LIBRARIES
UNIVERSITY OF WISCONSIN - MADISON

Young Mr. Brecht becomes a writer.

Madison, Wisconsin: International Brecht Society ; Distribution, University of Wisconsin Press, 2006

https://digital.library.wisc.edu/1711.dl/KQNNMX4ITX72V87

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.

728 State Street | Madison, Wisconsin 53706 | library.wisc.edu

The International Brecht Society

Young Mr. Brecht Becomes a Writer

Der junge Herr Brecht wird Schriftsteller

The Brecht Yearbook 31

Der junge Herr Brecht wird Schriftsteller

Das Brecht-Jahrbuch 31

Redaktion des Bandes
Jürgen Hillesheim

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

Young Mr. Brecht Becomes a Writer

The Brecht Yearbook 31

Guest Editor
Jürgen Hillesheim

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 © 2006 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.
www.wisc.edu/wisconsinpress/brecht.html

ISSN 0734-8665
ISBN 0-9718963-4-8

Photographic material courtesy of the Münchner Stadtmuseum; © Albert Renger-Patzsch-Archiv / Ann and Jürgen Wilde, Köln / VG Bild-Kunst, Bonn and DACS, London 2006; Tommy Spree, Berlin; Elisabeth Beigel-Murtas; Annette Doffin; and the Brecht-Forschungsstätte at the Staats- and Stadtbibliothek Augsburg. Every effort has been made to trace the correct copyright holders of the material reproduced in this volume.

Layout and design: Allison Pottern

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

Paula Hanssen, Secretary/Treasurer, Dept. of International Languages and Cultures, Webster University, 470 E. Lockwood, Saint Louis, MO, 63119, USA. Email: hanssen@websteruniv.edu

Norman Roessler, Editor, *Communications*, Temple University, Philadelphia, PA19122, USA. Email: nroessler@temple.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

Online credit card payment is possible at the IBS website listed above; click on "membership" for instructions.

Submissions
Manuscripts in either English or German should be submitted to *The Brecht Yearbook* via email as attachments, or via snail mail on compact discs. Hard-copy submissions are also acceptable, but they should be accompanied by an electronic file. 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 relatioship 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 accepta sugerencias y colaboraciones en alemán, inglés, francés y español para los congresos futuros y para las publicaciones de sus discusiones.

Contents

Editorial

xi

Young Mr. Brecht Becomes a Writer
Der junge Herr Brecht wird Schriftsteller

Jürgen Hillesheim (Augsburg)
"Früher Brecht" und kein Ende **1**

Two Early Poems

Bertolt Brecht, "Der Totenpflug" **7**

Jürgen Hillesheim (Augsburg)
Zwischen Adaption und Parodie: Brechts "Der Totenpflug" **11**

Bertolt Brecht, "Ballade von den Geheimnissen" **20**

Erdmut Wizisla (Berlin)
"Er verschweigt, wer er ist": Brechts "Ballade von den Geheimnissen" **23**

Interview

Jürgen Hillesheim (Augsburg)
"Frauen des Proletariats!..." Neues über Lilly und Georg Prem. Mit einem Gespräch mit Lilly Prems Nichte, Elisabeth Beigel-Murtas **31**

Articles

Ronald Speirs (Birmingham)
"Kalt oder heiß—Nur nit lau! Schwarz oder weiß—Nur nit grau!" Melancholy and Melodrama in Brecht's Early Writings **43**

Klaus-Dieter Krabiel (Frankfurt am Main)
"Die Beiden": Ein Sonett Hugo von Hofmannsthals, fortgeschrieben von Eugen Berthold Brecht (mit der Bilanz einer Beziehung) **63**

Mathias Mayer (Augsburg)
Der große Alexander und der junge Brecht: Geschichtliche Größe als Medium dialektischer Machtkritik **83**

Jürgen Hillesheim (Augsburg)
Vom *Feuer* zur *Bibel*: Brechts dramatischer Erstling **99**

Klaus Schuhmann (Leipzig)
Beim Wiederlesen der Kriegsgedichte des Augsburger Gymnasiasten Berthold Eugen (Brecht) **107**

Jan Knopf (Karlsruhe)
Gott ist tot—Mein Gott! Gott im lyrischen Werk des jungen Brecht **123**

Reinhold Grimm (Riverside)
Naturmagie bei Brecht? Zu einigen seiner frühen Gedichte und Geschichten **135**

James K. Lyon (Provo)
"Auch der Baum hat mehrere Theorien": Brecht, Trees, and Humans **155**

Jennifer Bjornstad (Valparaiso, Indiana)
"Damit der liebe Gott weiterschaukeln kann": The Psalms of Bertolt Brecht **171**

Ana Kugli (Pforzheim)
"Ich, Bertolt Brecht"? Das weibliche Ich in Brechts lyrischem Frühwerk **175**

Florian Vaßen (Hannover)
Was gibt's da zu lachen? Der Narr und die verkehrte Welt in Bertolt Brechts *Baal* **195**

Andrea Bartl (Augsburg)
"Der Mund möchte lachen, das Auge weinen": Das Tragikomische im Werk Frank Wedekinds und des jungen Bertolt Brecht **219**

Theodore F. Rippey (Bowling Green, Ohio)
In Training: Brecht, Sport, and Modern Subjectivity (1920-1927) **241**

Tom Kuhn (Oxford)
"Was besagt eine Fotografie?" Early Brechtian Perspectives on Photography" **261**

Michael Morley (Adelaide)
"Fading to Black": Emotion Re-Collected and a Lack of Tranquility in Brecht's Reworking of Chaplin **285**

Ulrich Scheinhammer-Schmid (Neu-Ulm)
"Bleibt: Amerika" oder: Abschied von der Kindheit—Zu Brechts frühen Librettoentwürfen **297**

Marc Silberman (Madison)
Brecht's Gestus or Staging Contradictions **319**

Mr. Brecht Later On and the Late Mr. Brecht—in Switzerland, Sudan, and Berlin

Annette Wannamaker (Ypsilanti)
"Marking Time": Bertolt Brecht's *Antigone* as Tragedy of Revolution and Exile **337**

Alexander Stillmark (Berlin)
Der gute Mensch—mein unbekannter Feind: Beginn einer Brecht-Erfahrung im Sudan **355**

Jutta Phillips-Krug (Berlin)
Zettel, Listen, Anfänge:
Eine Künstlerin im Brecht-Archiv—Ein Gespräch mit Eva-Maria Schön **363**

Book Reviews

Markus Wessendorf, Martin Jay, Martin Kagel, John Rouse, Antony Tatlow, Sigrid Thielking, Christian Jäger, Astrid Oesmann, William Rasch, Janet Ward **375**

Books Received

407

Contributors

409

Editorial

Over the last decade there has been a good deal of research done on the early Brecht, and volume thirty-one of the *Brecht Yearbook* is devoted to showcasing that work. The volume is guest-edited by my Augsburg colleague Jürgen Hillesheim, one of the members of the *Yearbook*'s editorial board and the director of the Brecht-Forschungsstätte at the Staats- and Stadtbibliothek Augsburg. Hillesheim has himself been one of the primary figures in the recent flowering of scholarship on Brecht's early years; his monograph on the subject, *"Ich muß immer dichten": Zur Ästhetik des jungen Brecht*, appeared last year; Christian Jäger's able review of that book appears in this volume.

As with Brecht scholarship in general, scholarship about the early Brecht has been and continues to be controversial. One of the disagreements among scholars lies in how to view some of Brecht's most embarrassing early work, such as his apparently pro-war poems of 1914-1915, about which Klaus Schuhmann writes in this volume. Did the young Brecht really succumb to the patriotic fervor that gripped most of Germany at the beginning of World War One, as these poems seem to suggest? Or was he, rather, a cool and calculating aspiring young author who gave the literary market of the time exactly what it wanted, i.e. pro-war lyrics, while keeping an emotional distance signaled, for instance, by irony and exaggeration in some of the poems? Schuhmann takes the first position, i.e. that Brecht, like so many other German writers, young and old, succumbed to the patriotic enthusiasm of August, 1914; Hillesheim takes the second, contrary position, i.e. that even the young Brecht was an ambitious and calculating writer who knew what the literary market wanted, and who was uninterested in ideological commitments. This disagreement about the young Brecht and his motivations reflects the larger disagreement about the later Brecht: to what extent was Brecht an egoist like his fictional character Fatzer (not coincidentally, a soldier in World War One who deserts at the beginning of the eponymous fragmentary play), and to what extent was he primarily motivated by ideological, ethical, or moral considerations? Hillesheim's position, which acquires particular force with respect to Brecht's schoolboy war lyrics, is that in the context of ideological manipulation and frenzy, a cool, reserved egoism is not all bad. If Hillesheim is right, then the young Brecht was remarkably precocious in his skepticism and literary independence; and in the midst of World War One he learned lessons that he would never forget in later years, including his years in exile from Germany during the Nazi dictatorship and the years that he spent in Berlin after the end of World War Two. Hillesheim's is, of course, just one position, and this volume clearly demonstrates that there are a great many other approaches to the young Brecht. I am grateful to Hillesheim for gathering so many different voices in this volume, including voices in direct disagreement with his own positions.

It is an honor for me, in this volume, to be able to publish Klaus Schuhmann's article on Brecht's World War One poems. In 1985-1986 I lived and studied in Leipzig in what was then called the German Democratic Republic, and one of the great pleasures and benefits of my time in Leipzig at the Karl-Marx-Universität was the chance to work with Schuhmann, and to participate in his lectures and seminars. I happened to be working on a dissertation about World War One in German literature, and so Schuhmann was the ideal advisor for me. Of course neither Schuhmann nor I knew that the German Democratic Republic would cease to exist less than five years after my departure from Leipzig; but the course of subsequent events has made me appreciate my stay in Leipzig, and my work with Schuhmann, all the more. Schuhmann celebrated his seventieth birthday last September, and I join his many colleagues and former students in wishing him all the best.

In the first volume of his autobiography, published in 2004, Bob Dylan relates that as a twenty-year-old in Greenwich Village in 1961 he was profoundly influenced by the work and attitude of the young Bertolt Brecht, whose songs he encountered "in a musical production at the Theatre de Lys on Christopher Street."[1] Dylan describes Brecht's songs as follows:

> Every song seemed to come from some obscure tradition, seemed to have a pistol in its hip pocket, a club or a brickbat and they came at you in crutches, braces and wheelchairs. They were like folk songs in nature, but unlike folk songs, too, because they were sophisticated. Within a few minutes I felt like I hadn't slept or tasted food for about thirty hours, I was so into it.[2]

The song that particularly fascinated Dylan, he recounts, was "Pirate Jenny," by Brecht and Kurt Weill. This was a song unlike any he had ever heard, he writes, and it completely changed his approach to music, expanding his "little shack in the universe" into a "glorious cathedral, at least in songwriting terms."[3] Brecht's "Pirate Jenny," Dylan writes, is "a nasty song, sung by an evil fiend, and when she's done singing, there's not a word to say. It leaves you breathless."[4] After he has heard "Pirate Jenny," Dylan finds himself "taking the song apart, trying to find out what made it tick, why it was so effective."[5] Brecht's lyrics, Dylan writes, were to serve as a model for his own approach to lyrics. He would not write sentimental protest songs, and he would not follow either conventional morality or conventional aesthetics. Instead his songs would be edgy and tough. Dylan wanted to acquire for himself, he writes, the power "to manipulate and control...which I knew was the key that gave 'Pirate Jenny' its resilience and outrageous power."[6]

I cite Dylan's acknowledgement of his indebtedness to Brecht not just because I think Brecht scholars should know about it, but also because it reveals a great deal about both the young Brecht and the young Dylan, who were in many ways remarkably similar, even if they came from completely different cultural backgrounds. Both Brecht and Dylan, as young men, lived in oppressive, conformist societies and sought to carve out for themselves

an artistic and personal sphere of freedom within those societies. Both were fascinated by the musicality and power of language, and with the ways that language, and linguistic music, can be used to manipulate human beings. Both were highly ambitious, and both sought successfully to become masters of their craft. Dylan recounts how he became associated with the youthful protest movements of the 1960s, and how he struggled to maintain his independence and artistic integrity in the face of such ideological pressures. Brecht, of course, faced similar pressures throughout his life, although his ultimate commitment to Marxism was more overt and clear-cut than any of Dylan's ideological commitments; nevertheless, Brecht as a Marxist never measured up to the strict standards of the Communist Party's ideological watchdogs. Although the twenty-year-old Dylan had probably never read *Baal*, the play that Brecht wrote when he was in his late teens, both the young Dylan and the young Brecht are Baal-like figures, devoted above all to exploration and rebellion—not a rigid ideological rebellion but rather an anarchistic, individualist, anti-bourgeois rebellion. Both were opposed to conventional morality and insisted on their individual freedom as artists and as men. Both resisted attempts by ideologies and by people to control them. The young Brecht wrote: "Wer immer es ist, den ihr sucht: ich bin es nicht" ("Whoever it is that you're looking for: it's not me"). The young Dylan, meanwhile, proclaimed: "It ain't me, babe, no no no, it sure ain't me, babe. It ain't me you're lookin' for, babe." Anyone seeking to capture the young or old Brecht and to fit him into a precise ideological mold should remember these words as an admonition.

The next open volume of the *Brecht Yearbook* will be volume 33 (2008), and the deadline for submissions to that volume will be November 20, 2007. Next year's volume of the *Brecht Yearbook* will be devoted to selected papers from the twelfth symposium of the International Brecht Society, "Brecht and Death/ Brecht und der Tod," which will be held in Augsburg, the city of Brecht's birth, July 12-16, 2006. It is entirely appropriate that in the year of the fiftieth anniversary of Brecht's death on August 14, 1956, the International Brecht Society should not only reflect on his passing but also consider his continued presence in world culture, as reflected, for instance, in Dylan's songwriting. How better to acknowledge the ongoing vitality of Brecht's presence than by exploring the moment when that vital force emerged: when young Mr. Brecht became a writer?

Stephen Brockmann
Pittsburgh, March 2006

Notes

[1] Bob Dylan, *Chronicles*, volume one (New York: Simon & Schuster, 2004), p. 272.
[2] Dylan, *Chronicles*, p. 273.
[3] Dylan, *Chronicles*, p. 272.
[4] Dylan, *Chronicles*, p. 275.
[5] Dylan, *Chronicles*, p. 275.
[6] Dylan, *Chronicles*, p. 276.

Bert Brecht, ca. 1916.

Vorwort: "Junger Brecht" und kein Ende

Jürgen Hillesheim

Jahrzehnte lang galt es im Grunde als vernachlässigenswert: das Werk des jungen Brecht—von der *Hauspostille* vielleicht abgesehen. Zu sehr stand der spätere Klassenkämpfer und Stückeschreiber im Vordergrund, als dass man allzu große Energie an dessen früheste und frühe Entwicklungsphase verschwenden wollte.[1] Schließlich gab es ja die—in der Brechtforschung inzwischen zum Klassiker avancierte—Dokumentation *Brecht in Augsburg* von Werner Frisch und Kurt Walter Obermeier,[2] und das war vielen genug. Zwar erschienen gelegentlich durchaus erkenntniseröffnende Untersuchungen zum Frühwerk, die zu weiterer Beschäftigung hätten anregen können, aber sie blieben innerhalb der umfangreichen Literatur zu Brecht letztlich Randerscheinungen. Bezeichnend ist, dass noch bei Konzipierung des ersten Dramen-Bandes der *Großen kommentierten Ausgabe*[3] der Werke Brechts (erschienen 1989) ernsthaft in Erwägung gezogen wurde, den Einakter *Die Bibel* von 1913/1914, immerhin Brechts erstes abgeschlossenes Drama, einfach wegzulassen.[4] Dass der Schriftsteller nicht zuletzt mit den späteren taktisch-kritischen Urteilen beispielsweise über die Dramen *Trommeln in der Nacht* und *Baal* selbst Anteil am laxen Umgang mit seinem Frühwerk gehabt haben mag, sei unbestritten.

Diese Situation hat sich in letzter Zeit grundlegend geändert. Zumindest manche der ideologischen Grabenkämpfe schienen ausgefochten; man konnte nun die nicht selten beengende Linksbrille gelegentlich absetzen, um den ein oder anderen ungefilterten Blick auf Brecht und sein Werk zu werfen. Zudem setzte sich offenbar auch in der Brecht-Forschung immer mehr die Binsenweisheit durch, dass die ersten zwanzig oder fünfundzwanzig Jahre im Leben eines Menschen für dessen Entwicklung von außerordentlicher Wichtigkeit sind. Seit Ende der achtziger/Beginn der neunziger Jahre ist jedenfalls ein stetiger Zuwachs von Literatur zu verzeichnen, die sich dem jungen Brecht widmet, dessen Werk nun auch im neuen fünfbändigen Brecht-Handbuch[5] gebührend Raum zur Verfügung gestellt wurde. Hinzu kamen kaum zu erwartende, zum Teil durchaus spektakuläre Funde unbekannter Texte aus der frühen Zeit und deren Veröffentlichung, etwa des *Tagebuchs No. 10,* einer kompletten Serie der Schülerzeitschrift *Die Ernte,* der Briefe an Paula Banholzer sowie zweier Postkarten an Max Hohenester.

Dies alles rückte Brechts Anfänge zunehmend ins Blickfeld der Wissenschaft. Das Bild vom Sohn gutbürgerlicher Eltern, der zunächst begeistert vom Krieg war, dann immer kritischere Töne anschlug, seine „Klasse verließ," um in Augsburg zum „Bürgerschreck" und später dann—beinahe folgerichtig—zum marxistischen Dichter zu avancieren, erwies sich als zu pauschal, um dem Phänomen „junger Brecht" auch nur im Entferntesten gerecht zu werden. Er erschien nun wesentlich vielschichtiger,

Young Mr. Brecht Becomes a Writer / Der junge Herr Brecht wird Schriftsteller
Stephen Brockmann et al., eds., *The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch*
Volume 31 (Pittsburgh: The International Brecht Society, 2006)

ambivalenter, damit anspruchsvoller und herausfordernder: als werdender Dichter im Spannungsfeld zwischen radikalem Infragestellen aller möglichen Autoritäten, seien sie moralischer, religiöser oder literarischer Art, und seinem unbedingten, durchaus weitreichende Kompromisse einkalkulierenden Willen, unter allen Umständen ein „Klassiker" zu werden; im Spannungsfeld zwischen dem bis in die späten zwanziger Jahre eminent wichtigen Augsburger Hintergrund und der „großen, weiten Welt," repräsentiert durch Berlin, ohne die er in bayerisch-schwäbischer Provinzialität stecken geblieben wäre.

Es wurden nun Aspekte beleuchtet und Fragen gestellt, die zuvor offenbar weniger, bestenfalls in Einzelbetrachtungen zu interessieren schienen: Wie gelangte der junge Brecht zur Literatur? Was versprach er sich von ihr? Wie ging er vor, um sich als Schriftsteller zu etablieren? Welche grundlegenden geistigen und künstlerischen Einflüsse bzw. Vorbilder gab es, neben den stets genannten (der Bibel, Frank Wedekind, Karl Valentin, Francois Villon, Arthur Rimbaud, Paul Verlaine)? Wie im Einzelnen gestaltete sich der Einfluss des Augsburger Umfelds auf das Werk? Ließ sich der junge Brecht beim Schreiben ausschließlich von seinen Inspirationen und spontanen Einfällen leiten oder entwickelte er eine „Methode," eine eigene Ästhetik? Wenn ja, wie sieht diese aus, und ist sie überhaupt genauer beschreib- und fassbar? Kann man, von ihr ausgehend, zu Erkenntnissen gelangen, die über später Kommendes Aufschluss geben? Wie kommt der mehr oder weniger selbsternannte Bürgerschreck dazu, ein Stück wie *Trommeln in der Nacht* zu schreiben, in dem er den Protagonisten durchaus wohlwollend ins Establishment entlässt? Wie stellt sich der späte Brecht dar, wenn man ihn vor dem Hintergrund des frühen betrachtet, ihn als „Ergebnis" kontinuierlicher Entwicklung begreift?

Fragen über Fragen, die keineswegs befriedigend beantwortet sind, abschließend, falls das überhaupt möglich sein sollte, schon gar nicht. Auch dürften noch gar nicht alle relevanten gestellt sein. Die Forschung scheint sich hier in der Tat in einer Art von Anfangsstadium zu befinden, in dem aufs Neue sondiert wird, Positionen bezogen, Debatten angeregt werden. Während es früher gang und gäbe war, sich über das Epische Theater zu streiten, in mehr oder weniger polemischem Ton Auseinandersetzungen zu führen über das Lehrstück etc., wird jetzt plötzlich der frühe Brecht kontrovers diskutiert, beispielsweise die ehemals nur berührte Frage nach der Authentizität des Nationalismus, der seine ersten Zeitungsbeiträge prägt. Sicher scheint nur, dass die frühe Phase unbedingt einzubeziehen ist, wenn es gilt, politische oder ideologische Entwicklungen und ästhetische Positionen des Autors zu diskutieren.

Vor diesem Horizont schien es keineswegs zu vermessen, den „jungen Brecht" zum Thema *Brecht-Jahrbuches* zu machen, das zu seinem 50. Todesjahr vorgelegt wird. Durchaus zu erwarten war, dass hinreichend neue Erkenntnisse und Ansätze präsentiert werden können, um sich des Gedenkjahrs als würdig zu erweisen.

Es ist eine gute Gepflogenheit der letzten Jahre, das *Brecht-Jahrbuch* jeweils mit unpublizierten Texten Brechts und Interviews mit Zeitzeugen zu eröffnen. Dass dies bei einem Band, der sich thematisch dem jungen Brecht verpflichtet, schwieriger sein würde als sonst, war dem Herausgeber durchaus bewusst: Zeitzeugen in engerem Sinne gibt es nicht mehr, und unbekannte Texte aus Brechts Jugend präsentieren zu können ist allemal abhängiger von glücklichen Umständen als in späteren Werkepochen. So ist es in der Tat überraschend, dass mit dem „Totenpflug" nicht nur ein Gedicht aus dem Jahr 1915, sondern auch eine unbekannte frühe Variante der „Ballade von den Geheimnissen jedweden Mannes" vorgelegt werden kann, die erheblich vom Druck in der *Hauspostille* abweicht. Eine Nichte Lilly Prems schließlich stellte neues Bildmaterial zur Verfügung und erzählt überdies Details, die unter anderem die Beziehung Brechts zu dem USPD-Pärchen Prem differenzierter als bisher erscheinen lassen.

Der Reigen der Aufsätze beginnt mit Ronald Speirs´ Betrachtung melancholischer und melodramatischer Elemente, die gleichzeitig als fundierte Einführung zum jungen Brecht aus einem neuen, ganz eigenen Blickwinkel zu lesen ist. Ein Aspekt in dieser Untersuchung sind Brechts Zeitungspublikationen der Jahre 1914 und 1915, deren sich Klaus Schuhmann dann nochmals annimmt. Philologische Novitäten wie die neue Datierung von Brechts dramatischem Erstling, dem Einakter *Die Bibel,* und eine bisher gänzlich unbekannte Quelle eines Gedichts aus dem *Tagebuch No. 10* (Klaus-Dieter Krabiel) werden geboten, aber auch neue Lesarten von Werken des frühen Brecht. So betrachtet Florian Vaßen *Baal* als grotesk-monströsen Narren, der, über traditionelle Komödienformen hinausgehend, auf das epische Theater Brechts vorausdeutet. Jennifer Bjornstad liest die bisher wenig beachteten *Psalmen* in ihrer radikalen Gottesferne als Kontradiktion zu den biblischen, und Ana Kugli analysiert eine Reihe von Gedichten vom Aspekt deren weiblichen lyrischen Ichs. Brechts frühzeitig ausgeprägten Materialismus beleuchten, abermals an Beispielen früher Lyrik, Jan Knopf wie auch Reinhold Grimm. Im Mittelpunkt der „Ballade von des Cortez Leuten," die Grimm analysiert, steht ein—in diesem Falle alles überwuchernder—Baum, ein immer wiederkehrendes Motiv. Die Quellen und den ungewöhnlichen Gebrauch dieses zentralen Bildes und dessen Wandlung beim jungen Brecht zeigt James Lyon auf. Theodore Rippey, Tom Kuhn, Michael Morley und Andrea Bartl widmen sich eindeutigen Desideraten der Forschung: Brechts Sichtweise des Sportes als Spiegelbild der Moderne und dessen Einfluss auf seine Theatertheorie, der Bedeutung der Fotografie, der Rezeption Charlie Chaplins und—stets in aller Munde, aber trotzdem nie auch nur annähernd erschöpfend betrachtet—seinem Verhältnis zum Werk Frank Wedekinds. Ebenfalls Neuland betritt Mathias Mayer, der darlegt, dass Brecht im „Alexander-Fragment" aus dem *Tagebuch No. 10* erstmals dialektisch die Macht eines Potentaten hinterfragt und seine lebenslange Beschäftigung mit dieser Figur aus der Antike aufzeigt. Ulrich Scheinhammer-Schmid schlägt eine Brücke vom Vorsatz des fünfzehnjährigen Brecht, für den Jugendfreund Georg Pfanzelt ein Opernlibretto zu entwerfen, zu den Fragmenten *Mann aus Manhattan* und *Eine Familie aus der Savannah*, die Brecht 1924 für den Komponisten

Paul Hindemith entwarf. Eine Genealogie des Gestus-Begriffs, der später zu einem der zentralen und bedeutendsten im Brecht'schen Theater werden sollte, entwickelt Marc Silberman.

So verschieden und mannigfaltig die Blickwinkel, so groß der Erkenntnisgewinn. Eines ist allen Beiträgen gemeinsam: Sie dokumentieren aufs Neue und in beeindruckender Weise, dass die Beschäftigung mit dem jungen Brecht unbedingt weiterzugehen hat. Auch wenn er sich, gemäß dem *Psalmen*-Zitat „Wer immer es ist, den ihr sucht: ich bin es nicht"[6] mit Gewissheit letzter Offen- und Festlegung entziehen wird: Noch vieles wird zu entdecken sein, und man ist mehr denn je angehalten, sich in dieser Hinsicht auf den Weg zu machen.

Augsburg, Januar 2006

Anmerkungen

[1] Als recht prominentes Beispiel mögen die beiden *Text + Kritik*-Bände aus den frühen siebziger Jahren gelten, die genau diesen Befund widerspiegeln: Im ersten von ihnen gar kein Bezug zum frühen Brecht, im zweiten immerhin zwei Aufsätze zur *Hauspostille*. Ansonsten liegen die Schwerpunkte eindeutig auf ideologiekritischen Gesichtspunkten und beim politischen Theater. Vgl. *Bertolt Brecht I. Sonderband aus der Reihe Text + Kritik*. Heinz Ludwig Arnold, Hrsg. (München: Boorberg, 1972); *Bertolt Brecht II. Sonderband aus der Reihe Text + Kritik*. Heinz-Ludwig Arnold, Hrsg. (München: Boorberg, 1973).

[2] Werner Frisch/Kurt Walter Obermeier: *Brecht in Augsburg. Erinnerungen, Dokumente, Texte, Fotos* (Berlin, Weimar: Aufbau 1975).

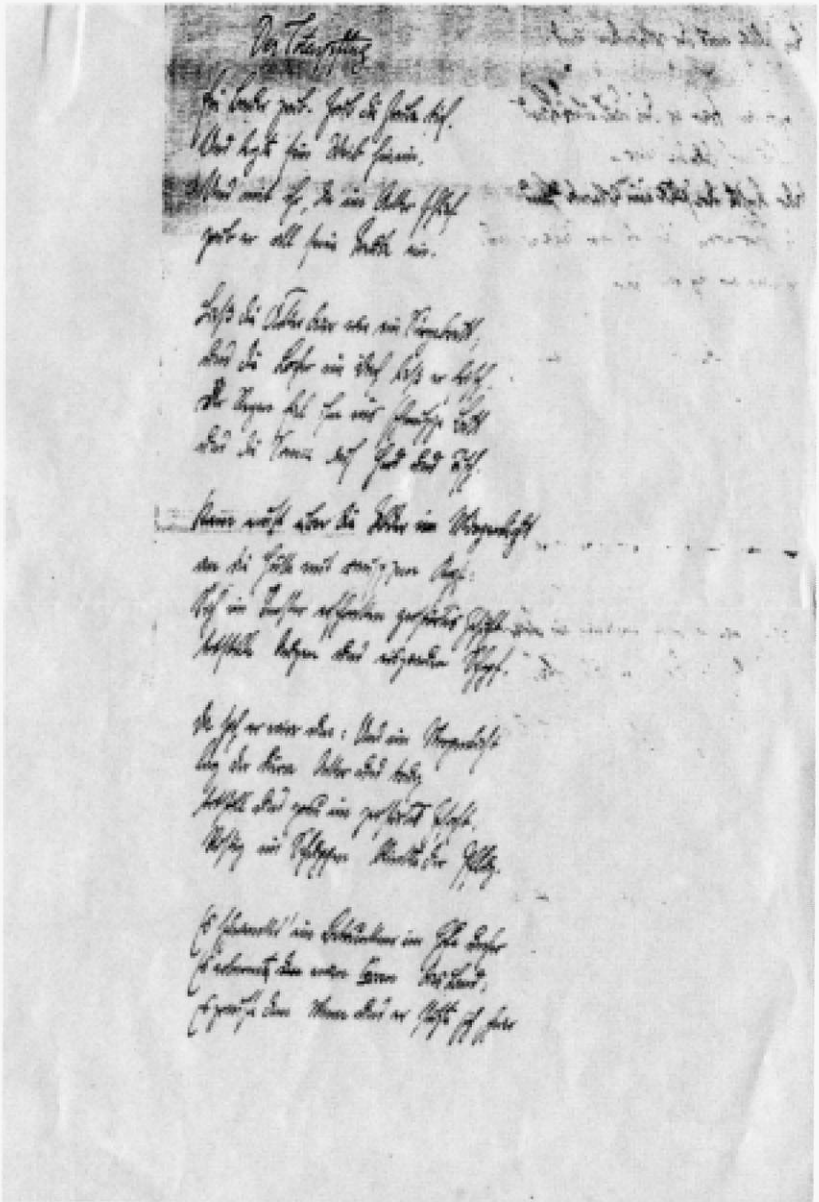
[3] Bertolt Brecht, *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Werner Hecht, Jan Knopf, Klaus-Detlef Müller, Werner Mittenzwei, Hrsg. (Berlin, Weimar, Frankfurt/Main: Aufbau, Suhrkamp, 1988-2000). Folgend abgekürzt: BFA.

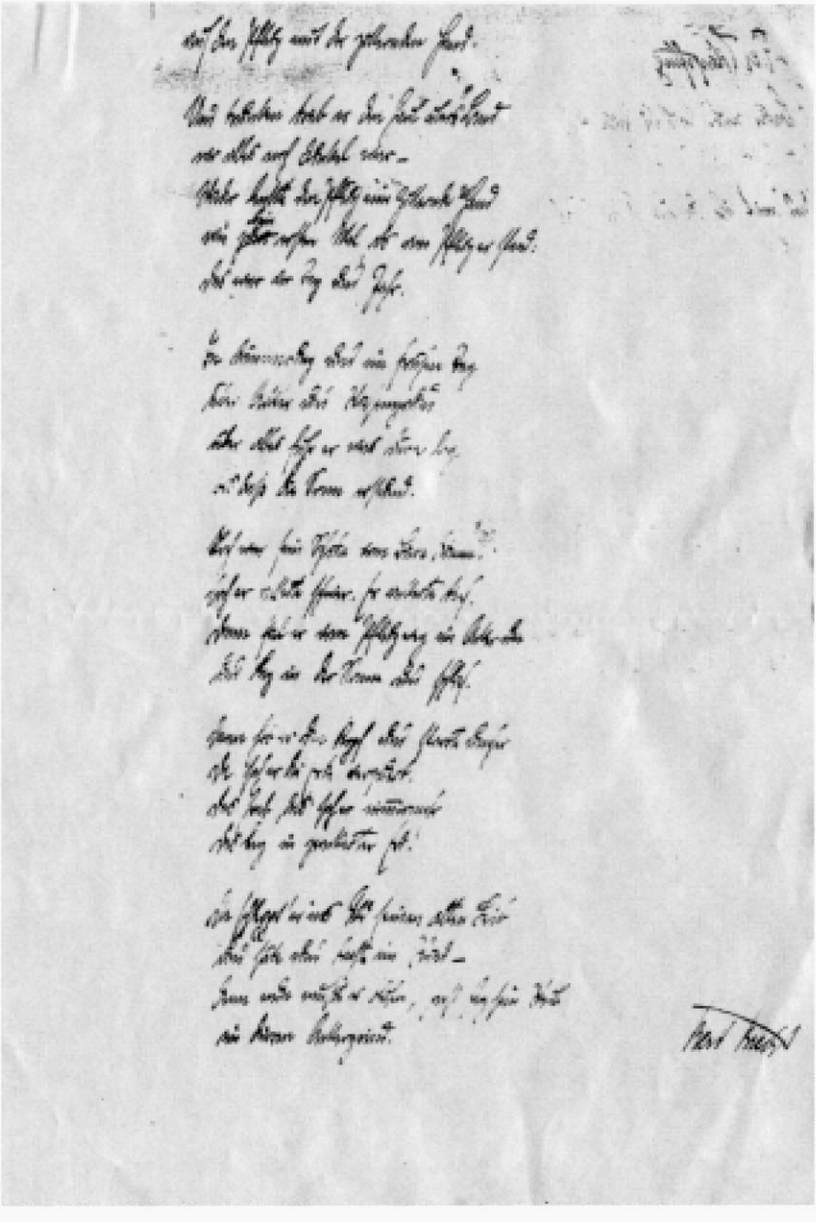
[4] So Jan Knopf, einer der Herausgeber dieser Ausgabe, in einer mündlichen Auskunft vom 20. Juli 2005.

[5] *Brecht-Handbuch*. Jan Knopf, Hrsg. (Stuttgart, Weimar: Metzler, 2001-2003).

[6] BFA 11, S. 33.

Bert Brecht, Herbst 1916.





Page image not available

due to copyright restrictions

Page image not available

due to copyright restrictions

Between Adaptation and Parody: Brecht's "Der Totenpflug" (The Plough of Death)

The poem "Der Totenpflug," probably written in 1915, comes from a period in Brecht's life characterized by experimentation with highly diverse sources and genres as the schoolboy struggled to acquire the "craftsmanship" of a poet. "Der Totenpflug" thus imitates the conventional nature poetry of its time; and it is related to the poem "Belgischer Acker" (Belgian Field), first published by Brecht on 21 July 1915 in the *Erzähler*, the literary supplement to the *Augsburger Neueste Nachrichten*. Both works, likewise, are probably influenced by the verses of an unknown author that Brecht read in the *München-Augsburger Abendzeitung*. Even the schoolboy Brecht by no means simply imitated existing models, however; in "Der Totenpflug" he already demonstrates his own conception of nature and of the realm of vegetation, a conception that was to return in his later poetry. Other aspects of the poem show Brecht playing in an entirely sober way with the clichés and topoi of his era, distancing himself from them through parody.

Das wohl 1915 entstandene Gedicht „Der Totenpflug" stammt aus einer Schaffensperiode Brechts, die gekennzeichnet ist vom experimentierenden Umgang mit verschiedensten Quellen und Genres, vom Bestreben des Gymnasiasten, sich auch das „handwerkliche" Können eines Dichters anzueignen. So imitiert „Der Totenpflug" damalige Naturlyrik, zeigt sich aber auch verwandt mit dem „Belgischen Acker," jenem Gedicht Brechts, das erstmals am 21. Juli 1915 im *Erzähler*, der literarischen Beilage der *Augsburger Neuesten Nachrichten*, veröffentlicht wurde. Beide Werke wiederum erweisen sich als mit großer Wahrscheinlichkeit beeinflusst von Versen eines unbekannten Autors, die Brecht in der *München-Augsburger Abendzeitung* las. Es wird jedoch deutlich, dass Brecht keineswegs nur Vorgegebenes nachahmt, sondern im „Totenpflug" bereits eine sehr eigene Vorstellung von Natur, dem Bereich des Vegetativen, festzustellen ist, die in späterer Lyrik wiederkehrt. Zudem erweisen Einzelheiten, dass Brecht durchaus nüchtern mit Klischees und Topoi seiner Zeit spielt, sich Distanz zu ihnen verschafft, indem er sie parodierend bricht.

Zwischen Adaption und Parodie: Brechts "Der Totenpflug"[1]

Jürgen Hillesheim

Die Ernte und das *Tagebuch No.10* zeigen es: Das Repertoire des frühesten Brecht wird unter anderem durch einen auffallend großen Anteil an Naturlyrik bestimmt. In dieser Zeit des Ausprobierens und Sondierens versuchte er, gängige Inhalte und Gattungen zu imitieren. Nicht zuletzt, um auch in handwerklicher Hinsicht eine gewisse Fertigkeit zu erlangen, ohne die sein Vorhaben, ein Dichter von Bedeutung zu werden, von vornherein zum Scheitern verurteilt gewesen wäre.

Lyrik, die meist in klischeehafter Weise die Schönheit der Natur und damit die Größe ihres Schöpfers pries, war damals ein populäres Genre und durch Anthologien, aber auch Tageszeitungen, weit verbreitet. Nach Ausbruch des Ersten Weltkriegs traten Werke dieser Art bei Brecht in den Hintergrund. Zum Einen stellten sie für ihn keine literarische Herausforderung mehr dar; zum Anderen gab das politische Zeitgeschehen nun ein anderes Thema vor: Brecht musste Texte schreiben, die zumindest den Eindruck erweckten, nationalistischen oder kriegslüsternen Geistes zu sein, sonst wären sie von den Redakteuren der Augsburger Tageszeitungen, in denen sie dann erschienen, abgelehnt worden.

Damit waren bestimmte Aspekte für das Werk des jungen Brecht nicht erledigt, im Gegenteil. Er ließ zwar die gängigen Genres hinter sich, aus einzelnen Bildern und Topoi entwickelte sich jedoch eine ganz eigene Sichtweise der Natur, die für die frühen Werke ebenso markant wie von Bedeutung ist. Zunehmend in den Vordergrund treten dabei Elemente des Werdens und Vergehens, Bilder der fruchtbringenden Erde, aber auch des Verganges, des Todes, der Verwesung,[2] der Rückkehr ins Vegetative—dies alles flankiert vom Kosmos des "Ewig-Unveränderbaren," von Himmel, Sonne, Mond und Sternen. Auch eine naturmagische Komponente scheint dabei gelegentlich erkennbar, wenn etwa in den ersten überlieferten dichterischen Versuchen aus dem Jahr 1913 der personifizierte Hagel "[s]eine knöchernen, harten Finger mit stummem Schlag" auf das von Bauern bestellte Feld hernieder gehen lässt.[3]

Brechts intensive Nietzsche-Rezeption, die spätestens im Sommer 1915 ihren Anfang genommen hatte,[4] macht sich in Zusammenhang mit jenen Natur-Gedichten bemerkbar. Die von jeglicher Transzendenz befreite "ewige Wiederkehr des Gleichen" sollte nicht erst *Baal* wesentlich beeinflussen, sondern hinterließ im Werk bereits früher Spuren. Dabei sind jedoch zwei Aspekte bemerkenswert: Zum Einen versuchte Brecht niemals, Nietzsches Philosophie einfach in Lyrik umzusetzen. Er übernahm nur, was er "brauchen" konnte und integrierte Anregungen vor jeweils neuem, ganz eigenen Horizont. Zum Anderen ist diese Lyrik Brechts in sich keineswegs homogen; sie ist, trotz des häufig selben Repertoires an Bildern und Begriffen, durchaus verschiedenen Ideen und Intentionen verpflichtet. Zu diesen

Young Mr. Brecht Becomes a Writer / Der junge Herr Brecht wird Schriftsteller
Stephen Brockmann et al., eds., *The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch*
Volume 31 (Pittsburgh: The International Brecht Society, 2006)

Werken zählen, trotz ihrer offensichtlichen Gegensätzlichkeit, Gedichte wie die "Legende vom toten Soldaten," aber auch die später entstandenen "Ballade vom Liebestod," "Das Schiff" und "Vom Sterben im Wald." Ihnen und weiteren liegt eine ähnliche Bilder- und Vorstellungswelt zugrunde, vor deren Hintergrund auch "Der Totenpflug"[5] zu betrachten ist.

Die markantesten Entsprechungen weist der "Der Totenpflug" jedoch zum Gedicht "Der belgische Acker" aus dem Jahr 1915 auf. Nicht nur die Szenerie des Pflügens eines Friedhofs bzw. Schlachtfeldes oder Grabes ist übereinstimmend, sondern auch charakteristische Formulierungen wie "Tag und Nacht" und "Jahr und Tag" und das Bild des sich immer tiefer eingrabenden Pfluges: "Tag und Nacht grub der Pflug tiefer ins feindliche Erdreich sich ein."[6] Dabei ist bemerkenswert, dass beide Werke, über die offensichtlichen Parallelen hinaus, gemeinsamen Quellen oder zumindest Anregungen zu verdanken sind.

Zum Einen ist auf die bäuerliche Bilderwelt von Säen und Ernten, die Scholle beackern und den Ertrag einbringen, im Allgemeinen zu verweisen, ein immer wiederkehrender Topos konservativer und nationalistischer Literatur vom Ausbruch des Ersten Weltkriegs bis zur NS-Zeit. Die Beispiele für jene Metaphorik, für die "heilige Erde, die wir geackert [...] Wir, die Pflüger und Schollenaufwerfer" (Anton Wildgans)[7] sind aus der Zeit des Ersten Weltkriegs beinahe unüberschaubar.

Zum Anderen lässt sich sehr konkret eine Quelle benennen, die, über jene allgemeinen Topoi hinaus, beide Gedichte, den "belgischen Acker" wie auch den "Totenpflug," inspirierte. Es handelt sich um das Gedicht "Der deutsche Pflüger" von Hermann Harleß, einem unbekannten Autor seiner Zeit, das bereits einige Monate zuvor, am 4. November 1914, in der *München-Augsburger Abendzeitung* veröffentlicht wurde:

Es tost ein Sturm von Meer zu Meer:
Der deutsche Pflüger schreitet her;
Die Rosse stampfen der Erde Grund,
Es wühlt die Schar die Erde wund,
In blanker Pflugschar knirschendem Lauf
Bricht wilder Schmerz und Jammer auf,
Die Schollen sind naß, die Schollen sind rot,
Die Geißel singt von blutigem Tod.

Dahinter, noch von Qualm umhüllt,
Geht still und hoch ein Engelsbild:
Die alte Erde ist verjüngt,
Die Erde ist mit Blut gedüngt,
Mit Heldenblut, so stolz und warm.
Es schwingt sich weit des Engels Arm,
Streut goldne Körner in das Land,
In Mord und Tod, in Wust und Brand.—
Der Pflüger, pflügt tief und weit!
Die Ernte naht, es reift die Zeit.—

Alle Klischees und Bilder bäuerlichen Lebens und Arbeitens, in Beziehung gesetzt zum Szenario des Ersten Weltkriegs, sind vorhanden. Markante sprachliche und begriffliche Übereinstimmungen bringen das Gedicht mit den beiden Texten Brechts in Verbindung. Im Falle des *Totenpflugs* legen direkte Parallelen wie "blanke Pflugschar"—"blinkender Pflug," "Der Pflüger pflügt tief und weit"—"er [der Pflüger] ackerte schwer, er ackerte tief" eine philologische Verwandtschaft mit Harleß´ Gedicht nahe.

Unter der Voraussetzung, dass man sich diese Zusammenhänge zueigen macht, wäre die Entstehungszeit des Gedichts wie folgt zu umreisen: Brecht müsste es nach dem 4. November 1914 (der Veröffentlichung des "deutschen Pflügers" von Harleß) geschrieben haben, vielleicht in zeitlicher Nähe zur Entstehung des "belgischen Ackers" (Juni/Juli 1915), da die Verwandtschaft beider Texte doch signifikant ist und es nicht unbedingt plausibel scheint, dass Brecht sich in gewisser zeitlicher Ferne und in sehr ähnlicher Art nochmals mit diesem Themen- und Bilderbereich befasst haben sollte. Auf jeden Fall aber ist davon auszugehen, dass "Der Totenpflug" vor dem "Lied von der Eisenbahntruppe von Fort Donald" (Erstdruck 13. Juli 1916) entstanden ist, weil Brecht mit diesem Gedicht nicht nur neue literarische Felder und Themen erschließt,[8] sondern auch ein eminenter qualitativer Sprung im Vergleich zum Vorausgehenden feststellbar ist. In diese—freilich recht grobe—Datierung fügen sich auch schriftgrafische Merkmale des Manuskripts.

In welchem Maße Brecht sich in der Zeit dieser frühen literarischen Versuche tatsächlich auch an Augsburger Tageszeitungen, in denen er selbst veröffentlichen durfte, orientierte, verdeutlicht eine weitere Übereinstimmung zwischen dem "Totenpflug" und einem Zeitungsbeitrag: Schon am 2. Oktober 1914 erschien in der *München-Augsburger Abendzeitung* ein Bericht, der ein ganz anderes Szenario beschreibt. Es geht um ein im Krieg verwüstetes Dorf, durch das Leichen- und Brandgeruch zieht. Der Titel dieses Textes lautet nicht anders als: "Das Totendorf," und auch hier ist die Nähe zum Titel des Gedichtes Brechts offensichtlich. Der werdende Dichter verschlang in dieser Zeit nicht nur ausgewiesene Weltliteratur, sondern er verleibte in seinen "Fundus" auch das Material ein, das die Zeitungen ihm boten, und sei es nur, um, wie in diesem Fall, irgendwann einmal einen programmatischen Titel etwas abgeändert übernehmen zu können.

*

Der Beginn des Gedichts hält einen Moment fest, der das ewige Gesetz des Werdens und Vergehens, im bäuerlichen Milieu signifikant und dauerhaft wahrnehmbar durch den steten Wechsel von Tag und Nacht, Winter und Sommer, Säen und Ernten, vermeintlich zum Stillstand bringt, die Dynamik des Vegetativen in sich verharren, geradezu gefrieren lässt: Die Frau des Bauern ist gestorben; er, nunmehr nicht nur verwitwet, sondern offenbar auch alleinstehend, bereitet ihr auf dem eigenen Acker ein Grab. Und damit erstarrt der Hof in ähnlicher Lethargie wie der Bauer selbst: das Gut verkommt, das Land liegt "dürr wie ein Särgebrett." Eine gespenstische Atmosphäre erzeugt der junge Autor, nachdem schon der Titel "Der

Totenpflug" Schauriges verhieß: Beinahe außer sich, "erschrocken" erkennt der Bauer nach einer Zeit ein "zerstörtes Gesicht" mit "totstillen Augen," das sich auch auf dem Acker abbildet. Eine gewisse Eindringlichkeit verdankt das Gedicht im Übrigen der—beinahe stereotyp wirkenden—Wiederholung eines bestimmten, eng umgrenzten Bilderrepertoires: "Grube/graben/ Grab," "dürr/dürrer Acker/Ackergrind," "totstill," "zerstörtes Gesicht"—all diese mehrfach gebrauchten Begriffe aus dem Bereich bäuerlichen Lebens, kombiniert mit dem von Tod und Verwesung, verdichten das Fluidum des Gespenstischen.

Doch es handelt sich keineswegs um eine "Geistermär": keine Tote schickt sich an umherzugehen; sehr wohl "geht es mit rechten Dingen zu." Denn es ist nicht etwa das Gesicht seiner Frau, das der Bauer im Alkoholrausch zu sehen glaubt, sondern er nimmt sich selbst wahr, im Fenster sein eigenes Spiegelbild, das er im Suff auch auf den Acker projiziert. Halluzinierend, im Zustand der Trunkenheit, wacht er gewissermaßen auf, wird er von der Realität eingeholt: Vor sich selber erschreckend, erkennt er plötzlich, was Trauer und Lethargie aus ihm und seiner Scholle machten und dass nur er selbst daran etwas zu ändern vermag. Denn einen Gott, der ihm in der Not beiseite steht, einen Glauben, der ihn, wie es später heißen wird, dazu "verführt," in seiner Lethargie zu verharren und "in Fron und Ausgezehr"[9] auf ein Jenseits zu hoffen, gibt es im Denken Brechts zu dieser Zeit offenbar schon nicht mehr.

Noch "trunken," beginnt er also, das ewige Gesetz von Werden und Vergehen wieder in Gang zu bringen. Das tut er ganz nach Art des Bauern, indem er den—inzwischen gerosteten und gleichsam mahnend im Schuppen stehenden—Pflug zur Hand nimmt und den Acker bestellt. Der "Totenpflug" wird so zum Instrument, das die Voraussetzung für neues Leben schafft, die vegetativen Gesetzmäßigkeiten wieder in Gang bringt.

Der Bauer beginnt die Arbeit, "als alles noch dunkel" ist, unsicher zunächst und mit noch "zitternder Hand." Dann jedoch, einhergehend mit der Morgendämmerung, mit der Dynamik des werdenden Tages, wird er in der Arbeit sicherer, energischer: Er "ackert tief und schwer," im Bewusstein, kein "Irrer" mehr, sondern wieder er selbst zu sein, sich im Rhythmus des Naturgesetzes zu befinden. Mikrokosmos bäuerlichen Lebens und Makrokosmos des Ewigen sind wieder im Einklang. Fielen ihm Sonne und Regen zuvor noch erbarmungslos durch die Löcher im Dach ins "schmutzige Bett" und "auf Herd und Tisch," so strahlt nun die Sonne auf den Acker und den dort ausruhenden, schlafenden Bauern, der bald schon—"lachend im Wind"—die Saat auswirft.

Die Scholle, gleichzeitig Acker und—nun nicht mehr sichtbares—Grab der Frau, hat ihren Schrecken verloren. Nichts Gespenstisches mehr haftet ihr an. Der "dürre Ackergrind" wird Blütenschmuck tragen; denn der Pflug hat aus der Begräbnisstätte wieder ein Feld gemacht, das Ertrag, Ernte in Aussicht stellt. Die Trauer scheint überwunden, die Frau ist endgültig eingegangen in den Kreislauf der Natur. Der Bauer versteht, dass Tod und Vergängnis nicht nur Ende bedeuten, sondern gleichzeitig auch Anfang für Kommendes, neu Wachsendes und Gedeihendes.

*

"Der Totenpflug"—nur eine Kopie gängiger Genres der Zeit, ein weiteres Übungsbeispiel unter vielen oder doch durchaus mehr, Eigenständiges, wenn auch nur ansatzweise? Zunächst fällt auf, dass Brecht, wie bereits angedeutet, zwar eine Art mystischer, naturmagisch anmutender Stimmung erzeugt, bei näherem Hinsehen jedoch ist die Situation des Bauern Resultat alltäglicher Vorgänge. Er, selbst offenbar nicht mehr der Jüngste, hat seine Frau verloren; dies ist zwar tragisch, aber der Lauf der Dinge, nichts also als traurige Normalität. Ebenso können die Folgen eigentlich nicht überraschen: Der Bauer gibt sich in seiner Trauer dem Alkohol hin und ist für eine Zeit außer Stande, weiterhin sein Land zu bestellen. So etwas kommt eben vor.

Reinhold Grimm gelangt im vorliegenden Band in Zusammenhang mit der "Ballade von des Cortez Leuten" zu dem Ergebnis, dass die naturmagische Komponente bei Brecht keineswegs etwa mit der traditionellen naturmagischen Balladendichtung der Art Goethes zu vergleichen sei. Er betont, dass Brecht "mit den rohen und nackten Naturelementen vollauf auskommt und auf Elementargeister jeglicher Provenienz ruhig verzichten kann;...die Magie...enthüllt sich durch die Bank als eine realistische, ja materialistische." Nun ist die "Ballade von des Cortez Leuten" aus dem Jahr 1919 gewiss kaum mit dem "Totenpflug" vergleichbar, allein schon aufgrund der differierenden literarischen Qualität. Während die Cortez-Ballade sprachlich geradezu virtuos unpretiös gestaltet ist, scheint der "Totenpflug" nicht ohne ein gewisses Pathos auszukommen, und das Metrum—vorausgesetzt, dass hier keine Absicht vorliegt—ist nicht selten holprig, um nur diese beiden Beispiele zu nennen. Auch bleibt die Ballade selbstverständlich "viel magischer" als der "Totenpflug," denn immerhin werden "des Cortez Leute" ja tatsächlich vom Wald überwuchert und verschlungen, während das frühe Gedicht bei genauerem Hinsehen ohne jegliches übernatürliche Moment auskommt, es zunächst nur den Anschein erweckt, dass es um eine Schauergeschichte geht. Die Tendenz jedoch, Geheimnisvolles wenn nicht gänzlich auf den "Boden der Tatsachen zurückzuholen," so es doch zu relativieren, im Bereich des Natürlichen, Materiellen bewusst zu platzieren oder zumindest zu belassen, scheint beiden Gedichten eigen. Während die "Ballade von des Cortez Leuten," wie drei Jahre zuvor übrigens schon "Das Lied von der Eisenbahntruppe von Fort Donald,"[10] eine neue Station in der naturmagischen Dichtung markiert, da es, so Grimm, für seine Magie keine Geisterwesen mehr nötig hat, scheint der "Totenpflug" einerseits literarisches Experiment und Ausprobieren von gängigen Genres und Topoi, andererseits aber auch schon deren Parodie zu sein. Damit deutet er auf die charakteristische Abgeklärtheit Brechts, die sich in nuce schon während der Zeit des Ersten Weltkriegs zeigt.

Und in der Tat ist es durchaus sinnvoll, den "Totenpflug" in Beziehung mit jenen Texten zu bringen, die Brecht nach Kriegsausbruch für die *Augsburger Neuesten Nachrichten* und die *München-Augsburger Abendzeitung* schrieb. Authentisch patriotisch mussten sie wirken, um überhaupt für eine Veröffentlichung in Betracht gezogen zu werden. Bei

näherem Hinsehen jedoch zeigt sich rasch, dass das nationalistische Pathos gebrochen ist, Brecht zwar in gängigen Klischees Krieg, Kaiser, Vaterland und die Volksgemeinschaft besingt, sich letztlich jedoch Distanz zum Inhalt bewahrt und es ihm in erster Linie um die Publikation seiner dichterischen Versuche geht.[11] Ähnlich verhält es sich beim "Totenpflug," selbst wenn es eines der wenigen überlieferten Gedichte aus dieser Zeit ist, die sich nicht dem Krieg widmen und es vielleicht deshalb auch nicht veröffentlicht wurde.

Der "feine Unterschied" zu anderen Werken dieser Art: Was wie eine schaurig-schöne Geistermär mit beinahe anrührendem, versöhnenden "happy end" anmutet, ist in Wahrheit eine Reduktion aufs Wesentliche, auf das real Existierende. Insofern deutet das Gedicht durchaus auf den sich schon bald ausprägenden konsequenten Materialismus Brechts. Der Autor spielt mit der Erwartung des Lesers. Er bricht gängige Klischees oder Topoi, indem er sie vor ganz anderem Horizont, mit ganz anderer Aussageabsicht benutzt. "Der Totenpflug" ist ohne Zweifel das früheste bekannte Beispiel für Gedichte des jungen Brecht, die "ein positives Einheitserlebnis mit der Natur"[12] zum Gegenstand haben. Doch während sich nach Christine Arendts Thesen erst viel später und allmählich die Bedeutung einer transzendenten Perspektive verliere,[13] kann keinerlei Zweifel bestehen, dass im "Totenpflug" bereits die Vorstellung eines behütenden und Erlösung verheißenden Gottes überwunden scheint. Auch in dieser Hinsicht also eindeutige Nüchternheit: Wäre der Bauer nicht aus seiner Lethargie erwacht, hätte er sein Schicksal nicht selbst "in die Hand genommen," wäre, das scheint sicher, der Acker "dürr" geblieben.

Und übrigens: Dem etwa Siebzehnjährigen war bei seiner Versiertheit durchaus schon bewusst, dass ein im Schuppen abgestellter, verrosteter Pflug nicht "blinken" kann. Auch dies ist ein Zug von Parodie, eine Unterhöhlung der letztendlich heilen Welt bäuerlichen Lebens, die gezeichnet wird. In die vermeintlich anrührende Stimmung wird augenzwinkernd eine—wenn auch nur kleine, leicht übersehbare—Unstimmigkeit gebracht. Formal korrespondiert damit die sechste Strophe, die aus dem Rahmen fällt, da sie als einzige und ohne jegliche Notwendigkeit fünf Zeilen hat. Auch dies hätte Brecht mit Leichtigkeit vermeiden können, wenn er nur gewollt hätte. So wird der allzu glatte Fluss des Gedichts gehemmt; der aufmerksame Leser "stolpert" sozusagen über die zusätzliche Zeile und fragt sich nach deren Zweck. Also auch in diesen frühen Versen schon Vermeidung oder Brechung der, wie Jan Knopf sich ausdrückt, "üblichen lyrischen Gefühlshaftigkeit,"[14] was spätestens zu Beginn der zwanziger Jahre, etwa in den antipetrarkistischen Liebesgedichten, zur ausgefeilten Methode werden sollte.

Anmerkungen

[1] Die Veröffentlichung des "Totenpflugs" erfolgt mit freundlicher Genehmigung der Bertolt-Brecht-Erben und des Suhrkamp Verlags. © Stefan S. Brecht, 2006. Dank an Barbara Brecht-Schall und Wolfgang Jeske. Ohne Erdmut Wizisla wäre weder die Edition noch der Beitrag in dieser Form zustande gekommen; ihm sei ebenfalls herzlich gedankt.

[2] Vgl. hierzu z.B. Peter Whitaker, *Brechts Poetry: A critical Study* (Oxford: Clarendon Press, 1985), S., 8f.

[3] Bertolt Brecht, *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller, Hrsg. (Berlin, Weimar, Frankfurt am Main: Aufbau-Verlag, Suhrkamp 1987-2000), 13, S. 27. Im Folgenden abgekürzt: BFA.

[4] Vgl. ebd., 28, S. 18.

[5] Über die Provenienz des Gedichts, das hier erstmals veröffentlich wird, ist sehr wenig bekannt. Das undatierte, zweiseitige Manuskript, mit "Bert Brecht" unterzeichnet, wurde 1988 unter Nr. 62 im Katalog *Music, Continental Manuscripts and Printed Books, Science and Medicine, including the Autograph Manuscript of Kafka's "The Trial"*(London 1988) von Southeby's zur Versteigerung angeboten (Vgl. hierzu auch BFA Registerband, S. 787f.). 2003 wurde es abermals bei eBay angeboten, mit komplettem Text im Netz, dann nochmals 2005 bei der Stuttgarter Antiquariatsmesse. Es befindet sich noch heute (Stand: April 2005) im Besitz eines Händlers. Versuche des Bertolt-Brecht-Archivs in Berlin und der Staats und Stadtbibliothek Augsburg, das Manuskript zu erwerben, scheiterten, weil keine Einigung über den Preis gefunden werden konnte.

[6] BFA 13, S. 84. Peter Paul Schwarz hält das überstilisierte Pathos des "belgischen Ackers" im Übrigen für authentisch, weshalb er in diesem Gedicht "peinlichste Blut-und-Boden-Mystik" zu erkennen glaubt. Peter Paul Schwarz, *Brechts frühe Lyrik 1914-1922: Nihilismus als Werkzusammenhang der frühen Lyrik Brechts* (Bonn: Bouvier, 2. verb. Aufl. 1980), S. 19.

[7] Zitiert nach: Ernst Volkmann, Hrsg., *Deutsche Dichtung im Weltkrieg 1914-1918* (Leipzig: Reclam, 1934), S. 186.

[8] Vgl. hierzu Klaus-Dieter Krabiel, "Soviel Anfang... Über eine Ballade des jungen Brecht," in Lothar Bluhm/Achim Holter, Hrsg., *"...dass gepfleget werde der feste Buchstab: Festschrift für Heinz Rölleke zum 65. Geburtstag am 6. November 2001* (Trier: WVT, 2001), S. 485-495, hier S. 485f.

[9] Vgl. BFA, 11, S. 116.

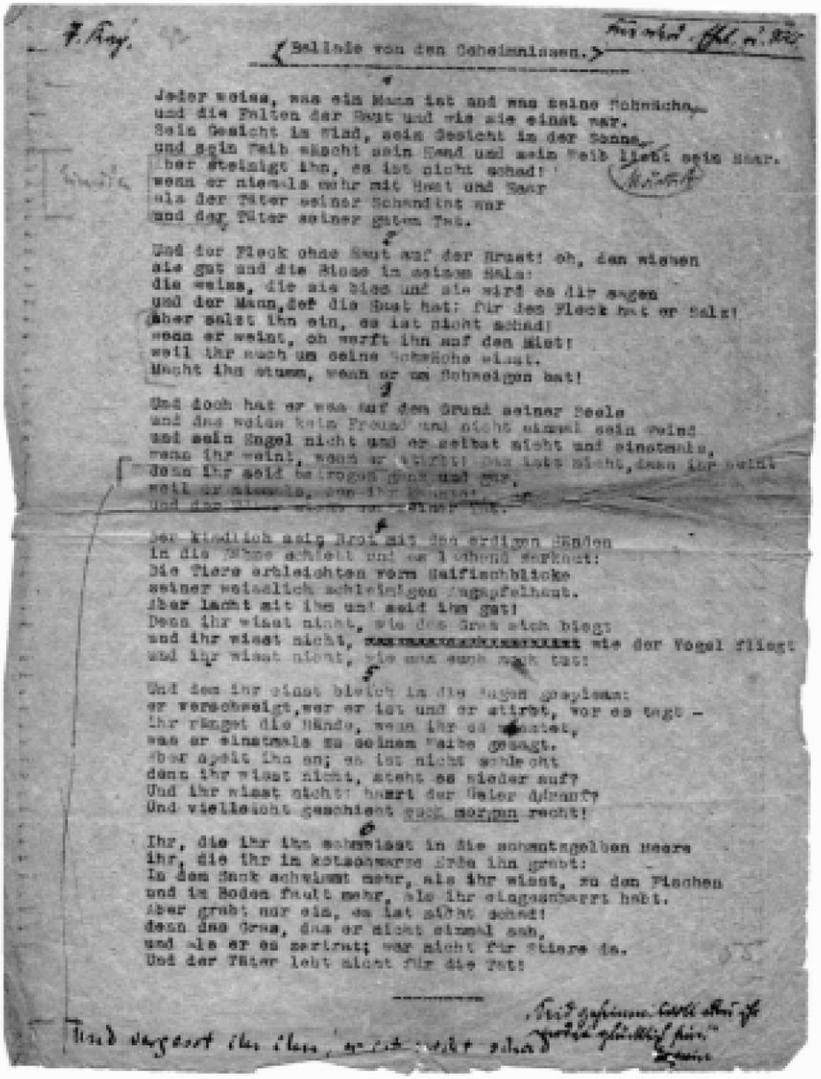
[10] Die "Männer von Fort Donald" scheinen zwar eines tragischen, aber durchaus natürlichen Todes zu sterben, weil sie im Hochwasser ersaufen; aber sie zogen zuvor "den Strom hinauf, bis die Wälder ewig und seelenlos sind" (BFA 11, S. 82), und in Gebirgen bzw. Hochwäldern gibt es normalerweise kein Hochwasser, da dieses abfliesen müsste oder man sich, wenn man über diesen Widerspruch hinwegsieht, doch zumindest auf eine Anhöhe hätte retten können. Zeit genug wäre dazu gewesen, wie das Gedicht suggeriert. Demnach ist das Verschlungenwerden vom Wasser letzten Endes ebenso als "naturmagisches" Phänomen zu betrachten wie das Verschlungenwerden vom Wald in der Cortez-Ballade. Nicht ohne Grund lässt Brecht bei der Zusammenstellung der *Hauspostille* beide Gedichte unmittelbar aufeinander folgen. Vgl. ebd., S. 82-85.

[11] Vgl. hierzu Jürgen Hillesheim, *"Ich muß immer dichten": Zur Ästhetik des jungen Brecht.* (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2005), S. 75-144.

[12] Christine Arendt, *Natur und Liebe in der frühen Lyrik Brechts* (Frankfurt am Main: Lang, 2001), S. 15.

[13] Vgl. ebd., S. 279.

[14] Jan Knopf, *Gelegentlich: Poesie—Ein Essay über die Lyrik Bertolt Brechts* (Frankfurt am Main: Suhrkamp 1996), S. 83.



Ballade von den Geheimnissen.

1

Jeder weiss, was ein Mann ist und was seine Sehnsucht
und die Falten der Haut und wie sie einst war.
Sein Gesicht im Wind, sein Gesicht in der Sonne,
und sein Weib säuft sein Hemd und sein Weib liebt sein Haar.
Aber steinigt ihn, es ist nicht schad!
wenn er niemals mehr mit Haut und Haar
als der Täter seiner Schande ist war
und der Täter seiner guten Tat.

2

Und der Fleck ohne Haut auf der Brust! oh, den wissen
sie gut und die Risse in seinem Hals:
die weiss, die sie bloss und sie wird es dir sagen
und der Mann,der die Haut hat; für den Fleck hat er Salz!
Aber salzt ihn ein, es ist nicht schad!
wenn er weint, oh werft ihn auf den Mist!
weil ihr noch um seine Sehnsüchte wisst.
Macht ihn stumm, wenn er um Schweigen bat!

3

Und doch hat er was auf den Grund seiner Seele
und das weiss kein Freund und nicht einmal sein Feind
und sein Engel nicht und er selbst nicht und einstmals,
wenn ihr weint, wenn er stirbt! Das ist nicht,denn ihr seid
denn ihr seid betrogen [illegible] und nur,
weil er niemals, [illegible]
und der [illegible]

4

So [illegible] mit den ertrunk'nen Händen
in die Höhe schleudert und es [illegible]:
Die Tiere erbleichten vorm Haifischblicke
seiner weisslich schleimigen Augapfelhaut.
Aber lacht mit ihm und seid ihm gut!
Denn ihr wisst nicht, wie das Gras sich biegt
und ihr wisst nicht, [illegible] wie der Vogel fliegt
und ihr wisst nicht, wie man auch nach tut!

5

Und wenn ihr einst bleich in die Augen gesehen:
er verschweigt,wer er ist und er stirbt, vor es tagt -
ihr ringet die Hände, wenn ihr es erfahret,
was er einstmals zu seinem Weibe gesagt.
Aber spitzt ihn an; es ist nicht schlecht
denn ihr wisst nicht, steht es wieder auf?
Und ihr wisst nicht: heilt der Hafer dranf?
Und vielleicht geschieht doch morgen recht!

6

Ihr, die ihr ihn schwimmt in die sonnengelben Meere
ihr, die ihr im kotschwarze Erde ihn grabt:
In dem Sack schwimmt mehr, als ihr wisst, zu den Fischen
und im Boden fault mehr, als ihr eingescharrt habt.
Aber grabt nur ein, es ist nicht schad!
denn das Gras, das er nicht einmal sah,
und als er es zertrat; war nicht für Tiere da.
Und der Täter lebt nicht für die Tat!

Bertolt-Brecht-Archiv E 74/1.—
Die Veröffentlichung erfolgt mit freundlicher Genehmigung der Bertolt-Brecht-Erben und des Suhrkamp Verlags. © Stefan S. Brecht, 2006. Dank an Barbara Brecht-Schall und Wolfgang Jeske.

Page image not available

due to copyright restrictions

Page image not available

due to copyright restrictions

"He Doesn't Say Who He Is": Brecht's "Ballade von den Geheimnissen" (Ballad About Secrets)

This article examines an early version—published here for the first time—of Brecht's poem "Ballade von den Geheimnissen jedweden Mannes," which originally bore the title "Ballade von den Geheimnissen." The early version is distinctly different from the better-known ballad. Brecht's reworking aims at de-individualization and generalization. References to martyrdom are eliminated. The previously unknown manuscript page contains a Gaugin citation as a motto, a sign of Brecht's enthusiasm for the Noa Noa world. Hannah Arendt reads the poem as part of a discourse on justice and mercy, equality and injustice.

Der Beitrag untersucht eine hier erstmals publizierte frühe Fassung von Brechts *Hauspostillen*-Gedicht „Ballade von den Geheimnissen jedweden Mannes," die zunächst den Titel „Ballade von den Geheimnissen" trug. Die frühe Fassung unterscheidet sich spürbar von der bekannten Ballade. Die Bearbeitung zielt auf Entindividualisierung und Generalisierung ab. Bezüge auf ein Märtyrertum werden getilgt. Das bislang unbekannte Blatt enthält als Motto ein Gauguin-Zitat, das einen Bezug zu Brechts Begeisterung für die *Noa Noa*-Welt herstellt. Hannah Arendt liest das Gedicht im Diskurs von Gerechtigkeit und Gnade, Gleichheit und Ungerechtigkeit.

"Er verschweigt, wer er ist": Brecht's "Ballade von den Geheimnissen"

Erdmut Wizisla

Am 28. August 1920 – es ist Goethes Geburtstag – verfaßte Brecht zwei Balladen. Im Tagebuch hielt er fest: „Abends auf den Kirchhof laufend, die ‚Ballade von den Geheimnissen' geschrieben. Und nachts, zwischen Kino und Schiffschaukel, die von meiner Mutter."[1] Das erstgenannte Gedicht war bisher nur bekannt unter dem Titel „Ballade von den Geheimnissen jedweden Mannes". Es findet sich in *Bertolt Brechts Hauspostille* und gehört dort nicht, wie man erwarten könnte, zur dritten Lektion, die fast ausschließlich Balladen enthält, sondern zur zweiten Lektion, den Exerzitien.[2] Das Bertolt-Brecht-Archiv erwarb im Jahre 2003 bei dem Hannoveraner Antiquariat Die Silbergäule ein Gedicht, dessen Titel – anders als der in der *Hauspostille* vorkommende – dem Tagebuch entspricht. Die Differenzen zwischen beiden Fassungen beschränken sich jedoch nicht auf den Titel. Auch im Text finden sich weitreichende Änderungen. Zusätze auf dem Blatt geben Einblicke in die lange Entstehungs- und Druckgeschichte von Brechts erstem Lyrikband. Und das am unteren rechten Rand notierte Motto bringt die „Ballade von den Geheimnissen" in die Nähe von Brechts Faible für Paul Gauguins Tahiti. Differenzen schärfen die Aufmerksamkeit, und so trägt vielleicht das Auftauchen dieser frühen Fassung dazu bei, daß das wenig beachtete Gedicht einmal ins Bewußtsein kommt.

