen historischen Einschnitt der Theater-Avantgarde neu bewertet: Im Lichte der Zäsur der Mediengesellschaft wird auch Brechts Fabel-Theater im Hinblick auf diejenige Selbstreflexion der Zeichensprache des Theaters thematisiert, die um die Jahrhundertwende einsetzte und ein neues Licht auf die Rolle der sinnlichen Wahrnehmung warf:³

Die seit der historischen Avantgarde entwickelten Formsprachen werden im postdramatischen Theater zu einem Arsenal von Ausdrucksgebärden, das dazu dient, eine Antwort des Theaters auf die veränderte gesellschaftliche Kommunikation unter den Bedingungen der verallgemeinerten Informationstechnologie zu geben.⁴

In Ungarn ist erst seit den 90er Jahren vom Erscheinen postdramatischer Züge zu sprechen,⁵ und erst dann begann man, sich mit dem „Einstein der neuen dramatischen Form“ jenseits des Illusionstheaters zu beschäftigen. Einen konsequenten Dialog mit Brecht führt aber nur ein einziger ungarischer Regisseur, nämlich Sándor Zsótér. Sein aus sechs Inszenierungen bestehender Brecht-Zyklus ist als Rahmen aufzufassen, dessen post-Brechtsche Analyse diesen Formenkanon automatisch in den europäischen Horizont rückt. Dabei gehe ich davon aus, dass die Brecht-Inszenierungen in einen höchst interessanten Dialog mit den (auch von Zsótér uraufgeführten) Stücken von Sarah Kane eingetreten sind, was über den eventuellen Horizontwandel im heutigen ungarischen Regietheater auch vom wahrnehmungspolitischen Aspekt Zeugnis ablegt.

I

Akzeptiert man die These, dass in einer Theorie das Wesentlichste immer von Schweigen umringt wird, muss im Falle von Brecht *das Politische* in den Mittelpunkt gestellt werden. Der bekannteste Brief Heiner Müllers an Steinweg hat zweifellos mit der LEHRE abgerechnet, die letzte Zeile

Who Was Ruth Berlau? / Wer war Ruth Berlau?

Stephen Brockmann et al., eds., *The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch*
Volume 30 (Pittsburgh: The International Brecht Society, 2005)

vertritt dennoch ein "treu untreues" Verhalten dem Meister gegenüber: "Die Maulwürfe oder der konstruktive Defaitismus" hält diejenigen künstlerischen Diskurse für unauthentisch und ungültig, die im Zeichen des Kollektivismus Erlösung versprechen und durch ideologische Manipulation den Menschen politische Stellungnahmen aufzwingen. Er lehnt aber auf keinen Fall diejenigen Diskurse ab, die das Politische auf der individuellen Ebene ergreifen möchten.⁶ Wie ist aber der *homo politicus* vor diesem Horizont zu identifizieren?

Einar Schleef (dessen Theater oft als "faschistisch" gebrandmarkt wurde) beschreibt seinen eigenen Formenkanon "contra Konzeption." Die Bedeutung dieses "contra" erklärt er durch eine Brecht-Kritik, in der "Konzeption" mit "Märchenhaftigkeit" und "Leutseligkeit" identisch wird.⁷ Diese Wörter sind Schlüsselbegriffe einer Brecht-Lektüre, die sich auf die Situiertheit der *Fabel* im dialektischen Konzept des *Gestus* konzentriert:

Gestus displaces the dialectic between ideas and actions; the dialectic no longer operates within the system of these ideas and actions, but *the point of intersection of the enunciating gesture and the enunciated discourse*. ... instead of fusing logos and gestuality in an illusion of reality, the Gestus radically cleaves the performance into two blocks: the shown (the said) and the showing (the saying).⁸

Der Gestus sollte also als Prinzip aufgefasst werden, das alles, was zum Feld der Fabel (des Dramatischen) gehört, permanent und widerspruchsvoll in Frage stellt.⁹ Dieses In-Frage-Stellen artikuliert sich in Brechts Theater als aufklärerische Aktivität, deren zentraler und pädagogischer Zweck der neue Mensch, eine vom Kollektiven bestimmte Identität ist. Die intersubjektive Konstruktion hat aber ein Janus-Gesicht: Einerseits stellt sie ein Ideal dar, dessen Realität nie in Frage gestellt wird. Andererseits kann sich dieses Ideal nur noch in der Zukunft verwirklichen, und auch die Art und Weise seiner Authentizität formt sich durch ständige Experimente. Aus dieser Doppelsinnigkeit folgt auch die besondere und zweifache Rolle der Zeitlichkeit: Die Bedeutung von Anfang und Ende konstituiert sich einerseits als Form einer teleologischen Weltgeschichte, andererseits als Zeit des Performance-Texts, die mit aktiver, permanenter und unendlicher Diskussion zwischen Spieler und Zuschauer vergeht. Der Erfolg dieser Identitätskonstruktion wird vor allem durch "das neue Publikum" garantiert, das—wie der Beleuchter im *Messingkauf*—im Theater erkennt:

Da der Mensch heute in sehr großen Verbänden lebt und in allem von ihnen abhängt, und er lebt immer zugleich in

mehreren Verbänden, muss er überallhin große Umwege gehen, um etwas zu erreichen. Nur scheinbar kommt es nicht mehr auf seine Entscheidungen an. In Wirklichkeit sind die Entscheidungen bloß schwieriger geworden.¹⁰

Nach der *Verabschiedung des Lehrstücks* von Heiner Müller aber ist das Publikum als Adressat jenseits des monumentalen erzieherischen Programms der Modernität unbekannt.¹¹ Und wenn wir die Absicht des Adressierens als die Möglichkeit einer politischen Aktivität begreifen, ist sie nur im Rahmen der Spannungs- und Oszillationsverhältnisse zwischen Vervollkommen und Unverbesserlichkeit vorstellbar.¹² Derart kann man unter "Märchenhaftigkeit" also eine Fabel-Fee verstehen, die—als "deus ex machina und Retterin aus dem Treibsand des aus der dialektischen Synthese gefallenen gestischen Materials"—den berühmten guten "Schluss" in *Der Gute Mensch von Sezuan* ermöglicht.¹³

"There isn't anything you can't represent on stage. If you are saying that you are denying its existence. My responsibility is to the truth, however difficult that truth happens to be."¹⁴ Liest man diesen Satz von Sarah Kane als *ars poetica* der jungen britischen Erfolgsdramatik, wird auch die Bedeutung von "Leutseligkeit" verstanden. "What I can do is put people through an intense experience. Maybe in a small way from that you can change things," sagt Sarah Kane, für die die "Intensität" aus dem erwähnten anthropologischen Spannungsfeld die Art und Weise des Adressierens ermöglicht.¹⁵ Wie können aber die brutalen Gewaltdarstellungen in Sarah Kane's Stücken eine "abgestumpfte, kranke Generation" zum Zusehen und Zuhören zwingen?¹⁶ Die Handhabung der Wahrheit und die Veränderbarkeit der Dinge hängen nicht vom Thema des Gesehenen ab, sondern davon, wie intensiv der Zuschauer es wahrnimmt: Als z.B. die Masse in *Phaedra's Love* Hippolytus (den sein Vater später ausweidet) kastriert, wird für die Mitglieder der *Society of the Spectacle* (Guy Debord) nicht die Referenz der blutigen Bilder, sondern derjenige Dialog zum identitätsstiftenden Faktor, den die Geschichte des blutjungen Mann-Körpers mit dem letzten Satz seines Text-Körpers führt:

*The three bodies lie completely still.
Eventually, Hippolytus opens his eyes
and looks at the sky.*

HIPPOLYTUS: Vultures.
(*He manages a smile.*)
If there could have been more moments like this.

*Hippolytus dies.
A vulture descends and begins to eat his body.*¹⁷

"Werd' ich zum Augenblicke sagen: / Verweile doch! du bist so schön! / Dann magst du mich in Fesseln schlagen, Dann will ich gern zugrunde gehen!"—Die intertextuelle Beziehung zwischen dem faustschen Teufelspakt und dem letzten Satz von Hippolytus erklärt die dramaturgische Rolle der kalkulierten Schock-Ästhetik: Die Konstruktion einer für Hippolytus selbst akzeptablen—in diesem Falle bei ihrer Geburt sterbenden—Identität bedingt die Aufhebung jener Empfindungslosigkeit, physischen Stumpfheit und geistigen Blindheit, die die *conditio humana* im "Bildraum" des Medienzeitalters kennzeichnet.¹⁸ Und zur Aufhebung dieser "Leutseligkeit" muss der Zuschauer schockiert werden.

Wie kann man dieses dramatische Modell unserer Kultur mit der "Post"-Lektüre der Brechtschen Theorie in Zusammenhang bringen, und wie trägt das zugleich zur Neudefinition des Politischen im Theater bei? Es hat den Anschein, als seien die ideal-kommunistischen und anarchistisch revolutionären Antworten nahezu völlig aus dem Blick geraten. Demzufolge ist es aber zur Lösung unserer Problemstellung unerlässlich, statt des Zuschauers des *Stückeschreibers* den des *mise en scène* zu privilegieren. Nach einer der bekanntesten Definitionen ist der *Gestus* "a remarkable instrument for unlocking the contradictions of action and character, of the individual and social body, of logos and gesture, of distance and identification."¹⁹ Unser Perspektivenwechsel erklärt dieses "Instrument" als eine sich permanent bewegende und folglich energetische Konstruktion, die in diesem Fall vor allem durch den stark *fleischlichen* Genuss des theatralischen Erlebnisses—und nicht durch seine ideologisierte Botschaft—bestimmt ist.²⁰

Wie lassen sich aber in diesem Fall solche Attribute des post-Brechtschen *Gestus*-Begriffs, z.B. "a hermeneutic tool, which ... fills the breach between utterance and enunciation (*énoncé* / *énonciation*) oder "derjenige Überschuss, der einen Formenkanon mit demonstrativem Charakter ausstattet," re-definieren?²¹

... die Geste ist die Darbietung einer Mittelbarkeit, das Sichtbar-Werden des Mittels als eines solchen" ... Geste ist das, was in jeder zielgerichteten Handlung unaufgehoben bleibt: Ein Überschuss an Potentialität, die Phänomenalität gleichsam blendender, nämlich den nur ordnenden Blick überbietender Sichtbarkeit—möglich geworden, weil keine Zwecksetzung und keine Abbildlichkeit das Reale des Raums, der Zeit und des Körpers schwächt. Der postdramatische Körper ist ein Körper der Geste, wenn man versteht: "Die Geste ist eine Potenz, die nicht in den Akt übergeht, um sich in ihm zu erschöpfen, sondern als Potenz im Akt verbleibt und in ihm tanzt."²²

Während die gestische Darstellung im Kontext des *Kleinen Organon* ein Verständigungsmittel der Fabel ist, weist sie bei Lehmann auf eine "ever-increasing gap between the acting-out and the fiction, between the body and the character portrayed" hin und zieht die Medialität des Theatralischen ins Blickfeld.²³ Dem inszenierten Körper, dem Raum und der Zeit sind aber diejenigen kulturellen und sozialen Grundbilder oder archetypischen Schemata beigegeben, die unseren Wirklichkeitszugang leiten. Akzeptiert man Wolfgang Welschs die Diagnose unserer Zeit als zunehmende Bildwerdung der Wirklichkeit, muss man einsehen, dass diese Stereotypen vollkommene Fallen sind: Die mediale Bildwelt steigt zur eigentlichen Wirklichkeit auf und

Wer diese Bilder, die unsere individuelle und gesellschaftliche Wirklichkeit durchherrschen, nicht irgendwann in ihrer Spezifität und Massivität vor Augen bekommen hat, der wird, in ihrem undurchschauten Glanz sich sonnend, ein Leben lang nach ihrer Pfeife tanzen müssen.²⁴

Diese sogar lebensgefährliche Tele-Ontologie kann man nur durch das Bewusst-Machen unseres sowohl bildervollen als auch fensterlosen Seins vermeiden; erst dann wird die Energie der Bilder entfesselt, die den Stereotypen zugrunde liegen. Ein kritisches Theater dieser Kultur des blinden Flecks müsste also in der ständigen Befragung (bzw. Analyse) unseres Wahrnehmungsmodus eine seiner wichtigsten Aufgaben sehen. Diese Einstellung kennzeichnet Einar Schlee, der—um sein Theater auch gegen sich selbst vor dem Einfluss irgendeiner Ideologie zu bewahren—einen vom dramatischen Diskurs unabhängigen und demzufolge relativ automatischen Formenkanon aufbaut. Danach strebt aber auch Sarah Kane, die durch eine Schock-Therapie mit dem Tabu umgeht und "den zerrissenen Faden zwischen Wahrnehmung und eigener Erfahrung sichtbar werden lässt."²⁵ Kritik und Wirkung des postdramatischen Theaters legitimieren das "post-Brechtsche" Attribut. Seine (wahrnehmungs)politische Gesten sind im Zeichen einer "Ethik der Katastrophe" (Deleuze) und einer Kulturkritik zu verstehen, die sich auf den folgenden ethischen Effekt der Medien richtet:

Bleibt man Zuschauer, bleibt man brav dort, wo man ist, vor dem Fernsehgerät, so werden die Katastrophen immer draußen bleiben, immer "Objekt" für ein "Subjekt" sein—dies ist das implizite Versprechen des Mediums. Doch dieses tröstliche Versprechen fällt mit einer ebenso deutlichen, wenn auch zugleich unausgesprochenen Bedrohung zusammen: Bleibe dort, wo du bist. Denn wenn

du dich rührst, so kann es leicht zur Intervention kommen,
ob humanitär oder nicht.²⁶

II

Wenn wir bereit sind, die Formel "Formenkanon contra Konzeption" als "gestische Darstellung contra Fabel" zu bestimmen, müssen wir auch die Frage eingehend untersuchen, wie die Brecht-Inszenierungen von Sándor Zsótér die Priorität der Fabel destruieren. Diese Fragestellung rückt die Zsótérsche Formsprache automatisch in den europäischen Horizont. Deshalb können für eine Analyse solche Inszenierungen eines post-Brechtschen Kanons als Orientierungspunkte aufgefasst werden, z.B. Heiner Müllers *Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui* (1995), Einar Schleefts *Herr Puntila und sein Knecht, Matti* (1996), Robert Wilsons *Ozeanflug* (1998) und Thomas Ostermeiers *Mann ist Mann* (1998). Diese weltberühmten Aufführungen vermitteln nämlich in ihrer je speziellen medialen Atmosphäre den kulturellen und zeitlichen Abstand zwischen dem dramatischen und dem theatralischen Text: Im *Arturo Ui* hilft das transparent und vergnügungsvoll markierte intertextuelle Universum, die veralteten Züge der Hitler-Paraphrase zu vergessen. Im *Puntila* wird eine archaische Lektüre durch das chorische Prinzip der Kinesik in Szene gesetzt. Die auch Dostojewskis *Aufzeichnungen aus einem Kellerloch* und Heiner Müllers *Landschaft mit Argonauten* aufarbeitende Wilson-Inszenierung interpretiert Lindberghs Flug aus der Perspektive des rhetorischen Diskurses des ausgehenden Jahrhunderts. In dem heute schon legendären Theater "Baracke" wird die fröhliche Vernichtung der Persönlichkeit in Form eines biomechanischen Energie-Essays geschrieben. Trotz aller Divergenzen können diese Inszenierungen unter dem Gesichtspunkt der Fabel-Auslegung auf einen gemeinsamen Nenner gebracht werden. Die Art und Weise der szenischen Identifizierung des dramatischen Raums und der dramatischen Zeit evozieren nämlich eine Wirkung, die die Ereignishaftigkeit des theatralischen Erlebnisses betont und folglich die Dominanz der Sinnkonstitution dekonstruiert. Wenn ich mich im Folgenden also auf den Zuschauens-Prozess konzentriere, muss ich diejenigen—speziell Zsótérschen—Eigentümlichkeiten untersuchen, die "den Blick bannen, aber den Hunger nach Bedeutung frustrieren."²⁷

Bei Zsótérs Brecht-Inszenierungen scheint es sinnvoll, von einer Szenographie auszugehen, die die Rolle der visuellen und akustischen Narration spielen kann. Die Grundzüge der Fabel *Der heiligen Johanna der Schlachthöfe* werden in Form einer einfachen aber monumentalen Komposition der Farben erzählt, in der die typischen Koordinaten des Figurensystems schematisch übermarkiert werden: Rotbekleidete Fleischfabrikanten, weißbekleidete Arbeiter, schwarze Strohhüte, schwarze Anzüge und weiße Hemden trägt der Chor der Aufkäufer und Viehzüchter, die Arbeiterführer bedecken ihre Gesichter mit je einem

roten Kreuz. Im Mittelpunkt des Bühnenbildes sind, besser gesagt hängen Einkaufswagen, die als Spielort und Startpunkt einer motivreich choreographierten schauspielerischen Bewegung fungieren. Nehmen wir ein Motiv als Beispiel! Die von einem Mann verkörperte Johanna sitzt im Einkaufswagen in der Höhe. Dann stürzt sie/er plötzlich aus dem Wagen, schwebt aber, dank eines Tragegürtels, in der Luft wie Artisten im Zirkus. Der Abschluss dieser mehrmals wiederholten Sequenz sind lange Runden in der Luft. Die Symbolik der Farben, bzw. der Kinesik und Proxemik weist zweifellos auf diejenige ("lehrstückhafte") Interpretationstradition des Dramas hin, in deren Mittelpunkt die Kapitalismus-Kritik und die identitätskonstituierende Rolle der Höllengänge von Johanna stehen. Das Spiel mit der Dichte der kinesisch-proxemischen und linguistischen Zeichen (besonders die an akrobatischen Effekten reiche Körpersprache und die künstliche Paralinguistik) stellen aber geradezu provozierend die Materialität der theatralischen Zeichen (die Räumlichkeit, die Körperlichkeit und die Lautlichkeit) zur Schau. Der Bühnenraum stellt also "einen vollständig begeht- und bespielbaren Kunstraum (Environment) dar, dessen einzelne Segmente oder auch Elemente (Details) durch Aktionen der Schauspieler und / oder nach Maßgabe des Erinnerungs-, Assoziations- und Vorstellungsvermögens des einzelnen Zuschauers mit unterschiedlichen Bedeutungspotential aufgeladen werden können."²⁸

In *Furcht und Elend des Dritten Reiches* weisen die in sich geschlossenen Szenen auf die verschiedenen Ursachen des Nationalsozialismus und auf die Vielfalt seiner Wirkung hin. Den montageartig inszenierten Diskurs des Faschismus muss aber der Zuschauer völlig alleine durchschauen und synthetisieren. Obwohl die Titel in Form von Sichtwerbungen die innere Einheit der Szenen hervorheben, wird die so erfüllte Parabelfunktion durch das Spiel der verschiedenen Inszenierungs- und Schauspielstile eingeklammert. Die Rolle der jüdischen Frau wird z.B. mit den herausragenden psychologisch-realistischen Mitteln der Schauspielkunst von einer der schönsten ungarischen Schauspielerinnen verkörpert. Die erschütternde Wirkung dieser traditionellen Darstellung wird durch eine Bewegungschoreographie vor bzw. an einem enorm großen und zauberhaft schönen Perser Wandteppich kontrapunktiert: Die Konturen eines vollkommenen Frauenkörpers (hervorgehoben durch einen purpurroten Seidenschleier) veranschaulicht zunächst die Schönheit und Weiblichkeit des Opfers. Der traditionelle Blick des Zuschauers wird aber durch einen nach geometrischen Figuren choreographierten Tanz der Schauspielerin unterbrochen. Demzufolge wird der Körper vom Text unabhängig und begleitet den leidenschaftlich psychologisierten Monolog als selbstständiges Kunstwerk. Im Dialog mit dem Mann wird aber der am Ende des Tanzes schon entblößte Körper wieder als Archetyp des Ausgeliefertseins und der Opferrolle verstanden; dies wird akzentuiert, indem der Frauenkörper in einen Teppich gewickelt wird. Das macht den

Hinweis auf Salomé eindeutig, auf die die Musik von Richard Strauss und das Bühnenbild ohnehin schon gewiesen hatten. Dieses (Tanz)Theater stellt die identitätszerstörende Konterkarierung der individuellen und sozialen Dimension einer liebenden Frau dar, indem sie Judith Keith's Story ausschließlich leiblich erfahrbar macht. Das Bühnenbild, die Musik und die Folge von erstarrenden abstrakten Körper-Bildern unterbrechen das Rollen-Spiel und machen es möglich, dass der Zuschauer auch die performative Kraft der in einer psychologisch-realistischen Verkörperung zirkulierenden Energie in Betracht zieht.

Eine ähnliche Wirkung wird in den oft wiederholten Sequenzen erzielt, in denen man mehrere Körper-Spieler sieht, die sich auf schwarzen Fußrasten an dem schon erwähnten Wandteppich—wie Käfer—langsam senkrecht fortbewegen, und den vom Gesehenen völlig unabhängigen Text Brechts sprechen. In diesen Szenen wird ihr (chorisch choreographiertes) Leib zum Stoff (Farbe, Strich) in der Hand des Regisseurs (Malers), und die dramatis personae werden nur und ausschließlich von dem Gehörten verkörpert. Denn die rezeptive Aktivität des Zuschauers muss sich nicht nur auf die Handlung, sondern auch auf die Sinnesdaten richten. So wird McLuhans These "theatralisiert": "The medium is the message."

Im *Leben des Galilei* artikuliert sich diese Unterbrechung auf eine eklektische Art: Auf der Bühne werden Figuren aus Science-Fiction Filmen der 70er und kanonisierte Stücke der Renaissancemalerei lebendig, die entweder Engelsflügel oder betont zeitgenössische Gebrauchsgegenstände und Kleidungsstücke (wie Rollschuhe oder Handy) anhaben. Wir hören die allbekannte Musik der Star-Wars-Trilogie und die berühmten Takte aus der Symphonie "Aus der Neuen Welt" von Dvorak. Dieses intertextuelle Universum stellt nicht die gesellschaftlichen Bezüge des kopernikanischen Weltbildes, sondern die ästhetischen und menschlichen Faktoren einer neuen Welt-Anschauung in den Vordergrund:

Das Weltbild des göttlichen Aristoteles mit seinen mystisch musizierenden Sphären und kristallinen Gewölben und den Kreisläufen seiner Himmelskörper und dem Schiefenwinkel der Sonnenbahn und den Geheimnissen der Satellitentafeln und dem Sternenreichtum des Katalogs der südlichen Halbkugel und der erleuchteten Konstruktion des celestialen Globus ist ein Gebäude von solcher Ordnung und Schönheit, dass wir wohl zögern sollten, diese Harmonie zu stören.²⁹

Der Zsótér'sche Eklektizismus stellt also das Oszillationsverhältnis zwischen einem ästhetisch-harmonischen Welt-Bild und einer instrumentalisierten abstrakten Welt-Wahrnehmung dar.³⁰ Die Darstellung bedeutet aber keine Entscheidung für oder gegen. Einerseits lässt sich in

dieser Inszenierung kein Element oder Moment vorfinden, das—wie die Komposition der Farben in *Der heiligen Johanna der Schlachthöfe* und der Wandteppich in *Furcht und Elend*—eine überwiegend große Wirkung ausüben und demzufolge die theatralischen Zeichensysteme hierarchisch anordnen könnte. Andererseits muss sich der Zuschauer immer stärker auf die leibliche Präsenz des Hauptdarstellers konzentrieren: Der mehr als hundert Kilo schwere Mann kann von seiner Rolle dadurch Distanz halten, dass die Figur von Galilei durch immer stärker hervortretende körperliche Erschöpfung (de)konstruiert wird. Diese perfekt post-Brechtsche Rollenbesetzung wird vom Aufzeigen der körperlichen Gebrechlichkeit definiert, indem das Sprechen des dramatischen Textes und die Demonstration des zur schauspielerischen Arbeit nötigen energetischen Feldes die normativen Modi der Wahrnehmung tief erregt (und das *mise en scène* rhythmisiert).

Wie artikuliert sich die "Unterbrechung des Blickes" in den im Budapester "Lusttheater" (Vígzház) aufgeführten Werken, in *Der gute Mensch von Sezuan* und im *Kaukasischen Kreidekreis*? In erster Linie beeinflusst die räumliche Atmosphäre der traditionellen Guckkastenbühne, wie sich die Beziehung zwischen Bild und Wort artikuliert. In der früheren Inszenierung wird vor einem schwarzen Hintergrund voll weißer chinesischer Schriftzeichen entschieden, ob die Welt bleiben kann, wie sie ist, oder nicht. Die Figuren der Parabel treten aus schneeweißen schwebenden Vorhängen mit orientalischem Design hervor, um später spurlos zu verschwinden. Für den Tabakladen steht ein Baumkonstrukt, das einem Teehaus ähnelt und mit einer Hebebühne ins Proszenium gesenkt wird. Im Mittelpunkt des Bühnenbildes steht eine bis zum Ende leer schwebende Dschunke, die—falls nötig—die Songbeleuchtung trägt und den Eindruck einer authentisch chinesischen Stimmung schafft. Dementsprechend hört man den Text von Brecht vor einem Bild, in dem sich Logos und Ikon durch die überzeugende Kraft eines monumentalen Anblicks vereinigen. Die visuelle Gesamtwirkung überzeugt uns davon, dass Shen-Te die Gebote der Götter richtig deutet. Körper, Raum, Zeit, Ton, bzw. Text kommen zum selben Ergebnis: die Welt ist unbewohnbar.

Aus dieser Dialektik ist ein sowohl artistischer als auch monumentaler Bild-Raum entstanden, der das Gefühl enormer Tiefe und Höhe steigert. Somit ist der Grössenunterschied der agierenden Körper und der Bühne von den ersten Minuten an von besonderer Bedeutung. Die Figuren werden vor allem durch die Empirie des Raums, bzw. durch das Farben- und Lichtspiel definiert, was ihre Typisierung oder die Identifizierung mit ihnen automatisch verhindert. Oft sehen wir nur die Konturen der Einwohner des Elendsviertels, ein anderes Mal haben wir das Gefühl, vor einem schwarzgrau blinkenden Tableau zu sitzen, das sich durch die unterschiedlichen, aber bei jeder Figur einfarbigen Kostüme in

ein lebendiges Bild verwandelt. Die Dessau-Songs werden im Zeichen der Statik und des Slow Motion choreographiert, was eine betont chorische Kinesik hervorruft: In dieser bezaubernd bildlichen Atmosphäre werden die Rollenfiguren zu fast unbeweglichen theatralischen Protagonisten, und die wohlbekannten Worte Brechts üben auf unseren Intellekt eine Wirkung aus wie eiskaltes Wasser.

Die in *Der Gute Mensch von Sezuan* nur noch in Spuren zu sehenden Techniken des Chorischen werden im *Kaukasischen Kreidekreis* eindeutig zum Schlüssel der Konstruktion des *mise en scène*. Alle drei Geschichten der Fabel spielen sich in und mit einer singenden Kindergruppe ab: Der dem Zuschauerraum gegenüberstehende Kinderchor der Ungarischen Staatsoper diskutiert mit durchgestrecktem Rücken und der Hand auf dem Knie über die Tal-Frage; nach dem Schlag des Gefreiten verkörpert einer von ihnen den adoptierten Sohn von Gruse; aus ihren Körpern bildet sich das Bild des schwankenden Gletschersteigs, bzw. des Kreidekreises. Diese Szenographie macht es unmöglich, die Verhaltensformen historisch zu rekonstruieren und den dramatischen Raum, bzw. die dramatische Zeit als "imitatio naturae" zu identifizieren: Die Kinder erscheinen auf der Bühne eindeutig nicht als Archetypen der Unschuld oder der Verletzbarkeit, sondern als Mitglieder eines (Opern- oder Oratorium)Chors. Als kleine Menschen-Körper heben sie die Dichotomie zwischen Kollektiv und Individuum, Moment und Geschichte, individueller Motivation und sozialer Bedeutung auf. Derart wird die gegenseitige Historisierung der fabelbildenden Handlungen von Gruse, Azdak und der Kolchosdörfer außer Kraft gesetzt und die Salomonische Entscheidung vollkommen abstrahiert. Die poetische Aura des Kinderchors verkörpert aber die auch Brecht inspirierende Volkssänger-Konvention, und der Kinderchor fungiert nicht nur als Konkretisierung der Salomonischen Entscheidung, sondern auch als Mittel der visuellen und akustischen Narration: Da der Sänger von einer filigranen, in gelben Tüll gekleideten (weiblichen) Märchenfee-Figur verkörpert wird, kann der Chor auch als ein Sichervielfachen von Arkadi Tscheidse gesehen werden.

Vor dem Horizont der heutigen Brecht-Rezeption ist von Bedeutung, dass die Welt (das Tal, das Kind) in beiden Inszenierungen von einem guten *Menschen* gerettet werden kann, dessen anthropologische Position durch seinen Foucaultschen "Tod" definiert wird. Shen Te und Shui Ta unterscheiden sich in diesem Fall nur durch eine Hose und durch eine Krawatte, was die psychologische Analyse der Grundsituation in den Vordergrund rückt: In allen Akzenten, Kopfbewegungen, Anblicken von Shen Te sind die Strenge und Rücksichtslosigkeit von Shui Ta anwesend, in Shui Ta aber ist ihre Naivität und ihr Glaube leiblich zu spüren. Am Ende des Stücks lassen die Götter das Mädchen unter Flugzeuggeräusch allein, und nur der unerwartet herabgelassene eiserne Vorhang rettet sie vor der stummen Menge der sich langsam nähernden Schmarotzer.

Als sich dann die Hauptdarstellerin den Zuschauern gegenüber setzt, um den berühmten Epilog zu sprechen, steht nicht die (soziologisch und ethisch zu interpretierende) Relativität vom Gut und Böse, sondern die anthropologischen Gesetzmäßigkeiten und Fragen des Mensch-Seins im Mittelpunkt. Und wenn man den Kinderchor im *Kaukasischen Kreidekreis* als Verkörperung des "Gartens von Azdak" deutet, wird die Kreidekreis-Handlung im Sinne einer humanistischen Ethik parabelhaft. Die szenische Interpretation der Fabel wird aber nur zu einem Faktor der Atmosphäre, deren Ereignishaftigkeit durch voneinander unabhängige und sich nach eigenen Gesetzen gestaltende Text-, Raum- und Körper-Poesien hervorgerufen wird.

Der Rhythmus des *mise en scène* stellt die Schauspieler in beiden Fällen vor eine schwierige Aufgabe, denn sie müssen eine im Grunde genommene statische Szenographie von faszinierender multimedialer Wirkung dynamisieren. In *Der gute Mensch von Sezuan* lassen sich dafür drei gute Beispiele finden. (i) Der Archetyp der ihren Sohn nicht liebenden Mutter wird durch eine akrobatisch-künstliche Spielweise verfremdet: Die mollige Schauspielerin rhythmisiert ihren Körpertext mit unerwarteten, völlig unmotivierten Bewegungen und mit merkwürdiger Artikulation. Sie fällt auf den Bauch, auf den Boden oder auf eine Planke, die als Hochzeitstisch benutzt wird; sie hält brüllend die Konsonanten einiger Worte lange aus, oder sie wird in der berühmten 8. Szene in einen schaukelnden Käfig gezwungen, um über Suns Verwandlung Bericht zu erstatten. (ii) Im Spiel der Rolle "Su Fu" dominiert aber eindeutig eine eigenartige Selbstironie. Diese traditionell als alt, kahlköpfig und dickbäuchig dargestellte Figur wird von einem der größten Amorosos des ungarischen Theaters verkörpert. Diese Wahl aber interpretiert nicht nur den Barbier-Typ, sondern rhetorisiert ihn auch. Die Zuschauer sind Zeugen einer absolut präzise segmentierten Körperartikulation: Er spricht mit ausdruckslosem Gesicht, situationsunabhängig in einer Pose erstarrt. So werden die ausgesprochenen Sätze, Wörter und Silben nicht wegen ihrer Bedeutung, sondern wegen der Darstellungsart interessant. (iii) Das Spiel des Protagonisten markiert eindeutig eine neue Variation des Zsótérschen Formenkanons, die mit deutschsprachigen Inszenierungen eine „Familienähnlichkeit“ aufweist, wie Luc Percevals *Andromache* oder Mark Thalheimers *Drei Schwestern*. Die Verfremdung der auf den ersten Blick traditionellen Spielweise ist als eine Art permanente Selbstreflexion zu bestimmen, die aber nicht aus einer transparenten Markierung (z. B. durch eine akrobatisch-künstliche Zeichensprache) folgt. Die natürliche und problemlose Identität des Körpers (A) und der Rolle (X) erscheint deshalb in Anführungszeichen oder in Klammern, weil sich auch die illusionsstiftendsten Tricks in ihrer *TheatREALität* zeigen können. Das macht unter anderem die Um-(und Neu)deutung der dramatischen Situationen möglich: Z.B. angenommen, dass Shen Te und Jang Sun bei der

ersten Begegnung im Regen *noch nicht* verliebt sind, dann müssen sich die Spieler von ihren schönsten Stereotypen des "ersten Rendezvous" befreien und dürfen sie gegen keine anderen Klischees eintauschen.

Im *kaukasischen Kreidekreis* setzt sich dieses Experiment mit dem psychologischen Realismus fort. Die Rolle der Markierung spielt in diesem Fall eine eindeutig dominante struktur- und atmosphärenbildende Technik: Die chorische Choreographie der leiblich spürbaren Körperskulpturen beweist, dass Unbeweglichkeit auf keinen Fall mit Bewegungslosigkeit gleichgesetzt werden darf. Im an die sozialistischen Kultursäle der 70er erinnernden Raum konkretisiert sich die Geschichte zweier Kolchosdörfer, Azdak und Gruse, nur durch linguistische und paralinguistische Zeichen. Die Funktion des Narrators erfüllen professionell ausgebildete dünne Kinderstimmen und kleine Kinderkörper in schwarzen Uniformen. In der Kinesik und Proxemik dominieren—von den Solos abgesehen—die wenigen Gruppenbewegungen und das Stehen oder Sitzen auf mit grünem und orangenrotem Plüsch bezogenen Kinosesseln. Durch diese Modi der Verkörperung lassen sich Situationen wie der Kreidekreis-Prozess oder die Panik in dem Palast eindeutig identifizieren. Dazu parallel wird aber die Wahrnehmung der Zuschauer nach einem vom Gewohnten ganz unterschiedlichen (z.B. langsameren und feiner segmentierten) Muster strukturiert. Demzufolge wirken auch die stereotypen Darstellungsweisen sowohl visuell als auch akustisch unnatürlich und fremd. Diese Artistik unterstreicht die eindeutige Dominanz des durch Kinderstimmen gesprochenen Sprechgesangs. So wird die Gattung durch die Inszenierung als epische Oper bestimmt. Die Emanzipation, bzw. die Dehierarchisierung der Zeichensysteme kennzeichnet aber nicht nur das Verhältnis zwischen dem Text von Brecht und der Musik von Dessau: Wenn Not- und Spottleuchten den faszinierenden Effekt einer Feuergabe oder des Sternenhimmels heraufbeschwören, bildet dies einen Rahmen für die Monumentalität des Bühnenbaus.

In der Schauspielkunst bedeutet diese Dehierarchisierung eine Entharmonisierung. Sie versucht, die bequeme Zuschauerposition zu stören, die auf der Priorität der affektiv-mimetischen Identifikation beruht. In den besten Stücken des "jungen" Zsótér wurde dies durch eine "Szenographie des Risikos" verwirklicht: Eine Mutter (Steven Berkoff: *Der Grieche*) im Gasherd, Woyzeck auf einer Leiter, Hanne (Hauptmann: *Fuhrmann Henschel*) auf einem Schwebebalken, Pericles in einer mit Wasser gefüllten Badewanne. In diesen Situationen wurden die Agierenden zu physischen Tätigkeiten gezwungen, so dass die Verkörperung statt oder neben der Figurenanalyse durch die Gesetze der Physik und der Biologie bestimmt wird. *Der kaukasische Kreidekreis* verzichtet aber auf diese einspielbaren Requisiten. Abgesehen von den das Hinein- und Herausgehen betont erschwerenden engen Sitzreihen, überträgt er diese Funktion allein dem Schauspieler. Die Rollenfigur wird des Öfteren nur

durch ein einziges Wort, durch eine kleine Bewegung oder durch einen Blick hinsichtlich ihrer sexuellen, gesellschaftlichen, politischen Identität definiert. Diese Figuren-Charakterisierung bewirkt aber eine nicht mehr nur punktuelle, sondern permanente Desemiotisierung des Körpers. Sie ist im Grunde genommen mit drei Techniken beschreibbar.

Im ersten Fall bildet sich ein Körperbild, das keine Rollenfigur, sondern eine bestimmte Situation oder ein menschliches Verhalten bezeichnet: Der ehemalige Dorfschreiber z. B. bückt sich bis zum Boden und küsst auf allen Vieren die Füße der spazierenden Gouverneursfrau. Oder der zum Tode verurteilte Azdak wird an einer Hundeleine geführt und tobt in einem von der zentripetalen Kraft und der Länge der Hundeleine eingegrenzten Kreis. Der zweite Fall basiert auf dem dilatabeln Verhältnis zwischen dem Sexus der Rolle und dem der SchauspielerIn bzw. des Schauspielers. Die dieser ständigen Koinzidenz zu dankende Spannung verhindert nämlich von Anfang an, dass die realistische Identifikation das alleingültige Prinzip des Zuschauens sein kann. Am interessantesten erweist sich aber das Experiment mit der Rhythmisierung des *mise en scène* durch die Kinesik von quasi-unbeweglichen Körpern. Die leiblich spürbaren Wesen atmen, sehen, sprechen auf der Bühne, als stünden, lägen, säßen sie an dem Sezierbett ihrer eigenen Körpergewohnheiten. Der Schauspieler muss in diesem Fall die von Kinesik unabhängige Mimik oder Proxemik als Nullmorphem bestimmen, damit sich der Zuschauer nicht allein ein System von analysierbaren Rollenfiguren, sondern eine Reihe von kaum sichtbaren Körper-Differenzen ansehen kann. Die unentbehrlichen Stereotype des traditionellen Rollenspiels werden also durch die Transparenz eines energetischen Körper-Konzeptes dekonstruiert. In diesem Sinne kann man z.B. die Vorführung des Artisten in einem T-Shirt interpretieren, der fünfmal und ganz unerwartet Rad schlägt und Saltos rückwärts macht: Er spielt eigentlich die Rolle des Panzerreiters, fungiert als wunderschöne theatralische Zäsur, ist aber vor allem mit der Energie identifizierbar, die zur Verwirklichung dieser Sport-Choreographie nötig ist.

III

Diese Wirkung setzt nicht nur bei Regisseur und Schauspieler eine differenzierte Kenntnis der Verkörperungstechniken voraus, sondern auch der Zuschauer braucht dieses Wissen. Der Genuss der einfachen, lang gespannten Gesten und der Körper-Skulpturen stellt zugleich die mentale und physische Kondition der Zuschauer auf eine harte Probe. Um die Art und Weise der Zsótérschen Provokation des traditionellen Zuschauens zu präzisieren, müssen wir also die mit ihr verbundene mentale und physische Anstrengung genauer bestimmen.

„Es gibt zwei Künste zu entwickeln: die Schauspielkunst und die Zuschauerkunst,“ schreibt Brecht in *Neuer Technik der Schauspielkunst*.³¹

In Zsótér's Inszenierungen hängt der Erfolg davon ab, ob der Zuschauer zur "Ästhetik der Unterbrechung" bereit ist, als "der frei durch den Raum schweifende Blick des Zuschauers plötzlich inne hält, bei einer Geste, einem Blick, einem Lichtstrahl, einem Farbenfleck, einem Gegenstand verharret, ehe er seine Wanderung wieder aufnimmt."³² Nehmen wir ein letztes Beispiel! Mutter Courage zieht bei Zsótér keinen Wagen, sondern sitzt unbeweglich an einem Tisch, auf den die Leichen ihrer toten Kinder liegen. Sie sagt: "Da haben sie Geld für die Auslagen" und sieht innerhalb der gemalten Ruinen des Teatro Garibaldi in einem traditionellen Bühnenraum niemanden an. Diese unмотivierte und nicht harmonische Beziehung zwischen der fast visionären Wirkung des biblischen Bühnenbildes und dem einfachen Satz rhetorisiert den dramatischen Text. Demzufolge kann das Gehörte auf keinen Fall gewährleisten, dass auf der Bühne eine Fabel ("das abgegrenzte Gesamtgeschehnis"³³) wahrgenommen werden kann. Eine weitere Folge der Inszenierung ist, dass die visuellen und akustischen Zeichen nicht nach einer dramatischen, sondern nach einer theatralischen Logik konzipiert werden: auch die bekanntesten Stereotypen stellen sich dem Auge und dem Ohr entweder langsam oder blitzartig in ihrer Spezifität und Materialität dar.

Es erfordert hohe Konzentration, um dies „lesen“ zu können. Der zu lesende Text ist aber theatralisch multimedial, und deshalb wirkt das (simultane und multiperspektivische) Wahrnehmen dem (linear-sukzessiven und kausalen) Modus des Lesens entgegen. Diese Entgegenwirkung definiert das Theater-Lesen, das—vom medientheoretischen Gesichtspunkt aus—ein ausschließlich im Theater mögliches Paradoxon ist. In diesem Hinblick ist der Unterschied zwischen Sinnenfreude [*voluptas*] und Neugierde [*curiositas*] (Jauß) von besonderer Relevanz: Die erschütternde (intertextuell zu erklärende) Wirkung der Bilder auf der Bühne garantiert eine in sich ruhige, harmonische Atmosphäre, die durch die Transparenz des Schauspiels unterbrochen wird. Da diese Transparenz das Ergebnis einer Wieder- oder Neuentdeckung der Körpertechniken und Körper-Konzepten ist, artikuliert sich das Theater-Lesen in der ständigen Verunsicherung der Beobachterpositionen, bzw. in einer *curiosen* Inszenierung der Normativität.

Wie kann man die Bedeutung dieser TheatREALität und des Politischen im post-Brechtschen Sinne ausloten? Es scheint vielleicht allzu naheliegend, die Langeweile des Theater-Lesens als eine Art Gegenreaktion auf die wirklichkeits- und bilderflutschaffende Kraft der neuen Medien aufzufassen. Die Kultur des "elektronischen Zeitalters" (Virilio) betont nämlich die schöpferische Potenz der Mimesis—in Form der Simulation. In diesem Fall kann Nachahmung (der Bezug auf ein Ur- oder Vorbild) nicht länger eine Orientierungsgröße der Mimesis sein, da die neuen Medien eigene Bilder schaffen.³⁴ Jonathan Crary spricht im Buch *Techniques of the Observer* dafür, dass

The rapid development in little more than a decade of a vast array of computer graphics techniques is part of a sweeping reconfiguration of relations between an observing subject and modes of representation that effectively nullifies most of the culturally established meanings of the terms *observer* and *representation*. The formalisation and diffusion of computer generated imagery heralds the ubiquitous implantation of fabricated visual "spaces" radically different from the mimetic capacities of film, photography, and television. ...computer animation ... and multispectral sensors are only a few of the techniques that are relocating vision to a plane severed from a human observer. ... Most of the historically important functions of the human eye are being supplanted by practices in which visual images no longer have any reference to the position of an observer in a "real," optically perceived world. If these images can be said to refer to anything, it is to millions of bits of electronic mathematical data.³⁵

Das Erkennen dieses Zustandes legitimiert einerseits die heute dominante medientheoretische Prägung der Geisteswissenschaften. Andererseits macht es klar, warum die Theaterwissenschaft in ein Stadium geraten ist, in dem die mediale Bedingtheit des Theaters immer mehr in den Vordergrund rückt.

"Die Frage nach Dimensionen des Theatralischen verbindet sich aberaufsengstemitdemProblemderIntensitätvonWahrnehmungsweisen. [Dem Öffentlichkeitscharakter des Theaters zufolge lässt sich nämlich] Theatralität nicht definitorisch festschreiben ohne Bezug auf die innere Dynamik jeweils gegebener Beobachterperspektiven."³⁶ Im Hinblick auf die Inszenierungsanalyse stellt sich damit die Frage, auf welche Weise die je spezifische Materialität und Medialität einer Inszenierung ihre Wahrnehmung beeinflusst.³⁷ Aleida Assmann bezeichnet kulturelle Grenzerfahrungen dieser Art als "wilde Semiose." In diesem Fall wird ein semiotisches Grundgesetz ungültig, nach der das Zeichen—um semantisch präsent sein zu können—materiell verschwinden muss.³⁸ Dieser semiotische "Unfall" bedeutet eigentlich die Umstrukturierung der Dimensionen der Theatralität (Semiosis/Sprache—Kinesis/Körper—Aisthesis/Wahrnehmung). In den behandelten Zsótér-Inszenierungen vollzieht sich diese Umstrukturierung auf folgende Weise: (i) Die sich kaum rührenden Figuren verkörpern den dramatischen Text nicht nur als eine Sinnkonstitution, sondern zeigen auf den leiblichen Prozess der szenischen Interpretation. (ii) Der (oft in einem Chor auftretende) Körper kann als das zur (Selbst)inszenierung nötige Energiepotential

definiert werden, was eine dialogartige Wirkung ausübt. Der Dialog wird zwischen der verkörperten Rolle (Thema, Idee—*Fabel*) und dem Akt der Verkörperung (des Aussprechens, des Zeigens—*Gestus*) geführt. (iii) Das malerische Raum- und Zeit-Erlebnis konstituiert sich durch eine Art Profanität. Der dramatische Zeit-Raum ist nämlich unmöglich im Rahmen des Illusionstheaters zu bestimmen, denn er wird fast ausschließlich durch das Körperspiel und demzufolge durch das Empirische definiert. So kann es sein, dass der Zuschauer mit seinem Leib hören, sehen und denken muss.

Wenn diese performativen Erfahrungen als Modelle einer Kultur aufgefasst werden, in der die (nur rhetorisch zu deutenden) Termini wie die virtuelle Wirklichkeit oder das Weltdorf zur wahren Wirklichkeit werden, kann man auch das Politische im post-Brechtschen Theater präzisieren. Das würde der Kittlerschen These trotzen, nach der der Mensch (indem er zur Summe test- und messbarer physiologischer Abläufe, erfasst durch Datensammlungen, geworden sei) überhaupt gestorben sei.³⁹ "Das Verschwinden der Körper in den Bildern ist aber nun genau der Prozess, der meiner Ansicht nach von der Performance Art und dem postmodernen Theater des letzten Jahrzehnts problematisiert und wieder dekonstruierend aufgegriffen worden ist," schreibt Johannes Birringer.⁴⁰ Dieser Ansatz betrachtet den Rezeptionszustand, in dem sich der Zuschauer auf die physischen Handlungen und Verkörperungstechniken konzentriert. Das wahrnehmungspolitische Theater im Medienzeitalter kann sich also als Balsam erweisen. Es heile die Wunde des anthropologisch erkrankten Menschen auf der Grenze der Gutenberg Galaxis und des Weltdorfes, der wegen seiner (nicht nur ex-zentrischen sondern auch) ex-körperlichen Position leide.⁴¹ Vom heutigen Stande der Inszenierungsanalyse aus gesehen, scheint es aber möglicherweise viel produktiver, das Politische als heuristische Aushilfskategorie heranzuziehen. In diesem Fall muss die Inszenierungsanalyse beweisen, dass das energetische Feld des *mise en scène* durch die Beschreibung der Dialogizität der Sinne "nicht poetisch zu evozieren, sondern präzise zu beschreiben" ist.⁴² Beide Ansätze sind sich aber darin einig, dass der von postdramatischen (und post-Brechtschen) Merkmalen geprägte Formenkanon von Sándor Zsótér mit dem Attribut "(wahrnehmungs)politisch" gekennzeichnet werden kann.

Anmerkungen

¹ Die Entstehung dieser Studie wurde vom Stipendium "János Bolyai" der Ungarischen Akademie der Wissenschaften gefördert.

² Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater* (Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1999), S. 48-31.

³ Vgl. Erika Fischer-Lichte, *Kurze Geschichte des deutschen Theaters* (Tübingen/Basel: Francke, 1993), S. 301.

⁴ Lehmann, *Postdramatisches Theater*, S. 23.

⁵ Vgl. Magdolna Balkányi, "Wie eine Theatertradition für Veränderung reif wird: Das ungarische Theater der neunziger Jahre," *Forum Modernes Theater* (Frühling 2001), S. 3-20.

⁶ Heiner Müller, "Verabschiedung des Lehrstücks," in Heiner Müller, *Herzstück* (Berlin: Rotbuch, 1994), S. 85-86.

⁷ "Brecht und seine Schüler versuchten in ihren Inszenierungen ansatzweise einen Formenkanon aufzustellen. Doch zeigte sich, dass der zunehmende Erfolg des Berliner Ensembles die *Märchenhaftigkeit* seiner Inszenierungen aufplusterte, jeden kritischen Ansatz erstickte, den eigentlichen ins Gegenteil verkehrte. Brecht berief sich auf die veröffentlichten Texte, aber auf der Bühne wollte er bis zum Schluss *leutselig* bleiben." [Hervorhebung des Verfassers] Einar Schleef, *Droge, Faust, Parzival* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997), S. 45.

⁸ Patrice Pavis, "On Brecht's Notion of Gestus," in Patrice Pavis, *Languages of the Stage* (New York: Performing Arts Journal Publications, 1982), S. 37-50; hier S. 45.

⁹ Vgl. Hans Martin Ritter, *Das Gestische Prinzip bei Bertolt Brecht* (Köln: Prometh, 1986), S. 13-32.

¹⁰ Bertolt Brecht, "Der Messingkauf," in Bertolt Brecht, *Gesammelte Werke in 20 Bänden* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1967), Band 16. S. 500-657; hier S. 525.

¹¹ "Der Versuch ist gescheitert, mir fällt zum LEHRSTÜCK nichts mehr ein. Eine Brechtadeptin sagte 1957 gegen KORREKTUR: die Erzählungen sind nicht adressiert. Was nicht adressiert ist, kann man nicht inszenieren. Die kümmerliche Meinung über Kunst, das vorindustrielle Bild von Gesellschaft beiseite: Ich kenne 1977 meinen Adressaten weniger als damals; Stücke werden heute mehr als 1957 für das Theater geschrieben statt eines Publikums." Müller, *Verabschiedung*, S. 85.

¹² Vgl. Dietmar Kamper, Christoph Wulf, Hrsg., *Anthropologie nach dem Tode des Menschen. Vervollkommnung und Unverbesserlichkeit* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1994).

¹³ Hans-Thies Lehmann, "Fabel-Haft," in Hans-Thies Lehmann, *Das Politische Schreiben* (Berlin: Theater der Zeit, 2002), S. 219-237; hier S. 228.