Das Blatt – ein maschinenschriftlicher Durchschlag – war überliefert worden als Beilage zu einem Buch der Bibliothek von Noa Elisabeth Kiepenheuer, der Gattin des Verlegers Gustav Kiepenheuer, die den Verlag nach dem Tod ihres Mannes im Jahr 1949 in Leipzig weiterführte. Mit der „Ballade von den Geheimnissen" wurden aus der gleichen Provenienz die Aufsätze „Weniger Gips!!!", „Ovation für Shaw" und „Vorrede zu Dickicht" erworben; die „Vorrede zu Dickicht" ist im Yearbook 29 publiziert.[3] Die Herkunft und der am linken Rand der ersten und zweiten Strophe befindliche Hinweis für den Setzer lassen darauf schließen, daß es sich um eine für den Druck entstandene oder bearbeitete Abschrift handelt. Zunächst lag – etwas anderes ließ der Entstehungsort der Ballade kaum zu – eine handschriftliche Fassung vor. Die hier erstmals publizierte Maschinenschrift dürfte zwischen Sommer 1921 und Sommer 1922 entstanden sein. Im Juni 1921 las Brecht Briefe Gauguins an Georges-Daniel de Monfreid, denen er das Zitat entnahm.[4] Im Spätherbst 1921 oder auch erst im Sommer 1922 übergab er dem Kiepenheuer-Lektor Hermann Kasack eine erste Zusammenstellung der *Hauspostille*.[5] Die für Kiepenheuer – *Bertolt Brechts Hauspostille* erschien später bekanntlich bei Propyläen – entstandene Inhaltsübersicht von 1922 führt zwar noch den ursprünglichen Titel „Ballade von den Geheimnissen" auf, gliedert die Gedichte aber schon in Lektionen, wie es im Druck realisiert wurde.[6] Hingegen ordnen Vermerke auf dem hier reproduzierten Blatt das Gedicht einer Abteilung „Für werd.[ende] Ehel.[eute] u.[nd] Sold.[aten]" zu, in der es das „7. Kap." bilden sollte. In der *Taschenpostille* und in der

Young Mr. Brecht Becomes a Writer / Der junge Herr Brecht wird Schriftsteller
Stephen Brockmann et al., eds., *The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch*
Volume 31 (Pittsburgh: The International Brecht Society, 2006)

Hauspostille macht das Gedicht mit dem inzwischen erweiterten Titel das zwölfte Kapitel der zweiten Lektion aus.[7]

Die „Ballade von den Geheimnissen" steht auf einem Blatt aus schlichtem gelblich-transparenten Durchschlagpapier im Format von 21,8 x 28,2 cm, also etwas breiter und etwas kürzer als DIN A4. Die blaulila Farbe der Schrift geht auf das verwendete Kohlepapier zurück. Brecht hat den Text nicht selbst in die Maschine geschrieben. Hingegen stammen von seiner Hand die mit schwarzer Tinte geschriebenen Vermerke am oberen Rand links und rechts, die spitze Klammer um den Titel, die Strophenzählung, eine Korrektur in der dritten Zeile der fünften Strophe und das Motto am unteren rechten Rand – wie auch vier mit Bleistift vorgenommene Korrekturen in der ersten und zweiten Strophe. Mit fremder Hand eingetragen sind die Satzanweisungen zur ersten und zweiten Strophe (das Wort „Einrücken" und die entsprechenden Klammern, mit Blei) sowie die Einfügung einer fehlenden Zeile in Strophe drei (Text mit schwarzer Tinte, Einfügungslinien mit Blei und roter Tinte). Die maschinenschriftliche Sofortkorrektur in der vierten Strophe beruht auf einem Irrtum der Abschreiberin (oder des Abschreibers): Gestrichen – und durch die Worte „wie der Vogel fliegt" ersetzt – ist der Wortlaut der letzten Zeile: „wie man euch noch tut". Kaum erkennbar sind Paginierungen mit Bleistift; und zwar links oben (neben „7. Kap.") die Ziffer 32 und rechts unten über dem Motto die Ziffer 55. Sie zeigen, daß das Blatt verschiedene Positionen innehatte oder in verschiedenen Zusammenstellungen eingefügt worden war.

Ähnliche Zuweisungen zu Abteilungen gibt es zumindest in zwei weiteren Fällen: bei der „Ballade von des Cortez Leuten" und dem „Psalm von einem Maler".[8] Der „Psalm von einem Maler" trägt im Manuskript wie die „Ballade von den Geheimnissen" den Vermerk „für werd.[ende] Ehel.[eute] u.[nd] Sold.[aten]" und ist als „6. Kap." gedacht, was darauf deuten kann, daß auch dieses Gedicht für die *Hauspostille* vorgesehen und der „Ballade von den Geheimnissen" unmittelbar vorangestellt war.[9] Die „Ballade von des Cortez Leuten" – in der *Hauspostille* das fünfte Kapitel der dritten Lektion – war zunächst als „4. Kap." einer Abteilung vorgesehen, die mit „Z. d. r. V." abgekürzt ist. Was diese Abkürzung heißt, läßt sich derzeit nicht bestimmen. In jedem Fall scheint die Existenz dieser und der „Für werdende Eheleute und Soldaten" betitelten Abteilung darauf hinzudeuten, daß es, ehe sich Brecht für den parodistischen Liturgie-Bezug der Lektionen entschied, andere Gliederungsmodelle gab. Unbekannte Abteilungen und abweichende Abfolgen sind Hinweise darauf, daß die Entstehungsgeschichte von *Bertolt Brechts Hauspostille* noch lange nicht ausreichend erforscht ist, was bei einer Lyriksammlung dieser Bedeutung schon einigermaßen erstaunlich ist.

Die Differenzen zwischen der „Ballade von den Geheimnissen" und der „Ballade von den Geheimnissen jedweden Mannes" sind einschneidend. Ihre Intention könnte nicht treffender als in der Erweiterung des Titels beschrieben werden. Beinahe jeder Eingriff verfolgt – wie der genial lakonische Zusatz „jedweden Mannes" – das Ziel einer Entindividualisierung oder Generalisierung des Mitgeteilten. Das zeigen die Änderungen in der

ersten Strophe, die neben der ersatzlosen Streichung der fünften Strophe am meisten auffälligen Eingriffe. „Jeder weiss, was ein Mann ist und was seine Schwäche / und die Falten der Haut und wie sie einst war." Die *Hauspostillen*-Fassung drängt das Individuelle („die Falten der Haut") und dessen Geschichtlichkeit („wie sie einst war") zurück. Nicht länger gilt die Aufmerksamkeit der „Schwäche" des Mannes. Statt dessen heißt es trocken, im Protokollton: „Jeder weiß, was ein Mann ist. Er hat einen Namen. / Er geht auf der Straße. Er sitzt in der Bar." So etwas kann man über viele sagen. Dieser Mann ist ein Jedermann. Der Dichter tilgte daher folgerichtig jeden Anklang an ein Märtyrertum. Statt „Aber steinigt ihn" zu Beginn des ersten Refrains heißt es: „Aber schlagt ihn tot" – wie eine Kreatur, einen Hund. Der Verzicht auf die fünfte Strophe der frühen Fassung folgt der gleichen Intention. Auch hier erinnern das Anspeien, das Verschweigen der Identität, der Tod vor dem Morgen und vor allem der Verweis auf die Auferstehung (sechste Zeile) an den Gekreuzigten.

Daß das Gesicht des Mannes dem Wind oder der Sonne ausgesetzt ist, wie es in der dritten Zeile der frühen Fassung gesagt wird, scheint dem Dichter eine zu private oder zu einfühlsame Wahrnehmung gewesen zu sein. Die neue Fassung – „Sein Gesicht könnt ihr sehn, seine Stimm könnt ihr hören" – lenkt den Blick auf das Öffentliche, Sichtbare der Existenz. Es geht um den Mann auf der Bühne (des Lebens). Der Schlüsselbegriff des Gedichtes ist das Wort „mehr", wie es in der ersten und in der fünften Strophe der späteren Fassung verwendet ist, wobei die Betonung wichtig ist: nicht „*niemals* mehr", sondern „niemals *mehr*" (erste Strophe, sechste Zeile). Das Eigentliche bleibt verborgen.

Ein scheinbar geringer Eingriff in der vierten Zeile ist der Austausch der Possessivpronomina durch die unbestimmten Artikel: Es ist nicht *sein* Weib, das ihm sein Hemd wäscht und sein Haar kämmt, sondern *ein* Weib. Der Waschvorgang liegt in der Vergangenheit. Auch diese Änderungen verfolgen den Zweck, die Züge des Mannes durch Anonymisierung seines Umfeldes unkenntlich oder beliebig zu machen. Es ist der Ton des „Lesebuchs für Städtebewohner" – „Verwisch die Spuren!" –, der auch in anderen Gedichten der *Hauspostille* aufscheint. Hans-Harald Müller und Tom Kindt haben darauf verwiesen, daß die „Auslöschung der Subjektivität", die Brecht auch in seinen Stücken betreibt, im „Lesebuch für Städtebewohner" zum Programm wird. Der Sprecher verstecke sich hinter den Dingen – allerdings vergeblich.[10]

Sprachlich haben wir es bei den Änderungen demzufolge mit Reduktionen zu tun, mit einer Ökonomisierung oder Eintrocknung des lyrischen Sprechens, wie sie für die Entwicklung von Brechts Lyrik in den zwanziger Jahren charakteristisch ist. Symptomatisch zeigt sich das im Verzicht auf Epitheta in der vierten Strophe. Der wirkungsvolle Begriff „Augapfelhaut", der zunächst mit den Attributen „weißlich schleimig" versehen war, erscheint in der späteren Fassung lediglich mit dem Beiwort „eigentümlich", womit er nicht länger nivelliert wird.

Das Motto – oder den Kommentar – zur „Ballade von den Geheimnissen" entstammt einem Bericht von Victor Segalen, der Paul Gauguins *Briefen an Georges-Daniel de Monfreid* als Einleitung beigegeben ist. Brecht hat das 1920 im Kiepenheuer Verlag erschienene Buch Anfang Juni 1921 gelesen.[11] Segalen beschrieb Gauguins Haus auf Tahiti, in dem er zwei in die Türflügel geschnitzte und illustrierte Wahlsprüche entdeckt hatte. Sie lauteten: „Seid verliebt, und ihr werdet glücklich sein." Und: „Seid geheimnisvoll, und Ihr werdet glücklich sein."[12] Die Botschaften gehören zum Vermächtnis des Künstlers, dessen Kreativität die Sinnlichkeit und rätselhafte Naturmythologie der polynesischen Inselwelt integriert hat. Brecht hat sich bekanntlich von Gauguins Bildern und dessen autobiographischem Roman *Noa Noa* angezogen gefühlt. In *Im Dickicht* nennt Garga *Noa Noa* ein „gutes, ausgezeichnetes Buch und mit Blut auf Leder geschrieben".[13] Seine Frau Marianne erinnert Brecht an die Maorifrauen; im März 1921, als sie schwanger ist, schreibt er in sein Tagebuch, sie „sieht aus wie von Gauguin".[14] Und Tahiti war ihm lange Zeit geistiger Fluchtort und Ausdruck eines von Leichtigkeit geprägten Lebensgefühls.[15]

In der „Anleitung zum Gebrauch der einzelnen Lektionen", die *Bertolt Brechts Hauspostille* vorangestellt ist, empfahl der Dichter, die Lektüre der Exerzitien „langsam und wiederholt, niemals ohne Einfalt vorzunehmen", und er schrieb: „Aus den darin verborgenen Sprüchen sowie unmittelbaren Hinweisen mag mancher Aufschluß über das Leben zu gewinnen sein."[16] Die zweite Lektion gehört – Michael Morley hat darauf verwiesen – zu den rätselhaftesten und auch beim Wiederlesen nicht sofort verständlichen Teilen der Lyriksammlung.[17] Als Leseanweisung taugt die schöne Naivität von Gauguins Südsee-Formel für die „Ballade von den Geheimnissen jedweden Mannes" nicht. Was für jedweden Mann – sei er Soldat, Seefahrer, Abenteurer oder was auch immer – gilt, ist weniger geheimnisvoll, denn allgemein-, wenn nicht gleichgültig: „Weiß ich, was ein Mensch ist?", heißt es in der „Maßnahme".[18] Daß Gleichgültigkeit und Kälte Spielformen sind, wissen wir. Hermann Kasack entdeckte diese Wandlungsfähigkeit im Gesicht des jungen Dichters: „Naivität ebenso wie Zynismus, das Böse wie das Zarte, Wärme und Schroffheit – und all das in einer elementaren Besessenheit, und ohne jedes Zugeständnis an falsche Sentimentalität oder überlebte Konventionen".[19]

Hannah Arendt, die zu den wenigen gehört, denen die „Ballade von den Geheimnissen jedweden Mannes" eine Überlegung wert war, las das Gedicht im Diskurs von Gerechtigkeit und Gnade. „Die Majestät des Gesetzes fordert, daß vor ihm alle gleich sind – das heißt, daß nur die Taten zählen, nicht die Personen, die sie begangen haben. Der Gnadenakt rechnet umgekehrt einzig mit der Person." Die Gnade bestehe auf der Ungleichheit der Menschen, „die macht, daß ein jeder Mensch mehr ist als alles, was er tut oder leistet". Brecht habe darüber in seiner Jugend, „als er sich noch nicht die ‚Nützlichkeit' als höchsten Standard der Menschenbeurteilung zu eigen gemacht hatte, sehr gut Bescheid gewußt". Als Beleg dafür verwies Hannah Arendt auf die „Ballade von den Geheimnissen jedweden Mannes".[20]

Anmerkungen

[1]Bertolt Brecht: Tagebucheintragung, 28. August 1920. In: Ders., *Werke*. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Hrsg. v. Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei u. Klaus-Detlef Müller. 30 Bde. und Registerband (Berlin und Weimar/Frankfurt am Main: Aufbau/Suhrkamp, 1988-2000, im folgenden: BFA), Band 26, S. 144.

[2] *Bertolt Brechts Hauspostille*. Mit Anleitungen, Gesangsnoten und einem Anhange (Berlin: Propyläen, 1927, S. 57-59.

[3] Vgl. Erdmut Wizisla, „‚Wozu gehen Sie ins Theater?' Brechts ‚Vorrede zu Dickicht' – ein unbekannter Text" / Bertolt Brecht, „Vorrede zu Dickicht", in Stephen Brockmann et. al., eds., *Mahagonny.com*. The Brecht Yearbook 29 / Das Brecht-Jahrbuch 29 (Pittsburgh: The International Brecht Society, 2004), S. 1-3. – Dank an Georg Wiesing-Brandes, Antiquariat Die Silbergäule, für das freundliche Angebot und die Informationen.

[4] Vgl. Brecht an Marianne Zoff, Anfang Juni 1921, BFA 28, S. 118f.

[5] Hermann Kasack zufolge befand sich ein vorläufiges Manuskript der Sammlung bereits im Spätherbst 1921 in seiner Hand, vgl. Michael Morley, „Bertolt Brechts Hauspostille", in Jan Knopf, Hrsg., *Brecht Handbuch in fünf Bänden*, Band 2: Gedichte (Stuttgart/Weimar: Metzler, 2001), S. 147. Brecht erwähnt die Zusammenstellung erst später, wobei es sich um eine neue Fassung gehandelt haben kann (vgl. Bertolt Brecht an Oda Weitbrecht, Mitte/Ende Juni 1922, BFA 28, S. 165: „Die ‚Postille' kriegen Sie Mitte der nächsten Woche, sie ist komplett", und Bertolt Brecht an Marianne Zoff, Ende August/Anfang September 1922, ebd., S. 169: „Sie ist Ende der Woche fertig und wird aufsehenerregend.")

[6] Vgl. das Inhaltsverzeichnis BBA 452/66-69 (vgl. auch BFA 11, S. 277f.).

[7] Unklar ist, warum der BFA-Druck auf die Kapitelnumerierung der Originalausgabe verzichtet.

[8] BBA 452/75 u. 88. Ob weitere Blätter ähnliche Zuweisungen haben, kann in diesem Rahmen nicht untersucht werden. – Die BFA druckt das Gedicht „Psalm von einem Maler" unter dem Titel „Von einem Maler" (vgl. BFA 13, S. 108f.). Ich lese den Titel hingegen als „Psalm von einem Maler", da der handschriftliche Zusatz „von einem Maler", der über dem maschinengeschriebenen Titel „Psalm an einen Maler." steht, mit kleinem Buchstaben beginnt (BBA 452/88).

[9] Vgl. BFA 13, S. 437.

[10] Hans-Harald Müller/Tom Kindt, *Brechts frühe Lyrik – Brecht, Gott, die Natur und die Liebe* (München: Fink, 2002), S. 133.

[11] Vgl. BFA 28, S. 119. – Das Zitat des Gauguin-Satzes dürfte Beleg genug dafür sein, daß eine Verwechslung mit Briefen van Goghs, wie es der BFA-Kommentar unterstellt (vgl. BFA 28, S. 606), unwahrscheinlich ist.

[12] Segalen, Victor, „Einleitung", in Paul Gauguin, *Briefe an Georges-Daniel de Monfreid*. Mit einer Einleitung von Victor Segalen. Mit sechzehn Abbildungen (Potsdam: Kiepenheuer, 1920), S. XXVIII.

[13] BFA 1, S. 353.

[14] BFA 26, S. 191.

[15] Vgl. etwa die Tagebucheintragung vom 8. Mai 1921: „Darum wollen wir alles gut machen, daß wir, wenn wir in Tahiti sitzen, sagen können: Es war alles gut." (BFA 26, S. 210).

[16] *Bertolt Brechts Hauspostille* (vgl. Anm. 3), S. X (auch BFA 11, S. 39).

[17] Michael Morley, „Bertolt Brechts Hauspostille" (vgl. Anm. 6), S. 151.

[18] BFA 3, S. 89.

[19] Hermann Kasack, „Der Augsburger Bert Brecht", in *Schwäbische Landeszeitung*, 3. Januar 1947.

[20] Hannah Arendt, *Walter Benjamin. Bertolt Brecht. Zwei Essays* (München: Piper, 1971), S. 106.

Bert Brecht, ca 1927.

"Women of the Proleatariat!" New Discoveries About Lilly and Georg Prem; Including an Interview with Lilly Prem's Niece Elisabeth Beigel-Murtas

It has long been known that Brecht was keenly interested in the council revolution in his home town of Augsburg, albeit largely from the standpoint of an independent artist. Brecht had frequent contact with Lilly and Georg Prem, both of them activists in the USPD (the Independent Social Democratic Party of Germany), but he did not subscribe to their political goals. Why, then, did he hide Prem in his attic when, after the end of the revolutionary events in Augsburg, Prem was wanted by the police for "high treason"? Elisabeth Beigel-Murtas, one of Lilly Prem's nieces, was happy to give information about her aunt's life. It is clear that Brecht offered Georg Prem a hiding place primarily because of his affection for Lilly; political aspects played a subordinate role. Previously unknown details from the life of Lilly Prem also show that that she knew Brecht better and for a longer time than has previously been assumed, and that, after the revolutionary events in Augsburg and her divorce from her husband, she followed an entirely different path.

Dass Brecht die Auswirkungen der Räterevolution in seiner Heimatstadt Augsburg mit Interesse verfolgte, jedoch eher vom Blickwinkel des unabhängigen Künstlers, weiß man längst. Mit dem Ehepaar Lilly und Georg Prem, beide USPD-Aktivisten, diskutierte er häufig, ohne sich auf deren politische Ziele einzulassen. Warum aber versteckte er dann Prem in seiner Mansarde, als nach Beendigung der revolutionären Ereignisse nach ihm wegen „Hochverrats" gefahndet wurde? Elisabeth Beigel-Murtas, eine der Nichten Lilly Prems, gab bereitwillig Auskunft über die Erzählungen ihrer Tante. Es wird deutlich, dass Brecht Georg Prem vornehmlich aus alter Verbundenheit mit Lilly Unterschlupf bot, politische Aspekte dabei eher in den Hintergrund traten. Bisher unbekannte Einzelheiten aus dem Leben Lilly Prems zeigen zudem, dass sie Brecht länger und besser kannte, als bisher angenommen, und sie nach den revolutionären Ereignissen und der Scheidung von ihrem Mann ganz andere, neue Wege ging.

„Frauen des Proletariats!..." Neues über Lilly und Georg Prem. Mit einem Gespräch mit Lilly Prems Nichte, Elisabeth Beigel-Murtas

Jürgen Hillesheim

Von den Bekanntschaften aus Brechts Jugend ist die mit Lilly und Georg Prem sicherlich eine der interessantesten, nicht zuletzt wegen des politischen Hintergrunds. Das Ehepaar gehörte der USPD (Unabhängige Sozialdemokratische Partei Deutschlands) an, für deren Augsburger Tageszeitung *Volkswille* Brecht von Oktober 1919 bis Januar 1921 Aufsehen erregende Theaterkritiken schrieb.

Lilly und Georg Prem waren aktiv an der Räterevolution beteiligt, die in Augsburg mit dem 4. April 1919 ihren Anfang nahm. Nun können zwar heute kaum noch Zweifel daran bestehen, dass es ein ernsthafteres Engagement Brechts für die Ziele der Räterevolution nicht gegeben hat. Zwar verfolgte er die aufregenden Vorgänge in seiner Geburtsstadt mit großem Interesse, aber doch eher vom Blickwinkel des Künstlers und in Hinsicht auf deren ästhetische Verwertbarkeit. Zu indifferent und distanziert verhielt er sich Beteiligten gegenüber, obwohl er zeitweise Mitglied des Arbeiter- und Soldatenrates gewesen sein soll.[1] Dass Brecht sich gerade dem Ehepaar Prem gegenüber in aller Beliebigkeit als einen „unabhängigen Unabhängigen"[2] bezeichnete, ist in diesem Zusammenhang sehr bemerkenswert. Seine Selbststilisierung als pazifistischer Bolschewist in einem Brief an Paula Banholzer vom 15. April 1919 zeigt, dass Brecht sich auch nicht allzu intensiv mit revolutionären Theorien beschäftigt haben kann und eher der Wunsch, dem jungen Mädchen zu imponieren, der Vater dieses Gedankens war.[3] Geradezu ein Schlag ins Gesicht jeglicher revolutionären Moral ist schließlich die Gestaltung des Andreas Kragler. Der Protagonist aus *Trommeln in der Nacht,* vom Krieg desillusioniert und nach seiner Heimkehr abgeklärt, im Grunde ebenso „asozial" wie Baal, zeigt, worauf es wirklich ankommt im Leben: Auf die Belange und Bedürfnisse des Individuums, konkretisiert durch „das große, weiße, breite Bett"[4], in das sich Kragler am Schluss legt, und nicht um ein Aufreiben des Einzelnen irgendwelcher politischen Ideale und Utopien willen. Zwar war Brecht später, als es darum ging, sich mit der marxistischen Theorie und der „offiziellen" DDR zu arrangieren, die Figur des Kragler peinlich bzw. unangenehm; er „erwog, dieses Stück zu unterdrücken"[5] und forderte den Zuschauer geradezu auf, seinem Helden „Antipathie"[6] entgegenzubringen. Bezeichnend ist jedoch, dass Brecht selbst, trotz zurückhaltender Überarbeitung[7] von *Trommeln in der Nacht,* den Charakter des Kragler letztlich unangetastet ließ.

Wie dem auch sei; Georg Prem jedenfalls leistete Brecht „Fluchthilfe", indem er ihm Unterschlupf bot: Als nach der gewaltsamen Beendigung der Unruhen nach Aktivisten der Räterepublik gefahndet wurde, soll er ihm

Young Mr. Brecht Becomes a Writer / Der junge Herr Brecht wird Schriftsteller
Stephen Brockmann et al., eds., *The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch*
Volume 31 (Pittsburgh: The International Brecht Society, 2006)

Lilly Prem, ca. 1933-1935

nach Prems eigener Aussage in seiner Mansarde in der Bleichstraße für zwei Nächte Obdach gewährt haben, bis der Zeitpunkt für eine Flucht ins Ausland günstig erschien.8 Damit hatte Brecht bemerkenswerterweise ein Risiko auf sich genommen, ohne sich überhaupt mit den Zielen der Räterevolution identifiziert zu haben. Stellt sich die Frage, warum. Schließlich galt seine Bekanntschaft mit dem Ehepaar Prem auch als eher flüchtig, weshalb die Forschung bisher über diese Zeitzeugen und Brechts Verbindung mit ihnen recht wenig wusste.

Neuerdings jedoch erscheint diese rätselhafte Angelegenheit in einem anderen Licht, da Elisabeth Beigel-Murtas, eine der Nichten Lilly Prems, bereitwillig über die Berichte und Erzählungen ihrer Tante Auskunft erteilte. Unter anderem wird deutlich, dass Brechts Beziehung zumindest zu Lilly Prem gar nicht so oberflächlich und sporadisch war, wie stets angenommen, und die Vorstellung von ihr als überaus engagierte oder gar fanatische Revolutionärin nur eine von vielen Facetten ihrer Persönlichkeit ausmacht. Das Gespräch mit Frau Beigel-Murtas, die in Italien lebt, fand am 18. September 2003 in Augsburg statt. Bei dieser Gelegenheit schenkte sie der Brecht-Forschungsstätte der Staats- und Stadtbibliothek Augsburg eine bis dahin unbekannte, hier erstmals veröffentlichte Zeichnung eines nicht unbegabten Dilettanten vom April 1920, die Georg Prem in der Festungshaft zeigt, nur kurze Zeit nach seiner Verurteilung. Es handelt sich um ein außergewöhnliches Dokument, reflektiert es doch in einer gewissen Unmittelbarkeit historisches Zeitgeschehen; aussagekräftig das pathetische „Credo" „Für die Diktatur der Menschlichkeit!" von Prems eigener Hand, das - wie im Übrigen auch das Verständnis der Festungshaft als „Exil" - zeigt, dass sein revolutionäres Ideal zu dieser Zeit offenbar noch ungebrochen war.

Diese Besonderheiten waren wohl auch Lilly Prem bewusst; denn als fast einziges Erinnerungsstück verwahrte sie die Zeichnung, obwohl sie mit dieser Zeit, im Besonderen auch mit ihrem ehemaligen Mann, schon lange abgeschlossen hatte. Hinzu kommt, dass von Prem bisher nur ein einziges Foto überliefert war, auf der er gemeinsam mit seiner Frau Lilly im Jahre 1919 zu sehen ist. Nun also liegen zwei Dokumente vor, die Prem zeigen; das Foto verdeutlicht, dass die Zeichnung gelungen ist, insofern sie Prem recht authentisch abbildet. Darüber hinaus verdienen bisher unbekannte Fotos Beachtung, die den Lebensweg Lilly Prems flankieren. Auch sie wurden von Elisabeth Beigel-Murtas zur erstmaligen Veröffentlichung in diesem Beitrag zur Verfügung gestellt.

Zunächst jedoch in Kürze der bisherige Wissensstand zum Ehepaar Prem:[9] Lilly Krause, geb. 1897, die im Oktober 1917 Georg Prem heiratete, hatte Brecht schon einige Jahre vor der Räterevolution kennengelernt. Sie stammte aus Augsburg, legte - damals als einzige Frau in ganz Deutschland - die Bürstenmacher-Gesellenprüfung ab und wird als sehr hübsch, intelligent und lernbegierig beschrieben. Gemeinsam mit ihrem Mann schloß sie sich der Spartakistenbewegung an. Beide versuchten unter großem persönlichen Einsatz, die Ziele der Räterevolution verwirklichen zu helfen: Lilly betrieb Agitation, schrieb Aufrufe in Zeitungen—

> Genossinnen, Schwestern! Reichen wir uns die Hände zu einem freudigen Zusammenarbeiten, verwandeln wir den alten Parteihader zu einem bewußten Klassenkampf! ...Frauen des Proletariats! Wollen wir wieder unter die Geißel des Kapitalismus kommen, sollen unsere Kinder Sklaven desselben werden? Niemals! ...Also schließt die Reihen und laßt uns geschlossen an der Seite unserer Männer für die heilige Sache kämpfen[10].

—trat offen für die Bewaffnung der Arbeiterschaft ein und wurde in den Arbeiter- und Soldatenrat gewählt.

Georg Prem, 1892 in Amberg geboren, lebte in Augsburg, besuchte kurzfristig das Humanistische Gymnasium bei St. Stephan, anschließend einige Jahre ein Internat bei Salzburg, um, zurückgekehrt nach Augsburg, eine Buchhändlerlehre zu beginnen. 1911 wurde er wegen Straßenraubs zu zwei Jahren Gefängnis verurteilt. Er war Soldat im Ersten Weltkrieg, schloß sich anschließend der Rätebewegung an, war ebenfalls Mitglied des Arbeiter- und Soldatenrats, in dessen Auftrag er eine Resolution formulierte, die die Ausrufung der Räterepublik in Bayern fordert.

Nachdem Brecht ihn in seiner Mansarde untergebracht hatte, konnte Prem in die Schweiz fliehen. Sein Frau, zunächst noch eingesetzt als Krankenschwester in den Kämpfen gegen die konterrevolutionären Truppen, konnte wenige Tage später folgen. Ein Jahr später von den schweizer Behörden ausgewiesen, stellte Prem sich in Augsburg der Polizei. Hier wurde ihm am 3. März 1920 wegen Hochverrats der Prozess gemacht. Strafmildernd war, dass er als nur eingeschränkt zurechnungsfähig galt. Prem wurde zu zwei Jahren Festungshaft ohne Bewährung verurteilt.[11] Über den weiteren Lebensweg des Ehepaares war bisher nichts bekannt.

Hillesheim: Frau Beigel-Murtas, Sie erzählten mir, dass Lilly Prem später nach Italien zog, und auch Sie leben in Italien. Gibt es da einen Zusammenhang?

Beigel-Murtas: Eigentlich nicht. Ich bin die Tochter ihrer Schwester Maria. 1948 bin ich zum ersten Mal mit meiner Mutter nach Italien gefahren, wo ich meine Tante besucht habe. Danach waren wir fast in jeden Sommerferien in Rom. Dabei lernte ich bereits etwas Italienisch, begleitete meine Tante bei Führungen in Rom und Umgebung. Heute ist Italien auch für mich eine zweite Heimat. Ich arbeite ab und zu als Fremdenführerin, überwiegend auf Sardinien. Aber auch meine Liebe zur Archäologie und Italien ist ganz entscheidend von meiner Tante Lilly geprägt worden. Ich bin allerdings nach wie vor immer wieder einmal in Augsburg, nicht zuletzt, um unser Familiengrab zu besuchen. Lilly ist übrigens eine Abkürzung für Elisabeth; später, in Italien unterschrieb sie mit „Lily", also nur mit einem „l", vermutlich, weil sie häufig Liliana genannt wurde.

Hillesheim: Zurück nach Augsburg des Jahres 1919: Auch wenn Brecht Lilly Prem vielleicht etwas besser als deren Mann gekannt haben mag, bildeten die beiden in der Vorstellung der Forschung immer eine Einheit und werden auch bis heute in einem Atemzug genannt: Es waren eben Lilly *und* Georg Prem, mit denen Brecht in Gablers Taverne lebhaft über Politik diskutierte und sich selbst als „unabhängigen Unhabhängigen" bezeichnete, es waren Lilly *und* Georg Prem, denen Brecht trotz harter Diskussionen wohlgesonnen war etc.

Beigel-Murtas: Das mag in der Vorstellung Vieler wohl so sein; möglicherweise weil man die Aufmerksamkeit allzu sehr auf die politischen Vorgänge des Jahres 1919 fokussierte. Es stimmt so aber nicht. Brecht kannte Lilly doch schon wesentlich länger als Georg. Dies dokumentiert keineswegs nur das schon länger bekannte, kurze Gedicht „Kalt oder heiß", das Brecht im September 1916 meiner Tante ins Poesiealbum geschrieben hatte. Das hätte ja, wie bei Poesiealben oft üblich, auch aus einer nur oberflächlichen Bekanntschaft resultieren können.

Brecht lernte Lilly über Georg Pfanzelt kennen, einen seiner ältesten und vertrautesten Augsburger Freunde, der auch mit meiner Tante in engerer Verbindung stand. Später, als sie schon in Italien lebte, besuchte sie Familie Pfanzelt stets, wenn sie in Augsburg war. Jedenfalls bildete sich für längere Zeit geradezu eine Dreier-Clique, abseits des berühmten Freundeskreises um Brecht, bei deren Treffen es zunächst um alles Andere, als um Politik ging. Und keineswegs sah man sich nur in Gablers Taverne. Man kam zeitweise regelmäßig zusammen, um Texte zu rezitieren und Dramen szenisch nachzuspielen. Brecht hatte in dieser Zeit sogar hin und wieder Zugang zu einer kleinen Bühne in der Augsburger Altstadt, die allerdings in der Nähe von Gablers Taverne gewesen sein muss. Damit stand sogar schon fast ein richtiges „Theater" zur Verfügung, auf der, freilich in engstem Kreise, mit Literatur und der szenischen Umsetzung von Stücken experimentiert werden konnte. Weitere Einzelheiten dazu weiß ich leider nicht; auch nicht, ob das zu einer Zeit war, in der meine Tante Georg Prem schon kannte. Aber gewiss ist, dass er bei diesen Treffen nicht anwesend war.

Hillesheim: Dieses improvisatorische Spiel wäre dann gewissermaßen ein weiteres Entwicklungsstadium der ersten „Theaterversuche" Brechts, die ja, einige Jahre vorher, ebenfalls im kleinen Kreis und unter Zuhilfenahme eines Puppentheaters, stattfanden.

Aber nun weiß man ja, dass Brecht sich auch schon in der Zeit, über die Sie berichten, sehr für Frauen interessierte, durchaus auch für mehrere gleichzeitig. Und es ist überliefert, dass Lilly eine sehr hübsche, temperamentvolle Frau war, die zudem durch ihre Wissbegier faszinierte. Ist es vielleicht möglich, dass Brecht nicht nur in intellektueller und künstlerischer Hinsicht, sondern ihrer Tante auch als Frau zugetan war? Hat sie darüber etwas erzählt?

Lilly Prem, geb. Krause, als Kommunionskind, Stuttgart, 3. April 1910

Lilly Prem mit ihrer Mutter, vor 1910

Lilly und Georg Prem, 1919

Lilly Prem mit ihrer Nichte Elisabeth Beigel-Murtas, 1948

Beigel-Murtas: Sie hat darüber nichts erzählt, wie überhaupt die Zeit vor ihrer zweiten Ehe für ihre Entwicklung wohl wichtig, für sie aber abgeschlossen war, weshalb sie sich nicht mehr allzu oft mit ihr beschäftigte. Aber mit Sicherheit fand Brecht dieses Besonderssein meiner Tante anziehend. Und sie war ja auch wirklich eine außergewöhnliche Frau. Kaum jemand hat später glauben können, dass ihr Vater Direktor eines Wanderzirkusses war. Dann die Bürstenmacher-Gesellenprüfung - ihr Adoptivvater hatte einen Bürstenbinderbetrieb - und ihr Durchsetzungsvermögen in der Zeit der Räterepublik, das immerhin dazu führte, dass sie in Augsburg offiziell in den Arbeiter- und Soldatenrat gewählt wurde. Doch das alles war nur ein kleiner Anfang, und ihr Engagement für die Rätebewegung wurde rasch zur Episode.

Nach der Trennung von Georg Prem, etwa ab 1922 oder 1923, war sie häufiger in Italien, vorwiegend in Rom und Sizilien. Sie war lernbegierig, hungerte geradezu nach Weiterbildung, besuchte in Rom eine Schule und machte ihr Abitur nach. Immer schon faszinierte sie der Buddhismus, weshalb sie nach dem Schulabschluss ein Studium der Sinologie aufnahm. Ihren Lebensunterhalt verdiente sie sich in Rom mit Deutschunterricht. 1936 promovierte sie sogar in Sinologie, für eine Frau in dieser Zeit und in einem solchen Fach durchaus eine Seltenheit. Wenige Jahre zuvor, 1933, hatte sie auch in Rom geheiratet, Herrn Dr. Carlo Zamboni, einen angesehenen Ingenieur, der im italienischen Transportministerium arbeitete.

Hillesheim: Also in der Tat eine wissenschaftliche wie gesellschaftliche Karriere, die weder den Zirkusdirektor als Vater noch ihren Einsatz für die Rätebewegung vermuten lässt.

Beigel-Murtas: Eigentlich war meine Tante von jeher für alles offen, ihrem Wesen nach aber eher unpolitisch. In erster Linie wollte sie sich gegen Ungerechtigkeit und menschliches Leid einsetzen. So kam es kurioserweise später auch dazu, dass sie sogar Mitglied der faschistischen Partei Italiens wurde. Aber nicht etwa, weil sie sich mit deren politischen Zielen identifizieren konnte, sondern um zwischen Deutschen und Italienern zu vermitteln, Verständnis füreinander zu fördern, was sie im Rahmen ihrer Möglichkeiten - sie arbeitete während jener Zeit als Dolmetscherin - auch tat.

Hillesheim: Sie erwähnten eben kurz, dass Lilly Prem sich von ihrem Mann getrennt hatte, und zwar offenbar nach recht kurzer Zeit.

Beigel-Murtas: Zunächst hielt sie durchaus zu ihrem Mann. Als man ihn bei Schaffhausen über die schweizer Grenze gebracht hatte, folgte sie ihm wenig später. Bei der Gerichtsverhandlung in Augsburg stand sie ihm bei, so gut sie konnte. Und als er dann in der Festung St. Georgen in Bayreuth seine Haft verbüßen musste, nahm sie sich in dieser Gegend eine Wohnung, um ihn möglichst oft besuchen zu können. Damals ist auch die Bleistiftzeichnung entstanden, die Prem in der Haft zeigt und von meiner Tante als Dokument aus dieser aufregenden Zeit stets in

Ehren gehalten wurde, auch nach der Trennung von ihrem Mann. Nach seiner Entlassung, etwa 1921, zogen Lilly und Georg Prem gemeinsam noch nach Wiesbaden. Allerdings begann bereits ihre Krise, und nach kurzer Zeit schon war die Ehe zerrüttet. Lilly orientierte sich dann recht bald nach Italien. Über Georg Prem habe ich nur noch erfahren, dass er nochmals geheiratet und einen Sohn haben soll.

Hillesheim: Georg Prem soll überhaupt ein recht schwieriger Charakter gewesen sein. Ich spreche jetzt nicht nur seine Vorstrafe wegen Straßenraubes an, sondern in der Gerichtsverhandlung in Augsburg wurde auch deutlich, dass er psychische Probleme gehabt haben soll. Zumindest wurde eine mangelnde Zurechnungsfähigkeit vorausgesetzt, die sich dann auch als strafmildernd auswirkte. Dies ist den Zeitungsberichten über den Prozess eindeutig zu entnehmen. In der katholischen *Augsburger Postzeitung* vom 5. März 1920 heißt es sogar wörtlich, dass es sich bei Prem um einen „psychopathisch veranlagten Angeklagten mit getrübter Vergangenheit" handele.

Beigel-Murtas: Das ist bestimmt auch nicht ganz falsch; nur sollte man berücksichtigen, dass Georg Prem alles andere als eine schöne Kindheit gehabt hat. Die Familie Prem hatte zwei Söhne, von denen der begabte Georg der ältere war. Seine Eltern wollten ihn zwingen, katholischer Priester zu werden. Deshalb musste er in Augsburg auch die Klosterschule St. Stephan besuchen. Das hatte aber nichts mit seiner inneren Überzeugung zu tun. Er wurde dann in ein Klosterinternat in der Nähe von Salzburg gesteckt. Hier muss er derartige Erfahrungen gemacht haben, vor allem mit den Lehrkräften, denen die Erziehung der Schüler oblag, dass er flüchtete.

Georg Prem kehrte dann nach Augsburg zurück, um jene Lehre zu beginnen, die er dann nicht abschloss. Meine Tante war, als sie ihn kennenlernte, von ihm beeindruckt, weil er sehr intelligent und dabei stets ein Rebell war. Aber im Gegensatz zu ihr selber hatte er niemals einen Schul- oder Berufsabschluss geschafft. Ohne Zweifel war er ein schwieriger, nicht gerade umgänglicher Mensch. Es liegt auf der Hand, dass Brecht ihn meiner Tante zuliebe, um ihrer langen Bekanntschaft willen, bei sich aufgenommen und versteckt hat, gewiss nicht aus übergroßer Sympathie Georg Prem gegenüber.

Hillesheim: Dies wird nicht zuletzt auch durch die „Ballade von der Höllenlilli" aus dem Stück *Happy End* bestätigt, die ihrer Tante verpflichtet ist. Ähnliche Reminiszenzen an Georg Prem gibt es aus Brechts Feder nicht, auch keine Aussagen von Freunden, dass Brecht ihm nähergestanden habe. Aber kommen wir auf Lilly zurück: Wie sah ihr späteres Leben aus?

Beigel-Murtas: Eigentlich unspektakulär. Sie lebte mit ihrem Mann auch nach dem Zweiten Weltkrieg in Italien, wobei sie ihre Heimat immer wieder einmal besuchte. Als sie merkte, dass sich ihr Leben seinem

Ende zuneigt, kehrte sie allerdings nach Augsburg zurück. Etwa drei Monate später starb sie, am 2. November 1965. Sie wurde zunächst auf dem Nordfriedhof beigesetzt. Jetzt liegt sie in unserem Familiengrab, das sich auf dem Evangelischen Friedhof in der Haunstetter Straße befindet —übrigens nur wenige Schritte vom Elterngrab Brechts entfernt.

Anmerkungen

[1] Vgl. Werner Frisch/Kurt W. Obermeier, *Brecht in Augsburg. Erinnerungen, Dokumente, Texte, Fotos.* (Berlin, Weimar: Aufbau 1975), S. 144-149,164-166.

[2] Vgl. ebd., S. 145.

[3] „Übrigens bin ich vollends ganz zum Bolschewisten geworden. Freilich bin ich gegen jede Gewalt, und da ich hier Einfluß habe, kann ich da einiges tun." BFA, Bd. 28, S. 81.

[4] Ebd., Bd. 1, S. 229.

[5] Ebd., Bd. 23, S. 240.

[6] Ebd., S. 241.

[7] Vgl. hierzu Siegfried Mews, *Trommeln in der Nacht,* in Jan Knopf, Hrsg., Brecht-Handbuch in fünf Bänden, Bd. 1 (Stuttgart: Metzler 2001), S. 86-99, hier S. 90f.

[8] Vgl. Frisch/Obermeier, *Brecht in Augsburg*, S. 167.

[9] Vgl. hierzu auch: Jürgen Hillesheim, *Augsburger Brecht-Lexikon. Personen, Institutionen, Schauplätze.* (Würzburg: Königshausen & Neumann 2000), S. 137-139.

[10] Zitiert nach Frisch/Obermeier, S. 165f.

[11] Bericht der *Augsburger Neuesten Nachrichten* über den Prozess vom 4. März 1920 in Auszügen bei Frisch/Obermeier: *Brecht in Augsburg*, S. 169f. abgedruckt

Lilly Prem, 1935

Prem im Exil.
Bleistiftzeichnung von W. Reve, entstanden offenbar im April 1920 in der Festung St. Georgen in Bayreuth, wo Georg Prem inhaftiert war. Das handschriftliche "Bekenntnis" und die Unterschrift stammen von Prem Selbst.

"Kalt oder heiß—Nur nit lau! Schwarz oder weiß—Nur nit grau!" Melancholie und Melodramatisches in Brechts Frühwerk

Der Beitrag geht dem Zusammenhang zwischen Melancholie und Melodrama, mithin dem Verhältnis von Thematik und dichterischer Gestaltung in Brechts Frühwerk nach. Dabei wird die Melancholie, in Übereinstimmung mit der Analyse Walter Benjamins, als eine widersprüchliche Geisteshaltung verstanden, die sowohl lähmende Trauer als auch die Tendenz zu Ausbrüchen von wilder, oft aggressiver Energie zur Folge haben kann. Im Zustand der Melancholie wird die Welt wie durch ein Vergrößerungsglas gesehen, das die Kontraste im Leben ins Extrem treibt, die sich am besten in melodramatischer Überhöhung dichterisch einfangen lassen. Die melodramatische Formgebung wiederum ermöglicht die zeitweilige Meisterung der Lebensunlust. Skizziert wird auch die Bedeutung dieser Phänomene für die Interpretation von Brechts Entwicklung über die Jugendphase hinaus.

The essay examines the connections between melancholy and melodrama, between subject matter and its poetic treatment in Brecht's early writings. Following Walter Benjamin's analysis, melancholy is understood as an internally contradictory disposition tensed between disabling sadness and wild outbursts of wild, aggressive energy. The melancholy gaze sees the world as through a magnifying glass that pushes the contrasts in life to the extreme. These contrasts lend themselves to melodramatic presentation, while the form of melodrama in turn contributes to the mastery of melancholic "acedia." The essay also outlines the significance of these phenomena for the interpretation of Brecht's subsequent development.

"Kalt oder heiß—Nur nit lau! Schwarz oder weiß—Nur nit grau!" Melancholy and Melodrama in Brecht's Early Writing

Ronald Speirs

The first extant example of Brecht's writing is his "Tagebuch N° 10," covering the period 15 May to 25 December 1913, when he was a schoolboy of just fifteen. Presumably it was preceded by nine other diaries, but none of these has been preserved. Brecht was clearly an out-of-the-ordinary character from an early age, for the diary keeping of schoolboys is seldom as persistent as this. If the earlier diaries were anything like those that have survived, however, the motivation for his assiduousness would not be hard to find. "Tagebuch N° 10" is above all the diary of an aspiring *writer*, a journal in which observations of a personal, biographical kind are interleaved with examples of creative writing and broader reflections on life. Even at this early stage Brecht was already following his own precept that a man's relation to life ought as far as possible to be a "literary" one,[1] by which he meant that one should not simply live life but should also put the experiences and insights gained from life into one's own words. The mixture of personal with poetic and "philosophical" material in the diary does not of course permit any simple derivation of fiction from fact, nor any clear delineation of the biographical person on the one hand and literary persona on the other. Even the jottings about his personal life are not raw, objective data, for they too have been selected from a mass of experience and structured or colored by the writing mind.[2] However, what one can hope to gain from considering the young Brecht's biographical notes, general reflections and imaginative writings side by side is some insight into the common characteristics of his various ways of imagining, describing and responding to the world. As his view of himself and the world evolved over time it is also possible to discern what remained constant and what changed in his descriptions of and prescriptions for life.

One of those constant but evolving elements is well captured in his early, grandiose ambition to write an entire cycle of poems with a common theme: "Ich gedenke einen ganzen Zyklus 'Leben' zu schreiben" (BFA 26, 15).[3] From the age of fifteen at the latest Brecht wanted to formulate an overall view of life. Although Brecht's general account of life was to change considerably over time, the impulse to generalize was as strong at the end of his writing career as it was in the beginning. He begins, as he will end, as a wisdom-writer, someone who means to capture general truths and convey them to others.[4]

In Brecht's early writings sickness and death are central to his vision of life. Biographical circumstances may well have had something to do with this. By the age of fifteen he had been diagnosed both with a heart defect and as being "nervös" (BFA 26, 55). At the end of 1913 his father underwent

Young Mr. Brecht Becomes a Writer / Der junge Herr Brecht wird Schriftsteller
Stephen Brockmann et al., eds., *The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch*
Volume 31 (Pittsburgh: The International Brecht Society, 2006)

a serious abdominal operation in Munich.[5] Brecht's mother, whose health was not strong throughout his teenage years, died of cancer in 1920.[6] Numbers of boys from his school were killed during the First World War. However, such biographical facts do not of themselves explain the ubiquity of death in his writings, nor is it simply attributable to the fact that the theme had gained renewed currency in the arts around 1900. Not every boy with a weak heart or ill parents would dwell persistently on the matter as Brecht did, nor did every young writer at that time concentrate on this theme. It takes a particular kind of sensibility to be so strongly affected by the issue of mortality over such a long period of time. It also takes a particular type of imagination to treat the subject as Brecht did.

Equally, the boredom of which the young Brecht complained repeatedly ("Nichts los," "Fad," "Nichts Neues") when he was kept at home and prevented from joining in physical activities with his school-friends, appears not to have been merely circumstantial in origin, but the kind of chronic condition to which excitable ("nervös") personalities are particularly prone. At all events it remained a recurrent topic in his writing until the end of the 1920s. It also appears to have been intimately linked with his preoccupation with transience and, more importantly for the purposes of literature, with his verbal and imaginative treatment of the theme. Repelled by the death-in-life that boredom signified for an excitable sensibility, Brecht was strongly and persistently attracted to intense forms of experience and prone to imagining life melodramatically, in stark contrasts, setting one extreme against another, hot against cold, white (or red) against black, beauty against horror, hard indifference against maudlin sentimentality. Under the shadow of death the contrasts in life could be made to emerge more starkly, as he intended to show in "Das sterbende Dorf": "Was geschieht, wenn der Tod in eine Gemeinschaft von Menschen tritt. Da ändern oder besser, verschärfen sich die Charaktere. Da wandelt sich die Welt" (BFA 26, 49). As the poem cited in the title of this essay (see BFA 13, 89) indicates, the lukewarm, grey, middling areas of human experience generally held no attractions for him.

This complex of extreme and contrary responses to life has a long literary and artistic pedigree. What has not been noted so far, I believe, is the extent to which the young Brecht's way of imagining the world corresponds to the condition of the Saturnine melancholic, particularly the alternation of periods of extreme excitability with moods of tiredness, heaviness, sadness, acedia, coldness, hardness, and hypochondria, as analyzed by Giehlow and cited by Walter Benjamin:

> Wie die Melancholie, so verleiht auch der Saturn, dieser Dämon der Gegensätze, der Seele auf der einen Seite die Trägheit und den Stumpfsinn, auf der anderen die Kraft der Intelligenz und der Kontemplation, wie sie bedroht auch er die ihm unterworfenen, mögen sie an und für sich noch so erlauchte Geister sein, stets mit den Gefahren des Trübsinns oder der irren Ekstase—er,

> der um [...] Ficino zu zitieren, „selten gewöhnliche Charaktere und Schicksale bezeichnet, sondern Menschen, die von den andern verschieden sind, göttliche oder tierische, glückselige oder vom tiefsten Elend darniedergebeugte."[7]

Curiously enough, Brecht applied a neologism, "melancholerisch" (BFA 26, 242), to his own complex, shifting emotions of this kind. In today's terminology such mood swings might be attributed to the syndrome of "bi-polarity" or manic-depressive behavior. Yet there is no need to pathologize the condition in order to understand it.[8] Throughout history, the shadow cast over life by the intense awareness of transience has elicited alternating reactions of sadness and energetic activity from sensitive human beings. For some, such as the poets of the Baroque age, or Georg Büchner,[9] or the young Bertolt Brecht, both kinds of response are conjoined as dual aspects of a single, complex view of life. What one sees in Brecht's early poetry is not simply the coexistence of the sharply contrasting moods highlighted by Benjamin, but the emotional and poetic dialectic created out of the conflict. Melancholy seeks release in wild energy, knowing that this will afford, at best, temporary respite. For the poet such conflicts provide a constantly self-renewing source of melodramatic effects. The creation of such "Effekte" served in turn as a means of gaining at least temporary verbal control over troubling experiences.[10]

The close affinity of boredom and melodrama is evident on the very first page of "Tagebuch N° 10." After the recurrence of "Herzbeschwerden," noted on 15 May 1913, the entry for the 16th reads:

> Nachmittags daheim. Ewiges Einerlei! Wenn man nur hoffen könnte dabei! Wenn ich nur gesund werde. Die Gesundheit schätzt man erst, wenn sie verloren! Vielleicht kommt sie wieder!—Alle verlassen mich, Enderlin, Bingen, Albrecht und sogar Gehweyer. Das ist betrüblich! Alle diese '"Freunde" gehen. (BFA 26, 9)

The worry about his heart is understandable and one can only sympathize with the misery of a youngster confined to the house on a spring afternoon and cut off from his friends. But his expression tends to exaggeration ("Ewiges Einerlei!"); exclamation mark follows exclamation mark; the boys he has regarded as his friends up till now are reduced at a stroke of the pen to the status of betrayers; a miserable afternoon is thus converted in his imagination into a melodrama of universal betrayal: "Alle verlassen mich." This theme is then taken up in a poem, "Heimat," written shortly afterwards:

> Da verhöhnte laut mit ödem Spotte
> Ihn die wilde, zügellose Rotte
> Seiner Freunde... (BFA 26, 13)[11]

Eight years later, in 1921, exaggerated self-pity was still Brecht's way of dealing with boredom, although by now it was at least mixed with some self-irony: "Ich glaube nicht, daß in der Hölle Schreckliches passiert. Es wird dort *gar* nichts passieren. Sauve qui peut!" (BFA 26, 126). Even at the end of the Twenties one still finds him equating monotony with Hell, albeit to comic literary effect, when he has the men of Mahagonny refuse to be sent to Hell by God, "Weil wir immer in der Hölle waren" (BFA 2, 386). As we shall see, this technique of melodramatic exaggeration was deployed by Brecht in various ways in order to master not just the problem of boredom, but a range of other painful experiences. He was not merely bored by the sameness of life; at times he fell prey to the kind of profound alienation that was later to be given such prominence by Camus or Sartre, as the poem "Stunde des großen Kotzens" makes clear:

> Denn mir gefällt nicht mehr
> Diese Welt.
> Vor allem blick ich fremd
> Auf dies Geschöpf mit Namen Mensch, dem ich
> Gleichen soll, besonders dies Geschöpf
> Mißfällt mir sehr. (BFA 13, 294)

Here again the technique of sweeping generalization (with Biblical overtones) is part of a larger strategy of mastering the experience of alienation by literary means.

The young Brecht abominated boredom because it cast the pall of death over life: "Wieder nichts los.—Die ganze Woche sehr fad. Ab und zu ein wenig Kopfweh. *Angst.* Samstag abends im Musikschulkonzert. Schön und lang. In der Schule der ewige Schlaf. Kein Leben und nichts. Alles ist so tot. Und so müd. Wenn's nur schön Wetter würde. Aber da ist keine Aussicht" (BFA 26, 46). The entry dates from June 25, 1913, when the days of summer were at their longest. Yet the season he chose for the poems immediately following this entry is autumn:[12]

> HERBST
>
> All die blassen Tage
> Gehen so müd und verweint
> Und der wehen Tage Klage ist der Freude wilder Feind
> So daß die Liebe verknöchert und all die Liebe versteint.
> (BFA 26, 47)

The poem magnifies and universalizes the feeling of melancholy: even the passing days, the agents of transience, are themselves pale, tired, painful and joyless, while love—*all* love—ossifies and turns to stone. Whether consciously borrowed or not, the elements of the poem's iconography point back to the medieval period, to the Renaissance and to the Baroque, to the skull and the inscription on the tomb that reminds men that "Et in

arcadia ego,"[13] and to Dürer's engraving of "Melencolia I," where a massive stone globe symbolizes the hardness and weight—the Saturnine qualities—of earthbound life. By this technique of magnification the melancholic condition is made to yield a consolation of its own, in that the grandiose, allegorical vision of a comfortless world reassures the stricken spirit that it has at least gained special insight into profound, general truths about existence. Equally essential to the insights engendered by melancholy is the ambivalence inherent in the elements from which Brecht assembles his melodramas: the images of storms, trees or fire are all double allegories of the inseparability of life and death as seen by the melancholic eye.

In Brecht's early writings the melancholic gaze characteristically looks to the past, whether personal ("Erinnerung," BFA 26, 42) or historical, to find exempla of its own condition.[14] A fragmentary "prose ballad" entitled "Die Geige des Todes," for example, harks back to the medieval Dance of Death, imagining that the head of death's fiddle is carved into the grotesque face of a mocking faun which laughs and weeps at one and the same time:

> Er stellte das Gesicht eines Faunes dar.—Sonderbar... Dieses Gesicht lachte..., aber wenn man näher hinsah, weinte es. In den seltsam fragenden, verschmitzten Augen lag ein stilles Dulden. Aber der Mund lachte. Um ihn knitterte sich ein rohes, gemeines Lächeln. Die Falten zogen sich häßlich und wüst bis zu der engen, zurückgeschwungenen Stirn. Auf der lagen tiefe Falten gegraben. Auch die Nasenflügel waren traurig und schienen zu beben. Ein seltsam Gesicht! Wer es gesehen hat, der brachte es nie mehr aus den Augen. (BFA 26, 43-4)[15]

The grotesque face holds up a mirror to melancholy, reflecting its sadness and (self-) mockery, confirming what the melancholic knows already: that self-pity in the face of transience is ridiculous. Here again, the technique of melodramatic exaggeration is applied to a familiar trope both to suggest the universality of the truths captured in the melancholic imagination's contradictory responses to the world and, *en passant*, to aggrandize the poetic self that grapples with a world seen in such terms.

The same lurid imagination that saw itself looking into the face of this mocking faun was much given to the depiction of heroic situations and figures, literary relatives of Dürer's Knight as he resolutely makes his way through life although beset on every side by Death and the Devil. As in Baroque theater, the "Fallhöhe" experienced by the mighty or strong when they are brought low dramatizes the power of Vanitas much more drastically than the lives of ordinary mortals.[16] As one might expect, the melancholy gaze tends to see such heroic figures at a moment of defeat.[17] The poem "Fontainebleau," for example, imagines Napoleon taking leave of the imperial guard after his abdication. The atmosphere is imbued with melodramatic melancholy:

Der Regen griff mit müden Händen
Entlang des Schlosses Sarkophag
....
Die hohen Wände starrten
Schwermütig und träg in den schmutzigen Hof
Wo zwei Rößlein einsam harrten...
Und den durchnäßten Boden scharrten...
...Naß ist's und kalt...
...Und aus den Wolken grau geballt
Die wie ein grauer Schleier scheinen
Todmüde tastend der Regen troff
In leisem, schluchzendem Weinen...(BFA 26, 44-5)

If Napoleon's fall from power is accompanied by funereal imagery ("des Schlosses Sarkophag," "Wo zwei Rößlein einsam harrten"), other formerly powerful figures are imagined in the hour of death itself. The dying minutes of Alexander the Great, for example, are enacted on a typically melodramatic stage-set:

Ganz still ist's.
Im Gemach zittert rotes Licht
Zweier Ampeln
Über die Seidenteppiche her ...
Und die Purpurdecken glühen gedämpft.

Qualvolle Tropfen
Über die Stirne krochen
Glühend heiß (BFA 26, 38-39)

The mighty emperor, undefeated in life, is of course defeated in this, his "letzte Schlacht," but the poet treats even his demise in the grand manner, by having Alexander imagine the moment of his own death as one when his Macedonian troops succumb at last to a more powerful enemy:

Ha! Wie Eisenfeuersalamander
Diese Makedonier stürmen ...
Es öffnen sich
Schauerlich
Tausend Rachen....
Und die Kolonnen zusammenkrachen...
Leichen sich türmen. (BFA 26, 40)

The deaths of a nameless Cardinal (BFA 26, 17-18), of "Tais Rottenbrocker" (BFA 26, 52), and of Savonarola (BFA 26, 73-4) are all given similarly melodramatic treatment.

At times the melancholy awareness of the universality of defeat, suffering, death and death-in-life introduces what one might describe as a democratic element into Brecht's early poetry.[18] His poem "Die große Straße," for example, imagines the endless procession of mankind: "Sie leben und sind doch alle schon tot" (BFA 26, 80). From the mass of humanity other poems pick out such figures as "Der Bettler" (BFA 26, 37), or the orphaned "Narr" ("Seine Mutter ist ihm gestorben heut/ Nun muß er trauern im Schellenkleid/ Der arme Narr"; BFA 26/ 72), or a poor "Pierrot" who, like the heroic Savonarola, is dignified by being depicted as the object of a *Pietá* while the bells toll for the "großen Christus" on Ash Wednesday:

> Die läuten dumpf und voller Pein
> Das Sterben des großen Christus ein.
>
> In einem der letzten, grauen Häuserlein
> Still bei des Morgens trübem Dämmerschein
> Liegt Pierrot tot mit starrem Leib
> Und neben ihm weint ein altes, armes Weib. (BFA 26, 73)

Similar sympathy (tending at times to downright sentimentality) is shown towards "Die Vergessenen" ("Sie leben und sterben irgendwo/ An einem fremden Steg/ Das Leben geht vorüber roh/ Und über sie hinweg," BFA 26, 74); to the corpses of countless unnamed soldiers after the battle of Borodino ("Die hocken verkrümmt, die jungen Gesichter blaß/ Die Hände im starren Schnee begrabend...," BFA 26, 73); and to the lines of "Arbeiter" trudging back to the misery of grey homes after the misery of work in grey factories:

> Stumpf und mühsam sie schleichen – –
> In dem müden Gesicht
> In dem kummerreichen, bleichen
> Stehen die Augen—ein totes Licht—
> Als wären sie Augen von Leichen. (BFA 26, 15)

Occasionally Brecht would attempt to shake off his fascination with greatness, as in this pastiche of a classical distych:

> Warum bestaunst du, verzweifelnd an eigener Kleinheit, den Felsen
> Warum belächelst du nicht das Steinchen, dich freuend der eigenen Größe? (BFA 26, 83)

Nevertheless, in Brecht's early writings such sadness at the transience of all things tended to issue in poems celebrating the lives of the great and powerful and in a peculiarly Saturnine fascination with violence: "Es gibt wenige, die untergehen können, die mit Haut und Haaren aus den Fugen

gehen, mit zerschmetterten Händen hinauskriechen. Die Mehrzahl verreckt in Vereinen" (BFA 26, 149). [19] The genealogy of the Saturnine aspect of the melancholic disposition is described by Walter Benjamin as follows:

> Schon das Mittelalter hatte des saturnischen Anschauungskreises in mannigfachen Umbildungen sich bemächtigt. Der Monatsbeherrscher, "der griechische Zeitgott und der römische Saatendämon" sind zum Schnitter Tod mit seiner Sense geworden, die nun nicht mehr der Saat, sondern dem Menschengeschlecht gilt, so wie es nicht mehr der Jahresumlauf mit seiner Wiederkehr von Aussaat, Ernte, Winterbrache ist, der die Zeit beherrscht, sondern das unerbittliche Abrollen jedes Lebens zum Tode.[20]

Brecht uses precisely this symbolism both to herald the death of Alexander the Great ("Hörst du die Sense schwirren?" BFA 26, 39) and, ironically, to have Alexander imagine his army as an embodiment of the "Schnitter Tod" at the very moment when he is about to be cut down:

> Der Kaiser richtet sich fiebernd empor:
> "Vorwärts, Makedonier!
> Da drüben die Reiter vor!
> Zum Sturm, Soldaten!
> Längst reiften die Saaten!" (BFA 26, 40)[21]

Yet the poems of the young Brecht do not contemplate the men of power and violence with the horror commonly felt by their victims. On the contrary, the violence done by "Die Gewaltigen" is regarded as both necessary and admirable:

> Sie schreiten mit hartem Eisengesichte
> Mit Augen hart wie Stein
> Und einer Stirne marmorfein
> Durch die Geschichte.
>
> Sie gehen durch graue Nebeldichte
> In den lohen Augen den Purpurschein
> Von vergossenem Blut—doch gewissensrein
> Schreiten sie zum Gerichte.
>
> Ihr Spruch ist hart - -
> Mit den Fackeln loh
> Brennen die Wunde sie rein - -
>
> Sie kämpfen ehrlich auf Männerart
> Und vernichten sie auch manch' Menschen roh—
> Sie läutern der Menschheit Sein. (BFA 26, 12)

In this instance violence is justified by a kind of Nietzschean morality, as a means of purifying humanity. Brecht continued to use similar arguments in defence of violence during the Twenties. In 1927 he noted:

> Für einen starken Gedanken würde ich jedes Weib opfern, beinahe jedes Weib. Es gibt viel weniger Gedanken als Weiber. Politik ist auch nur gut, wenn genug Gedanken vorhanden sind. (Wie schlimm sind auch hier die Pausen!) Der Triumph über die Menschheit. Das Richtige tun zu dürfen, unnachsichtig, mit Härte. (BFA 26, 289)

When Brecht finally committed himself to Leninist politics at the end of the Twenties he erased the last traces of any such enjoyment of power and violence for their own sake, replacing them with the logic of revolutionary radicalism: "Es hilft nur Gewalt, Wo Gewalt herrscht" (BFA 3, 224); "Versinke in Schmutz/ Umarme den Schlächter, Aber/ Ändere die Welt: sie braucht es! (BFA 3, 116). In Brecht's earliest writings, by contrast, violence is not always made to appear morally respectable. In "Der alte Ritter," for example, the knight, a veritable emblem of Vanitas ("der Panzer ist längst zerbeult/ Das Schwert arg schartig geworden./ Der Helm geht in die Brüche schier/...Und aus dem alten verbogenen Visier/ Schaut ein zerhauen Gesicht heraus"), decides to go down fighting simply in order to die with some last remnants of self-respect:

> Bevor wir mitten in grüner Heid
> Gar jämmerlich verderben - -
> Da ist's, mein Rößlein, höchste Zeit
> Daß ehrenvoll wir sterben!
>
> Auf, auf, mein Roß
> Uns treibt die Not
> Wir warten des Kaufherrn Wagentroß
> Und sterben kämpfend den Heldentod. (BFA 26, 20-21)

Such relish for violence is still plainly evident in Brecht's plays of the 1920s, notably in *Leben Eduards des Zweiten*, or the "Galgei" project which he described as a "Lustmordspiel" (BFA 26, 144),[22] and even as late as the first performed version of *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* (1929) where Paul Mahoney takes delight in emulating the devastating power of the hurricane and refuses, even when faced with the electric chair, to repent his decision to indulge every impulse, no matter how destructive: "Ich wünsche, daß ihr alle euch durch meinen schrecklichen Tod nicht abhalten laßt, zu leben, wie es euch paßt, ohne Sorge. Denn auch ich bereue nicht, daß ich getan habe, was mir beliebt" (BFA 2, 461).

With his eyes fixed on the transience of all things, a person in the grip of melancholia has no interest in exercising prudence in his conduct of life. In a secularized version of the Biblical wisdom that whosoever shall lose

his life shall gain it,[23] the young Brecht preached the reckless expenditure of life, the sacrifice of the small to the great:

> Es ist mitunter ein schwer zu erringendes Verdienst, nur ein kleines Autodafé im Grünen zustande zu bringen. Man sollte nicht so bedenklich sein zu zögern, sich selbst dabei auf den Holzstoß zu plazieren, wenn sonst die kleine Fete ins Wasser fiele. Aber man schont sich und stirbt daran. Man muß seinem Schenkel seinen Fuß opfern und seinen Schenkel seinem Kopf. Aber für gewöhnlich läuft man nur herum aus Überdruß am Sitzen und hat dann Gedanken wie ein Hund Würmer. (BFA 26, 223)

As destruction was inevitable, Brecht reasoned, the individual ought to submit to it knowingly, even seeking it out deliberately in order to experience the passing moment as consciously and intensely as one's powers of endurance permitted: "Wenn ein Mann richtig lebt, lebt er wie im Sturm, den Kopf in den Wolken, mit wankenden Knien, im Finstern, lachend und kämpfend, stark und schwach, oftmals besiegt und nie unterworfen" (BFA 26, 109). Brecht's early poems are filled with such images of storms[24] and mighty trees, the first of these being "Der Baum" (written on 19 July, 1913). This tree, "der schönste und größte von allen Bäumen" reaches high above the other trees in the forest ("Er kam der Sonne näher fast von Tag zu Tag") in order to enjoy its lone struggle with the storm to the full:

> Stolz und trotzig, mit gereckter Stirne
> Wohl schon viele hundert Jahre alt—
> Und hielt stand dem Sturm, dem Hagel, dem Regen—
> Der ihm so loh verletzt seiner Äste Gezwirne
> Seinen Feinden stellt er die beharrliche Kraft entgegen
> Und der durchkämpften Jahre Gewalt. (BFA 26, 34-5)

The poem remained fragmentary, but later treatments of the theme stage the inevitable destruction of the tree at the hands of nature in the lurid, melodramatic manner of which the young Brecht was so fond.[25]

The fact that the first of these great trees grows in the heart of an "Eichenwald" is surely not coincidental. Brecht responded to the patriotism of the times as enthusiastically as anyone. When taunted by one of his school-friends about the fact that he should not be attending the "Militärschwimmschule" if his health prevented him from joining the training corps ("Wehrkraft"), he confessed to his diary, "Das kränkte mich sehr" (BFA 26, 19). His "Bannerlied," written in 1913, when the expectation of war was already widespread throughout Europe, allowed him to imagine himself joining or indeed leading the fighting from which he was excluded by his weak heart:

Und wenn in schweren Tagen
Das Vaterland in Not
Dann wollen voran wir tragen
Das Banner schwarz-weiß-rot.

Wir wollen vorwärts stürmen
In todesmut'gem Lauf
Auf feindlichen Leichentürmen
Die Fahne pflanzen auf!

Und wenn am Abend wir sinken
Und sterben den Heldentod
Dann soll uns tröstend winken
Die Fahne schwarz-weiß-rot. (BFA 21-22)[26]

The notion of patriotic death was entirely consonant with the melancholy and melodramatic way of imagining life outlined in this paper, in that it offered Brecht another way of wresting some meaning from the destruction that life inevitably entailed. Although individual isolation tended to dominate the young Brecht's way of thinking about and reacting to life, this view co-existed with its antithesis, a belief in the value of community. The latter tendency was generally pushed into the background until the end of the 1920s, but it did manifest itself in various ways. For someone who insisted that each individual lived and died alone,[27] and that loneliness was a source of strength,[28] Brecht had a strong need for friendship and at times suffered acutely from loneliness, even in the midst of close relationship:

> Ich bin aufgestanden. Wir schlafen nicht, die Marianne nicht und ich nicht, ich habe den Bademantel an, sitze auf dem Sofa, habe das Zittern in Armen und Beinen, die Einsamkeit bricht aus in mir. (BFA 26, 234)
> Immer wieder bricht es aus: die Anarchie in der Brust, der Krampf. Der Ekel und die Verzweiflung. Das ist die Kälte, die man in seinem Herzen findet. Man lacht, man verachtet das, aber es sitzt im Lachen selbst, und es nährt die Verachtung. (BFA 26, 263)

Even at this distance in time Brecht was clearly still haunted by the vision of the mocking faun's face on the head of Death's fiddle described above. On another occasion, in February 1922, he observed that all human institutions, including art, philosophy, religion and intoxication, were nothing but avoidance strategies, "Aktionen gegen das Gefühl der Einsamkeit, Ausgeliefertheit und Rechtlosigkeit des Menschen" (BFA 26, 270). Like Kafka, another virtuoso of loneliness, the young Brecht would repeatedly attempt to break out of his isolation, the most controversial attempt of this kind being his engagement, as a writer, on behalf of the German cause during the first two years of the First World War.

There have been various attempts to play down the importance of the patriotic poems, essays and prose sketches Brecht wrote in 1914-15. These have been taken as evidence of the confusion sown in an otherwise intelligent young mind by concentrated pro-war propaganda in those years.[29] They have been read, not as the products of patriotic enthusiasm, but of opportunism on the part of an ambitious young writer willing to write whatever newspaper editors demanded in order to have his name appear in print.[30] It has even been argued that the patriotic poems and prose should be read as exercises in irony and parody on the part of a sophisticated young writer bent on undermining the current jingoistic mood in Germany.[31] In this context the awful rhyme (König des Lands/ Immanuel Kants) in the following verses in praise of Wilhelm II has been cited as an example of such calculated irony:

> Steil. Treu. Unbeugsam. Stolz. Grad.
> König des Lands
> Immanuel Kants
> Hart kämpfend um der Schätze hehrsten
>
> Den Frieden. (BFA 13, 76)

However much one might wish that such lines should not be taken at face value, this is probably exactly how Brecht intended them to be taken. Grotesque though it may seem to us today to associate Wilhelm II's notorious lack of intellectual distinction with Kant's genius, countless writers of the time defended the German cause in terms of the country's cultural mission: it was precisely as a country of "Dichter und Denker" that middle class Germans believed themselves to be "compelled" to wage war in 1914. Equally, it was widely claimed that Germany was a reluctant participant in the hostilities, and that the efforts of its leaders, and of the Kaiser in particular, to preserve peace on the continent had been thrown back in the country's face by its belligerent and jealous neighbours.[32] One can hardly blame a sixteen-year-old, particularly one who was clearly patriotic well before war broke out, for believing what the vast majority of his countrymen believed. As for awkward stresses and infelicitous forced rhymes, Brecht's early verses are so full of them that "König des Lands/Immanuel Kants" is by no means exceptional. A few examples will suffice: "schien/ darinn'" (BFA 13, 13); "Tonsur/ Gottesschwur" (BFA 13, 19); "der deutsche Leu/ Männertreu" (BFA 13, 21); "Diadochen/ krochen/ Molochen" (BFA 13, 25); "Alexander/ Eisenfeuersalamander" (BFA 13, 26); "Tag/ Sarkophag" (BFA 13, 29); "mit gereckter Stirne/ seiner Äste Gezwirne" (BFA 13, 34-5); "Wie ein König stand er, so hoch und rag./ Er kam der Sonne näher fast von Tag zu Tag" (BFA 13, 35); "Gefährtens/ Werdens" (BFA 13, 46-7); "zu ihm wehte/ Im Gotteszwiegebete" (BFA 13, 57).