¹⁴ Ken Urban, "An Ethics of Catastrophe: The Theatre of Sarah Kane," *Performance Art Journal* (September 2001), S. 36-46; hier S. 39.

¹⁵ Ebd. S. 36.

¹⁶ Vgl. Tom Sellar, "Truth and Dare: Sarah Kane's *Blasted*," *Theater* (Januar 1996), S. 29-34.

¹⁷ Sarah Kane, *Phaedra's Love*, in Sarah Kane, *Complete Plays* (London: Methuen, 2001), S. 65-103; hier S. 102-103.

¹⁸ "Der anthropologische Materialismus kennt einen Begriff des *Bildraums*, der in der Erfahrung gründet, dass—wenn schon nicht der einzelmenschliche Leib, so doch—die technisch organisierte *physis* des Kollektivs von Bildern durchdrungen werden

und in Bilder eintreten kann. In dieser Durchdringung von Leib und Bild öffnet sich der eigentliche Handlungsraum. Die Distanz der Anschauung ist hier liquidiert: Man sieht die Bilder nicht mehr vor sich, sondern tritt in sie ein.“ Norbert Bolz, *Eine kurze Geschichte des Scheins* (München: Fink, 1991), S. 100.

¹⁹ Pavis, *On Brecht's Notion of Gestus*, S. 42.

²⁰ Den Begriff "chair" von Merleau-Ponty benütze ich nach Erika Fischer-Lichte, "Verkörperung / Embodiment. Zum Wandel einer alten theaterwissenschaftlichen in eine neue kulturwissenschaftliche Kategorie," in Erika Fischer-Lichte, Christian Horn, Martin Warstat, Hrsg., *Verkörperung* (Tübingen/Basel: Francke, 2002), S. 11-28.

²¹ Pavis, *On Brecht's Notion of Gestus*, S. 48; Nicolaus Müller-Schöll, *Das Theater des "konstruktiven Defaitismus": Lektüren zur Theorie der A-Identität bei Walter Benjamin, Bertolt Brecht und Heiner Müller* (Frankfurt am Main/Basel: Stroemfeld, 2002), S. 301.

²² Giorgio Agamben zit. in Lehmann, *Postdramatisches Theater*, S. 375.

²³ Anne Übersfeld, "The Pleasure of the Spectator," *Modern Drama Review* (January 1982), S. 127-139; hier S. 138.

²⁴ Vgl. Wolfgang Welsch, "Ästhetik und Anästhetik," in Wolfgang Welsch, *Ästhetisches Denken* (Stuttgart: Reclam, 1998), S. 9-40; hier S. 34-35.

²⁵ Lehmann, *Postdramatisches Theater*, S. 471.

²⁶ Samuel Weber, "Humanitäre Intervention im Zeitalter der Medien: Zur Frage einer heterogenen Politik," in Hans-Peter Jack, Hannelore Pfeil, Hrsg., *Politiken des Anderen* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995), Bd. 1. S. 5-27; hier S. 26.

²⁷ Lehmann, *Postdramatisches Theater*, S. 206.

²⁸ Fischer-Lichte, *Kurze Geschichte*, S. 420.

²⁹ Bertolt Brecht, "Leben des Galilei," in BFA, Band 3. S. 1267.

³⁰ Vgl. Gert Sautermeister, "Zweifelskunst, abgebrochene Dialektik, blinde Stellen: *Leben des Galilei* (3. Fassung, 1955)," in Walter Hinderer, Hrsg., *Brechts Dramen: Neue Interpretationen* (Stuttgart: Reclam, 1984), S. 125-161; hier S. 127.

³¹ Bertolt Brecht, "Neue Technik der Schauspielkunst," BFA, Band 16. S. 710-771; hier S. 710.

³² Erika Fischer-Lichte, "The Aesthetics of Disruption: German Theatre in the Age of Media," in *Theater Survey* (November 1993): S. 7-27; hier S. 27.

³³ Bertolt Brecht, "Kleines Organon für das Theater," BFA, Band 16 S. 661-708; hier 693.

³⁴ Martina Leeker, *Mime, Mimesis und Technologie* (München: Wilhelm Fink, 1995), S. 296.

³⁵ Jonathan Crary, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century* (Massachusetts, London: MIT Press, 1990), S. 1-2.

³⁶ Helmar Schramm, "Theatralität und Schrift / Kultur: Überlegungen zur Paradoxie des Theaterbegriffs," *Theaterzeitschrift* 35 (1993), S. 101-108; hier S. 102.

³⁷ Vgl. Erika Fischer-Lichte, *Ästhetische Erfahrung. Das Semiotische und das*

Performative (Tübingen/Basel: Francke, 2001), S. 311-321.

³⁸ Aleida Assmann, "Die Sprache der Dinge," in Hans Ulrich Gumbrecht, Klaus Ludwig Pfeiffer, Hrsg., *Materialität der Kommunikation* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988), S. 235-242; hier S. 238.

³⁹ Es ist ein "Tod, demgegenüber der vielberedete Tod Gottes eine Episode ist." Friedrich A. Kittler, *Aufschreibesysteme 1800-1900* (München: Fink, 1995), S. 326.

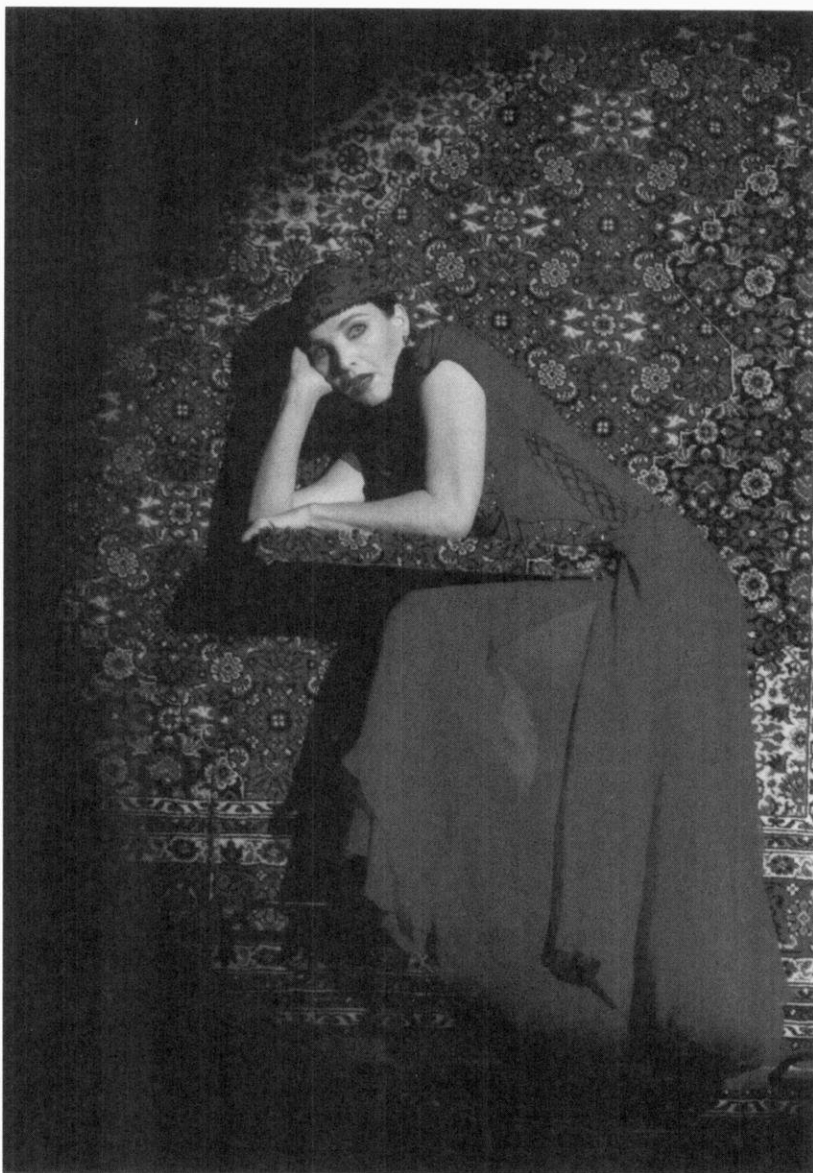
⁴⁰ Johann Birringer, "Erschöpfter Raum—Verschwindende Körper," in Florian Rötzer, Hrsg., *Digitaler Schein: Ästhetik der elektronischen Medien* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1987), S. 491-518; hier S. 511.

⁴¹ Vgl. Irmela Schneider, "Anthropologische Kränkungen—Zum Zusammenhang von Medialität und Körperlichkeit in Mediendiskursen," in Irmela Schneider, Hrsg., *Was vom Körper übrig bleibt? Körperlichkeit—Identität—Medien* (Frankfurt am Main/New York: Campus, 2000), S. 13-39.

⁴² Fischer-Lichte, *Ästhetische Erfahrung*, S. 264.



Vera Venczel as Arkadi Tschaidze and the children's chorus in *The Caucasian Chalk Circle* (2003, directed by Sándor Zsótér) Copyright: Zsuzsa Koncz



Adél Kováts as Judith Keith in *Fear and Misery of the Third Reich* (1998, directed by Sándor Zsótér) Copyright: Zsuzsa Koncz

Brecht und Sondheim: Eine unheilige Allianz

Aus naheliegenden politischen Gründen ist Brecht weit entfernt vom Broadway-Musical, und die meisten Broadway-Schriftsteller beachten ihn kaum. Sondheim, der ihn beachtet, mag ihn nicht. Und doch baute der Broadway-Musical immer auf einem Grundsatz, der Brechts dramatischer Theorie ähnlich ist, dem Grundsatz des Unterscheids zwischen gesungenem Lied und gesprochenem Dialog. Dieser Grundsatz wurde jahrelang durch den Glauben verwischt, dass Musicals im Zeitalter von Rodgers und Hammerstein "integriert" worden seien, als hätte ein heruntergekommenes Wagnertum vom "Great White Way" Besitz ergriffen, aber die einflussreichsten Musicals der letzten vierzig Jahre erinnern daran, dass die "Integration" eine falsche Ästhetik für diese Musikform schon immer war. Die Bewegung zwischen Lied und Dialog war von Anfang an die Hauptquelle dramatischer Energie im Musical, und Sondheim-Werke wie *Sweeney Todd*, *Pacific Overtures* oder *Assassins* erreichen eine ästhetische Wirkung, die durchaus Brechts dramatischer Theorie entspricht. Der politische Unterschied zwischen Brecht und Broadway bleibt selbstverständlich bestehen, jedoch weist die ästhetische Ähnlichkeit darauf hin, dass es höchste Zeit ist, über das amerikanische Musiktheater neu nachzudenken.

Brecht stands at a far distance from the Broadway musical for emphatic political reasons, and most Broadway writers pay him little heed. Sondheim, who does heed him, doesn't like him. Yet the Broadway musical has always been built on a principle that bears kinship with Brecht's dramatic theory, a principle of difference between the "number" and the "book." For many years this principle was obscured by the belief that musicals became "integrated" in the age of Rodgers and Hammerstein, as though a downgraded Wagnerianism had taken hold on the Great White Way, but the most influential musicals of the past forty years have made us aware that "integration" is a false aesthetic for this form of theater. Alternation between book and number has always been the source of dramatic energy in the musical, and Sondheim shows like *Sweeney Todd*, *Pacific Overtures*, and *Assassins* attain an aesthetic effect congruent with Brecht's dramatic theory. The political difference between Brecht and Broadway remains, but the aesthetic similarity calls for new thinking about musical theater and its venues.

Brecht and Sondheim: An Unholy Alliance¹

Scott McMillin

The alliance of my title is unholy because the persons joined there, Brecht and Sondheim, would have regarded one another with contempt if they had ever had occasion to meet. The closest Brecht came to Sondheim was several blocks: in the mid-1940s, Brecht stayed with Ruth Berlau on West 57th Street in New York City when Sondheim was living in his mother's apartment on 54th Street. As a young man interested in theater, Sondheim would have known about Brecht, but his attitude has always been brusque. "The trouble with Brecht," Sondheim says, is that "he always puts politics to the forefront and the characters to the rear."² For Sondheim, the proper order puts character first and politics sometimes not at all. This opposition is fundamental. By "character" Sondheim means character according to the tenets of realistic psychology, which assumes a unitary subject capable of adjustment through personal growth, guilt, good parenting, education, and therapy, the standards of American individualism. Brecht despised those notions. His view of character as the product of economic and political circumstances disagrees with the psychological definition, and his way of training actors to divide themselves from the characters they present and become commentators on their economic and political environment would have seemed heavy-handed and didactic to Sondheim.

But I am interested in something more formal than the question of whether Brecht and Sondheim agreed with one another. Sondheim has brought the American musical into prominence as a major form of drama—not only because *Sweeney Todd*, *Into the Woods*, *A Little Night Music*, *Follies*, *A Funny Thing Happened on the Way to the Forum*, *Pacific Overtures* and *Sunday in the Park with George* are performed frequently and in many countries, but also because these shows reflect on the aesthetic principles of the musical itself. A Sondheim show calls attention to the history of its own genre at the same time as it extends the genre into new territory, making audiences formally aware of the kind of drama at hand. Although Sondheim is not aiming for a Brechtian effect, a Brechtian effect is often the result. Yet the Brecht-Sondheim connection is rarely made, and the reason is not only that Sondheim does not care for Brecht. The musical is saddled with a false theory, a watered-down form of Wagnerianism, and this stands in the way of what I take to be the more trenchant view, that on aesthetic grounds, and sometimes on political, Brecht is the theorist who can set Sondheim and the Broadway musical in clearest light.

The false theory is that of the "integrated musical." It holds that

Who Was Ruth Berlau? / Wer war Ruth Berlau?

Stephen Brockmann et al., eds., *The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch*
Volume 30 (Pittsburgh: The International Brecht Society, 2005)

all elements of a show should be unified, so that plot, character, song, dance, orchestration, and setting blend together into what is sometimes called a seamless whole. Richard Rodgers and Oscar Hammerstein II were articulate proponents of this idea, and the historical moment when integration arrived on Broadway is often said, not least of all by Rodgers and Hammerstein, to have been the opening of the Rodgers and Hammerstein *Oklahoma!* in March, 1943. As Rodgers later put it, "when a show works perfectly, it's because all the individual parts complement each other and fit together. No single element overshadows any other. . . . That's what made *Oklahoma!* work. . . . It was a work created by many that gave the impression of having been created by one."³ Hammerstein's version of the theory concerned the unity between music and libretto: the composer/lyricist "expresses the story in his medium just as the librettist expresses the story in his. Or, more accurately, they weld their two crafts and two kinds of talent into a single expression. This is the great secret of the well-integrated musical play. It is not so much a method as a state of mind, or rather a state for two minds, an attitude of unity."⁴ These comments, echoed by lesser figures at the time and since, are a half-century old, yet they still reverberate among commentators on the musical, keen to find a song which "advances" character or a dance which "advances plot. There is some argument about when the decisive change actually took place—some would say it was *Show Boat* in 1927, for example—but it *did* happen, the standard opinion holds: at some point the musical became a seamless whole.

I think the musical is full of seams and lets them show. The difference provided by *Oklahoma* (or by *Show Boat*) is that the seams are more tightly stitched. But before and after Rodgers and Hammerstein, the musical gains its distinction against other forms of theater not through unifying its elements but through using the discrepancies between them. It is the difference between book and number which makes a musical come to life. When a character breaks into song or dance, the plot is being suspended for the insertion of a different element. Musical time takes over from plot time, which is to say that plot time is interrupted for the sake of a new dimension of characterization, a doubling of character into lyric repetitions. This doubling into musical performance breaks the illusion of realism which attends the libretto-scenes and lets characters give a second account of themselves, an account transpiring in song and dance. The result *could* turn into epic theater if the theoretical awareness of the form were sound.

Brecht spotted this possibility when he attended *Oklahoma!* on 30 September 1946. There, in the very show that would be used to define the "integrated musical," Brecht saw the potential for his kind of theater. He did not praise *Oklahoma!* for its "unity." Instead, he wrote:

Alienation effects are extensively used by the designers and dance directors, the latter deriving theirs from folklore. The painted backdrops which constitute the main scenery reflect the influence of modern painting, including good surrealist ideas. In the dance numbers, some of them intelligently worked-out mimes, one now and again finds gestic elements of the epic theater. The plot is strongly outlined and provides a sturdy scaffolding for the various insertions.⁵

Scaffolding and insertions is a much better metaphor for the American musical than the seamless whole. Brecht was no champion of the musical, but he did realize that this was the Broadway genre closest to epic theater. He despised the commercialism of the system, and he mocked the sentimentality which often led to success in the commercial system. But that does not mean he turned his back on the desirability of having his own plays produced on Broadway, and his reputation lay in cabaret-musicals and avant-garde opera. One reason he had been in New York in 1943 was to see if Weill would be interested in reviving their collaboration in order to produce a musical version of *The Good Soldier Schweyk*. Brecht knew that Weill was making a name for himself with musicals like *Lady in the Dark*, *Johnny Johnson*, and *Knickerbocker Holiday*. Weill had adjusted to the conventions of Broadway and was making a profitable career for himself. Brecht hoped to make the same profitable career, but the idea of adjusting his practices seems never to have occurred to him. Indeed, what drew him to Broadway, apart from financial need and a drive for fame, was determination that the conventions of the Broadway musical could be made congruent with his practices. The song-and-dance format could be turned to purposes of alienation techniques under the right sort of direction—his own—Brecht thought, and many of the stars of the musical had their training not in Method Acting but in vaudeville and revues. Zero Mostel, who would eventually play the lead in an early Sondheim success, came out of vaudeville comic routines. Brecht approached him about playing the title-role in *Schweyk*. He approached Elsa Lancaster about playing Mother Courage. When his *Duchess of Malfi* flopped in New York, he complained that the cast lacked the technique of the American musical, calling it an empty form of drama that nevertheless was the one American source of epic techniques.⁶

Brecht also knew that integration-theory derived from Wagner, who had become one of the unexpected stalwarts of modern drama, at least as modern drama was being defined in America in the 1940s. Wagner was one of the four heroes of modern drama in Eric Bentley's influential *Playwright as Thinker*, a book Brecht knew well, and Francis Fergusson's *The Idea of a Theater* devoted a chapter to *Tristan und Isolde*.⁷ Wagner and the theory of integrated music-drama had always

been anathema to Brecht. When he and Weill defined the style of musical drama they were creating in the 1920s, they set their work in opposition to the *Gesamtkunstwerk*. "The epic theater challenges opera through a radical *separation of the elements*," Brecht wrote in his notes to *The Rise and Fall of the City of Mahagonny* (1930). "So long as the arts are supposed to be 'fused' together," he wrote, "the various elements will all be equally degraded, and each will act as a mere 'feed' to the rest" And "the process of fusion extends to the spectator, who gets thrown into the melting pot too and becomes a passive (suffering) part of the total work of art."⁸

So by the 1940s Brecht was able to see the American musical as a disjunctive form, even as its most influential practitioners claimed to be ushering in a new age of integration. But the musical was also "empty" for Brecht, because of its capitalist system of production. This is a Wagner-related issue too, for there is a closer relationship between *Gesamtkunstwerk* theorizing and big-time capitalist showbusiness than most capitalists care to notice. Disneyland can be tracked to Bayreuth along an avenue of unified artistic experience, and the theory of the integrated musical is some of the gravel for building this path. Today there are truly integrated musicals, owing more to through-sung opera than to Rodgers and Hammerstein. The Disney and Lloyd Webber organizations have learned how to turn the integrated musical to their own accounts with shows like *The Lion King* and *Phantom of the Opera*,⁹ and the musical has become a serious form of capitalist investment.

But there are two paths the musical has taken since Rodgers and Hammerstein. There is the truly integrated, quasi-Wagnerian path—let us call that the Lloyd Webber path—and there is the Sondheim path. I am using Sondheim's name as shorthand for a group of composers who are doing important work in the musical, just as I am now inserting Andrew Lloyd Webber's name as shorthand for a group who are doing a different kind of work, but the difference between Sondheim and Lloyd Webber is real, and every investor recognizes it. Sondheim loses money. There are signs now that institutional America is adapting itself to accommodate the Sondheim phenomenon, so money will be made with him too, but his shows, unlike the Lloyd Webber shows, are designed to throw wealth and power off balance in ways Brecht would have appreciated.

For example, the most often produced Sondheim musical, *Sweeney Todd*, which does make money now but lost half a million dollars in its original run, challenges establishment values by presenting a barber who slaughters his clients and uses their corpses as sources of "the best meat pies in London." Brecht would not have been so gross, but he would have been interested. The villain of the piece is a judge in Victorian London—Judge Turpin, responsible years ago for sending a barber into exile and having his way with the barber's wife. Now the

barber is back and he has revenge in mind. Near the end of the first act, when Sweeney has just missed his opportunity to take revenge against Judge Turpin—the Judge was in the barber's chair, head turned back, throat bare to Sweeney's knife, but they were interrupted—*Sweeney Todd* turns on the whole human race and condemns it to death by his razor. The human race is structured by economic power, and those who do not have the power are bound to be kept in their place by those who do—unless they rise up and brandish the knife. Sweeney is singing this in a number called "Epiphany," and Sondheim's lyrics have a Brechtian ring:

In all of the whole human race, Mrs. Lovett,
There are two kinds of men and only two.
There's the one staying put
In his proper place
And the one with his foot
In the other one's face.¹⁰

Sweeney is not himself a revolutionary, but he knows that the injustice of the world is systematic, and the only way to respond against systematic injustice is to use the means at your disposal to destroy the system. He has the knife in his hand. He will use it to slaughter all who come within his range, which is the range of his chair. He is going mad, and that is why he is not a revolutionary. Brecht would have required a rational analysis as a perspective on Sweeney's outcry for general mayhem, and Sondheim is more interested in the outcry than in the rational analysis. But Sondheim's *Sweeney Todd* does dramatize a world that is ripe for revolution, and he does know that alienation technique is called for at this moment. Sweeney is slashing about with his knife when he spots the gentlemen in the audience:

All right! You, sir,
How about a shave?
Come and visit
Your good friend Sweeney—!
You, sir, too, sir—
Welcome to the grave!
I will have vengeance,
I will have salvation!

This strikes me as a clear case of alienation technique with a political edge. The aesthetic theory it belongs to is not integration. It is the outburst of the number that gives the scene its drive, and it is the further outburst of Sweeney's attack against the gentlemen in the

audience that makes the political point that we all support the system that Sweeney will now strike against. It seems to me foolish to claim this as an example of an integrated musical, and it seems to me closer to the mark to think of Brecht and the epic theater as the source for a theory congruent with Sondheim's achievement.

What enables Sondheim shows to catch wealth and power off guard is that they take the discrepancy between book and number as an aesthetic challenge instead of trying to flatten that discrepancy into through-sung integrated pretentiousness. Five minutes after Sweeney's song of revenge quoted above, he and his consort, Mrs. Lovett, are singing a comic music-hall tune about what can be done with Sweeney's victims. She has been using stray cats for her meat pies, but human flesh will be better. This jaunty waltz-tune about cannibalism shows how Sondheim uses popular song formats as interruptions meant to puncture, jostle, criticize, or disrupt the pieties of mainstream culture. "Have a little priest," she sings, as she hands Sweeney a meat pie and imagines how much better it will taste once the corpses start coming in. There will even be "shepherd's pie peppered with actual shepherd."

There is a vaudeville soft-shoe number at the beginning and ending of *Assassins*, "Everybody's Got the Right To Be Happy." That it builds to an ensemble number sung by those who have killed or have tried to kill American Presidents is part of its iconoclastic brilliance. The other part is that the tune turns out to be a standard format, the AABA format, the most common in American popular song. One doesn't know it will turn out that way until the end of the show. At the beginning the "A" section is sung without an immediate repeat and the "B" section is off by itself, perhaps a fragment or an introduction, one cannot be certain. At the end, the structure is finally intact, AABA, with the entire company singing. Countless American songs use this format. It is utterly hackneyed and it can be splendid. When Adele Astaire fell in love with her cross-Atlantic aviator in the Gershwins' *Funny Face* (1927), it was an AABA format that they sang together ("S'Wonderful"). When Joe and the black male chorus carry *Show Boat* (1927) beyond its love-at-first-sight routine, to the point of voicing the despair and endurance of men trapped in labor, it was an AABA format they sang together ("Ol' Man River"). The balcony scene for Tony and Maria in *West Side Story* (1957) was AABA ("Tonight"). Anyone can make a list of AABA songs which express American values of widely different kinds, but Sondheim works this structure out as a kind of ensemble triumph for John Wilkes Booth, Lee Harvey Oswald, Leon Czolgosz, John Hinckley, Charles Guiteau, Giuseppe Zangara, Samuel Byck, Squeaky Fromme, and Sara Jane Moore, their one common element being the intention to assassinate an American President, and in doing so he is throwing wealth and power off balance.¹¹

What Sondheim understands is that the musical depends on the American popular song—on the structure and character of the Tin Pan Alley tune, as it interrupts dramatic action, suspends the plot, comments on the situation, and provides a second means of projecting what he called character. Popular song has always been the driving force of American musical theater. That means the musical is bound to the commercial interests of the entertainment industry, but it also means that the aesthetics of the song-form are crucial in determining the genre of the musical. The American popular song may be grist for the capitalist mills, but it is also an art-form, arguably one of the highest American art-forms. Brecht noted that the capitalist apparatus of German opera made fodder of the intellectuals who wrote the libretti and the music. The writers think they are producing the art-work, Brecht said, but in fact they are caught up in a system which is controlled by financial interests and is devoted to reproducing the successful formats of the past. The financial system on Broadway fits Brecht's complaint exactly. The capital required to mount a musical comes from moneyed circles and corporate boardrooms where profit-mindedness passes for creative thinking and risk is something to be managed. Writers and composers who have gone through the ordeal of the backers' audition would recognize the weight of Brecht's trenchant summary: "By imagining that they have got hold of an apparatus which in fact has got hold of them [the writers] are supporting an apparatus which is out of their control, which is no longer (as they believe) a means of furthering output but has become an obstacle to output, and specifically to their own output as soon as it follows a new and original course."¹²

Certainly there is an enormous amount of formulaic writing in the history of the musical, but one part of Brecht would have understood why a spirit of innovation and experiment has been able to push the musical into new territory in all of its twentieth-century decades. The aesthetic side of song-and-dance artistry can take effect beyond the capitalist industry. Indeed, song-and-dance artistry comes from the American underclasses, from the Lower East Side, the neighborhood of the Gershwin brothers, Irving Berlin, and Yip Harburg, who were listening to music from Harlem, ragtime and jazz, imported from the South and the mid-West. Broadway, which actually goes some distance toward connecting the Lower East Side and Harlem, found itself in the middle, a thriving ground for the spirit of license and parody so strong at either of its extremities.

That spirit was not enough in itself. It required a formal structure which could be learned and varied by performers as different in training and backgrounds as, say, Irving Berlin singing in Bowery restaurants and Eubie Blake playing piano in Harlem nightclubs. In part the necessary formal structure came from the popular song as it had developed in early twentieth-century America, an inheritance from the nineteenth-century parlor song with its verse-chorus format and its sharply defined stanzaic

patterns within the chorus. Berlin, Blake, and hundreds of other composer/performers of the early twentieth century learned how to produce tunes and lyrics in the standard formats. The most important thing they learned was how to connect the formats to the idioms of normal speech. When the elevated diction of the nineteenth-century song gave way to the "some of these days" vernacular of common experience, and when the syncopation of ragtime charged the tunes with fresh danceability, the way was open for putting groups of these tunes into stage vehicles of sufficient length to last the evening. The result was a new theatrical genre trendy enough to change and tough enough to survive, an aesthetic with staying power.¹³

That is the valid aesthetic basis of the musical, and it is energized by the spirit of disunification which Brecht called for. That spirit can be captured and smoothed out by capitalism and the through-composed Wagnerian format, as the Lloyd Webber kind musical has no trouble showing. But the aesthetic of disjunction is a tough aesthetic, originally rooted in black and immigrant culture and capable of turning the established pieties into song-and-dance routines fraught with social criticism.

Sondheim gives a left-wing potential to the musical not because he is a political writer, but because he has worked the musical into such brilliance that its subversive aesthetic design can now be seen. Doubleness is the nature of the genre—doubleness and then some, with songs and dances bursting into book scenes, comic routines intruding upon serious possibilities, and a lascivious, now-for-something-entirely-different attitude coming from the revues, burlesques, vaudeville-bills and operettas that lie in the background of the form. It is not Wagnerian opera. Earlier writers like Marc Blitzstein and Kurt Weill knew the subversive design of the genre and tried to penetrate Broadway with political musicals. Broadway capitalism was flexible enough to contain these writers and build an industry out of safer material in Rodgers and Hammerstein and Lerner and Loewe (and Kurt Weill), with the theory of the integrated musical taking hold and obscuring the alienation-possibilities of the form. Lloyd Webber has mined the integration side. Sondheim has practiced the alienation side, perhaps without wanting to accept the political implications of Brechtian theory. A contest is underway between the Sondheim kind of musical and the Lloyd Webber kind, between musical theater which attends to principles of disjunction and musical theater which seeks to become opera, between musical theater which opens the possibility of left-wing politics and musical theater which settles for the capitalized security of the Disney corporation.

It is a crucial contest, given the emergence of the musical as a major form of modern theater. In claiming that Sondheim writes the important kind of musical, and in claiming that Brecht provides the

theoretical framework for understanding that kind, I want the contest to come out a certain way—with Sondheim’s practice having the greatest influence and with the politics of the left having a new impact in American theater.

Notes

¹This paper originated as a talk before the International Brecht Society at a program organized by Norman Roessler for the Modern Language Association convention in Philadelphia in December, 2004

²Meryle Secrest, *Stephen Sondheim* (New York: Knopf, 1998), pp. 362-63.

³Richard Rodgers. *Musical Stages: an Autobiography* (New York: Random House, 1975), 227.

⁴Oscar Hammerstein II, *Lyrics* (New York: Simon and Schuster, 1949), p. 15. I am not the first to question integration theory. For skeptical readings of integration in Rodgers and Hammerstein, see Gerald Mast, *Can’t Help Singin’: the American Musical on Stage and Screen* (Woodstock, NY.: Overlook Press, 1987), 201-18, and David Savran, *A Queer Sort of Materialism* (Ann Arbor: University of Michigan Press), 29-34.

⁵I quote from “How *The Duchess of Malfi* ought to be performed,” translated by A. R. Braunmuller in *Collected Plays*, Vol. 7, ed. Ralph Manheim and John Willett (New York: Vintage Books, 1975), 422-23. The connection with *Oklahoma!* on 30 September 1946 is provided by Ferdinand Reyher, who attended with Brecht. See James K. Lyon, *Bertolt Brecht in America* (Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1980), 148-49, the source for most of my information about Brecht in New York City.

⁶“Attempted Broadway Production of *The Duchess of Malfi*,” *Collected Plays*, Vol. 7, 424-25. It can be added that Joan McCracken, a featured dancer in *Oklahoma!*, would later play Galileo’s daughter in the New York production of the Laughton *Galileo*, although Brecht may have had no hand in this bit of casting.

⁷Bentley, *Playwright as Thinker* (New York: Reynal and Hitchcock, 1946), 112. Fergusson, *The Idea of a Theatre* (Princeton, N. J.: Princeton Univ. Press, 1949), Chapter 3.

⁸*Brecht on Theatre*, ed. John Willett (New York: Hill and Wang, 1964), 37-8.

⁹Broadway investing when Brecht was there in the 1940s was capitalism gone berserk. Many Broadway investors knew they would lose their money, yet went on investing because they were obsessed with showbusiness. Their economic behavior amounted to a parody of capitalist practices. I like to imagine that Brecht enjoyed seeing the irrationality of the system being put on such glamorous display, but he would not have objected to securing the financing for a long-run of his own. Rodgers and Hammerstein, now a corporation, had much to do with the change toward institutional investing, as did their celebration of the integrated musical. The connection between Wagner and modern corporate entertainment will be explored in a forthcoming book by Matthew Smith, *From Bayreuth to Cyberspace: Technology, Commerce, and the Gesamtkunstwerk*.

¹⁰*Sweeney Todd* (New York: Applause, 1991), p. 101.

¹¹Not all of Sondheim’s musicals are explicitly political, but see *Pacific Overtures* in

addition to the ones I have mentioned. *Anyone Can Whistle*, now coming in for a share of revivals after having flopped badly in its original production, has many political implications. Sondheim's collaborators have great influence over the degree of political explicitness, of course. The director Hal Prince and the librettist (*Pacific Overtures*, *Assassins*) John Weidman should especially be mentioned in this regard.

¹² *Brecht on Theatre*, p. 34.

¹³ For the development of vernacular song-lyrics, see Philip Furia, *The Poets of Tin Pan Alley* (New York: Oxford University Press, 1990). Charles Hamm, *Yesterdays: Popular Song in America* (New York: Norton, 1979) describes the development of stanzaic musical patterns. Alan Forte, *The American Popular Ballad of the Golden Era, 1924-1950* (Princeton: Princeton University Press, 1995) testifies to the strong aesthetics of the form. Brecht's own songs were cut to European strophic patterns different from the Tin Pan Alley models, but the similarities outweigh the differences. See Kim H. Kowalke, "Brecht and music: theory and practice," *The Cambridge Companion to Brecht*, ed. Peter Thomson and Glendyr Sacks (Cambridge: Cambridge University Press, 1994), pp. 218-34.

Epische Operette und antikolonialistisches Clownsspiel: Die Entlarvung der Illusion im Liedertheater Wenzel & Mensching

Endet *Mahagonny* mit der Schlußfolgerung, diese Stadt sei die Hölle auf Erden, so stellt Wenzel und Menschings *Aufenthalt in der Hölle* (1992) nach dem gleichnamigen Text Rimbauds eine grotesk-clowneske Analyse höllischer Verhältnisse in den 90er Jahren dar. Verloren in der "höllischen Ewigkeit der Geschichte" (Benjamin), suchen die Clowns vergebens nach den poetischen Werten Rimbauds, die in der marktorientierten Welt verloren gegangen sind. Hier werden die neuen Illusionen im Osten, ernährt vom Versprechen des materiellen Reichtums, auf bittere clowneske Weise entlarvt. So wird im dialogischen Maskenspiel der Clowns das unveränderte geschichtliche Herr-Knecht-Verhältnis reflektiert und die neue Berliner Republik als Scheinwelt des Wohlstands und der Glückseligkeit aufgedeckt. Von ihrer Außenseiterperspektive "im Reich der Schatten [...] dort,/ wo niemand ist" beobachten Wenzel und Mensching die entfremdeten Verhältnisse einer mahagonnyesken Welt. Dabei bieten sie durch ihre in der DDR gelernte raffinierte Bruchetechnik von musikalischer und textlicher Montage sowie groteskem Slapstick eine Antwort auf die Frage, was aus Brechts "Thaeter" und Weills "Misuk" geworden ist.

If *Mahagonny* concludes that this city is hell on earth, Wenzel and Mensching's *Aufenthalt in der Hölle* (1992) can be seen to constitute a clownesque analysis of hellish conditions in the 1990s. Lost in the „hellish eternity of history“ (Benjamin), the clowns search in vain for the poetic values of Rimbaud, which have become lost in the market-oriented world. The new illusions in the East, nourished by the promise of material wealth, are exposed in a bitter, clownesque fashion. The dialogic, masked exchanges of the clowns reflect the unchanged historical master-servant relationship and reveal the deception behind the new Berlin Republic's claims to prosperity. From their outsider's perspective „in the realm of shadow [...] there/ where nobody is,“ Wenzel and Mensching observe the alienated conditions of a Mahagonnyesque world. At the same time, through their refined aesthetic of disruption, musical and textual montage, and grotesque slapstick—which they learned in the GDR—they offer an answer to the question as to what has become of Brecht's „Thaeter“ and Weill's „Misuk.“

Epic Operetta and Anti-culinary Clowning: Exposing the Illusion in the Liedertheater of Wenzel & Mensching

David G. Robb

The East German poet clowns Hans-Eckardt Wenzel and Steffen Mensching performed together from 1978 until 2000. Throughout their careers they have shown—in terms of their lyrical themes, theatrical techniques and music—considerable influences from Bertolt Brecht, Kurt Weill and Hanns Eisler. In both the GDR and in unified Germany Wenzel and Mensching offered up an “anti-culinary” art form. In order to establish the significance of this in the 1990s it is, however, firstly necessary to delve back into the pre-*Wende* period to examine how their theatrical approach developed. It was in the political song and *Liedertheater* scene of the GDR that they learnt their craft, the latter having arisen in the late 1970s as a reaction to the crisis in political song particularly in the aftermath of the Wolf Biermann affair. On the one hand there was the political monologue of the *FDJ-Singegruppen*, on the other hand the tendency as a result of censorship to hide all critical expression in metaphors.¹ The decoding of such texts—reflecting a similar trend in the world of literature—was a popular activity amongst *Liedermacher* fans. While this enabled a greater artistic dialog, it nevertheless retained in many cases a provincial GDR character, as the whole exercise was still conditioned by the reality of censorship. It is moreover debatable whether the *Liedermacher*’s traditional personality cult and his/her role as the bearer of truth was one which encouraged a dialog in the first place.² The form on its own lacks the flexibility of the play, as exploited by Brecht, which gives more formal scope for the interplay of contradictory ideas. This applies even to the particularly theatrical performance of Wolf Biermann. He relied heavily on irony, mimicry and gestures in his deliveries, and may have taken the political song to the limits of its dialogic potential. But in this he was restricted by his own personality cult, which conveyed an unambiguous message of defiance. Moreover on a political level the direct, unmediated approach of a Biermannesque personality was simply censored on the GDR political song stage. Other artistic ways therefore had to be found to express criticism.

The indirect criticism was made possible by the new experiments in *Liedertheater*. The group Schicht emerged out of the *Songgruppe TU Dresden* and Gerhard Gundermann’s *Brigade Feuerstein* out of *Singeklub Hoyerswerda*. They developed a new multi-media approach using text, drama, costumes, masks and electronic music. Up until the late 1980s there emerged numerous *Liedertheater* groups throughout the whole

GDR at an amateur and professional level, who formed a scene distinct from cabaret. These groups were excited by the new possibilities of expression which this form enabled. Wenzel's and Mensching's group Karls Enkel began experimenting with theatrical techniques in 1978 with their song program *Zieharmonie*³. Subsequently they rehearsed at the Berlin *Volksbühne* under the guidance of director Heiner Maaß, who had previously worked with Heiner Müller and had even been sacked from his position at the Magdeburg theater for his controversial direction of Müller's *Mauser* in 1973.⁴ According to Wenzel he and Mensching were now resolved to free themselves from the redundant aesthetic of the political singer/songwriter with its personality cult: "Vom Kostüm und von der Schminke her schaffen wir Abgehobenheit, Spielerei, Spielraum und relativieren damit für die Leute im Zuschauerraum, was oben gesungen wird."⁵ Theatrically they were inspired by the history of "low," plebeian and alternative forms such as *commedia dell'arte*, *Da Da* and the proletarian revues of the 1920s. The group researched the techniques and costumes of these forms such as role-play and masks as well as their political significance in their respective periods in order to find possible parallels with the present-day. The music, too, now had a theatrical function. The montage aesthetic of Weill and Eisler had a strong influence, whereby diverse musical styles with their respective associations were used to relativize the text in a dialectic and often parodic way. Stimulus came from the international *Kampflied*, the street ballad and the chanson. It was just as likely, however, to hear a Schubertian song accompaniment, Schlager, Rock or even operetta music. Karls Enkel member Rolf Fischer remembered: "Das parodistische Element [stand] ganz stark im Vordergrund... Mit dem Text wurde gestisch-theatralisch gespielt, indem die Musik in ganz krude Arrangements gekleidet wurde."⁶ In their production *'s geht los! Aber nicht mit Chassepots'* from 1980 they sang formerly forbidden SPD songs from the period of the *Sozialistengesetze*. The melodies, however, were interrupted in order to point ironically to parallels between censorship in the Bismarck period and the political restrictions in the GDR. Out of this formal approach emerged Karls Enkel's montage aesthetic, which set theatrical and musical technique against the text. This relativized the verbal expression and contributed to an expression of a philosophical ambivalence seldom seen in the GDR political song scene. It confused the censors and was enthusiastically received by Mensching's and Wenzel's loyal albeit insider following, which consisted mostly of students, academics and *Liedermacher* fans.

In the aesthetic which Karls Enkel developed in the late 1970s there was already evidence of the formal approach of *Mahagonny*, whereby a form is used ironically to undermine the practices and cultural traditions associated with the same form. Their *Liedertheater* was based, for example, on the proletarian revue structure; this was, however, turned

on its head to reveal the contradictions within the so-called proletarian society of the GDR itself. The pinnacle of this experiment was the *Hammer=Rehwüß* of 1982, a co-production of Karls Enkel, Wacholder and Beckert & Schulz. It was highly ironical how the artistic form and structure of Erwin Piscator's *Roter Rummel* of 1924 was adopted in order to parody real-existing socialism of the 1980s. While *Der Rote Rummel* had always propagated a distinct political moral and had been used as a support platform for the KPD before the elections of 1924, the *Hammer=Rehwü* was consciously anti-ideological. If the hero of Piscator's revue was the worker, the hero of the *Hammer=Rehwü* was the clown, who parodied a glorified image of the worker. Other customary figures of the proletarian revue such as the policeman, the capitalist and the pastor were replaced by social "types" of the GDR such as the general, the dictator, and the fellow traveler ("Mitläufer").¹⁰ In the final scene the main difference between both revues was emphasized as follows by the speaker of the Brechtian epilogue: "Die Moral, es ist fatal,/ Nicht mitgeliefert wurd in diesem Fall."¹¹ With its masks, costumes, slapstick and carnivalesque exuberance with a marked emphasis on the body, the performance was the antithesis of a dry, ideology-crammed FDJ *Singegruppe* concert. The music often had, as with Weill, an ironic function in its undermining of the textual content. An example of this is the rococo arrangement of the poem "Égalité." The feigned innocence of Wenzel's performance is emphasized by the prudish associations of the rococo style. All of this, however, contradicts the text, which constitutes a mocking degradation of political leaders sitting on the toilet with their trousers down.¹² The performance also used the revue technique of *Demontage*, whereby, according to Christa Hasche, traditional associations are satirically disrupted "in der Zerlegung von Stücken oder im Zitieren von Vorlagen."¹³ In the *Hammer=Rehwü* this can be seen in the parodic recasting of motifs from Brecht's and Weill's *Mahagonny*. Since the Brecht *Erbe* was highly nurtured in schools—and indeed throughout GDR society—the creative, parodic appropriation of these quotations would have been well understood by the audience. For example, the lines from Paul's song in *Mahagonny* "Laßt euch nicht verführen"¹⁴ now become: "Du, laß dich nicht bescheißen!"¹⁵ The last verse of this song in *Mahagonny* is transformed in the *Hammer=Rehwü* into a parody of the shattered communist ideal in the GDR. The lines "Laßt euch nicht verführen/ Zu Fron und Ausgezehr./ Was kann euch Angst noch rühren/Ihr sterbt mit allen Tieren/ Und es kommt nichts nachher"¹⁶ now appear as: "Du, laß dich nicht einwickeln/ Von Liebe, Fron und Ehr/ Wir sind Verbrauchsartikel/ Und sterben wie Karnickel./ Und es kommt nichts nachher."¹⁷

If the contradiction in *Mahagonny* lies in the fact that Paul's appeal to enjoy life fully in the moment ultimately ends in the self-destruction of society, it is clear from the *Hammer=Rehwü* that the theme of living life

in the now is a basic existential longing for the younger generation in the GDR. The consolation of a utopian communism in the distant future, as propagated by the government, is no longer accepted as valid. As Karen Leeder has described, in the 1970s and 1980s it became increasingly problematic for the GDR to claim a legitimate continuity with the revolutionary, humanistic tradition.¹⁸ This contradiction was expressed most clearly by the young poets who were "born into"¹⁹ the historical standstill like Mensching, Wenzel, Uwe Kolbe, and Jörg Kowalski among others. In the conclusion of the *Hammer=Rehwü*, a verse from Erich Mühsam built into a montage of texts, this lust for life amidst the feeling of stagnation is apparent: "Ich möchte vom Glücke gesunden./ Die Seele sehnt sich nach harten Streichen,/ Die Seele sehnt sich nach frischen Wunden,/ Nach Kämpfen und Bängnissen, ohnegleichen."²⁰

With their physical slapstick and use of robust language Wenzel and Mensching emphasized the profane aspects of life which had no place in the ideology-laden rhetoric of the SED ruling party. Karls Enkel's *Die komische Tragödie des 18 Brumaire*²¹ from 1983 implies ironically that the immorality and corruptibility of people, a central theme of *Mahagonny* and the *Dreigroschenoper*, is also a feature of life in the GDR. In *Mahagonny* Begbick states: "Schlimm ist der Hurrikan/ Schlimmer ist der Taifun/ Doch am schlimmsten ist der Mensch."²² In *Die komische Tragödie des 18 Brumaire* Wenzel, Mensching and dramaturg Maaß were concerned to show that the corruptibility of people hindered the achievement of a real socialism. Louis Bonaparte's appeasing of the Parisian proletariat with petit-bourgeois comforts is portrayed by the montage technique in such a way as to make clear to the audience that the subject matter also relates to the GDR.²³ The subject of corruption is set side-by-side with the famous lines from Marx's *Der 18 Brumaire von Louis Bonaparte* about the farcical repetition of history. A medley on this theme culminates in the "Farce-Lied." Dieter Beckert, in the role of Louis Napoleon, sings: "Der Mensch ist viel zu leicht gemacht/Und viel zu schnell zu kaufen," to the well-known tango melody from *Carmen* with its decadent and sumptuous connotations. One is reminded of the above lines from *Mahagonny* as well as "Das Lied von der Unzulänglichkeit menschlichen Strebens" ("Denn für dieses Leben ist der Mensch nicht schlecht genug") from the *Dreigroschenoper*. This connection is reinforced by the appropriation of the Weill melody from "Salomon-Song." As Beckert sings, Louis Napoleon was certainly not the last politician to win over and then betray the proletariat:

Es lernten von Napoleon, Bismarck und andre Fürsten
Wie er gekauft das Lumpenpack mit Schnäpsen und Würsten
Das ist ein clevres Stück mein Kind
Der Stoff ist bekannt, aber neu sind die Stars.

So endet manche Hungersnot
 Das eine Mal als Tragödie, das andre Mal als Farce.²⁴

In 1987 Wenzel and Mensching, together with a larger ensemble of musicians and actors, staged the successor to the *Hammer=Rehwü* called the *Sichel-Operette*²⁵. If Brecht's and Weill's *Mahagonny* is an epic opera, then the *Sichel-Operette* can be seen as an epic operetta. Similarly to the *Mahagonny* opera approach, it plays ironically with the longings and illusions that are an intrinsic characteristic of the genre. Jan Knopf writes: "Die Mahagonny-Oper [...] handelt [...] von sich selbst als Gattung, insofern die Oper [...] als Ausdruck gesteigert kulinarischer Haltung, von Illusionierung, eingebildeter Freiheit, von der Realität, von Romantik und Ausbruch galt."²⁶ The spectator, however, is confronted with the destruction of these illusions, which thwarts a culinary enjoyment. A corresponding approach is apparent in the *Sichel-Operette*. The plot takes place in an imaginary country "im Osten." It is based on the love between the native Hans Sichel and Princess Tiffany of Monaco. This in itself is an allusion to the (in most cases) romantic illusion of marrying a Westerner, which would enable a GDR citizen to legally leave the GDR. But this and all the other illusions in the *Sichel-Operette* are dashed. The songs and musical leitmotifs are constantly interrupted by comedy and clown dialogs. On one level the operetta functions as a parody of socialist illusions in a country where petit-bourgeois comforts are more important than political ideals. On another level, however, the operetta also reflects the illusions of citizens applying to leave the GDR (who in 1987 were increasing in number particularly among disaffected young people) who expect to find a land of milk and honey in the West.

Although the *Sichel-Operette* parodies the socialist GDR and not a capitalist society, the ironic, defamiliarizing formal approach was one which could also be used later in the post-unification years. The *Sichel-Operette* plays on the inherent contradiction of operetta, as defined by Volker Klotz, namely that it deals with a sensual happiness that is not present, rather is only a charade.²⁷ One "liebt das Lieben," "lebt das Leben," "tanzt das Tanzen" until the opposition between desire and reality is resolved in one beautiful illusion.²⁸ Although this opposition exists in the *Sichel-Operette*, it is never resolved. As with the *Mahagonny* model, music and plot conjure up a sense of intoxicating pleasure which contradicts the reality of what is actually happening. Indeed this disruptive intention of the *Sichel-Operette* is comically made clear in the motif "Das Glück ist eine leichte Dirne/Es weilt nicht gern am selben Ort." Form is seen to relate directly to content in that the song is repeatedly interrupted before the singers can establish the song. Ironical quotation or *Demontage*, as in the *Hammer=Rehwü*, also contributes to this contradictory effect. The passage from Offenbach's *Orphée* "Als ich noch Prinz war in Arkadien, /

lebt ich in Reichtum, Glanz und Macht" is now transformed by the Kaiser into: "Als ich in Binz war mit Bernhardy,/da gab es Eisbein mit Pürree" and then: "da schwammen wir zum Horizont." Binz is on the island of Rügen on the Baltic Sea, a place from where attempts to flee the GDR for Scandinavia had been made. In this way the taboo themes of the desire for *Republikflucht* and a self-indulgent, out-of-touch GDR leadership are set side-by-side

The dream is not fulfilled; the happy wedding does not take place. "Das Volk," which from start to finish tirelessly sings the "Wir sind glücklich" Rondo, is denied the much-desired happy ending. "Das Volk" mutinies and takes over the plot. Finally it forces a grotesque happy end in which the pairs Hans and Tiffany and the Kaiser and his wife go to the altar as crippled geriatrics dressed in black. In view of the political reality in 1987, in which the ageing GDR politburo members were still resisting Gorbachov's reforms in the USSR and sticking to their hard line, the political discontent among the *Sichel-Operette* cast was too great for the consistent enactment of a happy *Scheinwelt* right up to the end. As with the *Mahagonny* model, alienating epic characteristics are used to subvert the traditional form and in this way uncover a contradictoriness of reality denied in conventional opera and operetta.