In fact Brecht's patriotic prose and poetry from the early years of the war were entirely characteristic of the way he imagined the world at that time. The war gave the lonely melancholic an opportunity to feel

part of a communal enterprise, to submerge "ich" in "wir." In this context the concept of sacrifice ("Opfer") promised to wrest new meaning from transience. Hitherto Brecht had mastered this problem imaginatively in two ways. One was through melodramatic excitement and the intensity of sensations one might glean from self-abandonment to the destructive force of time. The other, less common route, was through the individual's search for a transcendental spirituality that rises above the desire for the mere prolongation of life:

> Draußen hört der Kranke die Mönche beten.
> Wie sie flehen! Gott soll seiner Heiligkeit
> Gebendeit Leben
> Noch einmal, noch eine kurze Zeit
> Hinzugeben.
>
> Doch drinnen lächelt der Kardinal—ganz leis – –
> Und sieht auf der Sonne Goldgestrahl
> Doch in den Feueraugen im bleichen Gesicht
> Brannte solch lohendes, hohes Licht
> Als wenn er betete heiß. – –
>
> Im hohen, weiten Kapitelsaal
> Lag tot, doch lächelnd der Kardinal. (BFA 26, 18)

Engagement in the patriotic cause, even if only through writing, permitted Brecht to synthesize various needs in his imagination: his taste for melodrama, a wish to escape from loneliness, the desire for transcendent justification, and, finally, his fascination with "Größe." That Brecht nurtured a personal ambition for greatness from an early age is evident from the satisfaction with which he records the verdict of a Frau Veeh, a woman he had met at Bad Steben: "Ich habe sie sehr lieb gewonnen. Sie sagte vorgestern, als wir allein spazieren gingen: 'Ich habe das Gefühl, Eugen, als ob Sie noch einmal ein ganz Großer unseres Volkes werden würden'" (BFA 26, 67). This personal ambition never left him, despite his later gestures towards modesty. More importantly, as far as the direction of his writing was concerned, he remained attracted to greatness as a feature of ideas, art, events and movements throughout his career. "Der große Gedanke schafft;/ Er läßt sich nicht von uns weisen" (BFA 26, 31) is how he put it in 1913; when he was pursuing his plans for a renewal of the theater at the end of the 1920s it was the idea of creating "das große Drama" that inspired him, a form of theater capable of representing the great forces in history as Shakespeare's theater had once done. It was interest in the great moments that would shape history that drew him to the German national cause in 1914, just as it was one of the reasons for his commitment to "die große Sache" of the revolution from 1929 onwards, when he was prepared, once again, to justify the "Opfer" of the individual for the greater good of the community.[33]

Although the young Brecht was well aware of his tendency to melancholy, the evidence of his early writings corresponds only partially to that condition, even when it is understood as the internally contradictory syndrome diagnosed by the theorists of the Renaissance. Admittedly, those theories also allowed for the mixture of different "humours" in an individual personality, so that "Jovial" warmth, say, could temper "Saturnine" coldness, but the aim of this essay is not to re-instate Renaissance theories, simply to draw attention to the presence in Brecht's early writings of the symptoms they diagnose and of the way opposing elements can interact dialectally. The very first poem in Brecht's first diary indicates the presence of an element that does not belong to the complex of Saturnine melancholy. Like many of the poems that follow, "Sommer" employs lurid contrasts to describe the kind of melodramatic events we have noted elsewhere, a "düstere Mordtat" committed "in düsterer Nacht," the suicide of the murderer who "noch im Sterben grauenvoll geflucht," and the eruption of violence "an einem sonnigen Sommertag," when soldiers burn a village to the ground before departing in triumph:

> Dunkelrot wälzte sich drüben ein Meer
> Zuckender Flammen...
>
> Da zog das siegreiche Heer vorbei
> Fackeln leuchteten rot
> Trommeln rasselten die Melodei –
> Hint'her pfiff fröhlich der Tod! (BFA 26, 11)

These events are, however, framed by descriptions of the poet's tranquil mood as he listens to the ancient linden tree telling him of the gruesome things it has witnessed:

> Lang lag ich im Gras in süßer Ruh
> An jenem Sommertag unter dem Baum
> Und hörte wie in schönem Traum
> Den redenden Blättern zu.

This calm state of mind was certainly not always at the young Brecht's disposal. A series of entries in his journal from 1920 reveal uncertainty about the desire for intensity that accompanied and offered relief from his melancholy. On 7 July 1920 he muses that it would be good to be able simply to accept the monotony of life:

> Es ist so still! Wenn man sich beruhigen könnte an dem einfachen großen Rhythmus des Lebens, dem Fressen von Kartoffeln ... den ewigen gleichen Konflikten ohne Unterschied und Finesse. Man verflucht die Einförmigkeit allen Lebens, die stumpfsinnige Weigerung aller Lebewesen, in neuen Formen ihre alten Bedürfnisse

> zu verrichten—weil man selber arm und ohne starke Bedürfnisse ist. (BFA 26, 126)

On 3 September he returns to the arguments in favor of pursuing intense experience:

> Um glücklich zu sein, gut zu operieren, faul sein zu können, hinter sich zu stehen, braucht's nur eines: Intensität. Intensiv unglücklich zu sein, das heißt nicht an die Sache glauben. Ein Unternehmen draus machen. Amor fati. Alles mit ganzer Seele und ganzem Leibe tun! Was, das ist gleichgültig! Klein *oder* groß! Beides! Nicht immer Politik, Hoffnung auf Zukunft, Sonnenschein! Sauft ihn, den Regen! Bei seinem Unglück dabeisein, sich ihm widmen, mit Haut und Haar! Nur die Stunden sind verloren, unter dem Preis verkitscht, Angstverkäufe, Feigheitsgewinste, wo man nichts zu sagen hätte zu sich, über die Dinge. Wo man nicht brüllte, nicht aufschrie, nicht lachte, nicht die Zähne bleckte, nicht den Finger in die Schläfe bohrte, nicht einmal schwamm oder hasenäugig schlief. (BFA 26, 152)

His entry for the next day, however, questions the worth of intensity again, wondering whether it might not be a sign of weakness rather than strength: "Manchmal juckt es mich: meine verdammte Neigung zum Intensiven, ist es ein Symptom für irgendeine schwache Stelle im Apparat?" (BFA 26, 153). His first response is to dismiss the doubt: "(Gleichviel, es macht ja nichts!) Dann müßte man darauf Nachdruck legen, Nährsalze dorthin schmeißen oder die Stelle entlasten oder sie trainieren!" Reflecting on the attempts of people suffering from "tabes dorsalis" to disguise their condition, however, the doubts return:

> Diese Leute haben auch meistens eine bewundernswert gerade Haltung, es sind keine biegsamen Leute, es sind Charaktere, Entweder-Oder-Menschen, sie schlüpfen nicht, kuschen nicht, lavieren nicht. Sie treiben alles zum Äußersten, sie haben Haltung aus Angst vor ihren gläsernen Herzen. Kurz: es sind *arme* Leute. (BFA 26, 153)

After a visit to the theater that evening he returns full of enthusiasm for his own vision of Jesus as someone who embodies the virtues of "lavieren" and the avoidance of intensity or conflict:

> Es sind mystische Visionen, ein guter Mensch unter einem Feigenbaum, das Herz auf der Zunge, ein lebender Eindruck, ein ganz nabelloser Mensch, ein gelungenes

> Geschöpf, zwecklos, ohne Benötigung irgendeiner Rückensteifung (Pflichterfüllung oder so). Ganz lavierend, biegsam, wolkengleich, voll von Sternenhimmeln, milden Regen, Weisheiten, Fröhlichkeit, Vertrauen, Möglichkeiten. Der gute Mensch in einem. (BFA 26, 154)[34]

This type of character, he felt, could not be presented in drama: "er bietet keinen Widerstand. Er bietet keinem Ding ein eigenes Gesicht—es wäre ein Affront, ein Aufsichbeharren, ein Hochmut, ein Eingriff in den andern." In fact, however, Brecht did go on to dramatize this type of contemplative, unresisting or merely passive figure, in the fragmentary "David," in *Im Dickicht* and in *Mann ist Mann,* all of them experiments in the dramatic potential of different kinds of passivity. Yet in these plays, as in the much later *Der gute Mensch von Sezuan*, he was only able to build the play around an unresisting character by embedding the figure in a melodramatic action driven along by the aggressive forms of behaviour that had dominated his imagination in his early poetry. In the meantime, however, he had discovered how to put into effect another way of balancing his penchant for melodrama with the contemplative response to the world that viewed passionate intensity with ironic detachment. From an early stage he had realized the importance of formal control: "Aber da komme ich doch immer wieder drauf, daß das Wesen der Kunst Einfachheit, Größe und Empfindung ist und das Wesen ihrer Form Kühle" (BFA 26, 122). A month later, admittedly, he was angry that he had imposed too much control on the material when revising *Baal*: "Er ist zu Papier geworden, verakademisiert, glatt, rasiert und mit Badehosen usw. Anstatt erdiger, unbedenklicher, frecher, einfältiger! Jetzt mach ich nur mehr feurige Dreckklöße!" (BFA 26, 129). With the invention of epic theater Brecht was able to put his insight into the worth of ironic distance into dramaturgical practice. On the other hand, the melodrama generated by Saturnine "Dreckklöße" from the lineage of Baal proved to be just as necessary to inject life into epic theater as the alienating techniques Brecht later developed to hold life at a critical distance.

Notes

[1] "Wenn der Sinn für Literatur in einem Menschen sich erschöpft, ist er verloren" (BFA 26, 222).

[2] Similarly, as Hans-Harald Müller and Tom Kindt observe, Brecht's lyrical "Selbstporträts" are just as stylized as his "Selbstbilder." H.-H. Müller and T. Kindt, *Brechts frühe Lyrik: Brecht, Gott, die Natur und die Liebe* (München: Wilhelm Fink Verlag, 2002), p. 117.

[3] The oneness of life and death was a theme preoccupying a good number of artists and writers around 1900. Edvard Munch, for example, composed a cycle of 75 paintings entitled "Frieze of Life" which was exhibited at the Berlin Sezession in 1902, in Leipzig in 1903, and in Prague in 1905. One of the paintings, of a male figure, was entitled "Melancholy." The young Brecht returned repeatedly to the idea of grouping his poems in cycles; one, entitled "Der Astronom," "Soll an 12 Sternen die Entwicklung der Menschheit zeigen" (BFA 26, 97).

[4] Edgar Marsch describes this tendency as "die naiv zur Verallgemeinerung tendierende Wirklichkeitsaneignung des heranwachsenden Brecht." Edgar Marsch, *Brecht-Kommentar zum lyrischen Werk* (München: Winkler, 1974), p. 77.

[5] See the journal entries for December 1913 (BFA 26, 88-103).

[6] When worried by the prospect of his mother's death, Brecht would visit the nearby cemetery: "Daheim ist es still. Ich gehe immer auf den Friedhof, und ich bin gern dort" (BFA 26, 127). When she died on 1 May 1920 he recorded the event and his reactions to it with the same kind of harsh contrast as he had been using in his poems from 1913 onwards: "Meine Mutter ist gestorben am 1. Mai. Der Frühling erhob sich. Schamlos grinste der Himmel" (BFA 26, 116).

[7] Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1963), p. 163. Given Brecht's plan to write a cycle based on twelve stars, one wonders whether he was aware of the connotations of Saturn, Helios/Jove, Luna, but there is no evidence to allow further investigation.

[8] In Carl Pietzker's psychoanalytic reading Brecht's early fantasies of death and destruction are "masochistisch" in character; Carl Pietzcker, *Die Lyrik des jungen Brecht* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1974), p. 215.

[9] This particular affinity between Brecht and Büchner is well brought out by Jürgen Hillesheim, "Geschichtspessimismus und fatalistische Vitalität: Georg Büchners *Dantons Tod* und Bertolt Brechts *Baal* im Horizont der Philosophie Arthur Schopenhauers," in H. Gier and J. Hillesheim (eds.), *Der junge Brecht: Aspekte seines Denkens und Schaffens* (Würzburg: Könighausen und Neumann, 1996), pp. 103-125. Incidentally, in October 1921 Brecht described Büchner's *Danton* as "Ein großartiges Melodrama," but added, "Dergleichen ist kein Vorbild mehr, aber kräftige Hilfe" (BFA 26, 248).

[10] When planning an (unrealized) dramatic sequence on the life of the mad King Erich XIV of Sweden, Brecht noted, "Dabei gibt's sehr schöne *Effekte*" (BFA 26, 30).

[11] The theme of betrayal is taken up yet again in "Judas Ischariot" (BFA 26, 32-4) and that of abandonment in "Gethsemane" (BFA 26, 83). No opportunity for melodramatic effects is missed, e.g: "das sickernde Blut/ Überrieselt das dunkle Gewand" (BFA 26, 33), or "Da die Sterne am Himmel weinten und der Sohn/ Gottes kniete zwischen hoher Geisterblum Pracht" (BFA 26, 83).

[12] See also "Herbststimmung aus 'Tanhäuser'" (BFA 26, 55), "Herbst" (BFA 26, 80), "Herbstmoor" (BFA 26, 84), "November" (BFA 26, 86).

[13] The quotation is from Virgil's *Eclogues*. Its best-known pictorial representation is a pair of paintings by Poussin, only the first of which showed the skull on top of the tomb.

[14] The young Brecht had a considerable interest in the Middle Ages. In July 1913 he thought

of writing: "'Vision Karls V.' In einzelnen Erzählungen wird die Geschichte des Mittelalters geschildert" (BFA 26, 57).

[15] In the poem "Leidenschaft," a fiddler, unable to resist the compulsion to play music, plays his own dance of death: "Er spielt so süß mit blassem Gesicht—/ Und dann fällt er um und ist tot" (BFA 26, 58). Even by this stage Brecht may already have got to know Nietzsche's *Die Geburt der Tragödie*, in which music is said to express the ambivalence of the Dionysiac state, another expression of the dichotomy ineherent in melancholy. See also Brecht's "Tanzlied" of 1918 (BFA 13, 130) and the nickname "Dionysos" given to one of his friends, Otto Müllereisert (BFA 13, 140).

[16] As Brecht observed in a later poem, "Es ist doch merkwürdig, wie doch auch die Größten vergehen/ Und nichts bleibt außer Staub. Wie das Gras" (BFA 26, 296). The allusion ('Gras') is to Ecclesiates.

[17] The most direct statement of Brecht's view of the vanity of any belief in victory is his poem in Latin, "Victor Mors," which begins, "Omnes victores superat sors" (BFA 26, 17). By 1922 he had become no less pessimistic: "Ach es gibt in Wirklichkeit/ Nur/ Besiegte und Feiglinge" (BFA 13, 262).

[18] Democratic is perhaps too generous a word for Brecht's earliest poetic sympathies. He was interested above all in the *extremes* of heroism or poverty or old age as sources of figures who could be made to yield melodramatic effects. Towards the bourgeoisie he generally showed the scorn typical of many children of that class. His "Knüppelverse auf unsere Zeit," for example, regret the passing of the heroic age: "Denn vorbei ist die Zeit der Händel und Raufleute/ Nun kommt die der Händler und Kaufleute" (BFA 26, 91).

[19] As early as 1964 Klaus Schuhmann drew attention to Brecht's early interest in greatness: Klaus Schuhmann, *Der Lyriker Bertolt Brecht 1913-1933* (Berlin: Verlag Volk und Welt, 1964), p. 28.

[20] Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1963), p. 165.

[21] In his war poetry two years later Brecht took the image further by imagining the corpses on the battlefield nourishing the crops: "Aus den Leibern der Toten sog/ Sie Kraft. Aus verwesender Jugend, aus der Erde blutvollem Trog" (BFA 13, 84). Brecht's taste for lurid contrasts elsewhere in his early writings suggests that this poem is not making a case against the waste of young life in war. Indeed the concept of painful but fruitful "Opfer" was central to his view of war at that time; see Ronald C. Speirs, "Brecht from the Beginning," *German Life and Letters*, New Series, Vol. XXXV No. 1, October 1981, pp. 37-46.

[22] "Am 'Galgei' muß das Ewige, Einfache ans Licht: Anno domini ... fiel der Bürger Joseph Galgei in die Hände böser Menschen, die ihn gar übel zurichteten, ihm seinen Namen abnahmen und ohne Haut liegen ließen. So möge jeder achtgeben auf seine Haut!" (BFA 26, 125). On the following day Brecht noted his desire to begin another, equally violent project: "große Lust ... das einfache, dunkle Leben zu gestalten, hart und knechtisch und grausam, mit der *Liebe* zum Leben" (BFA 26, 126).

[23] In his "Philosophisches Tanzlied" Brecht puts it like this: "Wer nie sein Leben aufschnaufend wegwarf/ Dem hat es auch nie gehört" (BFA 13, 112).

[24] See, for example, "Sturm" in which men are urged to emulate the storm ("Denn Großes wird im ersten Sturm geboren," BFA 26, 43) or "Siegvater" ("Horch, wie der Sturm in den Lüften braust," BFA 26, 97). In 1916, when suffering from a recurrence of his heart problems, Brecht resolved that he ought to follow the example of trees defying a storm: "Ich gehe nicht ins Bett. Dort wird man krank ... es geht immer Wind und ich sehe, wie der Tag wächst und die kahlen Alleenbäume vor dem Fenster, die mit dem Sturm kämpfen" (BFA 26, 107).

[25] See "Der brennende Baum" of 1913 and "Das Lied vom Geierbaum" of 1917. The tree

was an important symbol in the poetry of Verhaeren which the young Brecht admired and acquired.

[26] When war broke out, Brecht published a poem "Der Fähnrich" (1915), in which he imagines the feelings of a young standard-bearer, "mit Augen wie Opferflammen" (BFA 13, 81) leading troops into battle and dying "in trunkenem Rasen" after killing five of the enemy. The poetry of Detlev von Liliencron, which Brecht possessed and admired and which may well have served him as a model, frequently treats death in war in brutal detail. Such details are an important means for the war poet to lend authenticity to his account.

[27] See, for example, "Die Alten": "Einsam waren wir beide/ Und gingen nebeneinander allein" (BFA 26, 47).

[28] "Man wird stark, wenn man einsam ist, und das beste Verhältnis zu den Menschen ist: weit weg" (BFA 26, 107). This assertion is immediately balanced by its antithesis: "Wenn man fünf Jahre einsam ist, kann man nimmer reden und wird krank. Jetzt bin ich an die vier Jahre allein."

[29] See Klaus Schuhmann, *Der Lyriker Berolt Brecht 1913-1933* (Berlin: Verlag Volk und Welt, 1964), p. 11.

[30] See Jürgen Hillesheim, *Bertolt Brechts Augsburger Geschichten* (Augsburg: Verlagsgemeinschaft Augs*buch*, 2004), p. 32.

[31] Ibid., pp. 36-41.

[32] That Brecht subscribed to this view is evident from his "Notizen über unsere Zeit" of August 1914, in which he insists on the "Größe" of the Emperor: "Jetzt plötzlich sind sich über seine Größe alle eins" (BFA 21, 12).

[33] See, for example, his observation, "Ein Kollektiv ist nur lebensfähig von dem Moment an und so lang, als es auf die Einzelleben der in ihm zusammengeschlossenen Individuen nicht ankommt" (BFA 21, 401). His earlier insistence in the early 1920s that one should sacrifice one's foot to one's thigh for the sake of pleasure returns in the words of the four agitators in *Die Maßnahme*: "Also beschlossen wir: jetzt/ Abzuschneiden den eigenen Fuß vom Körper" (BFA 3, 124).

[34] Brecht's early interest in Lao Tse (BFA 26, 168) is another expression of his attraction to non-resistance as an alternative to the pursuit of intensity and violence.

"Die Beiden" (The Two of Them): A Sonnet by Hugo von Hofmannsthal, Continued by Eugen Berthold Brecht (With the Balance of a Relationship)

Hofmannsthal and Brecht, considered opposites in the literature of the twentieth century, are connected by many direct and indirect associations. Hofmannsthal's prologue to the Vienna premiere of *Baal* in March 1926 is known. Brecht's early knowledge of Hofmannsthal's poetry can be seen in his poem "Die Beiden" (1913), which, like most of his earliest attempts at poetry, has received no attention until now. Brecht directly responds to Hofmannsthal's sonnet of the same title, in a sense continuing where Hofmannsthal left off. This is reason enough to explore the many, largely unknown traces of mutual knowledge of and interest in each other, and to recall Brecht's and Hofmannsthal's mutual friends, correspondents, and publication venues, from the beginning in the early 1920s to Brecht's attempt, in the summer of 1949, to develop a counter-concept to Hofmannsthal's *Jedermann* for the Salzburg festival.

Hofmannsthal und Brecht, die in der Literatur des 20. Jahrhunderts als Antipoden gelten, verbindet eine Vielzahl direkter und mittelbarer Bezüge. Bekannt ist Hofmannsthals Prolog zur Wiener Aufführung des *Baal* vom März 1926. Brechts frühe Kenntnisse von Lyrik Hofmannsthals läßt sich jetzt an seinem Gedicht "Die Beiden" aus dem Jahr 1913 belegen, das wie die meisten seiner frühesten lyrischen Versuche bislang keine Beachtung gefunden hat. Brecht knüpft an Hofmannsthals Sonett desselben Titels unmittelbar an und schreibt es gewissermaßen fort – Anlaß genug, die zahlreichen, vielfach unbekannten Zeugnisse wechselseitiger Kenntnisnahme und wechselseitigen Interesses, auch die gemeinsamen Bekannten, Briefpartner und Publikationsorgane, Revue passieren zu lassen, von den Anfängen in den frühen 20er Jahren bis zu Brechts Versuch vom Sommer 1949, ein Gegenkonzept zu Hofmannsthals *Jedermann* für die Salzburger Festspiele zu entwickeln.

"Die Beiden": Ein Sonett Hugo von Hofmannsthals, fortgeschrieben von Eugen Berthold Brecht (mit der Bilanz einer Beziehung)

Klaus-Dieter Krabiel

Es ist nicht häufig Anlaß, die Namen Hofmannsthal und Brecht in einem Atemzug zu nennen. Unter den bedeutenden Schriftstellern der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts gelten sie zu Recht als Antipoden. Zu einem Teil ist dies ohne weiteres auf ihre unterschiedliche soziale und intellektuelle Herkunft zurückführen. Hofmannsthal, Jahrgang 1874, dem wohlhabenden Wiener Großbürgertum entstammend und in einer Atmosphäre von Ästhetizismus, Dekadenz und Renaissanceschwärmerei aufgewachsen, empfing einen wichtigen Impuls vom französischen Symbolismus, den kein Geringerer als Stefan George ihm nahegebracht hatte. Seine Versuche, sich der Gesellschaft und der Geschichte zu öffnen und eine der Gegenwart angemessene Sprache zu finden—vielfach diskutiert unter dem Schlagwort "Chandos-Krise"—, führten nach der Jahrhundertwende zu deutlichen Korrekturen, aber zu keiner grundlegend veränderten Ästhetik. Für Brecht, den 1898 in der bayerischen Provinz geborenen Sohn einer Handwerkerfamilie, waren die Voraussetzungen vollkommen andere, auch die Startbedingungen ungleich schwieriger. Seine Literaturkenntnisse stammten zunächst aus der Schule und aus eigener Lektüre, die sich anfangs selbstverständlich am damals Gängigen orientierte, wie die Zeugnisse aus dem gut dokumentierten Jahr 1913 belegen.[1]

Von nicht geringerer Bedeutung als die unterschiedliche Herkunft war, daß zwischen den Jahren der ersten Wirksamkeit beider Autoren ein in seiner Tragweite kaum zu überschätzender historischer Umbruch stattfand. Der Weltkrieg mit seinen Folgewirkungen veränderte die Voraussetzungen des Schreibens radikal. Nach diesem Krieg war nichts mehr wie zuvor. Das alte Europa—Hofmannsthals Europa—war verschwunden, die Habsburgermonarchie, das deutsche Kaiserreich und das zaristische Rußland waren untergegangen, revolutionäre Umbrüche hatten sich ereignet. Die Erwartungen an Literatur und Kunst waren grundlegend andere als zuvor. Während der lange vor dem Krieg in der Welt der Literatur und des Theaters fest etablierte Hofmannsthal nicht mehr angemessen darauf zu reagieren vermochte, war der junge Brecht, der jetzt als Autor in Erscheinung trat, Exponent eben dieses Umbruchs. Bekannt geworden mit kraftstrotzend-vitalistischen dramatischen und lyrischen Arbeiten, die an Wedekind, Villon und Kipling, auch an subliterarische Traditionen wie den Bänkelsang anknüpften und eine neue, an der Umgangssprache orientierte Weise poetischen Sprechens einführten, war Brecht so etwas wie der Inbegriff der jungen Avantgarde der Nachkriegsjahre.

Young Mr. Brecht Becomes a Writer / Der junge Herr Brecht wird Schriftsteller
Stephen Brockmann et al., eds., *The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch*
Volume 31 (Pittsburgh: The International Brecht Society, 2006)

Um so bemerkenswerter, daß es doch Berührungspunkte zwischen Hofmannsthal und Brecht gab, sogar eine Vielzahl direkter und mittelbarer Bezüge. Auch das Interesse des einen am Werk des andern war größer als zu vermuten. Hofmannsthal hat den seit der Verleihung des Kleist-Preises durch Herbert Jhering im November 1922 bekannten Brecht vergleichsweise früh zur Kenntnis genommen. Der Komponist und Musikschriftsteller Egon Wellesz, der mit Hofmannsthal seit 1918 in engem Arbeitskontakt stand, erinnerte sich an dessen "lebhaftes Interesse an den jungen Dichtern, die um das Kriegsende ins Licht der Öffentlichkeit traten, vor allem an Bert Brecht, lange bevor man dessen Bedeutung erkannt hatte."[2] Die erste überlieferte Erwähnung des jungen Autors, dem Hofmannsthal übrigens nie persönlich begegnet ist, stammt vom November 1924, als er an der 1. Fassung seines Dramas *Der Turm* arbeitete; es war sein Versuch, die seit dem Weltkrieg erfolgten Veränderungen dichterisch zu verarbeiten. Zur "Scene der Zigeunerin" im 5. Aufzug notierte Hofmannsthal eine Reihe von Namen und Titeln, vermutlich zu dem Zweck, Anregungen für die Szene daraus zu schöpfen. Eines der Notate lautet: "Brecht: Baal / Eduard II."[3] Der im Dezember 1923 in Leipzig uraufgeführte *Baal* war 1922 bei Kiepenheuer in Potsdam erschienen; die Marlowe-Bearbeitung *Leben Eduards des Zweiten von England* hatte im März 1924 in den Münchener Kammerspielen Premiere und lag im selben Jahr im Druck vor.[4] Hofmannsthal waren demnach zu diesem Zeitpunkt zumindest diese beiden Stücke bekannt. Für seine Zeitschrift *Neue Deutsche Beiträge*, "II^te^ Folge. 3^tes^ Heft" (erschienen im August 1927), notierte er unter der Rubrik "Bruchstücke aus neueren Dramen" unter anderem: "Brecht Edward II."[5]

Bekannt ist Hofmannsthals szenischer Prolog zur Wiener Aufführung des *Baal* vom 21. März 1926: *Das Theater des Neuen. Eine Ankündigung*.[6] Mit Brechts Stück sollte im Theater in der Josefstadt ein Zyklus avancierter Gegenwartsdramatik eröffnet werden. Da es bei der vom Autor selbst inszenierten Aufführung durch Moriz Seelers "Junge Bühne" am Deutschen Theater in Berlin am 14. Februar 1926 zu tumultartigen Szenen gekommen war (wie schon anläßlich der Leipziger Uraufführung des *Baal* im Jahre 1923), schienen für das konservative Wiener Publikum vorbereitende Vorkehrungen angeraten. Verständnis zu wecken für das Stück und die Aufführung scheint jedenfalls der Zweck der szenischen *Ankündigung* Hofmannsthals gewesen zu sein. Vermutlich hatte Max Reinhardt ihn darum gebeten, für den Hofmannsthal zwei Jahre zuvor bereits den *Szenischen Prolog zur Neueröffnung des Josefstädter Theaters* verfaßt hatte (ebd., S. 495-502). Gespielt wurde jetzt in Wien die für die Berliner Inszenierung neu bearbeitete Fassung *Lebenslauf des Mannes Baal. Dramatische Biographie* (BFA 1, S. 139-167).

Hofmannsthals Szene *Das Theater des Neuen,* in einem Büro des Josefstädter Theaters spielend, ist ein ironisch anspielungsreiches "Vorspiel auf dem Theater." Neben Herbert Waniek, dem Regisseur des *Baal*, diskutieren die an der Aufführung beteiligten Schauspieler Oskar Homolka und Hermann Thimig sowie der Kulturkritiker Egon Friedell (er spielte eine kleine Rolle in Brechts Stück, den Mjurk), ferner—später hinzukommend und

am *Baal* nicht beteiligt—Gustav Waldau. Waldau hatte bei der Münchener Uraufführung 1921 die Titelrolle in Hofmannsthals Lustspiel *Der Schwierige* kreiert und spielte sie seit 1924 in Wien über viele Jahre. "Sie spielen sozusagen jeder sich selbst."[7] Während sich Waniek telefonisch in Berlin (also bei Reinhardt) um die Genehmigung der geplanten Aufführungsreihe bemüht, wird über das Eröffnungsstück diskutiert. Homolka (er hatte in Brechts Berliner Inszenierung den Baal, im März 1924 bereits den Mortimer in der Münchener Uraufführung von *Leben Eduards* gespielt) stellt sich uneingeschränkt hinter das Stück: "'Baal' von Brecht. ... Der Name ist ein Programm. Er bedeutet das Letzte, den Durchbruch ins Unbedingte, Neue, Elementare. ... Es ist der Mythos u n s e r e r Existenz, die elementare Erfassung unseres Daseins." (S. 506) Der konservative Thimig wirft die Frage auf, ob das in Wien auch verstanden werde, Theater sei "schließlich ein geselliges Institut" (S. 507). Daran schließt sich eine Kontroverse über die Ausdrucksmittel des Theaters an, in der Thimig zunächst die Bedeutung der überkommenen Sprache hervorhebt: "Ohne Sprache kein Inhalt. Ohne Geist keine Welt." (S. 508) Die Sprache als Vehikel des Geistes habe bis auf weiteres abgewirtschaftet, wendet Homolka ein. Die Zeit wolle erlöst sein—eine Formulierung, die Friedell aufgreift: Sie wolle vom Individuum erlöst sein, "dieser Ausgeburt des sechzehnten Jahrhunderts, die das neunzehnte großgefüttert hat" (S. 510). Alle "die ominösen Vorgänge in Europa, denen wir seit zwölf Jahren beiwohnen" (seit Beginn des Weltkriegs), seien nichts "als eine sehr umständliche Art, den lebensmüden Begriff des europäischen Individuums in das Grab zu legen, das er sich selbst geschaufelt hat" (ebd.). Womit die Aufmerksamkeit auf ein zentrales Motiv des Stücks gelenkt ist.[8] Thimig erinnert an seine persönliche Situation als Schauspieler und meint, um Individuen darstellen zu können, bedürfe es der Individualität. Waldau dagegen definiert den Beruf als das Schicksal, "nur man selbst zu sein, indem man immer ein anderer wird" (S. 512). Diese Beschreibung schauspielerischer Existenz wird zum Ansatzpunkt einer Verständigung; es scheint auch die Ebene zu sein, auf der Hofmannsthal selbst Verständnis für die jüngste Dramatik suchte. Der Schauspieler, bemerkt Friedell, sei "der symbolische Mensch. Die Amöbe, das unbestimmbare Urwesen, das sich von der Situation diktieren läßt, ob es Tier oder Pflanze sein soll." (Ebd.) Dem stimmt Homolka mit der Bemerkung zu, "der neue Mensch" verstünde "sich vor allem als Träger potentieller Energien"; "die herkömmlichen historischen und sozialen Grenzen des Individuums" hätten für ihn keine Bedeutung (S. 513). Woraufhin Waldau "eine außerordentliche Übereinstimmung" (ebd.) registriert und auch Thimig sich einverstanden erklären kann.

Am Ende verkündet Waniek, alles sei bewilligt, man könne sofort mit den Proben beginnen, das 'Theater des Neuen' werde am 21. März eröffnet: "Mit 'Baal' von Brecht!" (Ebd.) Der letzte Satz der Szene, den Friedell spricht—"Das heißt ja geradezu, einem den Boden unter den Füßen wegziehen" (ebd.)—scheint von Hofmannsthal nicht ohne selbstironischen Hintersinn formuliert; denn immerhin war es Max Reinhardt, Hofmannsthals "Hausregisseur," der sein Einverständnis mit dem jungen und jüngsten Theater—mit Brecht—erklärt hatte! Die szenische *Ankündigung* liest sich wie der Versuch, sich der jungen Dramatik in ihrer Eigenart und in

ihrem Anspruch zu nähern, ohne eine leicht ironische Distanz ganz aufzugeben. Es bleibe dahingestellt, inwieweit Hofmannsthal Brechts Intentionen getroffen oder verfehlt, ob er den *Baal* nicht zu dicht an den Expressionismus herangerückt hat.[9] Die Frage läßt sich auch deshalb nur spekulativ beantworten, weil nicht bekannt ist, ob er neben dem Druck von 1922 auch die damals nur als Typoskript existierende Bühnenfassung des Stücks kannte, die 1926 in Wien zur Aufführung kam. Unter diversen Titeln, die Hofmannsthal für den Jahrgang 1926/27 seiner *Neuen Deutschen Beiträge* notierte, findet sich auch seine *Ankündigung* des *Baal* (FDH: E N 1.1); sie ist dort allerdings nicht erschienen.

Daß Brecht ihm trotz seines Interesses nicht ganz geheuer war, daß er Hofmannsthal "ein wenig ungemütlich" blieb, belegt ein Brief an Willy Haas, den Herausgeber der *Literarischen Welt*, vom 19. Dezember 1926. Haas hatte Hofmannsthal um einen "Neujahrsgruß an die Jungen" für seine Zeitschrift gebeten.[10] Hofmannsthal lehnte anderer Verpflichtungen wegen ab und bemerkte dann mit Blick auf "die Jungen," er sei "durch einen Zufall mit den Arbeiten von A. Brust[11] (u. seiner Person) in Berührung gekommen: hier tritt mir wieder etwas entgegen das Glauben u. Hoffnung weckt—fast noch mehr wie bei Brecht, an dem mir etwas ein wenig ungemütlich ist, ein wenig das Zutrauen zu der Reinheit der Person versehrend" (ebd., S. 72). Jahrzehnte später berichtete Willy Haas: "Wer mir zuerst den Namen Bert Brechts nannte, weiß ich genau: es war Hugo von Hofmannsthal. Er war von Brechts frühestem Drama ´Baal` fasziniert. Er schrieb den szenischen Prolog zu ´Baal` für die Matinée im ´Theater in der Josephstadt` am 21. März 1926 ... Hofmannsthal sprach zu mir von dem jungen Brecht schon früher—beinahe mit Furcht, jedenfalls mit kaum verhüllter Abneigung, aber mit Bewunderung und mit dem festen Willen, ihm die Wege zu ebnen, soweit es ihm möglich war."[12]

Für Hofmannsthals Interesse an Brecht—bei allem Vorbehalt—gibt es eine Reihe weiterer Belege. Anfang 1927 bemühte sich Robert Musil gemeinsam mit Döblin, Gerhart Hauptmann, Hofmannsthal und Kerr um die Gründung einer Rilke-Stiftung, die sich die Förderung der deutschen Literatur durch Vergabe eines Rilke-Preises zur Aufgabe setzte.[13] Im Zusammenhang mit dem (gescheiterten) Projekt erklärte Hofmannsthal im Februar 1927 seine Bereitschaft, sich gemeinsam mit Musil und "auch mit den von Ihnen genannten Herren etwa Brecht oder Döblin," in der Verwaltung einer solchen Stiftung zu engagieren.[14] Für ein (ebenfalls nicht realisiertes) Projekt mit dem Titel *Das Zweimonatsbuch*, in dem Hofmannsthal Dramatisches, Novellen, Tagebücher, Reiseberichte, Briefe und Übertragungen zeitgenössischer Autoren versammeln wollte, notierte er unter der Rubrik "Dramatisches" neben Max Mell, Sternheim und Lernet-Holenia auch den Namen Brechts (FDH: H VA 142.2).

In Hofmannsthals Nachlaß fand sich ein dramatisches Fragment mit dem Titel *Das Hotel*, angeregt von Max Reinhardt und gedacht als eine "Art Sprechoperette."[15] Entstanden zwischen Dezember 1928 und Anfang Juli 1929, war es eines der letzten Projekte, an denen Hofmannsthal vor seinem frühen Tod am 15. Juli 1929 gearbeitet hat. In dem Konvolut finden sich drei

Blätter, überschrieben "Rhythmen u. Refrains aus der Bettler-oper." Es handelt sich um Exzerpte aus der erst kürzlich, am 31. August 1928, uraufgeführten *Dreigroschenoper*: Strophen aus der "Moritat von Mackie Messer," aus dem "Anstatt-dass-Song," dem "Kanonen-Song," dem "1. Dreigroschen-Finale," aus der "Ballade vom angenehmen Leben," dem "Eifersuchtsduett" und aus der "Ballade, in der Macheath jedermann Abbitte leistet."[16] Hofmannsthal exzerpierte die Strophen offenbar mit Blick auf sein eigenes Stückprojekt.

Brecht hatte bereits als Schüler Gedichte Hofmannsthals gelesen, in dem Jahr, aus dem seine ersten eigenen Gedichte überliefert sind: im *Tagebuch N° 10* von 1913 (vgl. Anm 1). Selbstverständlich war er der Literatur der Generation Hofmannsthals damals noch näher als wenige Jahre später, wie Lektüre-Hinweise im Tagebuch belegen. Hier lernte der junge Brecht, der sehr früh wußte, daß er Schriftsteller werden wollte, gewissermaßen das Handwerk. Es gibt ein Gedicht, das seine Kenntnis von Lyrik Hofmannsthals unmittelbar belegt. Es knüpft an dessen bekanntes Sonett "Die Beiden" an und nimmt die darin berichtete Begebenheit auf. Hofmannsthals Sonett, am 25. Dezember 1896 in der *Wiener Allgemeinen Zeitung* zuerst erschienen, unterscheidet sich von den meisten seiner Gedichte durch die beinahe volksliedhaft einfache Diktion. Berichtet wird eine balladenhafte Situation: der Moment der ersten Begegnung eines Mannes und einer Frau.

DIE BEIDEN

Sie trug den Becher in der Hand
- Ihr Kinn und Mund glich seinem Rand -
So leicht und sicher war ihr Gang,
Kein Tropfen aus dem Becher sprang.
So leicht und fest war seine Hand:
Er ritt auf einem jungen Pferde
Und mit nachlässiger Geberde
Erzwang er, daß es zitternd stand.
Jedoch, wenn er aus ihrer Hand
Den leichten Becher nehmen sollte,
So war es Beiden allzuschwer:
Denn Beide bebten sie so sehr,
Daß keine Hand die and're fand,
Und dunkler Wein am Boden rollte.[17]

Erst auf den zweiten Blick gibt sich das Gedicht als Sonett zu erkennen; die beiden Terzette sind—poetisch zweckvoll—zusammengezogen. Auch die Reimbindung ist eigenwillig. Die beiden Quartette beziehen sich auf "sie" und auf "ihn." Dann erfolgt der Einschnitt, durch das "Jedoch" (Vers 9) deutlich markiert, worauf im Terzettpaar die Begegnung b e i d e r stattfindet. Ein durchgereimtes Gedicht, in Hofmannsthals Lyrik—wie die Sonettform selbst—eher selten. Die beiden ersten Strophen zeigen die Wein im Becher tragende junge Frau und den sich nähernden Reiter zunächst bei voller Unbefangenheit und Sicherheit in Gebärde und Tun: "So leicht und

sicher war ihr Gang" (Vers 3), "So leicht und fest war seine Hand" (Vers 5). Diese Sicherheit geht beiden im Augenblick der unmittelbaren Begegnung plötzlich verloren—so tief sind sie im Innersten berührt und getroffen. Das Überreichen des "leichten Bechers" mißlingt, ist "Beiden allzuschwer" (Vers 11). Meint der Schluß des Gedichts tatsächlich das Scheitern der Liebe, wie der letzte Vers häufig gelesen wird, nicht vielmehr den tief erregenden Moment des plötzlichen Aufbrechens einer Liebe? Signalisiert der "dunkle" (also rote) Wein, der am Boden rollt, in jedem Fall Unglück? Hält der Schluß des Sonetts nicht auch die Möglichkeit des Gegenteils offen (denn Rot ist auch die Farbe der Liebe)? Das so einfach sich gebende Gedicht wahrt am Ende doch sein Geheimnis.

Brecht kannte das Sonett, das Hofmannsthal selbst sehr schätzte und das häufig nachgedruckt, auch früh ins Französische übersetzt[18] wurde, aus der damals weit verbreiteten Anthologie *Moderne Deutsche Lyrik* von Hans Benzmann, die 1904 in erster, 1907 in zweiter Auflage erschienen war.[19] Aus dieser Anthologie bezog Brecht offenbar vielfache Anregungen für seine frühen lyrischen Versuche. Neben dem Sonett "Die Beiden" enthielt der Band sieben weitere Gedichte Hofmannsthals, die Brecht damals zweifellos ebenfalls las: "Vorfrühling" ("Es läuft der Frühlingswind / Durch kahle Alleen"), "Reiselied" ("Wasser stürzt, uns zu verschlingen"), die bekannte "Ballade des äußeren Lebens," die "Terzinen über Vergänglichkeit" ("Noch spür ich ihren Atem auf den Wangen"), das ebenfalls sehr bekannte "Manche freilich müssen drunten sterben," ferner "Botschaft" ("Ich habe mich bedacht, daß schönste Tage / Nur jene heißen dürfen ...") und "Erlebnis" ("Mit silbergrauem Dufte war das Tal / Der Dämmerung erfüllt ...") (ebd., S. 306-311). Ein spätes Echo finden zwei Zeilen aus Hofmannsthals "Terzinen über Vergänglichkeit" in einem der Augsburger Sonette Brechts. Daß "meine Ahnen, die im Totenhemd, / Mit mir verwandt sind wie mein eignes Haar, / So eins mit mir als wie mein eignes Haar," heißt es bei Hofmannsthal (Verse 11-13). Vers 6 in Brechts Gedicht "Die Opiumraucherin" vom 7. September 1925 lautet: "(Sie ist nicht mehr verwandt mit ihrem Haar)" (BFA 13, S. 302).

Der balladeske Charakter von Hofmannsthals Sonett und die Tatsache, daß eine Episode in der Vergangenheitsform berichtet wird, laden dazu ein, den Moment der Begegnung als den Beginn einer Geschichte aufzufassen und diese fortzuerzählen. Auch das offene Ende des Sonetts provoziert die Frage, wie es nach der Begegnung weitergegangen sein könnte. Brechts Gedicht liefert eine Antwort; es setzt dort ein, wo Hofmannsthals Sonett offen und rätselhaft endet. Das Gedicht lautet:

DIE BEIDEN

Sie gingen nebeneinander her
Und wollten sich Liebes sagen
Doch fanden die Worte sie allzu schwer
Da begannen sie eifrig zu klagen
Übers Wetter und über die schlimme Zeit

Und nichts über ihr heißes Verlangen - - -
Viele Jahre sind drüber gegangen
Doch die beiden haben mit ihrem Klagen
Vergessen das Liebe zu sagen. - (Ebd., S. 16)

Das Gedicht, am 7. Juni 1913 im *Tagebuch N° 10* notiert und seit 1989 bekannt, hat bisher keine Beachtung gefunden. Unmittelbarer Beleg dafür, daß es Hofmannsthals Sonett fortschreibt, ist neben dem identischen Titel, der in Vers 8 noch einmal aufgenommen wird, und dem ähnlichen Metrum und Sprechduktus eine einzige Wendung: "allzu schwer."[20] Brechts Gedicht ist kein Sonett, es ist von klassischen Formmustern weit entfernt. Aus neun drei- und vierhebigen Versen bestehend, gruppieren sich zwei gereimte Vierzeiler (Kreuzreim, dann Paarreim) gewissermaßen um eine Achse, um den reimlosen Vers 5. Das anspruchslose Gedicht des fünfzehnjährigen Schülers ist gleichwohl nicht ohne Raffinesse. Die beiden letzten (paargereimten) Verse greifen die Reimwörter der Verse 2 und 4 ("Klagen"—"sagen") auf, in umgekehrter Reihenfolge, und diese Reimwörter transportieren die entscheidende Mitteilung des Gedichts: Die sich "Liebes sagen" wollten, begannen "zu klagen," heißt es zunächst; und am Ende: "mit ihrem Klagen" haben sie "Vergessen das Liebe zu sagen." Die Antwort des in Sachen "Liebe" noch ganz unerfahrenen jungen Brecht auf die Frage, wie sich die Beziehung der beiden nach dem Moment der ersten Begegnung weiter entwickelt haben könnte, fällt nüchtern und illusionslos aus.

Übrigens gibt es keinerlei Anhaltspunkt für eine parodistische Absicht. Unter den Gedichten des Jahres 1913 befinden sich Gelegenheits-, Scherz- und Spottgedichte, auch einige satirische Gedichte, jedoch keine Lyrikparodien. Brecht verstand sich damals noch als Lernender, nicht als einer, der bereits darüberstand. Zahlreiche seiner frühen Gedichte sind literarisch inspiriert. Auch weitere in der Anthologie von Benzmann vertretene Lyriker hatten damals für den Gymnasiasten durchaus noch Vorbildfunktion.[21]

So schätzte Brecht beispielsweise Richard Dehmel, der vor dem Weltkrieg ein hohes Ansehen als Lyriker genoß. Von seinen Eltern erhielt er dessen Gedichtsammlung *Aber die Liebe* (Berlin: S. Fischer, 1912) als Weihnachtsgeschenk (vgl. BFA 26, S. 101). Auf Nietzsches Gedicht "Sils Maria" aus der Anthologie gibt es Anspielungen (BFA 13, S. 60). "Liliencrons Gedichte[22] gekauft. Sehr schöne Balladen!" lautet eine Eintragung im Tagebuch vom 24. Mai (BFA 26, S. 15). Im Laufe des Jahres erhielt Brecht zu verschiedenen Anlässen einige Bände der *Werke in zehn Teilen* von Friedrich Hebbel. Dessen *Ästhetische Schriften* haben ihn "riesig gefreut!" (BFA 26, S. 25) Im Juni lernte Brecht den Novellenband *Unsichtbare Bande* von Selma Lagerlöf[23] kennen, die ebenfalls mit Gedichten in der Anthologie vertreten war (BFA 26, S. 28). "Nachmittags für die 5 Mark von Papa ´Französische Lyrik` gekauft. Prachtvolles Gedicht Verhaerens darinnen ´Der Regen,`" notierte er im Tagebuch am 12. Juli.[24] "Ich bekehre mich zu Stefan George," lautet eine Eintragung vom 8. September.[25] George war in Benzmanns Anthologie moderner deutscher Lyrik übrigens nicht vertreten; er hatte die Bitte des Herausgebers, Gedichte zur Verfügung zu stellen,

mit der Bemerkung zurückgewiesen, es sei ein Irrtum, "ihn zur modernen Literatur zu rechnen."[26] Noch im März 1919 gibt es anerkennende Worte Brechts in einem Bericht für die *Augsburger Neuesten Nachrichten* über Otto Julius Bierbaum, Gustav Falke und Christian Morgenstern (BFA 21, S. 37), drei weitere in der Anthologie vertretene Lyriker. Von Carl Hauptmanns Drama *Krieg: Ein Tedeum* (1914) handelt Brechts Beitrag vom 16. September 1914 in derselben Zeitung (BFA 21, S. 25-28; S. 28: "eine wunderschöne Dichtung"). Von den meisten dieser Autoren hat sich Brecht später entweder ausdrücklich distanziert, oder er hat sie ignoriert. Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang, daß Hofmannsthal (im Unterschied zu George, Rilke, Werfel oder Thomas Mann) für Brecht zu keinem Zeitpunkt ein Ziel polemischer Attacken oder abfälliger Bemerkungen war. Allerdings trat Hofmannsthal in der Zeit, als Brecht zu publizieren begann, und in dem Bereich, in dem er sich engagierte, nie als Konkurrent in Erscheinung—einer der Gründe vielleicht für Brechts auffallende Zurückhaltung. Ein zweiter: Brecht wußte ohne Zweifel von Hofmannsthals szenischer *Ankündigung* der Wiener *Baal*-Aufführung; er wird die wichtigsten Presseberichte zur Kenntnis genommen haben. Hofmannsthal war immerhin als ein "Förderer" aufgetreten, was in Wien und im Jahre 1926 noch seine Bedeutung hatte.

Brecht besaß eine Reihe von Textausgaben Hofmannsthals.[27] Er kannte früh und schätzte durchaus den von Max Reinhardt 1911 in Berlin uraufgeführten *Jedermann*, der seit 1920 bei den von Reinhardt, Hofmannsthal und Strauss begründeten Salzburger Festspielen regelmäßig gezeigt wurde. In seiner Kritik der Augsburger *Jedermann*-Aufführung vom 6. November 1920 (BFA 21, S. 82) formuliert Brecht Einwände gegen die Regie, die sich "eng an die des Münchener Nationaltheaters" angelehnt habe (Brecht hatte die Aufführung demnach ebenfalls gesehen), und würdigt die Leistungen der drei Hauptdarsteller: des Jedermann, der Mutter und des Mammon. Auf "die kitschigen Effekte, die als Dreingabe die 'Jedermann'-Aufführung verunzieren," kam er in seiner "Erwiderung auf den offenen Brief des Personals des Stadttheaters" vom 27. November 1920 noch einmal zurück (ebd., S. 87). Im selben Jahr findet Hofmannsthals Stück auch in dem als Manuskript überlieferten Aufsatz "Das Theater als Sport" Erwähnung. Brecht empfiehlt dort, ins Theater "wie zu einem Sportsfest" zu gehen. Zu sehen seien zwar nicht "Ringkämpfe mit dem Bizeps," vielmehr "feinere Raufereien. Sie gehen mit Worten vor sich."

> Da kommen Leute vor im Theater, die reden wie Bücher, voll von Idealen. Aber dann kommt es auf, daß es nur Geschwätz ist, und es sind kleine, unappetitliche Raubtiere, die es schwätzen. Da sind reiche Leute wie Jedermann, aber wenn der Tod kommt und die Sterbeglocken klingen, ist er wie ein kleiner, winselnder Hund. Das alles sieht man im Theater (ebd., S. 57).

Jahre später, im Aufsatz "Über experimentelles Theater" vom Frühjahr 1939, werden Reinhardts *Jedermann*-Inszenierungen vor dem Salzburger

Dom unter den Experimenten erwähnt, die "die Ausdrucksmöglichkeiten des Theaters ganz erstaunlich bereichert haben": "Reinhardt verwandte als Bühne sogenannte echte Schauplätze: er spielte ´Jedermann` und ´Faust` auf öffentlichen Plätzen."[28]

Kritische Bemerkungen fallen 1930 in den "Anmerkungen zur Oper ´Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny`" über die 1908 uraufgeführte Oper *Elektra* von Richard Strauss nach Hofmannsthals Libretto. Brecht beklagt den Verlust gesellschaftlicher Gehalte in der zeitgenössischen Opernproduktion insgesamt, die Reduktion des Genres auf seine "kulinarische" Funktion; lediglich "die Haltung des Weltanschauenden" werde "stur beibehalten" (BFA 24, S. 82). Als ein Beispiel dieser Entwicklung wird *Elektra* genannt, bemerkenswerterweise neben der Zeitoper *Jonny spielt auf* von Ernst Krenek, die Elemente des Jazz verwendete und deren Uraufführung 1927 zu einem der größten Theaterskandale der 20er Jahre geführt hatte. Eine Erwähnung des *Rosenkavalier* in Brechts *Journal* vom 29. April 1950 knüpft an diese Überlegungen an, scheint jedoch aus historischer Distanz differenzierter zu urteilen. Brecht referiert zunächst eine Bemerkung des Komponisten Boris Blacher, der sich "pessimistisch über die Zukunft" der Oper geäußert hatte: Seit dem 1911 uraufgeführten *Rosenkavalier* habe keine Oper mehr Fuß gefaßt; das Publikum komme mit den älteren Werken aus. "Ich versuche zu argumentieren," notierte Brecht im *Journal*, "daß diese eben die alte Funktion der Oper besser erfüllen und eine neue Funktion nicht gefunden worden ist. Die Opern des revolutionären Bürgertums ... waren aufrührerisch; es gibt keine Anstrengung der Oper in solcher Richtung nach 1912." (BFA 27, S. 311)

Neben den referierten Zeugnissen wechselseitiger Kenntnisnahme und wechselseitigen Interesses gab es eine Reihe von Gemeinsamkeiten und Berührungspunkten, auch gemeinsame Bekannte, Briefpartner und Publikationsorgane. Hier spielten Zufälle zweifellos eine Rolle; sie zeigen immerhin, daß sich über ein paar Jahre die Kreise beider Autoren doch berührten. Gemeinsam vertreten waren Hofmannsthal und Brecht in Umfragen der Zeitschrift *Das Tagebuch* nach den besten Büchern des Jahres jeweils im Dezember 1926 und 1928. Während Hofmannsthal überwiegend kulturgeschichtliche, historische und biographische Publikationen[29] nannte, belegen die von Brecht erwähnten Titel vor allem sein Interesse an politischen und ökonomischen Themen, betrafen daneben auch Fragen der aktuellen Literatur und des Theaters.[30]

Die Bearbeitung von Marlowes Tragödie *Eduard II.*, von Brecht 1923/24 gemeinsam mit Lion Feuchtwanger angefertigt, beruhte sowohl auf dem englischen Text wie auf Alfred Walter Heymels Übertragung, die 1912 im Insel-Verlag erschienen war. In der Brecht-Literatur bleibt meist unerwähnt, daß der mit Heymel eng befreundete Hofmannsthal die Einleitung zu diesem Band geschrieben hatte.[31] Man darf vermuten, daß Brecht sie kannte.

Ein gemeinsamer Briefpartner war in der ersten Hälfte der 20er Jahre Efraim Frisch,[32] der Herausgeber des *Neuen Merkur*, einer der

bedeutendsten literarisch-politischen Zeitschriften dieser Jahre, die, Anfang 1914 gegründet, mit kriegsbedingten Unterbrechungen bis 1925 existierte. Mitarbeiter waren u.a. Thomas und Heinrich Mann, Martin Buber, Robert Musil, Ernst Bloch, Franz Kafka und Alfred Döblin. Hofmannsthal wechselte Briefe mit Frisch, der ihn als Mitarbeiter zu gewinnen suchte; zu einem Beitrag in der Zeitschrift kam es allerdings nicht.[33] Dagegen erschienen im September 1921 Brechts "Flibustiergeschichte" "Bargan läßt es sein" im *Neuen Merkur*, im Februar 1924 die ersten 12 Szenen von *Leben Eduards des Zweiten von England* (vgl. Anm. 4). Erhalten haben sich zwei briefliche Mitteilungen Brechts an Efraim Frisch.[34]

Mit Willy Haas, dem Herausgeber der *Literarischen Welt*, standen beide, Hofmannsthal und Brecht, in engerem Kontakt. Wie Brecht war Haas Mitglied der "Gruppe 1925." Seit Januar 1926 erschienen wiederholt Beiträge Brechts in dessen Zeitschrift. Auch in den Jahren des Exils gab es noch gelegentliche Kontakte. Nach dem Zweiten Weltkrieg veröffentlichte Haas literarische Porträts sowohl über Brecht wie über Hofmannsthal.[35]

Zu den frühesten Übersetzern Hofmannsthals ins Französische gehörte ein junger Literat, der sich in den Jahren vor dem Weltkrieg die Vermittlung zwischen der deutschen und der französischen Literatur zur Aufgabe gesetzt hatte: Henri Guilbeaux.[36] Der Pazifist und frühe Europäer war bei Ausbruch des Krieges nicht bereit, seine Überzeugungen nun über Bord zu werfen. Er ging nach Genf und gründete dort die Zeitschrift *Demain*, die einen strikten Anti-Kriegs-Kurs verfolgte und nicht zuletzt die Kriegspolitik Frankreichs attackierte. Aus dem sensiblen Literaten und Übersetzer Rilkes, Georges und Hofmannsthals wurde ein entschiedener Anhänger der Zimmerwalder Linken und ein Vertrauter Lenins. Für die Regierung Clemenceau avancierte Guilbeaux bald zu einem der prominenten Staatsfeinde. Es wurden Pressekampagnen gegen ihn inszeniert, haltlose Beschuldigungen lanciert, Agenten auf ihn angesetzt. Anfang 1918 wurde ein Ermittlungsverfahren wegen Hochverrats gegen ihn eingeleitet. Es folgten Hausdurchsuchungen und Inhaftierungen, schließlich die Ausweisung aus der Schweiz. Im Februar 1919, drei Monate nach dem Waffenstillstand, verurteilte ein Pariser Kriegsgericht ihn wegen Einvernehmens mit dem Feind in Abwesenheit zum Tode. Es gab nun einen "Fall Guilbeaux," der international viel Aufsehen erregte. Nach seiner Ausweisung aus der Schweiz lebte Guilbeaux zunächst drei Jahre in Moskau. Dort entstand neben zahlreichen politischen Schriften eine Lenin-Monographie; Brecht nannte sie in der erwähnten Umfrage der Zeitschrift *Das Tagebuch* unter den *Besten Büchern des Jahres 1926* (vgl. BFA 21, S. 176). Im Sommer 1922 ging Guilbeaux nach Berlin. Im Zusammenhang wiederholter, lange erfolgloser Bemühungen, ein Revisionsverfahren in seinem Fall zu erreichen, erschien Anfang 1929 ein "Aufruf für Henri Guilbeaux," den namhafte Autoren unterzeichnet hatten. Sein Verfasser war Brecht.[37]

Die freundschaftlichen Beziehungen zwischen Brecht und Walter Benjamin, auch Benjamins Essays über Brecht, sind hinlänglich bekannt. Daß ein enges und vertrauensvolles Verhältnis Hofmannsthals zu Benjamin existierte, bevor dieser Brecht kennenlernte, beginnt sich erst seit einigen

Jahren abzuzeichnen. Benjamins Freund Florens Christian Rang hatte die Verbindung im Mai 1923 hergestellt.[38] Anlaß war der Wunsch Benjamins, in Hofmannsthals *Neuen Deutschen Beiträgen* zu publizieren. Es entwickelte sich eine lebhafte Korrespondenz, die belegt, daß das Interesse von Anfang an ein wechselseitiges war.[39] Hofmannsthal zeigte sich von Benjamins Essay über Goethes *Wahlverwandtschaften*, dem "schlechthin unvergleichlichen Aufsatz," tief beeindruckt; er habe in seinem "inneren Leben Epoche gemacht," gestand er in einem Schreiben an Rang.[40] Vielfältige Spuren in seinem Werk hinterließ die Lektüre von Benjamins Trauerspiel-Buch.[41] Nicht geringer war Benjamins Interesse an Hofmannsthal, wie neben einigen Artikeln[42] auch sein "Verzeichnis der gelesenen Schriften"[43] belegt. Auf die freundschaftliche Beziehung zu Hofmannsthal und die besondere Schätzung, die dieser seinen Arbeiten entgegenbrachte, berief sich Benjamin mehrfach in Darstellungen der eigenen Vita in den Jahren des Exils.[44] Mit seiner besonderen Sachkenntnis begründete er in einem Schreiben an Adorno kritische Bemerkungen über dessen Essay zum *Briefwechsel zwischen George und Hofmannsthal* (1938).[45]

Denkbar unterschiedlich gestalteten sich die Beziehungen Hofmannsthals und Brechts zu Thomas Mann. Dessen erste Begegnung mit Hofmannsthal fand Ende November 1908 statt. Von dem halben Tag bei Hofmannsthal in Rodaun sei er noch immer ganz entzückt, meldete er seinem Bruder Heinrich zehn Tage später.[46] Thomas Mann, der Norddeutsche, hatte ein Gespür für die besondere Atmosphäre Wiens und war "bezaubert von der Konzentration dieser Kultur in der Person ihres Dichters."[47] Seitdem standen beide in freundschaftlicher Verbindung, in die bald auch die Familien einbezogen wurden. Es gab fast jährlich wiederkehrende Begegnungen, es wurden Briefe gewechselt[48] und Publikationen ausgetauscht.[49] Die Verbindung war von wechselseitiger Hochachtung, von Respekt und Vertrauen geprägt. Man stand in Kontakt, als nach dem Weltkrieg Pläne zur Gründung einer neuen literarischen Zeitschrift diskutiert wurden.[50] Ihre Gespräche, so berichtete Thomas Mann später, handelten immer wieder "von der Strenge der Ansprüche," die die Zeit seit Kriegsbeginn "an die Lernfähigkeit, Lernwilligkeit" der Menschen stellte, von der "Härte der Zumutungen ... an Herz und Hirn."[51] Beide Dichter gehörten 1925 zu den Herausgebern und Mitautoren des Jahrbuchs der Nietzsche-Gesellschaft.[52] Im November 1926 versuchte Thomas Mann vergeblich, Hofmannsthal zu bewegen, seine ablehnende Haltung gegenüber der Preußischen Akademie der Künste aufzugeben.[53] Den frühen Tod Hofmannsthals empfand Thomas Mann als schweren persönlichen und geistigen Verlust, wie sein Nachruf belegt.[54] Hofmannsthal blieb für Thomas Mann immer präsent. Als er 1955 seine Schiller-Rede vorbereitete, griff er selbstverständlich auf Hofmannsthals Band *Schillers Selbstcharakteristik aus seinen Schriften* (1926) zurück. Am 15. Februar 1955, ein halbes Jahr vor seinem Tode, beschrieb er in einem Brief an Willy Haas noch einmal sein Verhältnis zu Hofmannsthal.[55] "Was ´der Hugo` mir immer gewesen war," heißt es in dem Brief, "wieviel näher er mir gestanden als George oder Rilke, obgleich eine gewisse hohe Geziertheit seiner Kunst mir nie entgangen war, erfuhr ich erst bei seinem Tode, der mir einen ganz unerwarteten Choc und Schmerz

zufügte." Er höre nicht auf, seinen frühen Tod zu betrauern, "und wie oft wünschte ich, dass er meine eigene spätere Arbeit noch hätte verfolgen und mir in seiner geschwinden Art etwas Erz-Kluges darüber sagen können. Seiner schwierigen, irritablen Person bin ich immer mit der schonendsten Ehrerbietung begegnet, hinnehmend den leichten oesterreichischen Snobismus, der ihr anhaftete, sympathisierend"—fügte Thomas Mann mit Blick auf Hofmannsthals Münchener Vortrag "Das Schrifttum als geistiger Raum der Nation" vom Januar 1927 hinzu—"sympathisierend mit einem Conservativismus, der freilich dem Missbrauch ausgesetzt war."

Im September 1926 hatte Thomas Mann in einem Schreiben an Hofmannsthal dessen *Turm*-Dichtung "ein Werk von außerordentlicher Ausdruckskraft" genannt, "chaotisch in seiner Schönheit und von einer Unwillkürlichkeit, die ich als im rührendsten und verehrungswürdigsten Sinne dichterisch empfinde. ... Auf jeden Fall," heißt es dann weiter, "beschämt es eine Jugend, die sich allein als Träger der Zeit und ihrer Revolution fühlen möchte und so tut, als hätten wir die letzten 12 Jahre verschlafen und lebten ahnungslos im Alten."[56] Ohne den Namen zu erwähnen, spielt Thomas Mann hier auf seine Kontroverse mit Brecht an, die mit dessen Satire "Wenn der Vater mit dem Sohne mit dem Uhu ...," gegen ihn und den Sohn Klaus gerichtet, gerade einen Höhepunkt erreicht hatte.[57] Kern des grundlegenden Konflikts war die Frage, was nach den Umbrüchen, die der Weltkrieg bewirkt hatte, in der Literatur als das Alte und Abgelebte, was als das Junge, Zeitgemäße, dem neuen Lebensgefühl Angemessene zu gelten habe.[58] Auch unter den gänzlich veränderten Bedingungen seit 1933 und trotz gelegentlicher Kontakte in den Jahren des Exils blieb das Verhältnis zwischen Thomas Mann und Brecht bis zuletzt von Mißtrauen und Aversionen belastet.

Es ist zu Recht darauf aufmerksam gemacht worden, daß im 20. Jahrhundert nur Hofmannsthal und Brecht "ein so umfassendes, alle Gattungen umgreifendes dichterisches ´Lebenswerk` geschaffen" haben.[59] Neben den drei klassischen Gattungen, neben dem Musiktheater und dem umfänglichen theoretisch-essayistischen Werk beider Autoren ist ihr gemeinsames Interesse an Texten aphoristischer Art, an pointierter Kurzprosa, bemerkenswert. Erinnert sei an Hofmannsthals *Buch der Freunde*, 1922 im Insel-Verlag erschienen, und an das Fragment gebliebene, seit 1965 bekanntgewordene *Buch der Wendungen* Brechts (BFA 18, S. 45-194). Die große Bedeutung, die die Bibel und die klassische Antike für Hofmannsthal wie für Brecht hatten, sei lediglich erwähnt, nicht näher beleuchtet (..."ein zu weites Feld"!).

Daß bei beiden Francis Bacon eine Rolle spielt, hat kaum mehr als den Reiz des Zufälligen. In Hofmannsthals Chandos-Brief ist Bacon als Briefadressat eine weitgehend fiktive, auch wenig konturierte Figur. Brecht, der den Chandos-Brief vermutlich nicht kannte, hat sich mehrfach, vor allem in der 1938/39 entstandenen Erzählung "Das Experiment" (BFA 18, S. 362-372), mit der zwiespältigen Persönlichkeit Bacons auseinandergesetzt, der ein bedeutender Philosoph und Naturwissenschaftler, als Jurist und Politiker jedoch ein skrupelloser und korrupter Karrierist war und als

Lordkanzler schließlich vom Parlament gestürzt wurde.

Einige Interessen und Themen, die gewissermaßen 'in der Luft' lagen, teilte man mit anderen Zeitgenossen. Etwa das Interesse am Medium des (noch tonlosen) Films. Mit der nach dem Weltkrieg explosionsartig sich entwickelnden Filmindustrie zeichneten sich Möglichkeiten für Autoren ab. Die Anfertigung von Filmskripten betrachteten beide, Hofmannsthal wie der junge Brecht, primär als Einnahmequelle; als ästhetisches Medium wurde der Stummfilm zunächst kaum ernstgenommen.[60] Ein naheliegendes Motiv war zu Beginn der 20er Jahre die Gestalt des Heimkehrers. Es gibt sie bei Hofmannsthal wie bei Brecht: den Grafen Hans Karl Bühl in Hofmannsthals Gesellschaftskomödie *Der Schwierige* und den Artilleristen Andreas Kragler in Brechts *Trommeln in der Nacht*. Zwischen beiden Figuren und ihrer dramatischen Gestaltung klaffen freilich Abgründe.

Für Hofmannsthal bewirkten Verlauf und Ergebnisse des Weltkriegs eine erkennbare Politisierung seines Denkens, ablesbar den drei Fassungen seines Dramas *Der Turm*, aber auch den Bemühungen um aktuelle politische Themen in einigen seiner Lustspiel-Fragmente.[61] Sehr viel stärker als etwa Thomas Mann, der sich explizit zur Weimarer Republik bekannte, blieb Hofmannsthal dem alten Europa verbunden. Es ging ihm—nicht zuletzt angesichts der Anzeichen von Anarchie in den frühen 20er Jahren—darum, unter den veränderten Bedingungen die traditionellen kulturellen und geistigen Werte in schöpferischer Restauration zu bewahren. Bei aller Kritik am Versagen der Aristokratie und vor allem der Habsburger Monarchie hielt Hofmannsthal an einer hierarchisch organisierten Gesellschaft fest. Brecht dagegen war gegen Ende des Jahrzehnts von der Notwendigkeit einer grundlegenden Umgestaltung der bürgerlichen Gesellschaft überzeugt. Für eine breitere Öffentlichkeit wurden die Konsequenzen dieses Denkens erst in den späten 20er Jahren erkennbar. Hofmannsthal hat diese Entwicklung nicht mehr erlebt.

Im November 1920 war Brechts Kritik der Augsburger *Jedermann*-Aufführung erschienen. Der Zufall wollte es, daß am Ende seiner Beschäftigung mit Hofmannsthal noch einmal der *Jedermann* stand. Seit dem Sommer 1949 plante er ein Stück für die Salzburger Festspiele, eine Art Gegenentwurf zum *Jedermann*. Das Projekt *Der Salzburger Totentanz* (BFA 10, S. 958-970) entstand im Zusammenhang mit den Bemühungen Brechts, der seit der Ausbürgerung durch die deutschen Behörden im Jahre 1935 staatenlos und in seiner Bewegungsfreiheit entsprechend eingeschränkt war, die österreichische Staatsangehörigkeit zu erwerben. Unterstützt wurde er dabei von Gottfried von Einem, dem österreichischen Komponisten und Mitglied des Direktoriums der Salzburger Festspiele, der über einflußreiche Kontakte verfügte. Den österreichischen Paß erhoffte sich Brecht gewissermaßen als Gegenleistung für das eigens für Salzburg konzipierte Stück. Im Sommer 1950 erhielt er zwar seine Einbürgerungspapiere, der *Salzburger Totentanz* aber blieb Fragment. An eine Mitarbeit in Salzburg war bald nicht mehr zu denken. Als von Einem wegen seiner Hilfeleistung für Brecht in der Presse scharf attackiert wurde, sah er sich zum Rücktritt als Direktoriumsmitglied der Festspiele gezwungen.

Es gab einen weiteren Grund, warum Brechts Projekt unvollendet blieb. Es gelang ihm trotz intensiver, auch gemeinsam mit Caspar Neher unternommener Bemühungen nicht, eine Alternative zum Salzburger Modell zu entwickeln. Ein zentrales Motiv in Hofmannsthals Stück *Jedermann: Vom Sterben des reichen Mannes* ist die Allegorie des Dieners "Mammon," der sich am Ende als der Herr seines Herrn offenbart: Im Angesicht des Todes kündigt er dem reichen Jedermann die Gefolgschaft auf. Dessen Überzeugung von der Käuflichkeit aller Dinge und Beziehungen erweist sich als nichtig.[62] Konnte es aus der Perspektive der Ungleichheit der Menschen in der Klassengesellschaft ein überzeugendes Gegenkonzept zu dieser Einsicht geben? In Brechts szenischen Skizzen und brieflichen Äußerungen zeichnen sich zwei Thesen ab, die sich schwerlich auf einen Nenner bringen lassen. Dem Versuch, das Totentanz-Motiv aus gesellschaftskritischer Perspektive zu interpretieren—nach der Devise "Arm und Reich sind vor dem Tod nicht gleich"—, steht eine andere Erkenntnis Brechts entgegen: die "Moral: mit dem Tod kann man keine Geschäfte machen" (BFA 29, S. 522). Womit sich Brecht am Ende in erstaunlicher Nähe zu Hofmannsthals *Jedermann* befand.

Anmerkungen

[1] Im *Tagebuch N° 10*, Bertolt Brecht, *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Hrsg. von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei und Klaus-Detlef Müller (Berlin, Weimar: Aufbau-Verlag; Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1987-1998 [im folgenden: BFA]), Band 26, S. 7-103; und in der Zeitschrift *Die Ernte* (*Bertolt Brechts 'Die Ernte': Die Augsburger Schülerzeitschrift und ihr wichtigster Autor*, Hrsg. und kommentiert von Jürgen Hillesheim und Uta Wolf (Augsburg: Maro Verlag, 1997).

[2] Egon und Emmy Wellesz, *Egon Wellesz: Leben und Werk*, Hrsg. von Franz Endler (Wien, Hamburg: Zsolnay, 1981), S. 111.

[3] Hugo von Hofmannsthal, *Sämtliche Werke: Kritische Ausgabe*, Hrsg. von Rudolf Hirsch, Mathias Mayer, Christoph Perels, Edward Reichel, Heinz Rölleke u.a. (Frankfurt am Main: S. Fischer, 1975ff.; im folgenden: KHA), Bd. XVI.1, hrsg. von Werner Bellmann (1990), S. 199.

[4] Ein Vorabdruck von 12 Szenen erschien in der von Efraim Frisch hrsg. Zeitschrift *Der neue Merkur 7*, 1923/24, Nr. 5 (Februar 1924), S. 362-392; die Buchausgabe (eine bearbeitete Fassung) lag im Juni/Juli vor (Potsdam: Gustav Kiepenheuer, 1924).