In 1992, over two years after the fall of the Wall, Wenzel and Mensching performed the production *Aufenthalt in der Hölle*²⁹. If *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* concludes that this town is effectively a hell on earth, it is interesting to examine *Aufenthalt in der Hölle* in terms of its analysis of the "hell" which Wenzel and Mensching feel constitutes capitalist society in the 1990s. Here a world is portrayed in which all people act as winners but are in fact prisoners of a hell-like existence. Lost in the "höllische Ewigkeit der Geschichte" (Benjamin) the clown figures Weh and Meh search in vain for the poetic values of Rimbaud, which have no place in the market-orientated world.³⁰ At the same time the production offers on its formal level—through its grotesque slapstick, time loops and refined aesthetic of musical and textual montage—an answer to the question as to what role Brecht's "Thaeter" und Weill's "Misuk" can play in the Berlin Republic.

In *Aufenthalt in der Hölle* the new illusions of the post-Wende period, nourished by the empty promise of material wealth, are exposed in a bitter way. In the dialogic interchanges of the masked clown figures Weh and Meh, the new Berlin Republic is unmasked as a world of appearances. In the hell-motif there is a parallel to *Mahagonny*, where in "Das Spiel von Gott in Mahagonny" the four men sing: "An den Haaren/Kannst du uns nicht aus der Hölle ziehen:/ Weil wir immer in der Hölle waren."³¹ In *Aufenthalt in der Hölle*, whose title reflects its influences from Rimbaud's *Une Saison en Enfer*, Wenzel and Mensching investigate the contemporary "hell." At the time Wenzel spoke in an interview about

the glorification of money, which he believed led to a "Vermännlichung der Gesellschaft."³² In Rimbaud's swan song to the Occidental world in "Eine Zeit in der Hölle"³³ he lamented the plundering of the world by "die Weißen"³⁴ and the exploitation of woman by man in what he calls the "Hölle der Frauen"³⁵. Wenzel, Mensching and their dramaturg Heiner Maaß found further stimulation in writings by Heine, Benjamin, Adorno, and Horkheimer. These described a market-oriented world of disturbed relationships. For Heine, mankind acted in a "männlich praktische" fashion in the way that it worshiped the "irdisch[es] Nützlichkeitsystem."³⁶ In this world, according to Adorno and Horkheimer, there is no place for human sadness: "Was allen Gefühlen widerfährt, die Ächtung dessen, was keinen Marktwert hat, widerfährt am schroffsten [...] der Trauer."³⁷ Referring to a quotation by Walter Benjamin, Wenzel and Mensching, in their program leaflet, emphasize the motif of a continually reappearing hell in a self-repeating history: "Es handelt sich ... darum, daß das Gesicht der Welt, ... gerade in dem, was das Neueste ist, sich nie verändert ... Das konstituiert die Ewigkeit der Hölle."³⁸ To rediscover the lost poetic values of Rimbaud, the clowns embark upon a journey through the hellish eternity of history. But the search is condemned to failure from the start—these values no longer exist in this world. For Wenzel Rimbaud is "der poetische Ausdruck eines Menschen am Rande der Gesellschaft"³⁹. Only on the fringes of society, in the "Reich der Schatten ... dort,/Wo niemand ist"⁴⁰ could he possibly be found.

In a song from *Aufenthalt in der Hölle* (dedicated to Rimbaud in Mensching's *Berliner Elegien*) the lines appear: "Nur der ist ein verlornen Mann,/Der in der Haut des Siegers tanzen kann."⁴¹ This relates not just to the culturally alienated East Germans in the unified Germany, but to the greater context of the Western world in the 1990s: a lost First World whose people view themselves as the victors. These so-called "Sieger" are described in *Aufenthalt in der Hölle* as a "traurige Rasse aus lauter Weggerannten/ Die aus Sektgläsern Tränen schlürfen." They lose their way in a nonsensical search for the unknown. This is reminiscent of the *Mahagonny* illusion whereby the individual believes it is possible to create a utopian paradise in isolation. In reality, according to Knopf, the individual produces "die Hölle ..., indem es darauf besteht, nur es selbst zu sein, sich selbst ausleben zu dürfen, Genuß zu haben."⁴² Wenzel and Mensching view this similarly: present-day conditions create a hell in which everybody loses. The clowns sing: "Am Schluß vereinen Spinner und Gescheite/ Sich als Verlierer auf der Siegerseite."⁴³

This unity between winner and loser is demonstrated as a mutual dependency in the "Aktentaschen-Szene." Here a bitter master-servant conflict is fought out between Weh and Meh. As soon as Meh takes up the challenge of Weh's psychological game, he is condemned to lose, because Weh determines the rules. This is reminiscent of the

clown scene from Brecht's *Badener Lehrstück*. In the dialog Meh is called upon to open a briefcase *which he does not have*. He is then threatened with "eine Hölle" if he does not follow Weh's command. Step for step Meh squanders all of his cards, deluding himself that he is making a compromise with Weh:

Weh: Du mußt die Aktentasche öffnen.

Meh: Aber ich habe gar keine Aktentasche.

Weh: Öffne sie, sage ich.

Meh: Gut, ich öffne die Aktentasche, die ich nicht habe. Und weiter?

Weh: Nimm das Blut heraus.

Meh: Welches Blut?

Weh: Tu was ich sage!

Meh: Ich finde kein Blut in der Aktentasche, die ich nicht habe.

Weh: Was ist denn drin, in deiner Tasche?

Meh: Erst mußt du deine Tasche öffnen, dann sag ich dir, was in meiner Tasche ist.

Weh: Du sollst das Blut herausnehmen.

Meh: Ich finde aber nur eine Frau ... in der Aktentasche, ... die ich nicht habe.

Weh: Du sollst das Blut herausnehmen.

Meh: Öffne erst deine Tasche, dann werde ich das Blut herausnehmen, falls ich es finde.

Weh: Gut, dann öffne ich jetzt meine Aktentasche.

Meh: Was siehst du?

Weh: Eine Hölle!

Meh: Eine Hölle?

Weh: Ja, eine wunderschöne Hölle.

Meh: Du mußt deine Tasche sofort wieder schließen, ich will keine Hölle.

Weh: Wenn du mir dein Blut gibst, werde ich die Tasche mit der Hölle wieder schließen.⁴⁴

The dialog continues on this level with the abstract concepts "Aktentasche," "Blut" and "Hölle." Weh and Meh's gestures and movements are choreographically coordinated to demonstrate the grotesque power relationship that developed between East and West after the "Wende." As Wenzel stated in an interview: "Es vollzieht sich jenseits der Realität die Auslösung eines Konflikts, der in der Realität stattfindet"⁴⁵. The vicious circle of the present-day is reflected: if one does not learn the ideology of the new society, one goes under. If one takes part, one loses anyway. But the vicious circle has a further, more

universal aspect. The choreography reflects how the respective fates of the master and the servant are indissolubly connected with one another: the master may think he is the winner, but all he can threaten Meh with is a hell in which they can both only be losers. In this contradiction there exists a formal parallel to the trial scene of *Mahagonny*: Paul is condemned to death because of the paradox that one may do anything apart from have no money. At the same time Dreieinigkeitsmoses, the spectators (who have to pay five dollars for a place in the court room) and all of Paul's executioners are equally prisoners of a self-destructive system in which only money rules. For example, when Paul asks his friend for a hundred dollars so that his trial can be carried out in a humane way, Heinrich says: "Paul, du stehst mir menschlich nah/ Aber Geld ist eine andre Sache."⁴⁶ It is precisely in this thesis of the incompatibility of humanity with the laws of money that the main influence of *Mahagonny* on *Aufenthalt in der Hölle* lies.

Other influences are evident in the music. In this production Wenzel and Mensching were augmented by operetta singer Kirstin Bertkau as Ophelia and the pianist Dietmar Staskowiak as "Neger." The music ranges from a melancholy classical to Weillesque variété and musical. The latter provides the accompaniment for the leitmotiv "Nur der ist ein verlorener Mann/ der in der Haut des Siegers tanzen kann." At the same time the music has a connecting function. Ophelia's librettos ("Zeigt Euch. Ich weiß, daß ihr da seid! Arthur!"⁴⁷) function as bridges between the clown scenes. In terms of themes, music and general form, therefore, the influence of Brecht and Weill on *Aufenthalt in der Hölle* is highly visible. The epic aesthetic which Wenzel and Mensching used in the *Hammer=Rehwü* and *Sichel-Operette* to portray the gulf between ideal and reality in the GDR proved—on a basic level—to be still valid in the 1990s.

Nevertheless, it was inevitable that their theatrical approach would have to change somewhat in view of the vastly changed political system and social conditions. In the censorious climate of the 1980s in the GDR their laughter had a specific function which has certain parallels with the role of laughter in the carnivals of the Middle Ages as described by Bakhtin. At certain officially sanctioned times of the year the medieval carnival took place, a time in which it was permitted to mock and degrade all manner of authority and officialdom. In this way the people let off steam. In the case of Wenzel and Mensching, it has often been claimed that their concerts were tolerated to serve as a vent for the frustrated intelligentsia who made up a large component of their fans and circle of friends. For this reason they were given the tag "Hofnarren der DDR" by slightly envious colleagues who endured censorship for less criticism.⁴⁸ There is a further parallel with carnival in the dichotomy between the "official" and the "unofficial" social realms. Only in carnival was it

possible to celebrate “the people’s unofficial truth”⁴⁹ and to momentarily discard the official truth propagated by the church. A comparable polarity existed in the GDR: the dogmas one paid lip-service to in public ceased to be valid in one’s own private sphere, where jokes about the shortcomings of the state were commonplace. The “unofficial truth” was associated with laughter and mockery, and Wenzel and Mensching instinctively knew how to exploit this. As Bakhtin states, “laughter liberates not only from external censorship but first of all from the great interior censor; it liberates from ... fear of the sacred, of prohibitions, of the past, of power.”⁵⁰ The laughter at a Wenzel and Mensching concert enabled the momentary release from otherwise all-powerful social taboos.

But in the productions of the early 1990s a new, at times bitter personality emerges in Wenzel’s clown Weh. He no longer merely portrays the naïve, laughing or melancholy clown, the epitome of boundary-crossing experience, the symbol of a possible “Anders-Sein.” In this utopian aspect he projected the longings of his audience for a new, more humane socialism. This has now changed, as Heinz and Karin Hirdina wrote in 1991: “Anders singen Wenzel und Mensching von der Ferne, der Schmerz ist endgültig, es gibt keine Alternative.”⁵¹ Indeed, the program pamphlet for *Aufenthalt in der Hölle* hints at the crisis for the clowns, lost in the eternity of hell. It reads: “Am Ende ihrer ODYSSEE, auf Straßen aus Beton mit unbelebter Landschaft erstarrt das Lächeln der Clowns zur Fratze: ZWEI ARBEITSLOSE APOKALYPTISCHE REITER, die sich ins Dunkel der Geschichte trommeln.”⁵² Weh and Meh do indeed seem effectively unemployed. In the GDR, the collective laughter had been the acknowledgment of a common plight. But now, how can the clowns fulfill the culinary expectations of an audience whose self-image is that of the *Sieger*? Wenzel believed, the audiences were not interested in witnessing the reflection of their own shortcomings—they just came to be entertained. But quoting from Brecht’s *Fatzer*, Wenzel stressed that he saw contemporary western civilization as a “loser” culture:

“Und von jetzt ab und eine ganze Zeit über/Wird es keinen Sieger mehr geben/Auf eurer Welt, sondern nur mehr/Besiegte.” Wir müssen das für uns eingestehen, und dann hat diese Clownerie wieder einen Sinn... Die Clowns sind gestorben. Das ist ein langer Prozeß ... Aber im Moment ist unklar, wohin es geht.⁵³

In the GDR the Wenzel and Mensching clown figures were exotic. They were the artistic projection of an “otherness” which was very difficult to play out in the restrictive everyday life of GDR socialism. Now, however, in the fragmented, pluralistic, capitalist society of the 1990s anyone could be anyone they liked. But while Wenzel and Mensching’s socio-political

significance had diminished, their clownesque aesthetic with its "view from below" was still valid, at least for those who chose to identify with this view.

With *Der Abschied der Matrosen vom Kommunismus*⁵⁴ in 1993 Wenzel and Mensching rediscovered their lust for laughter. As in the GDR, the clowns once again play on the masked nature of society. This is shown in the scene "Dr. Petis Body Recycling Centre" in which Dr. Peti prefers the term "body recycling" for his new business because "Arzt-Praxis" is "viel zu negativ belastet."⁵⁵ Ruthlessness clashes with naiveté: doctors in east Germany now need patients to ensure their financial survival. The power relationship between doctor and patient is annulled, however, when the medical questioning leads to a mutual interrogation about each others' political pasts. This has a demasking effect:

Meh: Hatten Sie früher auch so furchtbar feste Waden?[...]
Weh: Nein. Hielten Sie sich in den letzten Wochen in der Nähe von Kernkraftwerken auf? [...]
Meh: Nein. Waren Sie Mitglied einer kommunistischen Partei?
Weh: Ich habe furchtbar feste Waden.⁵⁶

Throughout the 1990s Wenzel and Mensching continued to fill theaters all around east Germany. They still generated controversy: in 1994 they were sacked from their regular cabaret slot on SAT1, because the scene "Samenspende für den Papst" was judged to be a "Verletzung von religiösen Gefühlen."⁵⁷ Nonetheless, the cult status which they and other *Liedermacher* enjoyed in the 1980s in the GDR had subsided. Their role as a *Ventilfunktion* for the critical intelligentsia in the GDR no longer applied. It was questionable to what extent this grouping, while empathizing with Weh and Meh's depiction of the *Ossi-Wessi* conflict, still identified with the clown's "view from below." For those interested in the perspective of the underdog, however, the carnivalesque aesthetic continued to be valid.

Such traditional clownesque techniques now combined, however, with a new political directness made possible by the ending of censorship. Mensching observed in 1991:

Früher hatte man dieses Narrenkostüm aus Zwang, daß man nur innerhalb dieser Rollen ... bestimmte Sachen sagen konnte, jetzt, wo vieles auch an anderen Orten verbalisiert werden kann, ist in die Rollen vielmehr Freiwilligkeit gekommen, daß man ... aus dieser Situation des Hofnarren entlassen ist ... Ich glaube, daß ... der Punkt erreicht ist, wo die Masken, die Gesichter, die wir eigentlich wegschminken

wollten, nun wieder zum Vorschein kommen; eine bizarre Polarität von Maske und Person.⁵⁸

Exploiting this polarity, the clown can use his trump card of defamiliarization, which Heiner Maaß describes as “den Spiegel der Betrachtung zu verkehren.”⁵⁹ A classic example of this can be found in *Weihnachten in Afrika*⁶⁰. The prodigal son returns home, where his parents lead a proud homeless existence under a bridge. With a grotesque reversal of logic the father rejects his son because he has squandered his life:

Weh: Vater, verzeih mir, daß ich auf die schiefe Bahn gekommen bin

Meh: Verzeihn? Ha, ich habe alles getan, damit du ein ordentlicher Mensch wirst, für den man sich nicht zu schämen braucht.⁶¹

The son then answers pleadingly: “Ich konnte nicht anders, Vater, versuch mich bitte zu verstehen, ich mußte Bundespräsident werden, es war eine Berufung.”⁶² The inversion of the angle of vision casts a relativizing light on the issue of winners and losers in the Germany of the 1990s. The political statement is clear; nevertheless Wenzel remains the timeless clown Weh with the comical, carnivalesque aspect.

Mensching and Wenzel continued performing as a duo throughout the 1990s. By the late-1990s they were increasingly concentrating on solo projects. Wenzel’s creative dialog with the Brecht/Weill/Eisler tradition continued with his Eisler program *Hanswurst und andere arme Würste*, which had its premiere in June 1998 for the celebration of Eisler’s 100th anniversary in the Berliner Ensemble. The production consists of a collage of Eisler texts and music set alongside texts by Hölderlin, Brecht and others. The montage emphasizes the uncomfortable, critical figure that Eisler had been both in his exile abroad and in the GDR. This image is enhanced by Wenzel’s appearance as a Hanswurst clown. In the prologue Wenzel explained the reluctance of the Berlin authorities to sponsor a tribute to Eisler, a “Mann mit linken Idealen und Konsequenz” with a proper orchestra.⁶³ He therefore had to confine himself to piano, tuba, clarinet and his own Hanswurst character: “Für so was gibt uns keine Muse mehr den Götterstempel/ So bleibt Hanswurst uns nur als störrisches Exempel.”⁶⁴ Hanswurst, persecuted and banned in the mid 18th century can thus be viewed as an appropriate medium for Wenzel to convey the essence of Eisler at the end of the 20th century.

The collages deal with Eisler’s exile from the Nazis as well as his ostracism in the GDR due to his alleged relationship to formalism. Fragments of Hölderlin verse are set alongside melancholy music to express the theme of asylum and exile. This has echoes of Wenzel’s

poetic and musical appropriation of Hölderlin in the GDR⁶⁵, but also reflects his feelings of alienation in the Berlin Republic. In this way a dialog takes place between four levels: the music of Eisler, the lyric of Hölderlin and the overall vision of Wenzel—all mediated through his clown figure of Hanswurst. Other collages deal with the music business itself and above all with Eisler's attitude towards the opera. The scene "Der Musikbetrieb," a montage of written notes from Eisler, is reminiscent of how Kurt Weill was determined with *Mahagonny* to renew the outdated form of the opera and question its culinary orientation. In this Wenzel tells Eisler's funny anecdote about the head waiter who criticizes the exaggerated behavior of the orchestra conductor. Both wear the same dress, both have "scheinbar etwas zu servieren," but the waiter is altogether more tasteful and refined. The waiter says: "Wenn ich mit einem solchen Aufwand von Grimassen, Gesichtsverzerrungen und bombastischen oder süßlichen Gebärden meine Speise servieren würde, könnte ich mich kaum acht Tage halten."⁶⁶ In the final scene, "Nachwurf und Zeitschleife," Eisler laments that, at this late time in his life, nothing much had changed.

Was momentan notwendig ist, weiß ich nicht. Da ich die Oper für schwachsinnig halte, schon wegen der Sänger, die ja unerträglich sind, und die Sinfonien, wie Sie sehen, auch für schwachsinnig halte, gibt es nur etwas, was notwendig wäre: das Schweigen. In meinem Alter wäre das Schweigen vielleicht viel gemäßer als das Reden. Deshalb höre ich jetzt auf zu reden, und lasse Sie darüber nachdenken, was ich jetzt zu schweigen habe.⁶⁷

All that remains for him is to be silent. In this time-loop Wenzel, too, is silent. As in the conclusion to the clowns program *Neues aus der Da Da eR*⁶⁸ with Mensching in 1982 there is no moral apart from silence. Just as there seemed to be no way out of the deepest stagnation in the GDR, capitalism of today is too powerful for one to believe that society could be changed by music or literature. Perhaps only by laughter at a successful act of alienation is it possible for artists like Wenzel or Mensching⁶⁹ to inspire their audience to think about themselves or possibly promote an alternative consciousness among like-minded people.

Notes

¹ For example, the expression of GDR dilemmas and contradictions via the use of Greek mythology and writings from the German classical *Erbe* was widespread from the mid-1960s onwards in the work of Heiner Müller, Volker Braun, and Christa Wolf amongst many others. This was echoed in the Liedermacher scene by, for example,

Wolf Biermann (Ikarus, Heine, and Holderlin), Bettina Wegner (Ikarus), and Hans-Eckard Wenzel (Chiron, Goethe, Hölderlin, and Heine).

² I refer here to Bakhtin's definition of dialog. As opposed to the authoritarian word, which has a fixed meaning and forbids dialog, the dialogic word has a semiotic ambivalence and therefore the potential to be continually activated and renewed with meaning. See Rainer Gröbel, in: foreword to Mikhail Bakhtin, *Die Ästhetik des Wortes* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979), p. 62.

³ Karls Enkel, *Zieharmonie*, unpublished manuscript and tape recording (Berlin: Akademie der Künste der DDR, Liedertheater-Dokumentation, Forschungsabteilung Musik/Liedzentrum, 1978.)

⁴ Neidhardt Schreiber, "Hoffnungsloser Fall Heiner Müller in Magdeburg," *Zitadelle* (February 1996), pp. 16-18; here, p. 17.

⁵ Karin Hirdina, "Präzision ohne Pingelichkeit: Wenzel und Mensching im Gespräch mit Karin Hirdina," *Temperamente* 4/1984, pp. 35-43; here, p. 38.

⁶ Personal interview with Rolf Fischer (24.11.93).

⁷ Karls Enkel: *s'geht los! aber nicht mit Chassepots: Eine Collage über die Zeit des Sozialistengesetzes*, unpublished manuscript and tape recording (Berlin: Akademie der Künste der DDR, Liedertheater-Dokumentation, Forschungsabteilung Musik/Liedzentrum, 1980.)

⁸ Karls Enkel, Wacholder, Beckert und Schulz, *Hammer=Rehwü*, unpublished manuscript and video recording (Berlin: Akademie der Künste der DDR, Liedertheater-Dokumentation, Forschungsabteilung Musik/Lied-Zentrum, 1982).

⁹ See Christa Hasche, *Bürgerliche Revue und "Roter Rummel": Studien zur Entwicklung massen-wirksamen Theaters in den Formen der Revue in Berlin 1903-1925* (Dissertation—Berlin: Humboldt-Universität, 1980), p. 90.

¹⁰ David Robb, *Zwei Clowns im Lande des verlorenen Lachens: Das Liedertheater Wenzel & Mensching* (Berlin: Ch. Links, 1998), pp. 58-59.

¹¹ *Hammer=Rehwü*

¹² Ibid.

¹³ Hasche, *Revue...*, p. 13.

¹⁴ Bertolt Brecht, *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*. In: *Die Stücke von Bertolt Brecht in einem Band* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1987), p. 214.

¹⁵ *Hammer=Rehwü*.

¹⁶ *Mahagonny*, p. 214.

¹⁷ *Hammer=Rehwü*. The "Du" at the start of the first line is also a reference to the banned Wolf Biermann song "Du, laß dich nicht verhärten, in dieser harten Zeit." Wolf Biermann: "Ermutigung," *aah-ja!* (CBS, 1974). Because Biermann's songs were banned in the GDR it is possible that this reference was missed by several, even though the *Hammer=Rehwü* audience consisted of many insiders of the *Liedermacher* scene.

¹⁸ See Karen Leeder, *Breaking Boundaries: A New Generation of Poets in the GDR* (Oxford: Clarendon Press, 1996), p. 109.

¹⁹ Leeder, p. 4. Leeder refers here to Uwe Kolbe's concept "Die Hineingeborenen."

²⁰ *Hammer=Rehwü.*

²¹ Karls Enkel, *Die komische Tragödie des 18. Brumaire des Louis Bonaparte: Nach Karl Marx—Oder Ohrfeige sind schlimmer als Dolchstöße*, unpublished manuscript and video recording (Berlin: Akademie der Künste der DDR, Liedertheater-Dokumentation, Forschungsabteilung Musik/Lied-Zentrum, 1983).

²² *Mahagonny*, p. 213.

²³ See Robb, pp. 72-76.

²⁴ *Die komische Tragödie des 18. Brumaire.*

²⁵ Das Sichel-Kollektiv, *Die Sichel-Operette*, unpublished manuscript and video recording (Berlin: Akademie der Künste der DDR, Liedertheater-Dokumentation, Forschungsabteilung Musik/Lied-Zentrum, 1987).

²⁶ Jan Knopf, *Brecht Handbuch* (Stuttgart: Metzler, 1980), p. 67.

²⁷ Volker Klotz, *Bürgerliches Lachtheater, Komödie, Posse, Schwank, Operette*. (München: DTV, 1989), p. 188.

²⁸ *Ibid*, p. 190.

²⁹ Hans-Eckardt Wenzel and Steffen Mensching, *Aufenthalt in der Hölle*, unpublished manuscript in Wenzel's archive and unpublished video recording in Mensching's archive (Berlin, 1992).

³⁰ See Rolf Tiedemann's comments on "die Ewigkeit der Hölle" in his introduction to Walter Benjamin, *Das Passagenwerk, Erster Teil* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1983), p. 21.

³¹ *Mahagonny*, p. 225.

³² Wenzel, interview with Petra Schwarz, *East Side* (SFB 2, May, 1992).

³³ Arthur Rimbaud, *Une Saison en Enfer/Eine Zeit in der Hölle* (Stuttgart: Reclam, 1992).

³⁴ *Ibid*, p. 21.

³⁵ *Ibid*, p. 85.

³⁶ Program pamphlet for *Aufenthalt in der Hölle*

³⁷ *Ibid*.

³⁸ *Ibid*.

³⁹ Wenzel, interview with Petra Schwarz.

⁴⁰ *Aufenthalt in der Hölle*

⁴¹ Steffen Mensching, *Berliner Elegien: Gedichte* (Leipzig: Faber & Faber, 1995), p. 49.

⁴² Knopf, p. 69.

⁴³ *Aufenthalt in der Hölle*.

⁴⁴ Ibid.

⁴⁵ Personal interview with Wenzel (6/6/1997).

⁴⁶ *Mahagonny*, p. 222.

⁴⁷ *Aufenthalt in der Hölle*.

⁴⁸ Reinhard Ständer, "Wenzel und Mensching: Die Kult-Clowns aus der DDR," *Folk-Michel* 4 (1997), p. 25. See also Robb, "Zwischen Zensur und Förderung: Das Liedertheater Karls Enkel in der DDR," in Beate Müller (ed.), *Zensur im modernen deutschen Kulturraum* (Tübingen: Niemeyer, 2003), pp. 215-233.

⁴⁹ Mikhail Bakhtin, *Rabelais and His World* (University of Indiana Press: Bloomington, 1984), p. 90.

⁵⁰ Ibid, p. 94.

⁵¹ Heinz and Karin Hirdina, "Alles ist möglich," in Wenzel and Mensching, *Allerletztes aus der Da Da eR/Hundekomödie*, Andrea Doberenz (ed.), (Halle/Leipzig: Mitteldeutscher Verlag, 1991), pp. 142-154; here p. 153.

⁵² Program pamphlet for *Aufenthalt in der Hölle*.

⁵³ Personal interview with Wenzel (9.3.94). Quotation from Bertolt Brecht, *Der Untergang des Egoisten Johann Fatzer* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1978), p. 116.

⁵⁴ Wenzel and Mensching, *Der Abschied der Matrosen vom Kommunismus*, in *Der Abschied der Matrosen vom Kommunismus: Texte der Revuen* (Berlin: Eulenspiegelverlag, 1999), pp. 123-182.

⁵⁵ Ibid, p. 132.

⁵⁶ Ibid, p. 133.

⁵⁷ Personal interview with Wenzel (9.3.94). See also Ständer, p. 25.

⁵⁸ Mensching in interview with Andrea Doberenz, in *Allerletztes aus der Da Da eR/Hundekomödie*, pp. 140-144.

⁵⁹ Heiner Maaß, "Das Unwirkliche der Fabel," in *Allerletztes*, p. 67.

⁶⁰ Wenzel and Mensching, *Weihnachten in Afrika*, in: *Der Abschied der Matrosen vom Kommunismus*, pp. 81-122.

⁶¹ Ibid, p. 113.

⁶² Ibid.

⁶³ Hans-Eckardt Wenzel, *Hanswurst und andere arme Würst: Hanns-Eisler-Collage*. CD (Conträr Musik 2001).

⁶⁴ *Hanswurst und andere arme Würst*.

⁶⁵ See Wenzel, "Grenzen (sechs Gedichte für Hölderlin)" in: *Lied vom wilden Mohn: Gedichte* (Halle/Leipzig: Mitteldeutscher Verlag, 1984), pp. 53-58. See also Karls Enkel, *Die komische Tragödie des 18. Brumaire*.

⁶⁶ *Hanswurst und andre kleine Würste*.

⁶⁷ Ibid.

⁶⁸ Wenzel & Mensching, *Neues aus der Da Da eR*. Manuskript und Videoaufnahme, unveröffentlicht, gesammelt von Karin Wolf (Berlin: Akademie der Künste der DDR, Liedertheater-Dokumentation, Forschungsabteilung Musik/Lied-Zentrum, 1982).

⁶⁹ See Mensching's solo program *Amok*, 2001.

Großer Dankchoral

Bertolt Brecht, 1898-1956

Op.5

Anthony Krupp, 1968-

mf 1. Lo-bet die Nacht und die Fin-ster-nis, die euch um - fang - en! Kom-met zu -

8
mp hauf! Schaut in den Him-mel hin - auf: Schon ist der Tag euch ver - gang - en.

16
mf 2. Lo - bet die Tie - re, die ne - ben euch le - ben und ster - ben!

sangft: Sopran hervortretend
 22 Seh - et, wie ihr
 Seh - et, ihr
 Seht ihr le - bet das Gras und das Tier. Und es muß auch mit euch

Melodie: LOBE DEN HERREN
 Erneueres Gesangbuch, Stralsund, 1665

Großer Dankchoral

29

ster - ben. *mf* 3. Lo - bet den Baum, der aus Aas auf - wächst jauch - zend zum

35

Him - mel! Lo - bet das Aas, lo - bet den Baum, der es fraß:

42

mp a - ber auch lo - bet den Him - mel. *sicher* *mf* 4. Lo - bet von Her - zen das *weniger sicher* *mp* das

48

mf schlech - te Ge - Ge - Ge - dücht - nis *sicher* *mf* Ge - dücht - nis des
p schlech - te

Großer Dankchoral

54 *Alt hervortretend* *Tenor hervortretend*

Him - mels!

mp Und daß er nicht weiß eu - ren Nam' noch Ge - sicht. Nie-mand weiß,

ni - cht.

61 *majestätisch; mit Würde*

daß ihr noch da seid. *f* 5. Lo - bet die Käl - te, die Fin - ster - nis

68

und das Ver - der - ben! Schau - et hin - an: es kom-met nicht auf euch

das Ver-der-ben!

Schaut!

75 *ohne Vibrato*

an. Und ihr könnt un - be - sorgt ster - ben. (n)

Großer Dankchoral, Op. 5

Notizen zum *Großen Dankchoral* von Brecht/Krupp

Der Erstveröffentlichung einer Vertonung des Brechtschen "Großen Dankchorals" von Anthony Krupp folgen Notizen über den Text und über die Musik.

Anthony Krupp's musical setting of Brecht's "Großer Dankchoral," published here for the first time, is followed by notes on the text and on the music.

Notes on the Brecht/Krupp *Großer Dankchoral*

Anthony Krupp

Notes on the text

I believe Brecht's chorale amounts to more than the lame joke, 'Thank God I'm an atheist.' In 1966, Eric Bentley criticized the literary establishment for regarding Brecht's early poetry as a mere *épater le bourgeois*, an immature railing at religion when Brecht was cutting his teeth as a writer, before he discovered Marxist social critique.¹ (Bentley might be glad to learn that the very established literary critic Marcel Reich-Ranicki recently declared Brecht's *Hauspostille* to be his favorite book.²) Walter Benjamin had cautioned against marking such a neat division between immature vitalism and mature communism: "Die asoziale Haltung der *Hauspostille* wird in den *Svendborger Gedichten* zu einer sozialen Haltung. Aber das ist nicht gerade eine Bekehrung. ... Unter ihren mannigfaltigen Haltungen wird man *eine* vergebens suchen, das ist die unpolitische, nicht-soziale."³ Hannah Arendt similarly assessed the former text: "Brecht's sympathies with ... the damned and rejected, still had no social note of any kind in the *Domestic Breviary* (*Hauspostille*), the first collection of poems."⁴ Although Brecht was certainly not engaging in socialist realism with his early poems, I think it worth noting that the Lutheran hymn Brecht parodies, "*Lobe den Herren*," begins with a singular imperative, addressed to the individual Christian soul. Brecht begins instead with the plural "*Lobet die Nacht*," and he addresses the *Haufen* throughout. His chorale is addressed to a congregation, albeit a community of unbelievers.

Commenting on popular literary themes of the 1920s (death, destruction, dissolution), Arendt states very nicely that "Brecht saw in 'God's death' only the intoxicating possibility of a release from all fear on earth, and he was obviously of the opinion that anything is better than hoping for paradise or fearing hell in the midst of life" (Arendt 1962, p. 48). In a later version of her essay, Arendt specified that "'the death of God' does not necessarily lead into despair but, on the contrary ... can end in sheer jubilation, in a new 'yes' to life."⁵ Although this vitalism must be understood in the context of the clearance-sale of traditional values occasioned by the first World War, Arendt sees Brecht's outlook as part of his innate makeup: "Whatever philosophy Brecht may have been born with B as opposed to the doctrines he later borrowed from Marx and Lenin B is spelled out in the *Domestic Breviary*, being clearly articulated in two perfect poems, the 'Grand Hymn of Thanksgiving' and 'Against Temptation'" (Arendt 1968, p. 232).

That this cynical vitalism found expression in a *Dankchoral*

Who Was Ruth Berlau? / Wer war Ruth Berlau?

Stephen Brockmann et al., eds., *The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch*
Volume 30 (Pittsburgh: The International Brecht Society, 2005)

raises the question of parody. Peter Whitaker describes the chorale as "a serious parody, a poem of contradiction. Far from praising the Lord Creator of an ordered universe, the poem invites the reader to recognize the indifference of the cosmos, and to be glad of it."⁶ The *Hauspostille* contains "devotions, not to the Christian deity, whose existence they deny and whose worship they ridicule, but to the 'Gott der Dinge, wie sie sind'" (Whitaker 20). In order to develop a language of praise for this new *Gott der Dinge*,⁷ Brecht appropriated the biblical language with which he was familiar. Brecht once commented that the book that had most affected his language was the Bible. I submit that he was specifically recalling Peter 1: 24 when writing the *Dankchoral*: "Denn alles Fleisch ist wie Gras und alle seine Herrlichkeit wie des Grases Blume. Das Gras ist verdorrt und die Blume abgefallen." The next verse continues: "aber des Herrn Wort bleibt in Ewigkeit." (These New Testament verses refer back to Isaiah 40: 6-8.) Johannes Brahms's *Deutsches Requiem* expresses well the consolation provided by Christian focus on the Word: the former verse is set in a plodding minor key, but the latter verse occasions major jubilation. Brecht's chorale redirects the gesture of praise from the permanent Word to the ephemeral facts of biological life and death.

Hans Martin Ritter was the first to provide a thorough discussion of the music of the *Hauspostille*.⁸ (Jan Knopf's summary discussion of melody and music in the old *Brecht-Handbuch* relies primarily on Ritter's work.⁹) I take issue with only one moment of Ritter's otherwise excellent discussion. When he tried singing the *Dankchoral* using the melody of *Lobe den Herrn*, he found that the piece became generally aggressive, with marked overemphasis on each syllable (cf. Ritter 222). I submit that my opus 5 B in which certain harmonic and rhythmic aggressions disturb an otherwise euphonic voice leading B shows that this conclusion of Ritter's is not necessary. A chorale need not be *either* mellifluous *or* an aggressive parody; it can be both, and this combination might be truer to Brecht's engagement with theology.¹⁰ Of course, using a Lutheran melody as the music for an atheist text does occasion a specific cognitive dissonance:

Das Prinzip der Parodie oder der Verwendung vorgegebener Muster baut dabei einmal auf der unmittelbaren Wirkung des verwendeten Musters auf, aber ebenso auf der Befremdung durch die >falsche' Verwendung dieses Musters in einem >falschen' Rahmen, mit >falschem' Text, mit >falschem' Tonfall, in >falscher' Haltung usw. . . . Die Folge ist, daß der ursprüngliche Gestus des Chorals ... gebrochen erscheint, konfrontiert mit dem Gestus des distanzierten Zitierens einer Form oder der aggressiven Parodie, des provozierenden Widerspruchs, des Sarkasmus. (Ritter 210-212)

But I would caution against interpreting the *Dankchoral* as *only* an attack on Christian belief. It may also represent an attempt to formulate a genuine gesture of praise beyond a theistic world view. Although God is absent, one has neighbors with whom one shares a common fate: fellow humans, animals, grass. And there may be some consolation in congregating: "Kommet zuhauf!"

Notes on the music

I came to know Brecht's poem through Kurt Weill's 1928 *Berliner Requiem*. Weill's setting B in which a male trio sings austere harmonies, often *a cappella*, with punctuated accompaniment from brass instruments B is somber, even bleak. I value this setting a great deal. But when I learned that Brecht's poem was a parody of *Lobe den Herrn*, a well-known Lutheran hymn by Joachim Neander (1650-1680), it occurred to me that one should try singing the piece to the melody Brecht had in mind when he wrote it. Neander's cheerful hymn and Weill's threnody could not be more different in tone. My fascination with this constellation of contradictory elements (Neander, Brecht, and Weill) led me to compose this setting. I have retained Neander's melody (minus the repetition of the first six bars, since Brecht's text does not support this repetition), which I have usually placed in the soprano voice. But the lower three voices deviate from the Lutheran model; these I have set in a manner inspired by Brecht's text. In this way, I have been able to bring out the parodic aspect of Brecht's text in a way that Weill's serious setting cannot. Ultimately, my intention was to compose a *heiter* counterpart to the existing *düster* settings.¹¹

Verse one mimics a Lutheran chorale; only the text painting in MM. 9-11 (the ascent of the lower three voices) might sound somewhat novel. Verse two introduces wistful harmonies via added seconds and fourths on "Gras" and "Tier," a tone cluster and an extra beat on "muß," which are meant to underscore the necessity of death, and funereal open fifths. To preserve the integrity of Neander's melody, I had to shorten the beginning of Brecht's second verse; thus "Lobet das Gras und die Tiere" became "Lobet die Tiere." Should one wish to reinsert the original text, one could simply sing the notes of M. 16 twice. (Weill chose such a solution in MM. 44-45 of his setting.) Incidentally, the neighboring tones in the first half of verse two were suggested to me by the reminder that the grass and animals live "neben" us. Suspensions and passing tones also yield greater harmonic complexity. More jarring dissonance emerges in verse three, centering twice on "Aas." (For reasons as yet unknown to me, Weill omitted setting Brecht's third verse.) Another time signature fluctuation underscores the tree's growth, which is represented by the

half-step ascents in the lower voices; leaps in tenor and bass illustrate the tree's *jauchzen*.¹² The end of verse three, "Aber auch lobet den Himmel," is composed in double time, which musically places that text in parentheses. When I composed this, it seemed to me that this admonition was a tongue-in-cheek afterthought, quickly tossed off for comic effect. Verse four, in which the singers 'forget' their lines, is structured according to the forgetful memory Brecht ascribes to heaven. Although this is somewhat playfully composed, it is advisable not to overdo the humorous aspect in performance. Thus, the silence in M. 47 should not last for more than a few seconds. (Here I plead for *das gemeinsame / Absingen der Noten*.)¹³ In any case, the mood should become serious again by M. 55.

Verse five is set a half-step higher. In my own experience singing in a Lutheran church B this is how I earned pocket money during graduate school B I often observed that the key was raised for the final verse of a hymn; this served to brighten the tone and underscore the message. This key change was usually prepared by harmonic modulation during an organ interlude, such that a parishioner might feel that the piece had brightened, and might thus sit up straighter and sing with more gusto, but might not know that the key had changed. I decided to make use of this device, but without any such subtlety; it should be transparent to any listener that the key begins changing at the end of verse four, in order to set up verse five. This final verse should probably be sung more slowly, with more volume, and with more gravity than the preceding verses. The sense of inevitability evoked by the outer voices' step-wise motion frames the inner voices' brief duet on "[Lobet die] Kälte, die Finsternis, und [das Verderben!]" Touches of dissonance via neighboring tones on "schau[et]" and "hin[an]" serve as a *memento mori*. The chord on "[hin]an" lacks the bass, which ungrounds the chord. (After all, Brecht is here exploring a negative metaphysics. *Der Grundwissenschaft fehlt ein Grund*.) "Es kommt nicht auf euch an" is a series of chords in first inversion, representing a final recollection of the harmonic modulation typically heard in church music. Although I have not marked this in the score, "und" can be held longer than indicated, to highlight the unisono and thus underscore the sudden absence of harmony. "[Und ihr könnt unbesorgt] sterben" is composed such that one expects a resolution from the dominant key, E⁷, to the home key, A¹ major. But the expectation of a return home is not met; instead, the piece resolves on an open fifth (E¹ and B¹). This ending is, among other things, my nod to Kurt Weill, whose setting of the chorale also ends on an open chord.

I composed this setting in 1996 for a capella SATB quartet; Elizabeth Baber, Meredith Dubrow, and James Rogers kindly joined me in giving the premiere performance in Baltimore, MD. Several passages were revised in November 2004 in Miami, FL. Should a full choir perform this piece, certain passages (such as the cadenza in M. 35 and much of

verse four) should probably be assigned to soloists. My setting, being a *cappella*, has at least this advantage over prior settings: it is portable. It could conceivably be sung during a bar tour, such as those in which Brecht and his friends engaged in Augsburg. Anyone may use this piece for any purpose; I request only that the composer be credited in program notes, where applicable.

Notes

¹ On such disregard for Brecht's early work, see Eric Bentley, "Preface," *Manual of Piety* by Bertolt Brecht (New York: Grove Press, 1966), pp. xi-xvi.

² Marcel Reich-Ranicki, "Mein Lieblingsbuch: Bertolt Brechts Hauspostille," *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 6 July 2004, No. 154, p. 33.

³ Walter Benjamin, *Versuche über Brecht* (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1978), p. 65.

⁴ Hannah Arendt, "The Poet Bertolt Brecht," trans. J. F. Sammons, in Peter Demetz, ed., *Brecht. A Collection of Critical Essays* (Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1962), p. 48.

⁵ Hannah Arendt, *Men in Dark Times* (New York: Harcourt, 1968), p. 233.

⁶ Peter Whitaker, *Brecht's Poetry. A Critical Study* (Oxford: Clarendon Press, 1985), p. 11.

⁷ Brecht evoked this phrase several times throughout his career. See Whitaker, p. 7.

⁸ Hans Martin Ritter, "Die Lieder der *Hauspostille*: Untersuchungen zu Brechts eigenen Kompositionen und ihrer Aufführungspraxis," in Hans-Thies Lehmann and Helmut Lethen, ed., *Bertolt Brechts Hauspostille. Text und kollektives Lesen* (Stuttgart: Metzler, 1978), pp. 204-230.

⁹ Jan Knopf, *Brecht-Handbuch. Lyrik, Prosa, Schriften. Eine Ästhetik der Widersprüche* (Stuttgart: Metzler, 1984), pp. 40-41.

¹⁰ James K. Lyon points out that several poems and songs from around 1919 stress "[d]ie Dissonanz zwischen der harmonischen Melodie und den anti-christlichen Inhalt." See Jan Knopf, ed., *Brecht Handbuch*, vol. 2 (Stuttgart: Metzler, 2001), p. 47. In the same volume, Michael Morley provides valuable notes on text and music in Brecht's *Hauspostille*, though without reference to the *Dankchoral*. (See pp. 147-161.)

¹¹ The *Dankchoral* has also been set by Rudolf Wagner-Régeny (for voice and piano), Carl Orff (for choir and percussion) and Frank Abbinanti (for two trumpets).

¹² Siegfried Mews concludes his discussion of the poem *Vom ertrunkenen Mädchen* with a comparison to the *Dankchoral*: "Das Vergessenwerden durch den Himmel verbindet die beiden Gedichte, aber der Baum erweist sich als das wohl potentere Symbol für die unmetaphysische, im Materiellen

¹³ These lines are from the beginning of Brecht's play, *Der Ozeanflug*.

Unforeseen Consequences: The Three Eislers and Brecht's *The Measures Taken*

This essay explores the role that Gerhart Eisler and Elfriede Friedländer-Eisler—the former as a Soviet agitator in China and the latter als a representative of left-radicalism—played in the conception of *The Measures Taken*, created together by Brecht and Hanns Eisler in 1930. The essay also examines the activities of Gerhart Eisler and Ruth Fischer (alias Elfriede Friedländer-Eisler) in exile in the United States, without which Hanns Eisler and Brecht would certainly never have been interrogated by the House Un-American Activities Committee. After Ruth Fischer had denounced her two brothers in front of that committee, Gerhart Eisler was incarcerated and Hanns Eisler expelled from the country; while Brecht left the United States immediately after his interrogation, during which questioning had focused centrally on *The Measures Taken*. All three met again in East Berlin the late 1940s.

Dieser Aufsatz untersucht die Rolle, die Gerhart Eisler als sowjetischer Agitator in China und Elfriede Friedländer-Eisler als Vertreterin des Linksradikalismus 1930 bei der Konzeption von Brechts mit Hanns Eisler gemeinsam verfaßten *Maßnahme* gespielt haben. Außerdem geht er ausführlich auf die Tätigkeit Gerhart Eislers und Ruth Fischers alias Elfriede Friedländer-Eisler im US-amerikanischen Exil ein, ohne die Hanns Eisler und Brecht sicher nie von dem House Committee on Un-American Activities verhört worden wären. Nachdem Ruth Fischer vor dem gleichen Komitee ihre beiden Brüder denunziert hatte, wurde Gerhart Eisler inhaftiert und Hanns Eisler des Landes verwiesen, während Brecht nach seinem Verhör, bei dem es zentral um die *Maßnahme* ging, sofort die Vereinigten Staaten verließ. Alle drei trafen sich in den späten vierziger Jahren in Ostberlin wieder.

Unvorhersehbare Folgen: Die drei Eislers und Brechts *Maßnahme*

Jost Hermand

I

Der These, daß die 1930 entstandene *Maßnahme* einen entscheidenden Wendepunkt in Brechts Leben und Œuvre bildet, dürfte wohl kaum jemand widersprechen. Angesichts der durch die Weltwirtschaftskrise dramatisch ansteigenden Arbeitslosigkeit und des ebenso rapiden Anwachsens der NSDAP, das dieser Partei in den berühmt-berüchtigten Septemberwahlen des Jahres 1930 einen sensationellen Wahlerfolg bescherte, entschloß sich Brecht in diesem Jahr, ein Stück mit dem Titel *Die Maßnahme* zu schreiben, das sich in aller Offenheit zu den Zielen des Kommunismus bekannte. Schließlich erschien ihm die KPD—wie auch anderen linksliberalen oder anarchistisch-gesinnten Autoren—mit einem Mal als die einzige Partei, die sich in aller Entschiedenheit den demagogischen Parolen der NS-Führungsschichten zur Lösung der sozialen Frage auf nationalistischem Wege entgegenzustemmen versuchte. Doch politische Entscheidungen und ihre Umsetzung ins Literarische sind oft zweierlei Dinge. Die neue ideologische Linie wurde Brecht, der jahrelang als neusachlicher Zyniker gegolten hatte, zu diesem Zeitpunkt immer klarer. Aber welche literarische Gattung sollte er dabei aufgreifen? Etwa den massenwirksamen Roman, wie ihn Georg Lukács empfahl, oder das ihm eher nahestehende Drama? Er entschied sich für das Letztere, und zwar in Form des "Lehrstücks," mit dem er bei der Abfassung seiner Stücke *Der Ozeanflug*, *Das Badener Lehrstück vom Einverständnis* und *Der Jasager*, alle drei 1929, ohnehin schon einige Erfahrungen gesammelt hatte.

Viele Brecht-Forscher und -Forscherinnen sehen deshalb in der *Maßnahme*—dramaturgisch betrachtet—vor allem eine politische "Konkretisierung" der kurz zuvor geschriebenen lehrstückhaften Schuloper *Der Jasager*.¹ Und dafür finden sich in Brechts ersten Entwürfen zur *Maßnahme* auch eine Reihe überzeugender Belege.² Doch diese von ihm angestrebte "Konkretisierung" aus dem Mythologisch-Japanischen ins Politisch-Aktuelle bzw. Parteilich-Eingreifende ist nur ein, wenn auch wichtiger Aspekt in der Genese dieses Stücks. Aus der älteren dramatischen Literatur, mit der Brecht zum Teil wohlvertraut war, haben sicher auch die didaktischen Züge des Jesuitendramas sowie ein Stück wie *Prinz Friedrich von Homburg* (1810) von Heinrich von Kleist, in dem es ebenfalls um das "Einverständnis" des voreilig handelnden Protagonisten in ein aus Gründen des Staatsräson gegen ihn verhängtes Todesurteil geht,³ ihre Spuren in der *Maßnahme* hinterlassen. Selbst Anregungen

Who Was Ruth Berlau? / Wer war Ruth Berlau?

Stephen Brockmann et al., eds., *The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch*
Volume 30 (Pittsburgh: The International Brecht Society, 2005)

aus dem Themenbereich des expressionistischen Dramas, wie etwa des in Ernst Tollers *Masse-Mensch* (1921) dargestellten Zwiespalts zwischen dem Ich und dem Kollektiv, ließen sich denken. Doch warum wählte Brecht als Schauplatz seiner Handlung ausgerechnet China? Warum nicht Japan, wo sein *Jasager* angesiedelt ist, der auf das alte No-Spiel *Taniko* (*Der Talwurf*) des Dichters Zenchiku aus dem 15. Jahrhundert zurückgeht?

Nun, China war seit 1925, das heißt seit der vom Kuomintang und der KPCh unterstützten nationalen Revolution gegen die westlich-imperialistischen Großmächte mit ihren Kanonenbooten auf dem Jangtsekiang, als potentieller Bündnispartner ins Zentrum der von der UdSSR dominierten Kominternpolitik gerückt.⁴ Ja, selbst als Tschiang Kai-schek, der Führer der Kuomintang—nach einer vorübergehenden Volksfrontpolitik mit der KPCh—Anfang April 1927 Tausende von chinesischen Kommunisten sowie mit ihnen sympathisierende Arbeiter in Schanghai ermorden ließ und sich mit den "Großverdienern" innerhalb der Bankpräsidenten- und Konzernherrenschicht verbündete, hatte Stalin—trotz des Einspruchs Lew Trozki's,⁵ aber mit Unterstützung Nikolai Bucharins—aus pragmatischen Gründen weiterhin an einem Bündnis mit ihm festgehalten, da er die Kuomintang unter ihrem Führer Tschiang Kai-schek für die stärkste revolutionäre Kraft in China gegen den westlichen Imperialismus hielt. Erst 1928/29 mußte er einsehen, daß dies ein großer außenpolitischer Fehler war.⁶ Darauf begann er wieder im Geheimen die KPCh zu unterstützen, die seit 1928 in Hunan und Kanton eine Rote Armee aufstellte und im Untergrund mit dem Aufbau marxistisch-leninistischer Kaderorganisationen begann.