[5] Freies Deutsches Hochstift, Frankfurt am Main (im folgenden: FDH): E IVB 104.1/2.

[6] Hugo von Hofmannsthal, *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden*, Hrsg. von Bernd Schoeller in Beratung mit Rudolf Hirsch (Frankfurt am Main: S. Fischer, 1979/80), *Dramen III*, S. 503-513.

[7] Hofmannsthal, *Dramen III* (Anm. 6; danach die folgenden Zitate), S. 503.

[8] Vgl. Wolfgang Frühwald, "Eine Moritat vom Ende des Individuums: Das Theaterstück 'Baal,'" in: Walter Hinderer, Hrsg., *Brechts Dramen: Neue Interpretationen* (Stuttgart: Reclam, 1984), S. 33-47; hier S. 43.

[9] Zwei Beiträge zur szenischen *Ankündigung* seien hier genannt: Jürgen Haupt, "Hofmannsthals Bemühung um Brecht: Zum 'Theater des Neuen,'" in: J. Haupt, *Konstellationen Hugo von Hofmannsthals: Harry Graf Kessler, Ernst Stadler, Bertolt Brecht* (Salzburg: Residenz Verlag, 1970), S. 124-145; und Vincent J. Günther, "Hofmannsthal und Brecht: Bemerkungen zu Brechts 'Baal,'" in: V. J. Günther u.a., Hrsg., *Untersuchungen zur Literatur als Geschichte: Festschrift für Benno von Wiese* (Berlin: Erich Schmidt, 1973), S. 505-513.

[10] Hugo von Hofmannsthal/Willy Haas, *Ein Briefwechsel*, Hrsg. von Rolf Italiaander (Berlin: Propyläen, 1968), S. 71.

[11] Der heute vergessene Alfred Brust (1891-1934) schrieb expressionistische Dramen, Erzählungen und Gedichte. Hofmannsthal veröffentlichte Brusts *Südsee-Spiel* in den *Neuen Deutschen Beiträgen* (2. Folge, 3. Heft, August 1927). Vgl. Lorenz Jäger, "Alfred Brust als Briefpartner Hofmannsthals: Eine Dokumentation," in *Hofmannsthal-Blätter* 41/42 (1991/92), S. 50-78. Über die Verbreitung des von Alfred Kerr geprägten Schlagworts "Brust, Brecht, Bronnen" beklagte sich Brust in einem Schreiben an Hofmannsthal vom 13. März 1928 (vgl. ebd., S. 68).

[12] Willy Haas, *Die literarische Welt: Erinnerungen* (München: List, 1957), S. 133. "Später lernte ich Bert Brecht selbst kennen. Er war mir ebenso unheimlich, wie er es Hofmannsthal gewesen war." (Ebd., S. 134)

[13] Vgl. Robert Musil, *Briefe 1901-1942*, Hrsg. von Adolf Frisé (Reinbek b. Hamburg: Rowohlt, 1981), [Bd. 1] S. 410-416; [Bd. 2] S. 244-247. Mit Musil war Hofmannsthal seit Anfang der 20er Jahre bekannt. Auf der Generalversammlung des "Schutzverbands Deutscher Schriftsteller in Österreich" im November 1923 wurde Hofmannsthal zum 1. Vorsitzenden, Musil zum 2. Vorsitzenden gewählt (ebd., [Bd. 2] S. 187).

[14] Ebd., [Bd. 1] S. 414f. Zwischen Brecht und Musil, die im Juni 1935 auf dem 1.

Internationalen Schriftstellerkongreß zur Verteidigung der Kultur in Paris vertreten waren, ergab sich, soweit bekannt, kein engerer Kontakt. So ist es nicht mehr als eine literarhistorische Marginalie, wenn Volkmar von Zühlsdorff, stellvertretender Generalsekretär der American Guild for German Cultural Freedom, im Schreiben an Dorothy Thompson vom 12. November 1940 auf die schwierige finanzielle Situation aufmerksam machte, in der sich die beiden Autoren Brecht (Finnland) und Musil (Genf) befänden (ebd., [Bd. 1] S. 1246). Die begüterte amerikanische Journalistin und Schriftstellerin half, wie in zahlreichen anderen Fällen, auch diesmal.

[15] Hofmannsthal, KHA XXII, hrsg. von Mathias Mayer (1994), S. 134-162; das Zitat S. 280.

[16] Ebd., S. 146-148 (N 40-N 42).

[17] Hofmannsthal, KHA I, hrsg. von Eugene Weber (1984), S. 50.

[18] Zuerst übersetzt von Henri Guilbeaux; vgl. K.-D. Krabiel, "'La traduction ... une excellente pierre de touche'? Henri Guilbeaux und seine Übertragungen von Gedichten Hugo von Hofmannsthals (Zur frühen Rezeption Hofmannsthals in Frankreich)," in Marion Steinbach, Dorothee Risse, Hrsg., *"La poésie est dans la vie": Flânerie durch die Lyrik beiderseits des Rheins [Zu Ehren von Edward Reichel]* (Bonn: Romanistischer Verlag, 2000), S. 207-229; hier S. 222.

[19] Hans Benzmann, Hrsg., *Moderne Deutsche Lyrik: Mit einer literargeschichtlichen Einleitung und biographischen Notizen* [Zweite gänzlich veränderte Auflage] (Leipzig: Reclam, 1907). Brecht erwarb den Band Mitte Juni 1913. "Vormittags 'Moderne deutsche Lyrik' gekauft. Fein!" notierte er am 16. Juni im Tagebuch (BFA 26, S. 40).

[20] Vers 3; bei Hofmannsthal Vers 11. Es wäre sicherlich abwegig, im 3. Vers des Gedichts ("Doch fanden die Worte sie allzu schwer") eine Reminiszenz an die sogenannte Sprachskepsis Hofmannsthals zu vermuten. Diese war im Jahre 1913 noch keineswegs Gegenstand öffentlicher Debatten. Es muß auch offen bleiben, ob Brecht den Belegtext späterer Diskussionen, den "Brief" des Lord Chandos (KHA XXXI, hrsg. von Ellen Ritter [1991], S. 45-55), überhaupt kannte.

[21] Eine gründliche Untersuchung der Quellen, der Lesefrüchte und Anspielungen Brechts in der Lyrik dieser Zeit steht nach wie vor aus. Auf das geringe Interesse der Forschung an den frühesten Gedichten Brechts hat Reinhold Grimm schon 1968 aufmerksam gemacht ("Brechts Anfänge," in Wolfgang Paulsen, Hrsg., *Aspekte des Expressionismus: Periodisierung, Stil, Gedankenwelt—Die Vorträge des Ersten Kolloquiums in Amherst/ Massachusetts* (Heidelberg: Lothar Stiehm, 1968), S. 133-152; hier S. 144; vgl. ferner Jürgen Hillesheim in: *Die Ernte* [Anm. 1], S. 9, 48f. u.ö.). An dieser Situation hat sich bis heute wenig geändert. In der jüngsten Darstellung [Hans-Harald Müller, Tom Kindt, *Brechts frühe Lyrik—Brecht, Gott, die Natur und die Liebe* (München: Wilhelm Fink, 2002)] bleibt das Jahr 1913 nahezu unbeachtet.

[22] *Ausgewählte Gedichte*, 50. Auflage (Berlin: Schuster & Loeffler, 1912).

[23] Deutsche Übersetzung von Marie Franzos (München: Langen, 1912).

[24] BFA 26, S. 52. Im Kommentar heißt es dazu: "Die Ausgabe konnte nicht ermittelt werden." (S. 509) Gemeint ist sicherlich Emile Verhaeren, *Die geträumten Dörfer* [Deutsche Nachdichtung von Erna Rehwoldt] (Leipzig: Insel-Verlag, 1911); das genannte Gedicht dort S. 8-10. Den Band gab es in zwei Ausstattungen; in Halbpergament kostete er 5 Mark.

[25] BFA 26, S. 75. Im Zusammenhang mit dieser Notiz entstand das Gedicht "Mond!" (BFA 13, S. 52)

[26] *Moderne Deutsche Lyrik* (Anm. 19), Vorwort des Herausgebers, S. 14.

[27] In seiner Nachlaßbibliothek im BBA sind (nach freundlicher Auskunft von Helgrid

Streidt) folgende Bände erhalten: *Der Schwierige: Lustspiel in drei Akten* (Berlin: S. Fischer, 1921), *Jedermann* (Berlin: S. Fischer, 1921), *Gedichte* (Leipzig: Insel-Verlag, 1922) und *Die Gedichte und kleinen Dramen* (Leipzig: Insel, 1949; Nachdruck der Sammlung aus dem Jahr 1911).

[28] BFA 22, S. 540f. Es ist daran zu erinnern, daß Brecht vom September 1924 bis Juni 1925 Dramaturg an Reinhardts Deutschem Theater in Berlin war (dort hatte sein Stück *Dickicht* am 29. Oktober 1924 Premiere), eine für ihn nicht unwichtige Erfahrung. Brecht konnte bei Reinhardt Theater von hoher Qualität und hervorragende Schauspieler erleben.

[29] Hofmannsthal, *Gesammelte Werke* [Anm. 6], *Reden und Aufsätze III*, S. 218 und 225.

[30] BFA 21, S. 176 und 255f.

[31] *Eduard II. Tragödie von Christopher Marlowe* [Deutsch von Alfred Walter Heymel] (Leipzig: Insel-Verlag, 1912); Hofmannsthals "Einleitung" S. [VII-X].

[32] Frisch, 1904-1909 Regisseur und Dramaturg an Max Reinhardts Deutschem Theater in Berlin, war seit 1910 Lektor im Verlag Georg Müller in München.

[33] Vgl. "Hofmannsthal und Efraim Frisch: Zwölf Briefe 1910-1927" (Mitgeteilt und eingeleitet von Max Kreutzberger), in *Hofmannsthal-Blätter* 5 (1970), S. 356-370.

[34] BFA 28, S. 130 (September 1921) und S. 220 (7.1.1925).

[35] *Bert Brecht* (Berlin: Colloquium Verlag, 1958); *Hugo von Hofmannsthal* (Berlin: Colloquium Verlag, 1964). Den Briefwechsel Hofmannsthal/Haas vgl. Anm. 10.

[36] Vgl. Anm. 18; ferner: "Eine frühe Hofmannsthal-Übertragung: Henri Guilbeaux, 'La Mort du Titien' (1911)," mitgeteilt und kommentiert von K.-D. Krabiel, in *Hofmannsthal-Jahrbuch* 9 (2001), S. 7-32.

[37] Erschienen am 20. April 1929 in der Zeitschrift *Die Menschenrechte*; vgl. K.-D. Krabiel, "Bertolt Brechts 'Aufruf für Henri Guilbeaux': Ein unbekannter Text, ein vergessener Autor und eine denkwürdige Affäre," in: *Études Germaniques* 55 (2000), Nr. 4, S. 737-761; der "Aufruf" Brechts, bislang in keiner Ausgabe enthalten, hier S. 738.

[38] Vgl. "Hugo von Hofmannsthal—Florens Christian Rang: Briefwechsel 1905-1924," in *Neue Rundschau* 70 (1959), Heft 3, S. 402-444; hier S. 425-429 und 438-444.

[39] Bekannt sind insgesamt 20 Briefe Benjamins an Hofmannsthal aus der Zeit vom 13. Januar 1924 bis 26. Juni 1929 (Walter Benjamin, *Gesammelte Briefe*, Hrsg. von Christoph Gödde und Henri Lonitz [Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995-2000], Bde. II und III. Die Gegenbriefe Hofmannsthals sind offenbar nicht überliefert. In seiner Bibliothek im FDH sind drei Bände von Benjamin erhalten: Charles Baudelaire, *Tableaux parisiens* [Deutsche Übertragung mit einem Vorwort über die Aufgabe des Übersetzers von Walter Benjamin] (Heidelberg: Richard Weissbach, 1923), *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (Berlin: Ernst Rowohlt, 1928; mit der Widmung: "Hugo von Hofmannsthal dem Geleiter dieses Buches zum Dank / 1 Februar 1928 / Walter Benjamin") und *Einbahnstrasse* (Berlin: Ernst Rowohlt, 1928; Widmung: "Hugo von Hofmannsthal auch dies – Walter Benjamin").

[40] Hofmannsthal/Rang, Briefwechsel (Anm. 38), S. 440. Benjamins Aufsatz erschien in zwei Teilen in Hofmannsthals *Neuen Deutschen Beiträgen*, 2. Folge, 1. Heft (April 1924), S. 83-138; 2. Heft (Januar 1925), S. 134-168. Ein Vorabdruck des sogenannten Melancholie-Kapitels aus dem Trauerspiel-Buch ebd., 2. Folge, 3. Heft (August 1927), S. 89-110.

[41] Vgl. Lorenz Jäger, "Hofmannsthal und der 'Ursprung des deutschen Trauerspiels,'" in *Hofmannsthal-Blätter* 31/32 (1985), S. 83-106.

[42] Vgl. die beiden Artikel über Hofmannsthals *Turm* (zur ersten Buchausgabe von 1925, erschienen im April 1926, und anläßlich der Uraufführung der 3. Fassung am 4. Februar 1928 in München und Hamburg, erschienen im März 1928), "Zur Wiederkehr von Hofmannsthals Todestag" (August 1930) sowie die Rezension über Hofmannsthals *Briefe 1890-1901* (Berlin: S. Fischer, 1935; erschienen 1937): Walter Benjamin, *Gesammelte*

Schriften, Hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991-1997), Bd. III, S. 29-33, 98-101, 250-252 und 515f.; ferner das Fragment über Hofmannsthal in Bd. VI, S. 145f.

[43] Ebd., Bd. VII.1, S. 441-474. 1934 bemühte sich Benjamin beim S. Fischer Verlag um ein Exemplar der gerade erschienenen dreibändigen Ausgabe der *Gesammelten Werke* Hofmannsthals (Benjamin, *Gesammelte Briefe* [Anm. 39], Bd. IV, S. 497).

[44] Benjamin, *Gesammelte Schriften* (Anm. 42), Bd. VI, S. 221, 223 und 226.

[45] Im Schreiben an Adorno vom 7. Mai 1940 (Benjamin, *Gesammelte Briefe* [Anm. 39], Bd. VI, S. 447-453).

[46] Brief vom 7. Dezember 1908, in Thomas Mann, Heinrich Mann, *Briefwechsel 1900-1945*, Hrsg. von Hans Wysling (Frankfurt am Main: S. Fischer, 1995), S. 136.

[47] Th. Mann, "Gedenkblatt für Hofmannsthal—In memoriam" (erschienen am 21. Juli 1929 in der *Neuen Freien Presse*, Wien); vgl. Thomas Mann, *Essays*, Hrsg. von Hermann Kurzke und Stephan Stachorski (Frankfurt am Main: S. Fischer, 1993-1997), Bd. 3, S. 156-160; hier S. 157.

[48] Mitgeteilt in: Thomas Mann, *Briefwechsel mit Autoren*, Hrsg. von Hans Wysling (Frankfurt am Main: S. Fischer, 1988), S. 193-226.

[49] In Hofmannsthals Bibliothek (FDH) sind folgende Ausgaben Th. Manns erhalten: *Friedrich und die große Koalition* (Berlin: S. Fischer, 1915), *Betrachtungen eines Unpolitischen* (Berlin: S. Fischer, 1918), *Herr und Hund. Gesang vom Kindchen. 2 Idyllen* (Berlin: S. Fischer, 1919), *Rede und Antwort: Gesammelte Abhandlungen und kleine Aufsätze* (Berlin: S. Fischer, 1922), *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull. Buch der Kindheit (Berlin, Leipzig: Deutsche Verlags-Anstalt, 1923)* und *Unordnung und frühes Leid* (Berlin: S. Fischer, 1926).

[50] Vgl. Mann, *Briefwechsel mit Autoren* (Anm. 48), S. 206-208.

[51] Mann, "Gedenkblatt für Hofmannsthal" (Anm. 47), S. 158.

[52] *Ariadne: Jahrbuch der Nietzsche-Gesellschaft*, Hrsg. von Ernst Bertram, Hugo von Hofmannsthal, Thomas Mann, Richard Oehler, Leo Schestow, Heinrich Wölfflin und Friedrich Würzbach (München: Verlag der Nietzsche-Gesellschaft, 1925).

[53] Mann, *Briefwechsel mit Autoren* (Anm. 48), S. 217f. Hofmannsthals Antwort mit der Begründung seiner Ablehnung: ebd., S. 221-223.

[54] Vgl. Anm. 47. In der Tiefe des Verständnisses, auch schwieriger Seiten in Hofmannsthals Natur, ist diesem Nachruf in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts wenig Vergleichbares an die Seite zu stellen. Am 20. Juli 1923 war in der *Vossischen Zeitung* Th. Manns Artikel über Hofmannsthals *Deutsches Lesebuch* (1922/23) erschienen; ein Text zu Hofmannsthals 50. Geburtstag (abgedruckt im *S. Fischer-Almanach 82*, 1968, S. 42) wurde damals nicht publiziert.

[55] Mitgeteilt im Autographen-Katalog 906 des Erasmushauses (Basel 2001), S. 56f.; danach die folgenden Zitate. W. Haas hatte ihm seine "Erinnerungen an Hofmannsthal" (erschienen im *Merkur* VI, 1952, Nr. 6, S. 643-659) zugeschickt.

[56] Mann, *Briefwechsel mit Autoren* (Anm. 48), S. 216.

[57] Erschienen am 14. August 1926 in der Zeitschrift *Das Tage-Buch*; BFA 21, S. 158-160.

[58] Vgl. zu diesem Konflikt K.-D. Krabiel, "Wenn der Vater mit dem Sohne mit dem Uhu ...," in: Jan Knopf, Hrsg., *Brecht Handbuch in fünf Bänden* (Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler, 2001-2003), Bd. 4, S. 99-107; dort S. 107 weitere Literaturhinweise.

[59] Jürgen Haupt (Anm. 9), S. 124f.

[60] Die vier Filmskripte Hofmannsthals jetzt in KHA XXVII, hrsg. von Gisela Bärbel Schmid und K.-D. Krabiel (2005), S. 175-254. Die wichtigsten frühen Filmentwürfe Brechts in BFA 19, S. 53-135 und 169-174; sein erstes Tonfilmskript *Die Beule: Ein Dreigroschenfilm* (1930): ebd., S. 307-320.

[61] Vgl. beispielsweise das Fragment eines "ernsten Lustspiels" "Die Freunde" (KHA XXII, hrsg. von Mathias Mayer [1994], S. 71-80) oder die Notizen zu einem "Modernen Lustspiel" (ebd., S. 104f.).

[62] Vgl. KHA IX, hrsg. von Heinz Rölleke (1990), S. 78-80.

The Great Alexander and the Young Brecht: Historical Greatness as a Medium for the Didactic Criticism of Power

The figure of Alexander the Great—so often celebrated in history and legend—sparked the imagination of the young Brecht in 1913 and later. Categories like "historicism" and "imitation," however, do not sufficiently explain Brecht's early interest in this figure. The young poet cleverly focuses his attention on the conflict between Alexander's power on the one hand and his unstable corporeality on the other, demonstrated in Alexander's death. This dialectical situation was to characterize Brecht's lifelong interest in Alexander, and it culminated in the virulent rejection of seducers and potentates like Lucullus. Brecht slyly orchestrates a dynamic, dialectical questioning of power itself.

An der Gestalt Alexanders des Großen—zwischen Geschichte und Mythos vielfach behandelt—hat sich auch die Phantasie des jungen Brecht (1913) entzündet. Kategorien wie „Historismus" oder „Epigonalität" reichen indessen nicht aus, um dieses frühe Interesse zu erklären: Mit dem geschickt ins Zentrum gestellten Konflikt von Macht und labiler Körperlichkeit (im Tod Alexanders) baut Brecht eine letztlich dialektische Situation auf, die einerseits seine lebenslange Auseinandersetzung mit dieser Gestalt begleiten wird, die andererseits aber bis zur Abrechnung mit Verführern und Potentaten wie Lukullus virulent bleibt. Mit großer List wird hier gerade eine dynamisch-dialektische Infragestellung der Macht inszeniert.

Der große Alexander und der junge Brecht: Geschichtliche Größe als Medium dialektischer Machtkritik

Mathias Mayer

Die Figur Alexanders des Großen hat immer schon die Phantasie und nicht nur die Historiker beschäftigt. Ins Mythologische, Sagenhafte und Legendäre werden „seine" Taten schon zu Lebzeiten gedehnt, wobei er als Figur zwischen Okzident und Orient, zwischen angeblich göttlicher Herkunft und menschlicher Erfahrung, aber eben auch zwischen Geschichtsschreibung und Fiktionalisierung oszilliert. Antike und biblische Überlieferung, die orientalische Literatur und vor allem das westliche Mittelalter haben an dieser Legendenbildung mitgewirkt, die bald unter heroischen, bald unter galanten Akzentuierungen stand, um dann mit dem Historismus des 19. Jahrhunderts eine neue Belebung zu erfahren.[1]

Aber nicht als Teil einer—letztlich beliebig und leer bleibenden—Mediengeschichte ist Alexander ein erstaunlich lebendiges Modell der Phantasie geblieben, sondern vor allem im Kreuzfeuer politisch-moralischer und biographisch-lebensgeschichtlicher Konstellationen. Die Gleichzeitigkeit des Eroberers und Feldherrn mit dem Philosophenzögling und Förderer von Kunst und Wissenschaft, vor allem aber die Jugend und der frühe Tod mit 33 Jahren haben den Prozeß der Legendenbildung in Gang gehalten. Hegel hat versucht, Alexander in die Philosophie der Geschichte, in den „vernünftige<n>, notwendige<n> Gang des Weltgeistes" zu integrieren.[2] Dennoch stand für Hegel „die Größe und das Interesse dieses Werkes .... im Gleichgewicht mit seinem Genie, mit seiner eigentümlichen jugendlichen Individualität, die wir in dieser Schönheit nicht wieder an der Spitze eines solchen Unternehmens gesehen haben."[3]

Zusammen mit einer ganzen Reihe anderer Gedichte hält der 15jährige Brecht im Juni 1913 auch ein umfangreiches *Alexander*-Gedicht fest, das ihn noch im Bann eines konventionellen Historismus zeigt. Und doch wird man nicht sagen können, daß Brechts lyrisches Frühwerk folgenlos übergangen zu werden verdient: Es ist nicht damit getan, das Ende einer epigonalen Anfangsphase zu fixieren, um davon eine „eigentliche" Phase abzuheben, sondern zu fragen wäre eher nach den untergründigen Verbindungen, die, von später her gesehen, schon das Frühwerk zu einer Werkstatt gemacht haben, auf die Brecht wieder zurückgreift.[4] Auch die vieldiskutierte Frage nach Brechts frühem Opportunismus oder seiner „moralischen Verwirrung" reicht nach Roland Speirs nicht aus, um seine „frühe lyrische Produktion zu erklären oder deren Bedeutung für seine spätere Entwicklung verständlich zu machen."[5] Zusammen mit knapp 80 weiteren Gedichten oder Gedichtentwürfen ist der *Alexander*-Text im legendären *Tagebuch No. 10* überliefert, in dem sich naturlyrische, religiöse und historische Stoffe sammeln.[6] Es ist die Zeit von Brechts

Young Mr. Brecht Becomes a Writer / Der junge Herr Brecht wird Schriftsteller
Stephen Brockmann et al., eds., *The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch*
Volume 31 (Pittsburgh: The International Brecht Society, 2006)

frühester schriftstellerischer Tätigkeit, in der er auch mit Elan und Ehrgeiz die Schülerzeitschrift *Die Ernte* bestritt.[7] Außer Alexander gehört auch Napoleon (*Fontainebleau*) zu Brechts Interessen. „Seidenteppiche" und „Purpurdecken," das rote Licht zweier Ampeln bilden im *Alexander*-Gedicht die üppigen Requisiten für die letzte Szene eines großen Lebens. Der Text richtet seine Perspektive ausschließlich auf den ehrfurchtsvoll als „Kaiser" angesprochenen Helden—von dieser Zentralperspektive wird Brecht bald abrücken. Hier ist in konventioneller Bildlichkeit vom „furchtbaren Kampf" die Rede, von der „letzten Schlacht" eines Gewaltigen, Genetivkonstruktionen wie „des Gemaches stilles Dämmerrot" klingen noch ganz nach dem Erbe des 19. Jahrhunderts, genauer noch: nach dem Tonfall Friedrich Schillers. Es ist bekannt, daß Brecht in seiner Jugend vorhatte, ein „zweiter Schiller" zu werden,[8] und in der Tat läßt sich auch bei einem Gedicht wie „Der Wunsch" der Hintergrund der Schillerschen Balladen nicht überhören.[9] Der Text bewegt sich ganz in der Faszination vom (frühen) Tod eines Großen und Mächtigen, auf den, molochartig, die Erben warten: Im Fokus der Beobachtung steht der Kampf zwischen der ehemaligen Macht des Feldherrn und seiner jetzigen physischen Niederlage, die mit großer Konkretisierung vergegenwärtigt wird. Nicht zu übersehen ist dabei die lebensphilosophische Färbung, die Brecht der Szene gibt, u. a. durch den Kontrast zwischen dem roten Licht und der weißen Stirn des Sterbenden.

ALEXANDER

Ganz still ist's.
Im Gemach zittert rotes Licht
Zweier Ampeln
Über die Seidenteppiche her – – – –
Und die Purpurdecken glühen gedämpft.
Ruhe!
In seidener Pracht
Mitten im Prunken
Wird ein furchtbarer Kampf gekämpft.
Da tritt zögernd ein Gewaltiger vor Gericht
Ruhe!
Ruhe! Er schlägt seine letzte Schlacht!

Vor der Tür warten die Diadochen.
Warten auf den Tod
Mit dem der Kaiser drinnen ringt. – – –
Ihre Wünsche krochen
Gleich gierigen Molochen
Durch des Gemaches stilles Dämmerrot.
Ab und zu draußen ein Waffenklirren
Durch die gestorbene Luft leis singt
– – – – Hörst du die Sense schwirren? – – – –

Der Kaiser liegt still.
Der Decken gelbes, fahles Licht
– – – – Wirft dünnen, gelben Schatten
Auf das feine, blasse Gesicht.
Über dem endloses Ermatten.
Diese feinen Fäden
Laufen zitternd wie Geisterspinnen
Über das Antlitz.
Auf der hohen Stirn, gefaltet im Sinnen
Steht der Schweiß.
Qualvolle Tropfen
Über die Stirne krochen
Glühend heiß.
Sie legten sich an die weiße Stirn
Und horchten mit Acht
Ob noch im Gehirn
Die Gedanken klopfen
Ob die Schläfen noch pochen
Ganz sacht.

– – – –Fiebernd im Gehirne saugen
Dürstend in rastlosem Jagen
Schwere Gedanken.

Ha! Alexander!
Siehst du das Flimmern? – – –
Dort über dem weiten Schlachtfeld
Glitzern tausend Sonnen ...
Siehst du die Harnische schimmern
Dort der makedonischen Kolonnen
Die dort über die Felder wanken?
Ha! Wie Eisenfeuersalamander
Diese Makedonier stürmen ...
Es öffnen sich
Schauerlich
Tausend Rachen – – – –
Und die Kolonnen zusammenkrachen ...
Leichen sich türmen. – – –

Der Kaiser richtet sich fiebernd empor:
„Vorwärts, Makedonier!
Da drüben die Reiter vor!
Zum Sturm, Soldaten!
Längst reiften die Saaten!"

Da! Was ist's? – Wie ein dunstig roter Schleier
Zieht es sich vor die Augen schwer.

Aufhört das Reitergetrampel ...
Ganz still ist's.
Im Gemach zittert rotes Licht
Zweier Ampeln
Über die Seidenteppiche her
Und die Purpurdecken glühen gedämpft.
Ruhe!
Was stört ihr die bange Nacht?
Es war ein furchtbarer Kampf gekämpft – –
Es trat ein Gewaltiger vor Gericht.
Ruhe!
Ruhe! Er verlor seine letzte Schlacht.[10]

Die Fieberphantasien des Sterbenden, der seine letzte Schlacht verliert, werden nicht nur psychologisch glaubwürdig zu vermitteln versucht, sie werden auch mit rhetorischer Kunstfertigkeit inszeniert, etwa mittels Fragen („Hörst du die Sense schwirren?"), Ausrufungen („Ha! Alexander!"), Gedankenstrichen und Punkten. Schließlich wird der Text in eine geschlossene Form gegossen, in dem Anfang und Ende eng verwandt sind. Sicherlich, ein Text eines Schülers, der den späteren Meister noch nicht erkennen läßt.

Und dennoch ist dieser Anfang von Brechts Alexander-Deutungen keineswegs auf epigonalen Historismus rückführbar: Was sich für Brecht als zukunftsträchtig beweisen wird, ist der schon hier zu beobachtende Konflikt zwischen Körperlichkeit und Macht. Dieser Konflikt erscheint in seiner Wertigkeit dominierend gegenüber der Fragestellung, wieweit Brecht die „bürgerliche Geschichtsschreibung" einer „ideologischen Kritik" unterziehen wollte; nicht so sehr die schlichte Umwertung—„immer wieder weiß Brecht etwas gegen Alexander zu sagen"[11]—als vielmehr das dialektische Kippspiel zwischen Anspruch und Wirklichkeit, Größe und Reduktion übt eine anhaltende Faszination aus. So ist auch Brechts antichristliche frühe Lyrik—etwa um 1920—nicht auf den Gestus der Negation allein rückführbar, vielmehr bleibt sie ja bei aller schonungslosen Kritik auf das angewiesen (etwa die Form, zumindest die Tradition des Psalms), wovon sie sich zugleich absetzt. Das Gegensatz*paar* von „Materialismus versus Metaphysik" kann dabei als sinnvolle Formel genutzt werden.[12] So wird in der Tat „schon in den frühesten Texten Brechts der für seine spätere Dialektik so typische Dualismus sichtbar."[13] Zwar wird noch der Tod als „verlorene Schlacht" gezeigt, doch hält Brecht an diesem—quasi-dialektischen—Umschlagpunkt weiterhin fest, wie nämlich politische Macht in Frage gestellt wird: Diese Aufgabe übernimmt bei *Alexander* im frühen Stadium noch pathetisch genug der Tod des „Gewaltigen,"[14] später geht die Initiative dieser machtanalytischen Frage auf die Umgebung Alexanders beziehungsweise auf seine Rezipienten über (*Fragen eines lesenden Arbeiters*). Gerade die ideologisch oder politisch noch kaum eindeutige, für Brechts künftige Entwicklung schon gar nicht einschlägige Auseinandersetzung mit einem der „großen Männer" verdankt sich somit nicht erst einer zeitgeschichtlichen Herausforderung, sondern schon das historistische Erbe setzt im jungen Autor

Energien frei, die auch unter später politischem Einfluß sich als lebendig erweisen. Damit kann man die These von Klaus Schuhmann zumindest einschränken, wonach man „Brechts Hinwendung zu den großen Männern vergangener Geschichtsepochen" nur deuten könne, wenn man darin eine Reaktion auf bestimmte Erscheinungen der Gegenwart zu erkennen sucht." Schuhmann denkt dabei an die Konstellation Mitte der 20er Jahre, als sich der „Mythos von den großen Männern" von denen mißbrauchen ließ, „die solche Termini wie Held und Führer an erster Stelle in ihrem politischen Vokabular bereithielten: die Freikorpsverbände, der ‚Stahlhelm' und all die Kräfte, die sich während der vorübergehenden Stabilisierung des Kapitalismus in Deutschland wieder konsolidieren konnten."[15] Brechts frühe Lyrik gewinnt somit an spezifischem Gewicht, sie ist nicht nur als „Vorläufer" zu legitimieren, sondern hat ihre originäre Bedeutung.[16]

Nichts könnte das untrügliche Gespür schon des ganz jungen Autors für diesen Stoff stärker belegen als die wohl lebenslange Affinität zu dieser ja ursprünglich dem Historismus geschuldeten Gestalt. Doch löste sich Brecht mit der ihm eigenen Gründlichkeit aus dieser Erbschaft, wenn er vier Jahre später, mit 19 Jahren, aus München an Caspar Neher schreibt, er sei mit einem Theaterstück *Alexander und seine Soldaten* befaßt.[17] Schon die Veränderung des Titels kündet eine anti-historistische Wendung an, soll doch gerade die monumentalistische Einansichtigkeit des „Helden" aus dem Gedicht von 1913 gebrochen werden: Alexander wird in seine militärische Umgebung gestellt, und Brecht läßt keinen Zweifel, in welche Richtung die Neuorientierung gehen soll, wenn es in dem Brief weiter heißt: „Alexander der Große. Ohne Jamben. Und seine Soldaten ohne Kothurne." Damit wird der Stoff aber schon seiner historistischen Würde beraubt, die Jamben des veralteten Geschichts- und Heldendramas werden ebenso über Bord geworfen wie die traditionellen Bühnenschuhe der antiken Bühne, hier im übertragenen Sinn als Ausdruck einer Entpathetisierung gemeint. Die Relativierung des „großen" Alexander durch den Verzicht auf tragisch-rhetorischen Ornat geht einher mit einem dialektischen Umschlag vom Einzelhelden zur kollektiven Anonymität der Soldaten. Hier steckt ein entwicklungsfähiger Keim, der später zumindest in Ansätzen konkretisiert wird. Die listige Ergänzung im Brief an Neher: „Ich will, daß es unsterblich wird" stellt diesem dann doch nie ausgeführten Theaterstück einen Wechsel für die Zukunft aus. Nach den vorhandenen Zeugnissen zu schließen, sollte es aber noch eine ganze Weile dauern, bis Brecht an die Verwirklichung dieses „unsterblichen" Theaterstücks ging.

Inzwischen kam ein weiterer Anstoß dazu. Ende März 1918 hatte er in den Münchner Kammerspielen *Der Einsame: Ein Menschenuntergang* von Hans Johst gesehen—einem Autor, mit dem Brecht auch Briefe wechselte, freilich ohne ahnen zu können, daß Johst Jahre später einer der übelsten Naziautoren werden sollte. Mit seinem *Baal* wollte Brecht gar eine Art „Antithese" zu Johsts pathetischer Künstlertragödie schreiben,[18] wobei als Vorbild François Villon an die Stelle von Grabbe trat, dessen skrupelloses und trostloses Leben Johst einzufangen versucht hatte. Johsts Theaterstück zeigt die menschliche und künstlerische Tragödie des ehrgeizigen

Dramatikers Grabbe, der gleichzeitig mit Goethe und Mozart in *einem* Werk konkurrieren wollte (in *Don Juan und Faust*) und dem doch der Erfolg versagt blieb. Im 7. Bild dieses Stückes wird Grabbe überraschend von den bislang eher feindlichen Honoratioren der Stadt aufgefordert, einen Text von sich vorzulesen. Statt den an diesem „Hurenabend" erwarteten Zoten bietet Grabbe aber Ausschnitte aus seinem fragmentarischen Alexander-Drama, wobei gerade die drastische Gestik von Alexanders Tod Brecht angesprochen haben dürfte:

> Doch meine rechte Hand hängt ihr aus dem Sarge,
> Weiß, nackt, wie sie ist. Sie hat die ganze
> Welt gefaßt, und nichts ist ihr geblieben![19]

Der dreiunddreißigjährige Christian Dietrich Grabbe hatte 1835, ein Jahr vor seinem Tod, ein Stück über Alexander „im edelsten Versmaß" geplant (an Petri 26. 8. 1835), von dem sich aber nur wenige Fragmente erhalten haben.

Das Scheitern des jungen Autors Grabbe, indem er gerade den frühen Tod Alexanders zu dramatisieren versucht, kann als doppelter Anstoß für den Ehrgeiz des jungen Brecht gelten, nun seinerseits eine unsterbliche Tragödie aus diesem historischen Fall zu machen. Grabbes nüchterne Bilanz—Alexanders Hand, die leer aus dem Sarg heraus hängt—kommt einem Prozeß der Entheroisierung entgegen, den Brecht mit seinen eigenen Arbeitsstadien einschlägt.

Um 1922/23 frühestens dürfte eine Dramennotiz zur *Historie Alexander* aufgeschrieben sein,[20] die den Schwenk ins Kollektive, ins Entheroisierte und "Objektive" bereits vorführt. Nun sind es Soldaten, denen Stimme verliehen wird, nicht zunächst Alexander. Zwar stellen die Soldaten fest „Er tut nichts, er redet nur,"[21] aber Alexanders bevorstehender Tod steht nicht im Zeichen großer Reden, sondern Brecht löst nun den angekündigten Verzicht auf Jamben und Kothurne ein, indem Alexander in einem Rückzug ins Verstummen gezeigt wird: Trotz seiner Freundlichkeit ist er wenig beliebt, er weiß nicht Bescheid, verrechnet und irrt sich.

Brecht baut hier bereits eine gegenhistorische, befremdliche Umkehrung ein, die es erlaubt, die Geschichte im dialektischen Gegenlicht zu zeigen—nicht mehr als pathetische Schlußrede eines „Großen," der das eigene Subjekt in den Mittelpunkt stellt, sondern als Quasi-Abdankung eines seiner Ein- und Unterordnung bewußten Mannes:

> Mitten in einer riesigen Aktion zieht er sich plötzlich
> zurück
> Bis zu seinem Ende gibt er auf keine Frage der Tausende,
> die von
> ihm abhängen, mehr eine Antwort
> Er beschäftigt sich mit ihrem Geschick. Von einem Mann,
> den er

irgendwohin geschickt hat, hört er die Nachricht seines
Untergangs
mit wirklicher Trauer an. Mitunter spricht er über das
Schicksal seines Heeres und äußert Dinge wie die: Ihr
werdet
zurückmarschieren. Es ist am besten, wenn ihr euch nach
rechts
haltet, allerdings kommt der Winter bald, aber vielleicht
schneit
es diesen Winter nicht
Er ist objektiv geworden[22]

Alexander vermag plötzlich, das eigene Schicksal von außen zu sehen—er denkt zumindest „mitunter über das Schicksal seines Heeres." Allerdings ist ein solcher Standpunkt im brutalen Kreislauf der Geschichte nicht vorgesehen, Alexanders experimentelles Anti-Heldentum wird ihm nicht verziehen, als er in vollständiges Schweigen versinkt, schüttet man ihm Eiswasser über den Kopf, „Sie schlagen ihn, er sagt nichts mehr."[23]

Alexanders Position einer Verweigerung, daß er weder als Feldherr noch als Antwortender mehr zur Verfügung steht, entspricht jenem ironischen Standpunkt, den das Szenarium als Kommentar festhält; er handelt von der Vergeblichkeit militärischen Handelns: „Viele glauben, daß er Indien nicht mehr erobern wird, aber wenige wissen, daß er Mazedonien nicht mehr erobern kann."[24] Daß Alexander die eigene Heimat, von der er zur Eroberung der fernen Länder aufgebrochen ist, verloren hat, zeigt sein grundlegendes Scheitern—Alexander der Große zeigt sich in seiner ganzen Erbärmlichkeit, aber gleichzeitig weiß er selbst darum, daß er seine Rolle ausgespielt hat:

Wir fühlen, wie Langeweile uns am Mark saugt
Schwer ist Erinnerung an des morgendlichen
Aufstehns Zweck
Zu wissen, was diese essen
Begehren wir nicht länger, noch sagt uns
Ein Blick auf Karten künftig irgendwas,
Es irrte, wer uns anders hielt als schwach
Zu Boden fällt, was noch in unsere Hand
Gelegt ist, und lüstern stellen wir uns
Anheim Verbrauch und Aufgegessenwerden
Sehr betrübt
Uns nur das Schicksal derer, die mit uns
Gerechnet haben, denn mit uns ist
Nicht mehr zu rechnen[25]

Eine Größe der Geschichte wird hier auf ihr menschliches Maß reduziert, Brecht praktiziert einen dialektischen Umgang mit der Geschichte.

So auch in den demselben Dramenfragment zugehörigen Passagen, die „mit Sicherheit erst im Frühling oder Sommer 1924 entstanden" sind.[26] Aus kleinsten Textsplittern läßt sich der Prozeß fortschreitender Entfremdung zwischen dem mächtigen Einzelnen und der anonymen Masse belegen, wenn es in einem Dialog heißt:

– Hat er denn schwarze Haare?
– Hast du ihn niemals gesehen?
– Nein

Alexander ist offenbar seinen Soldaten unbekannt, selbst ein anonymes Zentrum in einer anonymen Umgebung. Zur Relativierung dieser Macht trägt entscheidend die Konfrontation mit der materialistischen Erfahrung bei—„bald schlecht, bald gut" wird über den Kaiser gesprochen, „einmal plötzlich wieder gut. Es stellt sich heraus, daß es doppelte Fleischrationen gab."[27] Also nicht der militärische Erfolg, keineswegs die persönliche Ausstrahlung—denn die Soldaten kennen ihn gar nicht—, sondern das Essen im Magen entscheidet über die „Moral" der Truppe.

Das veranschaulicht auch die rhetorische Frage eines uralten Soldaten, der in der Sonne Indiens den Sinn dieses ganzen Unternehmens an der Behaglichkeit des Rauchens überprüft:

—Mein Bruder Amaja Besch saß immer am selben Fleck
usw.
Ob er wohl auch eine solche Unruhe hatte wie die, über
die
mein Bruder sich oftmals beklagte?
Wieviel Meilen ist er marschiert, um soviel Behaglichkeit
zu
spüren wie mein Bruder, wenn er rauchte?

Der Rauch als Maßstab für Sinn und Größe der Geschichte—hier wird im Bild eines quasi-objektiven Korrelates (im Sinne Eliots) die schiere Vergänglichkeit des historischen Ehrgeizes sichtbar, allerdings nicht nach barockem Schema, sondern unter der dialektischen Ironie, daß der natürliche Wunsch nach der Behaglichkeit des Rauchens ohne den Krieg selbstverständlich geblieben wäre.

Brechts Umgang mit der Macht zeigt sich somit auch im verkleinerten Maßstab eines solchen Fragmentes deutlich: Geschichtliche Größe wird in Frage gestellt, indem sie auf das Maß des rein Menschlichen und Materiellen heruntergefahren wird—der Kaiser irrt sich und verstummt, wird dafür aber geschlagen; er ist so schwach wie alle anderen, und das Essen kann über das Urteil entscheiden.

Diese Perspektive kann auch als Poetik der Genauigkeit gefaßt werden, der Brecht treu geblieben ist. Wohl aus derselben Zeit wie das zitierte Dramenfragment stammt ein weiterer Plan, den Alexanderstoff

in den Griff zu bekommen, diesmal als Erzähltext gefaßt. In diesem auf 1924 datierbaren handschriftlich korrigierten Typoskript[28] handelt es sich um ein auf Sachlichkeit zielendes Unternehmen, „die genaue Geschichte" Alexanders aufzuschreiben. Dabei ist nicht sofort zu entscheiden, wie weit es sich bei dieser Erzählfigur um eine authentische, historiographische Stimme oder eine fiktive Rollenprosa handeln soll. Deutlich ist aber der Abstand gegenüber der historistisch-ehrfürchtigen Heroengeschichte, der hier aber so betulich und umständlich begründet wird, daß der Verdacht einer ironisierten Geschichtsschreibung naheliegt.

> Der Alexanderzug
> Da ich Lust verspüre, die Geschichte Alexanders des Großen zu schreiben, befinde ich mich in Verlegenheit, denn ich bin, trotz meiner Fähigkeit, das Leben und die Unternehmungen großer Männer darzustellen, entblößt von allen Hilfsmitteln und lediglich angewiesen auf die lückenhaften Erinnerungen an vor Jahren betriebene Lektüre. Unglücklicherweise kommt noch hinzu, daß ich ein deutliches Verlangen nach Daten und genauen Ortsbezeichnungen verspüre. Dennoch werde ich, der Lächerlichkeit ins Auge blickend, mich durch nichts abbringen lassen, sogleich und ohne Zurückhaltung die genaue Geschichte Alexanders des Großen, vornehmlich seines Zuges durch Asien, aufzuschreiben.
> Jedermann kennt die unglückliche Veranlagung dieses Mannes. Eine bekannte Begebenheit aus seiner Jugend, ohne Abscheu und Bewunderung betrachtet, genügt, seinen Charakter vollständig kenntlich zu machen. Es ist dies die Ermordung seines Freundes Kleitos, die in das erste Jahr seiner Herrschaft fiel.[29]

Spätestens die Tatsache, daß die „Ermordung" des Freundes zunächst verharmlost wird als „unglückliche Veranlagung" und „bekannte Begebenheit aus seiner Jugend," macht deutlich, daß die angestrebte Genauigkeit dieser Pseudo-Geschichtsschreibung ironisch gebrochen ist, denn Brecht wird auch nach der direkten Auseinandersetzung mit dem Alexander-Stoff nicht aufhören, dessen Inhalt einer in der Tat genauen Analyse und Gegenkultur zu unterziehen.

Sicherlich: Gerade das Große und Großartige, das vermeintlich Unsterbliche des Alexanderstoffes macht dieses Thema zu einem Phänomen besonders des jungen Brecht. Indessen beweist der schon früh einsetzende Prozeß einer Subversion—im Sinne materialistisch-dialektischer Umschreibung—eine Sicht, an der auch der spätere Autor festhalten kann. Dies sei wenigstens an einigen Stationen aufgezeigt, nicht um eine vollständige Motivgeschichte zu versuchen, sondern um den Stellenwert des jungen Brecht für die spätere Entwicklung zu demonstrieren.

In der ihr eigenen Mischung aus Selbstbewußtsein und Ironie stellt Brecht sich selbst als lyrische Rolle eines „großen Bert Brecht" in eine Reihe auch mit Alexander: Allerdings, „Von den grossen Männern"[30] ist ein Text der Distanzierung, der subversiven Verkleinerung, denn gerade zwischen Alexander und Brecht liegt der entscheidende Unterschied, daß der eine, um zu leben, „die Großstadt Babylon" brauchte, während der andere schon die einfachsten Dinge nicht versteht und das Gras für eines der schwierigsten hält. Brecht und Alexander sind aber auch durch die Notwendigkeit des materiellen Lebens verbunden, wodurch der Anspruch auf Größe und Ausnahme noch einmal relativiert wird: Brecht, so heißt es, „lobte den großen Napoleon/ Weil er auch aß." In der Materialität des Essens sind alle gleich, und der Anspruch der Größe ist oftmals nur mit Anspruch und Anmaßung begründet, „alle Leute für dumm" zu halten oder sehr laut zu reden und Weisheit vorzutäuschen. Größe, für die hier neben Alexander auch Kopernikus und Napoleon namentlich genannt sind, wird somit kritisch geprüft, dann in ihrer Banalität bloßgestellt und schließlich verworfen—die Dummheit liegt nicht bei den vielen, sondern bei den wenigen, die sich für groß halten: „Die großen Männer sollte man ehren/ Aber man sollte ihnen nicht glauben." Brechts eigene Größe kann sich daher nur aus dialektischer Umkehrung beglaubigen: statt des Kopernikus Blick an den Himmel, den er zu verstehen vermeint, der Blick nach unten, auf das Gras—das ebenso tierisches Lebensmittel ist wie Zeichen menschlicher Endlichkeit—, das Gras, das gerade in seiner Unscheinbarkeit und vermeintlichen Einfachheit am schwersten zu verstehen ist. Was Brechts listige Größe an der vermeintlichen Größe allenfalls „ehren" kann, ist wiederum nichts anderes als deren banale Kleinheit, im Angewiesensein auf das Essen.

Verständnislosigkeit gegenüber der Größe formuliert auch das Gedichtfragment „Timur, höre ich," das ebenfalls 1926 entstanden sein dürfte. Die Eroberungswut des mongolischen Herrschers ist wie die Berufung Alexanders nichts anderes als ein Zeichen dafür, daß diese Leute „nicht allein sein konnten" und zu armselig sind, „Als daß es ihnen genügen konnte/ Bei einer Frau zu sitzen."[31] Historische Größe erscheint damit nicht mehr als anerkennbarer Wert, sondern als bedauernswertes Unvermögen, sich in der Realität der materiell-irdischen Existenz einzurichten; ihre Mühe und ihr Schweiß sind Zeichen nicht des Ruhms, sondern einer Ordnungsstörung, eines Defizits. Der Schlichtheit des eigentlichen Lebens ist gerade auch Alexandern nicht gewachsen:

> Ich sage ja nichts gegen Alexander
> Nur
> Habe ich Leute gesehen, bei denen
> War es sehr merkwürdig
> Eurer Bewunderung höchst würdig
> Daß sie
> Überhaupt lebten.[32]

Brechts dialektischer Umgang mit der Vermeintlichkeit der Größe wäre aber statisch, und damit letztlich undialektisch, wenn er sich allein und ein für alle mal auf die Umkehrung des Gewohnten festlegen ließe. Daß Alexander nicht nur dem Verdikt verfallen muß, sondern daß er auch produktiven Stoff des Weiterdenkens bieten kann, zeigt wohl am deutlichsten, am raffiniertesten die Parabel „Der gordische Knoten," ebenfalls um 1926.[33] Der Text anerkennt den verwickelten gordischen Knoten keineswegs als Kunstwerk, in bewußter Distanz zur Meinung der Vielen wird das Urteil nicht auf Kosten des Schwerthiebs gefällt. Die schiere Komplikation des Knotens, „verwickelt zu dem Behuf/ Endlich gelöst zu werden durch die leichteste/ Hand der Welt!," verdient keine Anerkennung, sondern erfährt eine geradezu mitleidige Relativierung—die Zeit dieses Lebens reichte nur zum Knüpfen, aber dann genügte eine Sekunde, den Knoten zu durchhauen. Statt in das Verdikt des Tatkräftigen einzutreten, bietet der knappe zweite Teil des Gedichtes eine überraschende Pointe:

> Sagten so jene in Gordium, sage ich:
> Nicht alles, was schwerfällt, ist nützlich und
> Seltener genügt eine Antwort
> Um eine Frage aus der Welt zu schaffen
> Als eine Tat.[34]

Alexander wird hier von Brechts Dialektik eingeholt—nicht die Antwort, das Entknüpfen, sondern die Tat schafft diese Frage des Knotens aus der Welt. Das um seiner selbst willen Verwickelte verdient sowenig Anerkennung wie die historische Größe; auch ist es ja gerade nicht der *große* Alexander—sondern schlichtweg „der Mann aus Makedämon," der hier eine nützliche, tatkräftige Antwort bietet. Brecht hat Alexander nicht völlig diskreditiert, sondern kann ihn in seiner Ambivalenz kritisch würdigen. Die Verwerfung des am Leben gescheiterten Eroberers bedeutet nicht, daß nicht der nützlich Handelnde anerkannt werden könnte. Der anonyme Mann aus Makedämon beweist durch seine Tat eine eigene, unbequeme Art von List, der der Text seine Sympathie nicht versagt.

Auch in seiner Auseinandersetzung mit der Geschichte Cäsars bleibt Alexander für Brecht ein selbstverständlicher Hintergrund, der diesem „Modell" sogar eine symptomatische Bedeutung für Brechts Geschichtsbild und Machtverständnis zuspricht. Dabei könnte durchaus Brechts Hegel-Lektüre zumindest stimulierend gewirkt haben, denn die Hegelsche Formulierung vom „Geschäftsfrüher des Weltgeistes"[35] betrifft nicht nur die Gestalt Cäsars, über den Brecht damals arbeitete (1939), sondern gilt ebenso für Alexander wie Napoleon.[36] In der 1942 geschriebenen Geschichte „Cäsar und sein Legionär" ist der absurde Plan des römischen Diktators, „das größte seiner Unternehmen <...>, die Eroberung des Ostens," unmittelbar vor seinem Tod angekündigt, nichts mehr als ein „zweiter Alexanderzug."[37] Die Reihe „Alexander, Cäsar, Napoleon" steht für den „unverwüstlichen Soldaten vieler Jahrtausende,"[38] der in dem Katatoniker von La Ciotat ein beunruhigendes Denkmal erhält: Dieser „Soldat von La Ciotat," so der

Titel, ist aufgrund einer Verschüttung so erkrankt, daß er die Fähigkeit gewinnt, „vollkommen unbeweglich zu verharren und mich beliebige Zeit lang *wie eine Statue* zu verhalten."[39] Er ist grauenvoll lebendiges Denkmal militärischer Leblosigkeit, die Brecht selbstverständlich mit Alexander verbindet.

In den „Fragen eines lesenden Arbeiters" von 1935 reicht tatsächlich die Form der Frage aus, um die Autorität der Geschichtsschreibung bloßzustellen. Nirgendwo sonst zeigt sich das Veränderungspotential kritischer Literatur deutlicher als hier, wenn mit der gleichermaßen naiven wie listigen Frage des Arbeitens ein Mythos der Geschichtsschreibung subvertiert wird. Dabei betreibt der lesende Arbeiter nicht schlichtweg die sogenannte Kammerdiener-Perspektive, die Brecht wieder mit einer These Hegels verbinden kann: Der Kammerdiener, auf Gelderwerb, Ruhm oder Macht fixiert, kann aus seiner Wahrnehmung keinen Helden als solchen akzeptieren, ohne ihm nicht die eigenen „niedrigen" Beweggründe zu unterstellen. Insofern „gibt" es für den Kammerdiener keinen Helden.[40] Brechts Arbeiter führt indessen weniger die Reduktion der Größe auf das Maß der „kleinen" Leute vor Augen, vielmehr beläßt er es bei der Strategie der Frage, der Infragestellung. Auf diese Art wird aber die vermeintliche Selbstverständlichkeit historischer Setzungen aufgebrochen, d. h. die sprachliche Behauptung fragend subvertiert, Macht als schiere Behauptung entmachtet.[41]

> Der junge Alexander eroberte Indien.
> Er allein?[42]

Was zunächst im lyrischen, dann dramatischen und schließlich epischen Versuch unternommen wurde, die Macht Alexanders—als Beherrschung auch noch der Geschichtsschreibung durch die Individualität seines Namens—*als* Machtstrategie zu diskreditieren, das wird hier mit sparsamsten Mitteln umgesetzt. Gerade die Namenlosigkeit der Soldaten, nach denen hier gefragt wird, erweist sich als Anklage, als eine Art „Verhör des Alexander," denn seine Macht ist bis in die Herrschaft seines Namens hinein eine Unterdrückung des Kollektiven, das nicht nur den Namen, sondern auch das Leben hergeben mußte, um die Sicherung eines Einzelnamens zu ermöglichen. Die Rhetorik der Frage des lesenden Arbeiters, die den Namen Alexanders gar nicht mehr erforderlich macht, ist daher Brechts unmittelbare Antwort auf die Machtstrategie der Geschichte.

Noch einmal zwanzig Jahre später, 1954, ist Brecht auf die Alexandergestalt zurückgekommen, diesmal mit einem Text, der wohl nicht zu Ende geführt wurde: Wiederum wird die historische Größe konfrontiert mit dem Kollektiv der Soldaten, mit ihrer eigenen Endlichkeit („Es war alles verloren") und mit der Materialität des Lebens-Mittels, dem Essen.

> Am Abend nach der Schlacht
> – Es war alles verloren –
> Zeigte ein Soldat dem großen Alexander

Ihn am Leben zu halten
Eine Wachtel im Gesträuch.
Um das Leben zu schätzen
Meinte der Soldat
Genügt ein Stück Käse.[43]

Dialektik, so könnte man sagen, beweist sich hier als Vermittlung; in fast poetologischer Deutlichkeit fungiert das Gedicht als dialektisches Medium, in dem zwischen Himmel und Erde, Tod und Leben, Individuum und Gesellschaft vermittelt wird.

Alexander der *Große*, so kann man resümieren, ist für den Dialektiker Brecht deshalb eine faszinierende Gestalt geblieben, weil er sich nicht in der statischen Umkehrung oder bloßen Verneinung erschöpft. Brechts listige Negation der Negation führt in der historischen Gestalt vielmehr eine dynamische Infragestellung der Macht vor Augen, indem sie jeder Festsetzung von Größe widerspricht. Alexander wird also einer Rhetorik der „Wendungen" unterzogen, mithin nicht schlicht abgewertet, sondern über die ganze Schaffenszeit hin aktualisiert als Modell eines beunruhigenden Umschlags, eines Konfliktes zwischen historischer Größe und menschlicher Normalität. Daß von allen vergleichbaren historischen Gestalten gerade Alexander mit dem Epitheton des Großen ausgestattet wurde, macht ihn für Brecht interessant. überdies ist der Schüler des Aristoteles für einen Theaterautor von Bedeutung, der sich wiederum gegen das aristotelische Theater gerichtet hat. Am Beispiel Alexanders läßt sich die statische Setzung von Macht, aber auch von Wirklichkeit, paradigmatisch in einen Prozeß gleitender Infragestellung überführen. Dieses Plädoyer für die Veränderbarkeit jeder „Größe" hat schon der frühe Brecht in seinem *Alexander*-Gedicht vorbereitet.

Anmerkungen

[1] Elisabeth Frenzel, *Stoffe der Weltliteratur: Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte* (Stuttgart: Alfred Kröner [9]1998), S. 29-33.

[2] Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte; Theorie Werkausgabe*, Bd. 12 (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970), S. 22.

[3] Hegel, Bd. 12, S. 333.

[4] Vgl. dagegen etwa Christine Arendt, *Natur und Liebe in der frühen Lyrik Brechts* (Frankfurt am Main/Berlin: Peter Lang u. a. 2001), S. 11: „Die Phase der epigonalen—auch religiösen und nationalistischen—konventionellen Jugendlyrik endet um 1916."

[5] Roland Speirs, „Gedichte 1913-1917," in: *Brecht-Handbuch*, hg. von Jan Knopf, Bd. 2 (Stuttgart und Weimar: Metzler 2001), S. 23-27, hier S. 23. Zur frühen Lyrik vgl. auch: Hans-Harald Müller/Tom Kindt, *Brechts frühe Lyrik—Brecht, Gott, die Natur und die Liebe* (München: Fink, 2002).

[6] Vgl. dazu die Edition Bertolt Brechts *Tagebuch No. 10*, hg. von Siegfried Unseld (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989).

[7] *Bertolt Brechts Die Ernte: Die Augsburger Schülerzeitschrift und ihr wichtigster Autor*, Gesamtausgabe, hg. von Jürgen Hillesheim und Uta Wolf (Augsburg: Maro-Verlag, 1997).

[8] Vgl. dazu Jürgen Hillesheims Ausführungen in der Gesamtausgabe der *Ernte*, a. a. O., S. 43 und 52.

[9] Vgl. Hillesheim, a. a. O., S. 60.

[10] Bertolt Brecht, *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*. Hg. von Werner Hecht, J. Knopf, W. Mittenzwei, K.-D. Müller, im folgenden zitiert als BFA mit Band und Seite: Hier BFA 13, S. 25-27.

[11] Marion Lausberg, „Brechts Lyrik und die Antike," in: Helmut Koopmann Hg., *Brechts Lyrik—neue Deutungen* (Würzburg: Königshausen und Neumann, 1999), S. 163-198, hier S. 165f.

[12] Vgl. Peter Whitaker, *Brecht's Poetry: A Critical Study* (Oxford: Clarendon Press, 1985), S. 8ff.

[13] Edmund Licher, *Zur Lyrik Brechts: Aspekte ihrer Dialektik und Kommunikativität* (Frankfurt am Main/Bern/New York: Peter Lang Verlag, 1984), S. 33.

[14] Zur Rolle des Todes—zwischen materialistischen (Lukrez), protestantischen und barocken Positionen—in der Lyrik Brechts vgl. Horst Jesse, *Die Lyrik Bertolt Brechts von 1914-1956 unter besonderer Berücksichtigung der „ars vivendi" angesichts der Todesbedrohungen* (Frankfurt am Main/Berlin, etc.: Peter Lang, 1994).

[15] Klaus Schuhmann, *Der Lyriker Bertolt Brecht 1913-1933* (Berlin: Rütten & Loening, 1964), S. 97.

[16] Vgl. den nachgerade klassischen Aufsatz von Reinhold Grimm, „Brechts Anfänge," in: Wolfgang Paulsen, Hg., *Aspekte des Expressionismus: Periodisierung, Stil, Gedankenwelt* (Heidelberg: Lothar Stiehm, 1968), S. 133-152. Kritisch zur Lyrik der frühen Zeit: Peter Paul Schwarz, *Brechts frühe Lyrik 1914-1992: Nihilismus als Werkzusammenhang der frühen Lyrik Brechts* (Bonn: Bouvier, [2]1980), S. 13.

[17] BFA 28, S. 33.

[18] BFA 1, 507.

[19] Hanns Johst, *Der Einsame*, 13.-15. Tsd. (München: Albert Langen/Georg Müller, 1939), S. 62.

[20] BFA 10/2, S. 1085.

[21] BFA 10/1, S. 319.

[22] BFA 10/1, S. 320.

[23] BFA 10/1, S. 320.

[24] BFA 10/1, S. 319.

[25] BFA 10/1, S. 319f.

[26] BFA10/2, S. 1085.

[27] BFA 10/1, S. 319.

[28] BFA 19, S. 614.

[29] BFA 19, S. 195.

[30] BFA 13, S. 336f.

[31] BFA 13, S. 362. Vgl. hierzu auch Klaus-Detlef Müller, *Die Funktion der Geschichte im Werk Bertolt Brechts: Studien zum Verhältnis von Marxismus und Ästhetik* (Tübingen: Niemeyer, [2]1972), S. 16-18.

[32] BFA 23, S. 362.

[33] BFA 13, S. 353f.

[34] BFA 13, S. 354.

[35] Hegel, a. a. O., Bd. 12, S. 46.

[36] Zu Brechts Hegellektüre vgl. jetzt Frank Dietrich Wagner, „Unheimliches Werk—Brecht zu Hegel," in: Birte Giesler, E. Kormann A. Kugli, G. Pailer, J. Lucchesi, Hg., *Gelegentlich Brecht: Jubiläumsschrift für Jan Knopf* (Heidelberg: Carl Winter, 2004), S. 31-48.

[37] BFA 18, S. 389.

[38] BFA 18, S. 407.

[39] BFA 18, S. 407.

[40] Hegel, a. a. O., Bd. 12, S. 48; Bd. 3, S. 489.

[41] Dazu die Beobachtungen von F. D. Wagner anläßlich von Brechts Cäsar-Roman, in: *Wagner, Unheimliches Werk*, a. a. O., S. 40.

[42] BFA 18, S. 409.

[43] BFA 15, S. 283f.

From *Feuer* (Fire) to the *Bibel* (Bible): Brecht's First Drama

Brecht is famous primarily as a writer of plays. Nevertheless his first completed drama, the one-act play *Die Bibel* (The Bible), was for many decades dated incorrectly: it was believed to have originated in the late summer of 1913. This was true even though Brecht's *Tagebuch No. 10* (Diary No. 10), which recounts the events of the second half of 1913, and which has been available to scholars since 1989, clearly suggests a different date: from the beginning of December 1913 to the middle of January 1914 at the latest. During this period, in which Brecht's father was seriously ill and the schoolboy-writer began to question the existence of God, Brecht succeeded in completing his first play. Nevertheless the question of God's existence is not paramount; experimenting with diverse sources, Brecht for the first time asks: is it permissible for an individual to be sacrificed for the good of many? This question appears again and again in Brecht's later work in various contexts.

Brecht ist in erster Linie als „Stückeschreiber" bekannt und berühmt, und dennoch wurde gerade sein erstes abgeschlossenes Drama, der kleine Einakter *Die Bibel*, über Jahrzehnte hin falsch datiert: Als Entstehungszeit galt Spätsommer 1913. Und dies, obwohl das bereits seit 1989 vorliegende *Tagebuch No. 10*, das über das zweite Halbjahr 1913 berichtet, eindeutig andere Schlüsse nahe legt: Brecht arbeitete an dem Drama von Anfang Dezember 1913 bis spätestens Mitte Januar 1914. Während der Zeit, in der sein Vater schwer erkrankt war und Brecht die Existenz Gottes in Frage stellte, gelang ihm die Vollendung seines ersten Stückes. Dennoch steht nicht die Frage nach Gott im Vordergrund; mit verschiedensten Quellen experimentierend, befasst Brecht sich erstmals mit dem Thema: Darf ein Einzelner zum Wohle Vieler geopfert werden? Eine Fragestellung, die, vor jeweils eigenem Horizont, im Gesamtwerk immer wieder begegnet.

Vom Feuer zur Bibel: Brechts dramatischer Erstling

Jürgen Hillesheim

Tagebuch No.10 und die Schülerzeitschrift *Die Ernte* geben wechselseitig Auskunft über die frühesten Gehversuche eines der bedeutendsten Schriftstellers des 20. Jahrhunderts und—mehr noch—über dessen Besessenheit von Literatur, den Wunsch, unter beinahe allen Umständen ein berühmter Dichter werden zu wollen. Wie in keinem anderen vergleichbaren Fall vermögen es diese beiden Dokumente aus dem Jahr 1913, die Persönlichkeit eines fünfzehnjährigen Schülers und werdenden großen Autors authentisch zutage treten zu lassen. Nicht zuletzt *Tagebuch No. 10* und *Ernte* trugen daher auch zu umfassenderer Beschäftigung mit dem jungen Brecht bei—hinreichend ausgewertet scheinen sie indessen noch lange nicht. Ein Beispiel, den frühesten abgeschlossenen dramatischen Versuch Brechts betreffend, mag dies verdeutlichen.

Obwohl das *Tagebuch No. 10* bereits 1989 und *Die Ernte* komplett 1997 vorlagen, wurde der Einakter *Die Bibel* bis in die jüngere Zeit falsch datiert—und zwar erheblich; ein laxer Umgang mit Quellen, wie er in der Literaturwissenschaft nicht gerade selten ist. Dabei fing es doch einigermaßen richtig an: Das Stück wurde 1967 in den *Gesammelten Werken* erstmals ediert, und hier heißt es: Brecht „schrieb es mit 15 Jahren als Schüler des Realgymnasiums in Augsburg und veröffentlichte es im Januar 1914."[1] Im *Bestandsverzeichnis des literarischen Nachlasses* des Bertolt-Brecht-Archives datierte Herta Ramthun *Die Bibel* 1969, in Ermangelung konkreterer Informationen, ebenfalls pauschal, aber nach dem damaligen Wissensstand durchaus korrekt, auf 1913.[2]

1983 legte Eberhard Rohse seine umfassende Untersuchung *Der frühe Brecht und die Bibel* vor, womit die Spekulationen ihren Anfang nahmen: Der Autor kommt zu dem Ergebnis: „Eine auf Blatt 17 des „Ernte"-Exemplars enthaltene Ankündigung eines Fußballspiels für den 20.9.1913 verweist auf den Spätsommer 1913, d.h. die großen Ferien zwischen Obertertia und Untersekunda, als mutmaßliche Entstehungszeit."[3] Bei dieser Ankündigung handelt es sich um ein Heft 1 beigegebenes loses Blatt,[4] von dem sich im Übrigen ein zweites Exemplar in dem 1997 in England aufgetauchten kompletten *Ernte*-Satz[5] befindet: „Heute, Sonntag, den 20. September 1913 findet auf unserem Platze ein Wettspiel zwischen V. und VI. statt. Es...dürfte in Sportkreisen reges Interesse finden."[6] Im Folgenden werden die Mitspieler namentlich benannt und darauf hingewiesen, dass der genaue Zeitpunkt des Spieles noch nicht feststehe. Nichts weiter, und vor allem nichts, aber auch gar nichts, was auf den Bereich Dichtung bzw. Literatur deutet, geschweige denn auf Brechts Einakter. Daher bleibt es völlig rätselhaft, wie Rohse dazu kommt, Fußballspiel und die Entstehungszeit der *Bibel* in Verbindung zu bringen. Erleichtert hat diese Spekulation möglicherweise die Tatsache, dass jenes lose Blatt damals lediglich als nicht veröffentlichtes Foto im Bertolt-

Young Mr. Brecht Becomes a Writer / Der junge Herr Brecht wird Schriftsteller
Stephen Brockmann et al., eds., *The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch*
Volume 31 (Pittsburgh: The International Brecht Society, 2006)

Brecht-Archiv existierte; damit hätte eine Überprüfung der Behauptungen Rohses zumindest größeren Aufwand vorausgesetzt.

Es sollte aber noch schlimmer kommen, wesentlich schlimmer: Im 1989 erschienenen ersten Band der *Großen kommentierten Berliner und Frankfurter Ausgabe* übernahm man die Angaben Rohses, die dieser immerhin noch explizit als „mutmaßlich" bezeichnet, unbesehen: „Spätsommer 1913: Niederschrift des Stücks."[7] Damit wurde der Datierung gleichsam „Autorität" verliehen. Großartig: Im ersten Band der zweifellos neue Maßstäbe setzenden Brecht-Ausgabe gleich das erste Stück falsch datiert! Aber warum sich auch länger mit dem faden Erstling des „sozialistischen Klassikers" aufhalten? Und so kam es, dass Werner Hecht, einer der Herausgeber der neuen Werkausgabe, Ende 1989, als er das gerade veröffentlichte *Tagebuch No. 10* als erster umfassender vorstellte, nicht einmal bemerkte, dass unter dem 7. Dezember 1913 ein früher Entwurf der dritten Szene der *Bibel* verzeichnet ist: „Zugleich entstehen Gedichte, Romanentwürfe und Szenen für Dramen, die tragische Ausgänge bevorzugen: Die letzte Szene der Tragödie *Feuer*, in der die Einwohner ein brennendes Haus nicht verlassen wollen."[8] Zwar ergänzt Brecht *Feuer* mit der Gattungsbezeichnung Tragödie, was zweifelsfrei bedeutet, dass es um ein eigenständiges Drama mit dem Titel *Feuer* geht und zwar um dessen „letzte Szene,"[9] wie es heißt; aber was folgt, ist passagenweise und wörtlich identisch mit dem Schluss der *Bibel*. Als 1994 das *Tagebuch No. 10* in Band 26 der BFA ediert wurde, hatte man die philologische Abhängigkeit zwischen dieser einzelnen Szene und der *Bibel* indes zur Kenntnis genommen, aber nicht ansatzweise Schlüsse daraus gezogen: Der Kommentar zu *Feuer*: „Entwurf zu dem Einakter *Die Bibel* von 1913"[10] Völlig ungeklärt blieben jedoch die offensichtlichen Widersprüche: Warum bezeichnet Brecht denn *Feuer* als letzte Szene einer eigenen „Tragödie," wenn es sich doch—daran kann es keine Zweifel geben—um einen Entwurf zur *Bibel* handelt? Und vor allem: Wie kommt ein Entwurf zur *Bibel,* die doch angeblich im Spätsommer schon abgeschlossen war, im Tagebuch in den Monat Dezember? In seiner *Brecht-Chronik*, wir sind inzwischen im Jahr 1997 angelangt, setzt sich Hecht dann vollends über die Angaben des Textes und seinen eigenen Kommentar von 1989 hinweg. Um es zu nochmals zu wiederholen: Brecht bezeichnet die Szene als Schluss einer Tragödie mit dem Titel *Feuer*, Hecht schreibt: „Außerdem entwirft er die letzte Szene (mit dem Titel *Feuer*) des Stückes *Die Bibel*."[11]

Damit ist der Punkt der Selbstkritik erreicht: denn ebenfalls 1997 erschien die von Uta Wolf und mir besorgte Edition der *Ernte,* und auch hier ein ähnliches Bild: *Feuer* als Schlussszene der *Bibel* zwar zur Kenntnis genommen, dennoch den offenkundigen Widerspruch übergangen und sich mit dem Problem der Datierung nicht weiter beschäftigt. Ein Fehler, der—leider Gottes—2001 auch noch Eingang in das neue Brecht-Handbuch fand, indem ich hier die Datierung von BFA, Bd. 1 einfach übernommen habe. Zwar ist es einigermaßen tröstlich, einmal begangene Fehler selbst korrigieren zu können; bedauerlich bleibt jedoch die Tatsache, dass wichtige Aspekte in Zusammenhang mit Brechts Einakter wesentlich früher hätten zur Kenntnis genommen werden können.