Mit diesen Vorgängen wird Brecht nicht nur durch scheinbar "objektivierende" Pressemeldungen, sondern auch durch Gespräche mit Karl August Wittfogel, dem Autor des in linker Perspektive geschriebenen Buchs *Das erwachende China. Ein Abriß der Geschichte und der gegenwärtigen Probleme Chinas* (1926), vertraut gewesen sein, der später als China-Experte der KPD die Diskussion nach der Uraufführung der *Maßnahme* leitete.⁷ Auch einzelne Züge aus dem Stück *Brülle China* (1926) von Sergej Tretjakow, das 1930 in der Meyerhold'schen Inszenierung in Berlin aufgeführt wurde und in dem es vor allem um den revolutionären Kampf chinesischer Arbeiter gegen westliche Ausbeuter geht, hat Brecht offenbar in seiner *Maßnahme* verarbeitet.⁸ Doch noch entscheidender für diese Wendung ins "Kommunistische" waren zweifellos Brechts intensive marxistische Studien, die bereits 1926/27 einsetzten, aber sich zwei Jahre später erheblich intensivierten und immer stärker leninistische Züge annahmen.⁹ Von besonderer Wichtigkeit war dabei 1930 seine Bekanntschaft mit der Schrift *Der Radikalismus, die Kinderkrankheit des Kommunismus*, die zu diesem Zeitpunkt gerade erneut auf Deutsch im 25. Band der in Wien erscheinenden *Sämtlichen Werke* Lenins auf den

Markt kam.¹⁰

Neben Fritz Sternberg und Karl Korsch, seinen bisherigen ideologischen Mentoren, muß im Frühjahr und Sommer 1930 auch Hanns Eisler bei der Brechtschen Aneignung des marxistischen Gedankenguts von großem Einfluß gewesen sein.¹¹ Schließlich war er es, der damals als der bekannteste Komponist einer Roten Kampfmusik in Berlin galt, den Brecht—unzufrieden mit der bürgerlich-liberalen Haltung Kurt Weills—nicht nur für die Komposition der Chöre und Lieder der *Maßnahme* auswählte, sondern mit dem er obendrein zwischen Anfang April und Anfang Juli 1930 wochenlang fast jede Zeile der entstehenden Textfassung dieses Stücks besprach,¹² das in mancher Hinsicht durchaus ein Gesamtkunstwerk Brechts und Eislers, wie auch des später noch hinzukommenden kommunistischen Regisseurs Slatan Dudow ist. Und zwar wird bei diesen Werkgesprächen Hanns Eisler sicher auch auf seine beiden Geschwister, nämlich Ruth Fischer alias Elfriede Friedländer-Eisler sowie Gerhart Eisler, zu sprechen gekommen sein, die wie er Anfang der zwanziger Jahre von Wien nach Berlin gekommen waren, um dort beim Aufbau der KPD mitzuwirken.

Ruth Fischer, die 1924/25 sogar für kurze Zeit die Leitung der KPD innehatte, dann von Stalin wegen ihrer extremistischen Ansichten zu Gunsten Ernst Thälmanns abgesetzt wurde und bis 1933 mit Arkadi Maslow in Berlin eine KPO-Position vertrat,¹³ wird bei diesen Unterhaltungen sicher als Beispiel des von Lenin gerügten "Linksradikalismus," wie er bereits in ihrer Broschüre *Sexualethik des Kommunismus. Eine prinzipielle Studie* von 1920 zum Ausdruck kommt,¹⁴ eine nicht unbeträchtliche Rolle gespielt haben. Doch ebenso wichtig dürfte bei diesen Gesprächen Eislers Bruder Gerhart gewesen sein, der in der KPD der mittzwanziger Jahre, wie seine Schwester Ruth, gleichfalls längere Zeit zur Führungsspitze dieser Partei gehörte. Nach einem kurzen "linkssektiererischen" Aufbegehren gegen Thälmann in der sogenannten Wittorf-Affäre, das im Oktober 1928 zu seinem Ausschuß aus dem Politbüro der KPD führte,¹⁵ hatte er sich jedoch umgehend der Parteidisziplin gefügt und war einen Monat später von Berlin nach Moskau abgeordnet worden, um dort im Dienste Stalins für die Kominternpolitik aktiv zu werden. In diesem Zusammenhang wurde er im November 1929 von der Moskauer Parteizentrale in geheimer Mission nach China geschickt, und zwar mit dem Ziel, in Schanghai und Mukden an einer Neuorganisation der KPCh im Sinne der "klassischen" Lehren des Marxismus-Leninismus mitzuwirken. Im Gefolge dieses "Auftrags" blieb er bis 1931 unter ständiger Lebensgefahr in China und kehrte erst dann wieder nach Moskau zurück, wo er bis in die frühen dreißiger Jahre Kominterndienste versah, ohne zwischenzeitlich Berlin wiedergesehen zu haben.

Daß all dies *nicht* auf die Handlungsführung und den Ideengehalt

von Brechts *Maßnahme* eingewirkt haben soll,¹⁶ in der es zentral sowohl um Fragen des "Linksradikalismus" als auch der "geheimen Mission" sowjetischer Agitatoren in der chinesischen Stadt Mukden geht, ist daher höchst unwahrscheinlich. Doch selbst dann, wenn sich derartige Hintergrundeinflüsse auf die Entstehung dieses Stücks heute nicht mehr handgreiflich nachweisen lassen—die drei Eislers sollten von diesem Zeitpunkt an in Brechts Leben weiterhin eine entscheidende Rolle spielen, die weit über das hinausging, was er damals ahnen konnte. Seine Freundschaft mit Hanns Eisler blieb zwar in manchen ästhetischen Fragen eine gespannte,¹⁷ aber in menschlicher und politischer Hinsicht doch recht enge. Gerhart Eisler lernte Brecht erst wesentlich später im US-amerikanischen Exil kennen, wo er eine maßgebliche Rolle in der Führungsspitze der deutschen Exil-KPD spielte. Wie Brecht entschieden sich diese beiden Eislers—nach ihren Verhören durch das House Committee on Un-American Activities (HUAC) sowie weiteren politischen Drangsalen in den Jahren 1947/49—für die Sowjetische Besatzungszone Deutschlands, um sich dort für den Aufbau des Sozialismus einzusetzen. Ruth Fischer-Eisler ging nach ihren zwischen 1933 und 1940 in Frankreich verbrachten Jahren ebenfalls ins US-amerikanische Exil, hatte sich aber schon seit ihrem Parteiausschluß im Jahr 1925 zu einer so rabiatischen Anti-Stalinistin entwickelt, daß sie nicht nur Brecht 1944 als "Minstrel of the GPU,"¹⁸ sondern auch ihre beiden Brüder als "GPU agents" und "terrorists" angriff, ja sich 1947/48 rückhaltlos in den Dienst des FBI, der Strategic Services und des HUAC-Komitees stellte, was unter anderem zu den Verhören, Einkerkierungen und Deportationen ihrer beiden Brüder beitrug wie auch zu dem in diesen Zusammenhang gehörenden Verhör Brechts führte.¹⁹

Die Entscheidung Brechts, sich im Jahr 1930 bei der Konzeption seiner *Maßnahme* gegen einen "Linksradikalismus" à la Ruth Fischer-Eisler zu wenden und bei den nach China geschickten sowjetischen Agitatoren zugleich an die geheime Mission Gerhart Eislers zu denken, sollte sich demnach als eine der folgenreichsten, wenn auch damals noch nicht in allen Konsequenzen abzeichnenden Entscheidungen seines Lebens erweisen. Sie führte in der Zusammenarbeit mit dem bereits überzeugten Kommunisten Hanns Eisler, der 1930 sogar einen Eintritt in die KPD erwog, zu einer scharfen Wende ins "Linke," was Brecht, nach weiteren kommunistisch inspirierten Werken wie dem Revolutionsdrama *Die Mutter* (1932), von den Nationalsozialisten nicht nur als "Kulturbolschewismus" ausgelegt wurde und ihm daher nach 1933 kein weiteres Bleiben in Deutschland erlaubte, sondern auch seine Exil-Jahre in den USA—als ein vom FBI überwachter "Pinko" oder "Fellow Traveler"—erschwerte und schließlich dazu beitrug, daß er es vorzog, 1947 auch dieses Land zu verlassen.

Nach der Uraufführung der *Maßnahme* am 13. Dezember 1930 im Großen Saal der Berliner Philharmonie waren zwar viele kulturinteressierte KPD-Mitglieder über Brechts Wende zum Kommunismus höchst erfreut, hatten aber an der pointierten Dialektik dieses Stücks auch manches auszusetzen. Vor allem Alfred Kurella, ein parteigebundener Kenner der Sowjetunion, kritisierte einige Aspekte dieses Dramas als zu "verstandesbetont" und zugleich "rechtsopportunistisch," obwohl das Ganze durchaus eine bedeutende "revolutionäre" Leistung darstelle, wie er erklärte, die "das Proletariat gegen die Angriffe der bürgerlichen Gegner" verteidigen müsse.²⁰ Und Brecht, über diese Kritik zwar sehr verärgert,²¹ aber lernbegierig wie immer, ging auch zum Teil auf solche Einwände ein und berücksichtigte sie, wie auch andere kritische Äußerungen, bei späteren Drucklegungen dieses Stücks, das—nach einem Vorabdruck der Bühnenfassung von 1930—in "vorläufig endgültiger" Fassung 1931 beim Gustav Kiepenheuer Verlag im 4. Heft seiner *Versuche* als "Versuch 12" herauskam.

Nach 1933 wurde es erst einmal eine Weile still um die *Maßnahme*. Vor allem in der UdSSR nahm man von diesem Stück, das in vieler Hinsicht gegen die Regeln des "Sozialistischen Realismus" verstieß, kaum Notiz. Lediglich in London kam 1936 eine Wiederaufführung der *Maßnahme* von der dortigen Labour Choral Union im Westminster Theatre zustande.²² 1938 nahm Brecht zwar noch weitere Textveränderungen für den Druck dieses Stücks im 2. Band der im Londoner Malik-Verlag erscheinenden Sammelpublikation seiner frühen Dramen vor,²³ doch neue Aufführungen oder Diskussionen über dieses Stück erfolgten nicht mehr. Ja, für eine Weile—besonders nach dem Stalin-Roosevelt-Pakt von 1941/42 zur Niederringung des deutschen Faschismus—sah es so aus, als ließe sich nach dem siegreichen Ende des Zweiten Weltkriegs der bisherige Gegensatz zwischen dem US-amerikanischen Kapitalismus und dem sowjetischen Kommunismus durch eine Politik des "Dritten Weges" überwinden. Doch diese Hoffnungen erwiesen sich als trügerisch, da die an materielle Interessen gebundenen geopolitischen Ambitionen der beiden Supermächte schließlich doch stärker waren als irgendwelche ideellen Aspirationen. Und das nach einem Krieg, der über 50 Millionen Todesopfer gefordert hatte und an sich ein schwerwiegender Grund für ein politisches Umdenken gewesen wäre!

II

Wie wir wissen, standen sich—trotz des Potsdamer Abkommens, der gemeinsam durchgeführten Nürnberger Kriegsverbrecherprozesse, der Viermächteverwaltung Berlins und der Gründung der Vereinten

Nationen—schon Ende 1946 und dann verstärkt seit Anfang 1947 der Westblock und der Ostblock wieder als zwei scheinbar unversöhnliche Gegner gegenüber, was die Gefahr eines Dritten Weltkriegs heraufbeschwor. Ja, untergründig hatte diese Konfrontation nie wirklich aufgehört, wie die Sympathisanten des Sozialismus im Westen sowie die Dissidenten des Sozialismus im Osten, die auch während der sogenannten Stillhalteperiode zwischen 1941 und 1946 ständig überwacht und bespitzelt wurden, nach Kriegsende nur allzu schnell am eigenen Leibe erfahren mußten.

Für Brecht, der sich seit 1941 im kalifornischen Los Angeles aufhielt, hatte diese Entwicklung folgende Konsequenzen. Während er bis Ende 1946 lediglich von Zeit zu Zeit wegen seiner Begegnung mit Gerhart Eisler am 27. Februar 1943 anlässlich einer in New York von der KPUSA abgehaltenen Massenveranstaltung in Carnegie Hall zum 10. Jahrestag des Reichstagsbrands,²⁴ eines eineinviertelstündigen Treffens mit Gerhart Eisler am 17. Januar 1944 in Ruth Berlaus New Yorker Appartement,²⁵ seiner künstlerischen Zusammenarbeit mit Hanns Eisler in Los Angeles sowie des Artikels "Bert Brecht. The Minstrel of the GPU" von Ruth Fischer-Eisler, der im April 1944 in Dwight MacDonalds Zeitschrift *Politics* erschien,²⁶ von einigen FBI-Agenten in Los Angeles und New York möglichst unauffällig bespitzelt worden war,²⁷ wurde er 1947 plötzlich sogar in die hochnotpeinlichen, von allen Massenmedien begierig aufgegriffenen Verhöre des House Committee on Un-American Activities in Washington einbezogen, wobei ihm vor allem die Abfassung seiner *Maßnahme* als eines im Dienste des Sowjetkommunismus agitierenden Revolutionsdramas zur Last gelegt wurde. Doch warum mußte sich ausgerechnet Brecht, der damals in den USA—außerhalb der deutschen Exilgruppen und des FBI—noch eine weithin unbekannte Größe war, einem derartig spektakulären Verhör unterziehen? Wie es dazu kam, hat zwar eine relativ einfache, aber dennoch komplizierte, aufs engste mit den drei Eislers zusammenhängende Vorgeschichte, die hier im Hinblick auf die *Maßnahme* in aller gebotenen Kürze, wenn auch mit einigen signifikanten Details rekapituliert werden soll.

Als sich Präsident Harry S. Truman zu jener Politik entschloß, die im Laufe des Jahres 1946 schließlich zum Kalten Krieg führte,²⁸ suchte das zu diesem Zweck reaktivierte HUAC-Komitee, dem unter anderem J. Parnell Thomas (New Jersey), Richard M. Nixon (California) und John E. Rankin (Mississippi) angehörten, innerhalb der Vereinigten Staaten nach Vertretern kommunistischer Gesinnungen, die es als systemfeindlich und damit "unamerikanisch" hinstellen konnte. Aus solchen Prämissen wurde meist die Folgerung gezogen, daß der Kommunismus—nach seinen eigenen Verlautbarungen—den Umsturz der US-amerikanischen Regierung im Auge habe und

demnach als "verbrecherische" Bewegung einzustufen sei. Und zwar nahm dabei das HUAC-Komitee vor allem die Filmindustrie in Hollywood aufs Korn, die in den Augen der "Rechten," wie etwa der Ende der dreißiger Jahre anonym erschienenen Broschüre *Jew Star over Hollywood*, schon seit langem, spätestens seit Charlie Chaplins *Modern Times* (1936) und *The Great Dictator* (1940), als "verjudet," "pornographisch" oder "prolinks" galt.²⁹ Dementsprechend wurden 1947 zehn "linksverdächtige" Hollywood-Regisseure in Washington verhört und zum Teil, entgegen den geltenden Rechtsvorstellungen, ins Gefängnis geworfen, weil sie—unter Berufung auf das Fifth Amendment der US-amerikanischen Verfassung—irgendwelche sie als mögliche "Vaterlandsverräter" inkriminierende Aussagen verweigert hatten.

Aber die wahre "cause célèbre" war zu diesem Zeitpunkt der "Fall Gerhart Eisler," den das FBI und das HUAC-Komitee in einer großangelegten Hetzkampagne als den gefährlichsten Agenten des Sowjetkommunismus in den USA anzuprangern versuchten, obwohl sich dieser nach Kriegsende sofort darum bemühte, möglichst umgehend nach Deutschland zurückzukehren. Eingeleitet wurde diese sorgfältig geplante Aktion am 13. Oktober 1946 durch eine Radioansprache von Louis Budenz, der lange Zeit als Redakteur an der kommunistischen Tageszeitung *Daily Worker* gearbeitet hatte und für seinen Austritt aus der KPUSA im Jahre 1943 und seine Bekehrung zum Katholizismus mit einer Anstellung an der Notre Dame University in Indiana "belohnt" worden war.³⁰ In dieser Ansprache bemühte er sich, Gerhart Eisler als Hauptspion Moskaus, aktionsbereiten Politkommissar des Komintern und geheimen "Boss," wenn nicht gar "Cäsar der roten Legionen" der US-amerikanischen Kommunisten zu enttarnen.³¹ Daraufhin forderte FBI-Chef J. Edgar Hoover das HUAC-Komitee auf, die bereits geplante Rückreise Gerhart Eislers nach Europa mit allen Mitteln zu verhindern und diesen Mann in Gewahrsam zu nehmen. In der anschließenden Pressekampagne gegen Gerhart Eisler machte sich vor allem Ruth Fischer-Eisler einen unrühmlichen Namen, indem sie in einer sechsteiligen Artikelserie unter dem Titel "The Comintern's American Agent," die vom 18. bis 26. November 1946 im *American Journal*, dem führenden Blatt der politisch rechtsstehenden Hearst-Presse, erschien, ihren Bruder Gerhart als einen GPU-Agenten, Terroristen und Atomspion angriff. Darauf wurde Gerhart Eisler am 22. November von John E. Rankin, dem zeitweilig amtierenden Vorsitzenden des HUAC-Komitees, nach Washington vorgeladen, aber ohne Verhör wieder weggeschickt.³² Drei Wochen später ging Gerhart Eisler zum Gegenangriff über und hielt am 11. Dezember auf einer vom *German American* veranstalteten Versammlung eine längere Rede, die kurz darauf unter dem Titel *Eisler Hits Back: A Reply to the Rankin Men* mit Unterstützung des American Committee for Protection of Foreign Born, des Civil Rights Congress,

der Friends of the German-American und des German-American Labor Council auch als Pamphlet herauskam. Danach wurde er unter scharfe FBI-Überwachung gestellt, am 4. Februar 1947 in New York verhaftet, im Federal House of Detention hinter Schloß und Riegel festgehalten sowie am Tag darauf nach Washington gebracht. Dort mußte er sich am 6. Februar vor dem HUAC-Komitee einem Verhör unterziehen. In diesem Zusammenhang wurde am selben Tag auch Ruth Fischer-Eisler vom gleichen Komitee über ihren von vielen Medien als gemeingefährliches Politmonster angeprangerten Bruder ausgefragt.

Im Rahmen ihrer Zeugenaussagen charakterisierte Ruth Fischer-Eisler ihren Bruder, wie auch in der von ihr verfaßten Lebensgeschichte Gerhart Eislers, die sie am gleichen Tag dem *Washington Times-Herald* übergab, vor allem als einen kaltblütigen GPU-Agenten und Terroristen, der selbst vor der Tötung eigener Genossen nicht zurückgeschreckt sei.³³ Und dabei kam sie—ungefragt—zweimal auf Gerhart Eislers geheime Mission nach China zu sprechen, die sich in ihren Ausführungen so anhört, als wolle sie damit zugleich auf Brechts *Maßnahme* anspielen. Daß diese Annahme nicht aus der Luft gegriffen ist, belegt ihr ein Jahr später im Verlag der Harvard University erschienenenes Buch *Stalin and German Communism: A Study in the Origins of the State Party*, wo es auf Seite 618 heißt: "The one didactic play of this series by Brecht that best digests all the terroristic features into a mirror of the totalitarian party and its elite guard, the NKVD, is *The Punitive Measure*, written under the impact of the defeat of Chinese Communism. The accompanying music was written by Hanns Eisler, whose brother, Gerhart, had been sent to China at the end of 1929 to liquidate the opposition to the Russian Politburo."³⁴ Bei ihrem Verhör am 6. Februar ließ sie jedoch diesen Bezug zu Brecht weg und erklärte lediglich, daß ihr Bruder Gerhart nach China geschickt worden sei, um den chinesischen Kommunisten den von Stalin gewünschten Kurs einzubläuen und notfalls auch Tötungen vorzunehmen. "In the Chinese purges," wiederholte sie ausdrücklich, "he behaved so cruelly and carried out the orders so well that the report about him in Berlin said that he was really the hangman of the rebellious Chinese Communists, who were sentenced by the decisions of Moscow."³⁵ Ja, als Richard M. Nixon gegen Ende des Verhörs noch einige zusätzliche Fragen an Ruth Fischer stellte, kam sie nochmals auf die besagte Mission ihres Bruders nach China zurück und behauptete, daß er vor allem durch das Moskauer GPU-Training, das ihn für den China-Auftrag abhärten sollte, zu einem unbarmherzigen "terrorist" geworden sei.³⁶

Gerhart Eisler selber verweigerte bei seinem Verhör vor dem HUAC-Komitee jedwede Aussage³⁷ und wurde daraufhin als ein "dangerous enemy alien" im New Yorker Ausländergefängnis auf Ellis Island eingesperrt. Seine Verteidigungsrede, die er in Washington nicht

halten durfte, brachte später der New Yorker Civil Rights Congress unter dem Titel *My Side of the Story: The Statement the Newspapers Refused to Print* als Broschüre heraus. Aufgrund all dieser Ereignisse und Verhöre hielt Richard M. Nixon am 18. Februar in Washington im Kongreß eine Rede gegen Gerhart Eisler, die zugleich seine "Maiden Speech" in diesem Hause war, in der er—unter Berufung auf J. Edgar Hoover—noch einmal alle Hauptanschuldigungen gegen diesen für die USA höchst gefährlichen Mann wiederholte und nachdrücklich darauf bestand, "to put Mr. Eisler out of circulation." Ja, John E. Rankin forderte—mit deutlich antisemitischen Untertönen—in der anschließenden Diskussion das Department of Justice auf, diesen Mann wegen seiner "terroristischen" Gesinnung die nächsten "10, 20, or 50 years" einzukerkern.³⁸ Daraufhin verurteilte ein New Yorker Gericht Gerhart Eisler im April des gleichen Jahres erst einmal zu einem Jahr Gefängnisstrafe. Doch schon kurze Zeit später wurde diese Strafe—wegen "betrügerischer" Paßvergehen—auf drei Jahre verlängert.³⁹

Im Zusammenhang mit all diesen Vorkommnissen gerieten auch Hanns Eisler und schließlich sogar Brecht, die bisher zwar auch, aber nicht mit der gleichen Akribie wie Gerhart Eisler vom FBI observiert worden waren, in die Schußlinie des HUAC-Komitees. Rückschauend erklärte Hanns Eisler später im Hinblick auf diese Ereignisse: "Ohne meinen Bruder Gerhart hätte ich nie solche Schwierigkeiten gehabt."⁴⁰ Dasselbe hätte auch Brecht mit noch größerer Berechtigung sagen können, der damals in den USA wesentlich unbekannter als die beiden Eisler-Brüder war. Hanns Eisler, dessen im Jahr 1939 erfolgte Einwanderung in die USA sogar Eleanor Roosevelt ausdrücklich gutgeheißen hatte, wurde erstmals am 11. Mai 1947 in Los Angeles verhört. Zu dieser Art von "Vorverhör" reiste J. Parnell Thomas sogar extra nach Kalifornien an. Brecht erhielt seine gerichtliche Vorladung, vor dem HUAC-Komitee in Washington auszusagen, am 19. September des gleichen Jahres. Hanns Eisler mußte sich diesem Komitee als Erster stellen, und zwar drei Tage lang, vom 24. bis 26. September 1947. Den Vorsitz führte, wie bei den vorhergegangenen Verhören, J. Parnell Thomas, die meisten Fragen stellte wiederum der leitende Ermittlungsbeamte Robert E. Stripling.⁴¹ Eisler gab sich im Verlauf des Verhörs, in dem es vor allem um seine angebliche Rolle als der "Karl Marx des Kommunismus auf musikalischem Gebiet" und seine Zugehörigkeit zur KPD ging, große Mühe, Brecht dabei aus dem Spiel zu lassen, obwohl bei der Aufzählung seiner Kompositionen auch die mit Brecht abgesprochene Musik zu dem Film *Kuhle Wampe* und dem Stück *Die Maßnahme* zur Sprache kam.⁴²

Das Verhör Hanns Eislers dauerte so lange, daß seine Druckfassung in der publizierten Form aller "Hearings Before the Committee on Un-American Activities" 209 engbedruckte Seiten umfaßt. Ja, Richard M. Nixon bezeichnete dieses Verhör am 24. Oktober

1947 im *Los Angeles Examiner* als das "perhaps most important one," das je von diesem Komitee vorgenommen wurde.⁴³ Wie intensiv sich die Ermittlungsbeamten des HUAC-Komitees auf dieses Verhör vorbereitet hatten, geht nicht nur aus den 122 Dokumenten hervor, mit denen sie Hanns Eislers "unamerikanische" Gesinnung zu beweisen versuchten, sondern auch daraus, daß sie dem gleichen Komitee auch eine Übersetzung des gesamten Texts der *Maßnahme* nach dem Klavierauszug dieses Stücks bei der Wiener Universal-Edition von 1931 vorlegten.⁴⁴ Ob diese Übersetzung, die von Elizabeth Hanunian stammt, wie aus dem gedruckten Protokoll hervorgeht, bereits auf jene 1943 von einem FBI-Agenten oder einer FBI-Agentin angefertigte Übersetzung der *Maßnahme* zurückgeht,⁴⁵ läßt sich nicht mehr genau ermitteln. Jedenfalls wird diese dem Komitee vorgelegte englische Fassung der *Maßnahme*—neben Brechts Zusammenarbeit mit Hanns Eisler und seinen Kontakten mit Gerhart Eisler—wahrscheinlich einer der Hauptgründe gewesen sein, warum auch er in die Eisler-Verhöre einbezogen wurde.⁴⁶

Brechts Verhör, auf das er sich mit Hilfe von New Yorker Anwälten sorgfältig vorbereitet hatte, folgte am 30. Oktober.⁴⁷ Auch hier ging es dem HUAC-Komitee wiederum hauptsächlich darum, den Verhörten in eine möglichst enge Beziehung zum Kommunismus zu bringen und somit für die Vereinigten Staaten als "gefährlich" hinzustellen, wobei auch das von FBI-Agenten observierte Treffen Brechts mit Gerhart Eisler vom 17. Januar 1944 in die "Beweisführung" einbezogen wurde.⁴⁸ Bekanntermaßen gab zwar Brecht bei diesem Verhör zu, daß er sich bei der Abfassung seiner Dramen auch auf die soziopolitischen Erkenntnisse des Marxismus gestützt habe, wie er in einem selbstverlesenen "Statement" erklärte, beteuerte aber ausdrücklich, daß er vor 1933 kein Mitglied der KPD gewesen sei.⁴⁹

Danach konzentrierte sich der Chief Investigator Stripling⁵⁰ bei seinen Bemühungen, Brecht—trotz gegenteiliger Aussagen—dennoch als überzeugten Kommunisten hinzustellen, vor allem auf den Text der *Maßnahme*, mit dem er bereits durch das Verhör Hanns Eislers vertraut war und den er jetzt wiederum als zentrales Beweisstück der "revolutionären" Gesinnung Brechts und Eislers anführte.⁵¹ Hierbei kam es auf beiden Seiten zu vielen Wortklaubereien über den politischen Bedeutungsgehalt einzelner Zeilen der *Maßnahme*, die jedoch relativ ergebnislos im Sande verliefen. Allerdings hielt sich Brecht in all diesen Auseinandersetzungen so nah an die Wahrheit wie nur möglich. Es wäre deshalb falsch, seine Äußerungen lediglich als "schweykisch" oder "hinterfotzig" zu charakterisieren. Selbst da, wo sie "komisch" klingen, hängt das fast immer mit Brechts unbeholfenem Englisch und nicht mit einer bewußten Irreführung der ihn Verhörenden zusammen. Und so wurde er schließlich vom HUAC-Komitee als "unbelastet" verabschiedet,

fuhr nach New York zurück, hörte abends noch mit Helene Weigel und Hermann Budzislawski Auszüge aus seinem Verhör im Radio⁵² und flog am folgenden Tag von dort aus nach Europa.

III

Hanns und Gerhart Eisler mußten dagegen noch bis 1948 bzw. 1949 in den USA bleiben. Hanns wurde, trotz der Proteste Louis Aragons, Leonard Bernsteins, Charlie Chaplins, Aaron Coplands, Albert Einsteins, Paul Éluards, Thomas Manns und Pablo Picassos, schließlich ausgewiesen und Gerhart, nachdem sich sogar W.F.B. Du Bois, Thomas Mann und Yehudi Menuhin für ihn eingesetzt hatten,⁵³ entzog sich weiteren Drangsalen durch die Flucht auf einem polnischen Frachter.⁵⁴ Und so sahen sich Brecht und die zwei Eisler-Brüder erst 1949/50 in Ostberlin wieder, während Ruth Fischer-Eisler—aufgrund eines Stipendiums der Harvard University—noch mehrere Jahre in den USA blieb, bis auch sie Mitte der fünfziger Jahre nach Europa zurückkehrte und dort bis zu ihrem 1961 erfolgten Tode in Paris lebte, nach dem sie 1956, beeindruckt durch die antistalinistischen Äußerungen Nikita Kruschschows auf dem XX. Parteitag der KPdSU, wieder eine kommunismusfreundliche Haltung bezogen hatte.⁵⁵

Daß sich Brecht Anfang der fünfziger Jahre entschied, keine weiteren Aufführungen seines Stücks *Die Maßnahme* zuzulassen, hat sicher mehrere Beweggründe.⁵⁶ Zum einen wollte er verhüten, daß die westliche Presse dieses Drama wegen der Rolle des Kontrollchors als ein Vorspiel zu den berüchtigten Moskauer Schauprozessen der späten dreißiger Jahre hinstellen würde, die im Zuge des Kalten Krieges—unter anderem durch den Bestsellerroman *Darkness at Noon* (auf Deutsch *Sonnenfinsternis*, 1946) von Arthur Koestler, in dem ebenfalls ein Unschuldiger vor einem Parteigericht seine "Schuld" eingesteht—eine neue Welle antikommunistischer Affekte ausgelöst hatten. Zum anderen befürchtete er auch Einsprüche der SED, und zwar nicht nur von Seiten Alfred Kurellas, der in der frühen DDR kulturpolitisch eine wichtige Rolle spielte, sondern auch von Seiten weniger "orthodoxer" SED-Mitglieder, die—unter Absehung der komplexen Dialektik dieses Stücks—in der vorgeführten "Maßnahme" lediglich eine naive Verherrlichung stalinistischer Praktiken oder eine Entgleisung ins "Formalistische" sehen würden.

Brechts Aufführungsverbot der *Maßnahme* bedeutete daher nicht, daß er dieses Stück für "totalitaristisch" oder gar "terroristisch" hielt. Entgegen vielen Kritikern und Kritikerinnen, die nach der Erfahrung des Stalinismus bei ihren Interpretationen dieses Dramas immer wieder die inhärente Neigung des Sowjetkommunismus, wenn nicht gar des Kommunismus schlechthin, zu "Gewalt," "Sadismus," "Terror" und

„Liquidierung“ hervorgekehrt haben,⁵⁷ ist der Fabelverlauf der *Maßnahme* keineswegs der Ausdruck einer ans Unmenschliche grenzenden stalinistischen Gesinnung, derzufolge sich der Einzelne widerspruchslos dem Diktat des allgewaltigen Parteiführers zu beugen habe. Zugegeben, die politische Beurteilung der Lage in China innerhalb dieses Stücks entspricht in manchem durchaus Stalins Einschätzung, nämlich daß es in den späten zwanziger Jahren verfrüht gewesen wäre, in diesem Lande eine kommunistische Revolution zu beginnen. Und auch die fast ans „Tragische“ grenzende Entscheidung, irgendwelche „Hitzköpfe,“ die den mühsamen Aufbau einer parteigebundenen Kaderorganisation durch übereilte Aktionen in Frage stellen könnten, um des anvisierten Endziels aus dem Wege zu räumen, liegt auf einer ähnlichen Linie.⁵⁸ Aber diese Maßnahmen werden in Brechts Stück eben nicht als Stalins Direktiven, sondern als demokratische Entscheidungen innerhalb der Partei hingestellt, womit er sich eindeutig auf die Seite kommunistischer Häretiker wie Karl Korsch und auch Lew Trotzki begab. Dennoch entschied sich die moskauhörige KPD 1930 zu einem vorsichtig-taktierenden Umgang mit Brecht, dessen dichterische Begabung, ja „Genialität“ sie sehr wohl erkannte, jedoch enger an ihre Ideologie zu binden versuchte.⁵⁹ Aber Brecht sah sehr wohl, welche Spannungen sich aus einem solchen „Verhältnis“ ergeben könnten, weshalb er sich wie Hanns Eisler entschloß, im Ankampf gegen den Faschismus die Parolen der kommunistischen Partei zwar zu unterstützen, ohne jedoch ihr eingeschriebenes Mitglied zu werden und sich damit der von Stalin und Thälmann vorgegeben Parteilinie zu unterwerfen.

Während sich Gerhart Eisler völlig in den Dienst der von Stalin propagierten Linie stellte und Ruth Fischer-Eisler diese Linie seit 1926 so scharf bekämpfte, wie sie nur konnte, blieben Hanns Eisler und Bertolt Brecht bis zu ihrem Lebensende Sozialisten ohne Parteibuch, um sich nicht in all ihren politischen Entscheidungen der jeweiligen Parteilinie unterordnen zu müssen, sondern der Sache des Sozialismus auf „ihre“ Weise zu dienen. Und auch das waren Einsichten, die unter anderem bis auf das Jahr 1930 und die Entstehung der *Maßnahme* zurückgingen.⁶⁰

Anmerkungen

¹ So noch die jüngst vorgelegte Interpretation der *Maßnahme* von Klaus-Dieter Krabiel in *Brecht Handbuch: Stücke*. Hrsg. von Jan Knopf (Stuttgart: Metzler, 2001), S. 253-65.

² Vgl. Bertolt Brecht, *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*. Hrsg. von Manfred Nössig (Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1988), Bd. III, S. 431-48.

³ Siehe Karl Eibl, „Lehrstücke vom Einverständnis. Kleists 'Prinz Friedrich von Homburg' und Brechts 'Die Maßnahme',“ in *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts* (1995), S. 238-81.

⁴ Vgl. hierzu Ruth Fischer, *Stalin and German Communism: A Study in the Origins of the State Party* (Cambridge, MA: Harvard UP, 1948), S. 389ff. Die beste Interpretation der *Maßnahme* im Hinblick auf die revolutionären Vorgänge in China bietet Peter Horn, "Die Wahrheit ist konkret: Bertolt Brechts 'Maßnahme' und die Frage der Parteidisziplin," in *Brecht-Jahrbuch* (1978), S. 39-65, allerdings ohne dabei auf die Rolle Gerhart Eislers im Rahmen der sowjetischen China-Politik einzugehen.

⁵ Vgl. Lew Troztkis „Ansichten zur China-Politik Stalins," in *China: Die erwürgte Revolution* (Berlin: Verlag Neuer Kurs, 1972).

⁶ So sieht es u. a. Ruth Fischer in *Stalin and German Communism* (wie Anm. 4), S. 573-80.

⁷ Kurze Zeit später brachte Karl August Wittfogel ein weiteres, ebenfalls im Sinne des "historischen Materialismus" geschriebenes Buch über China unter dem Titel *Wirtschaft und Gesellschaft Chinas: Versuch einer wissenschaftlichen Analyse einer großen asiatischen Agrargesellschaft* (Leipzig: Hirschfeld, 1932), S. VII, heraus. Vgl. hierzu auch Conrad Brandt, *Stalin's Failure in China* (Cambridge, MA: Harvard UP, 1958).

⁸ Vgl. Günter Hartung, "Leninismus und Lehrstück: Brechts 'Maßnahme' im politischen und ästhetischen Kontext," in *Brecht 85: Zur Ästhetik Brechts*. Hrsg. von Werner Hecht (Berlin: Henschelverlag, 1986), S. 133.

⁹ Siehe allgemein den Band *Brecht 83: Brecht und Marxismus*. Hrsg. von Werner Hecht (Berlin: Henschelverlag, 1983). Roland Jost führt hier die *Maßnahme* als Hauptbeispiel für den Beginn von Brechts "leninistischer" Phase an (S. 85).

¹⁰ Dafür, daß Brecht diese Ausgabe benutzt haben muß, spricht auch das Lenin-Zitat "Unsere Sittlichkeit leiten wir aus den Interessen des proletarischen Klassenkampfes ab," das er in den "Anmerkungen" zur *Maßnahme* aus dem gleichen Band mit Band- und Seitenangabe (Bd. XXV, S. 474) zitiert. Vgl. Bertolt Brecht, *Versuche 4* (Berlin: Kiepenheuer, 1931), S. 361.

¹¹ Vgl. Nathan Notowicz, *Wir reden hier nicht von Napoleon: Wir reden von Ihnen! Gespräche mit Hanns und Gerhart Eisler* (Berlin: Verlag Neue Musik, 1971), S. 191. In diesem Gespräch sagte Hanns Eisler im Hinblick auf die Zeitdauer dieser Kooperation leicht übertreibend, aber—was seine Mitarbeit an der textlichen Fassung angeht—durchaus zutreffend: "Ich bin doch jeden Tag ein halbes Jahr von neun Uhr vormittags bis ein Uhr mittags in seiner Wohnung gewesen, um die *Maßnahme* zu produzieren, wobei der Brecht gedichtet hat und ich jede Zeile kritisiert habe" (S. 189f.). Das Stück *Der Jasager* habe er in seinen damaligen Unterhaltungen mit Brecht unter marxistischer Perspektive als ein "schwachsinniges feudalistisches Stück" abgelehnt und statt dessen versucht, Brecht "auf den Weg zur Arbeiterliteratur" zu führen (S. 188, 191). Vgl. dazu auch Werner Mittenzwei, *Das Leben des Bertolt Brecht oder der Umgang mit den Welträtseln* (Berlin: Aufbau Verlag, 1986), Bd. I, S. 346.

¹² Vgl. auch Werner Mittenzwei, *Das Leben des Bertolt Brecht* (wie Anm. 11), Bd. I, S. 346, Hanns Eisler, *Fragen Sie mehr über Brecht: Gespräche mit Hans Bunge* (Darmstadt: Luchterhand, 1986), S. 143, Klaus-Dieter Krabiell, "Die *Maßnahme*" (wie Anm. 1), S. 253, sowie Günter Hartung, *Der Dichter Bertolt Brecht* (Leipzig: Leipziger Universitätsverlag, 2004), S. 114f.

¹³ Vgl. hierzu Sabine Hering und Kurt Schilde, *Kampfname Ruth Fischer: Wandlungen einer deutschen Kommunistin* (Frankfurt/Main: dipa Verlag, 1995) und C. Earl Edmondson, "Ruth Fischer," in *American National Biography*. Hrsg. von John Garraty

und Mark Carnes (New York: Oxford UP, 1999), Bd. VII, S. 945f.

¹⁴ Siehe hierzu demnächst meinen Beitrag, "'Ewig diese Widersprüche!' Elfriede Friedländers 'Sexualethik des Kommunismus' (1920)," in *Eros in der Literatur: Festschrift für Gert Sautermeister*. Hrsg. von Wolfgang Emmerich und Hans-Wolf Jäger (Bremen 2005).

¹⁵ Vgl. hierzu allgemein Jürgen Schebera, "Kommunist, Publizist, Politiker: Gerhart Eisler," in *Beiträge zur Geschichte der Arbeiterbewegung* 25.5 (1983), S. 724-36, sowie Jochen Černý, "Gerhart Eisler," in *American National Biography* (wie Anm. 13), Bd. VII, S. 385-87.

¹⁶ Der Einzige, der in diesem Zusammenhang auch kurz auf Gerhart Eisler eingeht und sich dabei auf Ruth Werners *Sonjas Rapport* (Berlin: Verlag Neues Leben, 1977, S. 52, 61f.) beruft, ist Jürgen Schebera. Vgl. seinen Aufsatz "'Die Maßnahme'—'Geschmeidigkeitsübung für gute Dialektiker?'" in *Brecht 83: Brecht und Marxismus* (wie Anm. 9), S. 97. Dagegen stellte Günter Hartung diesen Bezug zwei Jahre später als abwegig hin. Vgl. seinen Beitrag "Leninismus und Lehrstück" (wie Anm. 8), S. 133.

¹⁷ Vgl. dazu meinen Aufsatz "'Manchmal lagen Welten zwischen uns!' Brecht und Eislers 'Deutsche Symphonie,'" in Jost Hermand, *"Das Ewig-Bürgerliche widert mich an": Brecht-Aufsätze* (Berlin: Theater der Zeit, 2001), S. 331-50.

¹⁸ Wieder abgedruckt in Ruth Fischer, *Stalin and German Communism* (wie Anm. 4), S. 615-25.

¹⁹ Vgl. u. a. Jürgen Schebera, "The Lesson of Germany: Gerhart Eisler im Exil—Kommunist, Publizist, Galionsfigur der HUAC-Hexenjäger," in *Exilforschung: Ein internationales Jahrbuch* 7 (1987), S. 85-97, und Ders., *Hanns Eisler* (Berlin: Henschelverlag, 1981), S. 127-34.

²⁰ Erschien unter dem Titel "Ein Versuch mit nicht ganz tauglichen Mitteln," in *Literatur der Weltrevolution* (Moskau) 4 (1931), S. 100-04. Vgl. dagegen die Kritik von Alfred Durus (d. i. Alfred Kemeny), der Brecht zwar einen "Mangel an eigenen revolutionären Erlebnissen" vorwarf, aber zugleich seine "meisterliche Erfassung des Marxismus in verhältnismäßig kurzer Zeit" sowie seine "dichterische Genialität" hervorhob. Vgl. "'Die Maßnahme,' ein Lehrstück," in *Arbeiterbühne und Film* 2 (1931), S. 15f.

²¹ Vgl. Werner Mittenzwei, *Das Leben des Bertolt Brecht* (wie Anm. 11), Bd. I, S. 361f.

²² Vgl. Klaus-Dieter Krabiel, "Die Maßnahme" (wie Anm. 1), S. 263.

²³ *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe* (wie Anm. 2), S. 263.

²⁴ Vgl. Werner Mittenzwei, *Das Leben des Bertolt Brecht* (wie Anm. 11), Bd. II, S. 151.

²⁵ Vgl. Alexander Stephan, *Im Visier des FBI: Deutsche Exilschriftsteller in den Akten amerikanischer Geheimdienste* (Stuttgart: Metzler, 1995), S. 219.

²⁶ Ernst Josef Aufricht, der einen Angriff Ruth Fischers auf Brecht verhindern wollte, arrangierte vorher ein Treffen der beiden in Ruth Berlaus New Yorker Appartement, wo sich jedoch die beiden offenbar nur "anbrüllten." Nachdem dieser Aufsatz erschienen war, soll Brecht gesagt haben, daß man solche Schweine umlegen müßte. Vgl. Ernst Josef Aufricht, *Erzähle, damit du dein Recht erweist* (Berlin: Propyläen Verlag, 1966), S. 226, Joachim Radkau, *Die deutsche Emigration in den USA* (Düsseldorf: Bertelsmann

Universitätsverlag, 1971), S. 272, James K. Lyon, *Bertolt Brecht in America* (Princeton, NJ: Princeton UP, 1980), S. 294, und Werner Mittenzwei, *Das Leben des Bertolt Brecht* (wie Anm. 11), Bd. II, S. 175ff.

²⁷ Vgl. das Brecht-Kapitel in Alexander Stephan, *Im Visier des FBI* (wie Anm. 25), S. 194-231.

²⁸ Vgl. hierzu u. a. auch meinen Aufsatz "From Nazism to NATOism: The West German Miracle According to Henry Luce," in *America and the Germans*. Hrsg. von Frank Trommler und Joseph McVeigh (Philadelphia, PA: U of Pennsylvania P, 1985), S. 74-88.

²⁹ Siehe meinen Aufsatz "Ein wildgewordener Kleinbürger? Hitler-Parodien bei Brecht und Chaplin," in *Rot = braun? Nationalsozialismus und Stalinismus bei Brecht und Zeitgenossen: Brecht-Dialog 2000*. Hrsg. von Therese Hörnigk und Alexander Stephan (Berlin: Theater der Zeit, 2000), S. 115-26.

³⁰ Vgl. hierzu und zum Folgenden Hanns Eisler, *Schriften I: Musik und Politik*. Hrsg. von Günter Mayer (München: Rogner & Bernhard, 1971), S. 494-530, und Jürgen Schebera, "The Lesson of Germany" (wie Anm. 19), S. 89.

³¹ Vgl. dazu Jacob Spolansky, *The Communist Trail in America* (New York: Macmillan, 1953), S. 114.

³² Vgl. Hanns Eisler, *Schriften I* (wie Anm. 30), S. 498.

³³ *Transcript of Proceedings, Committee on Un-American Activities*. February 6, 1947 (Washington: USGPO, 1947), S. 29-35, 46-55.

³⁴ Ruth Fischer: *Stalin und German Communism* (wie Anm. 4), S. 618.

³⁵ *Transcript of Proceedings* (wie Anm. 33), S. 47.

³⁶ Ebd., S. 53.

³⁷ Ebd., S. 1-4.

³⁸ Congressman Nixon's "maiden speech" in the House of Representatives in *Congressional Record: Proceedings and Debates of the 80th Congress*. Vol. 93, Part I: January 3, 1947 to February 24, 1947 (Washington: USGPO, 1947), S. 1129-31.

³⁹ Vgl. allgemein: "Gerhart Eisler im Kampf gegen die USA-Administration: Dokumente aus den Jahren 1946/47," in *Beiträge zur Geschichte der Arbeiterbewegung* 24 (1982), S. 843-66. Die Flut der Berichte über den "Fall Gerhart Eisler" ist unübersehbar. Allein die *New York Times* brachte in diesem Zeitraum mehr als 100 Beiträge, in denen es um Gerhart Eisler ging. Vgl. ProQuest Historical Newspapers *The New York Times* <<http://proquest.umi.com>>.

⁴⁰ Hanns Eisler, *Fragen Sie mehr über Brecht* (wie Anm. 12), S. 96.

⁴¹ *Hearings before the Committee on Un-American Activities*. September 24, 25, and 26, 1947 (Washington: USGPO, 1947).

⁴² Ebd., S. 14.

⁴³ Zitiert in Albrecht Betz, *Hanns Eisler: Musik einer Zeit, die sich eben bildet* (München: Edition Text+Kritik, 1976), S. 172.

⁴⁴ *Hearings* (wie Anm. 41), S. 189-209.

⁴⁵ Die Zusammenarbeit Eislers und Brechts an der *Maßnahme* wird bereits in einem FBI Bericht aus Los Angeles vom 30. März 1943 erwähnt. (Vgl. Hanns Eislers FBI-Akte unter diesem Datum). Auch von einer Übersetzung der *Maßnahme*, "which advocates communist world revolution by violent means," ist hier bereits die Rede. Vgl. *Brecht in den USA*. Hrsg. von James K. Lyon (Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1994), S. 113.

⁴⁶ Um nicht ebenfalls in den "Fall Gerhart und Hanns Eisler" einbezogen zu werden, distanzierte sich Theodor W. Adorno zu diesem Zeitpunkt ausdrücklich von dem Buch *Composing for the Films*, das er mit Hanns Eisler zusammen geschrieben hatte, worauf dieses 1947 bei der Oxford Press in New York nur unter Eislers Name erschien. Vgl. Fritz Hennenberg, *Hanns Eisler* (Reinbek: Rowohlt, 1987), S. 70. Erst in den späten sechziger Jahren ließ Adorno wieder zu, als Mitautor dieses Bandes genannt zu werden.

⁴⁷ Abgedruckt in *Hearings before the Committee on Un-American Activities*. October 20-30, 1947 (Washington: USGPO, 1947), S. 491-503. Neuerdings auch auf der CD: *Brecht singt, liest und diskutiert: Brecht vor dem Ausschuß für unamerikanische Betätigung*. Konzeption Hans Bunge. Originalton, LC0055, Berlin 1997.

⁴⁸ Ebd., S. 499f.

⁴⁹ Ebd., S. 494. Auch für Hanns Eisler hat sich bis heute—trotz mancher gegenteiligen Behauptung—kein Beleg für eine Mitgliedschaft in der KPD finden lassen. Vgl. Hanns Eisler, *Schriften I* (wie Anm. 30), S. 313.

⁵⁰ Robert E. Stripling brachte 1949 ein Buch unter dem Titel *The Red Plot Against America* in Drexel Hall, Pennsylvania heraus.

⁵¹ *Hearings before the Committee on Un-American Activities* (wie Anm. 41), S. 496f.

⁵² Vgl. Werner Hecht, *Brecht-Chronik* (Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1997), S. 796.

⁵³ Vgl. Jürgen Schebera, *Hanns Eisler* (wie Anm. 19), S. 132f.

⁵⁴ Vgl. Jürgen Schebera, "The Lesson of Germany" (wie Anm. 19), S. 96, und Jochen Černý, "Gerhart Eisler" (wie Anm. 15), Bd. VII, S. 386.

⁵⁵ Vgl. C. Earl Edmondson (wie Anm. 13), Bd. VII, S. 946.

⁵⁶ Vgl. dazu die Äußerungen von Elisabeth Hauptmann in *Bertolt Brecht: Die Maßnahme—Kritische Ausgabe mit einer Spielanleitung von Reiner Steinweg* (Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1972), S. 271.

⁵⁷ Vgl. die Kritik solcher Stimmen bei Peter Horn, "Die Wahrheit ist konkret" (wie Anm. 4), S. 39-41, 55. Selbst Hannah Arendt sah in der *Maßnahme*, bei allem Wohlwollen, das sie sonst Brecht entgegenbrachte, lediglich ein Vorspiel zur Grausamkeit der Moskauer Schauprozesse. Vgl. Dies., "Bertolt Brecht," in *Men in Dark Times* (New York: Harcourt, Brace & World, 1968), S. 241f.

⁵⁸ Allerdings nahm schon Lenin diese Haltung in seiner Schrift "Der Radikalismus, die Kinderkrankheit des Kommunismus" ein, die Brecht 1930 nach Aussagen Hanns Eislers sofort nach ihrem Erscheinen gelesen hat. Vgl. hierzu *Bertolt Brecht: Die Maßnahme* (wie Anm. 56), S. 315.

⁵⁹ Vgl. die Äußerungen des Literaturkritikers Alfred Durus in der *Roten Fahne* (Anm. 20).

⁶⁰ Vgl. hierzu schon meinen Aufsatz "Utopisches bei Brecht," in *Brecht-Jahrbuch* (1974), S. 9-33. *Die Maßnahme* vornehmlich als eine "Apotheose der Partei und einer undialektischen und platt-plakativen Fassung des Verhältnisses von Individuum und Kollektiv" hinzustellen, wie es Reinhard Krüger in seinem sonst höchst verdienstvollen Neudruck der Bühnenfassung dieses Stücks von 1930 getan hat, erscheint mir dagegen mit der Grundhaltung Brechts unvereinbar. Vgl. Bertolt Brecht, *Die Maßnahme*. Gefunden, transkribiert, kommentiert und herausgegeben von Reinhard Krüger (Berlin: Weidler, 2001), S. 141.