Die Sachlage ist recht einfach zu beschreiben: Bis zur Veröffentlichung des *Tagebuchs No. 10* gab es keinerlei Hinweise auf die Entstehungszeit der *Bibel*. Man wusste, dass das kleine Stück Anfang 1914, im Januar-Heft der *Ernte,* erstmals gedruckt wurde; also hätte man durchaus davon ausgehen können, dass Brecht *Die Bibel* 1913 verfasst hat und zwar eher gegen Ende des Jahres. Denn nichts hat zu der Vermutung Anlass gegeben, dass Brecht das fertige Stück womöglich mehrere Monate zurückgehalten habe, um es dann erst im Januar 1914 zu publizieren. Das hätte im Übrigen auch seinen Gepflogenheiten widersprochen. Mit Erscheinen des Tagebuchs wäre dann *Die Bibel* genauer zu datieren gewesen: Betreffende, unter dem 7. Dezember 1913 festgehaltene Szene bildet ein frühes Bearbeitungsstadium des Schlusses der *Bibel* ab—von Brecht zu diesem Zeitpunkt in der Tat noch als ein eigenständiges Drama mit dem Titel *Feuer* geplant. Das Heft der *Ernte*, in dem die *Bibel* abgedruckt wurde, erschien Ende Januar 1914; das Dezember-Heft, das letztlich nicht zustande kam, sollte ebenfalls gegen Ende des Monats, wohl kurz vor Weihnachten, fertig sein. Berücksichtigt man die Herstellungszeit der Hefte—Fritz Gehweyer hatte die Matrizen zu schreiben und zu illustrieren, um dann, gemeinsam mit Brecht, zu hektografieren und die Umschläge herzustellen—ist davon auszugehen, dass letzterer möglicherweise noch bis Mitte Januar mit der Fertigstellung der *Bibel* beschäftigt war. Da man Brecht, trotz des geringen Textumfangs, doch einige Tage Produktionszeit zugestehen muss und am 7. Dezember in der Tat erst ein Fragment vorlag, das dann noch grundlegend bearbeitet wurde, kann das Drama kaum vor Mitte Dezember 1913 abgeschlossen gewesen sein. Geht man also, bei aller Vorsicht, von einer Entstehungszeit zwischen Anfang Dezember 1913 (Beginn der Arbeit) und Mitte Januar 1914 (letztmögliche Fertigstellung) aus, dürfte man sich auf sicherem Boden bewegen.

*

Daraus sind verschiedene Schlüsse zu ziehen:

Brechts dramatischer Erstling entstand einige Monate später als angenommen. Nun ist *Die Bibel*—da herrscht Einigkeit—literarisch gewiss kein großer Wurf; eher ein „Versuch" in engerem Sinne des Wortes. Eine Übung im Aneignen „handwerklicher" Fertigkeiten eines Schriftstellers. Dennoch erweist sich Brecht für einen Schüler seines Alters als schon recht belesen und erstaunlich abgeklärt in der Handhabung verschiedener Quellen. Dass der „Stückeschreiber" *Die Bibel* nun doch erst als knapp Sechzehnjähriger—vier Monate Lebenszeit sind in diesem Alter und in dieser Entwicklungsphase eine durchaus beachtliche Zeit—geschrieben hat, nimmt ihm zumindest ein wenig den Nimbus des allzu frühreifen und genialen Gymnasiasten.

An dem kleinen Drama arbeitete Brecht vorwiegend zu einer Zeit, in der seine literarische Kreativität unter einem besonderen Licht stand: Das Tagebuch dokumentiert dies: Im Dezember 1913 erkrankte Brechts Vater schwer, fast alle biografischen Notate drehen sich um dieses Thema, das Brecht und seine Familie sehr belastete.[12] Erstmals stellt sich

der Gymnasiast explizit die Frage nach der Existenz Gottes—„Was ist das Christentum eine bequeme Religion: man glaubt fest an *die* Hilfe Gottes! —Und ich zweifle!"[13] Ein Zweifel, der Eingang in sein erstes Drama finden sollte. Und genau darauf kommt es an: Trotz der eminenten psychischen Belastung ging die literarische Produktion Brechts ungebrochen weiter. Im Dezember arbeitete er nicht nur an der späteren *Bibel*, ein weiterer Entwurf zu einem Lustspiel ist verzeichnet,[14] ebenso einige Skizzen zu Romanen und eine beträchtliche Anzahl von Gedichten. Auch die Planungen weiterer dichterischer Arbeiten schritten ungebrochen fort. Brecht hatte neue Ideen, manche von ihnen verwarf er, andere wiederum beschäftigten ihn weiterhin und mündeten in literarischen Versuchen. Er selbst stellt die Verbindung zwischen der Erkrankung des Vaters und seiner literarischen Produktion her: „Ich muß immer dichten. In dieser Zeit. Papa ist sehr schwer krank."[15] Literarische Beschäftigung, „Dichten" erscheint, von diesem Gesichtspunkt aus betrachtet, als Brechts ureigenstes Mittel, den über Wochen währenden Angstzustand auszuhalten, mental zu verarbeiten. Es wird deutlich, wie sehr bereits in dieser Zeit die Literatur Bestandteil seines Lebens war, keine anspruchsvollere Freizeitbeschäftigung, sondern eine existenzielle Größe. So wirkte sich die Erkrankung des Vaters nicht etwa lähmend aus; im Gegenteil, sie beflügelte Brecht offensichtlich, spornte ihn an, sodass er es während dieser schweren Zeit sogar schaffte, sein erstes kleines Theaterstück größtenteils zu vollenden. Noch Ende Mai 1913 hatte er einräumen müssen: „Zu Dramen habe ich die Kraft noch nicht. Die Pläne sind vollständig reif da—die Ausarbeitung ist viel, viel schwerer."[16] Ein gutes halbes Jahr später sollte er, unter besonderen Umständen, auch diese Schwierigkeit bewältigen.

Die Bibel markiert im Werk Brechts nur eine Variante einer ganzen Reihe, die sich, vor jeweils anderem Horizont und anderer Problematik, mit dem Thema „Darf ein Einzelner zum Wohle Vieler geopfert werden?" befassen. *Ja-* und *Neinsager* sind hier zu nennen, *Die Maßnahme*, *Die Jüdin von Shimoda*, in Teilaspekten gewiss auch *Trommeln in der Nacht.* Selbst *Die Bibel* ist, wie deutlich wurde, keineswegs die erste „Variation" zu diesem „Thema": Das Fragment *Feuer* geht ihr voraus, aber mehr noch: Bereits am 10. September 1913 hält Brecht in seinem Tagebuch fest: „Plan zu einer einaktigen Tragödie: *Der Sohn*. (Fabius Maximus). Lieber stirbt einer als viele."[17] Es handelt sich also in der Tat um ein Grundthema Brechts, das ihn immer wieder beschäftigen sollte. Zwar sollte die christliche Tradition, nicht zuletzt auch in der *Maßnahme*, dabei häufig eine Rolle spielen. Doch selbst im Einakter *Die Bibel* geht es in erster Linie um ein und denselben Konflikt, der wegen der beängstigenden gesundheitlichen Situation und damit aufkommender religiöser Zweifel Brechts nun vor dem Hintergrund von Religion und Glaubensfragen gestaltet wird. Keineswegs jedoch sind Christentum und das Grundthema zwangsläufig miteinander verbunden, selbst in dieser frühen Zeit nicht: Die „Vorstufe" zur Bibel, das Fragment *Feuer,* ist, trotz ansonsten umfangreicher textlicher Übereinstimmung mit dem Einakter, bar jeglicher Anspielung auf die Religion, auch der historische Hintergrund bleibt uneindeutig. Und nach dem Notat vom September 1913 beabsichtigte Brecht gar, das Thema mit einem Stoff aus der Antike—er

nennt explizit Fabius Maximus—zu gestalten. Daher ist in der *Bibel* die Auseinandersetzung mit der heiligen Schrift keineswegs zentral, sondern zeit- und situationsbedingt. Das kleine Drama ist ein Übungsstück, mit dem Brecht versucht, mit verschiedenstem Material zu arbeiten, auch mit solchem aus der Literaturgeschichte. Friedrich Hebbels Drama *Judith*, das Brecht außerhalb des Deutschunterrichts gelesen hatte, ist als Quelle längst bekannt, darüber hinaus Werke des jungen Wilhelm Raabe.[18] Gotthold Ephraim Lessings *Emilia Galotti* kommt bei der Gestaltung des Konflikts zwischen borniertem Großvater und hin- und hergerissenem Mädchen sogar grundlegende Bedeutung zu.[19] Trotz zeitweiliger Beschäftigung mit metaphysischen Problemen und christlicher Tradition also Quellenvielfalt; es geht Brecht schon hier nicht um die Beantwortung religiöser Fragen, sondern vornehmlich um Dichtung, um die Aneignung „handwerklicher" Fertigkeit.

Daher sind Versuche, mit aller Gewalt zumindest beim frühen Brecht noch eine transzendente Dimension zu „retten," indem man darauf verweist, dass im Einakter nicht Zweifel an der Existenz Gottes deutlich würden, sondern Brecht lediglich den dogmatischen Biblizismus seiner Zeit kritisiere, verfehlt. Begriffe wie „theologia crusis," „agape," „Parusie," mit denen Brecht durchaus bewusst operiert haben soll,[20] lagen nicht nur außerhalb des Gesichtsfelds eines knapp sechzehnjährigen Gymnasiasten, sondern, bei aller intensiver Beschäftigung mit der Bibel und dem Katechismus, auch jenseits seiner Neigungen und Interessen. Ihm eine solche Diktion überzustülpen, markiert, neben den hinlänglich bekannten Vereinnahmungsversuchen Brechts als Marxisten, auch einen solchen als eines zumindest temporär christlichen Sozialromantikers. Auch das Beispiel *Die Bibel* lehrt somit, dass der Ergründung von Dichtung unterstellten Utopien und Botschaften eine philologisch exakte Auswertung des Quellenmaterials voranstehen sollte. Sie hätte in diesem Falle wesentlich früher zu einer genaueren Datierung führen, wesentlich früher andere relevante Aspekte zur Einordnung des kleinen Dramas eröffnen können.

Anmerkungen

[1] Bertolt Brecht, *Gesammelte Werke,* Bd. 7 (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1967), S. 5*.

[2] Vgl. Bertolt-Brecht-Archiv, *Bestandsverzeichnis des literarischen Nachlasses,* Bd. 1, Herta Ramthun (Bearb.) (Berlin, Weimar: Aufbau, 1969), S. 272.

[3] Eberhard Rohse, *Der frühe Brecht und die Bibel: Studien zum Augsburger Religionsunterricht und zu den literarischen Versuchen des Gymnasiasten* (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1983), S. 461.

[4] Vgl. zu diesem Blatt: Gerhard Seidel, „Die Augsburger Schülerzeitschrift *Die Ernte*: Zu den ersten Veröffentlichungen Bertolt Brechts," in *Zeitschrift für deutsche Philologie* 107, 2 (1988), S. 233-254, hier S. 240f.

[5] Im Besitz der Staats- und Stadtbibliothek Augsburg.

[6] *Bertolt Brechts „Die Ernte": Die Augsburger Schülerzeitschrift und ihr wichtigster Autor,* Jürgen Hillesheim, Uta Wolf (Hrsg.) (Augsburg: Maro: 1997), S. 86.

[7] Bertolt Brecht, *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe,* (abgekürzt: BFA), Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller (Hrsg.) (Berlin, Weimar, Frankfurt am Main: Aufbau, Suhrkamp 1989-2000), Bd. 1, S. 501.

[8] Werner Hecht, „Brechts Tagebuch No. 10: Eine wichtige Neuentdeckung zugänglich gemacht," in: *Notate* 12, 4 (1989), S. 1-10, hier S. 7.

[9] Vgl. BFA 26, S. 93

[10] Ebd., S. 517.

[11] Werner Hecht, *Brecht-Chronik* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997), S. 27.

[12] BFA 26, S. 95, 97.

[13] Vgl. ebd., S. 90.

[14] BFA 26, S. 92.

[15] Ebd., S. 98.

[16] Ebd., S. 18.

[17] Ebd., S. 76.

[18] Vgl. hierzu Eberhard Rohse, „Raabe und der junge Brecht: Zur Rezeption früher historischer Erzählungen Wilhelm Raabes in Bertolt Brechts Gymnasiasten-Drama *Die Bibel,*" in *Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft* (1978), S. 17-62.

[19] Vgl. hierzu Jürgen Hillesheim, *„Ich muß immer dichten": Zur Ästhetik des jungen Brecht,* (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2005), S. 57-62, 69-71.

[20] Vgl. Eberhard Rohse, *Der frühe Brecht und die Bibel,* S. 80-83.

Bert Brecht, 1920.

Rereading the War Poems of the Augsburg Schoolboy Berthold Eugen (Brecht)

With the poems that he wrote in 1914 and 1915, which thematized the World War at the front and at home, the schoolboy Berthold Eugen Brecht for the first time presented his work to a broader public. Brecht was, however, merely one among thousands of Germans who—whether well-known writers or anonymous contributors—flooded Germany's newspapers and magazines with current-events poetry and, in unison, sang the praises of heroism and of heroic death for Kaiser, *Volk*, and fatherland. Brecht's schoolboy texts largely conformed to this massive body of war poetry; however, in contrast to so many other poems written in the spirit of "the ideas of 1914," Brecht's poems display a heroism that is broken by fear, as well as by sympathy for mothers who have lost their sons. Brecht's problematization of death in war separates the schoolboy's poems from the vast majority of other contemporary war poems, even though Brecht had not yet found his own poetic language.

Obwohl der Gymnasiast Berthold Eugen Brecht mit seinen zwischen 1914 und 1915 geschriebenen Gedichten, die den begonnenen Weltkrieg an Front und Heimatfront thematisieren, zum ersten Mal an die Öffentlichkeit trat, war er nur einer von Tausenden Deutschen, die als namhafte Schriftsteller oder anonym die Zeitungen und Zeitschriften mit Gelegenheitsdichtung überschwemmten und unisono das Hohe Lied von Heldentum und Heldentod für Kaiser, Volk und Vaterland anstimmten. Die Texte des Gymnasiasten ordnen sich weitgehend konform in diesen Kanon ein, unterscheiden sich aber, verglichen mit den im Geist der „Ideen von 1914" geschriebenen anderer Autoren, durch ein angstgebrochenes Heldentum und ein Mitgefühl für die trauernden Mütter, das sie vom Gros der Massenprodukte abhebt, ohne die ihm eigene poetische Sprache schon zu finden.

Beim Wiederlesen der Kriegsgedichte des Augsburger Gymnasiasten Berthold Eugen (Brecht)[1]

Klaus Schuhmann

Schon im 1. Heft der Zeitschrift *Das literarische Echo* vom 1. Oktober 1914 konnte Julius Bab, der sich in den folgenden Jahren als Dokumentarist deutscher Kriegslyrik hervortat, eine vorläufige Bilanz der bis dahin entstandenen Gedichte dieser Art ziehen. Unter dem Titel „Die Kriegslyrik von heute" konstatierte er:

> Wer das weiß, daß der Mensch bis in die letzten Fasern seiner „Individualität" hinein ein soziales Wesen ist ..., der wird sich gewiß nicht wundern, daß der große Krieg, diese gewaltige Schicksalsfrage an das ganze deutsche Volk, vielfach poetischen Widerhall geweckt hat. Aber auch der muß erstaunen angesichts der *Massen* , die unsere poetische Mobilmachung aufgeboten hat—ihre Zahl übertrifft bestimmt die aller anderen Völker so weit und weiter als unsre militärische ..., so ist vielleicht eine Zahl erlaubt: ich schätze, daß im August 1914 mindestens 50 000 *Gedichte täglich* in Deutschland gemacht worden sind.[2]

Unter denen, die in diesen Wochen begannen, ihre Beiträge an nahe oder ferne Zeitungsredaktionen einzuschicken, war auch ein sechzehnjähriger Gymnasiast, der bislang noch nicht an die Öffentlichkeit getreten war und sich meist mit seinen beiden Vornamen Berthold Eugen nannte. So unterzeichnete er Gedichte und Prosastücke, die seit dem 8. August 1914 in den *Augsburger Neuesten Nachrichten*, deren literarischer Beilage *Der Erzähler* und der *München-Augsburger Abendzeitung* erschienen. Für Bab in Berlin gab es gewiss keinen Grund, auch noch in bayerisch-schwäbischen Provinzzeitungen nach Texten Ausschau zu halten, die für seine Anthologie taugten. Und doch hätte das eine oder andere Gedicht dieses Gymnasiasten in einem seiner Auswahlbände stehen können. Denn der junge Lyriker wählte wie andere Kriegsdichter auch die bald zu Stereotypen gewordenen Stoffe und Themen, die der begonnene Krieg auf die Tagesordnung gesetzt hatte, und reihte sich damit in die Phalanx derer ein, die ihre Gedichte täglich zum Druck anboten. In welchen Kontext seine Gedichte dabei eingetreten wären, wird freilich erst aus der Rückschau erkennbar, wenn man die frühen Gedichte Brechts mit denen vergleicht, die namhafte Verfasser damals in die Zeitungen setzten.

Während für den Gymnasiasten der große Krieg ein willkommener Anlass war, seine bis dahin in der Schülerzeitschrift *Die Ernte* und in seinem

Young Mr. Brecht Becomes a Writer / Der junge Herr Brecht wird Schriftsteller
Stephen Brockmann et al., eds., *The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch*
Volume 31 (Pittsburgh: The International Brecht Society, 2006)

Tagebuch weitgehend im Familien- oder Freundeskreis verbliebenen Schreibversuche in der Fuggerstadt einem größeren Publikum bekannt zu machen, oblag die „poetische Mobilmachung" (und dazu gehörte die politische ebenso wie die religiöse) den eine Generation älteren Dichtern, die fortan nicht mehr wie bislang Individuen sein wollten, sondern sich nun zum Ziel setzten, zum Volk zu gehören, dem „Vaterland" zu dienen und dafür—freiwillig oder dienstverpflichtet—ins „Feld" zu ziehen und notfalls dort den „Heldentod" (fürs „Vaterland") zu sterben. Gerhart Hauptmann, Thomas Mann und Richard Dehmel gehörten zu diesen Wortführern, denen es oblag, den „Feind" ins schlechte Licht zu setzen und den Kampfeswillen derer zu wecken, die diesen Krieg als einen „deutschen" führen wollten—auch auf dem Feld der Kultur (wie übrigens einige französische und belgische Schriftsteller wie Claudel und Verhaeren ebenso). Dass es nicht an Theologen fehlte, die an den Fronten und im Hinterland militant das Wort führten, lässt sich an den „Feldpredigten" (hier seien nur die von Michael Faulhaber genannt) ablesen, die er 1917 gesammelt vorlegte. Dass Universitäten und Schulen[3] im wilhelminischen Kaiserreich ihren erzieherischen Beitrag zur patriotischen Erziehung zu leisten hatten—schließlich wurden im Verlauf des Krieges auch jene Jahrgänge mobilisiert, die 1914 noch zur Schule gingen—ist ebenfalls hinreichend dokumentiert und in Erlassen und Lehrplänen aufzufinden (wie auch nicht zuletzt jener Aufsatz zeigt, der dem Gymnasiasten Brecht fast zum Verhängnis geworden wäre).

Der Augsburger war seinem Wissen und seinem damaligen Weltbild nach jedoch bei weitem nicht gebildet genug, kriegslegitimierende Schriften zu verfassen, wie sie mit Werner Sombarts *Helden und Händler* oder Thomas Manns *Betrachtungen eines Unpolitischen* in jenen Jahren entstanden, um Deutschland im Widerstreit mit Frankreich und England zu legitimieren.

Dass die von Bab gezählten „Massen" das Bild der deutschen Lyrik fortan bestimmten und sich gleichsam über Nacht ein Umschwung vollzog, mit dem ausgelöscht wurde, was im Jahrzehnt nach der Jahrhundertwende im Gedicht deutscher Sprache tonangebend war (die Fin-de-siécle-Stimmung verflog ebenso schnell wie all das, was man später als lyrischen „Jugendstil" bezeichnete), ist in Babs nachfolgenden Titellisten im *Literarischen Echo* dokumentiert.[4] Am ehesten noch die meist konservativen Verfechtungen der Balladendichtung alter Prägung, die 1908 in Scherls *Woche* zu einem Preisausschreiben aufgerufen worden waren, konnten sich als literarisch kriegstauglich ausweisen, weil sie schon länger über das Rüstzeug—im wörtlichen wie im übertragenen Sinn—verfügten, das nun auch die „Massen" wieder aus den Arsenalen früherer Kampfeszeiten hervorholten: angefangen beim „Schwert" und dem zugehörigen Ritter, der nun als Reiter in Erscheinung tritt, bis hin zu den neuen Waffen auf See, von denen sich eine mit dem Namen „Emden" auch beim Augsburger Jung-Dichter findet. Alfred Biese brachte auf den Punkt, welch ein Glück der Krieg für die deutsche Literatur bedeutete:

> Der große Umwerter aller Werte, der Krieg, hat auch die seichte Artistenkunst hinweggefegt, hat den tiefen Grund der Herzen aufgewühlt und Ernst und Andacht, Kraft und Entschlossenheit hineingesät, und so stiegen die Lieder empor und klangen wie stolze, weihevolle Fanfaren für eine Erneuerung der deutschen Dichtung, für die ruhmvolle Zukunft unseres deutschen Vaterlandes.[5]

Kamen Männer in diesen Gedichten vor, wurden sie mit ihren militärischen Rängen vorgestellt oder nach dem Schlachtfeld benannt, auf dem sie kämpften und starben, so wie es auch der Augsburger Gymnasiast tat, der mit dem Fähnrich und dem Tsingtausoldaten zwei dieser Frontkämpfer den Augsburger Zeitungslesern vorstellte.

Dabei kann angenommen werden, dass der Autor dieser Gedichte trotz vormilitärischer Übungen in der Heimatstadt nicht wusste, wie Vormarsch und Rückzug, Grabenkampf und Stellungskrieg geführt werden. Was in den Zeitungen darüber stand, stammte aus zweiter Hand und bot sich in den ersten Kriegswochen als eine nicht abreißende Kette von militärischen Erfolgen dar. Was auf den Schlachtfeldern beim Einsatz der modernen Kriegsmaschinerie mit Mensch und Tier geschah, wussten am ehesten die, die es erlebt hatten und frühzeitig fielen (wie Stadler, Lichtenstein oder Trakl) oder Jahre später wie Ernst Jünger darüber schrieben. Das erklärt, dass in Berthold Eugens an zwei verschiedenen Fronten stattfindenden Kämpfen weitgehend ähnliche Kulissen verwendet werden, in denen Krieg geführt wird.

Dem gängigen Heldenklischee bleibt der junge Lyriker zunächst allein schon dadurch fern, dass er einen jungen, offenbar vor dem ersten Fronteinsatz stehenden Offiziersanwärter in Ruhestellung zeigt, damit befasst, seiner Mutter die ihn heimsuchenden Ängste zu beschreiben.

> In jenen Tagen der großen Frühjahrsstürme schrieb er's
> nach Haus:
> — Mutter...Mutter, ich halt's nicht mehr länger aus... —
> Schrieb es mit steilen, zittrigen Lettern neben der
> flatternden Stallaterne.
> Sah, bevor er es schrieb, in das Dunkel, seltsam
> geschüttelt, hinaus
> Wo ein Gespenst herschattete, grauenhaft, fremd und
> fern.
> Lauschte dem harten
> Klirren der Schaufeln, die seine toten Freunde
> einscharrten.
> Und er schrieb es besinnungslos nieder, das „Mutter, ich
> halt's nicht mehr aus."[6]

Einige Monate nach Kriegsbeginn geschrieben, verrät der Text (vielleicht ungewollt), was die Schlacht Mannschaften und Offizieren an psychischem Durchhaltevermögen abverlangte und welche Folgen das „Schlachten" für einzelne Menschen hatte, die dieses Erlebnis nicht mehr mit Mobilisierungsparolen übertünchen konnten. Hier straft ein junger Poet jene Lügen, die das Adjektiv „eisern" gerne auch auf Soldaten übertrugen, um deren scheinbar unbesiegbare Durchhaltekraft zu veranschaulichen. Daran gemessen ist Brechts Fähnrich keiner von denen, die Josef Winkler im gleichnamigen Gedicht vorüberziehen lässt.

Ob das, was „drei Tage später" geschieht, als soldatische Tapferkeit oder als Affekthandlung zu deuten ist, bleibt ambivalent: entweder hat sich der Fähnrich wieder in der Hand, hat die Todesfurcht überwunden und ist nunmehr in der Lage, seine Kompanie gegen den Feind zu führen, oder es beginnt ein Sturmlauf in den Tod, durch den er sich aus dieser Lebenslage befreien will. Wenn seine Augen dabei „wie Opferflammen" leuchten, kann daraus ebenso Todesbereitschaft wie teutonischer Furor sprechen:

> Und drei Tage drauf, als seine Mutter über dem Brief
> schon weinte
> Riß er hinweg über Blut und Leibergekrampf
> Den zierlichen Degen gezückt, die Kompanie zum Kampf
> Schmal und blaß, doch mit Augen wie Opferflammen.
> Stürmte und focht und erschlug, umnebelt von Blut und
> Dampf
> In trunkenem Rasen—*fünf* Feinde…
> Dann brach er im Tod, mit irren, erschrockenen Augen,
> aufschreiend zusammen.[7]

Der Wechsel von den flammenden zu den „irren Augen" und die Art des Tötens—die Feinde werden nicht mit dem Degen zu Tode gebracht, sondern wie Vieh erschlagen—könnte ein Zeichen mehr dafür sein, dass hier ein stark mit Affekten aufgeladener Akt stattgefunden hat. Wer derart wirkungsvoll zu kämpfen vermag, braucht nicht zu fürchten, in solcher Schlacht zu unterliegen.

Das Gedicht zeichnet sich auch dadurch aus, dass es die Mutter-Sohn-Beziehung thematisiert und die eigentlich Leidtragenden—nicht zufällig weinen die Mütter in Brechts Gedichten oft—ins Blickfeld rückt, und es hat nicht den Anschein, der Stolz auf diese Söhne könne die Trauer über deren Tod wettmachen.

Anders verhält es sich mit dem Vaterlandverteidiger in weiter Ferne, der „Der Tsingtausoldat" genannt wird und einen Soldatentyp repräsentiert, der die kaiserliche Kolonie auf dem asiatischen Kontinent zu schützen und im Kriegsfall die von außen eindringenden Feinde abzuwehren hat, dort, wo sich eine „Felsenbastei" befindet. Auch diesen Krieger überfallen anfangs erst einmal Kleinmut und Zweifel, die ihn verunsichern:

In jener blauen Nacht vor dem Sturm auf der Felsenbastei
Springt den Wachtposten stier
Das Entsetzen an wie ein dunkel kralliges Tier:
Daß er von Gott und dem Teufel verraten sei
Das wirft ihn hinaus aus Zeit und Raum.
Und seine Qual wächst ihm übers Land in Vision und Traum.[8]

Das geschieht nicht wie beim Fähnrich „drei Tage" vor der großen Schlacht, hier steht sie unmittelbar bevor. Der Posten kann von der Bastei aus beobachten, wie sich das feindliche Heer formiert:

Aus Gefels und Schlund
Raucht Giftdampf
Schwarz wimmelnd drunten zum letzten Krampf
Schirrt der Feind sich klirrend im dämmernden Grund.[9]

Wie der Fähnrich weiß auch der Tsingtausoldat, dass es der Tod ist, der ihm naht. Seine Vorboten haben ihn schon erreicht und sprechen mit ihm:

Eine Stimme tief unten lacht:
Und wenn du vor Gier nach den Sternen langst
Dir hilft kein Mensch und kein Gott—und
Morgen liegst du zerfetzt und verstampft
Im Tod die blühenden Glieder verkrampft
Im Grund.[10]

In einem zweiten Anlauf wird das Panorama der beginnenden Schlacht noch einmal mit „schwarzem Kot" dunkel und düster eingefärbt, bis ein „flackernder Schein" in der Ferne sichtbar wird, der den Soldaten fragen lässt:

Ist das Brand?
...
Morgenrot...[11]

Dann nimmt das Verhängnis seinen Lauf:

Schwer taumelt der Posten zum Rande vor.
Starrt seltsam gepackt in des Himmels helloffenes Tor:
Und als wollt er den Becher des Lebens wie ein alt Eisen
Opfern hinab in den Abgrund schmeißen
Taumelt er schwankend und starrend zum Rand:
Und das todblasse Antlitz, verzerrt im Ruß
Schmeißt er's hinab in den Dunst

> Schreit es heiser und wild gestöhnt vor Brunst
> Schreit, daß es gellt in Verzweiflung...Aufschluchzen...
> Gruß...
> Hin in Grund und Brand:
> *Mein Deutschland!*[12]

Dieser Soldat ist geradezu hingerissen von dem Schauspiel, dessen Augenzeuge er geworden ist und dessen Wirkung er sich nicht entziehen kann, so dass auch er (wie der Fähnrich) „gepackt" wird und schließlich, zweimal kommt dieses Verb vor, „starrt" und „taumelt" (auch dieses Verb erscheint gedoppelt) und in den Abgrund hinabgezogen wird, in den er seinen Leib „schmeißt" (auch dieses Verb kommt zweimal vor). Wie der letzte Schrei des Verzweifelten auslegbar sein könnte, ist wiederum der Deutung weit offen. Kommt er aus Verzweiflung, Sehnsucht nach der fernen Heimat oder angesichts der feindlichen Übermacht, die sich der „Felsenbastei" nähert? Kann er als ein Opfer angesehen werden, wie im Text anklingt? Oder handelt es sich gar um einen Akt der Selbsttötung? Die introspektive Sicht des jungen Dichters auf seinen Helden lässt viele Lesarten zu.

Beide Gedichte gehören auch deshalb zusammen, weil sie zwar strophisch gebaut sind, durch die gestreckten Zeilen wie rhythmisierte Prosa wirken, der man kaum noch anmerkt, dass sich die Verse am Ende reimen. Im „Tsingtausoldat" nehmen die Vergleiche größeren Raum ein. Die übergroße Verslänge erklärt sich zum Großteil aus dem überbordenden Wortvolumen, das hauptsächlich aus reihenden Adjektiven gebildet wird, die nicht selten miteinander verkoppelt sind. Der junge Dichter schreibt malerisch ausschweifend, geradezu verschwenderisch mit Worten umgehend, mehr Stimmung suggerierend als präzis beschreibend: ein nicht zu übersehendes Indiz dafür, dass dem Gedicht die Augenzeugenschaft fehlt, die umso mehr imaginiert werden muss.

Das wird deutlich, wenn man neben das Gedicht des Gymnasiasten das eines um mehr als ein Jahrzehnt älteren Dichters stellt, der ein gleichnamiges verfasste. Es stammt vom 1881 geborenen Josef Winkler, der in den Vorkriegsjahren als führendes Mitglied der „Werkleute auf Haus Nyland" durch seine *Eisernen Sonette* bekannt wurde. Auch hier gilt das Interesse den jungen und jüngsten Kriegsteilnehmern, die in den ersten Kriegsmonaten ruhmreich von sich reden machten. Winkler hat von ihnen vermutlich ebenfalls aus der Zeitung erfahren und dokumentiert diesen Sachverhalt per Zitat vor dem eigentlichen Gedicht-Text:

> Westlich Langemarck brachen j u n g e Regimenter unter dem Gesang ‚Deutschland, Deutschland über alles' gegen die erste Linie der feindlichen Stellungen vor und nahmen sie.
>
> Tagesbericht der Obersten Heeresleitung vom 10. Nov. 1914.[13]

Durch dieses Zitat, das Ort und Zeit der Kriegshandlung und die daran Beteiligten nennt (die Zahl der dabei gefallenen jungen Menschen wird verschwiegen), nimmt der Krieg fassliche Gestalt an. Josef Winkler gelingt ein Gedicht, das sich von Berthold Eugens Text merklich unterscheidet. Es ist wesentlich wirklichkeitsbezogener und dadurch freilich um so mehr ein Loblied auf jene Art heldenhaften Kämpfens, die, beim rechten Namen genannt, Abschlachtung heißen müsste.

Auch Winkler konzentriert sich auf einen unter diesen „Helden" und macht ihn zu einem der Vielen, die dem „ j u n g e n Regiment" angehören, während Brecht seinen Fähnrich mutterseelenallein sein lässt. Winkler kann auf diese Weise ein Regimentsporträt mit Fakten zeichnen, die seinen Fähnrich von dem des Sohnes der Fuggerstadt unterscheidet.

Ich sah einen deutschen Fähnrich marschieren
Feldgrau, Sturmkette ums Kinn,
Wie er schritt im Waffenklirrn,
Faust an den Kolben, gradhin!

Er saß vielleicht gestern auf Prima noch
Und kam mitten aus seinem Homer
Und von Marathon, vom Olympos hoch,
Von Alexander dem Großen her.

Seine Lippen schwollen wie von Pindars Gesang,
Er trug Jupiter im Blick,
Die Sohlen klangen von seinem Gang,
Schönwildes Heldenglück!

Er frug nach Wein und Mädchen nicht,
Adlerreines Knabentum,
In seiner Seele träumte ein Gedicht
Von unsterblichem Ruhm.

Den Leib zurück, das Kinn voraus,
Genick steif, wie er schritt
Und glitt, der Siegesgöttin voraus,
Und alle Sterne, die schweiften mit.

Ich sah einen deutschen Fähnrich marschieren
Wie einen Kriegs-Genius, so kühn.
Gewaltig sich schwingend im Waffenklirrn
Schritt er auf Flügeln dahin![14]

Ein Sohn des Kriegsgottes Mars aus einer deutschen Universität! Noch ein Knabe, und doch schon zum Helden bestimmt. Nur dass er zum Heldentod verurteilt ist (oder zumindest sein Nebenmann), wird, dem „Tagesbericht der Obersten Heeresleitung" folgend, unterschlagen.

Aus diesem Gedicht kann noch nach einem Jahrhundert herausgelesen werden, wie jener Heldenwahn entstehen konnte, der gebildete Jünglinge zu eisernen Kämpfern schmiedete und sie glauben ließ, sie stürmten einem deutschen Sieg entgegen, wobei im Geiste die Heroen aus dem Geschichtsbuch mit marschierten.

Zwar bleibt hier ungesagt, ob in den Tornistern dieser jungen Männer die Gedichte Stefan Georges oder Nietzsches *Zarathustra* mitzogen, mit dem Kompositum „Kriegs-Genius" wird zumindest der Titel eines Buches zitiert, das Max Scheler verfasste: *Der Genius des Krieges und der deutsche Krieg*.

Ein vergleichbares Bild zeigt sich, wenn man die Gedichte zueinander stellt, die Tsingtau zum Schauplatz haben. Auch in diesem Fall ist Josef Winkler der Autor mit dem Kontrast-Gedicht zu dem aus dem *Erzähler*. Sein Gedicht beginnt und endet (wie das mit dem Titel „Der Fähnrich") mit der gleichen Strophe:

> Heiße Forts in heißer Nacht—Gott steh dir bei,
> Tsingtau—o Tsingtau!
> Brigaden anwälzend: Banzai! Banzai!
> Gott hüt' dich, mein Tsingtau![15]

Im Verlauf des Gedichts gelingen diesem Autor mehrfach wirklichkeitsnahe Kampfszenen, in denen gehauen und gestochen wird („Wie Siegfried stach!"). Der Leser erfährt, dass die deutschen Forts „vom wimmelnden Nippon umfletscht, umschwemmt„ sind

> Und kartätschen mit Hieben das gelbe Biest,
> Ein Haufen von Entzücken, Entsetzen,
> Und Schluchzen, daß Deutschland verloren ist,
> Und in Asien hier rasen die Letzten.[16]

Winklers Gedicht gewinnt dem von Brecht gegenüber dadurch an politischer Kontur, dass es den Feind als einen imaginiert, der sich durch besondere—in diesem Fall asiatische—Eigenschaften auszeichnet, also zu jenen Völkern gehört, die schon vor dem Krieg als „Hunnen" (Kaiser Wilhelm schickte seine Soldaten einst auf die Schiffsreise nach China, keine Gefangenen zu machen) oder als „gelbe Rasse" denunziert wurden. Winkler lässt in seinem Gedicht keinen Zweifel, dass es Germanen sind, die ihnen gegenüberstehen („Haun! Wie Wieland der Schmied!"), die sich nicht nur in der Kriegskunst den Asiaten überlegen dünken.

Noch drastischer spricht das Edgar Steiger aus, ein zur Sozialdemokratie entlaufener Pfarrersohn aus der Schweiz, der in den Vorkriegsjahren zu den Kritikern des Wilhelminismus in Deutschland gehörte, die sich um die Zeitschrift *Simplizissimus* gesammelt hatten. Der 1914 schon nicht mehr wehrfähige Literat (er wurde 1858 geboren) erwies sich nun als ein besonders militanter Verteidiger von „Tsingtau" im gleichnamigen Gedicht, das Alfred Biese in seinen Sammelband *Poesie des Krieges* aufnahm:

Es hatte niemand sie gerufen,
Doch alle, alle waren da.
Selbst ihnen, die solch Wunder schufen,
Schien wie ein Traum, was nun geschah:

Ein einig Deutschland fern im Osten,
Und muß durchaus gestorben sein,
Ein jeder Mann auf seinem Posten,
Wie an der Weichsel und dem Rhein!

Kommt nur heran, ihr feigen Diebe!
Reißt auf das Schlitzaug, dass ihr's seht,
Hier regnet's derbe deutsche Hiebe,
Solang noch einer von uns steht.

Was deutsches Blut schuf in der Runde,
Sei erst gedüngt mit deutschem Blut,
Bevor ein Rudel gelber Hunde
An unserem Tisch sich gütlich tut!

Vielleicht kommt's euch, obzwar verhohlen,
Wenn einst der letzte von uns fällt,
Daß mit dressierten Raubmongolen
Man nicht erobert eine Welt.

Ich weiß, daß ohne Schamerröten
Ihr über unsere Leichen steigt,
Und könntet uns nicht einmal töten
Wenn wir's euch nicht zuvor gezeigt.[17]

Auch dieses Gedicht sagt mehr über den Kriegsschauplatz im fernen Osten als Brechts vergleichbares. Steiger wie auch Winkler lassen den Leser zunächst wissen, dass die Verteidiger mit dem deutschen Herzen auf dem rechten Fleck von überall her zu den kolonialen Forts der Deutschen eilten, um nunmehr zum Kampf anzutreten. Aus Steiger spricht ebenso wie bei Winkler der Frontkämpfer alten Schlags (also kein Jüngling), der mit einer Ideologie indoktriniert wurde, wie sie im wilhelminischen Kaiserreich heranwuchs: die auf das „deutsche Blut" gegründete rassische Überlegenheit, aus der ein Sendungsbewusstsein entstehen konnte, das Steiger offenbar einverständig nachspricht.

Im Vergleich mit dem Text des jungen Augsburgers kommt auch diesmal dem des älteren Verfassers die größere Wirklichkeitsnähe zu, die seinen Text markig aufmunitioniert und als scharf konturiertes Feind-Bild für die geistige Mobilmachung empfiehlt. Für eine solche Mission kam das Gedicht von Berthold Eugen aus dem Hause Brecht nicht in Frage.

Das Hohelied auf den deutschen Kaiser hatten ebenfalls ältere Schriftsteller schon ein Jahr vor Kriegsbeginn, als Wilhelm II. das 25. Jahr

seiner Thronbesteigung feierte, hohltönender und lauter gesungen, als der Augsburger Bürgersohn in den ersten Kriegswochen, obwohl auch er dem Herrscher in der Reichshauptstadt zu viel der Ehre erweist und ihn als Repräsentant des Volks der Dichter und Denker ansieht.

So ist es kein Zufall, dass die Gedichte des jungen Poeten wie die der schon genannten älteren dort sichtlich politisch intentioniert wirken, wo es um Personen geht, die sich aus der Masse der Feldgrauen herausheben wie Hans Lody, der keinen gewöhnlichen Tod für das deutsche Vaterland starb und zu denen auf beiden Seiten des Heerlagers kriegsführender Länder gehörte, die als „Spione" von sich reden machten. In den ersten Kriegswochen, als nicht wenige Ausländer in allen am Krieg beteiligten Ländern als solche verdächtigt, und in den folgenden Monaten dadurch, dass einige von ihnen verurteilt und erschossen wurden. Der Späher in London war einst Oberleutnant zur See gewesen und im Auftrag der deutschen Marine in England seinen „Geschäften" nachgegangen und—wie einer Anmerkung zu einem „Requiem für Hans Lody" von Albrecht Schaeffer zu entnehmen ist—am „6. November im Tower standrechtlich erschossen" worden. Darin wird auch aus einem „seiner letzten Briefe nach Deutschland" zitiert: „Möge mein Leben als ein bescheidenes Opfer auf dem Altar des Vaterlandes gewürdigt werden. Gott segne euch und verleihe unseren Waffen den Sieg."[18] Wer so in den Tod geht, ist gewiss ein Patriot von bestem Schrot und Korn gewesen und konnte sich berechtigte Hoffnung machen, zumindest in die Annalen der Kriegsgeschichte einzugehen. Der Augsburger Gymnasiast übernahm dies für die deutschen Kriegsdichter, indem er einen Epitaph schrieb, der auch für eine Grabschrift getaugt hätte:

HANS LODY

Du starbst verlassen
An einem grauen Tag den einsamen Tod.
Die dich hassen
Gaben dir letzte Geleite und letztes Brot.
Liedlos, ehrlos war deine Not.
Aber du hast dein Leben *dafür* gelassen
Daß eines Tages in hellem Sonnenschein
Deutsche Lieder brausend über dein Grab hinziehen
Deutsche Fahnen darüber im Sonnengelb wehen
Und deutsche Hände darüber Blumen ausstreun.[19]

Zu viel der Worte auch hier, obwohl das Gedicht denkbar knapp gehalten ist, wenn man den mehrseitigen Text von Schaeffers Requiem dagegen hält. Diesmal ist es ein Adjektiv, das dem Gedicht zu einer politischen Aura verhilft: das dreifach gebrauchte „deutsch," das von den meisten Schriftstellern zwischen Ostsee und Bodensee zum politischen Haupt- und Bekenntniswort stilisiert wurde und ihren Texten—wie hier ausnahmsweise auch dem Brechts—die erforderliche politische Note aufprägte.

Dass es bei dieser Aufgipfelung blieb, hat damit zu tun, dass es auch in Augsburg und Umgebung schon in den ersten Kriegswochen genug davon zu sehen gab, was Krieg bedeutet, und seine Folgen an der „Heimatfront" sichtbar wurden. Hier nämlich kam an den Tag, was der Heeresbericht nicht sagte: wie viele Toten es gekostet hatte, eine einzige Schlacht zu gewinnen. Mochte ihr Sterben auch als „Opfertod" verklärt werden, für die Mütter waren es deren Söhne, die sie verloren hatten. Davon konnte sich Brecht—anders als bei den Front-Gedichten—mit eigenen Augen überzeugen. Deshalb kam in denen, die von der Trauer um die Gefallenen handeln, die Wirklichkeit mehr zu Wort als in den poetisch ausgeschmückten Front-Gedichten. Das bezeugt, neben einigen anderen Gedichten, vor allem die ebenfalls in den ersten Kriegswochen geschriebene „Moderne Legende," worin am Schluss die Kriegsfronten nahezu eingeebnet sind und sich schließlich Frauen gegenüberstehen, die in ihrer Trauer vereint sind:

Als der Abend übers Schlachtfeld wehte.
Waren die Feinde geschlagen.
Klingend die Telegraphendrähte
Haben die Kunde hinausgetragen.

Da schwoll am einen Ende der Welt
Ein Heulen, das am Himmelsgewölbe zerschellt
Ein Schrei, der aus rasenden Mündern quoll
Und wahnsinnstrunken zum Himmel schwoll.
Tausend Lippen wurden vom Fluchen blaß
Tausend Hände ballten sich wild im Haß.

Und am andern Ende der Welt
Ein Jauchzen am Himmelsgewölbe zerschellt
Ein Jubeln, ein Toben, ein Rasen der Lust
Ein freies Aufatmen und Recken der Brust.
Tausend Lippen wühlten im alten Gebet
Tausend Hände falteten fromm sich und stet.

In der Nacht noch spät
Sangen die Telegraphendräht
Von den Toten, die auf dem Schlachtfeld geblieben - -
Siehe, da war es still bei Freunden und Feinden.
- - - - - - - -
Nur die Mütter weinten
Hüben—und drüben.[20]

Mit diesem Gedicht gelingt, möglicherweise weil es sich von seinem Titel her von der faktisch unterbauten Wirklichkeitsdarstellung emanzipiert, ein treffenderes Wirklichkeitsbild als in den anderen Gedichten. Das wird möglich, weil, durch Sieg und Niederlage geteilt, zwei gegnerische Lager mit den für verfeindete Länder und Völker typischen Gefühlsäußerungen zu Wort kommen. Wieder sind es aufgepeitschte Emotionen, die hohe Wort-

Wellen schlagen: Flüche und Hass auf der einen, Jubel und Jauchzen auf der anderen Seite. Eine Bevölkerungsgruppe aber ist vom kollektiven Taumel ausgenommen: die allein zu echter Trauer fähigen Mütter.[21] Zwar hat sie der Tod durch den Verlust ihrer Söhne schwer heimgesucht, dafür erhebt sich ihr Weinen zum Sinnbild für eine von Politik und Ideologie freie Bezeugung menschlichen Fühlens, durch das sie uneinnehmbar für Heldenverklärung werden. Das unterscheidet diese Frauen von den Helden-Müttern in den Gedichten anderer Schriftsteller.

In welchem Maß in den Wochen und Monaten des Kriegs die Mütter aus ihrer angestammten Rolle herausgehoben und in die Reihe der männlichen Helden eingereiht werden konnten, ist an nicht wenigen Gedichten zu studieren. Schon im Titel „Heldenmütter" hat Emil Uellenberg das Seine dazu getan, wenn er eine deutsche Mutter beten lässt:

> Ist's das Blut der Schlacht, das nach Walhall rinnt?
> Hemmt die Flut den Weltenlauf?
> Deutsche Heldensöhne gehen daran und drauf,
> Millionen Mütter zittern um ihr Kind:
> „Wenn du willst, o Gott, so nimm mein Opfer auf!"
>
> Denn das Vaterland ruft die Seinen all,
> Einer ist wie andre, keiner mehr.
> Was er hat, zum Siege gibt er's freudig her.
> Der gemeine Mann wie der Feldmarschall.
> Millionen Mütter beten: „Laß mich tapfer sein, wie er!"[22]

Als sich im Verlaufe der ersten Kriegsjahre erwies, dass bei den großen Schlachten mehr „Heldensöhne" „drauf" als „dran" gingen, ließ sich der Musketier Max Barthel im Zeichen der „Kanonade von Verdun" noch eine weitere Variante des Mutter-Opfers einfallen und dichtete:

> Und alle die Mütter verbinden sich ganz in e i n e ,
> in die Mutter, die in einem Stalle Christus gebar.
> Und Maria wird eine Mutter wie meine,
> mit Arbeiterhänden und sorgengebleichtem Haar.
>
> Mütter der Welt in dieser wühlenden Stunde,
> die feurig über dem Erdball kreist,
> seid ihr der Strom im bebenden Grunde,
> der die zerrissenen Adern mit neuem Blute speist.[23]

Als dieser Aufruf zur mütterlichen Blutspende 1916 verfasst wurde, hatte der junge Brecht schon eine Wirklichkeit jenseits der europäischen Schlachtfelder und einen Heldentypus entdeckt, der das Licht der Welt ebenfalls in jener Zeitung erblickte, für die er einst seine Kriegsgedichte geschrieben hatte. Das neue Gedicht trägt den Titel „Das Lied von der Eisenbahntruppe von Fort Donald" und war beim Erstdruck am 13. Juli 1916 mit dem Vermerk versehen: „Ausgangspunkt für die Truppe, die quer durch amerikanische Wälder Schienen legte."[24]

Dass Tod und Sterben in Brechts Gedichten der Folgejahre präsent blieben, auch wenn es nicht mehr ausschließlich die Schlachtfelder des 1. Weltkriegs waren, wo dies stattfand, bezeugen die zwischen 1916 und 1918 geschriebenen Gedichte, in denen anderenorts gestorben wird.

Was zwischen 1916 und 1918 vor sich ging, ist an den bekannten Daten der Brecht-Biografie, auf die Krieg und Revolution keinen geringen Einfluss nahm, abzulesen. Dass er schon in der nicht veröffentlichten *Klampfenfibel* im „Lied der Galgenvögel" die gesellschaftlichen Außenseiter exponierte und sich dem „Baalschen Weltgefühl" zunehmend näherte, erklärt zumindest zu einem Teil, dass er die Kriegszeit erneut mit einer „Legende" abschloss, in die einging, was ihm die Wirklichkeit dieser Jahre gezeigt und beigebracht hatte. Nun allerdings als Abrechnung mit Kaiser, Gott und Vaterland. In der „Legende vom toten Soldaten" wird als gespenstischer Exzess vor Augen geführt, was zu Beginn des Krieges als heroisches Sterben gezeigt worden war. Mit diesem Gedicht konnte Brecht nicht mehr bei den Augsburger Zeitungen reussieren (auch der *Volkswille* druckte es nicht ab).

Alles in allem betrachtet setzen die in den Kriegsjahren 1914-15 geschriebenen Gedichte in ihrem Schreibduktus nach fort, was 1913 im Tagebuch nieder geschrieben worden ist. Sie geben zu erkennen, dass Berthold Eugens Wille, ein Dichter zu werden, vorerst erheblich größer war als sein literarisches Talent, dem sich mit Kriegsbeginn ein neues Terrain erschloss, das ihm weniger vertraut war als das in den Schullesebüchern abgezirkelte, auf dem er sich bislang bewegte. Kriegsberichte von der Front und lokale Begebenheiten im heimatlichen Umkreis trugen ihm nun für einige Zeit die Gelegenheiten zu, die in den Kriegsgedichten aufgegriffen und zum Gegenstand poetischer Behandlung gemacht wurden: Er ist zu dieser Zeit dennoch nicht mehr als ein Gelegenheitsdichter, dem fast alle Stoffe und Themen recht sind, die dazu taugten, im Strom der damaligen Zeit-Dichtung mitzuschwimmen, ohne freilich—zum Glück—in jene Hassgesänge einzufallen, deren Geräusche in den hier gegenübergestellten Gedichten von Winkler und Steiger, Uellenberg und Bartel zu hören sind.

Anmerkungen

[1] Die erste Lektüre fand 1960 statt, als mir die Augsburger Staats-und Stadtbibliothek für meine Dissertation die bei Nubel verzeichneten Texte per Fotokopie zugänglich machte. In dieser Arbeit wurden sie zum ersten Mal Gegenstand einer wissenschaftlichen Untersuchung.

[2] Julius Bab, „Die Kriegslyrik von heute," in *Das literarische Echo*, Heft 1/1914, S.6. Vgl. hierzu auch die umfassende Anthologie: Ernst Volkmann, Hrsg., *Deutsche Dichtung im Weltkrieg 1914-1918* (Leipzig: Reclam, 1934).

[3] Über die Lehrpläne am Augsburger Realgymnasium geben Frisch und Obermeier in ihrem Dokumentenband Auskunft, worin sie für die „Unterprima" zwei Titel vermerken, die Aufschluss über die damalige patriotische Erziehung (im Fach Deutsche Sprache) geben: Chamberlains *Kriegsaufsätze* und Borkowskys *Unser heiliger Krieg*. Vgl. Werner Frisch/Kurt W. Obermeier, *Brecht in Augsburg: Erinnerungen, Dokumente, Texte, Fotos* (Berlin, Weimar: Aufbau, 1975), S. 76.

[4] Im 6. Heft (15.12.1914) lieferte Bab lediglich eine Titelliste, die jedoch aufschlussreich genug ist für den Lyrik-Zeitgeist in diesen Wochen. Hier nur einige Titel daraus: Ludwig Schreiber, *Der heilige Krieg*. Rudolph Leonhard, *Über den Schlachten* (auch er hat ein „Fähnrich"-Gedicht geschrieben). Richard Dehmel, *Volksstimme, Gottesstimme*. Die beliebtesten Adjektive jener Zeit heißen „eisern," „ehern," „heilig," und „deutsch." Besonders sinnfällig der Titel „In Gottes Heeresdienst," den Armeeoberpfarrer Walther Buder für seine *Fünfzehn Feldpredigten* 1917-1918 wählte.

[5] Alfred Biese, *Poesie des Krieges*, 2. verb. u. erg. Aufl.(Berlin: G. Grote´sche Verlagsbuchhandlung, 1915), S. 24.

[6] BFA, Bd. 13, S. 80f. (Erstveröffentlicht in *Der Erzähler*, 28. April 1915).

[7] Ebd.

[8] Ebd., S. 85 (Erstveröffentlicht in *Der Erzähler*, 18. August 1915).

[9] Ebd., S. 86.

[10] Ebd.

[11] Ebd.

[12] Ebd., S. 86f.

[13] Josef Winkler, „Der Fähnrich," in Julius Bab, Hrsg., *Der deutsche Krieg im deutschen Gedicht*, Bd. 1 (Berlin: Morave & Scheffel 1916), S.87.

[14] Ebd.

[15] Ders., „Tsingtau," in Julius Bab, *Der deutsche Krieg im deutschen Gedicht*, S.156

[16] Ebd., S.157. Julius Bab vergleichbar hat Alfred Biese seine Gedichtsammlung *Poesie des Krieges* auf mehrere Lieferungen in zeitlicher Folge angelegt. Zwei erschienen mit umfangreichen Einleitungen versehen 1915, danach noch eine 1916, ebenfalls mit Einleitung versehen. Als Quelle für das Gedicht von Edgar Steiger gibt er den *Simplizissimus* an.

[17] Edgar Steiger, „Tsingtau," in Alfred Biese, Hrsg., *Poesie des Krieges*, S.53-54.

[18] Albrecht Schaeffer, „Requiem für Hans Lody," in Julius Bab, Hrsg., *Der deutsche Krieg im deutschen Gedicht*, S.170-173.

[19] BFA, Bd. 13, S. 74 (Erstveröffentlicht in *Der Erzähler*, 9. Dezember 1914).Vgl. hierzu auch Peter Paul Schwarz, *Brechts frühe Lyrik 1914-1922*, 2. Aufl. (Bonn: Bouvier: 1980), S. 20f. Unter den Absendern, die Gedichte an die deutschen Zeitungsredaktionen schickten, waren nicht wenige, die bewusst anonym bleiben wollten, neben

bekannten Frauen wie Isolde Kurz und Ina Seidel auch solche, die schlicht „eine Mutter" unterzeichneten, oder männliche Schreiber, die sich damit begnügten, als „ein Arbeiter" zu firmieren. Waren Frontsoldaten die Verfasser, wurde ihr militärischer Beruf (Waffengattung) genannt.

[20] BFA, Bd. 13, S. 73f. (Erstveröffentlicht in *Der Erzähler*, 2. Dezember 1914). Vgl. hierzu auch: Peter Paul Schwarz, *Brechts frühe Lyrik 1914-1922*, S. 14ff; Helmut Gier, „Brecht im Ersten Weltkrieg" in *1898-1998: Poesia e Politica—Bertolt Brecht a 100. anni dalla nascita*, Virginia Cisotti/Paul Kroker, Hrsg. (Mailand: I edizione 1999), S. 39-51, hier S. 41f.

[21] Vgl. hierzu auch Ronald Speirs, „Gedichte 1913-1917," in Jan Knopf, Hrsg., *Brecht-Handbuch. Bd. 2. Gedichte* (Stuttgart, Weimar: Metzler, 2001), S. 23-27, hier S. 24.

[22] Emil Uellenberg, „Heldenmütter," in *Das zweite Jahr*: *Kriegsgedichte der Täglichen Rundschau* (Berlin: Tägliche Rundschau, 1915), S.77.

[23] Max Barthel, „Die Stunde der Mütter," in Julius Bab, Hrsg., *Der deutsche Krieg im deutschen Gedicht*, S.126.

[24] Vgl. BFA, Bd. 11, S. 318.

God is dead—My God!
God in the Lyrical Work of the Young Brecht

The young Brecht wrote a number of poems that deal with God or Christianity. Scholars have, with virtual unanimity, pointed to these poems as evidence of Brecht's (anarchic) nihilism. This article rejects any ideological interpretation of the young author, however, because aesthetically and thematically the poems in question allow no conclusions as to Brecht's standpoint. The poems "Den Nachgeborenen" (To Those Born Afterwards) and "Hymne an Gott" (Hymn to God) show that interrogations of the (transcendental) existence of God—related to Nietzsche's nihilism—are false, because in reality Brecht's texts pose questions about the immanent, i.e. material presence of God (no matter how virtual God might be) in social relations and ideologies. The Brecht of these texts is a critical materialist—parallel to Marx in *The German Ideology*—and a linguistically precise author. Far from passing on ideologies, he hunts down social and ideological contradictions, thus asking about God's material power in social reality. His answer is that there can be no trust in *this* God, and that human beings should take care not to let themselves be cheated by him.

In der Lyrik des jungen Brecht gibt es einige Gedichte, die sich mit Gott bzw. christlichen Themen beschäftigen, die von der Forschung fast einhellig als Beleg für den (anarchischen) Nihilismus des Autors angesehen worden sind. Der Artikel widerspricht jedoch jeglicher ideologisch-weltanschaulicher Deutung Brechts, weil die Texte sowohl ästhetisch als auch thematisch solche Rückschlüsse auf die Gesinnung des Autors nicht zulassen. An den Beispielen „Den Nachgeborenen" und „Hymne an Gott" kann gezeigt werden, dass die—auf den Nihilismus von Nietzsche bezogenen—Fragestellungen nach der (transzendenten) Existenz Gottes falsch sind, weil die Texte in Wahrheit nach der immanenten, d.h. materiellen Präsenz Gottes (und sei er noch so virtuell) in den gesellschaftlichen Verhältnissen und ihren Ideologien fragen. Brecht zeigt sich in seinen Texten als kritischer Materialist - parallel zu Marx und dessen *Deutscher Ideologie*—sowie als sprachlich genauer Autor, der gerade keine Weltanschauungen vermittelt, sondern gesellschaftliche und ideologische Widersprüche heraustreibt und damit nach der materiellen Gewalt Gottes in der sozialen Realität fragt. Die Antwort ist, dass auf *diesen* Gott kein Verlass ist und die Menschen sich deshalb hüten sollten, sich vom ihm betrügen zu lassen.

Gott ist tot—Mein Gott!
Gott im lyrischen Werk des jungen Brecht

Jan Knopf

Für Hugo Dittberner zum 60. Geburtstag

Dass der junge Brecht nach gewöhnlicher bürgerlich-christlicher (protestantischer) Erziehung und anfänglicher üblicher Kriegsbegeisterung, die bis ca. 1917 währte, in die wiederum durchaus angebrachte Glaubenskrise kam, die ihn u.a. mit Friedrich Nietzsches Hilfe, d.h. der Lektüre seiner „Hammer"-Philosophie, in eine Gegenposition trieb, sprich: in den Nihilismus, gilt in der Brecht-Forschung als ausgemacht. Die „Entwicklung" der Gesellschaft hatte ihm zunächst den leiblichen Vater geraubt, sprich: er ging einem aushäusigen Beruf nach, sodass er für den Sohn keine Zeit hatte, dann den „gesellschaftlichen" Vater, sprich: den Kaiser, dessen hehre Kriegsversprechen sich nicht einlösten, sodass es kein Wunder war, wenn auch Gott zuletzt noch daran zu glauben hatte, sprich: durch ein herzhaftes Nichts ersetzt wurde. Wie nun immer die Firma lautet: „Nihilismus als Werkzusammenhang" oder „Anarchischer Nihilismus" oder nur schlicht „Nihilismus," dass sich Brecht ab 1917 mit der (endgültigen) Vertreibung Gottes beschäftigt hat, ist unwidersprochen, scheinen doch die Belege schlagend zu sein. Ich widerspreche hiermit, indem ich zwei der Hauptbelege, nämlich das Gedicht *Den Nachgeborenen* (um 1920) sowie die *Hymne an Gott* (1917) einer erneuten Prüfung unterziehe.

DEN NACHGEBORENEN

Ich gestehe es: ich
Habe keine Hoffnung.
Die Blinden reden von einem Ausweg. Ich
Sehe.

Wenn die Irrtümer verbraucht sind
Sitzt als letzter Gesellschafter
Uns das Nichts gegenüber.[1]

Die Datierung des Gedichts ist nicht gesichert. Herta Ramthun hat es im *Bestandsverzeichnis* auf „um 1920" datiert.[2] Die Herausgeber der BFA (=*Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe* in 30 Bänden)[3] sahen keine Indizien für eine genauere Datierung und sind deshalb bei Ramthuns Vorschlag geblieben. Es gibt zwei Überlieferungen im Typoskript, eine ohne Titel (BBA 345/37) und eine mit dem Titel *Den Nachgeborenen* (in einer Durchschrift der ersten Überlieferung nachträglich zugefügt). Auf der zweiten Überlieferung hat Brecht in den 50er Jahren handschriftlich angemerkt: „eines der ältesten gedichte aus der frühzeit" und „aber es müßte heißen: *der* nachgeborene."[4] Da Elisabeth Hauptmann alle ihre Ausgaben nach dem Prinzip der letzten Hand ediert hat, führte sie Brechts Titelvorschlag

Young Mr. Brecht Becomes a Writer / Der junge Herr Brecht wird Schriftsteller
Stephen Brockmann et al., eds., *The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch*
Volume 31 (Pittsburgh: The International Brecht Society, 2006)

aus, sodass das Gedicht bis zur BFA nur unter *Der Nachgeborene* bekannt war (die BFA machte den Eingriff wieder rückgängig).

Es handelt sich um eines der bemerkenswertesten frühesten Gedichte, das zu den wenigen in dieser Zeit gehört, die reimlose Verse mit unregelmäßigen Rhythmen aufweisen, und zu denen, die sprachlich mit äußerster Genauigkeit vorgehen. Das zeigt sich gleich im ersten Vers: er beginnt mit „Ich" und endet damit, sodass die Syntax des zweiten Satzes durch das Versende gebrochen und zugleich das „ich" entschieden betont wird. Im dritten Vers wiederholt sich die Endstellung des „ich" bei nochmaligem radikalem Bruch der Syntax durch das Versende. Da „Die Blinden" den Vers eröffnen, geraten diese durch die Endstellung des „ich" in äußerste Opposition. Das „Sehe" des letzten Verses wird durch den Syntaxbruch zusätzlich stark betont und steht als Ein-Wort-Vers absolut, ist also nicht ins Satzmuster eingebunden, was ja Bedeutung haben muss.

Das lyrische Ich gesteht „etwas," das zunächst nicht genauer spezifiziert wird. „Gestehen" hat zweierlei Bedeutung, in der Gerichtssprache, eine Tat, ein Verbrechen zugeben, in der Alltagssprache, etwas offen bekennen (eine Schande, einen peinlichen Sachverhalt u.Ä.). Das heißt, dass das Ich etwas ausspricht, das entweder als Untat oder als Unterlassung zu qualifizieren ist. Es handelt sich also um „etwas," das sich zu den Gesetzen bzw. Konventionen der Gesellschaft konträr verhält. Da der zweite Satz das „es" des ersten erläutert, lässt sich auch bestimmen, woran sich das lyrische Ich nicht gehalten hat, daran nämlich, Hoffnung zu haben. Nach 1 Korinther 13,13 handelt es sich bei der Hoffnung um eine der drei Haupttugenden des Christentums („Glaube, Hoffnung, Liebe"). Einer dieser zentralen Tugenden verweigert sich das lyrische Ich, wohingegen die Anderen, die Blinden, auf einen Ausweg, das heißt auf Hilfe und Rettung, hoffen. Rettung wovor? Doch offensichtlich vor einer verhängnisvollen (gesellschaftlichen) „Entwicklung."

Hinzu kommt der sprachliche Aspekt: Die Blinden „reden," das heißt, sie erfinden sprachlich immer neue Illusionen bzw., um es mit der zweiten Strophe zu sagen, immer neue Irrtümer, denen offenbar keine Realität entspricht. Das Ich hingegen „sieht" (Sinn der starken Betonung durch die absolute Stellung im Vers), das heißt, es erkennt und durchschaut das Verhängnis (und schließt nicht die Augen davor, was denn „blind" macht). Es geht folglich um das Bekennen von (gesellschaftlichen) Sachverhalten, die entweder verbrecherisch oder zumindest schändlich sind.

Da diese „Entwicklung" offensichtlich unabänderlich ist, nützt den „Blinden" ihre Scheinwelt auf die Dauer nichts: die Irrtümer verbrauchen sich, und das heißt, dass ihr Verschleiß die Realität denn doch noch hervorbringt. Dies ist „das Nichts." Es steht am Ende eines Leugnungsprozesses, wobei die Leugnung des Verbrecherischen und Schändlichen ja offenbar genau das Kennzeichen der Gesellschaft ist: diese bekennt sich einerseits zum Christentum als Ideologie (Hoffnung), besteht andererseits aber lediglich aus Verbrechen und Schandtaten.

Über den Begriff „Gesellschafter" lässt sich dieser Befund präzisieren. Er hat dreifache Bedeutung: (1) jemand, der eine Gesellschaft unterhält, (2) jemand, der an einem Wirtschaftsunternehmen (AG, GmbH etc.) teilhat, und (3) jemand, der für Andere (Frauen/Männer) für (sexuelle) Kontakte zur Verfügung steht. Da das „Nichts" über den Begriff des Gesellschafters definiert wird, ist es durchaus nicht, wie immer wieder behauptet wurde, „absolut" zu verstehen,[5] sondern es ist als der gute Unterhalter, der die gesellschaftlichen Konventionen aufs Beste erfüllt, als Wirtschaftsunternehmer sowie als männlicher Prostituierter konnotiert.

Damit sieht der Sachverhalt schon ganz anders aus. Denn es sind ja mit dem „Gesellschafter" eindeutig drei „Tugenden" genannt, welche die bürgerliche Gesellschaft auszeichnen: ihr Pochen auf Einhaltung von Konventionen, ihre wirtschaftliche Fundierung und ihre verlogene Sexualmoral. All dies erweist sich als „Nichts." Es geht also gar nicht um Nihilismus, schon gar nicht als „Weltanschauung" (was immer das ist?), sondern um einen gesellschaftlichen Zustand, der sich bei näherem Hinsehen als hohl, haltlos, verbrecherisch, schändlich, nichtig etc. zeigt. Der eigentliche „Witz" des Gedichts aber ist, dass die ihr ausgesetzte Gesellschaft die Erfahrung des Nichts innerhalb der alten Konventionen (als Gesellschafter) vollzieht, selbst also im Untergang noch die alten Formen, die alten ökonomischen Ansprüche und die verlogene Moral bewahrt. So ganz ernst, wie die Interpreten meinen, ist es dem Text durchaus nicht.

Hier spricht kein Nihilist, sondern ein Realist, der gesellschaftliche Sachverhalte aufdeckt und nicht etwa sich zum „Nichts" bekennt. Zugleich wird noch eines deutlich. Da nach der Hervorhebung des sehenden Ich der ersten Strophe dieses in der zweiten Strophe fehlt, ja ausdrücklich im „Uns" aufgeht, steht das Ich—trotz allem Realismus—nicht außerhalb der „Blinden," die halt durch den „Verbrauch" ihrer Irrtümer sehen lernen *müssen*, es gehört vielmehr zu denen, die das „Nichts" mit aushalten müssen. Nochmals zeigt sich, dass es nicht um Weltanschauung geht, sondern um Gesellschaftsanalyse.

Damit werden auch die beiden Titelangebote deutbar. *Den Nachgeborenen* kann ja wohl nur heißen, dass Menschen angesprochen sind, die *nach* dem im Gedicht thematisierten Tatbestand geboren worden sind, also Menschen, die nach dem „Nichts" kommen, was für das Nichts nur heißen kann, dass es gerade kein letztgültiger Zustand der Welt ist und sein kann, sondern vorüber geht bzw. bereits vorüber gegangen ist. Aber auch der von Brecht vorgeschlagene Titel *Der Nachgeborene* bedeutete nicht eindeutig, dass das Lyrische Ich im Zustand des Nichts verbleiben müsste. Wenn der Begriff einen Sinn haben soll und sich ja wohl nur auf das lyrische Ich beziehen kann, muss es in irgendeiner Form auch „danach" sein. Pietzckers Vorschlag, das „nach" auf „nach der Auflösung der Irrtümer" zu beziehen,[6] ist insofern irrig, weil ja erst nach eben dieser Auflösung der Zustand des „Nichts" eintritt und das lyrische Ich überdies eindeutig zu den „Uns" gehört, denen das Nichts gegenüber sitzt. Also lässt sich auch dieser Titel nur so deuten, dass sich das lyrische Ich—es überführt sich im Titel in die dritte Person!—als dasjenige, das im Gegensatz zu den Blinden bereits

einsichtig war, ehe das Nichts eintrat—sich als denjenigen stilisiert, der den noch zu erleidenden Zustand des Nichts vom Standpunkt der nächstfolgenden Epoche aus betrachtet. Dies wäre genau die Vorwegnahme der Strategie des später das „gesellschaftlich Komische" benannten Verfahrens, den herrschenden (gewalttätigen) Verhältnissen die Anerkennung dadurch zu versagen, dass sie als vorübergehende, vergängliche und nicht (ganz) ernstzunehmende beschrieben werden. Trotz dieser möglichen Deutung des korrigierten Titel-Vorschlags von Brecht leuchtet er mir nur bedingt ein. Dass Brecht damit die „allgemeine Botschaft [?] an *die Nachgeborenen*" habe zurücknehmen und „sie als unmaßgebliche individuelle Äußerung eines Epigonen" qualifizieren wollen, ist reine Spekulation. Hans-Harald Müller und Tom Kindt müssten denn schon sagen, welche „Epoche" (oder Weltzustand) dieser Epigone beerbt.[7]

Die hiermit vorgelegte Analyse des kleinen, aber ergiebigen Texts macht hoffentlich einsichtig, dass dieser in keinerlei Hinsicht als Bekenntnis und schon gar nicht als Bekenntnis zum Nihilismus zu lesen ist. Ganz abgesehen davon, dass es zur Vorschule der Literaturwissenschaft gehört, das lyrische Ich *nicht* mit dem des Autors zu identifizieren, dass vielmehr wissenschaftlich angesagt ist, das Spiel genau zu verfolgen, das der Autor mit dem lyrischen Ich treibt.

Auch die *Hymne an Gott* hat wenig mit Nihilismus als Weltanschauung zu tun und so denn auch nichts mit Brechts „Glauben."

HYMNE AN GOTT

1
Tief in den dunkeln Tälern sterben die Hungernden.
Du aber zeigst ihnen Brot und lässest sie sterben.
Du aber thronst ewig und unsichtbar
Strahlend und grausam über dem ewigen Plan.

2
Ließest die Jungen sterben und die Genießenden
Aber die sterben wollten, ließest du nicht...
Viele von denen, die jetzt vermodert sind
Glaubten an dich und starben mit Zuversicht.

3
Ließest die Armen arm sein manches Jahr
Weil ihre Sehnsucht schöner als dein Himmel war
Starben sie leider, bevor mit dem Lichte du kamst
Starben sie selig doch—und verfaulten sofort.

4
Viele sagen, du bist nicht und das sei besser so.
Aber wie kann das nicht sein, das so betrügen kann?
Wo so viel leben von dir und anders nicht sterben konnten—
Sag mir, was heißt das dagegen—daß du nicht bist?[8]

Mit Peter Paul Schwarz[9] hält Carl Pietzcker das 1917 entstandene Gedicht als Zeichen der „Ambivalenz von Bindung und Lösung" an Gott, bzw. der „Annerkennung und Verweigerung, [des] Schutzbedürfnis[ses] und Angriff[s]" und bezieht dies natürlich wieder auf den Autor selbst.[10] Im Gedicht ist davon aber überhaupt nicht die Rede. Denn, wenn schon Ambivalenzen zu konstatieren sind, dann beziehen sie sich auf Gott und nicht etwa auf das „Verhältnis" von Autor (alias lyrisches Ich) und Gott.

Die Hymne ist an Gott gerichtet, „feiert" ihn also und setzt ihn als „gegeben" voraus. In der ersten Strophe aber werden die ersten „Ambivalenzen," sage ich besser: Widersprüche deutlich. Zunächst wird ein Sachverhalt konstatiert—die Hungernden sterben—, dann der Widerspruch markiert—Gott zeigt ihnen zwar das Brot, gibt es ihnen aber offenbar nicht zu essen (zu erinnern ist, dass ab 1917 sich die Hungersnot in Deutschland entschieden verschärfte und eine der zentralen christlichen „Botschaften" die ist, dass Gott den Menschen Brot gibt, vgl. auch die Speisung der 5000 durch Christus und die Fürbitte des *Vaterunser*). Gott ist zudem den Menschen nicht, wie versprochen, nahe, sondern unendlich fern.

Einen weiteren nachhaltigen Widerspruch formulieren die Verse 3 und 4. Während die Hungernden „tief in den dunklen Tälern" sterben, thront Gott oben, und zwar unsterblich, ohne Gesicht sowie „Strahlend" (Gegensatz zu dunkel). Und noch ein Gegensatz entsteht durch die Gegenüberstellung von „Strahlend" und „grausam": Der christliche Gott, der als Garant für Güte und Gnade steht, ist realiter selbstgefällig und grausam. Es geht folglich darum, dass Ideologie (die bei Gott ist) und, wie später deutlich wird, soziale Wirklichkeit total auseinander klaffen, also gerade das nicht eingelöst wird, was die christliche Ideologie und Gottesvorstellung versprechen.

Diese Diskrepanzen werden in den nächsten Strophen erweitert und verschärft, wobei der Widerspruch zwischen dem „Glauben" der Menschen an Gott und der Realität des folgenlosen Verreckens („vermodert," „verfaulen") betont wird. Indirekt sprechen sich Strophe 2 und 3 dafür aus, dass aufgrund der Widersprüche sich die transzendenten Versprechungen nicht einlösen werden (vgl. *Gegen Verführung*[11]). Die Sehnsüchte sind schöner als der Himmel, und Gott kommt offenbar zu spät, um die Gestorbenen noch erlösen zu können, was wiederum, darauf sei insistiert, eine witzige Vorstellung ist, die gerade besagt, dass es nicht um die Frage geht, ob es Gott gibt oder nicht, sondern ob Gott bewirkt, was er bzw. die christliche Ideologie verspricht, oder nicht.

Die Entscheidung fällt in der Strophe 4, aber wiederum völlig anders, als es die Forschung gesehen hat oder sehen will. Wieder wird nicht die prinzipielle Frage gestellt, ob Gott ist oder nicht, sondern es wird ein verbreitetes On dit zitiert, wonach es Gott nicht gibt bzw. geben soll. Das lyrische Ich widerspricht, führt also die Diskrepanzen des Gedichts weiter. Die Formulierung des Widerspruchs ist bemerkenswert und bei Lyrik beweiskräftig. Der Vers beginnt mit einem verstärkten „Aber" (vgl. die Adversative in Strophe 1) und benennt Gott zweimal mit dem anonymen (und

wegwerfenden) „das" (da das Wort wie Gott ebenfalls einsilbig ist, hätte Gott also gut ins Metrum gepasst). Das heißt: der lyrische Sprecher distanziert sich sprachlich ganz entschieden von einem persönlichen Gott—es bleibt nur ein unbestimmtes, impersonales „das da"—und plädiert dennoch für dessen „Existenz." Die Begründung aber ist nicht transzendent, sondern immanent: Gott ist „in der Welt" als nicht zu leugnende betrügerische Instanz und sorgt auch noch dafür, dass viele von ihm leben, indem sie als Lehrer, Priester etc. die Ideologie verkünden und die Leute mit ihren (ja unübersehbaren, gewaltigen, aber auch gewalttätigen) Institutionen dazu verführen, an sie zu glauben. Allein schon *deshalb* ist Gott „existent."

Das bedeutet doch wohl: Die Frage nach der Existenz eines metaphysischen Gottes war einfach falsch gestellt, weshalb der lyrische Sprecher sie auch am Ende einfach (und wiederum witzig) an Gott zurück gibt. Wieder einmal ist der Befund: es geht nicht um den „Glauben" des lyrischen Ich—davon ist im Gedicht nirgendwo die Rede—und folglich auch nicht um „Nihilismus," es geht vielmehr um die Widersprüche zwischen dem Anspruch der Ideologie und der realiter gegebenen sozialen Wirklichkeit.

Hier spricht nicht mehr nur der Realist, sondern auch noch der Materialist. Die Argumentation der Verse läuft ziemlich genau auf das heraus, was Karl Marx in der *Deutschen Ideologie* gegen den Materialismus Ludwig Feuerbachs geltend gemacht und damit eigentlich die Nihilismus-Diskussion (und das war 1845/46 in der *Deutschen Ideologie*) grundsätzlich beendet hatte[12] (dass Nietzsche sie—schon Kant gegenüber—epigonal wieder aufnahm, ist kein Gegenbeweis!). Es geht nicht um die Frage nach einem transzendenten Gott (und schon gar nicht um die „transzendentale Obdachlosigkeit"[13] des Georg Lukács, der denn auch noch mit einem philosophischen Zentralbegriff kräftig daneben haut), es geht um einen Gott, den Feuerbach wie vieles andere „Geistige" als „blauen Dunst" aus der Realität vertrieben hatte. Die Frage vielmehr ist, wie sich die Ideologie(n), sei es die christliche, seien es andere Anschauungen und Vorstellungen, in der gesellschaftlichen Realität niederschlagen, und zwar auch materiell niederschlagen.

Marx' Materialismus unterscheidet sich vom Radikal-Materialismus Feuerbachs dadurch, dass er sowohl die materielle „Existenz" der Ideologie in der Gesellschaft erkennt und als auch die realiter gegebene, d.h. von den Menschen geschaffene Ideologie *anerkennt*, weil ihre Existenz weder mit moralischen noch mit ideologischen Gründen geleugnet werden kann. Warum? Weil auch das „bloß Geistige" eine materielle Gewalt darstellt. Die Beweise dafür sind leicht zu führen: Das Christentum und mit ihm Gott existieren materiell in Gestalt von Kirchen, kirchlichen Institutionen, Pfarrern etc. und nicht zu vergessen in Gestalt von pekuniärem Reichtum und damit verbundener politischer Macht. Christlicher „Geist" findet sich u.a. in den Gesetzbüchern, in den Moralvorstellungen, in den Köpfen der Lehrer, die damit die Kinder martern, etc. etc. und nicht zuletzt in den Glaubenskämpfen mit unübersehbaren „Mengen" an Toten. Kurz gesagt: Gott ist vorhanden. Ob es ihn (metaphysisch) gibt oder auch nicht, das ist am

Ende angesichts seiner materiellen Gewalt in der Welt völlig gleichgültig.

Die Analyse dieses Gedichts zeigt einmal mehr, dass die Frage nach Brechts „Glauben," „Weltanschauung," oder „Bekenntnis (zu)" im Ansatz verfehlt ist, ganz abgesehen, dass die „Vertrautheit" so vieler Interpreten mit dem, was Brecht dachte, wollte, fühlte (beliebig fortzusetzen), wirklich erstaunlich ist: Woher wissen sie das?

Schwerer wiegt jedoch, dass Brechts Texte (und nur sie „sagen" etwas) sich ganz deutlich darum bemühen, gesellschaftliche und ideologische Widersprüche aufzudecken, um damit deren realen „Gehalt" zu bestimmen (was übrigens durchaus nicht immer glücken muss, was aber nur an den gegebenen Realitäten und nicht an Weltbildern zu überprüfen ist). Weltanschauungen rufen nach (relativ) eindeutigen „Bildern," nach Geschlossenheit, nach „innerer" Logik, nach Überzeugung und sind gerade *nicht* am Widerspruch, am Fragwürdigen, Offenen, Vergänglichen, am Zweifel und an Änderungen interessiert. Brecht hat später immer wieder und nachhaltig gegen „Weltanschauungen" oder „Weltbilder" polemisiert—und wird wohl gerade deshalb von der Forschung ständig darauf festgenagelt!—,und zwar mit zweierlei Begründungen: Das Bürgertum brauche seine Moral („Ethik") einzig und allein dazu, um sein unmoralisches Verhalten zu bemänteln, und alle Weltbilder seien grundsätzlich viel zu mickrig, um wirklich die „Welt" aufzunehmen zu können. Wer sich also darauf einlässt, macht sich von vornherein eines mangelnden Realismus verdächtig.

Ein Wort zu Nietzsche (mit dem ich meinen Nietzsche-Enthusiasmus in den jungen Jahren meiner Freundschaft mit Hugo Dittberner widerrufe und Hugo eben deshalb diesen Aufsatz ausgerechnet zu seinem 60. Geburtstag zumute). Nietzsche hat in der deutschen Geistesgeschichte Furore gemacht als „der schärfste Diagnostiker der Moderne"[14] und hat sich deshalb natürlich auch in der Brecht-Forschung niedergeschlagen—im Zuge meines Themas eben vor allem als der Lieferant des Nihilismus (als Weltanschauung für den jungen Brecht; zuerst Peter Paul Schwarz), ob mit oder ohne dem Attribut „anarchistisch" (so Pietzcker). Da Nietzsches Philosophie selbstgefällig poltert—er nannte es „mit dem Hammer philosophieren"—, wurde ihm so ziemlich alles abgenommen, was er behauptet hat, auch wenn dieser (Nietzsche) mit seinem Hammer immer mal wieder kräftig daneben haute. Ich kann die Widerrede hier nur andeuten.

Nietzsche hat—und zwar auf „geistige" Weise (nicht materialistisch—die längst erledigte Frage nach dem „Ding an sich" (das er benötigte, um zu sagen, dass es dies nicht gibt), wieder aufgenommen und damit in Vergessenheit gebracht, dass Kant diese Frage ein für allemal „erledigt" hat, indem er sie nämlich als falsch gestellte Frage erwies. Wenn wir nicht wissen, was das „Ding an sich" ist und es auch nicht zu wissen brauchen, ist es sinnlos, weiterhin von ihm zu handeln. Der Begriff „Nihilismus" kam denn auch prompt im Zuge der Rezeption von Kants *Kritik der Vernunft* auf (zuerst 1797). „Realität" („Wahrheit") war damit grundsätzlich eine innerweltliche (physikalische) und vor allem geschichtlich offene Kategorie geworden. Bei Nietzsche jedoch wird sie wieder zu einer grundsätzlichen, weil der

„Mensch" als „Baumeister der Welt," nachdem er aus dem Zentrum der Welt ins X verjagt worden ist, und weil er als schöpferisches Subjekt gerettet werden muss, also wieder ins scheinbar für immer verlorene Zentrum der Welt zurückgeschmuggelt wird. Welt ist angeblich nur, was der Mensch selbst geschaffen hat.[15]

Die Begründung erfolgt erkenntniskritisch (absolut) und sprachkritisch. Nur auf die letztere Begründung sei hier kurz verwiesen. Nietzsche behauptet immer wieder, dass die Sprachen ihr eigenes „Weltbild" produzierten und nie und nimmer irgendwelche Wirklichkeitsreferenzen aufweisen könnten, mit seinen Worten gesagt: Gegenüber einer (angenommenen) „Realität" („objektiv") „lügt" die Sprache grundsätzlich, weil sie diese Realität mit Sprache nicht „bezeichnen" kann. Sein Paradebeispiel für das später sogenannte ‚logozentristische' Denken ist das impersonale „es" unserer Sprache, die uns zwingt zu sagen „es blitzt," wo „eigentlich" „blitzen" (ein Vorgang) zu „bezeichnen" wäre. Nietzsches Schlussfolgerung ist, die Sprache setzt Subjekte (Substanzen, Ursachen), wo es keine gibt, und suggeriert uns so „Realitäten," die sich lediglich der Sprache verdanken.

Alle, die diese Theorie mit Jubel weiter getragen haben, haben den entscheidenden „Widerspruch" (den man eigentlich in dreifache Anführungszeichen setzen müsste) nicht bemerkt. Um die Argumentation überhaupt führen zu können, muss Nietzsche ständig von „etwas" sprechen, von dem er zugleich sagt, dass es dies nicht gibt, ja in der Steigerung der Argumente sich sogar nicht einmal denken lässt. Silvio Vietta und Hans-Georg Kemper formulieren diese denkerische Zumutung, indem sie sich auf Nietzsche und zusätzlich auf angebliche moderne naturwissenschaftliche Erkenntnisse berufen (die so nicht gegeben sind), so:

> In den modernen Naturwissenschaften ist längst zur Selbstverständlichkeit geworden, daß eine „von uns, vom Menschen, unabhängige materielle Wirklichkeit" nicht einfach vorausgesetzt werden darf. Eine „von uns" unabhängige Wirklichkeit läßt sich streng genommen nicht einmal denken, weil die Kategorie der Wirklichkeit durch unsere Erfahrungs- und Denkformen bedingt und die Erkenntnis von Wirklichkeit durch das Beobachterschema des Subjekts vermittelt ist.[16]

Nicht bedacht ist: Das, was es angeblich nicht gibt, ist schon in der wortreichen Argumentation als (notwendige) Abgrenzung „da," wird also sehr wohl „gedacht," obwohl es sich angeblich—streng genommen—nicht einmal denken lässt. Und da diese Sorte von „Argumentation" (die den selbstproduzierten Unsinn nicht bemerkt) an Zahl inzwischen Legion ist, tummelt sich die nicht-vorhandene, nicht zu denkende Realität zumindest in Tausenden von Büchern und Zigtausenden von Köpfen. Ich schlage vor, dies mit Marx zur „Realität" der gegenwärtigen (idealistischen) Weltanschauungen zu rechnen.

Oder anders gesagt: Wenn man etwas als Schein definieren will, *muss* man es eben gegen irgendetwas abgrenzen, das nicht Schein ist, und schon ist man in der denkerischen Bredouille. Und außerdem wird uns auch noch zugemutet, freundlichst anzuerkennen, dass die Sprache „lügt," und dies unter einem Bombardement von Sprache, die denn offenbar nicht lügt. Wie das? Die Versuche, (geschichtliche) Realität zu leugnen, landen immer in der Aporie, und ihre Vertreter anerkennen damit unfreiwillig auch, dass sie damit die Frage nach „Weltanschauung" oder „Realität" schon grundsätzlich vorentschieden haben: pro Weltanschauung gegen Realität. Kein Wunder also, wenn beim jungen Brecht immer nur Weltanschauung herauskommt.

Brechts weitere „christlichen" Gedichte, darunter *Maria*[17] von 1922 oder *Weihnachtslegende*[18] von 1923, beide publiziert in Weihnachtsbeilagen von Zeitungen, lassen sich bei einer materialistischen Einschätzung von der „Existenz" Gottes als Versuche lesen, den in der Gesellschaft vorhandenen „Gott" sozial umzuinterpretieren. Wenn Gott schon nicht zu beseitigen ist, indem man ihn einfach leugnet, kann versucht werden, ihm eine neue Bedeutung zuzuweisen. Vor allem *Maria* überzeugt dadurch—ganz abgesehen von der virtuosen Sprachkunst des Gedichts—, dass es die Weihnachtslegende als solche von jedem transzendenten Bezug reinigt und sozial neu deutet. Es ist keine Spur von Gottesleugnung oder Blasphemie in diesen Versen, die Christus als Menschensohn, entsprechend seine Mutter als arme Frau, preisen, aber zugleich auch an den sozialen „Auftrag" erinnern, den sich das Christentum bzw. Christus selbst gegeben hat. Nicht als transzendente Gottesvorstellung kann sich das Christentum bewähren, allein der Einsatz für soziale Gerechtigkeit könnte seine „Botschaft" noch rechtfertigen.

Der junge Brecht konstatiert folglich, wenn er lyrisch vom Gott der Transzendenz spricht, lediglich dessen Abwesenheit oder Unpünktlichkeit in Sachen Menschenrettung und ist jedem Pathos abhold, das ein „anarchischer Nihilismus" mit dem Poltergeist Nietzsche im Nacken ja doch benötigte. Den jungen Brecht „weltanschaulich" dem üblichen bürgerlichen Nihilismus zuzuschlagen, entbehrt jeglicher Berechtigung.

Anmerkungen

[1] BFA 13, S. 189.

[2] *Bertolt-Brecht-Archiv. Bestandsverzeichnis des literarischen Nachlasses*, Band 2, Gedichte, bearbeitet von Herta Ramthun (Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag, 1970), S. 55.

[3] Bertolt Brecht, *Werke. Große Berliner und Frankfurter Ausgabe*. 30 Bde. und ein Registerband, Hrsg. v. Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller (Berlin und Weimar, Frankfurt am Main: Aufbau, Suhrkamp, 1988-2000).

[4] BBA 352/08.

[5] Carl Pietzcker, *Die Lyrik des jungen Brecht* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974), S. 97f.

[6] Ebd., S. 97.

[7] Hans-Harald Müller, Tom Kindt, *Brechts frühe Lyrik—Brecht, Gott, die Natur und die Liebe* (München: Fink, 2002), S. 136.

[8] BFA 13, S. 101.

[9] Peter Paul Schwarz, *Brechts frühe Lyrik 1914-1922: Nihilismus als Werkzusammenhang der frühen Lyrik Brechts* (Bonn: Bouvier, 1971).

[10] Pietzker, *Die Lyrik des jungen Brecht*, S. 149.

[11] BFA 11, S. 116.

[12] Vgl. Karl Marx, Friedrich Engels, *Werke. Band 3*, (Berlin: Dietz, 1969), S. 37-80.

[13] Georg Lukács, *Die Theorie des Romans: Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*, dritte unveränderte Aufl. (Neuwied und Berlin: Luchterhand, 1965), S. 35.

[14] Vgl. dazu: Jan Knopf, „Kritik der Erkenntniskritik," in Nicolas Born, Jürgen Manthey, Delf Schmidt, *Literaturmagazin 12. Sonderband. Nietzsche* (Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1980), S. 373-392; hier S. 373.

[15] Vgl. Ebd.

[16] Silvio Vietta u. Hans-Georg Kemper, *Expressionismus* (München: Fink, 1975), S. 212.

[17] BFA 13, S. 243.

[18] BFA 13, S. 217f.

Brechtian Magic of Nature?
On Some of His Early Poems and Stories

Justly, Goethe has always been considered the father, or founder, of the "ballad of the magic of nature" (*naturmagische Ballade*) in German literature. But Bertolt Brecht, too, wrote a fascinating ballad of this kind: namely, his "Ballade von des Cortez Leuten" (Ballad of Cortez's Men). The present essay, after briefly reviewing Brechts's evaluation of the balladeer Goethe, concentrates on that ballad, and tries to situate it in the context of Brechts's related poetry as well as storytelling (the so-called "Bargan" complex). In addition, the pertinent critical contributions, and Volker Braun's "counter-conception" (*Gegenentwurf*) in particular, are discussed and assessed.

Mit Recht hat man Goethe stets als den Vater oder Begründer der „naturmagischen Ballade" in der deutschen Literatur betrachtet. Doch auch Bertolt Brecht schrieb eine faszinierende Ballade solcher Art: nämlich die „Ballade von des Cortez Leuten." Der vorliegende Essay, nach einem kurzen Seitenblick auf Brechts Einschätzung des Balladendichters Goethe, behandelt dieses Gedicht und versucht es in den Zusammenhang von Brechts verwandten Gedichten und auch Geschichten (den sogenannten „Bargan"-Komplex) einzuordnen. Zusätzlich werden die Beiträge der Sekundärliteratur und insbesondere Volker Brauns „Gegenentwurf" „Von Martschuks Leuten" untersucht und bewertet.

Naturmagie bei Brecht? Zu einigen seiner frühen Gedichte und Geschichten

Reinhold Grimm*

Von Bertolt Brechts „Studien" (die er auch „sozialkritische Sonette" nannte)[1] gelten, wie man weiß, neben solchen auf Werke von Dante, Shakespeare, Lenz, Kleist und Kant volle drei den beiden sprichwörtlichen Klassikern, Goethe und insbesondere Schiller. Es sind dies: „Über Schillers Gedicht `Die Glocke´," „Über Schillers Gedicht `Die Bürgschaft´" und „Über Goethes Gedicht `Der Gott und die Bajadere´." Auf „Das Lied von der Glocke," über das sich bekanntlich schon die Romantiker lustig machten, brauche ich nicht des Näheren einzugehen; was allerdings „Die Bürgschaft" betrifft, so wäre immerhin anzumerken und hervorzuheben, dass es sich dabei wohl um den Prototyp einer Schillerschen Ballade handelt. Mehr noch als etwa „Die Kraniche des Ibykus" oder „Der Handschuh" und ähnliche Texte (oder doch zumindest ebenso sehr) verkörpert „Die Bürgschaft" die spezifische Eigenart, die Schillers Balladendichtung kennzeichnet, wohingegen die spezifische Eigenart von Goethes Balladendichtung sich wohl am reinsten, schönsten und eindrucksvollsten—eben prototypisch—in Texten wie „Der Fischer" oder „Erlkönig" verwirklicht hat, schwerlich jedoch (so meisterhaft dieses Gedicht zweifelsohne ist) in „Der Gott und die Bajadere." Mit einem Wort oder, richtiger, Doppelwort: Friedrich Schiller schuf mit Gedichten wie den erwähnten und ihnen wesensverwandten—ausgenommen die anthropologisch-allegorische „Glocke"—unstreitig den Inbegriff dessen, was man als „kulturethische" Ballade, Johann Wolfgang Goethe mit seinen zwei zusätzlich genannten Gedichten ebenso fraglos den Inbegriff dessen, was man als „naturmagische" Ballade bestimmen könnte.[2] Nicht zufällig vielleicht entstammen die besagten Schillerschen Texte dem berühmten „Balladenjahr" 1797 oder dem Jahr darauf, während die beiden Goetheschen bereits wesentlich eher entstanden, nämlich in den späten siebziger und frühen achtziger Jahren des 18. Jahrhunderts.

Was aber hat das alles mit dem Stück(e)schreiber und, wie man mittlerweile ja zu erkennen geruht hat, keineswegs weniger bedeutenden Lyriker und Balladendichter aus Augsburg zu tun? Findet sich, genauer gefragt, derlei oder irgend etwas ihm Vergleichbares auch in Bertolt Brechts Schriften? Nun, über Schiller ist in diesem Zusammenhang weiter kein Wort zu verlieren, so aufschlussreich seine „Bürgschaft"-Ballade und namentlich Brechts Bemerkungen dazu sicherlich sind;[3] anders dagegen verhält es sich mit Goethe, obzwar seine „Indische Legende" (so ja Untertitel und Gattungsbezeichnung von „Der Gott und der Bajadere") sich in vieler Hinsicht als kaum minder erhellend und beziehungsvoll erweist. Denn Brecht notierte in Bezug auf sie bzw. sein Sonett über sie, dieses möge

> als ein Beispiel gelten, wie die Dichter verschiedener Epochen einander beerben. Mit Zorn sieht der Dichter

Young Mr. Brecht Becomes a Writer / Der junge Herr Brecht wird Schriftsteller
Stephen Brockmann et al., eds., *The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch*
Volume 31 (Pittsburgh: The International Brecht Society, 2006)

> einer späteren Epoche den Käufer der Liebe als Gott hingestellt. Sein Wunsch, geliebt zu werden, scheint ihm verurteilenswert und zum Lachen. Aber dem guten Leser wird das frühere Gedicht durch das spätere nicht verleidet. Es ist nicht weniger kämpferisch.[4]

Weder rein naturmagisch—wiewohl an Magie und Natur, ja Übernatürlichem beileibe kein Mangel herrscht—noch rein kulturethisch—wiewohl das tiefste zwischenmenschliche Gefühl zum Ausdruck gelangt—ist offenkundig diese Goethesche Legende oder legendenhafte Ballade, sondern sie steht vielmehr einerseits mitteninne und steigert sich andererseits, verklärt und verklärend, noch weit darüber hinaus. Der Dichter erhöhe in ihr nämlich (so schon Karl Viëtor) einen in einem Reisebericht von 1783 überlieferten Stoff

> zum herrlichen Beispiel des Glaubens an das dem Menschen eingeborene Verlangen zum Guten und Echten ... Die Vereinigung mit dem Gott weckt in der Verlorenen den verborgenen Funken, die Fähigkeit zu wahrer Liebe, hell und stark brennt das Licht in der Geschändeten. Wie sie die Treue der Gattin im freiwilligen Opfertod bewährt, hebt der Gott die Geläuterte zu sich empor [usw.].[5]

Einzig und allein das dreigeteilte Gedicht „Paria," mit der von „Des Paria Gebet" und „Dank des Paria" eingerahmten und selbstredend ebenfalls indischen „Legende," lässt sich in Goethes Balladenschaffen den von Brecht so ungewöhnlich sanft und nachsichtig aufs Korn genommenen Versen vom Gott „Mahadöh" und der liebenden „Bajadere" als nach Art und Wesen wahlverwandtes dichterisches Gebilde an die Seite stellen. Dass sie unter anderm, viele Jahrzehnte danach, sogar Thomas Mann als Vorlage oder zumindest Anregung dienten, und zwar für seine mit dem ausdrücklichen Zusatz „Eine indische Legende" versehene Erzählung „Die vertauschten Köpfe" von 1940, sei lediglich am Rande vermerkt.

Nicht von dem langen dreiteiligen Gedicht „Paria" also, ja nicht einmal von dem entschieden gedrängteren und balladenhafteren Gedicht „Der Gott und die Bajadere" soll im Folgenden die Rede sein, sondern zuvörderst von jenen zwei im strengen Sinne naturmagischen Goethe-Balladen, auf die ich mich bereits kurz berief. (Von weiteren Goetheschen Balladen, in denen sich solche Naturmagie mit offenbar unverblümt Moritatenhaftem—man kann es kaum schonender sagen—auf ebenso sonderbare wie wirksame Weise zu einer Einheit verbindet, muss ich für diesmal zu meinem Bedauern absehen.) Vor allem indes und ganz selbstverständlich soll von den, wie mir scheint, unverkennbaren Entsprechungen, die solche Naturmagie in der Dichtung des jungen Brecht besitzt, ausführlich und, soweit nötig, im Einzelnen gesprochen und gehandelt werden. Und ich will mich dabei der Einfachheit halber sowie aus den leidigen Platzgründen auf den ersten großen Gedichtband des Augsburgers, *Bertolt Brechts Hauspostille* von 1927, und dazu auf einige seiner frühen Geschichten nach Möglichkeit

beschränken.

Den Prototyp von Brechts naturmagischen Versen der strengsten und reinsten Observanz, in denen die spezifische Eigenart dieser Gedichtform bei ihm am sichtbarsten ans Licht tritt, stellt ohne jeden Zweifel seine „Ballade von des Cortez [sic] Leuten" dar.[6] Ich darf die Vertrautheit mit ihr wie auch mit den beiden Goetheschen Balladen „Der Fischer" und „Erlkönig" hier natürlich unbesehen voraussetzen, werde uns aber gleichwohl ab und zu ein paar Verse oder selbst Strophen ins Gedächtnis zurückrufen müssen. Die erstgenannte und auch ältere der zwei Goethe-Balladen—sie datiert von 1778—berichtet, wie männiglich bekannt, von einem arglosen Fischer, der zunächst „ruhevoll" angelnd, ja „Kühl bis ans Herz hinan" am Ufer sitzt, und schildert dann seine allmähliche Verführung durch die magische, unwiderstehlich anziehende Gewalt des Wassers, die „ein feuchtes Weib," also eine Nixe oder Wasserjungfrau, so beredt wie reizend symbolisiert. Die am meisten bannenden und schließlich zwingenden ihrer höchst melodischen, mit bildkräftigen Neologismen angereicherten Lockverse lauten:

[']Labt sich die liebe Sonne nicht,
Der Mond sich nicht im Meer?
Kehrt wellenatmend ihr Gesicht
Nicht doppelt schöner her?
Lockt dich der tiefe Himmel nicht,
Das feuchtverklärte Blau?
Lockt nicht dein Angesicht
Dich her in ew'gen Tau?'

Ähnliches vollzieht sich, wie ebenfalls jeder längst weiß, in Goethes zweitem einschlägigen Gedicht, das bloß wenig später, nämlich 1782, entstand und seine stoffliche Anregung durch Freund Herders Übertragung einer dänischen Volksballade unter dem Titel „Erlkönigs Tochter" empfangen hatte.[7] Wiederum ist die Magie der Elemente am Werk, nur dass es diesmal die nicht minder bannende und zwingende, Entsetzen, ja Grauen und schließlich den Tod des wimmernden Knaben bewirkende Macht des Nebels und des Windes, der gespenstischen „alten Weiden" wie der Düsternis und nächtlichen Landschaft insgesamt ist, die der Dichter entfaltet, sie jedoch nunmehr durch den dämonischen „Erlkönig mit Kron' und Schweif" und dessen verführerische „Töchter," die „wiegen und tanzen und singen," eindringlich symbolisierend. Man kennt ja insbesondere die entscheidenden Schlussstrophen: „Ich liebe dich," droht der Erlkönig dem angsterfüllten Kinde,

mich reizt deine schöne Gestalt;
Und bist du nicht willig, so brauch' ich Gewalt.

Darauf der Knabe:

Mein Vater, mein Vater, jetzt fasst er mich an!
Erlkönig hat mir ein Leids getan! –

Und zuletzt nochmals der Dichter:

Dem Vater grauset´s, er reitet geschwind,
Er hält in den Armen das ächzende Kind,
Erreicht den Hof mit Mühe und Not;
In seinen Armen das Kind war tot.

Soviel in aller Kürze zu Goethes naturmagischen Balladen. Wie verfährt indes, damit verglichen, Bertolt Brecht in seiner schon 1919 verfassten „Ballade von des Cortez Leuten"?

Sachlage und Handlungsgang seines Gedichts sind klar: Spaniens Konquistadoren und ausbeuterische Kolonisatoren im 16. Jahrhundert, eine Kompanie oder sonstige Abteilung von des (eigentlich ja historischen, in Brechts Text aber eher mythischen und persönlich ja gar nicht gegenwärtigen) Hernán oder Hernando Cortés „Leuten" unter einem Hauptmann, verwilderte, räuberische und mörderische Rotten also, die im Begriff sind, Mexiko zu erobern, wollen „am siebten Tage" ihres Marsches auf gastlichen, zum Verweilen einladenden, immer „heller" gewordenen „Wiesen" so erschöpft wie aufatmend endlich Rast halten. (Oder haben sie lediglich eine ausgedehnte Lichtung in einem dschungelartigen Waldgebiet erreicht?) Jedenfalls spannen sie ab, koppeln ihre Tiere („Ochsen") los, lagern sich bequem und geben sich, nach den notwendigen Vorbereitungen, fressend und saufend einer wüsten Völlerei und einem noch wüsteren Gelage hin, um sodann, gänzlich übermüdet, „gen Mitternacht" in einen bleiernen Schlaf zu sinken, aus dem sie erst „gen Mittag" langsam und träge erwachen. Und zu ebendieser Zeit „sind sie schon [urplötzlich mitten] im Wald." All ihren Mühen und verzweifelten Anstrengungen zum Trotz, wie verhext und ihnen völlig unbegreiflich, hat über Nacht ein wuchernder Urwald um sie zu wachsen begonnen, der schneller und schneller wächst und ständig dichter und enger wird, bis sie nach Tagen mitsamt ihren Tieren hilflos, elend und jämmerlich darin umgekommen, nein viehisch verreckt sind. Freilich, den Ausschlag gibt dabei, wie und mit welchen Mitteln dieses vegetative Erwürgt- und Ersticktwerden vor sich geht; ich kann daher nicht umhin, den Rest der Brechtschen Ballade zu gehöriger Veranschaulichung nun wörtlich und ungekürzt wiederzugeben. Folgendes—man erinnert sich—wird vom Dichter im Anschluss an jenes späte und nach wie vor halbtrunkene Aufwachen noch erzählt:

Mit glasigen Augen, schweren Gliedern, heben
Sie ächzend sich aufs Knie und sehen staunend
Armdicke Äste, knorrig, um sie stehen
Höher als mannshoch, sehr verwirrt, mit Blattwerk
Und kleinen Blüten süßlichen Geruchs.

Es ist sehr schwül schon unter ihrem Dach
Das sich zu dichten scheint. Die heiße Sonne
Ist nicht zu sehen, auch der Himmel nicht.
Der Hauptmann brüllte wie ein Stier nach Äxten.
Die lagen drüben, wo die Ochsen brüllten.
Man sah sie nicht. Mit rauem Fluchen stolpern
Die Leute im Geviert, ans Astwerk stoßend
Das zwischen ihnen durchgekrochen war.
Mit schlaffen Armen werfen sie sich wild
In die Gewächse, die leicht zitterten
Als ginge leichter Wind von außen durch sie.
Nach Stunden Arbeit pressen sie die Stirnen
Schweißglänzend finster an die fremden Äste.
Die Äste wuchsen und vermehrten langsam
Das schreckliche Gewirr. Später, am Abend
Der dunkler war, weil oben Blattwerk wuchs
Sitzen sie schweigend, angstvoll und wie Affen
In ihren Käfigen, von Hunger matt.
Nachts wuchs das Astwerk. Doch es musste Mond sein
Es war noch ziemlich hell, sie sahn sich noch.
Erst gegen Morgen war das Zeug so dick
Daß sie sich nimmer sahen, bis sie starben.
Den nächsten Tag stieg Singen aus dem Wald.
Dumpf und verhallt. Sie sangen sich wohl zu.
Nachts ward es stiller. Auch die Ochsen schwiegen.
Gen Morgen war es, als ob Tiere brüllten
Doch ziemlich weit weg. Später kamen Stunden
Wo es ganz still war. Langsam fraß der Wald
In leichtem Wind, bei guter Sonne, still
Die Wiesen in den nächsten Wochen auf.

Zu allem Überfluss aber und bezeichnend genug—vielleicht erinnert man sich auch daran—ist dieser dämonisch-gefräßige Wald im Frühwerk Brechts beileibe nichts Vereinzeltes oder Außergewöhnliches; denn in fast unmittelbarer Nachbarschaft zur „Cortez"-Ballade erscheint in der *Hauspostille* die Zeile: „Als ihn dann der Wald von Hathoury fraß..." Gemeint ist der „Mann" (irgendeiner) aus dem balladesken Gedicht „Der Tod im Wald," das von Brechts mythischem und seinerseits durchaus naturmagischem „Hathourywald / Wo der Mississippi brauste" berichtet. Ja, und muss nicht im Übrigen obendrein das, was der machtvollen Magie der Brechtschen Wälder und Urwälder recht ist, auch der Gewalt des Brechtschen Wassers nur billig sein? Man schlage „Die Ballade von dem Soldaten," ebenfalls aus der *Hauspostille*, auf und überzeuge sich. In der Tat: „Das Schießgewehr schießt und das Spießmesser spießt," heißt es dort, und dazu mit Wiederholung des Schlüsselworts: „Und das Wasser **frißt** [**fraß**] auf, die drin waten."[8]

Doch dies nur nebenbei. Worin nämlich, so müssen wir fragen, besteht, bei aller unverkennbaren Ähnlichkeit, der ebenso offensichtliche

Unterschied zwischen der naturmagischen „Ballade von des Cortez Leuten" und ihren klassischen Vorgängern (und, wer weiß, am Ende selbst Vorbildern) „Der Fischer" und „Erlkönig"? Er besteht, sich auf Anhieb als ein grundsätzlicher erweisend, unleugbar darin, dass der junge Augsburger, sehr im Gegensatz zu dem bereits gereiften, jedenfalls schon in Weimar angelangten Goethe, dem Stammvater aller naturmagischen Balladendichtung, für seine moderne Darstellung solch einer übermächtigen—sei es lockend-verführerischen, sei es tückisch-verderblichen—Allgewalt der Natur keinerlei vermenschlichtes Personal oder, anders und einfacher gesagt, keinerlei idealistische Symbolgestalten nach Art eines Wasserweibes oder eines ganzen Clans von Wind- und Nebelphantomen benötigt...dass er, kurzum, mit den rohen und nackten Naturelementen vollauf auskommt und auf Elementargeister jeglicher Provenienz ruhig verzichten kann. Gewiss, es geschieht in Brechts „Ballade von des Cortez Leuten" etwas höchst Un-, ja Übernatürliches; die Magie jedoch, die sich darin äußert, enthüllt sich durch die Bank als eine realistische, ja materialistische.

Zweierlei, etwas abermals wesenhaft Naturmagisches und etwas dem strikt Entgegengesetztes, darf zur Ergänzung noch angeführt werden. Denn tritt die Naturmagie in der „Cortez"-Ballade als ungreifbar drohende, blindlings überwältigende und am Ende vernichtende und todbringende Macht zutage, so in ein paar vornehmlich lyrischen Versgebilden aus der *Hauspostille* umgekehrt als eine beglückende, beseligende, ja geradezu—obschon ganz und gar irdisch erlebt—als eine erlösende. Ist sie, heißt das, in jenem Falle eindeutig negativ, so in diesen Fällen eindeutig positiv. Was ich im Auge habe, sind (man errät es wohl) zunächst die beiden Gedichte „Vom Klettern in Bäumen" und „Vom Schwimmen in Seen und Flüssen," die ja nicht umsonst aufs Neue Wald und Wasser beschwören. Sogar ihre Wortwahl gemahnt, jetzt aber eben mit vertauschten Vorzeichen, an die „Ballade von des Cortez Leuten": „Bei leichtem Wind" vollzieht sich ein derartiges Klettern; gegen hemmendes „Astwerk" muss man sich „stemmen," und zwar „ein wenig ächzend"; die „kleinen harten Blätter der Gesträuche / Zerkerben [einem] den Rücken"—und dennoch ist man letztlich auf magische Weise aufgehoben in alldem und „ganz geeint" mit sich selbst wie mit der Natur, gleichgültig ob diese als ein sich und den Menschen „schön" wiegender Baum erscheint wie im ersten Gedicht oder—so im zweiten, doch die beiden sind ja ohnehin miteinander verknüpft—als einmal ein stilles und unbewegtes, ein andermal ein reißendes Gewässer. Besonders erhellend in dieser Hinsicht wirkt die Doppelheit der jeweiligen vier Schlusszeilen, in die „Vom Schwimmen in Seen und Flüssen" zweifach mündet und in denen gewissermaßen beide Gedichte, ein echtes Paar, dann gipfeln:

> Am besten ist's, man hält's bis Abend aus.
> Weil dann der bleiche Haifischhimmel kommt
> Bös und gefräßig [!] über Fluß und Sträuchern
> Und alle Dinge sind, wie's ihnen frommt.

Sowie:

> Man soll den Himmel anschaun und so tun
> Als ob einen ein Weib trägt, und es stimmt.
> Ganz ohne großen Umtrieb, wie der liebe Gott tut
> Wenn er am Abend noch in seinen Flüssen schwimmt.

Und „trottet" nicht—„Ungeheuer wundersam" oder „wunderbar" lautet das wiederkehrende Stichwort—selbst der Brechtsche Baal „satt" und „singend" und in „seliger" Eintracht mit der „Welt" zu guter Letzt „in den ewigen [!] Wald zum Schlaf hinab"? (s.o. Anm. 8) Wie „Die Ballade von dem Soldaten" bzw. „Das Lied vom Weib und dem Soldaten," aber mit tieferer Begründung und innerer Berechtigung als sie, taucht auch das Baal gewidmete Gedicht gleich in zwei Werken Brechts auf: als „Der Choral vom großen Baal" in einem dramatischen, nämlich dem Stück *Baal* von 1918, und als „Choral vom Manne Baal" in einem lyrisch-balladenhaften, nämlich beinah ein Jahrzehnt später hier in der *Hauspostille*.[9]

Bei jener strikten Entgegensetzung, die ich als zweite Ergänzung zur „Cortez"-Ballade angekündigt habe, können wir uns verhältnismäßig kurz fassen. Worum es dabei geht, ist ein balladeskes Gedicht des Brechtschen Meisterschülers Volker Braun, das als erklärter und unmissverständlicher „Gegenentwurf" (so ja Brechts eigener diesbezüglicher Terminus)[10] von der „Ballade von des Cortez Leuten" ebenso sehr und ebenso auffällig zehrt, wie es zugleich geradewegs auf und gegen sie zielt. Allein schon Brauns Überschrift, „Von des Martschuk Leuten" dürfte wohl kaum etwas zu wünschen übrig lassen; und vollends sein gegensätzlicher Auftakt sowohl wie seine gegensätzliche Coda sind unzweideutig, vor allem auch in der Vielfalt ihrer Umkehrung. Man erwäge daraus lediglich zwei aufeinander bezogene bildhafte Aussagen. „**Zuerst** ist nur der **Wald**," hieß es eingangs; „**zuletzt**"—aber nach enormer, doch erfolgreich beendeter Arbeitsleistung—„trennen" sich die Braunschen „Leute" (oder Helden, nicht etwa Schurken) zwar „schweigend," indes voller Stolz und im Vollbesitz ihrer Freiheit „auf den **Wiesen** / Und gehen weiter ins breite Land." Die lakonische Erläuterung dazu gibt der Dichter in einer Anmerkung: „*Martschuk*, Alexej, geboren 1935, sibirischer Bauingenieur, bekannt geworden an den Staumauern von Bratsk und Ust-Ulim."[11] Oder wie ich selbst unlängst zusammenfassend dazu angemerkt habe:

> Nicht die langsame und ebendadurch desto gewissere Überwältigung und Vertilgung [des frevelnden Menschen] durch die Natur [, wie sie Brecht einst gestaltete], sondern deren Unterwerfung durch den [tugend- und vorbildhaften, den `werktätigen´] Menschen und dessen Arbeit gestaltet Braun hier, noch völlig im Banne des `real existierenden´ Sozialismus, seines Fortschrittsglaubens und seiner menschlichen Solidarität.[12]

Volker Brauns sicher ehrenwertes, ja achtunggebietendes Gegenstück zum frühen Text seines alten Lehrers ist selbstredend bar jedweder Naturmagie, ob negativer oder positiver Art; was es statt dessen enthält und propagiert, ist im Kern—ökologisch und mit dürren, ja groben Worten beim Namen genannt—nichts anderes als die Verherrlichung der plumpen und platten, so rücksichts- wie letzten Endes gewissenlosen Ausbeutung und Zerstörung der Natur auf unserem gefährdeten Planeten.

Ich muss an dieser Stelle freilich gestehen, dass ich mir bei der Behandlung der Brechtschen „Ballade von des Cortez Leuten," die ja den Mittelpunkt meiner bisherigen Betrachtungen bildete, ein kleines Experiment oder interpretatorisches Spielchen mit mir selbst erlaubt habe. Denn ich habe mit Absicht und vollem Bedacht von vornherein davon Abstand genommen, die vorliegende Sekundärliteratur auf ihre Meinung hin zu überprüfen. Was, so fragte ich mich erwartungsvoll und vielleicht sogar ein wenig spitzbübisch, wird sich da wohl zeigen und ergeben, wenn ich dann hinterher die einschlägigen Beiträge Revue passieren lasse? Werde ich mich, allen aufgewandten Bemühungen zum Trotz, beschämt zurückziehen müssen? Indes, das Resultat—wie ich übrigens beinahe schon gehofft oder befürchtet hatte—war, gelinde gesagt, enttäuschend. Mit einer einzigen (allerdings glanzvollen) frühen Ausnahme lässt einen die Sekundärliteratur in Bezug auf Brechts „Ballade von des Cortez Leuten" bis in die neunziger Jahre geradezu schmählich im Stich. Um so mehr freue ich mich darum, befriedigt vermelden zu können, dass diese Ausnahme, dieser weiße Rabe, ein seit vielen Jahren enger und lieber Freund von mir ist, der zudem weltweit zu den besten Kennern des Brechtschen Schaffens zählt: nämlich Walter Hinck. Ich muss es mir leider versagen, seine so knappe wie treffende und gehaltvolle Interpretation zur Gänze abzudrucken; man mag sie in seinem Bändchen *Die deutsche Ballade von Bürger bis Brecht* in Ruhe nachlesen. Bloß ihre beiden krönenden Schlussabschnitte seien deshalb—doch dafür auch mit desto größerem Nachdruck—hier wiedergegeben und hervorgehoben.

Jene „trotzig-heroische Gebärde," die man anderswo selbst bei Brecht vorfinde, werde, schrieb Hink bereits 1968, im Zuge des langsamen Verhallens und Ausklingens der Ballade „merklich zurückgenommen." Und er setzte begründend hinzu:

> Das rührt nicht zuletzt daher, daß der Erzähler am Ende seinen Standpunkt in eine weitere Distanz zum Geschehen verlegt: er wechselt von der Nahsicht zur Außensicht. Was im Käfig, der den Männern zum Sarg wird, im einzelnen noch geschieht, erscheint nicht mehr recht verbürgt: „Sie sangen sich wohl zu." Nicht das Aufsingen der Männer [wie zum Beispiel in Brechts Seeräuberballade, die ebenfalls in der *Hauspostille* steht], sondern das allmähliche Verstummen von Mensch und Tier ist eindrucksbestimmend. Und schließlich beherrscht der alles verschlingende Wald die Stätte ganz.

Hinck fuhr fort und fasste zusammen:

> Gerade diese schleichende Gefräßigkeit aber ruft jene Atmosphäre der Unheimlichkeit zurück, die wir von der naturmagischen Ballade kennen. Auch die amerikanische Wildnis wird erfaßt als lauerndes und vernichtendes Gegenüber, und die Umschlingung des Menschen durch die Natur ist wohl kaum jemals auf eindringlichere Weise bildhaft geworden. Um so schärfer hebt sich der Bruch mit der Überlieferung ab. Hier bedarf es nicht mehr der Magie und der Versinnlichung des Dämonischen durch Geister- und Elementarwesen. Gleichwohl hat die Entzauberung der naturmagischen Ballade mit Heines ironischer Entmythisierung wenig gemein. Die Natur wird in der „Ballade von des Cortez Leuten" ausschließlich in ihrer „natürlichen" Beschaffenheit gesehen: in ihrer reinen vegetativen Kraft. Mit deskriptivem Realismus wird man solche dichterische Blick- und Darstellungsweise nicht verwechseln. Denn die Natur erscheint in überdimensionaler Natürlichkeit, wodurch ihr jene bedrohliche Mächtigkeit erhalten bleibt, die es erlaubt, das Gedicht von der Tradition der naturmagischen Ballade her zu beurteilen. Aber der balladische Vorgang und die dichterischen Bilder halten sich ganz an den Bereich der pflanzlichen
> Natur.

Alldem braucht, scheint mir, schwerlich etwas hinzugefügt oder abgezogen zu werden. Hincks Einsichten bestätigen das von mir Dargelegte in jedem Betracht.[13]

Aber die restlichen „sekundären" Beiträge! Wohin man blickt, türmen sich Fehlanzeigen auf Fehlanzeigen. Entweder wird die „Ballade von des Cortez Leuten" völlig ignoriert, ja schnöde übergangen—dies der häufigste Befund—oder sie wird höchstens im Vorbeigehen flüchtig gestreift; ansonsten begnügt man sich bestenfalls mit Hinweisen oder zaghaften Ansätzen oder ganz einfach mit dem Wiederkäuen der Hinckschen Deutung nebst ihren Folgerungen.[14] Sogar Klaus Schuhmann, von dem man angesichts seiner vollen drei Buchveröffentlichungen zu den Gedichten namentlich des jungen Brecht doch am allerersten etwas Substantielles erwarten sollte, weiß von den „Kriegern [!] des Cortez" und deren Schicksal lediglich zu berichten, der Dichter konzentriere sich dabei „vor allem auf die Naturkatastrophe [!]."..falls es Schuhmann nicht überhaupt bei der einfachen Titelnennung bewenden lässt.[15] Als ähnlich unergiebig für unsere Zwecke erweist sich selbst noch der mit anspruchsvoller (aber nur scheinbarer) Einschließlichkeit lapidar *Bertolt Brechts „Hauspostille"* betitelte Sammelband von Hans-Thies Lehmann und Helmut Lethen. Denn Brechts Gedichtbuch von 1927 wird darin keineswegs auch bloß annähernd

erschöpfend behandelt; vielmehr äußern sich einzelne Mitarbeiter zu mehr oder minder willkürlich herausgelösten Einzeltexten. Die „Ballade von des Cortez Leuten" befindet sich nicht darunter.[16] Mit anderen Beiträgen, nach denen man auf Grund ihrer Titel hoffnungsvoll greift, ergeht es einem keinen Deut besser: so beispielsweise mit den Büchern—es sind ja lauter umfangreiche, vielversprechende Bände—von Edmund Licher, Franz Norbert Mennemeier oder Christiane Bohnert. Nicht einmal erwähnt, geschweige denn interpretiert wird die „Ballade von des Cortez Leuten" in Lichers *Zur Lyrik Brechts* (1964), Mennemeiers *Bertolt Brechts Lyrik* (1982) oder gar in Bohnerts *Brechts Lyrik im Kontext* (ebenfalls 1982); einzig und allein Carl Pietzckers voluminöser psychoanalytischer Beitrag von 1974, *Die Lyrik des jungen Brecht,* nennt sie ein paar Mal, obschon zumeist bloß im Dickicht seiner Fußnoten.[17]

Was den seinerseits ziemlich voluminösen *Brecht-Kommentar zum lyrischen Werk* anbelangt, so konnte, den Prinzipien der betreffenden Reihe gemäß, dessen Verfasser Edgar Marsch ja nicht umhin, die sonst so sträflich vernachlässigte „Cortez"-Ballade wenigstens mit einem Minimum von Erläuterungen zu bedenken. Marsch verzeichnet daher nicht nur getreulich die (unwesentlichen) Lesarten, sondern macht mit Recht darauf aufmerksam, dass der Brechtsche Balladentext später auch unter der verkürzten Überschrift „Von des Cortez Leuten" begegnet; im Übrigen freilich bietet dieser Kommentarband entweder lediglich Altbekanntes und Selbstverständliches oder fast durchweg Fragliches, wenn nicht Fragwürdiges. Denn nach dem mit Daten, Fakten und Namen gespickten Hinweis auf den berüchtigten Konquistadoren des Titels heißt es zum Beispiel:

> Das Gedicht behandelt möglicherweise eine Szene auf dem Rückzug der Truppen des Cortez, eher aber die Unternehmungen Francisco [nicht Gonzalo, wie Marsch fälschlich schreibt] Pizarros, der tief in die Amazonasurwälder und Peru eindrang, um das Gold der Ureinwohner zu finden.

Und ferner heißt es:

> Gegenüber den vordringenden Spaniern setzt sich der Wald zur Wehr. Er verteidigt das Land, das erobert werden soll. Der *Wald,* der in Brechts Lyrik in der Regel Rückzugs-, Ursprungs- oder Zufluchtszone ist, wird hier aktiv.

Ja, er „bekämpft die Eindringlinge" sogar, schreibt Marsch, den Wald vollends personifizierend.[18]

Das ist recht flach und kärglich, nicht wahr? Und dabei hatte doch bereits Kurt Tucholsky schon 1928 von der „wunderschönen Ballade von des Cortez´ [sic] Leuten" geschwärmt![19] Etwas anregender wirken hingegen—mit Marschs Kommentar verglichen, wohlgemerkt—zwei

Beiträge aus außerdeutschen Federn: nämlich die dänisch wie deutsch erschienene Monografie *Bertolt Brechts digte* bzw. *Bertolt Brechts Gedichte* des Dänen Steffen Steffensen sowie die großangelegte Untersuchung *Poesia, mito e gioventù* („Dichtung, Mythos und Jugend") des Italieners Franco Buono, die den Untertitel *Bertolt Brecht 1917-1922* trägt. Was den verdienten Gelehrten aus Kopenhagen betrifft, so sind ihm immerhin zwei wichtige Zusammenhänge aufgefallen; denn zum einen erkannte er alsbald den Symbolgehalt des Waldes beim jungen Brecht, und zwar weit über die „eigenartige" (wie Steffensen gleich zweimal schreibt) spanisch-mexikanische „Cortez"-Ballade hinaus, und zum anderen drängte sich ihm ganz allgemein die Einheit der „natursymbolischen Gedichte" des Augsburger mit dessen „diesen verwandten Balladen," zu denen selbstredend auch die „Ballade von des Cortez Leuten" gehört, dermaßen zwingend auf, dass er für die *Hauspostille* sogar eine neue, von ihrer ursprünglichen Gliederung gänzlich abweichende Einteilung oder Motivgruppierung vorschlagen wollte.[20]

Zugegeben, der italienische Germanist aus Bari, der daneben Theaterwissenschaft lehrt, ging keineswegs so weit; doch dafür stellte er die Brechtsche Ballade erst recht in größere, nun aber gattungspoetische sowohl bildhaft-gedankliche, ja zu allem Überfluss auch komparatistische Zusammenhänge. Und zwar knüpfte Buono, unabhängig zunächst von der „Ballade von des Cortez Leuten," an einen Satz des Ich-Erzählers aus der 1921 erstmals gedruckten „Flibustiergeschichte" (Untertitel) „Bargan läßt es sein" an, welcher lautet:

> Ich aber dachte an sein [Bargans] ganzes Schicksal in dieser Nacht, und alles lag klar vor mir wie eine Wiese in vollem Morgenlicht, die von einem Wald langsam gefressen wird und nur vorerst noch da ist.

Brechts bildkräftige Verbindung von „Wiese" und „Wald," die in ihrer Verwandtschaft mit der „Cortez"-Ballade nicht einmal Hinck zum Bewusstsein kam, dagegen sehr wohl Volker Braun, der sie für seinen Gegenentwurf (s.o.) wirkungsvoll ausnützte, taucht auch beileibe nicht unvorbereitet auf, sondern wird vom Dichter und seinem Erzähler von allem Anfang an, nämlich bereits im dritten der Einleitungssätze, beziehungsreich vorweggenommen und zugleich realistisch verankert. Man urteile selbst: „Wir gelangten," schreibt Brecht, „richtig durch den ungeheuren [!] Wald, der verwickelter war als ein Garnknäuel, auf die Blöße [= Lichtung oder Waldwiese]..."

Wie aber deutet der Italiener jenes im Grunde schon Cortez´sche Gegensatzbild aus der „Bargan"-Story des jungen Brecht, die ja, wie bekannt, Teil eines größeren Erzählkomplexes bildet, zu dem noch zusätzlich die ebenfalls um einen „mythischen" Bargan kreisenden, leider unvollendet gebliebenen Flibustiergeschichten „Bargans Jugend" (s.o. Anm. 8) und „Geschichten von St. Patricks Weihnachtskrippe" zählen? Buono versteht es als Ausdruck des schwindelnden Wandlungs- und Zerrüttungsvorgangs, der Bargan rettungslos erfasst hat, und damit als Zeichen für den Übergang

und Abstieg Bargans von seinem einstigen „Reichtum" (ricchezza) zu seiner gegenwärtigen „Armut" (povertà) in jeder nur denkbaren Hinsicht: es signalisiert, mit einem Wort, den Widerstreit zwischen menschlicher Ruhe und Stille in ihrer Schwachheit und der übermächtigen, unwiderstehlichen Naturgewalt unterm Zwang einer hemmungslosen Selbstverschwendung oder-vergeudung..., denn Bargan ist ja auf unbegreifliche Weise mit Haut und Haar einem widerlichen Dämon in Gestalt eines seiner Flibustierkumpane verfallen und „lässt" deshalb alles andere „sein." Ebendafür, für dieses Ringen und allmähliche, doch gleichwohl unweigerliche Unterliegen, gebrauche der Augsburger, schließt Buono, das doppelte Bild von der friedlichen Wiese und dem sie verschlingenden, ja wörtlich (auf)fressenden Wald oder Urwald. Und nicht bloß beruft sich Buono dabei jetzt ausdrücklich auf die „Ballade von des Cortez Leuten," sondern er weist zudem darauf hin, dass die Brechtsche Bildlichkeit unverkennbar an eine Geschichte aus dem *Neuen Dschungelbuch* (1899) von Rudyard Kipling gemahne, wenn nicht sogar bewusst an sie anknüpfe—eine Geschichte, die von der „Rache" (vendetta) der Natur und der Tiere „des ewigen Waldes" (della foresta eterna) an den Bewohnern eines indischen Dorfes erzählt.[21]

Dass und wie sehr Brecht dem Engländer Kipling verpflichtet war, ist kein Geheimnis; ich habe selbst schon vor über vierzig Jahren andeutungsweise davon gesprochen, und James K. Lyon—auch er, wie Hinck, *a friend of long standing*—hat das Verhältnis der beiden Dichter nicht lange danach so gründlich wie erschöpfend untersucht. Oder doch nahezu erschöpfend. Denn Lyon, der zweifellos beste amerikanische Kenner Brechts, übersah trotz allem sowohl die „Ballade von des Cortez Leuten" wie jene drei Geschichten oder Bruchstücke von Geschichten, die vom Flibustierhelden Bargan handeln und die in vollem Gegensatz dazu Franco Buono derart bezeichnend und aufschlussreich erschienen, dass er sie (den „sogenannten `Bargan-Komplex´," wie er sagt) nicht etwa nur mit Nachdruck erwähnte, sondern ihnen Dutzende und Aberdutzende von Seiten widmete. Ich muss mich hier mit dem bloßen Hinweis darauf begnügen, will aber dennoch, da sich die deutsche Forschung in dieser Hinsicht merkwürdig keusch und zurückhaltend, ja geradezu enthaltsam zeigt, die entsprechenden Belege, die sich nämlich wiederum, jedenfalls auf Strecken, als gleichsam mythisch und/oder naturmagisch enthüllen, wenigstens rasch „auflisten."

Es heiße ja vom Protagonisten der Geschichte von „Bargans Jugend," so erfahren wir in ihr, durchaus nicht nur, „er sei in den [ungeheueren chilenischen] Wäldern geboren worden"; dieselbe Geschichte verrät uns vielmehr außerdem, „in einer Ballade [!] über ihn" heiße es sogar, „er sei auf einem Baum gewachsen." Und auf welche Weise vollends entkommt dieser jugendliche Bargan, der nachmalige „Flibustierkapitän," nach Verübung seines ersten Streiches einer Schar von Farmern, die ihn „erwischten" und bereits Anstalten trafen, ihn als „Pferdedieb" kurzerhand aufzuhängen? „Man sagt," eröffnet uns Brecht,

> sie hätten ihn schon, auf ihren Pferden in den Bügeln stehend, hochgehoben, als er einen widernatürlichen

> Schrei ausgestoßen und dadurch die Pferde scheu gemacht habe, mit einem Satz in das Baumgeäst geflogen [!] und dort über ihren Köpfen, von Baum zu Baum springend wie ein großer Affe [,] verschwunden sei.

Bekräftigend und Bargans Erscheinung als (gleichwohl „widernatürliches") Wald- und Urwaldwesen gewissermaßen besiegelnd, setzt der Dichter zuletzt noch hinzu: „Man hätte ihn in einem Wald lassen können, wo nichts war als Baum um Baum, ohne dass er etwas gebraucht hätte, so wenig langweilte er sich." Damit bricht, nicht ohne ein Gran Ironie, das Brechtsche Erzählfragment „Bargans Jugend" ab ... Oder bräche es etwa, nicht unähnlich der Novelle „Lenz" von Georg Büchner, bloß vermeintlich ab und käme vielleicht wie diese, bei aller Abruptheit des Aufhörens, ebenfalls an ein „vollendetes Ende"? Aber man muss wohl, nach dem Vorgang Buonos, den gesamten „cosidetto `Bargan-Komplex´" ins Auge fassen, damit er sich wirklich als *complete fragment* (wie Thomas Carlyle in solchen Fällen zu sagen pflegte) auszuweisen und zu bewähren vermag.[22]

Dass die von mir beigezogenen und zum Teil zitierten Texte des jungen Brecht, seien sie narrativer Art oder namentlich lyrisch-balladesker, keineswegs völlig von Unstimmigkeiten oder selbst Widersprüchen frei sind, dürfte offenkundig sein. Gleiches gilt auch in engerem Sinne: nämlich für die Komplementärbeziehungen zwischen der „Ballade von des Cortez Leuten" und den zu ihrem Umkreis gehörigen, mit ihr entweder in Einklang oder in einem wie immer beschaffenen Gegensatz stehenden anderen frühen Gedichten. Freilich, wichtiger in unserem Zusammenhang ist der neuerliche und aufs Neue betrübliche Befund, dass diese Beziehungen kaum je wahrgenommen oder, falls doch, höchst selten, ja beinah so gut wie nie des Näheren gewürdigt und in ihren Weiterungen verfolgt worden sind. An Einzelbetrachtungen mangelt es zwar nicht im Geringsten; im Gegenteil. Sie erstrecken sich von knappen, oft recht kurzatmigen Bemerkungen oder Vergleichen bis zu ausgedehnten und mitunter recht langatmigen, zu ganzen Abhandlungen anschwellenden Untersuchungen und Analysen. Vor allem das Gedicht „Vom Schwimmen in Seen und Flüssen" erfreut sich, so scheint es, der Gunst und Aufmerksamkeit gerade der deutschen Sekundärliteratur. Ich wähle bloß zwei besonders instruktive Beispiele dafür aus. Das eine ist Pietzckers mit Brechts Überschrift gleichnamiges, den zusätzlichen Obertitel „Die vitalistische Abkehr von der Gesellschaft" tragendes großes Buchkapitel, das andere Lehmanns selbständige und in sich geschlossene große Studie „Das Schwimmgedicht," die sich übrigens bereits, aller Anerkennung ungeachtet, kritisch mit Pietzckers Thesen auseinandersetzt. (Beide Versuche sind, nebenbei bemerkt, mehr oder minder psychoanalytisch orientiert und auch in diesem Betracht repräsentativ.) Was das Zwillingsgedicht zu „Vom Schwimmen in Seen und Flüssen" angeht, will sagen das in der *Hauspostille* unmittelbar benachbarte „Vom Klettern in Bäumen," so ist es nach Titel- wie Textumfang ja nicht allein lediglich halb so stark, sondern genießt ersichtlich viel weniger Interesse und ordnenden oder gar deutenden Zuspruch. Obendrein werden seine zwei Strophen zu jeweils acht locker gereimten Zeilen gern mit den reimlosen freien Rhythmen seines

so gänzlich großstädtischen und großstädtisch-schnoddrigen Gegenstücks „Morgendliche Rede an den Baum Green" vergleichend gekoppelt. (Doch man sollte bei diesem Gedicht wohl eher von Parlandoversen à la Gottfried Benn und Karl Krolow sprechen.) Wirklich einlässliche oder wenigstens einprägsame, in der Erinnerung haftende Interpretationen sind mir jedenfalls nicht zu Gesicht gekommen. Und nicht sehr anders verhält es sich mit den zwei noch übrigen Gedichten des jungen Brecht, die ich in Hinblick auf dessen „Cortez"-Ballade zur Veranschaulichung herangezogen habe: also mit dem „Choral vom Manne Baal" und mit dem bereits im Frühjahr in einer von Brechts Heimatzeitungen, den *Augsburger Neuesten Nachrichten*, erschienenen „Vom Tod im Wald(e)."[23]

Ich muss hier meinerseits endgültig abbrechen, und zwar vor allem aus Raum- bzw. Zeitnot. Ohnehin drohen meine unmaßgeblichen oder doch unvorgreiflichen Beobachtungen und Erwägungen den Rahmen eines braven, biederen Jahrbuchbeitrags schon zu sprengen. Deren Fortsetzung hätte übrigens—so viel darf ich wortspielerisch aus der Schule plaudern—genauso natürlich und naturgemäß dem mit der Brechtschen Naturmagie beileibe nicht unverwandten Phänomen der Moritat gegolten ... wie überraschend, ja verblüffend derlei vorerst trotz meiner eingangs ausgesprochenen Warnung auch immer anmuten mag. Dieser zweite „kleine" Beitrag muss demnach, ich wiederhole es, einer späteren Veröffentlichung vorbehalten bleiben. Aber ich möchte hoffen, dass bereits der vorliegende zu Brechts „Ballade von des Cortez Leuten" samt Umfeld, die man ja ohne Zweifel zu den eindringlichsten und eindrucksvollsten Balladen der an solcherart Texten wahrlich nicht armen deutschen Dichtung zu rechnen hat, einer gewissen „Vollständigkeit" im Sinne Carlyles nicht ganz und gar entbehre, so bruchstückhaft sie vielleicht ist.

Anmerkungen

*Mein Dank gilt Jürgen Hillesheim für nützliche Hinweise und tatkräftige elektronische Unterstützung.

[1] Vgl. Bertolt Brecht, *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Werner Hecht/Jan Knopf/Werner Mittenzwei/Klaus-Detlef Müller, Hrsg. (Berlin/ Weimar/Frankfurt am Main: Aufbau-Verlag/Suhrkamp, 1987-2000), 11, S. 269ff. u. 392ff. (im Folgenden abgekürzt: BFA); andere Sonette dieser Art blieben unvollendet, so namentlich das bemerkenswerte „Über Nietzsches Zarathustra."

[2] Vgl. dazu auch den Abschnitt „Balladeskes" in meinem demnächst in einem Sammelband erscheinenden Essay „Schiller und Brecht."

[3] Vgl. dazu nochmals den soeben genannten Essay.

[4] BFA 11, S. 392f.

[5] Karl Viëtor, *Goethe* (Bern: Francke, 1949), S. 158.

[6] Hierzu u. zum Folgenden vgl. BFA 11, S. 84f u. 318; *Goethes Werke. Hamburger Ausgabe*, Erich Trunz, Hrsg. (Hamburg: Wegner 1948ff.), 1, S. 153ff. u. 482.

[7] Vgl. ebd.: „Aus dem dänischen `ellerkonge´ = Elfenkönig war durch Kombination mit dem Wort Eller = Erle fälschlich „Erlkönig" geworden, was aber Goethes Phantasie nun gerade anregte zur Gestaltung der an Bäume gebundenen Elementargeister."

[8] Vgl. BFA 11, S. 80ff. u. 98. (Hervorhebung von mir); vgl. auch ebd., S. 319. „Das Gedicht [= „Die Ballade von dem Soldaten"] geht als Song in *Mutter Courage und ihre Kinder* ein und wird dort umbenannt in `Das Lied vom Weib und dem Soldaten´." – Was die mythisch-magischen Waldungen des jungen Brecht betrifft, so tauchen sie sogar in seiner Erzählprosa auf. Die fragmentarische Geschichte „Bargans Jugend" beispielsweise beginnt: „Niemand weiß, wo der Bargan eigentlich hergekommen ist. Viele aber meinen, er sei in den Wäldern geboren worden. Solche Wälder gibt es ungeheure in Chile [!]. Sie sind dort dicklaubig und von fettem Grün und so verwirrt wie sonst nirgends, mit goldbraunen Tümpeln, in denen der Mord haust, und vielen Niederschlägen, bissigen Tieren und gierig wachsenden Drosselpflanzen, alles von einer großen Heiterkeit und heller als im Norden. In die jungen Blattdächer brechen Affenhorden in ihren mörderischen Kämpfen mit den faulenden Schlangen, die in ihrer Jugend Mustangs [!] verschlungen haben. Die Sonne treibt grünes Gewindezeug gegen dorre vierschrötige Stämme, und das Ungeziefer der brodelnden Teiche frißt sich grinsend auf." Mit den geographisch-zoologischen „Absonderlichkeiten" (um es mild auszudrücken) in diesem bezeichnenden Passus brauchen wir uns hier nicht zu befassen; sowieso sind sie ja keineswegs die einzigen in Brechts Jugendwerk und selbst noch darüber hinaus. Als weit gewichtiger erweisen sich dafür gewisse Übereinstimmungen mit dem Wald der „Cortez"-Ballade. – Zum Zitat vgl. Bertolt Brecht, *Gesammelte Werke in 20 Bänden* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1967), 11, S. 37; im Übrigen s.u. sowie Anm. 20f.

[9] Vgl. BFA 11, S. 71ff. u. 107ff. – Die erwähnte Verknüpfung der beiden lyrischen Texte betreffend, vergleiche man deren Eingangsverse:

> Wenn ihr aus eurem Wasser steigt am Abend –
> Denn ihr müsst nackt sein und die Haut muß weich sein –
> Dann steigt auch noch auf eure großen Bäume...

So „Vom Klettern in Bäumen"; und nun „Vom Schwimmen in Seen und Flüssen":

> Im bleichen Sommer, wenn die Winde oben
> Nur in dem Laub der großen Bäume sausen

Muß man in Flüssen liegen oder Teichen...

Zu den *Baal*-Texten vgl. auch Dieter Schmidt, *„Baal" und der junge Brecht: Eine textkritische Untersuchung der Entwicklung des Frühwerks* (Stuttgart: Metzler, 1966), insbes. S. 91f. Die beiden Fassungen des „Baal"-Gedichts unterscheiden sich allerdings in beträchtlichem Maße, was aber bei Brecht ja keine Seltenheit ist.

[10] Vgl Brecht, *Gesammelte Werke* 5, S. 2*.

[11] Vgl. Volker Braun, *Gedichte* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979), S. 34f. u. 145 (Hervorhebungen von mir).

[12] Reinhold Grimm, „Brecht und Braun (nebst Grimmelshausen): Ein paar fast unnötige Bemerkungen," *Augias* [Aarhus] 63 (2003), S. 5-11; hier S. 8. Dieser kleine Aufsatz behandelt auch noch einen weiteren Gegenentwurf Brauns zu Brecht: nämlich sein Gedicht „Fragen eines regierenden Arbeiters," das seinerseits bereits unüberhörbar bereits im Titel (und vollends natürlich im Text) auf das berühmte Brecht-Gedicht „Fragen eines lesenden Arbeiters" Bezug nimmt.

[13] Vgl. Walter Hinck, *Die deutsche Ballade von Bürger bis Brecht: Kritik und Versuch einer Neuorientierung* (Göttingen: Vandenhoeck u. Ruprecht, 2. Aufl. 1972), S. 123ff.; dass bei Brecht eine echte—obzwar gänzlich säkularisierte —Magie einfach ausgeschaltet sei, wie Hinck offenbar glaubt, will mir freilich nicht so recht einleuchten. – Zu Heines Entmythisierung der Balladenform oder -gattung vgl. ebd., S. 48ff.

[14] Letzteres, das bloße Wiederholen oder Wiederkäuen, ist etwa der Fall bei Peter Paul Schwarz, *Brechts frühe Lyrik 1914-1922:Nihilismus als Werkzusammenhang der frühen Lyrik Brechts* (Bonn: Bouvier, 1971), S. 115; obendrein wird der Titel des Brechtschen Gedichts konsequent falsch als „Ballade von den [!] Cortez Leuten" zitiert.

[15] Vgl. Klaus Schuhmann, *Der Lyriker Bertolt Brecht 1913-1933* (Berlin: Rütten u. Loening, 1964), S. 62f.; ders., *Der Lyriker Bertolt Brecht 1913-1933* (München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1971), S. 85. Diese Neuausgabe, die laut Titelei „vom Autor überarbeitet, erweitert und auf den neuesten Stand gebracht" wurde, verfügt zwar nunmehr über ein Register; doch gerade dort fehlt—man ist fast versucht zu sagen: bezeichnenderweise—die „Ballade von des Cortez Leuten."

[16] Vgl. Hans-Thies Lehmann/Helmut Lethen, Hrsg., *Bertolt Brechts „Hauspostille": Text und kollektives Lesen.* (Stuttgart: Metzler, 1978). Ebenso wenig erscheint die „Cortez"-Ballade in der Sammlung *Ausgewählte Gedichte Brechts mit Interpretationen.* Walter Hinck, Hrsg. (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1978). Als vollends unergiebig entpuppt sich der mit dem gleichen umfassenden Titelanspruch wie der Band von Lehmann und Lethen auftretende magere Beitrag von Regine Wagenknecht, „Bertolt Brechts Hauspostille," in Heinz Ludwig Arnold, Hrsg., *Bertolt Brecht II* (München: Boorberg, 1973), S. 20-29. Aus demselben Jahr schließlich stammt auch Schuhmanns dritte Buchveröffentlichung zum Thema; vgl. Klaus Schuhmann, *Untersuchungen zur Lyrik Brechts: Themen, Formen, Weiterungen* (Berlin/ Weimar: Aufbau-Verlag, 1973). Hier begegnet, wie gesagt, die „Ballade von des Cortez Leuten" nur noch im Rahmen einer summarischen Titelaufzählung.