„Ghost Stories for the Scientific Age”: Bert Brecht, Roland Barthes and the Performance

This contribution explores the connections between the early work of the French literary theorist Roland Barthes and the late work of Bertolt Brecht. As a theater critic in the 1950s, Barthes was fascinated by Brecht's work—a fact that has largely been forgotten in the debates about postmodern theory formation and its modern precursors. The central focus of my literary analysis is the question of the “Gestus” of showing and the ways of understanding glances, in other words: the question of the “spirit” of that which is absent. My analysis centers around *Mother Courage and Her Children: A Chronicle From the Thirty-Years War* and *The Caucasian Chalk Circle*, the two plays whose performance in France, according to Barthes himself, caused a radical transformation in all areas of dramatic art and, as I demonstrate, in the history of theory.

Der Beitrag stellt die These in den Vordergrund, dass sich Vernetzungen zwischen dem Frühwerk des französischen Literaturtheoretikers Barthes und dem Spätwerk des Dramatikers Bert Brechts nachweisen lassen. Als Theaterkritiker hatte sich Barthes in den fünfziger Jahren eingehend mit Brechts Werk befasst—ein Umstand, der in der Auseinandersetzung mit der postmodernen Theoriebildung und ihren modernen Vorläufern weitgehend in Vergessenheit geraten ist. Im Mittelpunkt der Werkanalysen stehen Fragen nach dem Gestus des Zeigens und den Wahrnehmungsmodalitäten des Blicks, mit einem Wort: nach dem “Geist” dessen, der nicht anwesend ist. Untersucht werden unter diesem Blickwinkel jene beiden Dramen—*Mutter Courage und ihre Kinder: Eine Chronik aus dem Dreißigjährigen Krieg* und *Der kaukasische Kreidekreis*—deren Gastspiele auf den Bühnen Frankreichs Barthes eigener Aussage zufolge eine Umwälzung auf allen Gebieten der dramatischen Kunst und wie gezeigt wird, auch der Theoriegeschichte ausgelöst haben.

„Ghost Stories for the Scientific Age“: Bert Brecht, Roland Barthes und die Performanz¹

Eva-Maria Siegel

I Geister lesen—Brecht heute

Geister zeichnen sich, wie jedermann weiß, dadurch aus, dass ihre körperliche Erscheinung weder ganz anwesend noch ganz abwesend ist. Ihr Dämonisches besteht darin, dass sie nicht endgültig begraben werden können, dass sie wieder auferstehen, dass sie in die Ferne schweifen, wo sie sich häufig niederlassen und heimisch zu fühlen beginnen, bis ein Lebender kommt und sie auch von dort wieder vertreibt—an einen anderen Ort, wo sie erneut beginnen, ihre Geschichten zu erzählen.

Der durchaus manifesten Beziehung zwischen dem Autor, um dessen Arbeiten es in dieser Studie geht, und den zum Teil geisterhaften Zügen seiner Rezeption ging bereits ein Beitrag von Antony Tatlow im *Brecht-Jahrbuch* des Jahres 1999 mit dem Titel „Ghosts in the House of Theory: Brecht and the Unconscious“ nach. Aus geographischer Ferne die „responses [and] public celebrations“ zu Brechts 100. Geburtstag betrachtend, fasst er die Tendenzen wie folgt zusammen: Die Rezeption des Brechtschen Werks am Ende des 20. Jahrhunderts zeichne sich vor allem dadurch aus, dass sie einerseits den einstmals gefeierten „Cäsar“ noch immer für preiswürdig erachtet habe, andererseits dem Wunsch Raum gibt, ihn für immer zu begraben.² Dabei werde die eine Tendenz leicht zum Motor der anderen. Was dazwischen gerate, schlussfolgert Tatlow, sei die Lektüre der Bühnenstücke selbst ebenso wie die Aufmerksamkeit für deren Aufführungscharakter, für ihre Performativität. Dieser Befund scheint noch am Anfang des 21. Jahrhunderts zu gelten.

Friedrich Dieckmann leitet einen Aufsatz von 1988, den er im Jahr 2003 in einem Sammelband wiederveröffentlicht hat, mit der Bemerkung ein, dass „Denkmäler“ zwar „fruchten, solange um sie gekämpft wird“; seien sie jedoch erst einmal aufgestellt, markierten sie nicht selten „das Ende der Wirksamkeit desjenigen, dessen Gedenken sie verkörpern.“³ Ergiebige Annäherungen an das Brechtsche Gesamtwerk sieht er etwa unter Aspekten der dramatischen Verknüpfung mit dem Motiv des Verrats angelegt. Er sucht sie aber auch in der Bedeutung des Weiblichen für die Rolle des rettend Anderen auf und widmet seine Aufmerksamkeit nicht zuletzt jenem genuin modernen Konfliktpotential, das die „Ausbildung“ eines „unheilbaren Widerspruchs“ zwischen Einzelnen und Gruppen als Basiskonflikt einer neuen, auch dem medialen Entwicklungsstand entsprechenden Dramatik zur Voraussetzung hat.⁴ Auch Dieckmanns Retrospektive hebt auf eine Ambivalenz von Grablegung—Stillstellung—

Who Was Ruth Berlau? / Wer war Ruth Berlau?

Stephen Brockmann et al., eds., *The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch*
Volume 30 (Pittsburgh: The International Brecht Society, 2005)

und Wiederauferstehung—Dynamisierung—ab, wobei letztere allerdings zur Bedingung hätte, das Werk des Stückeschreibers in die laufenden Theoriedebatten vor dem Hintergrund sich abzeichnender Sozialkonflikte einzubinden.

Sichtet man Brechts dramatische Werke unter solchem Blickwinkel, fällt zunächst auf, dass die oben beschriebene Situation eine Konstellation wiederholt, die der derart gewürdigte Dichter in seinem Drama *Der kaukasische Kreidekreis* im Jahr 1949 bereits selbst vorweggenommen hat. Es geht um die Darstellung des Festes—selbst von hohem performativen Wert—als eine versprochene und zugleich abwesende Präsenz; um die Gleichzeitigkeit von Vermählung und Grablegung. Mit anderen Worten: um die Ambivalenz des Festaktes selbst. Im 3. Akt, in der Szene „In den nördlichen Gebirgen,“ in die nach Brechts Auskünften „gewisse Elemente des älteren amerikanischen Theaters,“ der „Burleske,“ der „Show“⁵ und des Slapsticks eingegangen sind, findet, verlegt in ein fiktives Grusinien, eine Hochzeits- und Trauerfeier statt. Sie gilt jenem bäuerlichen Sohn, der sich vermittelt einer vorgetäuschten tödlichen Krankheit vor dem nationalen Heeresdienst drückt. Für die „Schein-Heirat“ mit Grusche aber, der Protagonistin des Stücks und Trägerin der Handlung, erscheint der Bräutigam allerdings gerade noch lebendig genug.⁶ Demzufolge wird er zum Wiedergänger, ein *revenant*, der das Sterbezimmer verlässt, um mit der Hochzeit zugleich seine Auferstehung zu feiern—und zwar deshalb, weil die Veränderungen im Realen einen diametralen Wandel der Deutungsmodalitäten erzwungen haben.

Diese vielleicht nicht ganz zufällige Übereinstimmung reizt zu der Überlegung, ob angesichts der vielen gehaltenen Nekrologe die ebenso zerlesenen wie vernachlässigten Texte des Dramatikers nicht selbst als eine Art „Wiedergänger“ zu lesen sind. Demnach also als Erscheinungen oder Geister, die nach dem lautstark verkündeten „Ende der Geschichte“ in eben diese zurückkehren, um dort, wie ein kürzlich verstorbener französischer Philosoph über den Marxismus geurteilt hat, „gleichzeitig einen Toten darzustellen, der wiederkehrt, und ein Gespenst, dessen erwartete Wiederkehr sich immer aufs neue wiederholt.“⁷ Diesem Lektüreexperiment möchte ich im Folgenden am Beispiel zweier Dramenbeispiele nachgehen. Zugrunde liegt die Frage, ob sich Brechts Texte heute nicht als „archetypische Zeichen“ im Zeitalter der Postmoderne entziffern lassen—vorausgesetzt, man löst sie aus ihren inzwischen verbliebenen Kontexten heraus. Nur unter dieser Voraussetzung, so möchte ich behaupten, lassen sich die Geisterstimmen aus der Vergangenheit *hören*, von denen man nicht wissen kann, ob das Wissen, das sie transportieren, noch lebendig ist oder tot. Und die deshalb als Spuk- oder Quälgeister zurückkehren müssen—eine unsichere Existenzweise, die Brechts Dramen als „ghost stories for the scientific

age“⁸ in besonderem Maße auszeichnet.

Diese Logik der Heimsuchung bildet in den folgenden Abschnitten den Hintergrund meiner hier vorgestellten Überlegungen. Ich möchte mich dabei auf die Relektüre zweier Damentexte beschränken—auf *Mutter Courage* und den *Kaukasischen Kreidekreis*. Diese Einschränkung geschieht jedoch nicht, um jene Geisterfiguren, die das Unbewusste konfigurieren, als „produktive links“ zur Dekonstruktion hin zu treiben, wie das oben angeführte Zitat es nahe legen könnte. Eine nachträgliche Usurpation für die Postmoderne steht nicht zur Debatte. Vielmehr möchte ich danach fragen, in welcher Art und Weise an ihnen der Umstand in Erscheinung tritt, dass die Welt—die auf der Bühne dargestellte wie die dem Theater äußere—voll von Zeichen ist, deren in der Schwebel belassene Bedeutung immer wieder aufs Neue der Entzifferung und Entschlüsselung—mit einem Wort: der Verlebendigung—bedarf. Ich werde mich also auf einen anderen Theoretiker postmodernen Denkens beziehen, auf Roland Barthes, dessen Bühnenkritiken und Schriften zum Theater kürzlich in einer verdienstvollen deutschen Ausgabe erschienen sind.⁹

II Geister hören—Bert Brecht und Roland Barthes

Roland Barthes, dem französischen Literatur- und Kulturtheoretiker, Semiologen und Mythenforscher ist die Auskunft zuzuordnen, es habe sich im Falle des deutschen Dichters Bertolt Brecht um den wohl überaus seltenen Fall „eines Marxisten“ gehandelt, der „über die *Wirkungen des Zeichens* nachdachte.“¹⁰ Dass ein Semiologe aus Frankreich sich für das Verhältnis des Zeichens zur Bühne, für die Performanz des Theatralischen, interessiert, dürfte niemanden wirklich überraschen. Dass diese Aussage speziell diesem Autor gilt, vielleicht schon. Die Formulierung ist Barthes’ 1957 veröffentlichtem Interview *Kritik und Wahrheit* entnommen. Sie bezieht sich in der Passage, der das Zitat entstammt, nicht auf die Voraussetzung des Zeichencharakters der Sprache selbst,¹¹ sondern betont vielmehr die Rolle von dramaturgischen Instrumentarien, die den Aufführungscharakter der Damentexte mit den Mitteln der Bühne, des Dialogaufbaues und der Inszenierung unterstreichen; die also aufzeigen, in welcher Weise die Darstellung des Realen auf dem Theater zum Funktionieren gebracht wird. Der Hinweis auf die Bedeutung dieser Mittel zielt auf die „Durchquerung“ einer „Schreibweise,“ in der Barthes Begrifflichkeit der *écriture* anklingt und die „möglicherweise,“ wie er an anderer Stelle hervorhebt, „einmal unser Jahrhundert kennzeichnen wird.“¹² Diese epochale Zuordnung zeigt sich zugleich mit der Frage verknüpft, ob sich nicht der spezifische Charakter der Brechtschen Dramen nur „innerhalb einer allgemeinen Theorie der Zeichen postulieren“ lässt, deren Diskurs dazu zwingt, „an eine anthropologische Kultur [zu]

appellieren.“¹³

Bereits in seinem Aufsatz „Brecht ‚übersetzt,‘“ veröffentlicht im März 1957 in der Zeitschrift *Théâtre populaire*, wo er zusammen mit Bernard Dort „eine kleine Geschichte der Einbürgerung von Brechts Theater in Frankreich“¹⁴ liefert, merkt Barthes an, dass „die szenische Umsetzung von Brechts Theater ausschlaggebend für den Sinn des Werks“ sei. Kritik übt er daher besonders an der Inszenierung des *Kreidekreises* von Dasté. Dieser habe daraus eine „optimistische Ode auf die natürliche, ewige Mutterschaft“ gemacht,

wo doch das präzise Anliegen des *Kreises* gerade darin [bestehe], der natürlichen Mutterschaft eine künstliche, historische, durch die Arbeit und die Erziehung verliehene Mutterschaft gegenüberzustellen und uns, wie im ganzen Brechtschen Theater, zu einer Infragestellung der Natur hinzuführen.¹⁵

Im Gegensatz zu allem, was über die Brechtsche „Armut“ geäußert worden sei, erfordere eine Inszenierung Brechts „einen sehr großen Reichtum: nicht einen seelischen Reichtum, sondern beim Schauspieler einen gestischen Reichtum, einen handwerklichen Reichtum,“¹⁶ so Barthes—während „unsere Schauspieler,“ wie er als larmoyanten Seitenhieb hinzufügt, die französischen, immer nur geliebt sein wollten.

Verstärkt wird in dem Aufsatz „Brecht, Marx und die Geschichte“ vom Dezember 1957, wenige Monate später, Bezug auf die „Geschichtskonzeption“ der *Mutter Courage* genommen. „Es steht fest, daß das Theater Brechts dem Marxismus viel verdankt,“ lautet Barthes' Urteil. Ebenso richtig sei es aber zu sagen, dass der Marxismus Brecht viel verdanke—und zwar vor allem deshalb, weil dieser die Marxsche Vorstellung vom historischen Theater *nicht* ausdrücklich umsetze. Präziser gesprochen und in der Begrifflichkeit der Repräsentation, die an dieser Stelle eingeführt wird:

Das Theater Brechts will nie die offen historische Erklärung von Klassenkonflikten liefern. Seine Figuren gehören alle einer bestimmten Klasse an, aber man kann nicht sagen, dass sie sie *repräsentieren*, wie der Bauer auf einem Schachbrett oder wie das Zeichen einer historischen Algebra.¹⁷

Mutter Courage zum Beispiel spiele zwar während des Dreißigjährigen Krieges; lautet das Resümee, doch sei der Dreißigjährige Krieg nicht Gegenstand des Dramas *Mutter Courage*. Vielmehr ziele Brechts Theatervorstellung in diesem Bühnenstück auf jene „schmale Zone“ ab, „in der der Dramatiker *eine Verblendung*“ vorführe. Mit anderen Worten,

für Barthes bewegt sich seine Dramaturgie auf einer Zwischenebene von einer erläuternden Parallelisierung historischer Ereignislagen und Ausdrucksgebung der menschlichen Empfindung.

Dass dieses Changieren zwischen Zeichencharakter des Ausdrucks und Intention der Kundgabe auf den Semiotiker einen besonderen Reiz ausgeübt haben mag, zeigt ein drittes Beispiel aus seinen frühen Arbeiten. Im Anschluss an das Gastspiel des *Berliner Ensembles* 1957 in Paris kommentiert Barthes unter dem Titel *Sieben Modellphotos von „Mutter Courage“* die mit dem Teleobjektiv gemachten Aufnahmen von Roger Pic—eine „photographierte Geschichte“ der *Mutter Courage*, die etwas völlig Neuartiges für die Theaterkritik Frankreichs darstellt. Ihn als Verfasser der Begleittexte interessiert daran offenbar nicht nur die Unterbrechung des Pathos durch die „politische Bedeutung“ der einzelnen Geste, sondern vor allem das eher implizite Zusammenspiel von Detail und Bedeutung: „Denn die Photographie offenbart genau das, was von der Aufführung selbst hinweggefeht wird, nämlich das Detail. Das Detail ist jedoch der eigentliche Ort der Bedeutung und das Detail ist im Theater Brechts von solcher Wichtigkeit, weil sein Theater ein Theater der Bedeutung ist.“¹⁸

Bedenkt man die durchschlagende Rolle, die der Begriff des Details für die Konzipierung der Fototheorie in Roland Barthes wirkungsmächtigem Band *Die helle Kammer* spielen wird, so ist es nicht zuviel zu sagen, dass Brechts Aufführungen in Frankreich unbedingt als eine der wesentlichsten Anregungen dafür festgehalten werden müssen. Das Zusammenwirken von Detail und Bedeutung in der Inszenierung auf der Bühne beschreibt Barthes in *Kritik und Wahrheit* darüber hinaus als die „subversive“ Wirkung einer zweiten Sprache, die das Geschehen in besonderer Weise prägt.¹⁹ Es liegt insofern nicht allzu weit ab, den Begriff der Performanz ins Spiel zu bringen, die „eine Neubewertung des menschlichen Körpers als eines kulturellen Faktors“²⁰ vornimmt, um den Fokus in spezifischer Weise auf das Ereignis der Aufführung zu lenken. Denn hier geht es in ganz besonderer Weise um eine Semiologie, die Barthes Prämissen zufolge „den Diskurs der Ideologie“²¹ ja einschließt. Ihre Schnittstelle bildet das Verhältnis von Versprachlichung und Entsprachlichung, das für die Barthessche Auffassung von Brechts Werk besondere Bedeutung gewinnt.

Um noch einmal daran zu erinnern: Es handelt sich um lediglich zwei Gastspiele, deren Präsenz auf den Bühnen Frankreichs Barthes Darstellung zufolge eine Umwälzung auf allen Gebieten der dramatischen Kunst eingeleitet hat, eine „*révolution brechtienne*,“ wie er sagt.²² *Mutter Courage und ihre Kinder* wurde in Paris Ende Juni/Anfang Juli 1954 anlässlich des ersten Internationalen Festivals der dramatischen Kunst im Théâtre Sarah Bernhardt aufgeführt; *Der kaukasische Kreidekreis* als Gastspiel des Berliner Ensembles vom 20. bis 24. Juni 1955. Zu ihrer

bleibenden „Entdeckung“ trug bei, dass sie, wie eine ältere Arbeit über die französische Brecht-Rezeption ausführt, die Art der „Verwendung“ von „szenischen Elementen,“ das Zusammenspiel von „Harmonie und Nützlichkeit“—eben ihren „Zeichencharakter“²³ bewusst in den Mittelpunkt stellten.

Empathie und Begeisterung der Aufnahme sind vielleicht aus heutiger Sicht schwer nachvollziehbar. Dennoch ist festzuhalten, dass der Semiotologe Roland Barthes dem literarischen Werk Brechts auch später eine erstaunliche Wirkung auf seine eigene Arbeit eingeräumt hat. So benutzt er den Autorennamen Brechts signifikanterweise zur Kennzeichnung der Kategorie des „Inter-Textes“²⁴ in seinen *Mythen des Alltags*—ein Band, den man inzwischen zu den Klassikern der Zeichen- und Kulturtheorie zählen darf. Als „Intertextualität“ hat der Begriff in den letzten zwanzig Jahren innerhalb der Kultur- und Literaturwissenschaft eine steile Karriere gemacht. Als „Intertext“ bezeichnet Barthes im vorliegenden Zusammenhang jede Form der „kulturellen Osmose,“ die sich mit dem „unkontrollierten Zirkulieren von Ideen“ verbindet.²⁵ Sie kennzeichne „nicht unbedingt ein Feld von Einflüssen“—vielmehr handele es sich um „eine Musik von Figuren, Metaphern, Wort-Gedanken“; sie sei, so Barthes, kurzgefasst „der Signifikant als Sirene.“²⁶ Der Gesang der Sirene aber bedarf des *Hörens*, des *Hinhörens* vor allem auf Tonlage und Rhythmus, auf jene Materialität, die das Sprechen erst in Kraft setzt. Zu ihrer Beschreibung beruft sich Barthes auf Termini des Auditiven, des „Lauschens,“ so heißt es in der deutschen Übersetzung, auf einen „Diskurs.“²⁷ Es ist sicherlich kein Zufall, dass auch Brecht im *Kleinen Organon* solchen Begriffen der sinnlichen Wahrnehmung besondere Aufmerksamkeit widmet. „Schauen und Hören sind Tätigkeiten, mitunter vergnügliche, aber diese Leute scheinen von jeder Tätigkeit entbunden und wie solche, mit denen etwas gemacht wird,“²⁸ schreibt er über das „Theater der Entrückung.“ Bei beiden, bei Barthes wie bei Brecht, gilt die Steuerung der wahrnehmenden visuellen und akustischen Akte als bewusster Bestandteil jeder Bühnenästhetik. Denn „eine Lösung,“ führt Barthes an anderer Stelle aus, ist in Brechts Aufführungen immer

möglich: *die Ästhetik*. Bei Brecht geht die Ideologiekritik nicht *direkt* vonstatten (sonst hätte sie erneut einen abgedroschenen, tautologischen, militanten Diskurs geschaffen), sie nimmt ihren Weg über ästhetische Weitergaben; die Gegen-Ideologie schiebt sich unter die Fiktion, durchaus keine realistische, sondern eine *richtige*. Vielleicht ist das die Rolle der Ästhetik in unserer Gesellschaft: die Regeln eines indirekten und transitiven Diskurses bereitstellen (er kann die Sprache verwandeln, stellt jedoch nicht seine Herrschaft, sein gutes Gewissen heraus).²⁹

Die Regeln dieses Diskurses, des ästhetischen Diskurses, stehen für den Semiotiker ganz im Gegensatz zu den Gewohnheiten des Hörens und Schauens in einem Raum, den er, wie Brecht auch, der „traditionellen Gesellschaft“ zuordnet. Diese kenne nur „zwei Orte des Zuhörens“—und zwar zwei gleichermaßen „entfremdete: das arrogante Zuhören des Ranghöheren und das servile Zuhören des Untergebenen (oder ihrer Statthalter)“—genannt werden an anderer Stelle Figuren des Gläubigen, des Schülers und des Patienten,³⁰ die deutlich auf die einsetzende antiautoritäre Kritik und die Antipsychiatrie im Frankreich der frühen sechziger Jahre verweisen.

Aus unterschiedlichen Perspektiven, so möchte ich vorläufig zusammenfassen, arbeiten der Theatermacher und der Semiotiker die Veränderbarkeit solcher Orte heraus. Alle Wirkungen des Zeichens werden historischer Betrachtung unterworfen. „Es gibt eine Geschichte des Zeichens, die die Geschichte der Arten seines Bewußtseins ist,“³¹ betont Barthes in seinem Aufsatz „Die Imagination des Zeichens.“ Auch von dieser Seite her kann seine Theorie also durchaus im Sinne einer supplementären Zeugenschaft für die versteckte Wirkungsgeschichte Brechts innerhalb der postmodernen Theorie herangezogen werden. Im Weiteren werde ich nun aber auf die beiden genannten Dramen näher eingehen, um die Rolle aufzuzeigen, die performative Elemente und anthropologische Details in ihnen spielen.

III Geister sehen—Blindheit und Schauen in *Mutter Courage und ihre Kinder*

An Anna Fierling, genannt *Mutter Courage*, der fahrenden Marketenderin, die im wörtlichen wie im übertragenen Sinne „sehen muss, wo sie bleibt,“ wird eingangs des gleichnamigen Dramas die Gabe demonstriert, zu zählen und gleichzeitig zu erzählen. Als Figur führt sie sich in der 1. Szene des 1. Bildes folgendermaßen ein: „Meine Lizenz beim Zweiten Regiment ist mein anständiges Gesicht, und wenn Sie es nicht lesen können, kann ich nicht helfen. Einen Stempel laß ich mir nicht draufsetzen.“³² Diese Aufforderung zum *Lesen* des Gesichts als dem differenziertesten Zeichenträger und damit zugleich der Mimik der Schauspielerin steht hier nicht für die Decodierung eines Seelenapparats ein. Voraussetzung ist nicht die Korrespondenz von innen und außen, wie es eine traditionelle Affektenlehre vorschreibe. Die Rede der Courage hält sich auch nicht an das Regelwerk der Psychologie kontingenter Schuldzeichen. Ihr Ruf nach Beglaubigung zielt vielmehr auf eine Ökonomie des Sichtbaren, die ein ganzes Feld der menschlichen Beziehungen zu Tage treten lässt. Die Auskunft wird gegeben, nachdem die Courage von den ihr entgegentretenden Soldaten nach ihren Papieren und nach ihrer Handelslizenz gefragt worden ist. Eingeschrieben ist ein Machtgefälle:

Da ist jemand, der die Fragen stellt, da ist jemand, der sich zur Antwort verpflichtet weiß. Diese Exposition der Szene und des Stücks impliziert jedoch nicht zugleich das, was Brecht das „[S]ichtlich“³³-werden der Figur nennt—und schon gar nicht ihre Einsichtigkeit, selbst wenn der Courage wenig später „das Zweite Gesicht“³⁴ zugesprochen wird—die Gabe, in der Zukunft zu lesen—ohne diese allerdings zu erkennen.

Bereits die Eingangsszene also macht deutlich, auf welche Weise mit den ästhetischen Mitteln der Bühne eine Konstellation hergestellt wird, die den historischen Hintergrund des Dramas, die Geschehnisse des Dreißigjährigen Krieges, nicht erklärt, sondern—vermittelt über Figurensprache, Gesten und Zeigeakte—ihnen zum Ausdruck verhilft. Das „Theater des wissenschaftlichen Zeitalters,“³⁵ so Brecht in seiner stolzen Selbstzuschreibung, hebt sich deutlich ab von einer Auffassung des Geschichtsdramas, wie sie fast einhundert Jahre lang zu den Vulgata des Marxismus gehört hat und in den wesentlichen Grundzügen bereits im 19. Jahrhundert in der Debatte um Ferdinand Lassalles Drama *Franz von Sickingen* herausgearbeitet worden ist.³⁶ Mit dieser Ausdrucksorientierung schreibt sich in den Entwurf der Titelfigur aber eine eigentümliche Blindheit ein, die zugleich ihre interkulturelle Übersetzbarkeit zu sichern scheint. Denn das Schauen, der Sehakt, das Erblicken dessen, was gesehen werden will, formiert sich auf dieser Grundlage als eine zerstreute und zugleich durchaus abstrakte Attraktion, deren Wahrnehmung einem konkreten, sich durch Synthese entfalteten Vernunftakt eher entgegensteht. Präziser gesprochen: Der Wirkungskraft des Sehens und Gesehenwerdens gegenüber muss jede Begrifflichkeit suspekt bleiben. Das „Auge des Begriffs“ selbst wirkt eigentümlich blind, wenn es im theatralischen Spiel um Sehen, Gesicht und Gesichte, um ein auf der Bühne vorgeführtes Schaugepräge der Oberfläche geht. Diese Konstellation aber ist *jeder* Form der Theatralität zueigen. Es sind Formen der Performanz und des Agierens, die

das Theater dem Leben näher als die meisten performativen Gattungen [erscheinen lassen], da es trotz seiner Konventionen und räumlichen Beschränkungen [...] Literatur ist, die nicht bloß als Zeichen auf dem Papier und als Bilder, Töne und Handlungen in unseren Köpfen besteht, sondern vor unseren Augen *geht* und *spricht*, die dargestellt, wir können sagen, „agiert“ werden muß,³⁷

schreibt Viktor Turner. Wie jedes andere Theater ist das Drama Brechts *Text*, der ausagiert, der gezeigt werden muss, dessen Zeichen gleichsam gehen und sprechen lernen müssen. Dennoch ist daran zu erinnern, dass gerade deshalb das performative Verhalten auf der Bühne niemals „frei und leicht“ sein kann, denn, um noch einmal Turner zu zitieren:

Performatives Verhalten ist bekanntes und/oder praktiziertes Verhalten oder "zweimal ausgeführtes" Verhalten, "wiederhergestelltes Verhalten"—ein Verhalten, das entweder geprobt, ehemals bekannt, durch Osmose [hier im Sinne von: Mimesis] seit frühester Kindheit erlernt ist und von Meistern, Lehrern, Gurus, Ältesten während der Aufführung enthüllt wird oder—wie im improvisierten Theater oder beim Sport—sich an Regeln orientiert, die die Ergebnisse beeinflussen.³⁸

Um die „Wiederherstellung“ von Verhalten also geht es auf der Bühne, um Verhaltenslehren in einem doppelten Sinne: um Regelwerke des Verhaltens, die vorgeführt werden und zugleich darum, Verhalten sehen zu lehren. Doppelte Performativität, das heißt die Gesten zitierbar machen, sie gleichsam zu sperren, wie ein Setzer die Worte sperrt.³⁹

Diese Überlegung ist an weiteren Bildern der *Mutter Courage* zu überprüfen. Katrin, der Tochter, die mit Stummheit geschlagen ist, bescheinigt die Courage in der 9. Szene aufgrund ihrer Albträume, sie leide „am Mitleid.“⁴⁰ Diese Aussage wird getroffen, noch bevor die Regieanweisung das von Nietzsche inspirierte „Lied gegen die Tugenden“ vorschreibt.⁴¹ Es leitet über zur nächsten Szene, deren Vorsatz die performative Anweisung enthält: „Der Stein beginnt zu reden.“⁴² Das Bild vom Stein, der zum Sprechen gebracht wird, spielt, wie viele andere Textstellen auch, auf ein sprichwörtlich gewordenes Bibelzitat an; im vorliegenden Falle ist es eine Lukas-Stelle. Und es weist voraus auf die berühmte Trommelszene. In ihr funktioniert die Figur der Katrin das ursprünglich militärische Instrument um und verwendet es für ihren Weckruf an die Stadt. Die Gegenüberstellung von sprachlos bleibendem Mitleid und dem Zugewinn an Handlungsfähigkeit, das heißt eben von agierendem und nicht bloß reagierendem Verhalten, arbeitet hier mit einem Spannungsaufbau, der das Geschehen auf der Bühne gleichsam still stellt. Was zur Darstellung gelangt, ist ein Innehalten, das der Rede oder des Dialogs gar nicht bedarf. Der Moment der Zeichenlosigkeit selbst wird zum Zeichen. Ähnliches lässt sich festhalten für den stummen Schrei, der der Courage beim Anblick des toten Körpers ihres Kindes nicht schlichtweg entfährt, sondern gleichsam widerfährt. Das Entsetzen lässt den Laut als Äußerung gar nicht mehr zu. Diese Konstellation stummer Zeichen appelliert an das Sprachlose eines an die Oberfläche tauchenden Unbewussten, das den bloßen Ausdruck überschreibt. Die Eindrucksbildung, die Appellation an die mehr oder weniger verstohlene Träne des Zuschauers—theatergeschichtlich von enormer Bedeutung—treten an die Stelle der sprachlichen Sinngebung. Solche Erinnerungsmomente aktivieren die anthropologische Dimension

einer Affektquelle, die sich dem Raum der Dyade⁴³ verwandt zeigt und für die die Spielsituation lediglich einen Transfer herstellt, der einen der Kommentatoren des Stücks zu der ironischen Aussage veranlasst hat: „And if you are not literally or metaphorically moved to tears, you probably ought to see your psychoanalyst.“⁴⁴

Die Verbindung von Spielelementen und dem „Vor-Augen-Stellen“ von anthropologischen Erinnerungsmomenten als visuelle Präsentation menschlichen Verhaltens weist auf den Ort einer Erfahrung hin, die nicht mehr als Zuschreibung an eine Klassenstruktur zu lesen ist, sondern als Ort einer Rede, von dem aus man sich nun endlich der Beschäftigung mit den Geistern zuwenden kann. Denn im Grunde geht es um Ausdrucksphänomene von Angst, es geht um Furcht und Schrecken, um *Katharsis* und um ihre nonverbalen Darstellungsformen. Brechts epische Dramen, explizite Produktionen für das moderne, für das wissenschaftliche Zeitalter, durchweht eine Stimmlosigkeit der Angst ebenso heftig wie deren Leugnung an der Textoberfläche, für die der „couragierte“ Ton der Eingangsszene steht. Der Tendenz zur Verdrängung und Angstabwehr wird nicht mit der Verbalisierung des Schreckens begegnet, sondern die Angst wird zum lebensnotwendigen Signal in einer lebensbedrohlichen Situation transformiert. Die performative Darstellung auf der Bühne zeigt in der Trommelszene ebenso wie in der stummen Totenklage der Mutter in erster Linie den Grad der Bedeutung an, der einem verlorengegangenen Objekt beigemessen wird. *Gewusst* wird er allerdings erst in jenem Augenblick, in dem die Endgültigkeit seiner Abwesenheit *bewusst* wird.

IV Den Geist erblicken: Der soziale Gestus in *Der kaukasische Kreidekreis*

Dass dieser gleichsam innerpsychischen Kontaktaufnahme mit Momentaufnahmen der Angst und ihrer Überführung in die Bühnensprache wiederum konkrete Möglichkeiten der Steuerung visueller Darstellungsformen entsprechen, zeigt sich an der Analyse eines weiteren Dramas. Interpretieren vor allem des Brechtschen Frühwerks der zwanziger Jahre haben die semiotische Dimension seiner Stücke an den Begriff des sozialen Gestus geknüpft, eine Bezeichnung, die Walter Benjamins Studien aus den frühen dreißiger Jahren entstammt. „Das epische Theater ist gestisch,“ verfügt Benjamin; „Die Geste ist sein Material und die zweckmäßige Verwertung dieses Materials seine Aufgabe.“⁴⁵ Und an anderer Stelle heißt es: „Die Geste demonstriert die soziale Bedeutung und Anwendbarkeit der Dialektik. Sie macht die Probe auf die Verhältnisse der Menschen.“⁴⁶

Barthes spricht im Zusammenhang mit dem Theater von einer „*Signalektik*“ und nimmt hier eine erste Abgrenzung des Theaters von

der Wissenschaft der Semiologie vor: Während „das Spektakulum [...] die universelle Kategorie [ist], in der die Welt gesehen wird,“⁴⁷ geht seine thematische Vielfalt an der Semiologie freilich vorüber und kehrt doch wieder in dem, was sie beschreibt. An die Möglichkeit der „Trennung in Affekt und Zeichen, in die Emotion und ihr Theater“⁴⁸ muss indessen *glauben*, wer den Affekten *Ausdruck* verleihen will. Jeder Art von Text gegenüber, der eine „*mathesis*“ darstelle, „eine Ordnung, ein System, ein strukturiertes Feld von Wissen,“⁴⁹ das einerseits nicht über das Wissen einer Epoche hinausgelangt und andererseits keineswegs „alles zu sagen“ vermag, insofern die sprachliche Ausdrucksweise endlich ist, sei das Theater entschieden privilegiert. Denn es ist jene „Praxis,“ die von vornherein einkalkulieren muss, dass und vor allem „wo die Dinge *gesehen werden*,“⁵⁰ heißt es an anderer Stelle. Implizit verbindet sich damit auch die Aussage, dass kathartische Elemente auf dem Theater nicht einfach nur mimetisch sein können. Die Bühne gibt dem mimetischen Verfahren vielmehr einen Rand. Er fängt den Blick des Zuschauers ein, bündelt ihn, um ihm auf diese Weise jenen sozialen Gestus zu präsentieren, der ein Konglomerat von Zeichen ist, aus denen sich Situationen erschließen lassen. Nicht alle Gesten sind demnach soziale Gesten. Aber alles Soziale ist gestisch. Die Souveränität des Ausschnitts, den der Blick des Zuschauers vornimmt, gilt jener doppelten Performanz, die sich an die Aufmerksamkeit für eine hergerichtete Szene bindet und damit an die Prägnanz des Augenblicks.

Das lässt sich am Beispiel des Dramas *Der kaukasische Kreidekreis* zeigen. Im *Vorspiel*—das in der Pariser Aufführung allerdings ebenso wie in der Aufführung in Frankfurt am Main weggelassen worden war—unterwirft jenes Gesetz, das Barthes „das Gesetz der Partei“⁵¹ nennt, in Gestalt eines staatlichen Sachverständigen den Streit der Delegierten um das Tal der Frage nach der besten produktiven Nutzung des Landes. „Diese Talräuber wissen leider zu genau, daß wir Maschinen und Projekten nicht widerstehen können hierzulande,“⁵² kommentieren die Worte des Alten Alleko Bereschwili den Konflikt, der die Situation des Epischen, der Erzählung längst im Vergessen versunkener Ereignisse, herstellt. Angekündigt wird die Aufführung eines Stücks, das „gut sein muss,“ denn der Preis dafür ist wertvoller Boden. Es geht um eine wissenschaftlich geleitete Praxis, um die Kultivierung des Landes, aber es geht auch um die Anwesenheit bzw. Abwesenheit einer psychosozialen Kategorie: „Heimat“ nämlich, Herkunft sogar, eine Zone mythisierter Natur, die geliebt werden will, weil: „Das Brot schmeckt da besser, der Himmel ist höher, die Luft ist da würziger, die Stimmen schallen da kräftiger, der Boden begeht sich da leichter.“⁵³

Die Bindungsmacht solcher Kategorien, die ein Bewusstsein des Eingedenkens herbeirufen, das ich an dieser Stelle abkürzend jenen *Geist* nennen möchte, der über den Dingen schwebt, jener Geist, der

ihnen Bedeutung verleiht, spiegelt sich im 5. Akt in der „Geschichte des Richters“ wieder. Der Dorfschreiber Azdak nimmt den als Bettler verkleideten Großfürsten, den ehemaligen Besitzer des Grundes, als Flüchtling in seine Hütte auf. Seine Selbstbezichtigung gibt im weiteren Verlauf der Dramenhandlung den Grund dafür ab, dass er von den Panzerreitern unversehens zum Richter bestallt werden wird. Entscheidend aber ist im vorliegenden argumentativen Zusammenhang, dass Azdaks Misstrauen durch die spezifische Art geweckt wird, wie der Großfürst beim Essen seine Hände hält—bis er schließlich an der weißen Farbe der Hände erkennt, dass dieser kein Bettler sein kann. Der Schauspieler, der anschließend dem Fürsten zeigt, „wie ein armer Mann“ sich beim Essen „aufführt“,⁵⁴ muss beides spielen können: das *Sehen* der Hände und das *Erblicken* jenes geschichteten semantischen Feldes, das sich mit sozial motivierten Details der Nahrungsaufnahme verbindet. Die Regieanweisung schreibt vor: „*Er drückt ihn ins Sitzen nieder und gibt ihm das Käsestück wieder in die Hand.*“ Der Dialog konkretisiert:

Die Kiste ist der Tisch. Leg die Ellenbogen auf’n Tisch, und jetzt umzingelst du den Käse auf’m Teller, als ob er dir jederzeit heruntergerissen werden könnte, woher sollst du sicher sein? Nimm das Messer wie eine zu kleine Sichel und schau nicht so gierig, mehr kummervoll auf den Käse, weil er schon entschwindet wie alles Schöne.⁵⁵

Anschließend wird die Rede Azdaks aber wieder abgelöst von einer Anweisung an den Schauspieler: „*Schaut ihm zu.*“ Der Zuschauer verdoppelt noch einmal die vorgegebene Blickstellung, indem er Azdak beim Zuschauen zusieht. Was er wahrnimmt, ist der Umstand, dass zwischen beiden jene winzige Differenz einer Geste bestehen bleiben muss, die entsteht für eine soziale Signifikanz.

Angesichts dieser Schlüsselszene ist es von nicht geringer Bedeutung, dass im Fortgang der Handlung ein simulierter Tausch der Rollen von Dorfschreiber und Großfürst und damit des signifikanten Gepräges beider Figuren stattfindet. Nach seiner Ankunft in der Stadt Nukha muss Azdak den Großfürsten als Angeklagten in der Richterprobe spielen, überführt dabei die Kriegstreiber und gewinnt so das Vertrauen der Panzerreiter, die ihn auf den Richterstuhl hieven, damit „auf den richtigen Stuhl der richtige Arsch kommt.“ So motiviert sich der Vortrag jenes Liedes, das der Sänger auf der Bühne als Kommentar zu der dem Richter verliehenen Macht und im Namen der Erbauer der neuen Gerichtsbarkeit vorträgt. „Ach, was willig, ist nicht billig, und was teuer, nicht geheuer/ Und das Recht ist eine Katze im Sack./ Darum bitten wir ‘nen Dritten, daß er schlichtet und’s uns richtet/ Und das macht uns für ‘nen Groschen der Azdak.“⁵⁶ Azdak, diese schillernde Figur also, „sitzt“

von diesem Zeitpunkt an auf dem Gesetzbuch und kann daher mit Fug und Recht behaupten, er habe es „immer benutzt.“⁵⁷ Was er im Drama zu schlichten hat, ist alsbald der Streit um das „Hohe Kind.“

Die Differenz von Natur und Soziabilität wird im Streit der beiden Mütter—der in der Genese des Stücks die „epikureische Gegenposition“⁵⁸ des Richters erst hervortreibt—zum Kristallisationspunkt der Handlung und bleibt nicht mehr auf einzelne Schlüsselmomente beschränkt.

Die Kreidekreisprobe des alten chinesischen Romans und Stückes sowie ihr biblisches Gegenstück, Salomons Schwertprobe, bleiben als Problem des Muttertums (durch Ausfindung der Mütterlichkeit) wertvoll, selbst wenn das Muttertum anstatt biologisch nunmehr sozial bestimmt werden soll,⁵⁹

heißt es in den *Notaten*—eine Formulierung, die sich in unveränderter Form auch im Programmheft findet. Wie aber wird dieser Gegensatz von Muttertum und Mütterlichkeit auf der Bühne evident gemacht? Wie verhält er sich zu einer Zeichenordnung, die das Geschlecht markiert und die dieser Kategorie nicht äußerlich bleiben kann? Und welche Details werden schließlich bedeutungstragend für den Ausgang der Probe im Kreidekreis?

Im 2. Akt mit dem Titel „Das Hohe Kind“ ist die Gouverneursfrau Natella Abaschwili beschäftigt mit ihrer Auswahl an Kleidern und lässt ihr Kind allein zurück. Bereits die Handlungsszenerie während ihrer Vorbereitung auf die Flucht aus der Stadt ist „sprechend“ in vielerlei Hinsicht. Die Diener „kriechen“ aus dem Torbogen, gebeugt unter der ungeheuren Last mehrerer Kisten, die Gouverneurin „stolpert“ hinterdrein und muss „gestützt“ werden, „eine Frau trägt ihr das Kind nach.“⁶⁰ Gesteigert zeigt sich diese präzise Anordnung der Bühnenfiguren aber durch die Signalwirkung stofflicher Elemente samt ihrer Eigenschaften und Einzelheiten, die die Kisten entbergen: Brokat, Pelz, Perlenknöpfe. Die Sorge der Gouverneursfrau gilt einem zerrissenen Ärmel, für den eine Dienerin Schläge bezieht. Das Schlagen, begleitet von einer Todesdrohung, ist ein konkreter Handlungsakt der Bühnenwirklichkeit—kontrastiert durch die Kostbarkeit der ihn umgebenden gegenständlichen Welt, die eine Semantik von Reichtum und in die Vergangenheit zurückfallender Sorglosigkeit implizieren. Der Zuschauer *sieht* das Schlagen—sozialer Gestus *per se*—und wird zugleich in die Lage versetzt, mit einem Blick den *Geist* der Gesamtsituation zu erfassen, in die es eingebettet ist. Ähnlich verhält es sich in dieser Szene mit der Übergabe des Kindes, das Grusche widerwillig übernimmt. Seine „feine“ Herkunft verrät sich denjenigen, die es finden—zum Beispiel auch der Bauersfrau, der es vor die Tür gelegt wird—weniger durch „verfeinerte Züge“ als durch das „Linnen,“⁶¹ in das

es eingewickelt ist. Zum Motiv dafür, dass Grusche zur einzigen Figur wird, der es nicht gleichgültig bleibt, wird ein einziger Blick: „Es schaut einen an wie ein Mensch,“⁶² begründet Grusche ihr Tun. Nicht umsonst entspinnt sich an dieser Wende der Dramenhandlung ein impliziter Dialog um das Schauen und um die Gefahren des Betrachtens, der visuelle Wahrnehmungskonstanten in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit des Publikums rückt. Der Blick auf das Kind, der nicht loszulassen vermag, und der von einem für den Zuschauer unsichtbaren Augenpaar zurückgegeben wird, begleitet die kurze Auseinandersetzung zwischen Grusche und der Kinderfrau und machen sie für das Publikum transparent. Beide gemeinsam, Blick und Stimme, treiben den ebenso sinnbildlichen wie buchstäblichen „Gang über den Abgrund“⁶³ als Handlung hervor, den Grusche auf ihrer „Flucht in die nördlichen Gebirge“ antritt.

Darüber hinaus aber wird die Motivation dessen, was Grusche an diesem Bündel auf der Bühne reizt, aber noch als etwas anderes vorgeführt. Es handelt sich um ein winziges körperliches Detail, das leicht übersehen werden kann. Auffälliger Weise aber leitet seine Bedeutung auch die Wahrnehmung des Azdak während seines Richterspruchs an. Am Ende des Stückes muss er die Entscheidung treffen, wer die „wahre“ Mutter des Kindes ist—ein Wahrheitsbegriff, dessen juristische Dimension übrigens durchgängig und schon während seiner Ernennung zum Richter in Zweifel gezogen worden ist. Dieses Detail scheint als anthropologisches Detail, um mit Barthes zu sprechen, einen Status der Nicht-Entfremdung zu markieren; es ist ein *punctum*, ein Detail, das „besticht.“⁶⁴ In einer Art von Selbstermächtigung schießt es „wie ein Pfeil aus seinem Zusammenhang hervor,“ um den Betrachter „zu durchbohren“⁶⁵ und akzeptiert weder Kategorien des Geschmacks noch der Moral. Es illuminiert demzufolge nicht den „zwischen Urhebern und Verbrauchern geschlossenen Vertrag,“⁶⁶ der auf dem Wissen um gesellschaftliche Normen oder Zwecke aufruht. Was das Objekt des Begehrens für Grusche ist, bindet sich nicht an „verfeinerte Züge,“ wie Azdak ihr entlocken will, und damit eben ausdrücklich nicht an ein biologisches Erbe. Und doch beginnt an dieser Stelle eine von Brechts physiologischen Hyperbeln das gesamte Signalement der Szene zu regieren. Es entfaltet in diesem Reglement bestimmende Momente seiner Zeichenordnung. Die Rede ist nicht nur davon, dass das Kind für Grusche schlichtweg „eine Nase im Gesicht“⁶⁷ zeigt, eine Aussage, die Azdak wiederholend verstärkt. Vorausgeschickt wird der entscheidenden Probe auf die Mutterschaft respektive Mütterlichkeit auch der Hinweis, dass Azdak, der Richter, „nach dem Gesicht“ zu gehen pflegt—dass er demzufolge in der Lage ist, Signale der Zugehörigkeit zu opponierenden sozialen Feldern zu entschlüsseln. Damit eröffnet sich ein durchaus anthropologisch zu nennender Denkraum, der sich nicht auf dem Erlebnis der durchschnittenen Nabelschnur, dem biologischen Vorgang

der Geburt, gründet. Vielmehr verweist er mit der Enträtselung des materiell Feststellbaren auf die Loslösung des einen Geschöpfes vom anderen. Dessen Verlassenheit bewirkt die Aufhebung des entfremdeten Moments. Diese Aufhebung bedingt nun allerdings auch, dass, wie Brecht in seinen *Notaten zum Kaukasischen Kreidekreis* vermerkt, Grusches eigene „Produktivität in Richtung ihrer eigenen Destruktion“⁶⁸ zu wirken droht.

Die „berühmte Probe mit einem Kreidekreis“⁶⁹ die Abschlusszene, greift diese Konstellation noch einmal auf. Der Anwalt der Gouverneursfrau führt das Argument der „Bande des Blutes“ als der „stärksten aller Bande“⁷⁰ ins Feld, denn bei dem Streit geht es durchaus auch um ein Erbe im handfesten, im ökonomischen Sinne. Demgegenüber verfährt die Figur der Grusche ihren Anspruch auf das Kind mit dem Hinweis auf das „Aufziehen,“ auf eine soziale Tätigkeit, die im Grunde auf der Gabe von Zeit beruht. Sie gilt als das stärkste Argument für die Anwesenheit von Liebe. Ihre eigene Zeit mit der Fähigkeit ausfüllend, das Kind sprechend zu machen, hat sie ihm jene Rede gelehrt, zu der es auf der Bühne und vor dem Richterstuhl nicht ermächtigt ist. Ihre Stellvertretung nimmt ein ganzes Energiefeld sozialer Gesten ein—der Kreidekreis, der die Kraftprobe ermöglicht, das Kind mit physischer Gewalt auf die jeweils eigene Seite zu ziehen. Die Regieanweisung besagt: *„Die Gouverneursfrau zieht das Kind zu sich herüber aus dem Kreis. Grusche hat es losgelassen, sie steht entgeistert.“*⁷¹ Diese *Ent-Geisterung* signalisiert die Zurückwerfung auf einen bloßen physischen Akt, der gleichsam ohne sozialen Bezug bleibt. Fassungslosigkeit läutet die Verzweiflung ein, die der Figur in der Wiederholung der Kraftprobe noch einmal, das Signalement verstärkend, auf den Leib geschrieben wird. Erst anschließend, nach dem Durchhalten der Spannung, löst sich die Szene auf, indem der Richter Grusche ihr Kind zuspricht.

V Geister sprechen

Stummheit und Blindheit, Nichtverbalität also, aber auch die Fähigkeit sprechend zu machen, eine Stimme zu geben, sind dem Zeichenarsenal zuzuordnen, das der Theatermann und Stückeschreiber Bertolt Brecht als Bühnensprache einsetzt, um jene semiotische Kraft zu entfalten, die ihm Roland Barthes als Theaterkritiker wie als Theoretiker bescheinigt hat. In welcher Weise der einst zum sozialistischen Klassiker ausgerufene Repräsentant des 20. Jahrhunderts und sein Werk noch in den Theoriegebäuden der Postmoderne „herumgeistert,“ darüber wäre weiter nachzudenken. Überall dort, wo es um ein fluides, instabiles, das heißt um ein veränderbares und daher sichtbar zu machendes Verhältnis von Natur und Soziabilität geht—und was impliziert eine „Wissensgesellschaft“ anderes?—ist eine Spurensuche erfolversprechend. Das bedarf der

erneuerten Annäherung an Sinnpotenziale seiner Stücke, die eine enorme und keineswegs eindimensionale Vielfalt aufweisen, die nicht wieder stillgestellt werden darf. Zu zeigen sind zeitgleich aber auch die Wege, die die „Hervorbringung dieses Sinns“⁷² neu markieren helfen: in einem Zeitalter des Wissens, das vom Verlust aller Gewissheiten zehrt. Brechts Modernität in diesem Sinne liegt nicht zuletzt darin, dass bestimmende Elemente seines epochalen Werks längst in die Postmoderne integriert worden sind, sie mit konfigurieren. Wie auch immer: die Fragen können neu oder es können neue Fragen gestellt werden. Wenn die Denkmäler „hinfällig“ geworden sind, bilden sich „Freiräume neuer Wirksamkeit.“⁷³ Geister kommen eh nicht zur Ruhe. Das jedenfalls *kann* man wissen.

Anmerkungen

¹ Überarbeiteter Vortrag vom 26. Juni 2003 im Literaturforum des Brecht-Hauses Berlin, Begleitprogramm zu: *Mahagonny.com: 75 Jahre Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny/ 75 Years of the Rise and Fall of the City of Mahagonny*. 11. Symposium der Internationalen Brecht-Gesellschaft, 26. bis 29. Juni 2003, Humboldt Universität, Berlin. Ein ergänzender Beitrag mit grundsätzlich anderen Akzentsetzungen erscheint u.d.T. „Das epische Theater Brechts und seine Wirkung in Deutschland und Frankreich in der Zeit des Nachexils“ in „*Fremdes Heimatland?*“ *Reemigration und literarisches Leben in der BRD*, Dokumentation der Tagung der Herbert - und Elsbeth Weichmann Stiftung, 4.-6. März 2004 in Hamburg (voraussichtlich 2005 im Wallstein-Verlag).

² Antony Tatlow, „Ghosts in the House of Theory: Brecht and the Unconscious,“ in *Brecht 100 < = > 2000: The Brecht Yearbook* 24 (1999), S. 1-13; hier S. 1.

³ Friedrich Dieckmann, „Brechts Modernität: Anmerkungen zu einem entrückten Autor,“ in Friedrich Dieckmann, *Wer war Brecht? Erkundungen und Erörterungen* (Berlin: Aufbau, 2003), S. 118-131; hier S. 118.

⁴ Ebd., S. 130.

⁵ Bertolt Brecht, [Notate] zu *Der kaukasische Kreidekreis*, in Bertolt Brecht: *Werke: Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*. Hrsg. von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei und Klaus-Detlef Müller, Bd. 24 (Schriften 4: Texte zu Stücken) Berlin/ Weimar/ Frankfurt a.M.: Aufbau/ Suhrkamp 1988-2000, S. 341. (Im Folgenden BFA.)

⁶ Bertolt Brecht, *Der kaukasische Kreidekreis* [1949], in: ebd., Bd. 8 (Stücke). S. 47ff.

⁷ Jacques Derrida, *Marx' Gespenster* (Frankfurt a.M.: Fischer, 1995), S. 28 (Hv. ebd.).

⁸ Tatlow, „Ghosts in the House of Theory,“ S. 2.

⁹ Roland Barthes, „*Ich habe das Theater immer sehr geliebt, und dennoch gehe ich fast nie mehr hin*“, in: *Schriften zum Theater*, Hrsg. von Jean-Loup Rivière, Aus dem Frz. von Dieter Hornig (Berlin: Alexander Verlag, 2002).

¹⁰ Ottmar Ette, *Roland Barthes: Eine intellektuelle Biographie* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1998), S. 139, Anm. 13. Das Interview aus dem Jahre 1971, aus dem hier zitiert wird,

findet sich in Roland Barthes, *Oeuvres complètes*. Tome I-III, Bd. II (Paris: Éditions du seuil, 1994), S. 1291-1315; hier S. 1312.

¹¹ Roland Barthes, *Kritik und Wahrheit* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1967), S. 30.

¹² Ebd., S. 59.

¹³ Ebd., S. 48. Das vollständige Zitat lautet: „In der Tat läßt sich der spezifische Charakter der Literatur nur innerhalb einer allgemeinen Theorie der Zeichen postulieren: um mit Berechtigung eine werkimmanente Lektüre zu verteidigen, muß man wissen, was Logik, Geschichte, Psychoanalyse sind. Kurz, um das Werk der Literatur zurückzugeben, muß man die Literatur verlassen und an eine anthropologische Kultur appellieren.“

¹⁴ Barthes, „Brecht ‚übersetzt,‘“ in *„Ich habe das Theater immer sehr geliebt,“* S. 170-188; hier S. 171.

¹⁵ Ebd., S. 174f.

¹⁶ Ebd., S. 177.

¹⁷ Ebd., S. 186.

¹⁸ Ebd., S. 203f.

¹⁹ Vgl. Barthes, *Kritik und Wahrheit*, S. 23f.

²⁰ Erika Fischer-Lichte, *Ästhetische Erfahrung: Das Semiotische und das Performative* (Tübingen/ Basel: Francke, 2001), S. 13.

²¹ [Edgar Tripet], „Der Kritiker Roland Barthes,“ in Roland Barthes, *Die Körnung der Stimme: Interviews 1962-1980* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2002), S. 121-124; hier S. 121.

²² Roland Barthes, „Die Brechtsche Revolution,“ in *„Ich habe das Theater immer sehr geliebt,“* S. 127f.

²³ Agnes Hüfner, *Brecht in Frankreich 1930-1963: Verbreitung, Aufnahme, Wirkung* (Stuttgart: Metzler, 1968), S. 44.

²⁴ Roland Barthes, *Über mich selbst* (München: Matthes & Seitz, 1978), S. 158. Auf diese Verknüpfung verweist der Kommentar in der englischen Übersetzung des Textes hin, vgl. Roland Barthes, „The Task of Brecht's Criticism“ [1956], in Terry Eagleton und Drew Milne (Hrsg.), *Marxist Literary Reader* (Oxford/ Cambridge/ Massachusetts: Blackwell, 1996), S. 136-140; hier S. 136 ff.

²⁵ Bettina Lindorfer, *Roland Barthes: Zeichen und Psychoanalyse* (München: Fink, 1998), S. 27.

²⁶ Barthes, *Über mich selbst*, S. 158.

²⁷ Ebd., S. 114.

²⁸ Bertolt Brecht, *Kleines Organon für das Theater*, in BFA, Bd. 23 (Schriften 3), S. 75f.

²⁹ Roland Barthes, *Über mich selbst*, S. 114.

³⁰ Roland Barthes, „Zuhören,“ in Roland Barthes, *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn: Kritische Essays III* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1990), S. 249-263; hier S. 262.

³¹ Roland Barthes, „Die Imagination des Zeichens,” in Roland Barthes, *Literatur oder Geschichte* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1969), S. 36-43; hier S. 38.

³² Bertolt Brecht, *Mutter Courage und ihre Kinder: Eine Chronik aus dem Dreißigjährigen Krieg*, in BFA, Bd. 6 (Stücke), S. 11.

³³ Brecht, *Kleines Organon*, S. 77.

³⁴ Brecht, *Mutter Courage*, S. 14.

³⁵ Brecht, *Kleines Organon*, S. 65.

³⁶ Vgl. dazu Agnes Hüfner, *Brecht in Frankreich*, S. 133 sowie Eva-Maria Siegel, *High Fidelity—Konfigurationen der Treue um 1900* (München: Fink, 2004), v.a. S. 152f.; zur Auffassung des Dramas als Bestandteil einer „Gedächtniskultur“ und zur „sozialen Deutung“ des Dreißigjährigen Krieges als „Gegen- oder Metatext zur herrschenden Geschichtsdeutung“ vgl. Ingo Breuer, *Theatralität und Gedächtnis: Deutschsprachiges Geschichtsdrama seit Brecht* (Köln/ Weimar/ Wien: Böhlau, 2004), S. 111f.

³⁷ Viktor Turner, *Vom Ritual zum Theater: Der Ernst des menschlichen Spiels* (Frankfurt a.M.: Fischer, 1995), S. 166.

³⁸ Ebd.; vgl. ebenso den korrespondierenden Hinweis auf Schechners Theatermodell in Tatlow, „Ghosts in the House of Theory,” S. 3.

³⁹ Zu dieser Benjaminschen Überlegung, die Schrift und Körperschrift miteinander ins Verhältnis setzt und auf die Unterbrechung der Handlung durch die Geste verweist, finden sich ausführlichere Hinweise in Miriam Haller, *Das Fest der Zeichen: Schreibweisen des Festes im modernen Drama* (Köln/ Weimar/ Wien: Böhlau, 2002), S. 177f.

⁴⁰ Brecht, *Mutter Courage*, S. 74.

⁴¹ Vgl. zu den Voraussetzungen dieser These bereits Reinhold Grimm, *Brecht und Nietzsche oder Geständnisse eines Dichters: Fünf Essays und ein Bruchstück* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1979).

⁴² Ebd., S. 79.

⁴³ Auf den Zusammenhang zwischen der „Regression in die ontogenetisch frühere Phase“ der „Mutter-Kind-Dyade“ und der Raumkonstitution innerhalb der *ars poetica* Brechts hat bereits Peter von Matt verwiesen, vgl. Peter von Matt, „Brecht und der Kälteschock: Das Trauma der Geburt als Strukturprinzip seines Dramas“ [1976], wiederabgedruckt in Peter von Matt, *Das Schicksal der Phantasie: Studien zur deutschen Literatur* (München/ Wien: Hanser, 1994), S. 297-312; hier S. 304.

⁴⁴ Tatlow, „Ghosts in the House of Theory,” S. 4.

⁴⁵ Walter Benjamin, „Was ist das epische Theater? Eine Studie zu Brecht“ [1. Fassung], in Walter Benjamin, *Versuche über Brecht*, hrsg. u. mit e. Nachw. von Rolf Tiedemann (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1966), S.8-22, hier S. 9.

⁴⁶ Walter Benjamin, „Studien zur Theorie des epischen Theaters,” in ebd., S. 31-50, hier S. 32. Zum Gestus vgl. auch Carrie Asman, „Die Rückbindung des Zeichens an den Körper: Benjamins Begriff der Geste in der Vermittlung von Brecht und Kafka,” in *The Other Brecht II—The Brecht Yearbook* 18 (1993), S. 105-120; hier S. 105f.; aus musikwissenschaftlicher Sicht Jürgen Engelhardt, *Gestus und Verfremdung:*

Studien zum Musiktheater bei Strawinsky und Brecht/ Weill (München/ Salzburg: Emil Katzbichler, 1984).

⁴⁷ Barthes, *Über mich selbst*, S. 192.

⁴⁸ Ebd.

⁴⁹ Ebd., S. 129.

⁵⁰ Roland Barthes, „Diderot, Brecht, Eisenstein,“ in Barthes, *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*, S. 94 (Hv. ebd.).

⁵¹ Ebd., S. 101.

⁵² Bertolt Brecht, *Der kaukasische Kreidekreis*, in BFA, Bd. 8 (Stücke), S. 12. Zu Einzelaspekten vgl. Bernard Fenn, *Characterisation of Women in the Plays of Bertolt Brecht* (Frankfurt a.M./Bern: Lang, 1982); Jen-Te Chen, *Der Kreidekreis in der deutschen Dramenliteratur vor, bei und nach Brecht—unter besonderer Berücksichtigung der Gerichtsszene in formaler und inhaltlicher Hinsicht* (Frankfurt a.M. u.a.: Lang 1991).

⁵³ Bertolt Brecht, *Der kaukasische Kreidekreis*, in BFA, Bd. 8 (Stücke), S. 10.

⁵⁴ Ebd., S. 61.

⁵⁵ Ebd.

⁵⁶ Ebd., S. 72.

⁵⁷ Ebd., S. 78 und S. 83.

⁵⁸ von Matt: „Brecht und der Kälteschock,“ S. 303.

⁵⁹ Bertolt Brecht, [Notate] zu *Der kaukasische Kreidekreis*, in BFA, Bd. 24 (Schriften 4), S. 341f.

⁶⁰ Ebd., S. 24.

⁶¹ Ebd., S. 33.

⁶² Ebd., S. 27.

⁶³ Ebd., S. 40.

⁶⁴ Roland Barthes, *Die helle Kammer: Bemerkung zur Photographie* (Frankfurt a.M.: edition suhrkamp, 1989), S. 53; zum *punctum* als Spur und „Haftfähigkeit der Referenz“ im Sinne einer „Nicht-Konstruktion,“ die eine Vergangenheit fixiert, ebenso Anselm Haverkamp, „Lichtbild: Das Bildgedächtnis der Photographie,“ in: Anselm Haverkamp/ Renate Lachmann (Hrsg.), *Memoria: Vergessen und Erinnern* (München: Fink, 1993), S. 47-66; hier S. 53.

⁶⁵ Barthes, *Die helle Kammer*, S. 35.

⁶⁶ Ebd., S. 37.

⁶⁷ Brecht, *Der kaukasische Kreidekreis*, S. 86.

⁶⁸ Brecht, [Notate] zu *Der kaukasische Kreidekreis*, S. 346.

⁶⁹ Brecht, *Der kaukasische Kreidekreis*, S. 79.

⁷⁰ Ebd., S. 83.

⁷¹ Ebd., S. 90.

⁷² Barthes, „Diderot, Brecht, Eisenstein,“ S. 95.

⁷³ Friedrich Dieckmann: „Brechts Modernität,“ S. 118.

On the Difficulty of Making Gestures Quotable

This article deals with one of Brecht's Keuner Tales, "The Helpless Boy." The problems Brecht had with the completion of the story are demonstrated on the basis of the two printed versions (1932 and 1949) and the various attempts to construct an appropriate sub-plot, only recently found in Zurich. Finally, the author demonstrates that Brecht was not able to transform the original gesture (from "The Wicked Baal, the Asocial") into a story adequate to the Keuner "program" of making gestures quotable.

Der Artikel beschäftigt sich mit einer der Keuner-Geschichten, "Der hilflose Knabe." Auf Basis der beiden Druckversionen (1932 und 1949) und jener verschiedenen Versuche Brechts, eine zu ihr passende Rahmenhandlung zu konstruieren, die kürzlich in Zürich aufgefunden wurden, wird gezeigt, welche Probleme Brecht mit der Vollendung der Geschichte hatte. Schließlich weist der Autor nach, dass Brecht nicht in der Lage gewesen ist, die schon im Fragment "Der böse Baal der asoziale" vorhandene Geste in eine Geschichte zu verwandeln, die der Zielstellung der Keuner-Geschichten "Gesten zitierbar zu machen" entsprochen hätte.

Von der Schwierigkeit, Gesten zitierbar zu machen¹

Thomas Kuczynski

In den *Geschichten vom Herrn Keuner* gibt es eine, *Herr Keuner und der hilflose Knabe*, deren Sinn schwer zu erschließen scheint:²

Einen vor sich hinweinenden Jungen fragte Herr Keuner nach dem Grund seines Kummers. Ich hatte zwei Groschen für das Kino beisammen, sagte der Knabe, da kam ein Junge und riß mir einen aus der Hand, und er zeigte auf einen Jungen, der in einiger Entfernung zu sehen war. Hast du denn nicht um Hilfe geschrien? fragte Herr Keuner. Doch, sagte der Junge und schluchzte ein wenig stärker. Hat dich niemand gehört, fragte Herr Keuner weiter, ihn liebevoll streichelnd. Nein, schluchzte der Junge. Kannst du denn nicht lauter schreien? fragte Herr Keuner. Nein, sagte der Junge und blickte ihn mit neuer Hoffnung an. Denn Herr Keuner lächelte. Dann gib auch den her, sagte er, nahm ihm den letzten Groschen aus der Hand und ging unbekümmert weiter.

Warum dieses sinnlos-grausam erscheinende Verhalten des Herrn Keuner? Was ist, sentimentalisch gefragt, die Moral der Geschichte?

Die kürzlich aufgefundene *Zürcher Fassung* der *Keunergeschichten* enthält drei verschiedene Versionen, sämtlich mit „Rahmenhandlungen“ versehen, die ganz offenbar die „Moral der Geschichte“ erhellen sollten, in ihrer Verschiedenheit zugleich zeigen, welche Schwierigkeiten Brecht beim Schreiben gerade dieser Geschichte hatte, dem selbstgesetzten Programm der Keunergeschichten zu genügen; seiner Meinung nach stellten sie nämlich *einen Versuch dar, Gesten zitierbar zu machen*.³

Die erste Version, vom Handschriftlichen her die interessanteste, wurde ediert.⁴ Das Blatt selbst dürfte lange vor 1948 entstanden sein, wahrscheinlich sogar vor der Veröffentlichung der oben wiedergegebenen Fassung, denn die auf ihm vorhandenen eigenhändigen Korrekturen sind darin berücksichtigt.

Das Typoskript hat keine Überschrift und der Einführungstext lautet: *Herr Keuner kritisierte einige Zeichnungen des grossen Malers Klein auf denen das Proletariat sehr kümmerlich aussah. Um seinen Standpunkt begründen erzählte er folgende Geschichte:*

In der eigenhändigen Bearbeitung versah Brecht die Geschichte mit dem Titel *Denunzierende Kunst*⁵ und veränderte den Einführungstext zu: *Herr Keuner tadelte eine Zeichnung des grossen Malers Klein, auf der*

Who Was Ruth Berlau? / Wer war Ruth Berlau?

Stephen Brockmann et al., eds., *The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch*
Volume 30 (Pittsburg: The International Brecht Society, 2005)

eine proletarierfamilie sehr kümmerlich vor dem Feinkostgeschäft saß. Um seinen Standpunkt zu begründen erzählte er folgende Geschichte:

Jedoch, Brecht scheint mit dem Resultat der Bearbeitung nicht zufrieden gewesen zu sein. Er strich den Titel, versah den Text der „Rahmenhandlung“ mit einem Alpha (statt dem korrekten Deleaturzeichen Phi) und setzte unter die Geschichte die Erläuterung: *jedenfalls erzählte H. K. diese Geschichte, als er eine Zeichnung des grossen Malers Klein sah, auf der ...* (Die drei Punkte verweisen sicherlich auf den im bearbeiteten Einführungstext enthaltenen Nebensatz *auf der* bis *saß.*)

Das Verhalten des kleinen Jungen entspricht zweifellos ziemlich exakt jenem der *sehr kümmerlich vor dem Feinkostgeschäft* sitzenden *Proletarierfamilie*. Die Frontstellung zur sentimental Position des Mitleids wird in dieser Fassung zumindest nachvollziehbar, ebenso das in der publizierten Fassung als sinnlose Grausamkeit erscheinende Verhalten des Herrn Keuner. Aber die Moral der Geschichte, ob nun voran- oder nachgestellt, bleibt ihr äußerlich, an die Stelle sinnloser Grausamkeit ist ein unsinnliches Moralisieren getreten. Der Lehrer überzeugt nicht, weil er belehrend wirkt. Offenbar hatte Brecht genau dies gespürt und deshalb im Druck auf jede „Rahmenhandlung“ verzichtet, nur die Geschichte als solche erzählt.

Bei ihrer Neuveröffentlichung in den *Kalendergeschichten* sah er sich wieder mit dem leidigen Problem der (fehlenden) „Rahmenhandlung“ konfrontiert; vielleicht auch, weil andere ihm ihr Unverständnis signalisiert hatten. Zwar ist der Text eines 1948 entstandenen Typoskripts (präziser: dessen Durchschlags) faktisch identisch mit dem der gedruckten Fassung von 1932,⁶ aber neben den Titel wurde mit Bleistift ein Fragezeichen gesetzt – ob die Geschichte aufgenommen werden sollte, war noch nicht ausgemacht. Dann machte sich Brecht an die Überarbeitung.

Der Text wurde mit einem Einführungssatz versehen: *Herr K. sprach über die Unart, erlittenes Unrecht stillschweigend in sich hineinzufressen und erzählte folgende Geschichte:* Nicht mehr Herr Keuner begegnete dem Jungen, sondern *ein Vorübergehender*. Die Passage *Nein, sagte der Junge und bis lächelte* wurde nach einer Zwischenkorrektur verändert zu *Der Junge sah ihn ohne Verständnis aber mit neuer Hoffnung an, denn der Mann lächelte*. Außerdem wurde nicht nur die Geschichte selbst in Anführungszeichen gesetzt, auch die Dialoge wurden es, allerdings inkonsistent, da Brecht nicht zwischen ‚einfachen‘ und „doppelten“ Anführungsstrichen unterschieden, manche auch zu setzen vergessen hat.

Obgleich die nun definitiv vorangestellte Moral in keinem wirklichen, etwas bewirkenden Zusammenhang mit der nachfolgenden Handlung steht und allein belehrend wirkt, scheint sie Brechts Ansprüchen genügt zu haben. Die Geschichte wurde noch einmal abgeschrieben⁷ und ohne weitere Bearbeitung in die *Kalendergeschichten* übernommen.⁸

Allerdings passierte beim Abschreiben des Texts das Maleur, daß der letztzitierte Satz *Der Junge sah bis lächelte* wegfiel, also auf die Frage *Kannst du denn nicht lauter schreien?* nicht der Junge antwortet, sondern der Mann, überdies nonverbal, dem Jungen wortlos *den letzten Groschen aus der Hand* nehmend. Durch dieses Mißgeschick ist im Grunde, wenn auch auf andere Weise, die eingangs genannte Schwierigkeit wiederhergestellt. Jedoch, genau diese korrupte Fassung erschien 1949 im Gebr. Weiß Verlag Berlin und wurde zu Brechts Lebzeiten in Lizenz unverändert nachgedruckt im Rowohlt-Verlag (1952) und im Aufbau-Verlag (1954)⁹ – aus editorischer Sicht die sozusagen mehrfach autorisierte Fassung letzter Hand.

Ist die Entstehungsgeschichte jener Fassung, in der die Geschichte einem Millionenpublikum bekannt geworden ist, schon merkwürdig genug, so ist das wirklich Bemerkenswerte, daß Brecht die Geschichtserzählung in keiner Weise geglückt ist, obgleich die *Geste*, die da zitierbar werden sollte, im Stückfragment *Der böse Baal der asoziale*, dem sie entnommen wurde, völlig eindeutig und nachvollziehbar dargestellt ist. Das wird besonders deutlich, wenn Urfassung und *handschriftliche Korrektur* der Szene typographisch unterschieden werden:¹⁰

vor den reklameplakaten eines obskuren kinos trifft baal,
begleitet von Lupu, einen kleinen knaben, der schluchzt.

BAAL: warum heulst du?

DER KNABE: ich hatte 2 groschen für das kino beisammen,
da kam ein junge und riss mir einen aus der hand. der da
drüben! (er zeigt)

¹¹*Baal (zu Lupu): da ist raub. da der raub* ¹²*nicht stattfand*
aus Freßgier, ist es nicht ¹³*mundraub, da er anscheinend*
stattfand für ein Kinobillet, ist es Augenraub. ¹⁴*nichts desto*
weniger: raub.

BAAL: hast du denn nicht um hilfe gerufen?

DER KNABE: doch.

¹⁵*Baal (zu Lupu): der Schrei nach* ¹⁶*Hilfe, ausbruch*
menschlichen Solidaritätsgefühls, am bekanntesten als
sogenannter Todesschrei.

BAAL (streichelt ihn): hat dich niemand gehört?

DER KNABE: nein.

BAAL: kannst du denn nicht lauter schreien?

DER KNABE: nein.

¹⁷BAAL (zu Lupu): dann *nimm ihm* auch den andern
groschen!

¹⁸(*Lupu* nimmt ihm den andern groschen und *beide gehen*
unbekümmert weiter.)

¹⁹*Baal (zu Lupu): der gewöhnliche ausgang aller apelle der*
Schwachen.

In der Urfassung, vor der Einführung des Lupu, können angesichts des Titelhelden Fragen nach dem Sinn der Geschichte unterbleiben – die Geschichte ist scheußlich, und sie paßt ins Bild: *Der böse Baal der asoziale*.

Jedoch, Brecht wollte offenbar anderes, und durch die Einführung des Lupu bekommt Baal einen Partner, dem er die Resultate seines Nachdenkens mitteilen kann. Der entscheidende Satz ist natürlich der letzte.²⁰ Dessen erhellende Brutalität wird von keiner der belehrenden Varianten in den *Keunergeschichten* erreicht. Es ist alles gesagt – in einer *Geste*, die für Brecht, trotz aller Bemühungen, *unzitierbar* blieb.

Anmerkungen

¹ Mein Dank gilt dem Berliner Bertolt-Brecht-Archiv (im folgenden: BBA) und seinem Leiter, Erdmut Wizisla, für die Bereitstellung des Materials sowie für wesentliche Hinweise zu dessen Interpretation. – Sämtliche Texte werden unkorrigiert zitiert.

² Bertolt Brecht: *Geschichten vom Herrn Keuner*. In: *Versuche*, H. 5 (*Versuche* 13), Gustav Kiepenheuer Verlag Berlin 1932, S. 457. Mit Ausnahme der Variante *riss > riß* ist der Erstdruck identisch mit dem Typoskript im BBA, Mappe 468, Bl. 2. Die Edition in Brecht: *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Bd. XVIII (Prosa 3), Berlin/Weimar/Frankfurt a. M. 1995, S. 19, weicht vom Erstdruck in einem Punkt ab, die Getrennschreibung *hin weinenden*.

³ Vorspruch zur ersten Folge der *Geschichten vom Herrn Keuner*, publiziert in H. 1 der *Versuche* (1930), zit. nach dem Kommentarteil in Brecht: *Werke*, Bd. XVIII, S. 463.

⁴ Siehe BBA, Mappe 2281, sowie Bertolt Brecht: *Geschichten vom Herrn Keuner. Zürcher Fassung*. Hrsg. v. E. Wizisla, Frankfurt a. M. 2004, S. 92f.

⁵ In der Veröffentlichung (s. Anm. 4) noch entziffert als *Denunziatorische Kunst*

⁶ BBA, Mappe 2255, dort das unpaginierte Blatt [2]. An vier von fünf Stellen ist aus *Herr Keuner* das Kürzel *Herr K.* geworden, und der Titel wurde zu *Der hilflose Knabe* verkürzt.

⁷ BBA, Mappe 2257, dort die unpaginierten Blätter [4-5].

⁸ BBA, Mappe E35, Bll. 119-20. Dagegen befinden sich bei vielen anderen Geschichten sogar noch in dem nach Berlin übersandten Satztyposkript zahllose eigenhändige Korrekturen. Die Autopsie zeigt übrigens, daß die in Mappe 2257 enthaltenen Blätter (sowie einige der in Mappe 2255) nichts anderes sind als Durchschläge des an den Gebr. Weiß Verlag nach Berlin geschickten Originaltyposkripts.

⁹ Siehe die Korrekturfahnen im BBA, Mappen 987, 1635 und 1636.

¹⁰ BBA, Mappe 529, Bl. 39/40. Die vollständige Wiedergabe (und daher teilweise Wiederholung von schon Bekanntem) ist dem Umstand geschuldet, daß die Edition in Brecht: *Werke*, Bd. X (Stücke 10), S. 675, horrende Fehler enthält. Allerdings sind auch die im BBA vorhandenen Kopien, die das überformatige Blatt so abbilden, als ob es zwei kleinformatige Blätter seien, für eine Überprüfung des hier vorgelegten Befundes ungeeignet. Wer ihn prüfen will, muß das Original zur Hand nehmen.

¹¹ Hier ist in das Typoskript mit Tinte ein —x eingesetzt und der damit verlangte Einschub unter den Text, mit derselben Markierung versehen, geschrieben.

¹² Das Wort *nicht* wurde gestrichen und unterpunktet (wiederhergestellt).

¹³ Erste Fassung: *mundraub, sondern er fand anscheinend statt, weil* Zweite Fassung: *mundraub, sondern er fand anscheinend statt für ein Kinobillet, ist also Augenraub.*

¹⁴ Der letzte Satz ist mit Bleistift hinzugesetzt.

¹⁵ Hier ist in das Typoskript mit Tinte ein —xx eingesetzt und der damit verlangte Einschub unter den Text, mit derselben Markierung versehen, geschrieben.

¹⁶ Abbrechung: *Hilfe, menschliche* (gestrichen) *ausbruch*

¹⁷ Entstanden aus: BAAL: dann gib auch den andern groschen her!

¹⁸ Entstanden aus: (er nimmt ihm den andern Groschen und geht unbekümmert weiter.)

¹⁹ Mit Tinte unmittelbar unter das Typoskript gesetzt.

²⁰ Erstaunlicherweise wurde gerade dieser Satz im Zeilenkommentar zu den *Keunergeschichten* (erste Fassung) weggelassen; siehe Brecht: *Werke*, Bd. XVIII, S. 472.



Peter Palitzsch at the burial of Heiner Müller in January of 1996. To the left is Marianna Hoppe, to the right Holger Teschke. Photograph by Maria Steinfeldt.

Peter Palitzsch zum Beispiel

Ein Nachruf

Peter Palitzsch verkörperte zwei Kardinaltugenden des alten Berliner Ensembles, die er noch bei Brecht selber gelernt hatte: Freundlichkeit und Neugier dem Gang der Welt gegenüber, den es in all seiner Widersprüchlichkeit auf der Bühne dar-zustellen und zu kritisieren gilt. Aber er verfügte darüberhinaus auch über den Mut, immer wieder die scheinbar naive Frage zu stellen, ob sich das Verhalten von Menschen tatsächlich vor allem aus ihren Verhältnissen ableiten läßt oder ob sie nicht doch in der Lage sind, jene und damit sich selber zu verändern. Diese Art der Kunst- und Weltbetrachtung ist als altmodisch und naiv in den Fundus des gegenwärtigen Regietheaters abgeschoben worden. Aber unter all den dekonstruierten Brettern der postmodernen Bühnen scheinen jene fundamentalistischen Verstrebungen durch, auf denen geschrieben steht: die Welt ist schlecht und soll zur Hölle fahren.

Peter Palitzsch, der seit 1918 einiges von der Welt und seit 1945 einiges vom Welt theater gesehen hatte, fand das nicht. Er hielt den Gegenstand für komplizierter und bedenkenswerter. Die abstrakte Welt interessierte ihn weniger als die konkreten Schicksale von Menschen. Kein Wunder, daß es ihn nach dem zweiten Weltkrieg, der ihn als Nachrichtensoldat bis ans Eismeer verschlagen hatte, zu Brecht an den Schiffbauerdamm zog. Kein Wunder, daß er dort lernte, warum Welt und Theater ohne dialektisches Denken nicht zu haben sind. Seine Lehrer wurden neben Brecht und der Weigel Hanns Eisler, Erich Engel, Elisabeth Hauptmann, Hans Mayer und Theo Otto. Mit Brecht in der Sonne vorm Deutschen Theater sitzend, entwarf er das Signet für das Berliner Ensemble und zeichnete es mit zwei Strichen und einem Kreis in den Staub, denn von Haus aus war er Werbegrafiker. Brecht machte ihn zum Dramaturgen und er kümmerte sich um die Drucksachen des Hauses, was ihm bald nicht mehr genügte. Seine großen Inszenierungen, der *Arturo Ui* mit Ekkehard Schall am BE 1959, *Der Kaukasische Kreidekreis* mit Liv Ullmann in Oslo 1962, die *Rosenkriege*-Trilogie in Stuttgart 1967-68 und die Aufführungen von Beckett, Pinter, Dorst und Turrini zwischen 1980 und 1990 ließen das Publikum ahnen, was man mit Dialektik und Kunstverstand auf dem Theater erreichen kann. Palitzsch zitierte gern einen Satz von Pascal: „Der letzte Schritt der Vernunft ist, anzuerkennen, daß unendlich viel über sie hinausgeht.“ Er hat diesen Schritt über Brecht und Marx hinaus gewagt, in die Dunkelzonen der Aufklärung, in denen die Dämonen der abendländischen Geschichte hausen. Seine Neugier war ebenso furcht wie grenzenlos. Er interessierte sich für bildende Kunst und Musik so intensiv wie für Theater und Literatur, für Philosophie und Naturwissenschaften so brennend wie für Politik.

Who Was Ruth Berlau? / Wer war Ruth Berlau?

Stephen Brockmann et al., eds., *The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch*
Volume 30 (Pittsburgh: The International Brecht Society, 2005)

Auch darin unterschied er sich von einigen anderen Schülern Brechts, die es sich nach dessen Tod in den ordentlich ausgestatteten und künstlich beleuchteten Innenwelten ihrer Ideologie und Ästhetik bequem gemacht hatten. Palitzsch hatte bei Brecht gelernt, daß das Theater von Versuchen lebt und sich nur entwickeln kann, wenn es den Mut zum Scheitern aufbringt. Sein Mitbestimmungsmodell am Schauspiel Frankfurt war ebenso kühn wie idealistisch. Aber ohne diesen Idealismus war Theater für Palitzsch uninteressant. Deshalb war es nur folgerichtig, daß er nach dem Fall der Mauer, die ihn dreißig Jahre lang ferngehalten hatte, 1992 zurück an den Schiffbauerdamm kam.

Wir lernten uns bei der Arbeit an Shakespeares *Pericles* kennen, den ich für ihn übersetzte und bearbeitete. Die Vormittage, an denen wir auf dem großen Balkon vor Brechts Turmzimmer saßen und das Stück durchgingen, sind mir in guter Erinnerung geblieben. Mit vielen seiner Änderungsvorschläge konnte ich zuerst wenig anfangen und fand sie oft zu verspielt oder zu unscharf. Aber das Wunderbare war, daß dieser theatererfahrene Mann meinen Einwänden mit großer Geduld und Freundlichkeit zuhörte und immer wieder erstaunt fragte: „Findest Du wirklich? Das ist interessant. Das hätte ich nie so gesehen. Was bedeutet das für die Szene?“ So gab er mir, dem vierzig Jahre Jüngeren, ohne Jovialität das Gefühl, daß meine Überlegungen wichtig für seine Arbeit waren. Das galt auch für alle anderen Mitarbeiter.

Ich habe bei ihm gelernt, was der Begriff Ensemble bedeutet und worin seine künstlerischen Möglichkeiten liegen. Diese Erfahrung hat er an viele weitergegeben, die das Glück hatten, mit ihm zu arbeiten. Palitzsch haßte Hierarchie und Autoritätsgehebe und dieser sanfte Mann konnte sehr scharf werden, wenn er damit im Theater konfrontiert wurde. Er arbeitete monatelang an der Fassung oder Übersetzung eines Stückes, um vor Beginn der Proben noch die letzte Ungenauigkeit zu tilgen. Als junger Mann hatte er selber Gedichte und Erzählungen geschrieben und daher höchste Achtung und Ansprüche beim Umgang mit Sprache und Literatur auf der Bühne. Wenn etwas „gehudelt“ war, wie er mit Dresdner Understatement sagte, konnte er sehr hartnäckig sein. Er verfolgte einen noch in den Theaterferien mit Briefen und Postkarten in seiner filigranen chinesischen Schrift, die man tagelang entziffern mußte. Aber wir scheuten diese Mühe nie, weil das Ergebnis immer zum Weiterarbeiten anregte. Er war auch ein Meister in der Kunst der Geduld, ohne die man im Theater verloren ist. Durch die Zusammenarbeit mit ihm habe ich den Mut gefunden, später Studenten aus aller Welt die Aufbrüche und Abgründe deutscher Theatergeschichte nahezubringen.

In einem langen Gespräch 1996 nannte er Brecht seinen wunderbaren Lehrer. Auch Palitzsch war ein großer Lehrer und auch für ihn gilt Heiner Müllers Epitaph: „Was zählt ist das Beispiel, der Tod

bedeutet nichts.“ Wenn es im Himmel eine Theaterakademie gibt, hat Peter Palitzsch dort jetzt eine Meisterklasse.

Holger Teschke 29. 12. 2004

Book Reviews

Simone Barck und Inge Münz-Koenen, Hrsg., unter Mitarbeit von Gabriele Gast. *Im Dialog mit Werner Mittenzwei: Beiträge und Materialien zu einer Kulturgeschichte der DDR*. Berlin: trafo Verlag, 2002. 353 Seiten.

Aus der Ferne betrachtet, war Werner Mittenzwei in der Theater- und Lesegesellschaft der DDR einer der großen Hoffnungsträger, daß sich dieser Staat—trotz vieler gravierender Rückschläge—dennoch zum Vorbild eines “demokratischen Sozialismus” entwickeln würde. Als diese Hoffnung 1989 scheiterte, wurde er—wie viele seiner Gesinnungsgenossen und -genossinnen—von den “Besserwessis” einfach schnöde “abgewickelt.” Allerdings ließ er sich dadurch nicht total entmutigen. An die Peripherie verbannt, bemühte er sich weiterhin, wenigstens durch neue oder wieder aufgelegte ältere Publikationen die Erinnerung an diesen Traum wachzuhalten. Statt sich zu den Wendehälsen oder sentimental Lamentierenden zu gesellen, verzichtete er keineswegs darauf, sich mit der Unerbittlichkeit des politisch Geschehenen so kritisch und doch so realistisch wie nur möglich auseinanderzusetzen.

Und es gibt auch noch Andere in den sogenannten neuen Bundesländern, die so denken wie er. Neben Elmar Faber, dem ehemaligen Leiter des Aufbau-Verlages, der im Jahr 2002 Mittenzweis höchst streitbares Buch *Die Intellektuellen: Literatur und Politik in Ostdeutschland 1945-2000* in seinem neugegründeten Leipziger Verlag herausbrachte, gehören dazu unter anderem auch manche seiner ehemaligen Mitarbeiter und Mitarbeiterinnen jenes inzwischen legendär gewordenen Zentralinstituts für Literaturgeschichte (ZIL) an der Ostberliner Akademie der Wissenschaften, das auf seine Anregung hin entstand und das er jahrelang geleitet hat. Und einige davon haben 1997, anlässlich seines 70. Geburtstags ihm zu Ehren ein Kolloquium zur Kulturgeschichte der DDR abgehalten, dessen Beiträge 2002 im Rahmen der Abhandlungen der Leibniz-Sozietät auch als Buch herauskamen.

Wie alles, was mit Mittenzwei zusammenhängt, hat auch dieses Buch einen “eingreifenden” Charakter. Es ist keine akademische Festschrift im herkömmlichen Sinn, in der auf bunt durcheinander gewürfelte Aufsätze am Schluß eine überschwängliche Laudatio auf den in diesem Band Geehrten folgt. Statt dessen setzen sich hier Ähnlich- und Gleichgesinnte mit Brecht, ihrem Verhältnis zur DDR, ihrem ehemaligen Mentor W. M. sowie der Literaturpolitik des ZIL auseinander. Aber nicht nur das macht das Ganze spannend. Nach jedem dieser Beiträge greift zudem Mittenzwei selber mit längeren Korreferaten oder Ergänzungen in die sich daraus ergebenden Diskussionen ein, die er oft mit Rückblicken auf die Gesamtentwicklung der DDR verbindet. Und das gibt diesem

Who Was Ruth Berlau? / Wer war Ruth Berlau?

Stephen Brockmann et al., eds., *The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch*
Volume 30 (Pittsburgh: The International Brecht Society, 2005)

Band fast den Charakter einer kursorisch angelegten Wissenschafts- und Kulturgeschichte dieses Staates.

Was die Leser und Leserinnen des *Brecht-Jahrbuchs* dabei besonders interessieren dürfte, sind die Beiträge von Therese Hörnigk, Martina Langermann, Jan Knopf und Martin Fontius, in denen es primär um neue Aspekte in Brechts Aktivitäten in der DDR sowie die spätere Herausgabe und Rezeption seiner Werke in Ost- und Westdeutschland geht. Doch auch der umfangreiche Dokumentarteil dieses Bandes—in dem neben Materialien zur Druckgeschichte von Mittenzweiss Brecht-Biographie von 1986, von der sich allein in der DDR 24.000 Exemplare absetzen ließen, auch einige Rezensionen dieses Bandes abgedruckt werden (S. 149-239)—bringt neben bereits Bekanntem auch viel Neues. Besonders beeindruckend ist dabei die relativ gelassene Einstellung Mittenzweiss zu einigen Veränderungsvorschlägen seiner ehemaligen Gutachter, die er nicht nur als Zensureingriffe, sondern auch als Verbesserungsvorschläge empfand, weshalb er 1997 bei der Neuherausgabe dieses Werks die von ihm gestrichenen Stellen keineswegs mit jenem "westlichen Eigensinn" restituierte, dem es vornehmlich um die persönliche Note geht.

Gerade im Hinblick auf Mittenzweiss dreißigjährige Beschäftigung mit Brecht zeigt sich wohl am besten, welche Hoffnungen er mit der Einführung des Sozialismus in der SBZ und dann der DDR verband. Wie für Brecht war für ihn diese Ideologie kein festgefügtes "System," sondern in erster Linie eine "Methode," sich in einem dialektischen Denken zu schulen, das nie die materielle Basis aller durch die Menschen in Gang gesetzten Geschehnisse vergißt. Neben seinen vier Büchern über Brecht demonstriert das wohl am eindringlichsten sein Nachwort zu der 1975 von ihm edierten Ausgabe von Brechts *Me-ti*, die noch heute die beste Gebrauchsanweisung zu diesem von der restlichen Brecht-Forschung oft übersehenen Bande bildet.

Wie undogmatisch Mittenzweiss Sehweise dabei fast immer war und noch ist, belegt unter anderen seine lebenslängliche Hochschätzung von Georg Lukács, den die SED-Führungsspitze nach dem Ungarn-Aufstand von 1956 zu einer Persona non grata erklärte und der danach in ihrem Staatsbereich weder gedruckt noch zitiert werden durfte. Um dieses törichte Tabu zu durchbrechen, gab Mittenzweiss 1975 den Band *Dialog und Kontroverse mit Georg Lukács: Der Methodenstreit deutscher sozialistischer Schriftsteller* heraus, dessen Untertitel auch als Haupttitel über Mittenzweiss gesammelten Werken stehen könnte. Bei aller Entschiedenheit seiner parteilichen Bindung ist dieser Wissenschaftler—auch darin seinem Leitbild Brecht folgend—nie einer systematisch ausgerichteten und damit schnell erstarrenden Richtung gefolgt. Während sich andere Germanisten und Germanistinnen in der zeitweilig höchst rechthaberisch geführten Brecht-Lukács-Debatte entweder für den Einen oder den Anderen entschieden, hat sich Mittenzweiss nie davon abhalten

lassen, die jeweils spezifische Art des sozialistischen Engagements dieser beiden Autoren zu würdigen. Eine solche "Weite und Vielfalt" der Sehweise scheint mir bis heute nach wie vor vorbildlich.

Ja, noch ein weiteres Brecht-Modell hat Mittenzwei in seiner wissenschaftlichen und theaterbezogenen Tätigkeit in die Praxis umzusetzen versucht, nämlich "Leute in Arbeit zu verwickeln" und jede Form einer sinnvollen Produktivität zugleich als eine "Lust" zu empfinden, wie es bei Brecht bereits in den dreißiger Jahren heißt. Mittenzwei war daher nicht nur ein in seiner eigenen Arbeit vergrabener Wissenschaftler, sondern auch ein umsichtiger Institutsdirektor, ein Projektleiter im Hinblick auf große Forschungsunternehmungen zur Theatergeschichte der DDR und zur antifaschistischen Literatur im Exil, ein *Sinn und Form*-Autor, ein Freund vieler DDR-Autoren und Autorinnen, ein Theoretiker der linken Materialästhetik, ein gewissenhafter Herausgeber von Brecht-Texten, ein Dramaturg am Berliner Ensemble und zugleich ein aktives Mitglied zweier Akademien in Ostberlin—und hat sich nicht nur in seinen Büchern, sondern auch in diesen Tätigkeitsfeldern als ein vielfältig "Eingreifender" im Brechtschen Sinne bewährt. Wo gibt es für einen Germanisten noch heute solche Möglichkeiten? Ja, wer würde sie überhaupt noch auf sich nehmen wollen?

Jost Hermand
University of Wisconsin, Madison

Herwig Weber. *Bertolt Brecht auf Spanisch: Die Rezeption Brechts in Argentinien, Mexiko, Kuba und Spanien*. Wien: WUV Universitätsverlag, 2002. 201 Seiten.

Brechts Wirkung auf Literatur und Theater in Lateinamerika wurde bisher vereinzelt untersucht. Sowohl im *Brecht-Jahrbuch* und in *Communications* als auch in Sammeldarstellungen zu Brecht, wie etwa dem von Siegfried Mews herausgegebenen *Bertolt Brecht Reference Companion*, erschienen Aufsätze zu dem Thema. Lorena Ellis und Kathrin Saringen widmeten jeweils eine eigene Studie der Rezeption Brechts allein in Brasilien. Herwig Weber legt nun den ersten Band vor, der sich auf spanischsprachende Länder Lateinamerikas und Europas konzentriert.

Im Vorwort nennt er die Gründe für seine Auswahl der drei lateinamerikanischen Länder. Abgesehen von Kolumbien und Brasilien fanden Brechts Werke gerade in Argentinien, Mexiko und Kuba ihre stärkste Aufnahme. Die kulturellen Hintergründe sind in jedem Land verschieden: In Argentinien förderten verlagstechnische Fortschritte

eine Verbreitung der Werke Brechts, in Mexiko eine aktive Gruppe exildeutscher Künstler, in Kuba die politische Ausrichtung der Regierung Fidel Castros. Aufgrund dieser Unterschiede geht Weber geographisch vor und widmet jedem Land ein Kapitel.

In Argentinien bestimmten politische Instabilität und lange Perioden der Militärdiktatur die wechselhafte Rezeption Brechts. Der große argentinische Autor Jorge Luis Borges las Deutsch, kannte die deutschsprachige Literatur und erwähnte Brecht, und der Exilschriftsteller Paul Zech wirkte als Vermittler deutscher Literatur nach Südamerika. Deutsche und jüdische Einwanderer trugen zur Verbreitung der Werke Brechts bei, und einige seiner Theaterstücke wurden auf jiddisch aufgeführt, z.B. vom Idischen Folk Theater. Argentinische Bühnen rezipierten jedoch eher Brechts Theaterpraxis als seine Theorie. Aufführungen im epischen Stil setzten sich nur schwer durch, da Stanislawskis Schauspieltheorie in Argentinien beliebt war. So überwog das Einfühlungstheater und ließ wenig Raum für Historisierung und Verfremdung. Doch Brecht blieb attraktiv als politischer, antifaschistischer Autor, und sein Theater begleitete auch den Prozess der Demokratisierung des Landes.

In Mexiko trafen deutschsprachige Exilanten um 1940 ein, später als in Argentinien. Daher blieb Brecht in Mexiko bis in die vierziger Jahre relativ unbekannt, und selbst die deutschsprachige Aufführung der *Dreigroschenoper* 1943 war trotz der Mitarbeit des mexikanischen Freskenmalers Xavier Guerrero eher "eine deutsche Angelegenheit auf mexikanischem Boden" (54). Erst ab Mitte der fünfziger Jahre beschäftigte man sich an mexikanischen Universitäten mit Brecht. Die Kritikerin Margarita Mendoza-López nennt hierfür auch demographische Gründe. Da die mexikanische Gesellschaft aus Mestizen bestehe, sei ihr das deutsche Klassendenken fremd. Doch gab es Theaterautoren, die von Brecht beeinflusst waren, so z.B. Luisa Josefina Hernández und Jorge Ibargüengoitia. Die uruguayische Theatergruppe El Galpón, deren Mitglieder seit 1973 im mexikanischen Exil lebten, bemühte sich um einen authentischen Inszenierungsstil Brechts und setzte sich damit von den meisten Regisseuren ab, die Brechts Stücke an mexikanische Verhältnisse anpassten.

In Kuba war Brechts Rezeption besonders durch die politischen Umstände geprägt. Noch im neunzehnten Jahrhundert galt Kuba durch seine Anbindung an Spanien als ein wichtiges Theaterland Lateinamerikas, doch diese Entwicklung stagnierte im zwanzigsten Jahrhundert. Brecht gewann erst nach der Revolution 1959 an Bedeutung, in den sechziger Jahren fast als tonangebender Autor. Mit offizieller Unterstützung der Regierung Castros entstanden Theaterkollektive, etwa das Ensemble Teatro Político Brecht. Im Gegensatz zu anderen lateinamerikanischen Ländern überwogen in Kuba gerade die Brecht treuen Inszenierungen, die teilweise den Modellaufführungen des Berliner Ensemble folgten.

Die Brecht-Übersetzerin Cecilia Laverde sprach sogar von einer Krankheit namens "brechtismo." Brechts Theorie wurde in Kuba ausgiebig diskutiert, wenn auch sein Begriff der Verfremdung (*distanciamiento*, *extrañamiento*) oft missverständlich als "enfriamiento" (Abkühlung) ausgelegt wurde, was zu steifen, emotionslosen Darbietungen führte. Die Theaterzeitschrift *Conjunto* widmete Brecht regelmässig Artikel. Brechts starke, durch die Obrigkeit geförderte Präsenz in Kuba hatte jedoch auch hemmende Wirkungen, denn sie stand der Suche nach einem kubanischen Nationaltheater im Wege. Kubanische Autoren wurden kaum von Brecht beeinflusst, und mit der Krise des Kommunismus in den neunziger Jahren ließ Brechts Wirkung in Kuba nach.

Den längsten Abschnitt widmet Weber der Rezeption Brechts in Spanien, wo Brecht viel häufiger inszeniert wurde als in lateinamerikanischen Ländern. Zwar verhinderte die Zensur des Franco-Regimes eine schnelle Aufnahme seiner Werke, und die erste spanische Aufführung eines Brecht-Stücks fand 1958 statt. Doch in den sechziger Jahren setzte ein regelrechter Brecht-Boom ein, der Weber zufolge bis 1976 andauerte. Weber beschäftigt sich auch mit Theater und Lyrik in Katalonien, besonders seiner Haupt- und Kulturstadt Barcelona, in der Brecht häufig in katalanischer Sprache gespielt wurde. Wir erfahren von Kulturzeitschriften wie *Insula*, *Indice* und *Primer Acto*, die der spanischen Öffentlichkeit Informationen über das deutsche Theater vermittelten. Brecht wurde in Spanien, wie auch in Lateinamerika, oft über den Umweg Frankreich rezipiert. Viele Autoren lasen Brecht zuerst auf Französisch, und die triumphalen Aufführungen des Berliner Ensemble in Paris hinterließen auch in Spanien ihre Spuren. Mehrere bekannte spanische Autoren fühlten sich Brecht verpflichtet, unter ihnen Alfonso Sastre, Rafael Alberti und Antonio Buero Vallejo. Buero Vallejo und der spanische Nobelpreisträger Camilo José Cela lieferten Texte für Aufführungen Brechts. Eine Tatsache, auf die Weber nicht eingeht, fällt auf: Brechts einziges Spanien-Stück, *Die Gewehre der Frau Carrar*, wurde nie in Spanien gespielt, jedenfalls nicht bis 1998. In Argentinien, Mexiko und Kuba hingegen wurde *Los fusiles de la madre Carrar* bzw. *Los fusiles de la señora Carrar* mehrfach inszeniert. Es scheint, dass Francos Zensur in Spanien etwas nachwirkt und dafür Lateinamerika, das viele Flüchtlinge aus dem spanischen Bürgerkrieg beherbergte, diesem Stück Brechts umso größere Aufmerksamkeit schenkte.