[17] Vgl. Edmund Licher, *Zur Lyrik Brechts: Aspekte ihrer Dialektik und Kommunikativität* (Frankfurt am Main u.a.: Lang, 1964); Franz Norbert Mennemeier, *Bertolt Brechts Lyrik: Aspekte—Tendenzen* (Düsseldorf: Schwann-Bagel, 1982); Christiane Bohnert, *Brechts Lyrik im Kontext: Zyklen und Exil* (Königstein/Ts.: Athenäum, 1982); Carl Pietzcker, *Die Lyrik des jungen Brecht: Vom anarchischen Nihilismus zum Marxismus* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974), S. 207 u. pass. – Psychoanalytisch ausgerichtet ist auch, ganz wie Pietzckers Buch, die Studie von Hans A. Hartmann, „Von der Freundlichkeit der Weiten oder Auf der Suche nach der verlorenen Mutter: Der junge Brecht," in Helmut Koopmann/Theo Stammen, Hrsg., *Bertolt Brecht—Aspekte seines Werkes, Spuren seiner Wirkung.* (München: Vögel, 1983), S. 31-83; doch auch hier wird die „Cortez"-Ballade nur flüchtig und beiläufig erwähnt. Ergänzend noch ein Beleg für eine recht schulmeisterliche Deutung: Der Verfasser beschränkt sich nämlich im Großen und Ganzen auf eine bloße Nacherzählung des Inhalts und gelangt im Übrigen zu weidlich sonderbaren Einsichten und Folgerungen, so wenn er beispielsweise das Cortez´sche Gesindel bewundernd „kreatürlich-urtümlich und naturhaft" nennt oder uns zum Schluss sogar eröffnet: „Aber wo ist Cortez? Warum ist er nicht bei seinen Leuten? Er beutet sie aus, er treibt sie in die Ausweglosigkeit, in den Untergang." Usw.; vgl. Kurt Bräutigam, *Moderne deutsche Balladen („Erzählgedichte"): Versuche zu ihrer Deutung* (Frankfurt am Main u.a.: Diesterweg, 1968), S. 31ff. – Auch Behauptungen wie die in einer anthologischen Mustersammlung, wonach die „naturmagische Stimmungswelt" etwa Annette von Droste-Hülshoffs in Balladen wie „Der Knabe im Moor" letztlich nichts mehr mit Goethe, sehr viel aber—was zwar nicht ausgesprochen wird, im Grunde jedoch gemeint ist—mit Brechts „Ballade von des Cortez Leuten" zu tun habe, erweisen sich auf Anhieb als unhaltbar; denn die „unheimliche

Wirkung" der Natur auf den Menschen wird hier eben keineswegs schon auf Brechtsche Art „realistisch geschildert." Gerade „Der Knabe im Moor" beschwört—man könnte auch sagen: bemüht—nicht weniger als vier Geisterwesen zur „Versinnlichung des Dämonischen" (Hinck): zuerst erscheint „der gespenstische Gräberknecht," so dann „die unselige Spinnerin," schließlich „der diebische Fiedler Knauf" und zuletzt „die verdammte Margret." Vgl. das Vorwort zu Fritz Pratz, Hrsg., *Moderne Balladen* (Frankfurt am Main/Hamburg: Fischer Bücherei, 1967), S. 12; ferner Betae Pinkerneil, Hrsg., *Das große deutsche Balladenbuch* (Königstein/Ts.: Athenäum, 1978), S. 262f. – Zum Balladenschaffen der Droste-Hülshoff vgl. zusammenfassend Hinck, *Die deutsche Ballade von Bürger bis Brecht,* S. 70ff.; umso mehr nimmt freilich wunder, dass Hinck, der die Sammlung von Pratz kannte, dessen Ausführungen im Vorwort ungerügt hingehen ließ.

[18] Vgl. Edgar Marsch, *Brecht-Kommentar zum lyrischen Werk* (München: Winkler, 1974), S. 133f. (Hervorhebung im Original); Brecht, *Gesammelte Werke* 8, S. 222. – Selbst neuere und neueste Beiträge bringen leider gar nichts bzw. nichts oder kaum Neues. Im fünfbändigen Knopfschen *Brecht-Handbuch* zum Beispiel, das immerhin fast hundert Gedichte oder Gedichtzyklen einzeln behandelt, werden zwar u.a. die „Hitler-Choräle" und der „Herrnburger Bericht" einer eigenen Interpretation gewürdigt, nicht hingegen die „Ballade von des Cortez Leuten," die lediglich ein paar Mal im Register erscheint; vgl. Jan Knopf, Hrsg., *Brecht-Handbuch*, Bd. 2 (Stuttgart/Weimar: Metzler, 2001). Als noch enttäuschender erweist sich die so ausladend wie anspruchsvoll betitelte Monografie von Horst Jesse, *Die Lyrik Bertolt Brechts von 1914-1956 unter besonderer Berücksichtigung der „ars vivendi" angesichts der Todesbedrohungen* (Frankfurt am Main: Lang, 1994); sie nämlich „berücksichtigt" die „Cortez"-Ballade nicht einmal im Werkregister, sowenig übrigens wie die Gedichte „Vom Schwimmen in Seen und Flüssen" und „Vom Klettern in Bäumen." Zugegeben, ein Kapitel(chen) über die „Cortez"-Ballade findet sich in der Dissertation von Christine Arendt, *Natur und Liebe in der frühen Lyrik Brechts* (Frankfurt am Main: Lang, 2001), S. 50-57. Doch was Arendt bietet, erschöpft sich außer in philologischen und prosodischen Einzelheiten oder Kleinigkeiten in einer Nacherzählung des Gedichtinhalts sowie in der Wiederholung von bereits Bekanntem oder in der Forschung Vorgegebenem. Hincks Buch *Die deutsche Ballade von Bürger bis Brecht,* obwohl im Literaturverzeichnis angegeben, kennt Arendt offenbar überhaupt nicht. Wichtig hingegen ist der Aufsatz von Hans-Harald Müller, „Brechts `Ballade von des Cortez Leuten´: Struktur, Quelle, Interpretation (samt Anmerkungen und Methodologie)," *Zeitschrift für deutsche Philologie* 112 (1993), S. 569-94. Müller befasst sich, und zwar ziemlich reichlich, mit theoretischen und methodologischen Fragen; daneben behandelt er die Datierung und die Textgestalt des Brechtschen Gedichts, dessen Varianten sich erwartungsgemäß als „geringfügig" (S. 573) erweisen; ferner liefert er Bemerkungen zu Struktur und Aufbau der „Cortez"-Ballade sowie zu deren Interpretation, welch letztere jedoch weitgehend darauf abzielen, Brechts Text möglichst differenziert in den Zusammenhang einer größeren Gedichtgruppe einzuordnen, die als diejenige der „Verschmelzungsgedichte" bezeichnet wird. Erwähnenswert ist darüber hinaus noch zweierlei: zum einen die Entdeckung der Vorlage der Ballade und zum andern der Hinweis darauf, dass das mit Bargan verknüpfte Waldmotiv nicht nur in der Erzählprosa, sondern auch in der Dramatik Brechts erscheint. Dort heißt es nämlich mit nunmehriger Ausweitung ins Gesamtmenschheitliche in der Erstfassung *Im Dickicht* von 1923: „Der Wald! Von hier kommt die Menschheit..." Und was Brechts Quelle betrifft, so dürfte es sich wahrscheinlich um den Roman *Die dritte Kugel* von Leo Perutz handeln. Allerdings ist dessen „Wunder des indianischen Waldes" in Mexiko (vgl. S. 576) eher ein ins Kuriose gewendetes Märchen Requisit, das sich neben Brechts Dichtung recht dürftig ausnimmt. Vgl. auch Hans-Harald Müller/Tom Kindt, *Brechts frühe Lyrik—Brecht, Gott, die Natur und die Liebe* (München: Fink, 2002), S. 58-62.

[19] In der *Weltbühne* vom 28.2.1928. Vgl. Kurt Tucholsky, *Gesammelte Werke,* Mary Gerold-Tucholsky/Fritz J. Raddatz, Hrsg. (Reinbek bei Hamburg; Rowohlt, 1960f.) 2, S. 1062-1065; hier S. 1062. Diese Besprechung enthält übrigens u.a. die auch heutigentags noch, ja heutzutage gerade wieder zitierens- und lesenswerten Sätze: „Sie [= die Gedichte der *Hauspostille*] vermitteln den stärksten Eindruck, den unsereiner in der letzten Zeit in deutscher Lyrik gefunden hat." Und: „Er [Brecht] und Gottfried Benn scheinen mir die größten lyrischen Begabungen zu sein, die heute in Deutschland leben"; ebd., S. 1062 u. 1065.

[20] Vgl. Steffen Steffensen, *Bertolt Brechts Gedichte* (Kopenhagen: Akademisk Forlag, 1972 [die dänische Originalausgabe erschien 1965]), S. 36, 49 u. 66. Neben der „Ballade von

des Cortez Leuten" führt Steffensen als Beleg für Brechts Waldsymbolik außer anderen frühen Gedichten vor allem auch den „Choral vom Manne Baal" an; zusammenfassend erklärt er: „Der Wald ist also Symbol des dunklen Erdenschoßes, der uns im Tode wieder empfängt." – Ausdrücklich nennt Brecht, wie ja schon festgestellt, den Baalschen Wald einen „ewigen"; mit vollem Recht weist daher Schuhmann darauf hin, dass in der Erstfassung des 1917 entstandenen Gedichts „Tod im Walde" (sic) beileibe noch nicht von einem wildwestlichen „Hathourywald" die Rede ist, sondern ebenfalls von einem „ewigen Wald," den auch keineswegs die Fluten des Mississippi umbrausen, sondern so schlicht wie allgemein naturmagisch „Sturm und Strom." Vgl. Schuhmann, *Der Lyriker Bertolt Brecht* [1964], S. 30. – Die ihrerseits recht „eigenartige" Neugliederung der *Hauspostille*, die Steffensen übrigens nicht bloß vorschlägt, sondern tatsächlich vornimmt, braucht uns hier nicht weiter zu beschäftigen.

[21] Franco Buono, *Poesia, mito e gioventù: Bertolt Brecht 1917-1922* (Bari: Dedalo, 1983), S. 135 u. Anm. 126; zu den Brecht-Zitaten vgl. Brecht, *Gesammelte Werke*, 11, S. 20ff. — Die von mir paraphrasierte zentrale Stelle des Buonoschen Textes hat im Original den Wortlaut: "...gli elementi del turbinoso processo che ha investito Bargan: la lotta fra la piccola quiete (il `prato´) e l´insopprimibile naturalità (la `foresta´), il passaggio dalla ricchezza alla povertà sotto una spinta allo sperpero di sé definita con la semplicità del buonsenso `piú forte di lui´."

[22] Vgl. Brecht, *Gesammelte Werke*, 11, S. 34, 37 u. 40; Buono, *Poesia, mito e gioventù*, S. 63-148. — Zu den Beziehungen Brechts zu Kipling vgl. Reinhold Grimm, *Bertolt Brecht und die Weltliteratur* (Nürnberg: Carl, 1961), S. 28 u. 61ff. sowie James K. Lyon, *Bertolt Brecht and Rudyard Kipling: A Marxist's Imperialist Mentor* (The Hague/Paris: Mouton, 1975) und ders., *Bertolt Brecht und Rudyard Kipling* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1976); beide Fassungen der Lyonschen Studie sind mir zugeeignet. – Was freilich jenes Carlylesche Diktum anbelangt, so bin ich zu meinem Bedauern gezwungen, es aus dem Gedächtnis zu zitieren.

[23] Zu „Vom Schwimmen in Seen und Flüssen" vgl. Pietzcker, *Die Lyrik des jungen Brecht*, S. 191-260; Lehmann, „Das Schwimmgedicht," in *Bertolt Brechts „Hauspostille,"* S. 146-172. Zu „Vom Klettern in Bäumen" vgl. etwa Schuhmann, *Der Lyriker Bertolt Brecht* [1964], S. 95-97; ferner Alfred Clemens Baumgärtner, „Vom `baalischen Weltgefühl´," in Rupert Hirschenauer/Albrecht Weber, Hrsg., *Interpretationen zur Lyrik Brechts* (München: Oldenburg, 1971), S. 9-28 u. Helmut Schwimmer, „`Vom Klettern in Bäumen´ und `Morgendliche Rede an den Baum Green,'" in ebd., S. 29-41. Zu „Vom Tod im Wald" u. „Choral vom Manne Baal" vgl. außer Schuhmann (s.o. Anm. 20) auch Schwarz, *Brechts frühe Lyrik*, S. 117-120 u. pass. sowie Steffensen, S. 67 u. pass., dazu nochmals Baumgärtner. Hier wie schon vorher muss ich mich und müssen wir und mit bloßen Hinweisen, die natürlich alles andere als erschöpfend sind, wohl oder übel begnügen.

Bert Brecht, 1916.

"Auch der Baum hat mehrere Theorien": Brecht, Bäume und Menschen

Der Aufsatz untersucht die Verwendung von Bäumen und Baummetaphern im Werk Brechts von 1913 bis 1922. Mit Ausnahmen von Fällen, in denen Bäume als konventionelle Versatzstücke in der dichterischen Landschaft erscheinen, werden sie von Brecht fast immer anthropomorphisiert. Beispiele von Bäumen als Menschen in der Anthropologie, in der Folklore, in der Bibel und in der deutschen Naturlyrik des 19. Jahrhunderts, die ihm mögliche Vorbilder und Quellen boten, werden zitiert. Ein Überblick der wichtigsten Werke (meistens Gedichte), die Bäume als Menschen darstellen, beginnt mit konventionellen Heldengedichten, in denen Bäume unzweideutig mit den Eigenschaften von großen Helden ausgestattet werden. Dabei spielt Nietzsches Begriff vom Übermenschen eine wichtige Rolle, wobei Baummetaphern dann auch benutzt werden, um Skepsis diesem Begriff gegenüber zum Ausdruck zu bringen. Weitere Baummetaphern beziehen sich auf die Vitalität der Natur und die Beziehung der Menschen zu ihr, die Abwesenheit eines Gottes oder einer Transzendenz, den Kampf des Einzelnen in einer feindlichen Gesellschaft und die Rolle des Dichters in der Gesellschaft. Gelegentlich benutzt sie Brecht auch als Maske für sich selbst. Fast ausnahmslos geht es bei Baummetaphern im Frühwerk nicht um Bäume oder die Natur, sondern um Menschen und menschliche Belange. Im Gegensatz zu den meisten Komponenten der Bilderwelt des jungen Brecht, die im Spätwerk verschwinden, reichen diese früh angelegten anthropomorphischen Darstellungen von Bäumen bis in seine späte Lyrik hinein.

This study examines the widespread use of tree imagery in Brecht's writings from 1913-1922. Except when showing trees simply as conventional props in the landscape, Brecht almost always anthropomorphizes them. This study looks at anthropomorphic representations of trees found in anthropology, folklore, the Bible, and nineteenth century German nature poetry that provided antecedents and possible sources for Brecht. An overview of the most important works (mostly poems) in which trees are seen as humans or as having human qualities begins with conventional "Heldengedichte" in which trees are represented as heroic individuals. Gradually Brecht extends their usage by using them to represent ideas on modern Nietzschean superior humans, on his skepticism towards such great men, on the vitality of the physical world and the absence of God or transcendence, on the struggle of the individual in a hostile society, and on the role of the poet in society. Occasionally he even uses them as a mask for himself. Almost without exception, the tree imagery in Brecht's early works is not about trees at all, but about humans and human concerns. Unlike most imagery from his early years, he continues to use anthropomorphized trees in his poetry until the end of his life.

"Auch der Baum hat mehrere Theorien":[1] Brecht, Trees, and Humans

James K. Lyon

Like many paradoxes in his life and works, the young Brecht filled his early writings with images of trees, but gave almost no evidence of and made no claim to being a nature lover. Yet despite the conspicuous presence of trees throughout his works, and despite interpretations of individual poems about them that began in the 1960's and continue to the present,[2] there has been no comprehensive examination of the function and significance of this near-obsessive image in his early works.[3] This study will attempt to give some background on Brecht's use of tree imagery in his writings up to 1922 and to analyze some of his known and possible sources, his conventional and innovative usages of trees, their contexts, and the variety of shifting figurative values he assigns to them.

With few exceptions, Brecht's representation of trees as anthropomorphized beings—his dominant figurative mode of portraying them in his early works—was not new or original. Consciously or unconsciously he was repeating patterns widespread in non-European and European cultures alike. In *The Golden Bough*, James Frazer in 1890 cataloged numerous examples of the role trees played in both pre-literate and literate European and non-European cultures. With few exceptions, the societies he examines endowed trees with either human or divine qualities. Frequently they were seen as living, conscious beings, often with souls, who affected human, animal, and crop fertility, protection of crops or animals, the elements and seasons, etc.[4] From Frazer one also learns that the practice of burning trees for spring or midsummer festivals, an act designed to quicken the growth of crops and vegetation, was widespread in Europe long before Brecht wrote his 1913 poem "Der brennende Baum" (13,48). While there is no evidence that he drew on this specific tradition, his poem nevertheless picks up a well-known theme and anthropomorphizes the burning tree by making it represent the destruction of a great hero. Finally, the "tree of life" that pervades many cultures often becomes a symbol for living organisms, including humans.

Under the topic "Baum," Bächthold-Stäubli's *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens* also lists several elements of European folklore and superstition that Brecht duplicates in some poems.[5] For example, a tree is sometimes considered the seat of the soul (der Seelensitz) (956), an idea reflected in the poems "Der Baum" and "Der brennende Baum," where trees contain souls like those of great men. Further, it can possess human qualities (956), especially feminine ones such as the plum trees in "Erinnerung an die Marie A."(11,92). Yet another similarity connects Brecht's poems to the common lore that trees harbor the souls of the dead, especially when they have sprung up from the graves of the dead (956). The connection between this notion and the poem "Die Geburt im Baum"(13,160) is obvious. There

Young Mr. Brecht Becomes a Writer / Der junge Herr Brecht wird Schriftsteller
Stephen Brockmann et al., eds., *The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch*
Volume 31 (Pittsburgh: The International Brecht Society, 2006)

an unidentified speaker is (or was) clearly a human, for the speaker carries "Liebesbisse im Hals" on this last journey into the ocean before decaying completely and returning to life as a tree. He describes the process that occurred after dying:

> Und in einem Baum der Erde
> Schlug ich himmelwärts die Flucht

Directly or indirectly, much of Brecht's tree imagery reflects these and other widely held ideas of anthropomorphized trees found in religious thought, superstition, and folklore of his time.

Turning to the European literary tradition in which the young Brecht, a voracious reader, was nurtured, one need not look far for literary or extra-literary sources he knew that portrayed trees as humans or endowed them with human qualities. As Müller and Kindt point out, in nineteenth century German nature poetry the tree was a popular parable for human suffering and transfiguration (43). In a letter to Paula Banholzer written in August, 1917, Brecht himself acknowledges his debt to this tradition by comparing himself to a fir tree in Heine's poem "Ein Fichtenbaum steht einsam." He writes:"Ich bin einsam wie alle Berühmtheiten, wie auch der Fichtenbaum auf der kahlen Höhe des Gedichts von Heine (28,28).

Another of Brecht's sources in this nineteenth century European literary tradition might have been Nietzsche's *Zarathustra*, which he knew well. Using a simile in Part 1 entitled "Vom Baum am Berge," Nietzsche equates humans with trees in the mountains:

> Aber es ist mit dem Menschen wie mit dem Baume. Je mehr er hinauf in die Höhe und Helle will, um so stärker streben seine Wurzeln erdwärts, abwärts, ins Dunkle, Tiefe—ins Böse.[6]

The young Brecht knew and read Hans Benzmann's 1907 anthology entitled *Moderne Deutsche Lyrik*, which likewise exposed him to a number of poems that anthropomorphized trees just as he would do in his own work. Tree poems that do this, including Adolf Bartel's "In der Fremde," Hans Bethge's "Prolog," Karl Bulcke's "Du," Otto Ernst's "Hymnus an die Bäume," Karl Hauptmann's "Erdgeboren," and Bruno Wille's "Wurzelgenossen," again reflect the larger nineteenth and early twentieth century tradition of nature poetry that portrays trees as anthropomorphic beings.

The young Brecht's tendency to equate men with trees also has Biblical antecedents that he undoubtedly knew from his readings in the Bible or from sermons he listened to in the Barfüßer church in Augsburg. From the Luther Bible he might have read or heard from the pulpit the Psalmist's declaration that man is "wie ein Baum, gepflanzt an den Wasserbächen" (Psalms 1,3). Men are viewed as "Bäume der Gerechtigkeit, Pflanzen des Herrn" (Isaiah 61,3), and the man who trusts in the Lord "ist wie ein Baum,

am Wasser gepflanzt, und am Bach gewurzelt" (Jeremiah 17,8). Those by contrast who forsake the Lord are compared to an oak tree that withers: "ihr werdet sein wie eine Eiche mit dürren Blättern" (Isaiah 1:30). This departure from the Lord's ways also uses the image of man as a tree in condemning him for his unrighteousness. Significantly the man/tree is punished by being burned:

> Der Herr nannte dich einen grünen, schönen, fruchtbaren Ölbaum; aber nun hat er . . . ein Feuer um ihn lassen anzünden, dass seine Äste verderben müssen (Jeremiah 11,16)

It may be more than coincidence that the image of the heroic oak tree in the 1913 poem "Der Baum" and of the burning tree in "Der brennende Baum" written a few weeks later have such close parallels to these Biblical passages. Brecht easily could have drawn on them as his source, and particularly the unusual image of the tree being consumed by fire, since it departs dramatically from conventional nature poetry of the nineteenth and early twentieth century that almost without exception heroicizes or romanticizes trees and, as far as I can determine, has no burning trees.

Brecht also might have drawn on a Biblical source in two early poems in which forests, i.e. collections of trees, function in the same anthropomorphic sense. They are "Vom Tod im Wald" (11, 80), written in 1918, and "Ballade von des Cortez Leuten" (11, 84) from 1919. Each represents trees collectively as malevolent, carnivorous beings that devour humans who encounter them. Following Brecht's tendency to anthropomorphize trees, one might view them as a human collective that destroys another man or a group of men. In describing a "great slaughter" that occurred when the Israelites loyal to Solomon encountered David's armies in a battle fought in the wood of Ephraim, the Biblical text in 2 Samuel reports that the battle claimed 20,000 lives. Many where killed in battle, but curiously even more were devoured by the forest, for in Luther's rendering, one reads the enigmatic remark that "der Wald fraß viel mehr Volks des Tages, denn das Schwert fraß" (2 Samuel 18,8). Whatever this passage means, Brecht makes it clear that the trees in his two poems also literally devoured the men, for each employs the phrase "der Wald fraß" found in this Biblical antecedent: " The first poem reports: "Als ihn dann der Wald von Harboury frass" (11,82), and the second describes: "Langsam fraß der Wald/ . . .Die Wiesen in den nächsten Wochen auf" (11,85) which includes the men it had imprisoned in this meadow.

Müller and Kindt have identified Brecht's primary source for his Cortez poem as Leo Perutz's novel *Die dritte Kugel (50)*. In Perutz's account Cortez's men were nearly swallowed up by rapidly growing ivy. The ivy, however, did not destroy them, but withdraws after three days. In substituting trees for ivy, Brecht employs an anthropomorphic metaphor that might have had its origins in the passage cited above from 2 Samuel 18,8 in the Luther Bible. The destructive traits of his trees in these two

poems also adumbrate ideas that he develops in later works. In light of the view expressed in *Mahagonny* that humans are the most destructive force found in nature, flesh-eating forests might be construed as representations of collectives or groups of humans who destroy weak individuals. It is not far-fetched, then, to see carnivorous forests that swallow up those within them as a foreshadowing of his thinking about the destructive forces of society, an idea that surfaces again strongly in *Im Dickicht der Städte* and emerges full-blown in his writings after he discovers Marxist thinking.

Besides integrating into his early poems the idea of anthropomorphic trees from traditional literary sources and from the Bible, Brecht also drew on religious lore from his own surroundings. One example occurs in the scene from *Baal* entitled "Gekalte Häuser mit Baumstämmen," which takes place during the Corpus Christi festival in Catholic regions of southern Germany and Austria when houses are decorated with the branches of birch trees that symbolize of the body of Christ. Baal begins the scene by asking: "Wer hat die Baumleichen an die Wände geschlagen?"(1,104). The tramp calls the branches "Baumleichen" and "Baumkadaver" and sees in them "der weiße Leib Christi" (1, 104), an accurate if unflattering statement of their symbolic significance in Catholic lore as representations of Christ's body after his death. The death of the lumberjack Teddy as well as Baal's own death, both of which occur in a forest, also might be connected to a religious concept that Brecht learned in his younger years. Eberhard Rohse's survey of the material used in religious instruction at Brecht's *Gymnasium* mentions religious texts he probably read that make nature generally, and the forest specifically, a sacred place. One text used for this purpose even carried the title "Der Wald ein Tempel."[7] Given Brecht's tendency to secularize religious themes or topics, especially noticeable in poems he wrote around the time of *Baal,* it is not improbable that in these two cases he emptied the forest of its symbolic religious content and used it to represent a place that was no longer sacred, where God was no longer present, and where man died alone and unnoticed.

Like most other writers, Brecht sometimes uses trees in a functional, non-figurative way as scenic props. In certain scenes in *Baal,* for example, and in some poems, trees or forests have no special meaning except as features in the landscape. But these non-figurative usages are not the general rule. In most of his early writings trees stand for something else. Sometimes they are used as similes; sometimes as metaphors; sometimes as allegories; and sometimes as masks for specific humans, including Brecht himself. To comprehend all these literary figures, I use the neutral term "image" in the sense of "appearance" when referring to trees in a generic, non-specific but figurative sense.

Among the eighty-eight poems known poems the fifteen-year old Brecht wrote between May and December 1913, thirteen contain distinct tree images, while several others allude to trees by using the stock image of rustling or murmuring leaves. Most of them use trees as conventional props in nature, but three deserve special attention for their portrayal of trees as anthropomorphic beings. The earliest of these poems recorded in his journal

is "Sommer" (13,7). Lying in the shadow of a linden tree, the speaker hears the tree's "raunende Blätter" as they recount the crimes committed beneath it, the murderer it once harbored, the battles and the victorious armies it had seen, and the burning of a nearby village it had witnessed during one of these battles. The tree is described as a living, speaking being who narrates these events:

> So erzählte der Baum vom Kampf und Not
> Inmitten der blühenden Sommersheid

The characterization of a tree as a sentient being repeats itself in most of Brecht's tree poems after this time.

This early tendency to anthropomorphize trees recurs in two other 1913 poems—"Der Baum" (13,34), written on July 19, 1913, and "Der brennende Baum" (13,48), written toward the end of August, 1913. The first employs several stock images to portray the tree as the personification of a hero and is an unabashed "Heldengedicht." To emphasize its heroic stature, the tree is identified as an oak, the prototypical German tree, and it is the largest, most beautiful in the forest. It is "stolz und trotzig," "ungeheuer" and "urstark," and never bends or bows. To make the simile unmistakably clear, the poem states: "Wie ein König stand er da." Striving toward the sun and defying the elements, this heroic figure, whose roots anchor him deep in the stony ground, is able to withstand and overcome all adverse natural forces. From all indications, the fifteen-year old Brecht's poem was an unironic glorification of a heroic figure that echoes a topic and simile found in numerous other tree poems by writers in the late nineteenth and early twentieth centuries.

But the young Brecht's contrarian nature soon emerged, for the second poem, "Der brennde Baum," which he wrote one month later, also employs the simile of the tree as an old warrior. Here, however, it is being consumed by fire:

> So wie ein alter Recke, müd, totmüd
> Doch königlich in seiner Not
> Stand der brennende Baum.

Though eventually destroyed, the tree's bearing in the face of inevitable destruction underscores the anthropomorphic description of its nobility. Before dying, the tree makes one last defiant gesture of resistance or self-assertion by raising its branches and itself to their full stature. Even the flames that consume it participate in its glory, for they are purple, the color of royalty.

> Und plötzlich reckt er auf die schwarzen, starren Äste
> Hoch schießt die Purpurlohe an ihm auf
> Hoch steht er in dem schwarzen Himmel eine Weile
> Dann kracht der Stamm, von Funken rot umtanzt
> Zusammen.

While this poem seems to represent the tree as a heroic figure similar to the one in "Der Baum," and while it remains heroic till the end, it also might be read as one of Brecht's typical "Gegengedichte." By portraying the destruction of a heroic figure, it demonstrates that no matter how lofty or noble he was, he, too, must perish. Either way, what links the two poems is the anthropomorphic portrayal of trees as similes for humans. These unnamed heroes are the first in a series of other great men of history such as Alexander the Great, Jesus Christ, Julius Caesar, Napoleon, *et al.* whom the young Brecht openly admired and sometimes mentioned in his early works (cf. "Von den großen Männern," 13,336).

Between 1916-1921 Brecht produced more poems using anthropomorphized trees as the primary image than in any other period. In 1916, for example, he wrote "Das Lied von der Eisenbahntruppe von Fort Donald "(11, 82), while "Das Lied vom Geierbaum"(13,95) bears the date 1917.[8] "Vom Tod im Wald (11,80) and "Der Geschwisterbaum" (13,118) are dated 1918. In 1919 he wrote the "Ballade von des Cortez Leuten" (11, 84) and "Vom Klettern in Bäumen" (11,71), while "Die Geburt im Baum"(13,10) and "Erinnerung an die Marie A." (11,92) are dated 1920. "Großer Dankchoral" (11, 77) also was probably written in or around 1920, while "Es steht ein Baum im Odenwald" (13,221) bears the date 1921. "Morgendliche Rede an den Baum Green" (11,55) cannot be dated exactly, but it was definitely written no later than 1922, and probably as early as 1919-1920 (see below). Other poems from this period that endow trees with human qualities, though trees are not the poem's primary image, include "Orges Antwort, als ihm ein geseifter Strick geschickt wurde" (11,73), written in 1917, "Vom Schwimmen in Seen und Flüssen" (11,72), written in 1919, "Nachts, wenn ich nicht getrunken habe" (13,200), written in 1920-1921, and "Der Narziss" (13,249) from 1922.

During this period Brecht also wrote the first two versions of *Baal.* Each is filled with trees that function primarily as scenery. But the tree branches designated as "Baumkadaver" and "Der weiße Leib Christi" in the scene "Gekalkte Häuser mit braunen Baumstämmen" (1,104) are only one of several examples in which his similes or metaphors endow trees with human qualities as he does in so many other poems. In yet another scene from the 1922 version of *Baal* he posits trees as a simile for decaying teeth, a human attribute suggestive of the inhospitable atmosphere of heaven's black mouth: "Die Weiden sind wie verfaulte Zahnstumpen in dem schwarzen Maul des Himmels" (1,127).

In another poem sung by Baal in the 1922 version ("Vom Tod im Wald") Brecht lays out elements that vary the theme found in the 1918 poem entitled "Der Tod im Wald" (I, 128). It portrays an apparently mortally sick or wounded man who refuses to be carried home, but insists on dying in the forest. When he expires, his comrades bury him in what the poem identifies initially as the tree's "Wurzelwerk" or root system, and then later as "des Baumes dunkelstes Geäste," where the fallen branches seem to be used interchangeably with its roots. However one reads it, the process of new life in the form of a tree arising from a decaying corpse resembles the

central notion in the poem "Die Geburt im Baum"(13,160) written in 1920. But "Der Tod im Wald" contains an additional, quasi-religious element. Here the human corpse in the tree's roots apparently causes the treetops to be illuminated suddenly ("Der Baum war oben voll Licht"), suggesting in traditional Christian terms that out of the putrefaction of the corpse some kind of salvation or redemption for the dead subject has reached the treetops and now nourishes them. In awe of this wondrous phenomenon, the dead man's comrades cross themselves out. Here Brecht may have been ironizing or secularizing traditional religious concepts of salvation, for the poem's notion of new life springing from a decaying corpse is consistent with the vitality he ascribes to a natural world void of God in other poems and plays between 1916-1922.[9]

The poem "Ihr großen Bäume in den Niederungen" (13, 153), written in 1920, also contains features found in the foregoing and other tree poems of the period. Similar to them, this poem, essentially a conversation with trees, fuses traditional Christian imagery with images of trees to attack or parody basic Christian beliefs. Beginning with an apparent echo of the folkloric tradition in which trees are viewed as living beings with eternal souls, the poetic "I" addresses them and speaks of their "mildem Licht von Wolken in den Kronen." This recalls the quasi-religious conclusion of "Der Tod im Wald" where the treetops were also illuminated. But here what the speaker sees is natural light from the clouds, not divine rays, suggesting that the hope of eternal light is an illusion. Further, the next lines seem to negate the idea of immortality by reducing life within the trees to the level of simple material existence:

> Die finstern Wurzel tief in sich verschlungen
> So steht ihr da, worinnen Tiere wohnen.

The poetic voice then accuses these living trees of indifference to the loneliness he and other humans feel. Further, he states that he and his fellow humans have never experienced the light seen in the treetops, not even if that light came from ghosts. The term "Gespenster" here instead of "Geister" negates any question about a possible religious connotation or denotation. Doubtful of light as divine illumination, the voice asks skeptically: "Und hätten wir's: Was täten wir mit Licht." Like several other tree poems, this one, too, might be read as a *Gegengedicht,* a rejection of traditional notions of salvation that expresses disappointment with and cynicism toward a God who is not present and whose teachings are ineffective.

Another 1920 poem, "Großer Dankchoral" (11,77), a parody of Joachim Leander's famous "Lobet den Herren," also employs tree imagery in order to stand the original Protestant hymn's praise of God on its head. Repeating the basic theme encountered in the poems "Geburt im Baum" and "Vom Tod im Wald" of new life growing as a tree out of decaying flesh (the poem does not specify if it is animal or human carrion), its bitterly ironic praise of God uses the familiar image of the tree devouring the dead body:

Lobet den Baum, der aus Aas aufwächst jauchzend zum Himmel!
Lobet das Aas.
Lobet den Baum, der es fraß
Aber auch lobet den Himmel.

Though at first glance not a clear-cut anthropomorphic portrayal, this and thematically related poems nevertheless draw on human life that has ended, which then becomes the source of new life found in a tree. Again Brecht employs a tree image to demonstrate that the only life after death is found in the material world and not in a transcendent one.

An unusual and uncharacteristic anthropomorphic tree poem from the period 1913-1922 demonstrates one of Brecht's many modifications of or variations on this image. Writing for his ailing mother's birthday on Sept. 8, 1918, the poet coins a word for its title ("Der Geschwisterbaum," 13, 118) not attested in Grimm's dictionary, but unmistakable in its meaning. Intended to assure her of his devotion to and appreciation of his younger brother (Brecht was 20 at the time, Walter 18), the poem, according to Walter, does not reflect the realities of a domineering, presumptuous older brother who treated him and his friends with mockery and disdain.[10] Highly stylized for the occasion, it bears other earmarks of much occasional poetry—sentimental, stilted, and verbose. But the imagery of two separate trees arising from a single root system and trunk before growing their separate ways was clearly intended to please the mother, as was the notion that in later years they again would grow together:

Sie waren in einem Stamme geeint
Und wuchsen zusammen geschwisterlich.
Und sie sehnten sich, ohne von oben zu wissen
Immer nach oben, wo Sonne scheint.
Und als sie dann oben sich voneinander gerissen
Und sagten fremder zueinander: Du
Waren sie oftmals wieder ein Stamm in Gefahren—
Aber ganz oben, in späteren Jahren
Wuchsen sie wieder einander zu.

For almost sixty additional lines Brecht varies these basic themes before concluding with another coinage ("schwisterlich") and a sentimental image of how storms (presumably of life) would reunite them:

Und neigten sich schwisterlich hoch in der Weite
Und neigten sich zitternd einander zu

This conclusion, probably intended to reassure the mother of the brothers' devotion to each other, reinforces Brecht's tendency not only to anthropomorphize trees in his poetry, but in some cases to identify himself

with them or even to assume the mask of a tree, much as he put on the masks of various characters who populated many of his *Rollengedichte* in this period.

In the letter of August 17, 1917 to Paula Banholzer cited earlier Brecht compares his own apparent depression (Schwermut) to "ein Baum voll süßen Honigs" (28,28). A few weeks later he expands on the same image in a letter to Caspar Neher dated "Anfangs September, 1917": "oder ich liege auf einer Wiese unter Bäumen, voller Schwermut, wie ein Baum voll Honig ist zur Zeit, da er faul wird" (28,29). Two passages from his 1920 journal also compare humans and trees and suggest that Brecht is using them to speak obliquely about himself. The first from Sept. 9, 1920 states:" Ein Mann mit einer Theorie ist verloren. Er muss mehrere haben, viele, viele . . .Man muss wissen, daß es viele Theorien gibt, hochzukommen, auch der Baum hat mehrere, aber er befolgt nur eine von ihnen, eine Zeitlang: (16,169). Consonant with other attempts of this period to see human qualities in trees, he appears to use this one as a model for himself, his desire to achieve recognition, and his need, despite having many theories, to emulate a tree by finding and pursuing a single theory, at least for a time, that will help him focus his activities in order to achieve his ambitions.

The second passage, dated the night of Mar.10, 1921, also uses a tree image to deflect attention from his own person, though in fact it is a thinly disguised autobiographical reflection on his attempt to make sense of a constantly shifting world that he has not yet conquered. It reads: "Die Dinge, wie sie sind, verändern ihr Gesicht oder werden unerreichbar. O Blasiertheit des erstmalig Besiegten! Aber man muß den Baum politisieren, da ist ein Mann, hetzen wir. Jeder weiß: ein Baum ist ein Holz. Aber man wird müd" (26, 186). While subject to various interpretations, this enigmatic passage seems to say, among other things, that this anthropomorphic representation of a human being needs to be "politicized." Decoded, the imperative to "politicize" the tree can be taken to refer to Brecht himself, who at this point in his life was decidedly apolitical and non-committed in regard to social issues, yet strongly aware of them. Compared to humans, a tree is normally considered to be an insensate being. To "politicize" it might mean to make it more aware of or sensitive to the ideas, contingencies, and problems of the world around it and to take a stand on them, thus making one vulnerable to attack ("da ist ein Mann, hetzen wir"). At the time he entered this veiled self-reflection in his journal, Brecht was very aware of social injustice and inequality around him, but it seems here that he resigns himself to living without a guiding theory or specific commitment because unlike a tree, one becomes so easily fatigued. Besides being a metaphor for human life and thought generally, and an oblique representation of the poet's own reflections on political or social commitment, this imperative to pursue a theory or a specific ideology foreshadows what did in fact happen to him a few years later when he committed himself and his writings to Marxist theory.

Despite his complaint in 1920 that his "tree," a literary mask for the young Brecht himself, needs a "theory" in order to achieve his goals, one

poem from this period intimates that a social consciousness which eventuated in his later commitment to Marxist thinking was already present in early poems, and that he represented this awareness using anthropomorphized tree images. That poem is "Das Lied vom Geierbaum" (13,95) written in 1917. Unlike most other works of the period, Brecht also produced a prose version of it that probably was written almost simultaneously ("Der Geierbaum," 19,23). Each bears the same allegorical features—a lone tree described in human terms that, after many days of winter storms, is attacked in the spring by vultures just as it optimistically begins to put forth leaves. The tree begins a life-and-death struggle against their sharp talons and beaks. Though they cover the heavens around him, weigh him down, and feed on his branches and leaf buds, the tree initially survives their onslaught. The poem mocks the vultures and their fear of the tree's immortality ("Wie es den Geiern vor seiner Unsterblichkeit grauste"), for they themselves are described as being merely mortal ("das sterbliche Volk"). Even while nesting in its branches during the night, they are frightened by its strength, for they dream "er sei unsterblich." When, however, they fly away in the morning, they discover that they have indeed vanquished him, for during the night, "der Baum ist gestorben."

Ths fantastic event—vultures do not live in Germany, and they feed on carrion, not trees—begins with the allegory Brecht first used in his 1913 poems "Der Baum" and "Der brennende Baum" where trees were anthropomorphized heroes. Here, too, this tree personified as a lonely figure who had withstood the storms of life now "stemmt sich und steht" against the onslaught of alien creatures. To emphasize that the tree represents a man, the poet describes its human reactions with the words "lachen," stöhnen," and "jubeln," and adds how, in the end, it "ward stumm" and "stöhnend." But something has changed in the four years since Brecht used trees in "Der Baum" and "Der brennende Baum" as similes for glorified heroes. Though initially he appears to heroicize the tree in this poem, the outcome is anything but heroic. In the end it does not withstand its tormentors, and they triumph. Further, the insistence that the tree has an immortal soul proves to be illusory when, in the surprising ending, it dies with no indication of salvation or redemption in any form.

It appears Brecht here takes this tree image in a different direction and endows it with new significance. It still represents a lone individual, but that person apparently is no longer a hero. Besieged by hostile forces that threaten its very existence and eventually destroy it, the tree now appears to be more of a victim than a hero, an individual exposed to hostile forces stronger than it is. If one reads the poem in this figurative sense, it could be understood to reflect a developing awareness in Brecht of individuals exposed to inimical elements in their social environment that ultimately destroy them. He portrays a similar helpless victim of social circumstances in other early poems, notably "Von der Kindesmörderin Marie Farrar" (11, 44), where the title figure is also presented as a helpless creature victimized by her poverty and lack of education. Though Brecht is not yet a Marxist, and is still without a social theory, the above reading of "Der Geierbaum"

also points to a basic concern in other works before 1926. One thinks of the little people who are beset by the collective forces of society in the plays *Im Dickicht der Städte* and *Mann ist Mann* where the inimical social forces are the big city and the military respectively. Only after discovering the writings of Marx in1926 did his works begin to deal with the theory underlying these problems.

Several tree poems from this early period can be read as metaphors for Brecht's own role as a poet, or his view of the writer in society. The first is the 1919 poem "Vom Klettern in Bäumen" (11,71). Dieter Meier-Lenz interprets the tree in the second stanza as an erotic simile for a sexual partner who is there to gratify the appetites of those climbing in it.[11]

> . . . so klettert ihr
> Ein wenig ächzend höher ins Geäst.
> Es ist ganz schön, sich wiegen auf dem Baum!

But the final two lines suggest another reading that pertains to the relationship of the young poet and his friends to their social environment. There the poetic "I" urges his friends to behave as though they themselves are the treetops supported by the tree.

> Ihr sollt dem Baum so wie sein Wipfel sein:
> Seit hundert Jahren abends: Er wiegt sie.

If the poem is interpreted as a sexual metaphor, it seems out of character for the macho young Brecht to suggest that his comrades should allow the attraction of women to lull them into the security and complacency of sensual surrender (sich wiegen lassen). Rather the operative line seems to be the imperative that his comrades take the treetops as a metaphor for those (like themselves) who are not content with staying in the lower branches. In this reading the tree would be a simile for society in general, while those who rise to the top through superior achievement could well expect the society of which they are part, just as treetops are part of a tree, to support them (sich wiegen lassen). This reading would coincide with the young Brecht's well-known Nietzschean sense of the superiority of himself and his clique. In short, the poem also might be read as a reflection of the young writer's towering ambition to be someone important and to expect society to recognize him and those like him.

"Morgendliche Rede an den Baum Green (11,55)" is another poem from approximately the same time that appears to use a tree as a metaphor for the poet or the superior person who stands outside or above society. Though its exact date is uncertain, it was probably written around 1919-1920 while Brecht was producing a number of other tree poems.[12] This one again features an anthropomorphized tree, but in a variation on its earlier presentation as a heroic figure, the tree here is portrayed as an outsider in society, perhaps an artist or other creative person, who is beset

by hostile elements or persons. Drawing on the image established in "Der Geierbaum" two or three years earlier, Brecht again represents these social forces as vultures who assault it. This time, however, the tree retains some of the heroic qualities found in earlier tree poems by withstanding their onslaught. The poem's speaker, who addresses the tree, observes what happens one night:

> Ich konnte nicht schlafen, weil der Wind so laut war
> Als ich hinaus sah, bemerkte ich, dass Sie schwankten

Believing the anthropomorphized tree that was swaying in the wind to be inebriated, the speaker awakens the next morning and realizes that he has been wrong, for the tree he addresses in fact was being attacked by vultures.

> Ich bekenne einfach, daß ich mich geirrt habe:
> Sie haben den bittersten Kampf Ihres Lebens gekämpft.
> Es interessierten sich Geier für Sie.
> Sie wissen jetzt, was Sie wert sind, Green

He apologizes for misjudging the tree, for he now realizes that the "interest" the vultures took in the tree during the night was to strip it of its foliage, for in the morning its branches are bare. Only after noting its anthropomorphic trait of crying does the speaker realize how intensely the tree has suffered:

> Heute glänzt die gelbe Sonne in Ihren nackten Ästen
> Aber Sie schütteln noch immer Zähren ab, Green.

Except for folklore in certain cultures where a woodsman will apologize to a tree before cutting it down,[13] humans do not normally speak to trees as the poetic voice does here. Nor is this the only example of this phenomenon in Brecht's early oeuvre. In the lost David and Absalom drama he wrote in 1919, Hans Otto Münsterer remembers a scene—one of two poetic highlights in the play—in which Absalom converses with trees[14] much as the speaker in this poem does. Further, except in folklore, people do not normally give personal names to trees, which the poet also does in this unusual poem. Brecht's fascination with America in these early years is well known, and the poem's title further lends human qualities to the addressed tree in calling it by the common American/English proper name "Green," perhaps also a reference to its color.[15] It is also possible that the poet is referring to a specific person he knows, and that this name is a play on or a variation of that name.

Whatever the case, the speaker, who apparently does not know the tree well (he uses the formal "Sie"), nevertheless identifies himself with it, though he previously felt no closeness to it at all. Is it because, as the poetic voice asks, the tree lives in isolation (Sie leben ziemlich allein, Green?) just

as the speaker, too, is perhaps an isolated individual? The next sentence extends this sense of common identify by suggesting that both the speaker and the tree are special individuals—perhaps poets?—who share being set apart from the masses by living outside societal norms ("Ja, wir sind nicht für die Masse . . . "). And in the speaker's view, the fact that vultures as representatives of the masses attacked the tree validates its importance (Sie wissen jetzt, was Sie wert sind, Green).

The final stanza expresses both the speaker's apology for misjudging the lone tree and his admiration for it. He senses this admiration not only because of the tree's ability to survive while surrounded, perhaps even crowded out, by human dwellings that create an unfriendly environment (presumably a city or town), but also from its rising above them and facing the elements of life alone "dass der Sturm so zu Ihnen kam, wie heute nacht?" Setting himself apart from or above others as this tree does also exposes him to attack by hostile human forces, the "vultures" in this social setting that beset him during the night.

Walter Benjamin, who mentions this poem briefly in his essay on Brecht's poetry from the late 1930's, believes it distances the young poet from the heroic landscape of his earlier poems.[16] But Benjamin's interpretation of this tree as a foreshadowing of the mediocrity and stunted growth (dem Mitelmäßigen und dem Verkümmerten) of the underprivileged or oppressed in society that becomes the basic metaphor of the later poetry speaks from a limited perspective. Like "Der Geierbaum," this poem clearly pits a lone individual against society. Unlike "Der Geierbaum," in which the tree succumbs to the onslaught of vultures, the individual in this poem prevails. Hence one might read it as a variation of the tree *qua* hero image Brecht first used in 1913, with the tree now representing not the hero, but the poet, the artist, or any creative individual who does not conform to or belong to mass society. In this reading, one hears what appear to be echoes of the young Brecht's own Niezschean strivings, which he portrays in the person of Baal and repeats throughout his journal entries and letters of 1920-21.

Soon after writing this poem, Brecht uses tree imagery to register skepticism about the Nietzschean artistic/creative individual he portrayed here. A parody of a folksong in the collection *Des Knaben Wunderhorn* (cf.13,480), his poem "Es steht ein Baum im Odenwald" (13,221) from 1921 mocks the anthropomorphized tree's role as a figurative direction-giver or point of orientation, for in Brecht's poem its branches, which point in specific compass directions, change directions as the wind blows. Though this tree might have risen above his fellows, it is clearly not a Nietzschean hero or artist to whom others look for guidance, but a send-up of that concept. Ever the contrarian, here the young Brecht employs anthropomorphized tree imagery less to express deeply held personal beliefs than to explore different, often contradictory ways of viewing the world.

According to anthropologists, the basis for anthropomorphic tree symbolism in various human cultures is "the need to find within the natural environment the material manifestation of organic processes that can be

recognized as similar to those characterizing the human life cycle."[17] This statement is only partially valid for the young Brecht. In his early writings, trees also came to symbolize non-organic processes in human life as they related to religious faith, to psychological aspirations of individuals, and above all to social and political forces in his world. It has been claimed that in his later poetry, the symbolic images from the young Brecht's poetry essentially disappear.[18] This, too, is inaccurate given the continuation of tree imagery in poetry throughout the remainder of his life. One thinks of poems such as Der Pflaumenbaum" (12, 21) from the *Svendborger Gedichte,* "Frühling, 1938" (12,95) from the *Steffinische Sammlung,* "Garden in Progress" (15, 109) from American exile, or "Die Pappel von Karlsplatz" (12, 295) written after Brecht's return to East Germany. Here as in the early works, the tree poems are not about trees at all, but about humans. Though used in these later poems as symbols for the weak, the oppressed, or the exploited individual in a capitalist society, and for those whose growth has been limited or stunted by societal forces, they nevertheless retain the anthropomorphic character of early poems and portray the trees as admirable beings. This prominent image from Brecht's early writings may have shifted focus and meaning, but it possesses an enduring quality found in few other literary figures in his writings.

Notes

[1] Bertolt Brecht, *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe,* ed. Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller, vol 26, *Journale* 1 (Berlin, Weimar, Frankfurt a.M..: Aufbau and Suhrkamp, 1994), p. 160. References to this work in the text will give the volume number and page number in parentheses following a citation.

[2] See Klaus Schuhmann, *Der Lyriker Bertolt Brecht, 1913-1933* (Berlin: Rütten u. Loening, 1964), pp. 10-96 as an early example. A recent example is Hans-Harald Müller and Tom Kindt, *Brechts frühe Lyrik: Brecht, Gott, die Natur, und die Liebe* (Munich: Fink, 2002).

[3] For a few limited attempts, see, see Aaron Kuchle, "'Der Tod im Wald': Baum und Waldsymbolik in Brechts *Baal,*" *New German Review,* v. 14, pp. 89-107; and Dieter P. Meier-Lenz, "Brecht und der Pflaumenbaum: Aspekte zu Brechts Baumgedichten," in Michel Vanoosthuyse, ed., *Brecht 98, poetique et politique = Brecht 98, poetik und politik* (Montpellier: Université Paul-Valéry, 1999) pp. 185-198.

[4] James G. Frazer, *The Golden Bough*: *The Roots of Religion and Folklore* (New York: Gramercy Books, 1981). See especially pp. 57-108.

[5] All page numbers in parentheses refer to *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens,* ed. Hanns Bächtold-Stäubli, vol. 1 (Berlin: Walter de Gruyter, 1927).

[6] Friedrich Nietzsche, *Also sprach Zarathustra: Ein Buch für Alle und Keinen, in Nietzsche Werke: Kritische Gesamtausgabe, ed. Giorgio Colli and Mazzino Montinari, sechste Abteilung, erster Band* (Berlin: Walter de Gruyter, 1968), pp. 47.

[7] Eberhard Rohse, *Der frühe Brecht und die Bibel, Studien zum Augsburger Religionsunterricht und zu den literarischen Versuchen des Gymnasiasten* (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1983), pp. 158 ff. and pp. 258ff.

[8] Unless otherwise noted, all dates are based on those given in the *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe,* vols. 11-15.

[9] For more on the concept of "Vitalität" as a counter principle to Christian religiosity and belief in life after death, see Schuhmann, p. 67.

[10] Walter Brecht, *Unser Leben in Augsburg, damals* (Frankfurt/Main: Insel, 1984), pp. 209-210.

[11] Meier-Lenz, „Brecht und der Pflaumenbaum," pp. 195-196.

[12] In an e-mail of Nov. 22, 2005, Jan Knopf, one of the editors of the *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe,* confirmed that the 1924 date given in 11,315 for the origin of the poem is incorrect. Brecht already included the poem's title in a 1922 index he prepared for his *Hauspostille,* In personal conversations with me in the early 1980's, Herta Ramthun thought it was probably written between 1918-1920 at a time when Brecht was writing a number of other tree poems.

[13] Bächtold-Stäubli, p. 956.

[14] Hans Otto Münsterer, *Bert Brecht: Erinnerungen aus den Jahren 1917-22* (Zurich: Arche, 1963), p. 138.

[15] In the 1950's Brecht changed the word "Green" in the title to "Griehn."

[16] Walter Benjamin, *Versuche über Brecht,* ed. Rolf Tiedemann (Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1966), p. 78.

[17] Laura Rival, "Trees, from Symbols of Life and Regeneration to Political Artefacts," *The Social Life of Trees: Anthropological Perspectives on Tree Symbolism,* ed. Laura Rival (Oxford: Berg, 1998), p. 7.

[18] Steffen Steffensen, *Bertolt Brechts Gedichte* (Copenhagen: Akademisk, 1972), p. 62.

"Damit der liebe Gott weiterschaukeln kann": Die Psalmen von Bertolt Brecht

Brecht hat ungefähr zwanzig Gedichte geschrieben, die er als „Psalmen" bezeichnete. Sie lehnen sich an die 150 Psalmen des Alten Testaments an. Untersuchungen, die formale Entsprechungen und gemeinsame Motive der biblischen und Brechtschen Psalmen aufzeigen, gibt es eine ganze Reihe. Hier soll ein anderer Aspekt im Mittelpunkt stehen: Die Psalmen der Bibel stellen eine grundlegende Frage: „Wo ist Gott?"; die Antwort darauf, die sie anbieten, ist eine positive, tröstende: Gott ist im Himmel, wie es sich gehört; er ist gut und wird seine Verheißungen letztendlich erfüllen; daher sollten wir ihm vertrauen. Brecht hat eine andere Antwort.: Gott, falls er überhaupt existiert, ist eine abgesetzte Figur. Er wird seine Verheißungen nicht erfüllen, und jeder, der ihm weiterhin vertraut, verhält sich widersinnig und närrisch.

Brecht wrote approximately twenty poems he called "psalms," which he roughly based on the 150 biblical psalms of the Hebrew and Christian scriptures. Previous studies have explored the similarities between the biblical psalms and Brecht's in terms of their structural features and shared motifs; this study concentrates on the broader field of concern that underlies the psalms. The psalms of the Bible pose one primary question: "Where is God?" to which the biblical psalmists present a positive, comforting answer: God is in heaven where he belongs, is good and faithful, and will eventually fulfill his promises; therefore, we should continue to wait patiently for him. Brecht's psalms provide a different answer: God, if he exists at all, is a deposed figurehead without authority or compassion, will not fulfill his promises, and anyone who continues to wait for him is persisting in foolish and counterproductive behavior.

"Damit der liebe Gott weiterschaukeln kann": The Psalms of Bertolt Brecht

Jennifer Bjornstad

Bertolt Brecht's poem "Vom Schiffschaukeln. 4. Psalm," like many of the other poems Brecht designated as psalms, initially strikes one as remarkably un-psalm-like. Here, there are neither blessings nor curses directed to the heavens, no tambourines or trumpets, no good shepherds, no mighty fortresses. Instead, steeped in everyday experience, the poem describes a simple corporeal event: riding the swings at the fair into the evening. Straightforward and joyously concrete, the sensory details of the poem create a vivid picture of wild earthly abandon: legs pumping, wind blowing, the sky nearing and receding, the music blaring, and a feeling of timelessness and unity with the earth:

> VOM SCHIFFSCHAUKELN. 4. PSALM
>
> Man muß die Knie vorwerfen wie eine königliche Dirne, als ob man an Knien hinge. Die sehr groß sind. Und purpurne Todesstürze in den nackten Himmel und man fliegt nach oben, bald mit dem Steiß, bald mit dem vorderen Gesicht. Wir sind völlig nackt, der Wind tastet durch die Gewänder. So wurden wir geboren.
>
> Nie hört die Musik auf. Engel blasen in einem kleinen Panreigen, daß er fast platzt. Man fliegt in den Himmel, man fliegt über die Erde, Schwester Luft, Schwester, Bruder Wind! Die Zeit vergeht und nie Musik.
>
> Nachts um 11 Uhr werden die Schaukeln geschlossen, damit der liebe Gott weiterschaukeln kann.[1]

Of course, there are angels in the second stanza, and God himself shows up at the end of the poem, but the angels seem to be a part of the swing machinery (perhaps painted on the side near the calliope) and God seems to be in a state of obsolescence.[2] If this is, indeed, a psalm, as Brecht would have it, then it is a most unusual one.

Over the course of his extremely prolific career as a poet, Brecht wrote around twenty poems that can be referred to as psalms.[3] Most of them were written in 1920 and are consonant with a general interest he had at the time in ironic adaptations of various forms of religious poetry, such as the chorales he drew on for several pieces in the *Hauspostille*. These "psalms" are, of course, not strictly psalms at all but loose adaptations of the form that feature the risqué subject matter the young Brecht was experimenting with

Young Mr. Brecht Becomes a Writer / Der junge Herr Brecht wird Schriftsteller
Stephen Brockmann et al., eds., *The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch*
Volume 31 (Pittsburgh: The International Brecht Society, 2006)

at the time. But although they upend the genre with their often blatantly earthy character—praising raw nature in the wild Whitmanian terms of his Baal period and stretching the borders of acceptable sexual and scatological imagery—they are not so far removed from their biblical models as to lose all meaningful connection with them. Brecht's psalms are named, numbered, and formatted in a way that mirrors the originals, and they share many of their salient structural features such as aphorism, parataxis, and envelope structure. They also include a large number of motifs that refer to the Bible and to religious tradition, such as Mount Ararat, the Song of Songs, the Ten Commandments, communion wafers, incense, and holy water. The modest amount of scholarship that has been devoted to the psalms to this point has already adequately covered the relationship between them and their biblical counterparts in terms of formal and thematic qualities.[4] This study will concentrate instead on the way in which Brecht's psalms address the broader concern that underlies the biblical psalms regarding the location and disposition of the divine.

The psalms of the Bible pose one primary question, "Where is God?" to which the biblical psalmists give a positive, comforting answer: God is in heaven where he belongs, is good and faithful, and will eventually fulfill his promises; therefore, we should continue to wait patiently for him. Brecht's psalms provide a different answer: God, if he exists at all, is a deposed figurehead without authority or compassion, will not fulfill his promises, and anyone who continues to wait for him is persisting in foolish and counterproductive behavior. Although Brecht's answer contrasts strongly with that of the biblical psalmists (at the age of 22, he had already rejected his religious upbringing as an unrealistic and impractical worldview), significantly, he does not dismiss the question out of hand. The angels of "Vom Schiffschaukeln. 4. Psalm" may be merely painted decorations, and the god figure may have been deposed from the heavens, but in Brecht's psalms there is nevertheless an authentic engagement with the psalms of the Bible and with the essential questions they raise.

The Biblical Psalms: Songs of Praise and Lament

The 150 texts comprising the biblical Psalter fall into two general categories: the psalms of praise and of lament. The former assert God's presence and authority, providing a laudatory description of God often based on a specific deed or act of deliverance. The latter question God's presence and authority, generally beginning with a respectful call for his attention—"Give ear to my prayer, O God" (Psalm 55:1)—but turning quickly to the cause of the complaint: some form of ill treatment at the hands of the psalmists' enemies that is itself vexing but also implies a deeper grievance with God's apparent absence in the face of this humiliation and suffering.[5] God is accused of being asleep, deaf, inactive, distant, slow, forgetful, or oblivious and is vigorously urged to rise up and act on behalf of his people. Though the lament psalms often end on a note of calm assurance, their dominant tenor is one of frustration and doubt.[6]

The lament and praise psalms are, however, not simply categorical contrasts in method and tone; they can also be read as a sort of question and response. The lament poses the question about God's whereabouts, as well as all of the deeper metaphysical questions lurking behind this simple positional one; the praise psalm (as well as the final praising section of the lament) answers the question by offering assurances that God is both in the heavens and interested in what goes on down below on earth, listening, watching, and intervening on behalf of his people: "Behold, he who keeps Israel will neither slumber nor sleep" (Psalm 121:4). The psalmists' resultant injunction to patience—"Wait for the LORD; be strong, and let your heart take courage; yea, wait for the LORD!" (Psalm 27:14)—is not, however, unambiguous; it can be seen as either comforting and assuring (as the biblical psalmists see it) or as repressive and immobilizing (as Brecht's psalmist sees it), an impulse toward stasis and conservatism to be avoided at all costs.

Brecht's Psalms: An Alternate Answer

In Brecht's psalms, the figure of God, literally realized, is also active in both spheres, appearing in heaven, on the earth, and on the swings, suspended between the two. But no matter where he is, God is repeatedly and insistently figured as essentially oblivious to humanity and its concerns. The fears of the biblical psalmists have come true: God, if he exists at all, is indeed asleep, deaf, apathetic—unconcerned with immorality, caught napping in the late afternoon, blithely entertaining himself at the county fair for hour after hour.

"Gesang aus dem Aquarium. 5. Psalm"

In "Gesang aus dem Aquarium. 5. Psalm," God, in keeping with tradition, is positioned in heaven. Appropriately then, the poetic subject begins with the equally conventional assumptions that God is watching his actions and will punish any immoral deeds. By the end of the poem, though, he has been enlightened by the experience of sin unnoticed and undisciplined:

> Ich habe den Becher geleert bis zur Neige. Ich bin nämlich verführt worden.
>
> Ich war ein Kind und man liebte mich.
>
> Die Welt verzweifelte, denn ich blieb rein. Sie wälzte sich auf dem Boden vor mir, mit weichen Gliedern und lockenden Hinterteilen. Ich blieb standhaft.
>
> Sie zu besänftigen, als sie es zu arg trieb, legte ich mich zu ihr und wurde unrein.
>
> Die Sünde befriedigte mich. Die Philosophie half mir im

> Morgengrauen, wenn ich wachlag. Ich wurde so, wie man mich wollte.
>
> Ich sah lange nach oben und glaubte, der Himmel sei traurig über mich. Aber ich sah, daß ich *ihm* gleichgültig war. Er liebte sich selbst.
>
> Jetzt bin ich lange ertrunken. Ich liege dick auf dem Grund. Fische wohnen in mir. Das Meer geht zur Neige.

The poem gets much of its vitality from the raucous pleasure Brecht took, especially during this time period, in eccentric personification and bawdy physicality. In the fantastical world of this psalm, the poetic subject loses his virginity to an irresistible temptress, the world. What might, in other contexts, be seen as a simple moralistic analogy—the chronicle of a failed attempt to withstand worldly temptations—is here actualized as a tangible relationship between the poetic subject and "die Welt," a multi-layered figure who is concurrently a physical being with "soft limbs" and an "alluring backside," the world of social obligation and moral culpability, and the earth itself, the ground upon which the subject lies as he gazes up into the heavens. This first personified figure is accompanied by a second, "der Himmel," who is equally multi-valent, a character capable of human emotions who is also heaven and sky: the traditional seat of the divine and the space above the earth into which the subject gazes.

The familiar coupling of the complementary opposites of heaven and earth, seen, for example, in Psalm 121:2 ("My help comes from the LORD, who made heaven and earth") and "Vom Schiffschaukeln. 4. Psalm" ("Man fliegt in den Himmel, man fliegt über die Erde") is not sustained in this poem. "Die Welt" and "der Himmel" are not directly connected to each other, but are rather involved in a love triangle with the poetic subject. Though at first he wishes to remain pure for heaven in the manner of an old-fashioned bride saving her virginity for her husband, the poetic subject, perhaps because heaven makes no move to compete with the world's enticements, finds he can no longer hold out against her. When, even after giving in to the lures of the world, he elicits no jealous reaction from heaven, his worldview suffers a drastic shift: he realizes that he will not be punished for his sins and divines the reason for the lack of response—God does not love him. It is unclear exactly how this revelation occurs to him, but he leaves no room for doubt or further revision of opinion, as the verb choice in the sixth stanza indicates. At first he believed ("ich glaubte") that God cared; later he saw ("ich sah") that God was indifferent. With the definitiveness of this second verb, the objective nature of his new image of the divine is solidified.

On a fantastic level, then, "der Himmel" is the object of the poetic subject's desire who coolly rejects him because he loves only himself. On another, more religiously oriented level, however, in which "der Himmel" is co-identified with God himself, this is the perfect description of the indifferent

god the biblical psalms of lament purported: a god so self-occupied that he simply does not care about good or evil or the actions of his creatures. With this revelation, the ambiguity of the term is essentially resolved; the divine is collapsed into the everyday. "Der Himmel" is, perhaps, only the sky after all.

The dramatic shift from expectation of punishment to apprehension of indifference might be supposed to be either completely devastating or tremendously freeing. On the one hand, the poetic subject might be expected to complain loudly, since he has been rather cruelly disabused of a long-held metaphysical notion (rejected by his beloved, as it were). On the other hand, the experience might be supposed to be one of liberation, since what he thought was sin turns out not to have been, or at least not anything that matters, and he can now behave as he wishes without fear of retribution. Surprisingly, however, the poetic subject is neither disgusted nor elated, disturbed nor relieved. Instead, his stance mirrors God's indifference; his attitude is one of simple vacancy, and while this apathy clearly had its beginnings already at the time of his capitulation ("Ich wurde so, wie man mich wollte."), it is determined conclusively by God's lack of intervention. Having drunk fully from the cup of experience, the poetic subject now becomes, himself, a vessel—emptied of his selfhood and filled with the waters of the sea, waters which, intriguingly, recall the waters that also threatened to flood the biblical lamenter: "Save me, O God! For the waters have come up to my neck. I sink in deep mire, where there is no foothold; I have come into deep waters, and the flood sweeps over me" (Psalm 69:1-2). The poetic subject appears to feel no such desperation, however, but sinks uncomplainingly into the void.

"Gottes Abendlied"

In contrast to "Gesang aus dem Aquarium. 5. Psalm," in which God is solidly and unreachably placed in heaven, his position in "Gottes Abendlied" is on the earth, close to the people with whom he is supposed to have an affinity. This new location is just as traditional as the old, for God belongs not only in the heavens, as creator, but also amongst his people, as defender and advocate; he had, after all, explicitly promised: "I will walk among you" (Leviticus 26:12). As God awakens, unexpectedly below the heavens rather than in the midst of them, he listens to the song of the cosmos. It is a song that includes both suffering and pleasure, but regardless of its tenor, he remains content to let the sounds simply wash over him:

> Wenn der blaue Wind des Abends Gottvater weckt, sieht er den Himmel über sich erbleichen und genießt ihn. Sogleich werden seine Ohren durch den großen kosmischen Choral erquickt, dem er sich hingibt:
>
> Der Schrei überschwemmter Wälder, die am Ertrinken sind
>
> Das Ächzen alter brauner Holzhäuser, denen die Last der Möbel und Menschen zu schwer wird

> Das trockene Husten erschöpfter Äcker, die man ihrer Kraft beraubt hat
> Das gigantische Darmgeräusch, mit dem das letzte Mammut sein hartes und seliges Erdenleben abschloß.
> Die angstvollen Gebete der Mütter großer Männer
> Das Gletschergebrüll des weißen Himalaja, der in seiner eisigen Einsamkeit sich amüsiert und die Qual Bert Brechts, dem es schlecht geht.
> Und zugleich: die verrückten Lieder der Wasser, die in den Wäldern emporkommen.
> Das sanfte Atmen schlafender Menschen, von alten Dielen gewiegt.
> Das ekstatische Murmeln von Kornfeldern, lange Gebetmühlen.
>
> Die großen Worte großer Männer
> Und die wundervollen Gesänge Bert Brechts, dem es schlecht geht.[7]

By the end of the poem, the divine being has effectively removed himself from the sphere of action, perhaps having already fallen back to sleep, and the poem ends without further reference to this listening but uncaring god.

The "Cosmic Chorale" that gets God's attention, yet acts for him as a sort of glorified lullaby rather than a call to action, encompasses a recitation of suffering comparable to the laments found in the Bible. The biblical psalms, in their discontent, register a wide variety of unfavorable physical symptoms: aching bones, unstoppable tears, weak knees, a dry throat.[8] Just so, the earth and its inhabitants in Brecht's poem are troubled: flooded, aching, parched, pained, worried, and lonely. Unlike the biblical psalms, however, in which the complaints seem truly heartfelt, the complaint constituted by Brecht's chorale is a curious admixture of earnestness and ironic comedy. Certain of the symptoms seem sincere enough, but sounds clearly intended to provide humor intrude themselves: the last mammoth's stomach growling, the prayers of mothers excessively concerned for sons they think are "great men," and the cries of Brecht himself, who, with a degree of narrative playfulness, has included himself amongst the tortured of the earth.

Others of Brecht's psalms also include lament-like passages. In "Vision in Weiss. 1. Psalm," for example, the poetic subject is awoken in the night, plagued with pain: "Nachts erwache ich schweißgebadet am Husten, der mir den Hals einschnürt." Later in the same poem, he complains: "Meine Kammer ist überschwemmt mit Weihwasser." In "Gesang von mir. 16. Psalm," the litany of complaint expands: "Die Haut hängt mir in Fetzen vom Leib, der ist dünn wie bei einer Heuschrecke." In "10. Psalm," the poetic subject is so troubled he fears he is going mad: "Ganz gewiß: ich bin wahnsinnig. Es dauert nicht mehr lang bei mir." In each of these poems, as well, the lament shades quickly into irony. "Vision in Weiß. 1. Psalm,"

for instance, in which the poetic subject is bathed in sweat, racked with coughing, and in danger of being flooded out, ends with the archangels, who have gathered around his bed, applauding his melodramatic performance: "Lieber sterbe ich. — Ich lehne mich zurück. Ich schließe die Augen. Die Erzengel klatschen." What appeared to be dead serious is actually no more than playacting; or perhaps, what is dead serious is treated as lightly as if it were playacting. As this irony might serve to signify, God's presence or absence is immaterial to the Brechtian psalmist; while the biblical psalms proposed an actual interlocutor and expected him to eventually come to their aid, Brecht's psalms propose no such dialog and expect no such intervention.

Despite God's immediate presence in "Gottes Abendlied," he explicitly embodies the biblical—and particularly, psalmic—topos of the sleeping god indifferent to the troubles of humanity. The psalmist cries: "Rouse thyself! Why sleepest thou, O Lord? Awake! Do not cast us off for ever!" (Psalm 44:23). In I Kings, the Hebrew prophet Elijah scoffs at the pagan god Baal for a similar negligence: "Either he is musing, or he has gone aside, or he is on a journey, or perhaps he is asleep and must be awakened" (18:27). The question of whether God is best characterized by wakefulness or slumber, attentiveness or neglect, persists even into the New Testament. In the Gospel of Mark, Jesus is napping in the bottom of the boat when his disciplines, frightened by a deadly storm, awaken him, accusing him of gross indifference: "'Teacher, do you not care if we perish?'" (Mark 4:38).

In the stories of the Bible, of course, God always does wake up and perform as he ought. The psalms of praise showcase examples of his past fidelity: "He turned the sea into dry land; men passed through the river on foot. There did we rejoice in him" (Psalm 66:6). The prophets of Baal are unable to make their fires light, but Elijah's fire springs to life the moment he begins his prayer. And Jesus is easily wakened and acts immediately on his disciples' behalf, calming the sea with a simple word of authority. In "Gottes Abendlied," this topos is mirrored, but only to a point. Having slept the day away, God wakes, stirred by the "blue wind of the evening." If wakefulness equals attentiveness and attentiveness, concern, we should now be able to expect him to perform, following his prescribed role. This god, however, remains aloof, awakening only to contentedly listen to the troubles of the world.