Webers Buch, ursprünglich eine Dissertation an der Universität Wien, basiert auf akribischer Archivarbeit weltweit, an den Nationalbibliotheken in Argentinien und Spanien, dem Lateinamerika-Institut Berlin und dem Brecht-Archiv in Berlin. Jedes Kapitel über ein neues Land schließt mit einer Liste aller Aufführungen der Brecht-Stücke von den dreißiger Jahren bis in die neunziger Jahre, Übersetzungen Brechts, Bibliographien zu seinem Werk und literarischen Schriften, die

von Brecht beeinflusst sind. Dieser Anhang zu jedem Kapitel ergänzt nicht nur einen ohnehin sehr informativen Text; er lädt auch zu weiteren Forschungen ein. Nur die gelegentlichen Tippfehler, die sich besonders in der zweiten Hälfte des Bandes häufen, sind zu bedauern. Der Autor ist offensichtlich hispanistisch und germanistisch gebildet und bietet somit eine wahrhaft interkulturelle Interpretation, die in beiden Kulturräumen und Fächern zu Hause ist. Weber schrieb das Buch auf Deutsch, mit vielen eingeschobenen spanischen Zitaten. Für Leser, die mit beiden Sprachen vertraut sind, ist die Lektüre dieses Bandes ein Genuss, für andere vielleicht eine Herausforderung.

Vera Stegmann
Lehigh University

Matthew Philpotts. *The Margins of Dictatorship: Assent and Dissent in the Work of Günter Eich and Bertolt Brecht*. Oxford: Peter Lang, 2003.

Assessments of Eich's relationship to Nazi Germany and Brecht's to the GDR abound in schematic assumptions and "entrenched binarisms," if less exclusively than Philpotts suggests (12). Hence this book's project is to re-scrutinize the all-too-vaguely deployed terms "totalitarian," "ideology," and "resistance," to develop complex measures of assent and dissent within totalitarian states that will allow for their simultaneous presence, indeed symbiosis, and thus take account of the polysemic quality of texts, and finally to examine symptomatic examples from the work of Eich and Brecht.

Chapter 1 argues successfully for models of "totalitarianism" which can accommodate the polycratic disorganisation, rivalries, contradictions, and instabilities that characterize totalitarian states, while differentiating between "charismatic" forms such as Nazism and "bureaucratic" ones such as the GDR. Chapter 2 argues that "the relevant ideologies of the German dictatorships generate two lexically distinct, but structurally comparable, discursive entities," usefully drawing on Foucault to develop notions of discourse that can take account of "positions of simultaneous participation and challenge." Jargon somewhat inflates the conclusion: measurement of the degree of participation of literary production in ideologized discourse is "able to act as a tool for configuring notions of literary assent and dissent in the GDR and the Third Reich" (130-32). Chapter 3 on notions of "resistance" follows a similar pattern: the scrutiny of the term is valuably rigorous, the outcome—that textual polysemia necessarily makes fixing texts on a scale between total assent and total dissent at best very problematic—relatively unsurprising. Nonetheless, Chapters 1-3 provide a basis for an account of textures of

assent and dissent in Eich and Brecht both more differentiated and more sensitive to complexity and internal contradictions than is always the case.

In assessing the degree of Eich's assent to the Nazi regime revealed by his radio serial *Deutscher Kalender: Monatsbilder vom Königswusterhäuser Landboten* (KWL) of 1933-40 (co-authored with Martin Raschke), the radio play *Rebellion in der Goldstadt*, and the prose text "Die Schattenschlacht," Chapter 4 rests its argument on critical discussion of the analyses of this material by recent scholars (Cuomo, Vieregg) rather than on the primary material. Even so, Philpotts argues persuasively that Eich, though no Nazi, actively and opportunistically modified his cultural conservatism after 1933 (e.g., undertaking more populist work such as the KWL series or children's radio). Works of the 1936-37 period, such as *Weizenkantate* or *Radium*, which have subsequently been seen as expressing dissent, do not contradict this argument, for at the time, Philpotts shows, they were generally positively received. This is one of the stronger sections of the book, countering the problematic tendency of subsequent reception "to retrospectively infer dissenting potential into a text" (243) and arguing that the approaches both of Eich's critics and of his defenders are "over-politicized," since his self-betrayal as a lyric poet, for pragmatic reasons, was already underway by 1933 and was at least partly independent of the conformist pressures of dictatorship (259).

Acknowledging that Brecht's simultaneously "assenting and dissenting impulses" are widely recognized (261; contradicting the opening claim about "entrenched binarisms"), Chapter 5 sets out to measure them more exactly. It focuses on three case studies from 1953, Brecht's production of Erwin Strittmatter's *Katzgraben*, his comments on the Barlach exhibition in *Sinn und Form* after the events of 17 June, and his *Buckower Elegien*, also in the context of their appearance and/or suppression after 17 June.

In the first case, despite reference to "our analysis of the *Katzgraben* production" (287), the focus is actually Brecht's essay on *Katzgraben* and the implications of his decision to stage it. Details of the stage realization are completely absent. Philpotts at various points champions this approach as one that avoids subjective interpretation. His position is that the balance of assent or dissent of a primary work (of literature or theater) is firstly never wholly unambiguous, secondly mediated, and thirdly uncoupled from the author's putative or stated intentions. Thus assessment of the assenting or dissenting position of these primary texts is inevitably subjective and unreliable. Yet other texts by the same author, such as essays, are treated as "unmediated" texts that allow for a "clearer reading" of "intentions" (295; though elsewhere the book is in fact less certain of its own position on authorial intentionality,

e.g., 247-249). Secondary or tertiary texts by the same author or by his or her commentators are taken to be more reliable in expressing measurable assent or dissent than the primary works themselves. Yet to decide whether "Brecht in *Katzgraben* [was] expressing genuine ideological support for the SED regime" by investigating not Brecht's *Katzgraben* itself but rather Brecht's commentaries and glosses on it, is surely at best to confuse two separate "texts," at worst to re-import the naive intentionalism it seeks to combat (271).

That is not to dispute Philpotts' assessment that Brecht most often expressed his dissent privately or in small, closed groups and that the balance of his public utterances, indeed his actions, such as the decision about which of the *Buckower Elegien* to publish or to withhold, was fundamentally supportive of the SED's goals. Philpotts' functional rather than intentional definitions of "assent" and "dissent" allow him to argue that, for example, Brecht's assenting stance towards the GDR in the "Barlach-Notizen" or the *Faustus* theses was turned into "dissent" by the reaction of critics and politicians to certain of his productions; the result, Philpotts intriguingly and provocatively suggests, was "the generation of non-intentional dissent from a position of support" (294). The book also usefully reminds us not only that assent and dissent may co-exist in the same text, but that they may be mutually dependent: in a dictatorship, indeed, only works with at least some assenting function will be able to achieve any dissenting function. Otherwise, they will not appear. At the same time, having laboriously developed models of co-determinate assent and dissent in a given text, Philpotts argues near the end that "it is Brecht's continuing expression of assent to the regime throughout the period of our analysis which vitiates the dissenting potential of his interventions," apparently re-importing the polarized model rejected earlier (322).

The book's declared goal is "conceptualizing the nature of literary output in the two German dictatorships" (16). For that, analysis of primary material (which surely constitutes "the nature of literary output"?) is too often supplanted by quoted scholarly commentary thereon. In the most marked case analysis of Eich's "Weg durch die Dünen" is replaced by critical discussion of Cuomo's reading of Schäfer's analysis of the poem, of which only two words are quoted by virtue of being embedded in the quotation from Schäfer (245). Statements about reception trends too are sometimes supported not by direct reference to that reception but by secondary assertions (e.g., Jäger on Brecht reception, 12). Such blemishes weaken this otherwise careful and differentiated study of the complex relationships that characterize literary production and reception under dictatorships, a study which helps illuminate the complexities of Eich's and Brecht's individual positions and practices of assent and dissent

within their respective and always shifting cultural-political contexts.

Moray McGowan
Trinity College, Dublin

Günter Thimm. *"Das Chaos war nicht aufgebraucht": Ein adoleszenter Konflikt als Strukturprinzip von Brechts Stücken*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2003. 201 Seiten.

Thimm's book, based on his dissertation, is divided into three major parts and a bibliography. The first part contains an introduction that defines adolescent conflict according to the theories of Mario Erdheim and enriches them through an intertextual reading of three early scenes by Brecht from *Der Jasager*, *Die Bibel*, and *Der Kampf um den Groschen* as well as an analysis of *Die Reise der Dirne Evelyn Roe*. The second half of Part One provides the cultural-historical framework of the argument that carries the book. Part Two applies the theoretical frame to the following works: *Die Gewehre der Frau Carrar*, *Die Mutter*, *Mann ist Mann*, *Kuhle Wampe*, *Die Tage der Kommune*, and *Mutter Courage und ihre Kinder*. Part Three summarizes and evaluates the previous two parts and places readings of the adolescent conflict in the context of Franz Kafka's and Marieluise Fleißer's work as well.

The framework developed in the introduction proves to be the book's major strength. Erdheim's theories along with Claude Levi-Strauss's structural anthropology define adolescence as the transfer from family to culture based on the incest prohibition. In his analysis of Brecht's texts Thimm applies Erdheim's model (which he also critiques) of a "triangulierenden Kultur," which for the adolescent consists of "Austritt aus der Familie," "'Reise' durch den Zwischenraum," and "Eintritt in die Kultur" (52). Because Erdheim based his theories of adolescence on German culture around 1900, Thimm appropriates them to analyze the social history and the cultural and economic conflicts during the Weimar Republic, arguing convincingly that Brecht's net of social and political reference develops its urgency through interaction with the adolescent conflict. The political and especially the economic situation during the Weimar period disrupted the triangulation, and the selections under consideration are all set against the background of these disturbances: "Die hohe Jugendarbeitslosigkeit verwehrte erstmals vielen Jugendlichen überhaupt den Eintritt in die Kultur" (52). Experience of war and economic crisis then interfere with entrance into culture, and this interference is the focus of Brecht's plays.

According to Thimm, Brecht seeks to avoid the adolescent

conflict by working "unbewußt mit Vermeidungsstrategien" that structure many of his works and undergo changes, which in the end also feed into the concept of epic theater. The author identifies two such avoidance strategies: one he calls "Kulturalisierung der Familie," which applies to *Die Gewehre der Frau Carrar* and *Die Mutter*, the other "Familiarisierung der Kultur," which applies to the remaining plays under consideration, including the film *Kuhle Wampe*. These avoidance strategies determine the endings of the works: "'kulturalisiert' er die Familie, so wird die Trennung des Adoleszenten von der Familie vermieden; familiarisiert er die 'Kultur', so wird die Trennung gleichsam rückgängig gemacht und familiäre Einheit in der 'Kultur' wieder hergestellt" (66). "Die Erfahrung einer nicht triangulierenden 'Kultur' ist bei Brecht offenbar sehr eng mit Todesphantasien verbunden" (55). The former strategy produces the death of the adolescent; the latter does not.

As a contribution to Brecht scholarship, Thimm seeks to break with traditions of the "meist historisch ausgerichteten Interpretationen," and with psychoanalytic concepts by instead choosing an "adoleszenztheoretischen Zugang": "Mit ihm wird ein adoleszenter Konflikt sichtbar, der über alle bisherigen Einteilungen hinweg Brechts Stücke strukturiert" (9). The application of one coherent thesis to a variety of texts has its advantages and disadvantages. One advantage lies in the clarity of argument. The author guides the reader carefully through each text he discusses with clear reminders of the original starting point. This proves most effective when the author develops his thesis through intertextual reading between theory and Brecht's plays. This strength is illustrated most clearly in his reading of *Der Jasager*: "[Die] Situationen 'zwischen Tür und Angel' sind Schwellenphasen, die von höchster emotionaler Erregung begleitet werden" (16). Here Thimm provides a close reading of positions and gestures and their theatrical significance. As the argument proceeds, however, the redundancies become more numerous, especially in Part Two. Too often we are reminded how each play fits into the frame of the author's argument; too rarely is anything acknowledged that might disrupt that frame. In his remarkable consistency he leaves unexplored significant differences among the plays, differences that directly affect the concept of adolescence. In *Mann ist Mann*, for example, he judges Galy Gay to be adolescent because of his domineering wife and his naiveté toward life outside the family. The author refers to the army as Galy Gay's replacement family, as "Mama Armee," but he ignores Fairchild as a father figure and leaves the latter's castration entirely unexamined. He similarly ignores the fact that the prostitute Leokadja Begbick, who helped pull Galy Gay out of his former family, remains with the army until the end. Galy Gay's transformation into Jeraiah Jip is then read as the cultural transformation of the adolescent, a reading that could have been enriched by the inclusion of Brecht's

concept of the "Dividuum," one of the examples where psychoanalytic concepts of decentered subjectivity meet the poetics of mass culture, which is after all central to adolescence in the twentieth century.

At the end of Part Two the author moves away from the examination of specific plays in order to approach Brecht's poetics of epic theater from the perspective of the adolescent conflict. Based on his analysis of *Mutter Courage*, Thimm states: "Der durchgehaltene oder schließlich durchgesetzte Antagonismus ist...eine Voraussetzung für episches Theater" (157). In a comparison of *Die Mutter*, *Die Tage der Kommune*, and *Mutter Courage* he concludes that the persistent antagonism between family and culture creates the distance between characters and audience. Thimm celebrates the successful "Triangulierung der Kultur" in *Der kaukasische Kreidekreis* because Grusche is declared the rightful mother of the child and "Grusches Beziehung mit dem geliebten Simon nach vielen Wirren doch noch zustande [kommt]" (171). Yet, he ignores the fact that this may already have been the case in Brecht's early play *Trommeln in der Nacht*, where Kragler returns from war to marry his fiancé Anna, who unites with him against the will of her parents, because they had sought out a different husband for her. Likewise, given Kragler's changing commitments, he is certainly not a figure for identification.

The study concludes with a thought-provoking discussion of the adolescent conflict as it progresses and regresses in Brecht's theatrical work, combining it with a critique of Brecht's concept of femininity and motherhood in *Die Mutter* and *Die Tage der Kommune*. Thimm indicates that "die Familie und die Ablösung des Adoleszenten von ihr sind hier so beherrschend, daß die Frau nur als Mutter, nicht als unabhängige, selbständige kämpfende Frau vorkommen kann" (176). He suggests then that Brecht's treatment of the adolescent could be symptomatic of the unresolved crisis of the "New Woman" in the Weimar Republic. From here Thimm develops further applications of the adolescent conflict for future research in the works of Kafka and Fleißer. In light of Fleißer's work, for example, he identifies "Brecht's Umgang mit dem adoleszenten Konflikt als spezifisch 'männlich[]'" (191), a strategy that he considers might account for Brecht's enormous productivity.

As should be clear, Thimm's reliance on Erdheim's theories of adolescence provides a number of interesting and useful perspectives on Brecht's plays, but the book also occasionally frustrates through its insistence on making Brecht's plays fit those theories rather than using the theories to explore the full complexity of the plays.

Astrid Oesmann
University of Iowa

Francine Maier-Schaeffer. *Bertolt Brecht*. Paris: Editions Belin, 2003. 237 pages.

Das Buch *Bertolt Brecht* der französischen Literaturwissenschaftlerin Francine Maier-Schaeffer (Universität Rennes), das kürzlich in einer (französischen Studierenden bereits vertrauten) Reihe des Belin-Verlags—den “voix allemandes”—erschienen ist, setzt es sich zum Ziel, weitgehend unbeschwert von einem großen Anmerkungsapparat, eine anspruchsvolle Übersicht über die brechtschen Stücke—von *Mann ist Mann* über *Mahagonny* und *Fatzer* bis hin zu *Galilei* und dem *Kaukasischen Kreidekreis*—zu geben. Die Autorin begründet ihre chronologische Gliederung mit dem Hinweis, Brechts Leben spiegele die deutsche Geschichte und dann auch das von Ideologien zerrissene 20. Jahrhundert insgesamt. Die Geschichte aber erkläre nicht nur sein Werk, sondern habe auch an seiner Entstehung einen wesentlichen Anteil. Maier-Schaeffer geht jedoch über biographische und historiographische Ansätze hinaus, indem sie die—von der “Wende” keineswegs geschmälerte—Modernität des brechtschen Theaters in dessen Potential sieht, die in der Forschung lange vorherrschenden politischen Interpretationen aufzusprengen.

Maier-Schaeffers Buch zeichnet sich durch einen Kenntnisreichtum aus, der die wesentlichen Aspekte der jeweiligen Stücke nie aus dem Blick verliert, sondern im Gegenteil klar und allgemeinverständlich seine textnahen Interpretationen entwickelt. Allerdings sollte das Buch nur Studierenden empfohlen werden, die bereits über eine gute Textkenntnis verfügen und gewillt sind, der Autorin in ihren Vergleichen von Textvarianten und Entstehungsstufen zu folgen. Maier-Schaeffer verteidigt—gegen Roland Barthes These von der systematischen und theoretischen Fundierung des brechtschen Theaters—die Idee, es sei aus einer täglichen und nicht zuletzt kollektiven *Praxis* hervorgegangen, der “Marxist” Brecht sei also dem Theoretiker ebenso wenig vorgeordnet wie der Theoretiker dem Praktiker.

Aus der damit verbundenen Unabgeschlossenheit und Offenheit der brechtschen Stücke geht für Maier-Schaeffer die Bedeutung der *Fragmente* hervor, welche auf die spezifische Genese des Werks, ja seine “Essenz” (33) hindeuteten und die Kritik, Brechts Stücke seien auf die ideologische und dogmatische Verteidigung bestimmter Positionen beschränkt, von vornherein hinfällig machten. Wenn nämlich eine übertriebene Betonung der theoretischen Fundierung und des politischen Gehalts der Texte umgangen wird, erweist sich nach Maier-Schaeffers Überzeugung die literarische Qualität der brechtschen Texte, deren einzelne, auf je neue Weise kombinierbare Einzelteile eben gerade keinen Anspruch auf absolute Geltung erhöhen. Maier-Schaeffers eigene Textinterpretationen tragen diesem methodischen Credo Rechnung.

Obwohl der Umfang des schmalen Büchleins es der Autorin

nicht erlaubt, das deutsche Original der französischen Übersetzung gegenüberzustellen, ist als positives Kennzeichen die Fähigkeit Maier-Schaeffers hervorzuheben, selbst LeserInnen ohne Deutschkenntnisse die Bedeutungsvielfalt bestimmter deutscher Ausdrücke sowie die Schwierigkeit ihrer Übersetzung nahezubringen. Hinzu kommen Vergleiche zwischen der *Großen kommentierten Berliner und Frankfurter Ausgabe* auf der einen und der französischen *Pléiade*-Ausgabe auf der anderen Seite, durch die die Leserschaft angeregt wird, ihre jeweiligen Vor- und Nachteile bewusst zu halten. In dieser Hinsicht dürfte sich das Buch sowohl für französische Germanistik- und Theaterwissenschaftsstudenten (in höheren Semestern), als auch für französische Theater (Regisseure, Dramaturgen) als wichtiges Hilfsmittel erweisen.

Zu bedauern ist allein, dass die Autorin in ihrem letzten, "Ouverture" überschriebenen Kapitel allzuwenig Raum zur Verfügung hat, um ihre weiterführenden methodischen Ideen, die eine dekonstruktive Lesart des brechtschen Theaterschaffens nahelegen, mehr als nur skizzenhaft vorzustellen. Auch der Anhang, in dem Maier-Schaeffer Daten zur Entstehungsgeschichte von vier Lehrstücken überblicksartig zusammenstellt, hätte gern etwas umfangreicher sein können, um Nicht-Spezialisten die Orientierung beim Umgang mit Varianten und Fassungen zu erleichtern. Auf der anderen Seite muss jedoch dem Büchlein bescheinigt werden, einen erstaunlich facettenreichen Einblick in das brechtsche Theater zu gewähren.

Anne D. Peiter
Université Paris IV, Sorbonne

Werner Wüthrich. *Bertolt Brecht und die Schweiz*. Unter Mitarbeit von Stefan Hulfeld. Zürich: Chronos Verlag 2003. 600 Seiten.

Untersuchungen zu Bertolt Brechts Lebensgeschichte, die Materialien zu Lebensumständen, Arbeitsbedingungen und Wirkungsmöglichkeiten erschließen, sind noch immer nicht sehr zahlreich. Das gilt besonders für die verschiedenen Exilländer, auch für das Jahr in der Schweiz 1947/1948. Das Buch von Werner Wüthrich, *Bertolt Brecht und die Schweiz*, in dem dieses Jahr im Zentrum steht, kann also mit einem Interesse der Brechtforschung rechnen.

Es war ein Lebensabschnitt für den Exilierten mit einem ganz spezifischen Gewicht. Den in den USA hatte Brecht hinter sich—den wohl schwierigsten seit seiner Flucht 1933—,während dem er gegen praktische Isolierung und Wirkungsverlust anzukämpfen versucht hatte, seit 1945 aber auch Möglichkeiten für ein neues Bauen in der

Nachkriegsgesellschaft eruiert und mit der *Galilei*-Uraufführung neues Terrain als Autor-Regisseur erschlossen hatte. Nun zurück in Europa, in seinem letzten Exilland, war für Brecht die Vorbereitung künftiger Projekte, in Sonderheit der Theaterarbeit in Deutschland, die er möglichst mit einer gemeinsam operierenden Gruppe realisieren wollte, der bestimmende Impuls. Daher ist für Brecht während seines Schweizaufenthalts charakteristisch, daß unterschiedliche, doch zusammengehörige Bemühungen Hand in Hand gehen: da ist ein Sondieren der Lage in Deutschland, Sammeln von Informationen und unmittelbaren Eindrücken, ein Knüpfen von Beziehungen für künftiges Arbeiten ("es sind so wenig Fäden geblieben, bei denen man wieder anknüpfen kann," heißt es in einem Brief im August 1948; BFA 29, 459), und da ist ein Erproben des im Exil gewonnenen Standards der Theaterarbeit, sowohl praktisch in Inszenierungen auf deutschsprachiger Bühne (*Antigone*, *Herr Puntila und sein Knecht*), als auch theoretisch im Zusammenfassen der eigenen Grundsätze und Erkenntnisse (im *Kleinen Organon*).

Dieses charakteristische Miteinander darzustellen und zu erfassen, setzt freilich voraus, die Zeit in der Schweiz vom November 1947 bis Oktober 1948 in die Lebensgeschichte Brechts angemessen einzuordnen. Das ist Wüthrich nicht eigentlich gelungen. Er tendiert dazu, sie vom Exil insgesamt zu isolieren und die Anregungen durch die Schweiz zu überschätzen. Bezeichnend dafür, wie behauptet wird: "Die Gunst der Stunde, die Möglichkeit zur praktischen Theaterarbeit und all die Anfragen und Aufträge beflügelten Brechts schriftstellerische Arbeit" (122); genannt werden als entstandene Stückprojekte "die Neufassung von *Leben des Galilei*" (genauer wäre: die Rückübersetzung der amerikanischen Fassung, die bei der Inszenierung mit Laughton entstanden war), "die seit geraumer Zeit angekündigte Neufassung der *Dreigroschenoper*" (in den USA schrieb Brecht 1946 neue Texte für zwei Songs, 1948 macht er Veränderungen in einigen Songs, eine Neufassung ist dies nicht zu nennen). "Mit Caspar Neher nahm er die Arbeit an der Revue *Der Wagen des Ares* auf" (doch schon im März 1947 wird eine erste Ideenskizze dazu Piscator übermittelt, den er, wie Neher, für eine Zusammenarbeit zu gewinnen sucht). Solche und viele weitere Ungenauigkeiten und Fehlurteile zu vermeiden, hätte das Überschreiten eines Schweizer Horizonts vorausgesetzt.

Diese Problematik hängt vermutlich mit der Entstehungsgeschichte des Buchs zusammen. Seinen Grundstock bildet Wüthrichs Dissertation von 1974, "Bertolt Brechts Aufnahme in der Schweiz 1923-1969" zur Wirkungsgeschichte insbesondere auf dem Theater. Nachdem 1998 der Auftrag ergangen war, die Dissertation zu einem Buch aufzubereiten und zu aktualisieren, hat er neue Recherchen aufgenommen und mit einer Spurensuche zu Brechts Aufhalten in der Schweiz begonnen, zu dem kurzen am Beginn der Exilzeit 1933 und besonders den nach der Rückkehr

nach Europa. Außer der Auswertung neuerer Forschungsliteratur zum Thema, deren Hinweise und Quellen er aufnehmen konnte wie auch die der in der Zwischenzeit entstandenen Berliner und Frankfurter Brecht-Ausgabe, gelangte er zu zahlreichen Detailfunden auf verschiedenen Feldern, und dies hatte nun eine Umkonzipierung zur Folge: Zur Rezeptionsgeschichte trat "der biographische Zusammenhang Brechts mit der Schweiz" als neuer "Schwerpunkt" hinzu (8), bestimmt den Teil I "Bertolt Brecht in der Schweiz," während Teil II "Die Schweiz und Bertolt Brecht" vorwiegend auf Wirkungsgeschichte fokussiert ist. (Teil III, Materialien, bietet außer einigen Dokumenten eine "Verzeichnis der Aufführungen" von 1923 bis 1998 genannte Aufstellung, ungenau als Theatrographie bezeichnet, da auch Vorträge von Schweizer und ausländischen Referenten über Brecht einbezogen werden—im Ganzen ein instruktives, mancherlei Schlüsse ermöglichendes Material.) Bei der Ausführung seiner neuen Gliederung kommt es nun vielfach zu (z.T. wörtlichen) Wiederholungen im Text des 1. und 2. Teils, die gleichen Befunde und Belege aus den Recherchen werden mehrfach präsentiert, so daß Beschreibung und Wertung der Einzelmateriale oft redundant und aufgebläht wirken.

Im Bemühen, die Verbindungsfäden zwischen der Schweiz und Brecht als vielfältig darzutun und von zahlreichen an Brechts Werk interessierten Leuten geschaffen, werden über den Theaterbereich hinaus Zeugnisse zusammengetragen, die zu zeigen vermögen, wie Gruppen und kulturelle Institutionen sich für die Kenntnissnahme und Veröffentlichung seiner Texte einsetzten. Die ermittelten Nachweise, die zumeist mit Skizzen zu Biographischem und zum jeweiligen Umfeld der Akteure präsentiert werden, sind dabei recht ungleichgewichtig, reichen vom einmaligen Druck eines Textes bis zu umfänglichen editorischen Projekten. So wird wiederholt ein starkes Interesse des sozialdemokratischen Verlegers Emil Oprecht—eines für die Schweiz prominenten Mannes—an Brecht behauptet, das allerdings nicht zu Buche schlug (daß Ernst Blochs *Erbschaft dieser Zeit*, erschienen bei Oprecht 1935, einen Essay "Zur Dreigroschenoper" enthielt, wird z.B. als Beleg für Oprechts Einsatz für Brecht angeführt!). Gewichtig dagegen die ersten Schweizer Brecht-Editionen nach dem Krieg im Mundus-Verlag Basel durch Konrad Farner (*Die Mutter* und die Übersetzung von Martin Andersen Nexös *Erinnerungen* von Margarete Steffin und Brecht). Eine Leerstelle muß im Kontext des Mundus-Verlags jedoch angemerkt werden: In der gleichen Reihe "Erbe und Gegenwart" erschien dort im Sommer 1945 ein bemerkenswerter Band *Das Wort der Verfolgten: Gedichte und Prosa, Briefe und Aufrufe deutscher Flüchtlinge von Heinrich Heine und Georg Herwegh bis Bertolt Brecht und Thomas Mann*. In diese Anthologie hat der Herausgeber Oswald Mohr (Pseudonym des deutschen politischen Emigranten Bruno Kaiser) 15 Gedichte Brechts aus

der Exilzeit aufgenommen, z.T. damals kaum bekannte gewichtige Texte, die er fast alle aus Exilperiodika gesammelt hatte. Dieses bedeutende Dokument ist Wüthrichs Aufmerksamkeit entgangen.

Aufschlußreich und das Bild von den zeitgeschichtlichen Kontexten der Arbeit Brechts auch erweiternd wird Wüthrichs Studie zum einen durch die Darstellung des herrschenden gesellschaftspolitischen Klimas in der Schweiz und seiner administrativen Manifestationen. Die Abwehr jeglichen entschiedenen Antifaschismus in den 30er Jahren (die repressive Züge annahm), die durchgreifende Kommunistenfurcht, die nach einer kurzen liberaleren Phase ab 1947 bestimmende prowestliche Parteinahme im Kalten Krieg, welche sich im Falle Brechts in bösen antikommunistischen Angriffen und im jahrelangen Brecht-Boykott äußerte, dies alles wird an vielen Zeugnissen ablesbar. Ein besonderes Kapitel dabei: die für sein Wirkenkönnen folgenreiche geheimdienstliche Bespitzelung Brechts. Abgedruckt bzw. zitiert werden u.a. Staatsschutzakten, in denen Brecht 1939 in der neu organisierten Komintern-Verbindungsline Leningrad, Skandinavien, Belgien nach Paris als "einer der Hauptverbindungsagenten der Komintern" namhaft gemacht wurde, der sich die "Gelder für seine Agenten ... durch die Auslandsstelle der Moskauer Zeitschrift in deutscher Sprache *Das Wort* auszahlen" lasse (219f.), oder in denen 1941 bei der geplanten Erstaufführung der *Mutter Courage* im Zürcher Schauspielhaus Brecht als Kommunist gekennzeichnet wird, der "1937 Vorsitzender der deutschen emigrierten Schriftsteller beim antifaschistischen Schriftstellerkongreß in Paris" gewesen sei, und der Nachrichtenoffizier das Verhindern der Aufführung des "Emigranten (Vielleicht noch Jude?)" (548) empfiehlt. Dokumentiert wird auch—und das erweist eine internationale Kooperation der Geheimdienste—, daß in die angelegten Fichen zur Überwachung Brechts in der Schweiz 1947 ein angeblicher Tarnname "Berdat" aus den amerikanischen FBI-Akten zu Brecht übernommen wurde. Während und nach den Aufenthalten in der Schweiz—die Akten wurden bis nach Brechts Tod weitergeführt—setzten sich Bespitzelungen und irrationale Verdächtigungen fort.

Interessant wird Wüthrichs Buch zum zweiten durch Informationen zu einigen Personen und Gruppen in der Schweiz, mit denen Brecht in Arbeitsbeziehungen stand oder zu denen sich Kontakte herstellten. Dazu gehören der Verleger Kurt Reiss und der Filmproduzent Lazar Wechsler, die zwar durch die Brecht-Edition (insbesondere der Briefe) nicht unbekannt waren, durch Wüthrichs Darstellung aber ein deutliches Profil gewinnen. Vor allem zu nennen ist der sogenannte "Lundi-Kreis," ein Freundeskreis um das junge Schweizer Ehepaar Reni Mertens-Bertozzi und Hanswalter Mertens. Die beiden Mertens hatten erwirkt, daß Brecht und seine Familie 1947/48 die Dachwohnung im Sommerhaus der Eltern in Feldmeilen beziehen konnten, die ihnen kostenlos zur Verfügung

gestellt wurde. Die Biographie von Reni Mertens—die später einige Arbeiten Brechts ins Italienische übersetzt hat—wird skizziert sowie die Geschichte des Studentenzirkels um die Mertens, der seit Beginn der 40er Jahre junge Leute zu Diskussionsabenden über weltanschauliche Fragen und Probleme der Kunst zusammengeführt hatte. Der Verfasser führt aus Zeitzeugenaussagen—u.a. von Benno Besson, der auch zum Lundi-Kreis gehörte, allerdings nicht zur Zeit Brechts—und Nachrufen Äußerungen über das Klima und die geistige Anregungskraft dieses Kreises an und macht begreiflich, weshalb die Teilnahme Brechts an seinen Diskussionen von besonderem Belang war. Indessen bleibt die sachliche Substanz für seine Würdigungen dürftig. Der Leser hat zu glauben, was Wüthrich zur Bedeutung des Kreises behauptet, und wird schlichtweg darauf verwiesen, über den Briefwechsel Brechts mit Reni Mertens 1948/49 und über die Debatten über Ästhetik und gesellschaftliche Funktion der Kunst im Lundi-Kreis seien jeweils "eine Publikation in Vorbereitung" (104 und 105, Anm. 395). Das Kapitel über diesen Kreis junger Schweizer Intellektueller, für die Brecht zum wichtigen Anreger wurde, ist instruktiv, doch fragwürdig bleibt dessen resümierende Wertung, wenn Wüthrich von der "außerordentlichen Bedeutung des 'Lundi'-Kreises für Brecht" spricht und gar behauptet, der "'Lundi'-Zirkel wurde für Helene Weigel und Brecht in gewisser Weise zum Vorbild, als sie in den folgenden Monaten in Feldmeilen ein offenes Haus führten" (107). Der Stil solcher Übertreibungen ist für den Verfasser so typisch—er will die Schweiz mächtig herausstreichen und bedenkt (oder weiß?) nicht, wie wesentlich die Diskussion zumindest seit den späten Jahren der Weimarer Republik, besonders aber während der Emigration, für Brechts geistige Existenz und künstlerische Produktion war, wie er im Exil immer aufs Neue bemüht war (unterstützt von der Weigel), den Austausch der Ansichten, die Debatte gemeinsamer Probleme, das Entwickeln von Projekten mit Gleichgesinnten in kleinen oder größeren Diskussionskreisen zu erreichen.

Zu den interessanten Partien des Buches zählt ferner die über die Wirkungsgeschichte Brechts in der Suisse romande, besonders die Aktivitäten Benno Bessons. Gestützt auf Spezialuntersuchungen, Interviews und Bücher u.a. zu Besson, wird eine Theatergeschichte der französischen Schweiz in Hinblick auf populäre, mit der Arbeiterbewegung verbundene Theaterversuche vorgestellt, die auf den jungen Besson zentriert ist. Zu bedauern bleibt, daß von Bessons Versuch, 1946 Brechts *Die drei Soldaten* zu einem sozialen Theaterstück *La bataille de Kohlen* umzuarbeiten und aufzuführen, in Wüthrichs Beschreibung keine rechte Vorstellung sich entwickeln kann, da er über den Inhalt der Adaption nicht informiert und keine Belege zitiert. Das Stück wurde in einer Soiree der kommunistischen Partei P.O.P. dargeboten, offenbar—wie der reproduzierten Annonce (375) zu entnehmen ist—ohne Brecht-Bezug,

der Leser des Buches wird lediglich auf ein unveröffentlichtes Typoskript verwiesen. Welche große Bedeutung Besson für die Verbreitung Brechts speziell auch auf dem Schweizer Theater erlangte, dokumentiert die Aufstellung im Teil III des Buches.

Im Methodischen wie in Bezug auf die Art, Folgerungen aus dem Dargestellten zu ziehen, bleibt also das Buch von Wüthrich in mancher Hinsicht fragwürdig. Dazu gehört auch seine Neigung, mit Vermutungen zu operieren und mit Spekulationen (auffallend häufig: Konjunktivkonstruktionen). Das zeitigt durchaus abstruse Schlüsse, wenn der Verfasser mögliche Lösungen für Brechts späte Jahre anbietet. Obwohl die im betreffenden Kapitel dargelegten Befunde eindeutig sind—z.B. ein Resümee in den Schweizer Sicherheitsakten vom Dezember 1948, die Aufenthaltserlaubnis für Brecht, der Kommunist sei, müsse abgelehnt werden, "Kommunisten internationaler Prägung haben nämlich in unserem Lande nichts zu suchen" (552f.)—werden andere Aussichten entworfen. Wäre Brecht nach seinem Aufenthalt im Frühjahr 1949 in der Schweiz geblieben—so wird munter spekuliert –, er "hätte mit Sicherheit in den kommenden Monaten bei der Praesens-Film AG Zürich einige Filmprojekte verwirklichen können. Er hätte an Berufsbühnen wie dem Schauspielhaus weiter als Regisseur inszenieren können" etc. etc. (153; und dies wird vermutet trotz der zuvor beschriebenen Lage, bei der Brecht nicht als Regisseur der *Puntilla*-Inszenierung zeichnen konnte, wegen fehlender Arbeitserlaubnis als Ausländer!). Wüthrich gibt sich überzeugt, Brecht wäre für die Schweiz zu retten gewesen, zumal der alles daran gesetzt habe, der "deutsch-deutschen Falle" zu entgehen (152), sich nicht für den Osten Deutschlands entscheiden wollte und bis zuletzt "von einem Haus am Genfersee träumte" (169). Eine Äußerung des "Zeitzeugen" Marcel Reich-Ranicki von 2001 gibt ihm das Stichwort für seine Konklusion, hier habe man die "Tragödie seines Lebens." Denn festzuhalten sei, "daß Brecht im Westen nie und nimmer ein 'eigenes Theater' gebraucht hätte. Man hätte ihn in der Schweiz um vieles einfacher haben können: eine unbefristete Aufenthaltserlaubnis hätte vollauf genügt" (153; fast wortgleich auch 247). Man denke: Brecht, seine Zeitgenossen und die Nachwelt hätten bewahrt werden können vor all seinen Mühen der Jahre seit 1949 und dem Einsatz für das Berliner Ensemble, wäre ihm nur der unbefristete Aufenthalt in der Schweiz gestattet worden—welche Aussichten! Welche Borniertheit der Schweizer Behörden—oder wohl doch des Rechercheurs zu Brecht und die Schweiz?

Silvia Schlenstedt
Berlin

Rainer Nolténus, unter der Mitarbeit von Eva Meyer und Volker Zaib, Hrsg. *Bertolt Brecht und Hans Tombrock: Eine Künstlerfreundschaft im skandinavischen Exil*. Essen: Klartext Verlag, 2004. 159 Seiten.

Prior to the publication of this book and the accompanying exhibition little was known of the artistic friendship of Bertolt Brecht and visual artist Hans Tombrock during their exile in Sweden (1939-40). Organized by Rainer Nolténus, Eva Meyer, and Volker Zaib of the Fritz-Hüser-Institut für deutsche und ausländische Arbeiterliteratur in Dortmund, the show also traveled in Summer 2004 to the Stadtmuseum Berlin. Copiously and beautifully illustrated, *Bertolt Brecht und Hans Tombrock* documents Tombrock's collaborations with Brecht, elucidates the breadth and depth of Tombrock's art, and reveals the impressive holdings of the Fritz-Hüser-Institut, which owns 127 of Tombrock's works. A lengthy essay on Brecht and Tombrock's artistic friendship and four shorter essays on Brecht's life in exile, Brecht's women, Tombrock's artistic development, and their roles in the Swedish workers' movement, are augmented by an appendix of previously unpublished writings by Tombrock about Brecht from the 1950s. Though the essays emphasizing Brecht's biography and writings will interest general readers, the revelatory parts of the book for scholars lie in Tombrock's life, his collaboration with Brecht, and his overall artistry. At last Tombrock is receiving the attention his art deserves.

One of sixteen children born to a miner's family in Dortmund in 1895, Tombrock's early experiences fostered his proletarian self-identification. An essay by Nolténus on his artistic development and a second longer essay by Meyer and Zaib on his exile and friendship with Brecht explore how Tombrock's artistry developed in tandem with his political beliefs. His language and subjects, the authors argue, enabled him to address workers as one of them with an art created to educate and motivate. For example, his early Jugendstil and caricaturist style in drawings and prints evolved in 1927 to an expressive realism, a style he employed to depict downtrodden and alienated figures such as vagabonds and the suffering Christ. As a member of the *Künstlergruppe der Bruderschaft der Vagabunden* (1927-1933) under the tutelage of Gregor Gog, Tombrock's art embodied the group's identification with the poor wanderer, a character and mindset psychologically and physically antithetical to bourgeois materialism.

The strongest parts of these two essays are the authors' examinations of Tombrock's work in exile. He and Brecht became acquainted at an antifascist meeting in Sweden in July 1939, and quickly became friends who conversed passionately about art. Tombrock not only welcomed Brecht's criticism, he incorporated his poetry and plays into his work: a lengthy print series on *Das Leben des Galilei*; a detailed etching of *Die Dreigroschenoper*; a drawing based on "Ballade von der Judenhure

Marie Sanders"; and wall murals for the Volkshaus Gävle after "Lob des Lernens." In all of these Tombrock's imagery both directly illustrates and indirectly evokes Brecht's words, with entire stanzas written into the art. Moreover, the wall murals, which portray workers reading books, demonstrate the artist's and writer's shared engagement with art as a political and educational tool. (Margareta Ståhl further explores these murals and their context in Swedish workers' culture in a fine essay in the volume.) But the book's most engaging aspect is the exchanges between Tombrock and Brecht about his art. As elucidated by Meyer and Zaib through well-chosen letter and journal excerpts, Brecht served as an enthusiastic critic of Tombrock's work. His detailed suggestions ranged from moving text and varying his media to depicting workers with more subtlety or altering the size of a mural. Tombrock in turn appears to have held Brecht's criticism in high esteem, for many of Brecht's suggestions made their way into Tombrock's subsequent art.

One shortcoming of Meyer and Zaib's otherwise fascinating essay is that it does not fully address Tombrock's artistic style. This issue is addressed primarily by Nolténus, who employs Brecht's words to buttress his own analysis of Tombrock's art; the visual comparison of the drawing *Das Leben des Galilei* with Pieter Bruegel's *Der Streit des Karnevals mit dem Fasten* (1559), for example, forcefully demonstrates how Tombrock, following Brecht's advice, incorporated spatial perspectives and attention to detail similar to those found in northern old master painting. Meyer and Zaib base their analysis of the art, however, almost entirely on Brecht's text. Several pages on the print cycle *Das Leben des Galilei* consist merely of an illustration number followed by a stanza, yet more analysis would have revealed some of the complex correlations between word and image. Clearly both men concerned themselves with such matters, as Brecht himself specifically suggested that Tombrock move text in order to improve the images' efficacy. I wondered how other artistic aspects—including the choice of medium and color, mood created by gesture and line, and degree of naturalism—also contributed to his art's power to evoke Brecht's words. Since Brecht also verbalized such concerns, they seem to merit attention.

Shorter essays in the volume illuminate other aspects of the Brecht's life. Rolf Harder's essay, for example, details Brecht's travails in exile. Against the backdrop of Hitler's reign and World War II, Harder compellingly tells Brecht's story through his poetry and letters and thoroughly documents the network of individuals who assisted Brecht and his family in exile, including Karin Michaelis and Ninnan Santesson. Harder's brief description of Brecht's relationship with Tombrock characterizes it positively and opens into an exploration of how the circumstances of exile created and fostered active intellectual, artistic, and politically minded communities. Similarly, Michiko Tanigawa briefly

discusses Tombrock in her essay on Brecht's women, which intertwines their lives—including those of Ruth Berlau, Hella Wuolijoki, and Gerda Tombrock—with her own quest as a scholar and a woman to meet them, understand their motivations, and validate their intellectual achievements. One challenge in both essays, however, is Tombrock's apparently minor role in Brecht's life. Tombrock's engagement with Brecht's ideas is abundantly clear from other essays in the volume, and I wonder why he does not receive more attention here. Tombrock's first wife, for example, seems a later addition to Tanigawa's research, and though the author describes looking through old photographs, it is unclear what she sees or how it informs our understanding of the Tombrock-Brecht friendship. Was the relationship in fact more formative for Tombrock than for Brecht?

All told, *Bertolt Brecht und Hans Tombrock* is an important contribution that opens new possibilities for future research and participates in broader scholarly discourses both within and outside of Brecht studies. Two helpful bibliographies and extensive illustrations throughout the book, for example, will be essential to further research on Tombrock. Moreover, *Bertolt Brecht und Hans Tombrock* contributes to the ever-growing scholarship on word and image, for Tombrock's incorporations of actual text, illustrations of passages, and evocations of poems, explore the prioritization of text over image in a complex pictorial relationship emblematic of the complexity of the collaborative process itself. By illuminating the challenges these men faced in exile and the ways those experiences become manifest in art, *Bertolt Brecht und Hans Tombrock* exposes readers to an important chapter in Brecht's life and to an artist too long overlooked.

Susan Laikin Funkenstein
University of Wisconsin, Parkside

Michael Schwaiger, Hrsg. *Bertolt Brecht und Erwin Piscator: Experimentelles Theater im Berlin der Zwanzigerjahre*. Wien: Christian Brandstätter, 2004. 128 Seiten.

Der von Michael Schwaiger herausgegebene Band, konzipiert als Katalog zur gleichnamigen Ausstellung des Österreichischen Theatermuseums vom Frühjahr 2004, die er auch als Kurator betreute, versammelt neben der Einleitung des Herausgebers insgesamt vier Beiträge, die sich mit Fragen "des Umgangs mit dem Medialen"(15) im inszenatorischen und theoretischen Werk Piscators und Brechts befassen. Er enthält darüber hinaus zahlreiche, zum Teil farbige Abbildungen—ein instruktives Bildmaterial, von historischen Photographien der Inszenierungen über

Bühnenbildentwürfe bis hin zu Grundrissen von Gropius' Totaltheater— sowie kurze Originaltexte der beiden Theatermacher und am Ende je eine Kurzbiographie von Piscator und Brecht. Gemäß seines Charakters als die Ausstellung begleitender Katalog sind die Beiträge eher deskriptiver als analytischer Natur, fassen zusammen und erläutern, und versuchen das Verhältnis von Brecht und Piscator nur bedingt kritisch zu reflektieren.

Die Ausstellung, so Schwaiger, hatte nicht beabsichtigt, "das Theater Piscators und Brechts in seiner Gesamtheit [zu] zeigen," sondern beschränkte sich auf "bestimmte Aspekte in der Entstehungsbeziehungsweise Experimentierphase des epischen Theaters" (14). Im Falle Piscators hieß dies die Inszenierungen der Jahre 1927-29, von *Hoppla, wir leben!* bis zum *Kaufmann von Berlin*. Im Falle Brechts bedeutete es die Konzentration auf das Musiktheater der späten zwanziger Jahre, *Die Dreigroschenoper* und *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, sowie neben der Gorki-Adaption *Die Mutter* die *Mann ist Mann*-Neuinszenierung des Jahres 1931. Gerade zu *Mann ist Mann* enthält der Band sehr spannendes Bildmaterial, von den Bühnenbild- und Projektionsentwürfen Caspar Neher's bis hin zu Photographien der Aufführung. Dazu wird Brechts wohl radikalster Ausdruck technischer Verfügbarkeit von und über Menschen auch in den Beiträgen thematisiert.

Brechts Fabel von der Ummontierung des Menschen ist aus heutiger Sicht, theaterhistorisches Interesse einmal beiseite gestellt, kein sonderlich bewegendes Stück, indessen gelingt es den Autoren durch dessen Kontextualisierung in Wort und Bild darin noch einmal jene Brisanz kenntlich zu machen, die es zum Zeitpunkt seiner Entstehung theaterpraktisch und sozial besaß. Wenn Joachim Fiebach in seinem "Piscator, Brecht und Medialisierung" betitelten Beitrag schreibt, Brecht "dekonstruierte spätestens mit *Mann ist Mann* die Annahme, es gäbe das mit sich selbst identische Individuum" (121) und demonstrierte qua überdimensionierter Kostüme und Stelzen "die tendenzielle 'Technifizierung' der Körper" (119), so läßt sich daran ermessen, wie weit Brecht Ende der zwanziger Jahre eigene "soziologische" Einsichten zu radikalisieren bereit war.

Die durch den 1. Weltkrieg beschleunigte technologische Entwicklung, die ihrerseits die Parameter der Wahrnehmung erweiterte, wurde von Brecht in erster Linie in der Form seines Theaters reflektiert. Dies zeigt sich insbesondere in seinem Umgang mit dem neuen Medium Film. Das epische Theater, so zitiert Wolfgang Gersch Brechts *Arbeitsjournal* in seinem Beitrag "Film bei Brecht," einer Skizze der technischen, formalen und konkreten Berührungspunkte von Film und Theater bei Brecht, "machte Gebrauch von epischen, gestischen und Montageelementen, die im Film auftraten. Es machte sogar Gebrauch vom Film selber, indem es dokumentarisches Material verwertete" (55). Dabei stellte sich Brecht der Notwendigkeit, die Stellung des Theaters

gegenüber dem neuen Medium zu behaupten, nicht nur, indem er die Form des Films für sein Theater produktiv machte, sondern auch, so die These Gerschs, indem er eine dezidiert nicht-dokumentarische Form des Schauspiels entwickelte: die Parabel. Dokumentarisch hat Brecht selbst den Film nur spärlich, nämlich in den Inszenierungen der *Mutter* eingesetzt.

Dies war anders bei Piscator, der, wie Thomas Tode in seinem Beitrag darlegt, die Krise der Guckgastensbühne gerade durch den systematischen Einbau von Filmsegmenten in seine Inszenierungen forcierte. Die Filmsequenzen dienten Piscator dazu, auf aktuelle historische und soziale Kontexte zu verweisen und den Inszenierungen so insgesamt einen dokumentarischen Charakter zu verleihen. Die Resonanz auf Piscators Verfahren war enorm. Das von ihm verwendete Filmmaterial, zumeist bereits existierend, mitunter jedoch auch speziell für die Inszenierung gefilmt und so die Bühnenhandlung verlängernd, rief ungemein starke Publikumsreaktionen hervor. Bilder vom Weltkrieg, der russischen und chinesischen Revolution verbanden Bühnengeschehen und außertheatralische gesellschaftliche Realität derart, daß das Theater sich selbst als Teil politischer Praxis begreifen konnte. Obwohl Brecht sich von den Versuchen Piscators anregen ließ, stand er einer solchen "naiven" Verwendung des Films gleichwohl kritisch gegenüber. So kritisierte er, Tode zufolge, unter anderem die "zu große Abbildgenauigkeit der Filmbilder, die in ihrer Konkretheit die poetischen Aussagemöglichkeiten eines Theaterstücks auch einzuengen vermögen" (33).

Die politisch-poetische Kraft von der Brecht hier spricht, kommt zweifellos in den Bühnenbauten Caspar Neher zum Ausdruck, Gegenstand von Vana Greisenegger-Georgilas vielschichtigem Aufsatz über Neher "dialektische Bühne." Brecht zufolge entwarf der Jugendfreund ihm keine Bühnen**bilder**, sondern "baut[e] das Gelände, auf dem Leute etwas erleben" (73). Es war, der Brechtschen Dramaturgie entsprechend, ein Gelände, das Vorläufigkeit suggerierte, denn die Dekorationen waren "leicht und schnell zu verändern" und konnten jederzeit "problemlos zusammengepackt und anderswo aufgestellt werden" (79): So geschehen in der legendären *Mann ist Mann* Inszenierung des Jahres 1931, wo in der 9. Szene die Kantine der Witwe Begbick zusammengepackt wurde und buchstäblich verschwand, und mit ihr, so Greisenegger-Georgila, "auch die Illusion von der Integrität des Individuums" (80). In diesem Sinne, nämlich in der Betonung einer "ephemereren Bühne" die die "Labilität menschlicher Verhältnisse und Veränderbarkeit des sozialen Umfelds versinnbildlichen" (79) sollte, ist auch der Gebrauch der halb-hohen Neher-Gardine zu verstehen: sie läßt nie vergessen, daß Theater—und damit auch die Welt, die es repräsentiert—etwas Gemachtes ist.

Man hätte sich in dem ansonsten durchaus ansprechenden Band einen Beitrag gewünscht, der das Verhältnis von Brecht und

Piscator stärker problematisierte. Zwar verweisen Schwaiger, Fiebach, Tode und Gersch auf wesentliche Unterschiede im Selbstverständnis der Theatermacher, indessen wird nicht deutlich, warum sich Brechts und nicht Piscators Modell hat durchsetzen können. Insbesondere Piscators marxistisch geprägter Geschichtsdeterminismus hätte in diesem Zusammenhang einer ausführlicheren kritischen Auseinandersetzung bedurft. Allein Joachim Fiebach widmet dieser Frage einige Zeilen (vgl. 113). Vor dem Hintergrund von Piscators Geschichtsverständnis ist es meiner Meinung nach auch problematisch, sein Theater, wie Schwaiger dies tut, als episches zu bezeichnen. Zwar stimmt es, daß auch bei Piscator die "unkritische Identifikation mit dem Helden [...] unterbunden wurde" (10), doch wenn man erkennt, daß der Held bei Piscator ohnehin nicht mehr das Individuum, sondern die Geschichte selbst ist, stellt sich der Sachverhalt anders dar. Wenn Schwaiger dazu ausführt, daß "gerade in Piscators auf unmittelbare Wirkung gerichteter Ästhetik, im oft überwältigenden Eindruck der technischen Apparatur, [...] die Reizung und Steuerung von Emotionen eine herausragende Rolle" (10) spielte, so werden hier Widersprüche sichtbar, die die Texte stärker hätten thematisieren können. Damit wäre, im Sinne und im Gestus der beiden Theatermacher, auch ein stärkerer Bezug zur politischen Gegenwart hergestellt worden.

Martin Kagel
University of Georgia

Günter Hartung. *Der Dichter Bertolt Brecht: Zwölf Studien*. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag. 2004. 450 Seiten.

Günter Hartung, langjährig Germanist an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, legt 2004 den 3. Band seiner Gesammelten Aufsätze und Vorträge mit dem Titel *Der Dichter Bertolt Brecht: Zwölf Studien* vor—als "eine Annäherung an den Künstler Brecht. Entstanden in einem Zeitraum von fast fünfzig Jahren, waren sie von Anfang an darauf gerichtet, die Sprachwerke in reiner Betrachtung zu erfassen und sie aus sich selber zu erklären, ohne daß vorgefaßte Maßstäbe der Theorie oder Moral angelegt würden" (5f.). Es war dem Autor "nötig, daß die ideologischen Verkrustungen, von denen das Brechtsche Oeuvre wie kaum ein anderes in Ost und West überlagert wird, kenntlich gemacht und durchstoßen würden" (7). Der historische Charakter der Unternehmung "sollte nicht verwischt werden" (7), deshalb sind dem Entstehungszusammenhang geschuldete Auseinandersetzungen "nicht beseitigt, wie...auch die Literaturangaben und Quellennachweise nicht auf den heutigen Stand

gebracht bzw. den neuesten Editionen angepaßt" (7) wurden. Jeder der 11 Beiträge ist mit einem Nachweis der Erstveröffentlichung versehen und wenn nötig mit den Daten der Bearbeitungsstufen, z. B. umfasst der umfangreichste Beitrag zur "Geschichte des Brechtschen Lehrstücks" (127-247) eine Bearbeitungszeit von mehr als einem Vierteljahrhundert (1977-2003), und die "Grundzüge der Brechtschen Ästhetik" (unter dem Titel "Die Autonomie der Kunst") mehr als 10 Jahre (1971-1983). Etwa ein Drittel der Texte wurden in den *Weimarer Beiträgen* publiziert bzw. beruhen auf dort erschienenen Fassungen (der erste 1966, der letzte 1990). Ungedrucktes findet sich dreimal: "Linke Opposition gegen Goethe" von 1998 (49-81), ein Vortrag von 1988 ("Brecht, Karl Kraus, die antifaschistische Satire") und vom Lehrstück-Komplex ist nach des Verfassers Auskunft nur ein Viertel bereits erschienen. Je drei Texte entstammen Sammelbänden und Fachzeitschriften. Die Aufsätze sind nicht nach dem Datum ihres Entstehens oder Erscheinens angeordnet, sondern begleiten gewissermaßen den chronologischen Entwicklungsweg des Künstlers Brecht und die Herausbildung seiner Ästhetik, weshalb der Text "Die Autonomie der Kunst: Grundzüge der Brechtschen Ästhetik" (415-443) zu Recht den Schluß, die *summa*, bildet, und "Brecht und Thomas Mann" (15-48) und "'Linke' Opposition gegen Goethe" (49-81) den Anfang machen. Die speziellen "Untersuchungsfälle" (Hartung) zu Werk und Konzept Brechts reichen von "Zur epischen Oper Brechts und Weills" (83-109) bis zu "Etwas über Benjamin und Brecht" (399-414), und der Untersuchungsfall "Geschichte des Brechtschen Lehrstücks" (127-247, also nicht *der Lehrstücke*, sondern *des* Lehrstücks als Genre) nimmt den größten Umfang (120 Seiten) ein.

Hartungs Methode ist eine entfaltete, produktive Philologie, eine text- und zeitkritische Empirie. In seinem Text "Das unvollendete Gedicht 'Der Zweifler'" beschreibt Hartung sein Verfahren exemplarisch so: "... daß für ein Gespräch über das Gedicht die *unerläßliche philologische Basis* [Hv. GK] gelegt werden soll. Textkritische Grundlegung erscheint in diesem Fall umso nötiger, als das Gedicht vom Autor weder veröffentlicht, noch zur Veröffentlichung vorgesehen, ja nicht einmal ganz fertiggestellt wurde und als die Druckgestalt...über die Tatsache der Nichtvollendung hinwegtäuscht. In der Nichtvollendung liegt aber gerade ein Hauptproblem des Textes" (389). Das *work in progress* fordert Hartung heraus, (s)eine Philologie als "produktiv-kritische Methode" (398) zu entwerfen und Entstehung und Verwerfung, also die Genese von Werken, zu verfolgen. Am Beispiel der *Tage der Commune* (329-371) wird die sogenannte politische Tendenz von künstlerischen Werken als Analysegegenstand der Philologie benannt: "...vom Bild des realen, durch die seitherige Geschichte bedingten Bezuges auf die Gegenwart, hängt die politische Tendenz des Werkes ab. Da aber die politische Tendenz eines jeden sprachlichen Werkes eine literarische

einschließt und letztere wieder in einem Fortschritt oder Rückschritt der literarischen Technik bestehen kann, ist der politische Gehalt gar nicht zu bestimmen außerhalb der technischen Analyse" (329). Der Wirkungsbezug, die Wirkweise und die dafür zu Verfügung gestellten literarischen Techniken (namentlich im Theater) sind nicht als etwas Abgesondertes, sondern als Inhärentes zu würdigen. Hartung legt seine Methode offen und schärft sie an Brecht selber: "Man darf sich auch auf Äußerungen des Stückeschreibers berufen: 'Natürlich [...] ist unsere Technik geschichtlich geworden, eine Ansammlung von Kenntnissen und Praktiken vieler Jahrhunderte, das heißt, vieles an früherer Technik ist noch lebendig in der unsrigen, sie ist eine Fortführung, wenn auch keine geradlinige, wenn auch keine bloße Addition...'" (249). Auch für seine Analyse von *Furcht und Elend des Dritten Reiches* (249-294) formuliert Hartung von Brecht aus seine Untersuchungsweise: Sie "richtet sich auf die Traditionen, die in ihm [dem Werk *Furcht und Elend*] aufgenommen sind, und erhebt den Anspruch, zugleich mit dem Traditionsverhältnis die wichtigsten Elemente der verwendeten Technik zu erfassen. Daß jede literarische Analyse die Anziehung und Abstoßung von Überliefertem zu berücksichtigen hat und daß künstlerische Werturteile anders kaum zu begründen sind, diese Einsicht dürfte auch in der Literaturwissenschaft der DDR sich durchgesetzt haben; die Schwierigkeit liegt immer nur im Konkreten, in der Evidenz und Vollständigkeit des Verzeichnisses. Eine Untersuchung, die so etwas anstrebt, mag pedantisch scheinen. Sie kann aber...vom Einzelfall her größere Perspektiven eröffnen und damit den Satz für sich gewinnen, daß auf die Dauer nur das Gründliche wahrhaft förderlich sei" (249). Dies schrieb Hartung 1977.

Hartung stellt seinen Untersuchungen ein Motto aus einem Brechtschen Notizbuch von 1926 voran, das seinen wissenschaftlichen Ansatz legitimiert: "was die künstler betrifft, so halte ich es für sie am besten, wenn sie unbekümmert darum [d.h. 'der sozialismus und zwar der revolutionäre'] machen, was ihnen spaß macht, sie können sonst nicht gute arbeit liefern. für leute freilich, in deren kopf gerade diese spannungen fehlen, wird es sehr schwer sein k. zu machen" (5). Künstlerische Autonomie wird als ein dialektisches und relationales Verhältnis verstanden und ist nicht als Selbstabschluß, Autarkie oder *l'art pour l'art* zu verstehen. Und so muß ebenfalls der philologische Zugriff gestaltet sein: Respekt vor dem konkreten Werk in seiner Materialität und in seinen werk- und zeitgeschichtlichen Entstehungszusammenhängen.

Nach Hartung entwickelte Brecht seine Ästhetik im Rahmen einer recht verstandenen Autonomie der Kunst generell aus seiner Kunstpraxis heraus—als ihre Reflexion (und speziell in den 30er Jahren des letzten Jahrhunderts als antifaschistische Kunstpraxis). Nicht "Politik" oder "Engagement" sind nach Hartung Grundzüge der Brechtschen Kunst, sondern das Brecht-spezifische Insistieren auf der

Autonomie ästhetischen Produzierens (vgl. Hartungs abschließenden Beitrag "Die Autonomie der Kunst: Grundzüge der Brechtschen Ästhetik," entstanden von 1975 bis 1983). Brecht verstand "unter der Ästhetik eine philosophische Disziplin...wie eine Ästhetik aussähe, bezogen von einer bestimmten Art, Theater zu spielen"—mithin, so setzt Hartung fort, "eine Ästhetik nicht *für* dieses Theater, sondern von ihm aus entwickelt" (422). 1940 schreibt Brecht: "die kunst *ist* ein autonomer bezirk, wenn auch unter keinen umständen ein autarker" (429, siehe auch 393; vgl. 81 zum Kontext der ästhetischen Vorstellungen Heines und Brechts). Ein Plädoyer für die Autonomie der Kunst schließt nicht aus, sondern fordert geradezu im Brechtschen Verständnis, "sich nicht allzu weit von ihrer Bedeutung auf anderen Gebieten entfernen. [...] Man kann zum Beispiel auch den Realismus nicht bestimmen, wenn man nicht an den Realismus, an realistisches Handeln, Urteilen, an Realisten auf andern Gebieten denkt. [...] realistisch schreiben, das heißt von der Realität bewußt beeinflusst und die Realität bewußt beeinflussend" (261, vgl. auch Brechts Sympathie für Soziologie). Brecht ging es "um einen Begriff ästhetischer Autonomie, der die Momente des Logischen und Ethischen nicht ausgrenzt, sie weder geringschätzt noch als übergeordnet ansieht, sondern sie mit den ästhetischen gleichberechtigt zu verbinden vermag. (Solchem Zusammenwirken entsprach auch die Zusammensetzung der Brechtschen Arbeitsteams.)" (392f.). Brechts Arbeit ist pragmatisch *und* konzeptionell eine (soziale, politische, ästhetische) Kommunikation: mit Arbeitsteams, in unterschiedlichen Disziplinen, in methodischer Auseinandersetzung, im Kontakt mit seinem Publikum.

Die umfangreichste Analyse widmet Hartung dem(n) Brechtschen Lehrstück(en): 230 Seiten von 450—zu "Der *Maßnahme*-Text (1985, 1998)" und "Geschichte des Brechtschen Lehrstücks (1977, 1985, 1998, 2003)". Er schließt sich Reiner Steinweg an, der zuerst gezeigt hat, daß der Brechtsche Herr Keuner, aus dem *Fatzer*-Stoff hervorgegangen, gewissermaßen die Lehrstück-Struktur in Person zeige, und resümiert prononciert die kontroversen Positionen zum Lehrstück von Steinweg und Krabiel: "[d]ie Arbeit Klaus-Dieter Krabiels setzte bei den Schwachstellen des Steinwegschen Vorgehens ein" (245). Steinwegs Fehler lag nach Hartung "nur darin, daß die Theorie unreflektiert zum Entstehungsgrund *des* [Brechtschen] Lehrstücks gemacht und dabei als ein in sich geschlossenes System, unter Ausschluß zeitlicher Veränderungen in ihr, behandelt wurde" (244). Nun liefert er solche historische und im Prozeß des Werkes stehende Philologie, öffnet die Lehrstück-Theorie zur Welt. Und Krabiel liefert "[d]ie Genesis dieser Werke, die Geschichte ihrer Vertonungen und Aufführungen, die Aufnahme bei Zeitgenossen und späterer Forschung werden dank gründlicher Archiv- und Bibliotheksarbeit so genau und umfassend beschrieben, daß sich dem kaum etwas wird hinzufügen lassen" (245). Jedoch: "Im Unterschied zu Steinweg hat

Krabiel keinen Nerv für die 'Theaterbesessenheit,' die Karl Kraus wie Piscator, Sternberg... 'am Werke gesehen' hatten; ihm fehlt der Sinn für das gestisch-kommunikative Moment der Brechtschen Kunst" (245); dieser "Lehrstückdichtung... einem bislang unerschlossenen Stoff [hier: *Die Maßnahme*, GK] war sein 'Gestencharakter' abzugewinnen, er sollte 'geordnet werden nach Beziehungen von Menschen oder Menschengruppen zueinander'" (122). Hartung arbeitet ganz im Verständnis des Realisten Brecht, nämlich "den 'Widerspruch in den Dingen' lebendig zu reproduzieren" (393), zu verstehen, daß der "'Fluß des Geschehens' keineswegs ein[] determinierte[r], fatalistisch hinzunehmende[r] Ablauf" ist, "sondern im Gegenteil soziale Vorgänge, welche Einsatzpunkte für das Tun bieten," liefert (395), und "[d]ie Anhänger der Entwicklung haben oft eine zu geringe Meinung vom Bestehenden. Der Gedanke, daß es vergeht, macht es ihnen unwichtig... Und was vergeht schon, ohne daß es zum Vergehen gezwungen wird?" (396)

Dem Autor und dem mutigen Leipziger Universitätsverlag ist zu danken, daß Günter Hartungs Forschungen in 5 Bänden seit 2001 öffentlich gemacht werden: Ein substantielles Stück eingreifender Philologie und Literaturwissenschaft wird so zugänglich bleiben.

Gerd Koch

Alice-Salomon-Fachhochschule, Berlin

(unter Mitarbeit von Ulrike Erhard, Berlin)

Birte Giesler, Eva Kormann, Ana Kugli und Gaby Pailer, unter Mitarbeit von Joachim Lucchesi, Hrsg. *Gelegentlich: Brecht—Jubiläumsschrift für Jan Knopf zum 15-jährigen Bestehen der Arbeitsstelle Bertolt Brecht (ABB)*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2004. 263 Seiten.

This volume marks a double celebration: the sixtieth birthday of the Karlsruhe Germanist, Jan Knopf, and the fifteenth anniversary of the "Arbeitsstelle Bertolt Brecht," which he founded. Colleagues, former students, and fellow academics pay tribute to the scholarship of the man, but also mark the success of one of his lasting legacies. A first section is dedicated to "Brecht-Studien"; a second to "Text und Geschlecht" (the introduction of gender studies being one of Knopf's key innovations in Karlsruhe); and the final section offers various kinds of documentation—about the "Arbeitsstelle" itself, the genesis of the *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, and an account of the fraught coming-into-being of the new five volume *Handbuch*, as well as a bibliography of Knopf's wide-ranging scholarship.

The section on Brecht unites eight contributions which treat

subjects as diverse as the sources for one of the very earliest poems right up to Brecht's afterlife in a recent drama. Several papers uncover important sources for individual works. Jürgen Hillesheim's study addresses the oldest of the poems to be taken up into the *Hauspostille*: "Lied von der Eisenbahntuppe vom Fort Donald." As Brecht drafted and redrafted the poem, he drew on a network of diverse sources from Karl May's *Winnetou*-trilogy to Fontane's poem "John Maynard" or the English song "My Bonny Lies Over the Ocean." The finished product nevertheless remains more than the sum of its parts, turning its very "Artefakt-Charakter," according to Hillesheim, into a badge of its modernity. Anya Feddersen turns her attention to one of the four-line poems given the collective title "Grabschriften aus dem Krieg des Hitler." She traces the poem through its various versions and cites a persuasive source text by the third-century writer Hegesippos to demonstrate (also using a detailed rhythmical analysis), that this poem is indebted to a tradition of epigrammatic writing as mourning. Frank Dietrich Wagner focuses on Brecht's reading of Hegel and his "unheimliches Werk": distinguishing between direct reception and the reception mediated by other writers, Wagner illuminates how Hegel's humor becomes a useful poetic strategy for Brecht. Three pieces explore the contexts of individual works in different ways. In a lively essay Joachim Lucchesi tackles the genre designation of the *Dreigroschenoper*. This "Als-ob-Oper" (24) he understands as a parodic critique of genre. He draws on the *Beggar's Opera* of course, but his key evidence is the "Arie der Lucy," also known as "Kampf um das Eigentum." This fascinating and demanding aria was removed from rehearsals for the premiere and was only brought to light much later by Kurt Weill. Two pieces examine Brecht's embattled working conditions in the GDR. Michael Duchardt's "Ein völlig politischer Valentin" takes up the *Eulenspiegel* film-project, which Brecht worked on with Günther Weisenborn for DEFA, and shows how Brecht developed a new mode of hero—not quite the "Volksheld" of de Coster, nor yet the revolutionary hero of Weisenborn's version. Brecht's uneasy combination of "Aufklärer" and "Schwindler" would not have appealed to the powers that be—though he would become the model for another scoundrel judge of course, and his pointed political allusions ("Siegen macht dumm") were calculated to cause trouble. In the end, despite the various drafts and the wonderful scenes mined from extensive researches by Elisabeth Hauptmann, this project, like so many of this time, came to nothing. Some of the problems are explained in Werner Hecht's fascinating piece on Brecht's "Gestattungsproduktion" in the GDR. Quoting from letters and files from the GDR, Hecht shows just how controversial the negotiations were surrounding Brecht's establishment of the Berliner Ensemble and in particular how the authorities planned to hold Brecht in check by keeping his audiences from him or allowing him to wear himself out in the many

pointless struggles. This is a familiar story in general terms of course, but each new telling brings home once again the cowardice and cynicism of the authorities. Something similar could be said of the CIA as it is presented in George Tabori's *Die Brecht-Akte*, the play chosen for the reopening of the Berliner Ensemble in 1999. This is the subject of a spirited essay by Siegfried Mews, who reviews the presentation of the figure of Brecht in various pieces, including Tabori's own *Brecht on Brecht* of 1967, before focusing a none too sympathetic eye on the more recent work. Two more directly poetic contributions round off this section. Several pages are given over to Hugo Dittberner's sequence of Brechtian four-line poems "Heimat Nachkrieg," and the essay "Von den Leben, die hellen" by Brigitte Bergheim offers a beautifully sympathetic reading of Brecht's poem "Orges Wunschliste," demonstrating how this late poem (1956) could so long have been thought to belong to the early years of the *Hauspostille*. The piece is given an added poignancy by the death in 2000 of Bergheim herself.

The "Text and Geschlecht" section of the volume offers a wide range of lively contributions on gender studies—from classical models up to the "Berlinkrimi" of the 1990s—and includes pieces by Gudrun Loster-Schneider, Eva Kormann, Birte Giesler, Rupert Kalkofen, Ursula Knapp, Maira Stehle, and Gaby Pailer. Aside from the bibliography of Jan Knopf's academic work and the overview of the history of the ABB, the final section of documentation at the end of the volume also offers two gently whimsical pieces about the problems encountered in preparing the *Berliner and Frankfurter Ausgabe* and the *Handbuch* by Wolfgang Jeske and Ana Kugli respectively. They make entertaining reading and are also a tribute to the vision and inspiration needed to see the editors through the long haul involved in both of these projects. Almost every article makes reference to publications by Jan Knopf and always in a spirit of friendly gratitude. *Gelegentlich: Brecht* is a fascinating and fitting tribute to an academic who has shaped Brecht studies more than almost any other.

Karen Leeder
New College, Oxford

Loren Kruger. *Post-Imperial Brecht: Politics and Performance, East and South*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. 414 pages.

"Brecht's legacy," writes Loren Kruger in the introduction to this thought-provoking, informative, and at times problematic book, "should not be mapped only on a West/East or only on a North/South axis, but rather understood within a field of multilateral lines of force, so as to

show the intersections of the Cold War axis—between West and East, capitalism and communism, and charges of imperialism on both sides—in the same plane as the post-colonial axis—between affluent North and impoverished South, between metropolitan or imperial centers and (post-)colonial margins” (14). The notion of a “post-imperial” Brecht conjured up here and in the book’s title may, in the minds of scholars of drama or literature, trigger an inevitable, Pavlovian response: the reader may expect to learn about Brecht in the “East”—perhaps about how artists in the former Soviet Union and its satellite states emulate Brecht’s ideas and his theatrical practices in their efforts to combat the forces of “globalization” and to negotiate their positions in the face of the collapse of the communist utopia and the ostensible triumph of capitalism; or how East Asian artists seek to redress Brecht’s problematic exoticism by way of providing the local and historical specificity his dramatic abstractions may be said to lack. Likewise, Brecht and the “South” may evoke an analysis of his impact on theater in the Middle East, South Asia, Africa, and Latin America—perhaps the efforts by indigenous theater groups to render his ideas and techniques productive in the struggle to gain political independence from colonial rule or to foster opposition to political oppression. Kruger, perhaps wisely, does not attempt to provide an overall assessment of Brecht’s legacy in the various non-Western cultures. She briefly touches on such issues but then proceeds to offer something rather different from what the title seems to promise, by restricting her focus to a limited number of case studies on the nexus of “politics and performance”: “East” here is largely limited to the former German Democratic Republic (GDR), while “South” primarily connotes South Africa under apartheid. Despite weighing in at over 400 pages, the book—to the chagrin of some readers, I suspect—tells us nothing about Caucasian *Caucasian Chalk Circles*, Chinese *Good Persons from Setzuan*, or Brazilian *Jungles of the Cities*.

The introduction frames the parameters of the project by way of challenging customary notions of impact or influence, traditionally predicated on a one-directional flow emanating from “a supposed genius,” firmly defined as “Western and European” (14). The aim is to show a kind of reciprocity or interchange, however asymmetrical, between Brecht and South African theater, primarily by way of the impact of the work of Athol Fugard, the South African playwright who emulated some of Brecht’s ideas in his anti-apartheid plays, on German theater, both in the GDR and after unification. Lengthy discussions of Heiner Müller’s reworkings of Brecht’s precepts find a place in between the two thematic blocks, although no attempt is made to address any potential link between Müller and South African theater.

Kruger starts from a refreshingly polemic premise: “Hampered by very selective translation, by performance cultures hostile to critical

reflection (let alone to “theory”) and by political cultures that have historically marginalized if not utterly demonized the left, Brecht in English remains somewhat of an oxymoron” (19). She seeks to redress this imbalance by providing a detailed outline of the development of Brecht’s aesthetic ideas as politically interventionist responses to concrete socio-political circumstances. The first chapter tries to define the specific political roots of Brecht’s ideas on drama and the role of theater in society as they emerged from his systematic study of non-dogmatic Marxism in the late stages of the Weimar Republic (with the development of the genre of the *Lehrstück*), continued throughout exile (most notably, during the “Expressionism Debate” of the late 1930s), and culminated in his work at the Berliner Ensemble after his return from exile. Chapter two explores how Brecht’s insistence on artistic flexibility in his response to the complexity of issues often placed him in opposition to the communist regime. Kruger highlights Brecht’s contradictory position in a culture that provided him with the means of production (his own theater company in East Berlin) in order to use him as a poster-child of anti-fascist, anti-capitalist theater while at the same time hampering his creativity by trying to hold him to the official doctrine of “Socialist Realism.” She also outlines the particular circumstances that led a number of GDR dramatists, most notably Heiner Müller, to develop the genre of the *Produktionsstück* that maintains certain Brechtian precepts while directly engaging with socio-political contradictions in ways that go beyond Brecht’s abstraction. The focus here shifts to the evolution of Müller’s dramatic craft from the early play *Der Lohndrucker* via later plays such as *Der Bau* and *Die Umsiedlerin* up to the production of *Der Lohndrucker* he directed himself in 1988, during the final phase of the GDR prior to the collapse of communism. Kruger admirably succeeds in countering tendencies that, especially in the English speaking world, effect a “canonization” of Brecht and Müller “as international modernist—or post-modernist—heroes of formal experimentation” by “uncoupling their work from its social and historical grounding,” as she rightly points out (60).

Chapter three is devoted to a detailed analysis of the *Fatzer* project that occupied Brecht for decades and that Müller picked up and reshaped in different stage productions, both in West and East Germany, as well as in a radio production for the GDR Berliner Rundfunk. Here Kruger paints a nuanced and complex portrait of the shifting modes in which Brecht and Müller address in different historical circumstances and media “the contradiction between the individual experimenter whose individualism may be asocial and the socialist organic intellectual demanded by the ... socialist state” (134). In chapter four Kruger seeks to show how Brecht’s theoretical and artistic texts in many ways anticipated the quandaries of commodification that have beset political theater in post-unification Germany in the wake of the collapse of communism and the ruthless

dictates of the “global market” (215). Brecht’s aborted attempts in the late 1940s to versify the *Communist Manifesto* and the vagaries of his controversial Lehrstück *Die Maßnahme* (1930) in productions from 1956 to 1997 emerge as indicators of shifting socio-political contexts.

The fifth chapter demonstrates that Brechtian precepts to a certain extent were present in South African theater even before the first regular productions of his plays in the late 1950s. In the struggle against exploitation and racial oppression various left-wing theater groups had, from the 1930s onwards, created theatrical forms that show some affinity to Brecht’s notion of “gestic” and didactic theater, for instance, by incorporating indigenous, non-naturalistic acting traditions such as those derived from improvisational, satirical, and participatory African vaudeville performances known as “concerts” (233). Kruger provides an extensive overview of the many ways in which South African artists and activists amalgamated these traditions with Brechtian impulses to create the main genre of activist theater in the struggle against apartheid, the testimonial play derived from community workshops (256). She then focuses on the work of Athol Fugard, the best-known and most influential South African playwright, to show how, in his work with groups such as the Serpent Players and with black actors John Kani and Winston Ntshona, he gave the interventionist left-wing activism a “liberal humanist” turn that brought him international recognition.

Chapter six aims at bringing things full circle in an analysis of the manner in which (primarily East-) German theater practitioners in turn appropriated the affective dramaturgy developed by Fugard in opposition to apartheid racism in order to address problems of racial discrimination and ethnic marginalization at home: Fugard’s plays, it turns out, provided a useful model for dissidents and disenfranchised minorities in the GDR to voice their grievances, and they continue to be of value today—for instance for Turkish-German theater groups. Of particular interest are a 1986 underground performance in East Berlin of *Sizwe Bansi is Dead* by Afro-Germans and an adaptation of *Hello and Goodbye* produced in 2000 by Tiyatrom in post-unification Berlin that transposed the racial dynamics of Fugard’s play onto the situation of people of Turkish descent in present-day Kreuzberg caught in the conflict between their Turkish and their German identities.

The final chapter sets itself the task of assessing the theatrical dimension of the hearings into human rights abuses conducted by the post-apartheid South African Truth and Reconciliation Commission (TRC). The thousands of testimonials of victims as well as perpetrators often involved a re-enactment of past events in front of the panel. Moreover, the work of the translators, who often found themselves in the schizophrenic position of having to render into English the first-person testimonials of both victims and perpetrators, originally given in the various indigenous

South African languages, evinced complex negotiations of representation and mediation that to Kruger evoke the Brechtian notion of the “gestus” (352). Current plays coming out of South Africa that comment on the work of the TRC and the facts it has unearthed continue to draw upon the inherently political nature of the testimonial to develop new theatrical forms in response to the changed situation.

Kruger is an established expert on South African theater; she clearly knows her Brecht, and—it would appear—her Heiner Müller well. She has done an admirable job of familiarizing herself with the intricacies of GDR cultural policies and its effects on cultural practitioners (through archival research, personal interviews, and by attending performances); she has undertaken the arduous task of examining the grueling work of the South African Truth and Reconciliation Commission. For all of this she deserves our unreserved praise. Likewise, in principle it is to be welcomed that Kruger makes a concerted effort to provide her English-speaking readers with background to understand the points she makes about topics that may be unfamiliar to them. Yet the tendency to introduce, explain, and document every conceivable detail produces awkward ironies: often enough points are belabored repeatedly, with similar or near-identical formulations reappearing within a few pages in the main text or being doubled in the footnotes. Key quotations reappear within the same chapter in only slightly modified contexts (e.g., the polemic against director and theater scholar Astrid von Kotze; 237 and 263). The text, it seems, could and should have been considerably tightened without any substantial loss to the central argument.

Indeed, the eagerness to document extensive archival research in copious footnotes sometimes gets out of hand by producing pages on which the footnotes threaten to dwarf the main text. In the absence of an overall bibliography, the ample documentation actually makes it difficult, if not impossible, to retrace the source of the short references to the first full citation, which may be buried dozens of footnotes earlier. Likewise, the index is idiosyncratic and—by all appearances—incomplete: if you wish to locate said Astrid von Kotze, for instance, you will look in vain under her last name (with or without the “von”), only to find her, should you remember the category, under “theatre directors, South Africa” (397). Neither do Fugard’s collaborators Kani and Ntshona have their own entries but are listed under the rubric “Actors, South African” (379), and Brecht’s long-time collaborators, such as composer Hanns Eisler, dramaturg Käthe Rülicke, and co-author Elisabeth Hauptmann, only appear as appendages to the master himself (381)—odd dienfranchising gestures in a book that has overt political aspirations. As far as I can tell, there are few actual errors of fact, and a tolerable number of typographic errors, yet the text is riddled with many little mistakes in the transcriptions of German texts (as well as in the titles of German bibliographic items), most notably in

the quotations from Brecht's attempted versification of the *Communist Manifesto* (186-190)—a particular irony, given Kruger's insistence on "getting Brecht right" for her English speaking readers.

Some of the chapters and segments gathered here in book form have appeared earlier in article form elsewhere, and the book is indeed perhaps best read as a series of loosely connected essays rather than from cover to cover as an overarching analytical argument. Viewed from this angle, what we have here is a considerable achievement. There is much to be learned from this volume.

Christian Rogowski
Amherst College, Massachusetts

Martin, Thomas and Erdmut Wizisla, eds. *Brecht plus minus Film. Brecht Dialog 2003*. Berlin: Theater der Zeit, 2004. Includes DVD.

It is a pleasure to review this attractive and stimulating little volume that documents the 2003 "Brecht-Tage," which were held from 16-23 February 2003 in Berlin, with events at the currently besieged Kino Babylon and the Brecht-Haus. The diverse contents include historical essays, theoretical reflections, a "Filmentwurf," interview, and an interesting if not particularly user-friendly DVD (PAL/Region 2) containing Philippe Vincent's 40-minute film version of Heiner Müller's *Mauser*, as well as two groupings of excerpts from the work of the Lyon formation "Compagnie Scènes," which include photos and clips from various film and multimedia theater projects and productions.

The collection begins with an essay by Georg Seeßlen, "Brecht & Film: Vorläufiges Denkspiel," in which the author traces a philosophical arc from the range of historical, political and theoretical issues generated by Brecht's stressed relationship to the medium and his experience in Hollywood exile on the one hand and the challenge embodied by his work to develop an alternative mode of cinematic practice on the other.

In "Das hätte nur Brecht schreiben können" James K. Lyon delves into the production of Fritz Lang's *Hangmen Also Die* (1943), corroborating recent research by Irène Bonnaud that convincingly argues for Brecht's co-authorship of the screenplay. Tracing the collaboration between Brecht and John Wexley, who had claimed sole authorship, Lyon sorts through different early drafts and a translation of a German variant and comes to the conclusion that Wexley's contribution lay largely in transforming the treatment into a screenplay.* Lyon goes on to identify several allusions in the screenplay to Brechtian texts, among them *Geschichten vom Herrn Keuner*, *Furcht und Elend des III. Reiches*, *Leben*

*See James Lyon's essay in this volume, as well as Brecht's and Lang's "Never Surrender," also in this volume. —Ed.

des Galilei, and *Mutter Courage und ihre Kinder*, that point to Brecht's central role in shaping the story. It seems likely that future editions of the *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe* of Brecht's works will have to include the two early renderings of the story and the screenplay.

Whereas Lyon was concerned with delineating the roles of Brecht, Wexley, and Lang in the history of the screenplay, Irène Bonnaud's "Widerstand in Widersprüchen" tackles the question of Brecht vs. Lang in the version of the story that made its way onto the screen. Focusing on the representation of the resistance to Hitler in Prague, Bonnaud shows how Brecht's characteristic effort to present the masses as an intelligent historical force was preempted by Lang's preoccupation with the latent irrationality of the masses as well as his career-long fascination with underground organizations and their leaders. As Bonnaud puts it: the logic of resistance in *Hangmen Also Die* mimics that of the criminal syndicate of Dr. Mabuse. The crucial shift of emphasis in the filmic realization of the screenplay, however, was not primarily a result of cuts or editing, argues Bonnaud, but a matter of very different attitudes about social, political, and ultimately aesthetic dynamics. The essay concludes with an addendum on the location of the various story and script variants in the archives of Fritz Lang in Los Angeles, the Brecht-Archiv and the Cinéma-thèque in Paris.

The remainder of the volume is a diverse mixture reflecting the various events of the Brecht-Tage. "Es gab für mich nur einen Gott, und das war Brecht," for instance, offers a brief tribute and an introduction by Volker Schlöndorff to his 1969 adaptation of *Baal*, which enjoyed a rare screening at the Brecht-Tage, albeit in a video-projected version. Brecht's heirs continue to obstruct public display of this antiauthoritarian film, featuring a 23-year-old Rainer Werner Fassbinder and Margarethe von Trotta, as insufficiently "Brechtian."

Schlöndorff's recollections about the production of *Baal* are followed by Thomas Martin's poem "Zum Stehen zu kommen, musst du tief genug sinken." Subtitled "*Fatzer* gelesen, 1993" and accompanied by photos from the *Fatzer* film by Philippe Vincent, the verses preface a full-length transcription of the podium discussion with the actor-director Vincent. The conversation addresses a range of topics from the film's complicated production as a kind of theater/film hybrid to the possibility of artistic interventions in the current historical and political juncture. Berlin-based author and documentarist Thomas Knauf also supplies a brief text in poem form to the volume, "Stilleben mit Todeslauten," which closes with four lines from Brecht that serve as an epigram for the photo sequence that follows, "Museum des Krieges," with haunting images taken by Knauf at the former World War II rocket testing grounds at Pennemünde. War is also the theme of Haroun Farocki's "Erkennen

und Verfolgen," a series of images and commentaries that recall Brecht's textual strategies in the *Kriegsfibel* (1955). In the brief text "Quereinfluss/Weiche Montage" the film-maker and media theoretician describes his work on pieces such as "Schnittstelle/Section" (1995) and the more recent "Ich glaubte Gefangene zu sehen," and "Auge/Machine" (2001).

The Brecht-Tage were also the occasion for a screening of Peter Watkin's monumental *La Commune* (2000). This six-hour production by the iconoclastic innovator of the documentary intersects on numerous levels with Brecht in terms of theme, dramaturgic strategy, and meta-critique of the medium. The volume includes stills from the film as well as a text by Watkins on "Die Medienkrise" that paints a dark picture of the overwhelming influence of audio-visual mass media on social and political processes. Despite the standardizing, conformity-evoking, and anti-critical dynamics of what he describes as the "monoform," Watkins offers a glimmer of hope in the inevitable resistance elicited by the terror of today's media society.

As Seeßlen writes in the introduction, "Brecht ist zum Film nicht wirklich gekommen." But judging from the contents of this collection, it appears that for a politically engaged cinema there is still no way escaping the central questions formulated by Brecht either.

Stefan Soldovieri
University of Toronto

Books Received

Italo Michele Battafarano und Hildegard Eilert. *Courage: Die starke Frau der deutschen Literatur*. Bern: Peter Lang, 2003.

Neil Blackadder. *Performing Opposition: Modern Theater and the Scandalized Audience*. Westport, CT: Praeger, 2003.

Bertolt Brecht. *Der Aufstieg des Arturo Ui*. Mit einem Kommentar von Annabelle Köhler. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004. Suhrkamp Basisbibliothek.

Bertolt Brecht. *Geschichten von Herrn Keuner*. Zürcher Fassung. Hrsg. von Erdmut Wizisla. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004. Mit 15 erstmals veröffentlichten Geschichten.

Bertolt Brecht. *Der gute Mensch von Sezuan*. Mit einem Kommentar von Wolfgang Jeske. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003. Suhrkamp Basisbibliothek.

Bertolt Brecht. *Poetry and Prose*. The German Library. Ed. by Reinhold Grimm in collaboration with Caroline Molina y Vedia. New York and London: Continuum, 2003.

Ingo Breuer. *Theatralität und Gedächtnis: Deutschsprachiges Geschichtsdrama seit Brecht*. Köln: Böhlau Verlag, 2004.

Friedrich Dieckmann. *Wer war Brecht? Erkundungen und Erörterungen*. Berlin: Aufbau, 2003.

Birte Giesler et al., Hrsg. *Gelegentlich: Brecht*. Jubiläumsschrift für Jan Knopf zum 15-jährigen Bestehen der Arbeitsstelle Bertolt Brecht (ABB). Heidelberg: Winter, 2004.

Günter Hartung. *Der Dichter Bertolt Brecht. Zwölf Studien*. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag, 2004.

Eric Hayot. *Chinese Dreams: Pound, Brecht, Tel Quel*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2004.

Gerd Koch et al., Hrsg. *Theaterarbeit in sozialen Feldern / Theatre Work in Social Fields*. Frankfurt am Main: Brandes & Apsel, 2004.

Who Was Ruth Berlau? / Wer war Ruth Berlau?

Stephen Brockmann et al., eds., *The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch*
Volume 30 (Pittsburgh: The International Brecht Society, 2005)

Loren Kruger. *Post-Imperial Brecht: Politics and Performance, East and South*. Cambridge and New York: Cambridge University Press, 2004.

Francine Maier-Schaeffer. *Bertolt Brecht*. Paris: Editions Belin, 2003. 237 pages.

Thomas Martin und Erdmut Wizisla, Hrsg. *Brecht plus minus Film: Brecht Dialog 2003*. Berlin: Theater der Zeit, 2004.

Rainer Nolténus, Hrsg. *Bertolt Brecht und Hans Tombrock: Eine Künstlerfreundschaft im skandinavischen Exil*. Essen: Klartext Verlag, 2004.

Matthew Philpotts. *The Margins of Dictatorship: Assent and Dissent in the Work of Günter Eich and Bertolt Brecht*. Oxford: Peter Lang, 2003.

Hellmut Hal Rennert. *Essays on Twentieth-Century German Drama and Theater: An American Reception 1977-1999*. New York: Peter Lang, 2004.

Axel Schalk und Christian Erich Rochow, Hrsg. *Splitter: Sondierungen zum Theater*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2003. (Essays, reviews, interviews by Schalk, Rochow, Berna Ercan, and Reiner Schweinfurth from 1990 to 2003)

Michael Schwaiger, Hrsg. *Bertolt Brecht und Erwin Piscator: Experimentelles Theater im Berlin der Zwanzigerjahre*. Wien: Christian Brandstätter, 2004.

Bakary Soro. *Dichtung als Reaktualisierung der afrikanischen Tradition vor dem Hintergrund der Brecht-Rezeption: Notwendigkeit eines Paradigmawechsels in der Soyinka-Forschung—Am Beispiel von 'The Trials of Brother Jero'*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2003.

Christine Tretow. *Caspar Neher: Graue Eminenz hinter der Brecht-Gardine und den Kulissen des modernen Musiktheaters—Eine Werkbiographie*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag, 2003.

Horst Turk. *Philologische Grenzgänge: Zum Cultural Turn in der Literatur*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2003.

Philippe Vincent (director). *Fatzer: Ein Film nach dem Fragment von Bertolt Brecht und nach der Montage von Heiner Müller*. Aus dem Deutschen von François Rey. Lyon: Compagnie Scènes, 2003. DVD 100 min., b/w, in French with German subtitles.

Klaus Wannemacher. *Erwin Piscators Theater gegen das Schweigen: Politisches Theater zwischen den Fronten des Kalten Kriegs (1951-1966)*. Tübingen: Niemeyer, 2004.

Herwig Weber. *Bertolt Brecht auf Spanisch: Die Rezeption Brechts in Argentinien, Mexiko, Kuba und Spanien*. Wien: WUV Universitas Verlag, 2002.

John J. White. *Bertolt Brecht's Dramatic Theory*. Rochester: Camden House, 2004.

Nicolas Whybrow. *Street Scenes: Brecht, Benjamin and Berlin*. Bristol: Intellect, 2005.

Erdmut Wizisla. *Benjamin und Brecht: Die Geschichte einer Freundschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004.

Contributors

David Allen is Artistic Director of the Midland Actors Theatre (M.A.T.). From 1993-2001 he was Senior Lecturer in Drama at the University of Wolverhampton. He has written numerous books and articles on acting including *Performing Chekhov* (London: Routledge, 2000) and *Stanislavski for Beginners* (London: Writers and Readers, 1999). In 2003-4, David directed a production of Edward Bond's play *The Children* for M.A.T.; and he has written a chapter on the production for the book *Edward Bond and the Dramatic Child*, edited by David Davis (Stoke-on-Trent: Trentham Books, 2005).

Susanne Bernth is a journalist at Denmark's leading newspaper, *Berlingske Tidende*. She has worked as a director's assistant at the Royal Theater of Copenhagen. After graduating with an MA in comparative literature, she worked as a dramaturge in Copenhagen. While in Paris on a scholarship from the French state, she studied the Don Juan legend and the theatrical implications of moving the theme from the seventeenth to the twentieth century. At the same time she reported on French theater for Danish broadcasting. From 1990-1996 Bernth was based in Washington, D.C. as a feature correspondent for *Berlingske Tidende*, and from 1996-1999 she worked as a correspondent in Berlin. She has edited *Danskere i Berlin* and *Dänen in Berlin* (1999) and, with Frank Esmann, written *The Danish Condition: On Racism and Xenophobia* (2000).

Jost Hermand is William F. Vilas research professor emeritus at the University of Wisconsin Madison and honorary professor at the Humboldt University in Berlin. He has published numerous articles on Brecht, most of which are collected in his book under the title *"Das Ewig-Bürgerliche widert mich an": Brecht-Aufsätze* (Berlin: Theater der Zeit, 2001). Hermand staged *Mutter Courage und ihre Kinder* in 1960 at the Madison Play Circle. He was co-editor of the *Brecht-Jahrbuch* from 1971 to 1980 and editor of *Bertolt Brecht: Über die bildenden Künste* (Frankfurt: Suhrkamp, 1983).

Sabine Kebir was born in Leipzig in 1949; in 1956 her family moved to East Berlin, where she studied Romanistik and worked as a researcher in Italian studies at the Akademie der Wissenschaften. She received her Ph.D. in 1976. In 1974 she married the Algerian director Saddek Kebir; she moved to Algeria in 1977. In Oran and Algier she taught Cultural Studies and political science. In 1988 she moved to West Berlin; and in 1989 she received her Habilitation in political science at the University of Frankfurt am Main on the subject of *Antonio Gramscis Zivilgesellschaft*. She is currently an independent author writing scholarly books, children's

books, *belles lettres*, and journalism. She has written several books on Bertolt Brecht's women: *Ein akzeptabler Mann? Bertolt Brecht und die Frauen* (a bestseller in 1987, revised and republished in 1997, 1998, and 2002); *Ich fragte nicht nach meinem Anteil: Elisabeth Hauptmanns Arbeit mit Bertolt Brecht* (Berlin: Aufbau, 1997; paperback edition in 2000); and *Abstieg in den Ruhm: Helene Weigel—Eine Biographie* (Berlin: Aufbau, 2000; paperback edition in 2001).

Dr. Gabriella Kiss works at the Institut for Theater Studies at Veszprém University in Hungary. She is a member of the Gesellschaft für Theaterwissenschaft. She has published one book and many articles on the semiotic reconstruction of Brecht's theater, as well as on contemporary theater in Hungary.

Franka Köpp, who studied German literature and history in Berlin, has been working at the literary archive of Berlin's Akademie der Künste since 2001; in particular, she is in charge of the Academy's Ruth Berlau Archive. In 2001 Köpp received her Ph.D. at Berlin's Humboldt-Universität; her dissertation had the title *Axiomatisierung in der poetischen Produktion: Rilkes und Brechts "axiomatisches Feld."*

Anthony Krupp, Assistant Professor of German at the University of Miami, recently published an article on *Struwwelpeter* and *Max und Moritz*, and is writing a book on concepts of childhood in 17th- and 18th-century Franco-German thought. He is a semi-professional singer, amateur pianist and occasional composer; his next plans include performing his piano reduction of Hanns Eisler's *Ernste Gesänge* in a lecture-recital. Direct inquiries to: anthonykrupp@yahoo.com.

Thomas Kuczynski, professor, 1988-91 director of the Institute for Economic History at the Academy of Sciences (of the GDR), now independent scholar, especially occupied by historical-critical research on Marx and Engels. One result is *"Das Kommunistische Manifest" von Marx und Engels: Von der Erstaussgabe zur Leseausgabe—Mit einem Editionsbericht* (Trier, 1995); the edition was used for new translations of the *Manifesto* into Italian (Milan, 1998) and French (Paris, 1999). Inquiries can be addressed to Professor Kuczynski at: czy@gmx.net.

James K. Lyon, professor of German at Brigham Young University, has published dozens of articles and books on Brecht, including *Brecht und Kipling*, *Brecht's American Cicerone*, and *Brecht in America*. The latter, recognized as the standard work on Brecht's American years, gives further background on the collaboration with Lang and Wexley on *Hangmen also Die*.

Scott McMillin is Professor of English at Cornell University. He has written *The Elizabethan Theatre and the Book of Sir Thomas More* (Cornell, 1987), *Shakespeare in Performance: 1 Henry IV* (Manchester, 1991), and, with Sally-Beth MacLean, *The Queen's Men and Their Plays* (Cambridge, 2001). He has also edited the *First Quarto of Othello* for the Cambridge Shakespeare, and the *Norton Critical Edition of Restoration and Eighteenth-Century Comedy* (2nd edn, Norton, 1996). He is currently writing about the aesthetic theory of the American musical.

Grischa Meyer, born in 1950, lives in Berlin and works as an author and book designer. From 1992 to 1999 he was a member of the Berliner Ensemble, helping to edit, produce, and design the Ensemble's publications. Meyer is the author of *Ruth Berlau—Fotografien an Brechts Seite* (Munich: Propyläen, 2003). In February of 2004, as part of the Brecht-Tage in Berlin, Meyer gave a talk on Brecht's *War Primer* entitled "Can One Learn for Peace from Pictures of War?" (published in 2005 by Theater der Zeit). In the spring of 2005 Meyer held the Copeland Fellowship at Amherst College, where he did research on Brecht's *War Primer* and Ruth Berlau's time in the United States.

Hans Christian Nørregaard is a writer, a dramaturge, and a filmmaker with a large output on fictional and cultural subjects. Since 1963 he has been dealing with Brecht and his environment in various media. In 1976 he made a film with Ernst Busch, the legendary actor and singer, and in 1998 a two-hour documentary, *Under the Thatched Roof*, on Brecht's Danish exile. At present he is working on a book about Brecht and the Danes. His article for this volume is based on this research.

Torsten Oltrogge currently works at the Bertolt Brecht archive in Berlin. He studied modern German literature and philosophy at both the Philipps University of Marburg and the Free University of Berlin and is currently completing a distance course in archiving at the vocational college in Potsdam. He also worked at Radio Berlin and Brandenburg as an archive assistant for several years.

David Robb, lecturer in German at the Queen's University of Belfast, has published extensively on Hans-Eckardt Wenzel and Steffen Mensching's "Liedertheater" productions in the GDR. His book *East and West German Political Song Since the 1960s* is to be published with Camden House. He has a particular interest in the figure of the clown and is editing a volume entitled *Clowns, Fools and Picasos: Popular Forms in Literature, Drama and Film*, to be published by Rodopi.

Eva-Maria Siegel achieved the qualification for lecturing at the university in April 2002 in Cologne with a study about “High Fidelity—Konfigurationen der Treue um 1900.” From 1985 to 1992 she worked as a researcher at the Zentralinstitut für Literaturgeschichte der Akademie der Wissenschaften, Berlin/East. Since then she has published numerous articles about the literature of the 18th-20th century. This is her first article about Brecht.

Steven K. Smith is currently Associate Director of Global Studies, a Title VI National Resource Center at the University of Wisconsin-Madison. He is also a dissertator in Portuguese, writing on contemporary activist theater groups in the city of São Paulo, Brazil.

Holger Teschke works as an author and critic in Germany and in the U.S. and teaches as Visiting Professor at Mount Holyoke College and the University of Notre Dame. He is a member of the PEN Club and has published poetry, plays, prose, and essays in Germany, the U.S., the UK, and Israel. From 1990 to 1999 Teschke served as dramaturg and author at the Berliner Ensemble and worked with Peter Palitzsch, Heiner Müller, and Robert Wilson. In 2004 he won the Pablo Neruda Prize for Poetry from the Heinrich Böll Foundation.

ISBN 0-9718963-3-X

ISBN 0-971-89633-X



90000



9 780971 896338

Brecht Yearbook V. 30

9 780971 896338