The song of the earth in "Gottes Abendlied" is a comprehensive one, including in its catalogue of experience not only distress but also a number of quiet pleasures, as well: bubbling waters, the murmured prayers of the fields, and the great words written by the great men for whom the mothers had worriedly prayed. These small delights mitigate the affliction to some extent; they also contribute to a more complete picture of a world in which suffering may be the overwhelming note but pleasure and joy are not completely drowned out. The completeness of this world suggests that it belongs to a self-sustaining system with no need for a power beyond it to correct or sustain it. God has been made, in effect, superfluous. The world

can take care of itself, and God is left alone, no longer directly engaged in his creation, and no longer needed or wanted by it.

"Vom Schiffschaukeln"

In "Vom Schiffschaukeln. 4. Psalm," the poem cited at the beginning of this study, God's location is in flux: neither in the heavens nor on the earth, but suspended—literally—between the two poles, blithely swinging into the night. If the god of the heavens is supposed to look down in concern and the god of the earth to come to the aid of his people, what, then, is the god of this suspended middle zone supposed to do? Apparently nothing but enjoy himself, for this god is like a coddled child: oblivious to any potential duties or responsibilities, he simply swings back and forth for hours at a time, content to remain where and how he is rather than striving to re-attain either of his traditional dwelling places or to accomplish any of his conventional tasks.

Particularly notable in this poem is God's inconspicuousness. The most prominent gods of the poem are pagan gods of natural communion and physical pleasure: in this case, "Schwester Luft" and "Bruder Wind." The god of the Judeo-Christian tradition, on the other hand, here referred to as "der liebe Gott," has apparently been present all along (the verb used in the last stanza is, notably, "weiterschaukeln") but is not deemed worthy of mention until the very end of the poem. Only when his presence directly impacts the riders—they must go home while God is allowed to continue to ride into the night—does he make an appearance. Whereas the swing riders have a close connection with the gods of the air and wind, through which they delightfully travel and who are ecstatically named, they have no such connection with the traditional God. He is separate, aloof, a rider along with them yet isolated from them. He is ever-present yet essentially insignificant.

This inconspicuousness may be attributed to God's lack of power. Rather than being the entity outside of humanity, as are Brother Air and Sister Wind, he is on the same plane as them. While he apparently retains some special powers—he has the prerogative of staying at the fair even after the official closing time—for the most part, he seems not so different from the rest of the fair-goers, having to satisfy the desire for transcendence on the swings that give him, like them, only a tiny moment of heavenly bliss. This poem presents a somewhat cheerless picture of a deposed god, one who has long been out of any relation to his people and therefore has been robbed of purpose. Outdated and unnecessary but still alive, God endeavors to fill the endless hours of his uselessness.[9]

A Lingering Disquiet

In the introduction to the *Hauspostille*, "Anleitung zum Gebrauch der einzelnen Lektionen," Brecht suggests ending every section with the final chapter: the poem "Gegen Verführung." Although these "instructions" to the reader are in line with the sardonic inclination of the entire project, they do

in fact provide a valuable context for the poems in the collection, as well as for the whole of Brecht's early poetry. In the psalms, the indifference of God is established; in this poem, the implication of that indifference is made apparent:

1
Laßt euch nicht verführen!
Es gibt keine Wiederkehr.
Der Tag steht in den Türen;
Ihr könnt schon Nachtwind spüren:
Es kommt kein Morgen mehr.

2
Laßt euch nicht betrügen!
Das Leben wenig ist.
Schlürft es in schnellen Zügen!
Es wird euch nicht genügen
Wenn ihr es lassen müßt!

3
Laßt euch nicht vertrösten!
Ihr habt nicht zu viel Zeit!
Laßt Moder den Erlösten!
Das Leben ist am größten:
Es steht nicht mehr bereit.

4
Laßt euch nicht verführen
Zu Fron und Ausgezehr!
Was kann euch Angst noch rühren?
Ihr sterbt mit allen Tieren
Und es kommt nichts nachher.[10]

If God is indifferent, absent, or perhaps even non-existent, and if, therefore, there is nothing beyond this life, which is coming quickly to a close, then we are compelled to live our lives differently. The poetic voice warns its listeners not to let themselves be misled, deceived, or put off, but rather, in direct opposition to the biblical psalmists' call for patience, counsels them to live life to the fullest while they have it: "Schlürft [das Leben] in vollen Zügen!" In Brecht's psalms, such vitalism is certainly modeled. The subjects of the psalms push vitality to its limits, pursuing, for the most part, lives that contrasts sharply with traditional morality and social norms and refuse to acknowledge any such constraints.

The emphatic imperative driving "Gegen Verführung" seems to suggest that the concept of the divine can be easily abandoned, but the psalms themselves present a not quite so unambiguous picture; life lived without a god to provide companionship, deliverance, and moral constraint

is not unequivocally comfortable. In "Gesang aus dem Aquarium. 5. Psalm," the poetic subject is not revitalized by the knowledge of life's brevity and singularity, but drifts into lassitude and indifference himself, as if God's indifference has been transferred to him. In "Gottes Abendlied," although the natural world appears to be self-sustaining by balancing the negatives recited in the first half of the poem with the positives in the second half, it closes with a line that returns to the disquieting inclination with which the poem began: "Und die wundervollen Gesänge Bert Brechts, dem es schlecht geht." And even in "Vom Schiffschaukeln. 4. Psalm," where the swingers do seem unaffected by God's presence or absence, their bliss is mitigated when, for them at least, the swings are closed for the evening.

This secondary impulse toward uncertainty can be seen particularly well in another of Brecht's psalms, "Der 1. Psalm." In it, we are presented with a seemingly unambiguous cosmological assertion of God's absence: "Über der Welt sind die Wolken, sie gehören zur Welt. Über den Wolken ist nichts." Yet the confidence of the statement is immediately undermined, as the verbs in many of the subsequent stanzas connote belief rather than factual knowledge: "Der einsame Baum im Steinfeld muß das Gefühl haben, daß alles umsonst ist"; "Immer denke ich: wir werden nicht beobachtet"; and "Ich komme sehr vereinzelt vor." The self-assurance of the initial statement is, furthermore, mitigated by numerous statements of insecurity. The convex face of the land at night is alarming; the warm wind continues to strive for coherence; and the poetic subject feels isolated and impatient. While calm and authority is reasserted at the end of the poem by the proclamation "Sonst ist alles in Ordnung," there is a definite sense of disquiet in the line that immediately precedes it: "Mein Herz geht zu schnell." Although the psalmist claims there is no God, we nevertheless see him, at the end of the poem, staring out into the nighttime sky, wondering about the questions of ultimacy that occupy theist and atheist alike.

Notes

[1] Psalm texts are taken from Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, and Klaus-Detlef Müller, eds, "Bertolt Brecht Gedichte I: Sammlungen 1918-1938," Bertolt Brecht, *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe* (BFA), Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei and Klaus-Detlef Müller, eds., (Berlin, Frankfurt/Main, Weimar: Aufbau, Suhrkamp 1988-2000), 11, pp. 17-35.

[2] As the god of both the biblical psalms ("the Lord") and Brecht's psalms ("der liebe Gott," "der Himmel," "der Gottvater") is clearly male, I use the masculine pronoun throughout this study.

[3] In the BFA, twenty-three poems appear in the section on the psalms. Within this collection, several of the poems are essentially rewritten versions of earlier ones. Additionally, some scholars include a handful of other poems whose titles contain the word "Psalm" or seem otherwise to be related to the psalms. See, for example, Arnold Stadler, *Das Buch der Psalmen und die deutschsprachige Lyrik des 20. Jahrhunderts: Zu den Psalmen im Werk Bertolt Brechts und Paul Celans*, Kölner Germanistische Studien (Köln: Böhlau, 1989), pp. 22-102.

[4] See Inka Bach and Helmut Galle, *Deutsche Psalmendichtung vom 16. bis zum 20. Jahrhundert: Untersuchungen zur Geschichte einer lyrischen Gattung* (Berlin: Walter de Gruyter, 1989), pp. 334-346; Cornelius Hell and Wolfgang Wiesmüller, "Die Psalmen: Rezeption biblischer Lyrik in Gedichten," in Heinrich Schmidinger, ed., *Die Bibel in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts*, Band 1: Formen und Motive (Mainz: Matthias-Grünewald, 1999), pp. 158-204; and Arnold Stadler, *Das Buch der Psalmen und die deutschsprachige Lyrik des 20. Jahrhunderts*, pp. 22-102.

[5] Biblical quotes are from the Revised Standard Version.

[6] My summary of the praise and lament psalms is based on Claus Westermann, *Praise and Lament in the Psalms,* Keith R. Crim and Richard N. Soulen, trs., (Atlanta: John Knox, 1981).

[7] Although this poem is not explicitly labeled a psalm in its title, the editors of the BFA—appropriately, I think—chose to include it with the psalms, in an appendix labeled "Zu den Psalmen gehörende Gedichte." The poem is not formatted in the manner of some of the other psalms, but it does share structural and thematic similarities with them. I believe it fits well with the other poems in this "collection."

[8] Psalm 6:2: "Be gracious to me, O LORD, for I am languishing; O LORD, heal me, for my bones are troubled." Psalm 6:6: "I am weary with my moaning; every night I flood my bed with tears; I drench my couch with my weeping." Psalm 109:24: "My knees are weak through fasting; my body has become gaunt." Psalm 69:3: "I am weary with my crying; my throat is parched. My eyes grow dim with waiting for my God."

[9] Another early poem, "Vom Schwimmen in Seen und Flüssen," offers a similar picture of the deposed but stubbornly present god: "Man soll den Himmel anschaun und so tun/Als ob einen ein Weib trägt, und es stimmt./Ganz ohne großen Umtrieb, wie der liebe Gott tut/Wenn er am Abend noch in seinen Flüssen schwimmt." BFA 11, S. 73.

[10] Ibid., p. 116.

"I, Bertolt Brecht"? The Female "I" in Brecht's Early Poetry

Readers often conflate a poem's poetic voice with that of the author, thus hoping to gain insight into the latter's personality. In scholarly interpretations, however, this leads to methodological complications. Scholarship on Brecht seldom all too rarely reflects on this problem; on the contrary, scholars routinely conflate the poetic voice of Brecht's poems with Brecht himself. Perhaps for this reason a peculiarity of Brecht's poetic work has rarely been noticed: Brecht wrote several poems in which a woman functions as the poetic voice. This article systematically examines these poems for the first time. Brecht wrote such poems throughout his creative life; over twenty-five came into being between 1920 and 1952, with a notable plurality in the 1920s. The female lyrical voices in Brecht's poems are self-confident and formidable women. A girl whose sexuality is circumscribed by bourgeois values speaks her mind, as do a socially ostracized prostitute and an older, experienced woman. In these poems Brecht proves to be a precise observer of the "female reality" of his time.

Bei der Interpretation von Gedichten wird das Sprecher-Ich häufig mit dem Autor-Ich gleichgesetzt, da sich Lesende so Einblicke in die Persönlichkeit des Autors erhoffen. In wissenschaftlichen Interpretationen führt das zu methodischen Komplikationen. Die Sekundärliteratur zu Brecht reflektiert das selten, wie selbstverständlich wird das Sprecher-Ich der Gedichte mit Brecht identifiziert. Vielleicht ist deshalb eine Besonderheit von seinem lyrischem Werk kaum zur Kenntnis genommen worden: Brecht verfasste einige Gedichte, in denen eine Frau als Ich-Sprecherin fungiert, der folgende Artikel untersucht diese Texte erstmals systematisch. In allen Schaffensperioden sind solche Gedichte entstanden, über 25 in der Zeit zwischen 1920 und 1952. Ein deutlicher Schwerpunkt liegt in den 1920er Jahren. Die Sprecherinnen in Brechts Gedichten erweisen sich als selbstbewusste und lebenstüchtige Frauen. Das Mädchen, das durch bürgerliche Wertmaßstäbe in seiner Sexualität beschränkt wird, kommt dabei ebenso zu Wort wie die gesellschaftlich verachtete Prostituierte oder die lebenserfahrene Frau. Brecht erweist sich in den untersuchten Gedichten als präziser Beobachter auch der „weiblichen Realität" seiner Zeit.

„Ich, Bertolt Brecht"? Das weibliche Ich in Brechts lyrischem Frühwerk

Ana Kugli

Sprecher-Ich versus Autor-Ich

Bei der Interpretation von Gedichten erliegt man allzu leicht einer Versuchung: der, das Sprecher-Ich mit dem Autor-Ich gleichzusetzen. Gerade bei Dichtern, die wie Bertolt Brecht in Leben und Werk provoziert haben oder in den eigenen Texten auf sich anspielen—Brecht etwa in dem *Hauspostillen*-Gedicht „Vom armen B.B."—, erhoffen sich Lesende Einblicke in private Erfahrungen und die Persönlichkeit des Autors. Das kann dem Laien nachgesehen werden, in Interpretationen mit wissenschaftlichem Anspruch führt die Unreflektiertheit in der Frage des „lyrischen Ich" zu methodischen Komplikationen, so auch im Fall des Augsburger Schriftstellers. Aussagen, die man Brechts Gedichten entnimmt, werden oftmals mit seiner „eigenen Meinung" gleichgesetzt. Das lyrische Ich kann aber als „literarische Kunstfigur" durchaus Haltungen vorführen und kritisch hinterfragen, die im Gegensatz zu der vom Autor vertretenen „Meinung" stehen—diese kann ohnehin nur selten nachgeprüft werden und ist damit als angesteuertes Ergebnis einer Interpretation mehr als fragwürdig.

In der Sekundärliteratur zu Brecht, unabhängig aus welcher Zeit sie stammt, wird das nur selten reflektiert, wie selbstverständlich wird das Sprecher-Ich der Gedichte mit Brecht identifiziert.[1] Selbst die wenigen Aufsätze, die die Schwierigkeiten bezüglich der Identität von lyrischem Ich und Autor thematisieren, verstricken sich in Widersprüche, etwa Werner Frick in einem Aufsatz aus dem Jahr 1999.[2] Frick wendet sich in diesem Brechts „Porträt- und Selbstporträt-Gedichten" zu, worunter er jene Gedichte versteht, „deren Ich-Aussage oder deren sonstiger personaler Bezug ... einem je bestimmten und einzelnen Ich gilt, das in manchen Fällen ... identisch ist mit dem individuellen, historisch-biographischen Ich des Autors."[3] Wie man allerdings mit objektivierbaren Maßstäben (und um solche geht es in der Wissenschaft) ermittelt, in welchen Fällen das lyrische Ich mit dem Autor-Ich in eins gesetzt werden kann, wird nicht näher ausgeführt. Allein der Versuch steht schon in unmittelbarem Gegensatz zum Untertitel des Aufsatzes, der festhält, dass es sich um „poetische Selbstinszenierung" handelt—nun, wenn etwas „inszeniert" wird, so weiß man vom Theater, dann ist es eben nicht identisch mit Wirklichkeit. Frick führt zwar aus, dass man in den Gedichten nicht erfahre, wie Brecht wirklich gewesen sei, aber man könne eine je nach Schaffensperiode „unterschiedlich gestylte Wunsch-Ich-Figur" kennen lernen, eine „Kunst-Figur"[4]—welche Wirklichkeitsreferenz diese zum ‚historisch-biografischen Ich des Autors' haben soll und mit welchen Mitteln man das nachprüfen kann, das beantwortet Fricks Aufsatz nicht. Unbeachtet bleibt außerdem, dass „Bertolt Brecht" als Name einer Person nicht existierte, sondern die „Marke" des eigentlich Eugen Berthold Friedrich Brecht heißenden Autors war—was es von vornherein unmöglich

Young Mr. Brecht Becomes a Writer / Der junge Herr Brecht wird Schriftsteller
Stephen Brockmann et al., eds., *The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch*
Volume 31 (Pittsburgh: The International Brecht Society, 2006)

macht, das „Ich, Bertolt Brecht" als Selbstbiografie zu verstehen.

Vielleicht ist der Wunsch, das Ich der Gedichte mit Brecht identifizieren zu können, der Grund dafür, dass eine Besonderheit von Brechts lyrischem Schaffen nur vereinzelt und noch nie systematisch untersucht wurde. Brecht hat—besonders in jungen Jahren, aber bis in die letzten Lebensjahre hinein—Gedichte verfasst, in denen eindeutig eine Frau als Ich-Sprecherin fungiert. Eine Gleichsetzung von männlichem Autor und weiblicher Sprecherin bietet sich in diesen Texten prinzipiell nicht an. Die Gedichte belegen, dass Brecht nicht nur in Theaterstücken, sondern auch in seinen Gedichten—selbst, wenn in ihnen von einem „Ich" die Rede ist—Haltungen demonstriert, die nicht mit dem biografischen Brecht verwechselt werden dürfen. Vielmehr sind die Kunstwerke eben als „Kunst" zu verstehen, deren Wirklichkeitsaussagen unabhängig von der „Meinung" ihres Erzeugers bestehen. Folgend werden die Gedichte, in denen Brecht eine Frau als Sprecherin einsetzt, erstmals zusammenhängend betrachtet.

Das weibliche lyrische Ich bei Brecht

Brecht hat in allen Schaffensperioden Gedichte mit weiblichem lyrischen Ich geschrieben, das früheste ist dabei die „Gardinenpredigt" (1920), das späteste „(Statt eines Briefes)" von 1952. Von dieser Untersuchung ausgenommen sind jene Lieder oder Gedichte, die im Zusammenhang mit einem Stück entstanden sind und für eine weibliche Rolle konzipiert wurden—bei diesen ergibt sich die weibliche Sprechende in den lyrischen Texten, weil eine Frauenfigur auf der Bühne agiert, was auch für einen männlichen Autor nichts Außergewöhnliches darstellt. Anders verhält es sich bei jenen Gedichten, die nicht in einem Stückkontext stehen. Bei diesen ist durchaus bemerkenswert, dass ein Mann die weibliche Perspektive wählt, zumal wenn es sich bei ihm um einen Autor handelt, dem man gemeinhin eine chauvinistische Haltung unterstellt.

Über 25 Gedichte mit weiblichem lyrischen Ich lassen sich für die Zeit zwischen 1920 und 1952 nachweisen. Ein deutlicher Schwerpunkt liegt in den 1920er Jahren: 15 der Gedichte sind zwischen 1920 und 1927 entstanden, allein fünf davon im Umkreis des *Lesebuchs für Städtebewohner*. Inhaltlich sind drei Kategorien zu unterscheiden, erstens: Rollengedichte, die in einem biografischen Zusammenhang stehen, zweitens: Texte, die weibliche Sexualität und Paarbeziehungen thematisieren oder bürgerliche „Moral" hinterfragen und drittens: Gedichte, die aus der Perspektive von (proletarischen) Müttern gestaltet sind und die richtigen Verhaltensweisen für den Krieg beschreiben.

Rollengedichte im biografischen Kontext

Vier Gedichte sind es, die man der Kategorie „Rollengedichte mit einem biografischen Bezug" im weitesten Sinne zuordnen kann: „Gardinenpredigt" (1920), „Anna redet schlecht von Biti" (1920/21), „Selbstgespräch einer Schauspielerin beim Schminken" (1938) und „(Statt eines Briefes)" von

1952—interessanterweise zählen also das erste und das letzte Gedicht dazu. Rollengedichte waren typisch für Brechts poetisch-persönlichen Austausch mit seinen Geliebten (vgl. etwa die „Sonette" für Margarete Steffin, die im biografischen Kontext der Beziehung Brecht-Steffin entstanden sind).[5] Nur selten allerdings, eben in den genannten vier Gedichten, hat Brecht dabei die Perspektive der Frau für sein Gedicht gewählt.

„Gardinenpredigt" wird von der Forschung mit Marianne Zoff in Verbindung gebracht, die ab 1919 als Sängerin am Augsburger Stadttheater arbeitete, bald Brechts Geliebte, später seine erste Frau wurde. Zoff hat sich oftmals über Brechts mangelnde Hygiene beschwert, ähnlich verhält sich auch das lyrische Ich des Gedichts. Die 20 Verse sind aus der Perspektive einer Frau geschrieben, die ihren Freund oder Liebhaber maßregelt. „Sei doch mal ein netter Junge / Und paß auf deine arme Lunge! / Und sei so artig und honett / Und laß die Zeitung weg im Bett!" heißt es im Text.[6] Weniger trinken soll der Angesprochene und sich mehr waschen, sich für sein ordinäres Vokabular schämen und die „Virginien" (V. 15) sparen, die Geld kosten, das dem Paar fehlt. Der an sich banale Text ist insofern aufschlussreich, als er zeigt, wie Brecht sich erstmals in eine weibliche Perspektive innerhalb eines Gedichts einfindet: Er übernimmt spielerisch und mit Witz den Standpunkt der eigenen Geliebten.

Das Gedicht „Anna redet schlecht von Biti," entstanden um 1920/21, wirkt wie eine Weiterbearbeitung der „Gardinenpredigt": auch dieses Gedicht besteht aus 20 Versen, die gleiche Thematik liegt zugrunde, Brecht benennt sich mit „Biti" als den, um den es vermeintlich in dem Gedicht geht. Eine historische „Anna" konnte zudem nicht belegt werden,[7] was den Schluss zulässt, es könne sich quasi um die Perspektive einer „abstrahierten" Marianne Zoff handeln. Die Aussagen über den Mann—der in diesem Gedicht nicht als „du" angesprochen wird, sondern von dem als einem „er" die Rede ist—sind in diesem zweiten Text dichter formuliert: „Tabakrauchen, Zeitunglesen / Schnapsgesäuf und Billardspiel" (BFA 13, S. 197, V. 5f.) kennzeichnen den Liebhaber. Wie im ersten Gedicht werden als weitere Punkte benannt: Faulheit, fehlende Manieren, schlechte Mundhygiene, Gefühllosigkeit. Der Ton der Sprecherin ist in diesem Text aggressiver, sie droht dem Mann mit Konsequenzen für sein ungebührliches Verhalten: „Dem wird man die Schaufel hauen / Auf den Kopf, so wir's gedacht" (S. 198, V. 15f.).

Später und für Ruth Berlau entstanden die Gedichte „Selbstgespräch einer Schauspielerin beim Schminken" und „(Statt eines Briefes)", wobei vor allem das letzte vor dem Hintergrund der Spannungen innerhalb der Beziehung Brecht-Berlau zu sehen ist.

„Gebrauch es und verschenk es"

Die meisten der Gedichte mit weiblichem lyrischen Ich thematisieren aber Sexualität innerhalb und außerhalb der Schranken der bürgerlichen Gesellschaft. Das bürgerliche Wertesystem impliziert sexuelle Enthaltsamkeit vor und Monogamie während der Ehe, wobei die Frau von

dieser Erwartungshaltung sehr viel stärker betroffen ist als der Mann. Brecht thematisiert die Diskrepanz zwischen „Anspruch" und „Wirklichkeit" dieser Werte in zahlreichen Texten sehr ausführlich. Gegen die Verurteilung der sexuell aktiven Frau setzt Brecht nicht selten die (für seine Zeit durchaus „anstößige") Forderung, Frauen sollten ihre Lust ebenso frei ausleben können wie Männer, so auch in einigen der folgenden Gedichte.

Junge Sprecherinnen stehen im Mittelpunkt von „Lied der verderbten Unschuld beim Wäschefalten" (1921), „Lala" (1923) und „Das Mädchen mit dem Holzbein" (1925). Das lyrische Ich in „Lied der verderbten Unschuld" befindet die gängigen bürgerlichen Konventionen im Bezug auf die Sexualität für falsch. Schon in der ersten Strophe wird die Autorität der eigenen Mutter angezweifelt, die der Tochter beigebracht hat: „wenn du einmal befleckt bist / Wirst niemals du mehr rein" (BFA 13, S. 233, V. 3f.). Die Sprecherin hält diese Aussage für unwahr, weil sie eigenständig darüber nachdenkt—wie der Titel festhält: beim Wäschefalten—und zu einem anderen Schluss kommt: *„Das gilt nicht für das Linnen / Das gilt auch nicht für mich"* (V. 5f.). Durchgehend wird die Analogie von beschmutztem und wieder sauber gewaschenem Linnen und dem Bewerten von Sexualität im Verlauf des Gedichts durchgehalten: So wie das befleckte Linnen nach dem Waschen wieder weiß und rein erscheint, bleibt auch das Mädchen trotz sexueller Aktivität rein, sie tut nichts Verwerfliches dabei. Allerdings muss sie die Erfahrung machen, dass die Menschen um sie herum ihre Ansicht nicht teilen und sie mit entsprechenden Etikettierungen versehen: „Sie gaben mir schlechte Namen" (S. 234, V. 35). Dennoch beharrt sie darauf, das Richtige zu tun, schließlich würden sie andere Etikettierungen ereilen (man denke an den Begriff „alte Jungfer"), wenn sie gemäß der gesellschaftlichen Erwartungen leben würde: *„Liegt Linnen lang im Kasten / Wird's auch im Kasten grau."* (V. 39f.) Wie das Linnen gilt deshalb auch für die eigene Lust: *„Gebrauch es und verschenk es: / 's wird frisch als wie zuvor!"* (V. 47f.) Die junge Frau sieht das vor allem auch vor dem Hintergrund der eigenen Vergänglichkeit: „Ich weiß: noch viel kann kommen / Bis nichts mehr kommt am End. / Nur wenn es nie getragen war / Dann war das Linnen verschwendt." (V. 49-51)

Wie sexuell aktive Frauen die gesellschaftlichen Etikettierungen umgehen können, obwohl sie ihre Lust ausleben, zeigt das Gedicht „Lala." Die Sprecherin verwendet für sich und ihren Liebhaber die Klischees der „verführten Jungfrau" und des rücksichtslosen „Verführers," durch ihre Beschreibung wird aber deutlich, dass die Zuweisungen nicht passen, da sie in dem Mann nicht weniger ein ausschließliches „Lustobjekt" sieht als er in ihr. Die junge Frau, die sich als „ein armes unschuldiges Mädchen" (BFA 13, S. 279, V. 21) bezeichnet, stellt sich als die von einem „Schuft" (V. 20) Verführte dar—und reiht sich damit vermeintlich ein in die Gruppe der jungen, unwissenden Frauen, die von einem erfahrenen Mann, für den sie romantische Gefühle hegen, geradezu gegen ihren Willen zum Sex animiert werden. Allerdings beschreibt die Sprecherin in den sechs Strophen erbost, dass ihr Liebhaber an Ejaculatio Praecox leidet und sie nach der Entjungferung unbefriedigt wieder nach Hause schickt: Das ist der eigentliche Grund für ihre Wut auf ihn, nicht etwa die Verführung selbst.

Er besitze „gar kein Schamgefühl" (V. 8), behauptet sie, ist aber nicht etwa entrüstet darüber, dass er es wagt, „eine Jungfrau so anzutasten" (V. 9), sondern wirft ihm vor, dabei „nicht im Stand" (V. 10) gewesen zu sein, die Aufgabe für sie befriedigend zu erfüllen. Während sie einerseits wiederholt auf ihre „Unschuld" hinweist, machen ihre Formulierungen andererseits deutlich, dass sie konkrete Vorstellungen davon hat, welche Leistungen ihr Liebhaber erbringen sollte, der mit seiner „verdorrten Samendattel" (V. 15) ihre Bedürfnisse eben nicht befriedigt. In keinem Vers ist die Rede von Liebe, die Sprecherin fühlt sich von dem Mann hintergangen, weil er nur seine eigene „Wollust" (V. 24) gesättigt hat und sich für ihre Lustbefriedigung nicht verantwortlich fühlt. Selbst das Argument des Liebhabers „Ich soll froh sein, daß ich bei ihm kein Kind kriege" (V. 18), lässt sie nicht gelten, lieber habe sie keinen Sex als schlechten: „Als ob ich nicht etwa auf alles pfiffe / Wenn ich nichts davon habe!" (V. 19f.) Die Sprecherin des Gedichts erscheint als selbstbewusste junge Frau, die genau weiß, was sie von einer sexuellen Beziehung erwartet. Gleichzeitig setzt sie die gesellschaftlichen Schablonen ein, um sich als „Opfer" darzustellen und damit der Ächtung, die sexuell aktive Frauen ereilt, zu entgehen.

Weil es keiner Kategorie eindeutig zugeordnet werden kann, fällt das Gedicht „Das Mädchen mit dem Holzbein" etwas aus der Reihe, aber auch hier spricht eine junge Frau, das lyrische Ich ist eine Zwanzigjährige. Sie schildert in Versen, wie sie im Alter von 14 Jahren von einer Droschke überfahren wurde und dabei ein Bein verlor, das durch eine Prothese ersetzt wurde. Ihr Holzbein führt dazu, dass sie von ihren Mitmenschen anders behandelt wird: „die ersten Wochen / Wurde ich von den Hausleuten per Sie angesprochen" (BFA 13, S. 309, V. 10f.), durch die körperliche Beeinträchtigung gilt sie von einem Tag auf den anderen als Erwachsene. Das Gedicht erinnert an den kurzen Prosatext „Abenteuer," der um 1923 entstanden ist und die üblichen Klischees über das Prostituierten-Milieu desillusioniert. In diesem schildert ein personaler Erzähler, wie ein Mann sich von einem Straßenmädchen auf deren Zimmer mitnehmen lässt. Statt dem erwarteten sexuellen Abenteuer erwartet ihn eine ekelerregende Szenerie: „faulig riechende Gänge, in denen Wäsche zum Trocknen hing und häßliche Aborte aufstanden" (BFA 19, S. 181). Die Umgebung stellt einen Ort des (gesellschaftlichen) Verfalls dar, das Mädchen selbst ist hiervon ein Teil: Sie hat ein Holzbein, was er durch ihre „Unachtsamkeit" (ebd.) entdeckt. Das zwei Jahre später entstandene Gedicht thematisiert die Prostitution nicht, das Mädchen hält in sachlichen Worten lediglich fest, dass ihre körperliche Behinderung sie hat verfallen lassen, obwohl sie noch jung ist: „heute mit kaum zwanzig Jahren gehöre ich schon zu den Alten" (BFA 13, S. 309, V. 14).

Die Sprecherinnen in den kurzen Gedichten „Katharina im Spital" (1922) und „Mittags, da rasierte ich meine Beine" (1924) wirken, im Gegensatz zu denen der bereits behandelten Texte, lebens- und liebeserfahren. Während Katharina abgeklärt festhält, dass sie aus gesundheitlichen Gründen „geregelten Geschlechtsverkehr" (BFA 13, S. 264, V. 1) benötige und moralische Wertmaßstäbe daran nichts zu ändern

vermögen, skizziert die Sprecherin des zweiten Gedichts in wenigen Versen eine Liebesbegegnung im Mondenschein. Schon mittags bereitet sie sich darauf vor, indem sie sich die Beine rasiert. Abends sitzt sie im Ufergesträuch und beobachtet den Mondesaufgang: „Und der Mond stieg hoch" (BFA 13, S. 294, V. 3). Gleichzeitig sagt ein „Er ... zu mir still und bleich: / Wie er steigt! Wie er steigt!" (V. 5f.)—freilich ist damit wohl nicht mehr der Mond, sondern das Geschlechtsorgan des Begleiters gemeint. Dennoch bleibt das verschmitzte Gedicht doppelbödig: Bei dem sprechenden „Er" könnte es sich durchaus um den Mond selbst handeln, und vielleicht ist es eben doch der Mond, der auch im letzten Vers „steigt." Beide Gedichte betonen die Selbstverständlichkeit körperlicher Lust einerseits und provozieren andererseits bürgerliche Leser unabhängig vom Inhalt allein durch ihr Vokabular und die verwendeten Bilder. Sie zielen damit auch auf das Problem der Sprachlosigkeit im Zusammenhang mit Sexualität.

Die Prostituierte als lyrisches Ich

Eine weitere Unterkategorie bilden jene Gedichte, in denen eine Prostituierte das lyrische Ich des Textes ist, so etwa in dem Gedicht „Ratschläge einer älteren Fohse an eine jüngere," in dem eine erfahrene Hure die junge Kollegin in das Metier einweist.[8] Schon zu Beginn betont sie, dass sie davon spricht, „wie man als Fohse liebt" (BFA 13, S. 386, V. 1), demnach unterscheidet sich die „Liebe" einer Hure von der sonst üblichen. Faulheit und Schicklichkeit könne sie sich bei Kunden nicht erlauben, erläutert sie der jüngeren Hure. Der Herr „hat immer recht" (V. 12) und bezahle dafür, etwas zu bekommen, was „seinem Weib nicht frommt" (V. 19), womit bürgerliche Damen und „Freudenmädchen" gemäß der damals herrschenden Vorstellung dichotom als „Heilige" und „Huren" unterschieden werden. Die Liste der Eigenschaften, die eine Prostituierte zu eigen haben muss, um die Tätigkeit angemessen ausführen zu können, überrascht: Neben dem Beherrschen unterschiedlicher sexueller Praktiken (was noch einleuchten mag), zählt die ältere „Fohse" Klugheit, Geistesgegenwart (d.h. das bewusste Ausführen der Tätigkeit) sowie Talent zum Schauspielern auf. Mehrfach wird betont, dass es sich um eine Arbeit handelt, die gemäß den Wünschen des Kunden ausgeführt werden muss, eigene Bedürfnisse oder Vorlieben zählen nicht. Zur Dienstleistung gehöre auch, dem Kunden vorzugaukeln, dass die Hure Spaß habe: „Und er verlangt nicht nur, daß er genießt / Sondern auch, daß du selbst erregt aussiehst." (35f.) In Wirklichkeit werde die Tätigkeit „lustlos" (V. 80) und unter Verlust der Selbstachtung ausgeführt: „Doch wisse, daß ich selber mich verachte!" (V. 79)

Gar im Plural sind die Sprecherinnen von „Sonett Nummer 3," das thematisch an „Die Legende der Dirne Evlyn Roe" anknüpft. Das Motto gibt den Bezug zu einer (fingierten) mittelalterlichen Legende an, nach der sechs italienische Jungfrauen sich auf einem Schiff prostituierten, um ins Gelobte Land zu kommen, allerdings ohne Erfolg. Diese Frauen sind es nun, die das kollektive lyrische Ich des Gedichts bilden. Auf der Fahrt entdecken sie, dass sie mit ihrem Handeln „den untauschbaren Leib" (BFA 13, S. 332, V. 6) so

beflecken, dass zu dessen Reinigung „ein ganzes winterliches Meer" (V. 8) vonnöten sein werde. Sie planen, Gott mit ihrem Erscheinen zu überraschen, und seine Reaktion legen sie ihm im letzten Terzett in den Mund: Als „meine Unbequemen" (V. 12) wird er sie bezeichnen und festhalten, dass auch ein ganzes Meer nicht ausreiche, um die Frauen reinzuwaschen. Das weist darauf hin, dass auch sie das Schicksal der Evelyn Roe ereilen wird: Diese erfährt an der Himmelstür, dass Gott sie als „Dirne" (BFA 13, S. 104, V. 64) nicht haben will. Auch die Hölle darf sie nicht betreten, denn für den Teufel ist Evelyn zu fromm, weil schuldlos „schlecht" geworden. So wandert sie ruhelos „durch Wind und Sternenraum" (V. 69). Erlösung findet sie nie.

Bemerkenswert sind auch die zu dieser Kategorie gehörenden Gedichte „Gedanken eines Revuemädchens während des Entkleidungsaktes" und „Nannas Lied," die Brecht in den 1930er Jahren verfasste. In dem 1935 entstandenen Gedicht „Gedanken eines Revuemädchens während des Entkleidungsaktes" beschreibt das weibliche lyrische Ich, eine Striptease-Tänzerin, in fünf Strophen einen üblichen Arbeitsabend am Wochenende. Ihr Ziel sei, die Kunden, die sie als „Herrn" (BFA 14, S. 295, V. 3) bezeichnet, zufrieden zu stellen. Sie selbst fühle bei ihrer Arbeit „nichts" (V. 8). Die dritte Strophe beschreibt den Weg zum Etablissement und die Vorbereitungen in der Garderobe: Eine Kollegin hat Schwierigkeiten mit dem Zuhälter und droht mit Selbstmord, sie wird daraufhin von ihm mit einem Messer bedroht. Das Geschehen erscheint durch die lakonische Schilderung für das lyrische Ich alltäglich.

Die beiden letzten Strophen beschreiben die Gedanken der Tänzerin beim Entkleiden auf der Bühne, als Grund für die Tätigkeit wird materielle Notwendigkeit angeführt. Selbst spornt sie sich zu „Mehr lächeln" (V. 14) an, weil das geschäftsfördernd ist. Dadurch wird betont, dass der Spaß, den sie zu haben scheint, ein gespielter ist. Offensichtlich grölen die Zuschauer, die sie als „Wölfe" (V. 15) bezeichnet, und fordern sie auf, ihre Brüste zu zeigen, was sie aggressiv macht: „Halt's Maul da vorn, ich zeig sie dir schon" (ebd.), wobei sie das nur in Gedanken äußert. Genau kalkuliert sie, wie viel von ihrem Fleisch sie zur Schau stellen muss: „Den Hintern aber zeig ich heute nicht. / Ein bißchen schwenken muß ich ihn." (V. 18f.) Das Gedicht macht durch die träge Sprache deutlich, dass die junge Frau aufgrund der entwürdigenden Arbeit abgestumpft ist. Von „Lust" an der Tätigkeit kann keine Rede sein, es ist die finanzielle Not, die das Entkleiden vor Publikum notwendig macht.

„Nannas Lied," auch als „Lied eines Freudenmädchens" bekannt,[9] verfasste Brecht 1936. Auch Nanna hält fest, dass man mit der Prostitution nicht reich wird, sondern „Kleingeld" (BFA 14, S. 334, V. 25) verdient. Die Prostituierte schildert, wie sie mit 17 Jahren „auf den Liebesmarkt" (V. 2) kam, der Begriff „Markt" betont den Geschäftscharakter der Prostitution. Zu diesem Geschäft gehört „Böses ... / Doch das war das Spiel." (V. 4f.) Die Tätigkeit bedeutet nicht zuletzt, von der Gesellschaft und den Kunden nicht mehr als gleichwertiges Mitglied wahrgenommen zu werden, die Hure muss daran erinnern, dass sie durch ihre Arbeit Schaden davonträgt: „(Schließlich bin ich ja auch ein Mensch.)" (V. 7) Ihr Trost besteht in der

Erkenntnis, dass der Schmerz wie alles vergeht: „Wo sind die Tränen von gestern abend? / Wo ist der Schnee vom vergangenen Jahr?" (V. 10f.) Mit der Zeit gewöhne man sich an die Tätigkeit, beschreibt die Sprecherin in der zweiten Strophe, allerdings erkalte das Gefühl zunehmend. Auch dieses lyrische Ich analysiert die eigene Situation abgeklärt und kühl.

In diesen Gedichten, in denen das Ich die Perspektive einer Hure einnimmt, stellt Brecht Prostituierte als selbstbewusste Geschäftsfrauen dar, die ihre Tätigkeit emotionslos und sachlich betreiben. Damit distanziert er sich von den für seine Zeit üblichen Prostituierten-Klischees, die den Frauen unterstellten, ihre Arbeit aus Ermangelung an Moral oder Nymphomanie auszuüben. Bei Brecht sind es dezidiert die sozialen Umstände, die die Frauen zu ihrer Tätigkeit führen.

Die Frau als Städtebewohnerin

Ein Schwerpunkt von Gedichten mit weiblichem lyrischen Ich lässt sich im Umkreis der Sammlung *Aus dem Lesebuch für Städtebewohner* ausmachen.[10] Das in der Sammlung mit 4 überschriebene Gedicht „Ich weiß, was ich brauche" (entstanden 1927) ist aus der Perspektive einer Frau geschrieben, die begriffen hat, wie man als Frau in den Städten bestehen kann: indem man die Oberfläche als verbindlichen Maßstab anerkennt. Wenn sie wissen will, was sie braucht oder was ihr fehlt, „sehe ich einfach in den Spiegel" (BFA 11, S. 160, V. 2), hält sie fest. Der Eindruck, den ihr Äußeres macht, entscheidet darüber, wie sie sich verhält, nicht ihre Empfindungen. Der Mann, der ihr „den Schlaf raubt"—was man durchaus positiv verstehen kann—ist für sie jemand, der sie „schädigt" (V. 5), weil sie müde aussieht. Und wenn sie „lustig" (V. 7) ist, spielt das für sie nur eine Rolle, weil sich das als gut für den „Teint" (V. 8) erweist. Ihr Anspruch ist „Frisch zu bleiben und hart" (V. 10), sie will ihre Fassade erhalten und Gefühlen nicht nachgeben, von ihnen unbeeinflusst bleiben. Dabei gibt sie sich Mühe, aber nicht zu viel, denn auch das Anstrengen kann „Falten" (V. 12) bedeuten. Mit dem, was sie hat, kommt diese Städtebewohnerin aus, weil sie nichts verschenkt, vorsichtig isst, langsam lebt, das Mittlere wählt. Ihre Haltung macht deutlich, dass die Frau Warencharakter hat, auf ihre Gefühlswelt oder ihren Intellekt kommt es nicht an, ihr Aussehen allein entscheidet über ihr Bestehen. Deshalb muss sie ihre Oberfläche über alles andere stellen, der Erhalt der Jugendlichkeit und Schönheit hat oberste Priorität. Sie hat „nichts zum Verschenken" (V. 13), sondern setzt bewusst ein, was sie auf dem „Markt" zu bieten hat.

Ähnlich verhält sich auch die Sprecherin des Gedichts Nummer 5, die Männer ebenfalls nach dem Nutzen für sich auswählt statt nach Lust oder Liebe. „Ich bin ein Dreck" (BFA 11, S. 160, V. 1), sagt sie zu Beginn über sich, doch bald bemerkt sie, dass die Umstände sich zu ihren Gunsten ändern, und sofort fängt sie an, besser zu werden. Sie entsagt dem Alkohol und den Drogen nach einem Blick in den Spiegel, der auch für diese Frau wie für die Sprecherin im vorangehenden Gedicht ein wichtiger Maßstab ist. Selbst Erkrankungen, schlechte Angewohnheiten und Einstellungen überwindet sie, so etwa, dass sie in anderen Frauen Feindinnen sieht, weil

sie mit ihnen um Männer konkurrieren muss. Sie betont das Prozesshafte ihrer Veränderungen, wenn sie sagt: „ Aber in einem Jahr / Habe ich es mir abgewöhnt – / Ich habe schon damit angefangen." (S. 161, V. 44-46) Ihre Veränderungen führen nicht plötzlich zu Verbesserungen, auch hier geht es um die Tendenz innerhalb des Prozesses: „es geht auf und ab, aber / Im ganzen mehr auf" (V. 39f.). Dieses lyrische Ich hat durchschaut, dass man sein Leben, egal wie schäbig es auch erscheinen mag, selbstbestimmt ändern kann, indem man kleine Fortschritte erreicht. Von Süchten und schädlichen Haltungen kann man sich lösen. Ihre Einstellung hält sie für so grundlegend, dass sie folgende Generationen prägen wird: „ich bin / Unvermeidlich, das Geschlecht von morgen" (S. 162, V. 49f.).

Wie es um die Liebe in den Großstädten bestellt ist, steht im Mittelpunkt der Gedichte „Es war leicht, ihn zu bekommen" (1926/27) und „Immer wieder" (1926/27), die im Anhang des *Lesebuchs* zu finden sind. Auf den Verlust der Liebe reagiert die Sprecherin in „Es war leicht" mit dem Versuch, die alten Gefühle wieder aufleben zu lassen. Sie beschreibt, wie einfach es war, den Mann zu Beginn für sich zu gewinnen. Schon „am zweiten Abend" (BFA 11, S. 170, V. 2) hätte sie ihn haben können, aus strategischen Gründen habe sie bis zum dritten gewartet. Als er sich auf sie einlässt, betont er, dass er nicht an ihr persönlich Gefallen gefunden hat, sondern lediglich an ihrem Wohlgeruch: „das Badesalz ist es / Nicht dein Haar!" (V. 5f.) Schwieriger, als den Mann zu bekommen, ist allerdings, ihn zu halten, wie die Sprecherin feststellt. Da sie um die Unbeständigkeit von Gefühlen weiß, geht sie weiterhin taktisch vor, sie macht sich rar in der Hoffnung, dass sein Interesse an ihr dann länger vorhält. „Aber bewahre einen Schnee im Topf auf! / Er wird schmutzig von selbst" (V. 11f.), bemerkt die Sprecherin zu ihren Bemühungen, die nicht von Erfolg gekrönt sind. Als sie das Ende der Beziehung auf sich zukommen sieht, probiert sie verschiedene Reaktionen aus, um zu erkunden, was ihn bewegen könnte, bei ihr zu bleiben. Sie simuliert sogar einen Selbstmordversuch, um ihn zu halten, doch auch das vermag die Gefühle nicht zurückzubringen. Schließlich, an einem gewöhnlichen Tag, sagt sie sich einfach von ihm los: „Das ist fertig." (S. 171, V. 26) Doch sie ist nicht konsequent, noch zwei Mal lässt sie sich auf Sex mit ihm ein. Dennoch gelingt es ihr, sich endgültig zu lösen, denn: „Wie alles vorübergeht, so verging / Auch das." (V. 31f.) Das Gedicht macht deutlich, dass Liebe oder sexuelle Anziehung vergängliche Phänomene sind und hitzige Bemühungen sowie psychologische Winkelzüge nichts zu ändern vermögen, wenn das Interesse des Partners erloschen ist. Gleichzeitig wird betont, dass der oder die Verlassene dem „Schicksal" nicht ausgeliefert ist, denn man kann sich bewusst von der Liebe lösen, wenn es notwendig ist, statt sich dem Selbstmitleid zu ergeben.

In ähnlichem Duktus ist auch das Gedicht „Immer wieder," ebenfalls *Aus dem Lesebuch für Städtebewohner*, verfasst. Auch dieses lyrische Ich ist weiblich und wartet auf einen Aufwind in der bestehenden Beziehung. Hier ist es die Sprecherin, deren Gefühle erloschen sind. Sie hofft zwar „Immer wieder" (BFA 11, S. 171, V. 1), bei verschiedenen Gelegenheiten—etwa, wenn der Mann „sein altes Lachen" (V. 4) hat oder er mit ihr redet—, dass

ein zweiter „Frühling" (V. 6) kommt, die Liebe von Neuem beginnt, „bald / Ist es wie einst" (V. 9f.; vgl. auch V. 20f.). Doch die letzte Strophe lässt keinen Zweifel daran, dass eine Umkehrung nicht möglich ist, die Vergänglichkeit der Liebe wird in das Bild eines natürlichen Vorgangs gefasst: „Der Regen / Kehrt nicht zurück nach oben" (V. 22f.). Von den Beschädigungen, die man sich zufügt, bleiben schmerzhafte Wunden und Narben (vgl. S. 172, V. 24-26), deshalb kann die Liebe niemals werden „wie einst" (V. 10, V. 21).

Auch der 1926/27 entstandene Achtzeiler „Ich habe ihm gesagt" wurde von Elisabeth Hauptmann dem Umkreis des *Lesebuchs* zugeordnet. Zwar betont der BFA-Kommentar, dass die Überlieferung keine Indizien dafür aufweist,[11] die Entstehungszeit und der Duktus des Gedichts lassen den Schluss aber durchaus zu. Die Sprecherin hält fest, dass sie den bei ihr wohnenden Mann aufgefordert hat, ihre Wohnung zu verlassen. Er lacht sie aus und denkt, sie meine es nicht ernst—diese Reaktion, überheblich und vertraulich zugleich, legt nahe, dass der Angesprochene der Liebhaber der Frau ist. Kurzerhand stellt sie seinen Koffer vor die Tür, den er findet, als er abends nach Hause kommt. „Da / Wunderte er sich" (BFA 13, S. 367, V. 7f.), sagt die Sprecherin. Die resolute Frau setzt ihren Willen gegen den Mann durch. Dennoch lässt das Gedicht keinen Zweifel daran, welches Gewicht ihr Wort bei ihm hat. Obwohl er sie nicht ernst nimmt und ihrem Wunsch nicht entsprechen will, stellt sie ihn vor vollendete Tatsachen.

Das weibliche lyrische Ich bei Brecht nach 1930

Die später entstandenen Werke mit weiblichem lyrischen Ich stehen zumeist im Kontext von Krieg und Nationalsozialismus, so etwa das 1934 entstandene Gedicht „Das Kreidekreuz," das inhaltlich die Perspektive des Dienstmädchens in der gleichnamigen Szene aus *Furcht und Elend des III. Reiches* wiedergibt. Die aus der Sicht einer Mutterfigur verfassten „Wiegenlieder" (1932), „Rede einer proletarischen Mutter" (1939) und „Briefe der Mutter an ihre Kinder in der Ferne" (1940) bilden eine eigene Unterkategorie. Eine proletarische Mutter unterweist in allen diesen Gedichten ihre Kinder unterschiedlichen Alters, wie man sich im Kampf um das tägliche Überleben und in den Kriegen der Machthaber verhalten soll—immer geht es darum, die eigene Haut zu retten, denn: „Eurer Herren Niederlage / Ist nicht die eure. So ist auch ihr Sieg / Nicht euer Sieg." (BFA 14, S. 436, V. 5-7)

Insgesamt betrachtet, erweisen sich Brechts Sprecherinnen in den Gedichten als selbstbewusste Frauen, die die gesellschaftlichen Strukturen und ihre eigenen Positionen darin durchschauen und versuchen, gegen sie anzugehen oder sie auszuhöhlen. Das Mädchen, das durch bürgerliche Wertmaßstäbe im Ausleben seiner Sexualität beschränkt wird, kommt dabei ebenso zu Wort wie die gesellschaftlich verachtete Prostituierte oder die lebenserfahrene Frau, die begriffen hat, wie sie sich verhalten muss, um in den Großstädten bestehen zu können. Brecht erweist sich damit als präziser Beobachter auch der „weiblichen Realität" seiner Zeit.

Anmerkungen

[1] Vgl. exemplarisch: Hans Kaufmann: „Brecht, die Entfremdung und die Liebe: Zur Gestaltung der Geschlechterbeziehung in Brechts Werk," in: *Weimarer Beiträge* 11 (1965), S. 84-101, hier: S. 95. / Alfred Behrmann: „Denn wir vergaßen ganz, daß du vergehst: Zu Brechts Sonett ‚Entdeckung an einer jungen Frau,'" in: Harald Hartung, Hg., *Gedichte und Interpretationen, Bd. 5: Vom Naturalismus bis zur Jahrhundertmitte* (Stuttgart: Reclam, 1983), S. 266-276; hier: S. 267. / Herbert Frenken: *Das Frauenbild in Brechts Lyrik* (Frankfurt a.M., Berlin: Peter Lang, 1993), S. 74. / Sabine Kebir: *Ein akzeptabler Mann? Brecht und die Frauen* (Berlin: Aufbau, ²1998), S. 30.

[2] Werner Frick: „'Ich, Bertolt Brecht': Stationen einer poetischen Selbstinszenierung," in: Helmut Koopmann, Hg., *Brechts Lyrik—neue Deutungen* (Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann, 1999), S. 9-47.

[3] Ebd., S. 14.

[4] Ebd., S. 16.

[5] Vgl. Heidrun Loeper: „Sonette: Englische Sonette," in: Jan Knopf, Hg., *Brecht Handbuch in fünf Bänden* (Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler Verlag 2001-2003), Bd. 2, S. 224-237, hier: S. 224.

[6] Bertolt Brecht: „Gardinenpredigt," in: Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller, Hg., *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe* (Berlin, Weimar, Frankfurt a.M.: Aufbau, Suhrkamp 1988-2000), Bd. 13, S. 180, V. 1-4. Im Folgenden innerhalb des Texts zitiert als BFA mit Bandnummer, Seitenzahlen und Versangaben. Wird mehrfach aus einem Band zitiert, erscheinen nur die Seitenzahlen bzw. Versangaben.

[7] Vgl. den Kommentar in BFA 13, S. 471.

[8] Zugrunde gelegt wird hier die zweite Fassung von 1927, in der die ältere Fassung „Lehrstück Nr. 2. Ratschläge einer älteren Fohse an eine jüngere" von 1926 fast vollständig aufgeht.

[9] Das Lied ist 1936 vermutlich unabhängig von *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe* entstanden, deshalb wird es hier berücksichtigt. Vgl. den Kommentar in BFA 14, S. 629.

[10] Zur Entstehungs- und Editionsgeschichte der Sammlung vgl. Seung Jin Lee: *Aus dem Lesebuch für Städtebewohner: Schallplattenlyrik zum „Einverständnis"* (Frankfurt a.M., Berlin: Peter Lang, 1993), S. 14-31.

[11] Vgl. den Kommentar in BFA 13, S. 538.

What's There to Laugh About? The Fool and the Topsy-Turvy World in Brecht's *Baal*

Bertolt Brecht saw himself "almost" as a "writer of comedies." Indeed, many of his theatrical texts were comedies or at least "serious comedies." There are two reasons for this: first, Brecht's parody of expressionist idealism and his critique of bourgeois society—from the middle of the 1920s onward informed by a Marxist philosophy of history—and, second, the theory of epic theater, which, via estrangement and the piercing of illusions, has a structural similarity to comedy. Brecht's early *Baal* text is related to but transcends the literary form of the comedy by making another tradition visible: that of the fools and jokesters, buffoons, tricksters, players, vagabonds, and balladeers. These figures, separated from social "normality" by their strangeness and difference in a topsy-turvy world, allow a glimpse of the "underground" "history" of humanity (Adorno/Horkheimer, *Dialectic of Enlightenment*). The destructive "provocateur" Baal, a grotesque and monstrous vagabond who concentrates on corporeality, sexuality and the sacred, eating and drinking, as well as excrement, literary orality, and aesthetic exhibitionism, is one of the "archetypes" of epic theater. This archetype later comes to life as Fatzer, Azdak, Schweyk and Puntila, as the god of happiness, and as Eulenspiegel. These figures represent the destructive and paradoxical side of epic theater, which, in conjunction with critical rationality, form the pulsing, subversive heart of Brechtian theater.

Bertolt Brecht sieht sich selbst „beinahe" als „Komödienschreiber," und in der Tat sind viele seiner Theatertexte Komödien oder zumindest „ernste Komödien." Grundlage dafür ist zum einen sowohl seine Parodie des expressionistischen Idealismus als auch seine Kritik an der bürgerlichen Gesellschaft, ab Mitte der 20er Jahre orientiert an einer marxistischen Geschichtsphilosophie, und zum anderen die Theatertheorie des epischen Theaters, das mit Verfremdung und Illusionsdurchbrechung eine strukturelle Nähe zur Komödie hat. Durchaus damit verbunden, aber doch über die literarische Komödienform hinausgehend, wird im frühen *Baal*-Text jedoch noch eine *andere Traditionslinie* sichtbar—die der Narren und Possenreißer, Buffonen, Trickster und Spielleute, Vagabunden und Balladensänger. Diese Komplementärfiguren zur gesellschaftlichen „Normalität" eröffnen mit ihrer Fremdheit und ihrem Anders-Sein in einer verkehrten Welt einen Blick auf die „unterirdische" „Geschichte" der Menschheit (Adorno/Horkheimer, *Dialektik der Aufklärung*). Der destruktive „Provokateur" Baal, der sich in seiner grotesk-monströsen Gestalt und seinem Vagabunden-Leben auf Körperlichkeit, Sexualität und Sakralität, Fressen, Saufen, aber auch Exremente, literarische Oralität und ästhetisches Zur-Schau-Stellen konzentriert, ist einer der „Archetypen" des epischen Theaters. Er setzt sich fort vor allem im bösen Baal dem asozialen und Fatzer, in Azdak, Schweyk und Puntila, im späten Glücksgott und Eulenspiegel und bildet die destruktive und paradoxe Seite des epischen Theater, die im Zusammenspiel mit kritischer Rationalität die eigentliche Lebendigkeit und Subversivität von Brechts Theater ausmacht.

Was gibt's da zu lachen? Der Narr und die verkehrte Welt in Bertolt Brechts *Baal*

Florian Vaßen

1 Brecht—ein „Komödienschreiber"?

Brecht sieht sich selbst „beinahe" als „Komödienschreiber" (BFA 27, 348)[1]—wie es scheint, eine überraschende Charakterisierung dieses kritischen und politisch-aufklärerischen Autors. Nun weiß man natürlich, dass derartige Selbsteinschätzungen von Schriftstellern mit Vorsicht zu behandeln sind, aber es scheint mir gerade auch für die Beschäftigung mit dem jungen Brecht doch von Nutzen, die zugrunde liegenden Faktoren dieser selbstreflexiven Äußerung genauer zu betrachten. Jede monokausale Erklärung griffe dabei zu kurz, und so gilt es, die verschiedenen Bezugspunkte freizulegen.

Für den Brecht des epischen Theaters und der marxistischen Theorie sind hierbei vor allem ein spezifischer geschichtsphilosophischer Blickwinkel sowie theater- und gattungstheoretische Überlegungen von Bedeutung. Bei dem jungen Brecht werden dagegen—mit gutem Grund—zumeist biographische Aspekte, der Augsburger Plärrer, die Nähe zu Karl Valentin und zum Kabarett Frank Wedekinds, angeführt oder es wird die Ablehnung von Idealismus und Pathos in der Literatur, insbesondere im Expressionismus, und die daraus sich entwickelnde parodistisch-kritische, sinnlich-derbe Gegenposition erwähnt. Ich möchte im Folgenden jedoch eine Traditionslinie genauer untersuchen, die Brecht mit der Baal-Figur aufgreift und die er für sein gesamtes Werk fruchtbar macht: die Narren, Spielleute und Vagabunden, jene Grenzgänger und Fremden also, die der „Normalität" eine andere Welt entgegenstellen—mit Lachen und Komik, aber auch mit Schrecken und Destruktion.

Die heitere Beerdigung einer anachronistischen Gesellschaft

Brecht verarbeitet in seinem epischen Theater bekanntlich viele historische Themen, er historisiert, um die Veränderbarkeit der Welt zu zeigen. Ausgangspunkt ist dabei die Kritik an der Schicksalsgläubigkeit der Menschen, an der angeblichen Unveränderbarkeit der gesellschaftlichen Zustände, konkret an der aktuellen Form des Kapitalismus. „Komödie" und „Tragödie" werden Brecht zu geschichtsphilosophischen Kategorien,[2] dazu übernimmt er die Marxsche Unterscheidung von bürgerlichen und proletarischen Revolutionen. Während nach Marx die bürgerliche Gesellschaft „der Aufopferung, des Schreckens, des Bürgerkriegs und der Völkerschlachten" bedurfte und in einer Art „Totenerweckung" „(d)ie Tradition aller toten Geschlechter...wie ein Alp auf dem Gehirne der Lebenden" lastet, kann „(d)ie soziale Revolution des neunzehnten Jahrhunderts ... ihre Poesie nicht aus der Vergangenheit schöpfen, sondern nur aus der Zukunft. Sie kann nicht mit sich selbst beginnen, bevor sie allen Aberglauben an die

Young Mr. Brecht Becomes a Writer / Der junge Herr Brecht wird Schriftsteller
Stephen Brockmann et al., eds., *The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch*
Volume 31 (Pittsburgh: The International Brecht Society, 2006)

Vergangenheit abgestreift hat." Sie muss „die Toten ihre Toten begraben lassen, um bei ihrem eignen Inhalt anzukommen."[3] In der bürgerlichen Gesellschaft herrscht demnach die Vergangenheit über die Gegenwart, in der kommunistischen die Gegenwart über die Vergangenheit. In diesen Zusammenhang gehört auch Marx' Hinweis, dass „Die letzte Phase einer weltgeschichtlichen Gestalt...ihre *Komödie*" ist.[4]

Eben diese heitere „Leichenbeseitigung" dominiert auch bei Brecht, obwohl seine Zukunftsgewissheit oft durch den Schrecken hindurchgeht, insbesondere angesichts der nationalsozialistischen Barbarei und der Kriegsgräuel. Sein Blick auf die bürgerliche Gesellschaft von sozialistischer Perspektive aus mit dem Gefühl der historischen Überlegenheit, seine Überzeugung, dass die schlechte Vergangenheit und Gegenwart—geschichtsphilosophisch gesehen—überwunden ist bzw. wird, führt zumindest in seinen „Schaustücken" in vielen Fällen zu einer satirischen, parodistischen, komischen—über Anachronismen lachenden—Darstellungsweise. Brecht entwickelt in diesem Kontext „das Gesellschaftlich-Komische,"[5] das im Gegensatz zum „'Ewig Komischen'" auf einer „Komik" basiert, die „aus der heutigen Klassensituation" (BFA 24, 312) gezogen wird. Die heitere Haltung des Stückeschreibers, sichtbar im Text, korrespondiert mit dem „Spaß, den es seinem Publikum bereitet, menschliches Verhalten und seine Folgen kritisch, d.h. produktiv zu betrachten." (BFA 23, 300) So schreibt Walter Benjamin: „Das epische Theater ist üppig nur in Anlassen des Gelächters."[6] Brecht geht sogar bis zu der provokativen Aussage, „daß die Tragödie die Leiden der Menschen häufiger auf die leichte Achsel nimmt als die Komödie." (BFA 24, 318)

Brechts Komödien-Anfänge

Doch am Anfang von Brechts Theaterarbeit, also einige Zeit vor dieser g eschichtsphilosophischen Fundierung, stehen ebenfalls „Komödien,"[7] das sind Einakter wie der parodistische Text *Der Bettler und der tote Hund,* die Bauernposse *Er treibt einen Teufel aus,* der farcenhafte *Fischzug,* der Kabarett-Nummern nahe stehende *Lux in tenebris* und die auch heute noch oft gespielte und bisweilen fälschlich als Schwank bezeichnete *Hochzeit,* später in *Kleinbürgerhochzeit* umbenannt. Das Jahrtausende alte komische Motiv der Sexualität, sich aktuell realisierend zugleich in Verklemmtheit und obszönem Verhalten, thematisiert zumeist in Verbindung mit Familie, Hochzeit und Ehe einer kleinbürgerlichen sprachlosen und vorurteilsbeladenen Umgebung, steht dabei im Zentrum.

In der frühen Weimarer Republik setzt sich diese Akzentuierung fort: *Trommeln in der Nacht, Im Dickicht der Städte, Leben Eduard des Zweiten von England,* besonders natürlich das „Lustspiel" (BFA 24, 34) *Mann ist Mann* mit seinem grotesken Zwischenspiel „Das Elefantenkalb oder Die Beweisbarkeit jeglicher Behauptung" weisen—je unterschiedlich—Komödien-Tendenzen auf. In *Trommeln in der Nacht* etwa setzt sich mit der schwangeren „beschädigt(en)" Braut (BFA 23, 239) und dem ehelichen Bett als Ort des Happy Ends die kleinbürgerliche Scheinidylle des Familienlebens

der *Hochzeit* fort. Auch die „komische" Gestalt (BFA 23, 240) des lange verschollenen, aus dem Krieg heimgekehrten Verlobten Kragler und der Aspekte des Geldes, der „guten Partie," verstärken das Komödienhafte. Ein pragmatischer Materialismus steht den Idealen der „Oh-Mensch-Dramatik" des Expressionismus (BFA 23, 240), dem Neuen Menschen und der geistigen Revolution, ebenso entgegen wie der „starke, gesunde, untragische Ausgang," den Brecht an anderer Stelle sogar „komisch" (BFA 26, 132) nennt. Diese komödienhafte Theaterform manifestiert sich auch in ihrem selbstreflexiven Spielcharakter—„Es ist gewöhnliches Theater. Es sind Bretter und ein Papiermond und dahinter die Fleischbank, die allein ist leibhaftig" (BFA 1, 227)—sowie in der für die Komödie typischen Publikumsansprache: „Glotzt nicht so romantisch! Ihr Wucherer!" (BFA 1, 229)

In *Mann ist Mann*, mit der Gattungsbezeichnung „Lustspiel" (BFA 2, 93) im Untertitel, findet dagegen eine heitere Zerstörung der Privatperson statt. Der Kleinbürger Galy Gay, der „Mann, der nicht nein sagen kann" (BFA 2, 102), wird zu einem neuen Typus von Mensch umgebaut; die eigentlich tragische Destruktion des Individuums vollzieht sich in den verschiedenen komischen Verkleidungen und Verwandlungen von Galy Gay, Jip und Fairchild als parabolische Komödie—„es ist eine lustige Sache." (BFA 24, 42).

Die Nähe zur Komödie setzt sich in *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* mit Spiel im Spiel, Nummernkomödie, blasphemischer Parodie, grotesker Kapitalismuskritik und der kulinarischen Form als antikulinarische Kritik der kulinarischen Oper ebenso fort wie in der *Dreigroschenoper,* dieser komödienhaften Weiterentwicklung von John Gays Parodie der Händel-Oper, mit ihren parodistischen Liebesszenen, der satirischen Gleichstellung von Bürger und Räuber, der komischen Persönlichkeitsspaltung des Polizeipräsidenten Brown, Peachums boshaft-komischer ökonomischer Ausbeutung der Moral und dem Komödienschluss des rettenden reitenden Boten.

In der neuen Form des epischen Theaters gelingt Brecht hiermit die Realisierung seiner Forderung nach der „politische(n) Komödie großen Ausmaßes" „voll Leiblichkeit und Bosheit" (BFA 21, 95).

Episches Theater und Lehrstück—von der Weimarer Republik zur DDR

Selbst *Im Dickicht der Städte* und in der *Verurteilung des Lukullus*, Theatertexte, deren Protagonisten sterben, finden sich Komödienelemente, eine spezifische Konstellation, die in der *Heiligen Johanna der Schlachthöfe* und im *Badener Lehrstück vom Einverständnis* besonders intensiv zum Ausdruck kommt. In der *Johanna* sind es vor allem Sprachformen und Versarten der „pontifikale(n) Linie" (BFA 26, 416) sowie thematische Aspekte der deutschen Klassik, die, realisiert in Bezug auf Dosenfleisch-Kapitalisten, Schlachthof und Kapitalbewegungen, als Parodie sichtbar werden und so das idealistische Streben und leidvolle Scheitern der Johanna mit komischen Passagen konfrontiert. In dem *Badener Lehrstück* dagegen hat Brecht in der

dritten Szene als „Dritte Untersuchung" eine Clowns-Szene eingefügt, in der er auf makaber-groteske Weise Hilfeverweigerung und Tod mit Komik-Aspekten in der Art des Slapsticks verbindet und damit die Hilfeverweigerung in der zweiten Untersuchung, dargestellt durch *„Photographien,"* auf denen *„Menschen von Menschen abgeschlachtet werden"* (BFA 3, 30), komisch kontrastiert. Zugleich aber setzt er in der grotesken Körperzerstückelung die Destruktivität von Hilfe in Szene und beendet die Demontage des Herrn Schmitt mit dem bösen, von schallendem Gelächter begleiteten Satz: „Ja, Herr Schmitt, alles können Sie nicht haben."(BFA 3 35)

Die Lehrstücke sind durchweg von Gewalt und Tod bestimmt, der Flieger, der Knabe, der junge Genosse, der Kuli und Fatzer müssen sterben, ob mit ihrem Ein-Verständnis oder ohne, ob „zu eigentümlich" in der von Brecht bewusst akzentuierten doppelten Bedeutung oder in der „kleinsten Größe" (BFA 3, 44 und 38). Gleichwohl sind diese Texte als Spielvorlagen für „die durchführung bestimmter handlungsweisen, einnahme bestimmter haltungen, wiedergabe bestimmter reden," sie dienen sowohl der „nachahmung hochqualifizierter muster" als auch dem „überlegte(n) andersspielen," in keiner Weise tragisch.[8] Die Spielenden spielen und beobachten, reflektieren und kommentieren, sie tauschen die Rollen und sie wechseln zwischen der Einfühlung in die Rollen und der Distanzierung davon im Sinne von Brechts: „einverstanden sein heißt auch: *nicht* einverstanden sein."[9]

Anders als Johanna überleben die Protagonisten in den großen Exildramen; Galilei, Mutter Courage und Shen-te, Puntila und Matti, Ui und Schweyk, Grusche und Azdak bieten im Sinne eines offenen Endes den Zuschauern die Möglichkeit, selbst ihre Schlussfolgerungen und Konsequenzen zu ziehen. Nach dem Exil, in dem mit Schweyk, Azdak sowie Puntila in dem „komische(n) Spiel" (BFA 6, 285) *Herr Puntila und sein Knecht Mati* und Arturo Ui mit seiner „Travestiewirkung" (BFA 26, 472) in *Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui* vier wichtige Komödien-Figuren entstanden, konzentriert sich Brecht auch in der Nachkriegszeit gerade mit seinen Bearbeitungen besonders auf Komödien. Zwar erinnert die Inszenierung der sophokleischen *Antigone*, insbesondere der Entsetzensschrei in Brechts Vorspiel (vgl. BFA 8, 196f.) an die unbegreiflichen Schrecken des barbarischen Krieges. Die auf die gesellschaftlichen Widersprüche der deutschen Misere konzentrierte Inszenierung von Lenz' *Hofmeister* (1950), die Gerhart-Hauptmann-Bearbeitung *Biberpelz und roter Hahn* (1951), Brechts *Turandot oder Der Kongreß der Weißwäscher* (1953/1969), die „Bauernkomödie" (BFA 24, 437) *Katzgraben* (1953), Molières Charakterkomödie *Don Juan* (1954) und schließlich George Farquhars *Pauken und Trompeten* (1955) zeigen jedoch, wie intensiv sich Brecht weiterhin mit der Komödie und dem Komischen beschäftigt. Der Sieg über den deutschen Faschismus und die Errichtung des ersten sozialistischen Staates auf deutschem Boden scheinen Brechts geschichtsphilosophische Konzeption der heiteren Überlegenheit über den Kapitalismus nochmals verstärkt zu haben.

Die Strukturähnlichkeit von Komödie und epischem Theater

Der Komödien-Aspekt kommt darüber hinaus ebenfalls in Brechts theatertheoretischen Überlegungen zum Tragen und zwar, wie in der Forschung immer wieder betont worden ist, in der Form der Strukturähnlichkeit von epischem Theater und Komödie.[10] Beide Theaterformen verhindern Einfühlung, erzeugen Distanz und basieren auf Kritik an bestehenden Verhältnissen und vorgestellten Situationen, an vorhandenem Verhalten und vorgeführten Haltungen, so dass—wie Brecht anmerkt—„in den Komödien" noch „(a)m ehesten" „episch gespielt wird."[11] Brecht selbst schreibt in den „Anmerkungen zur *Dreigroschenoper*": „Überall aber, wo es Materialismus gibt, entstehen epische Formen in der Dramatik, im Komischen, das immer materialistischer, ‚niedriger' eingestellt ist, am meisten und öftesten." (BFA 24, 67)

Allerdings ist Brecht eben doch nur „beinahe" ein „Komödienschreiber"; es gibt Berührungspunkte zwischen der Komödienform und dem epischen Theater, etwa den der Verfremdung, aber keine Strukturidentität. Auch fehlt im epischen Theater in der Regel das traditionelle Happy End, und viele komödienhafte Texte Brechts sind weder komisch noch führen sie zum Lachen oder es bleibt den Lesern und Zuschauern angesichts grotesker oder sogar grausamer Überzeichnungen im Halse stecken. Oft vermischen sich tragische und komische Tendenzen, denn es

> besteht für die scharfe Trennung der Genres kein Grund mehr—...Die Vorgänge nehmen jeweilig den tragischen oder komischen Aspekt an, es wird ihre komische oder tragische Seite herausgearbeitet....Genauer genommen, tritt in solchem Fall der komische Aspekt im Tragischen oder der tragische im Komischen als Gegensatz kräftig hervor. (BFA 23,300)

Ca. 25 Jahre später heißt es in Bezug auf die Personen des *Hofmeister*: „Auf diese Weise sind die Personen auch nicht entweder ernst oder komisch, sondern bald ernst, bald komisch." (BFA 24 388) und auch im "Nachtrag zur Theorie des *Messingkaufs*" formuliert Brecht abschließend: „Die Beschäftigung mit der Wirklichkeit setzt die Fantasie erst in den rechten genußvollen Gang. Heiterkeit und Ernst leben in der Kritik auf, die eine schöpferische ist." (BFA 26 408)

Texte voller Heiterkeit und Ernsthaftigkeit, Lachen und Schrecken findet man demnach in Brechts gesamtem Werk, von der *Hochzeit* bis zu *Turandot*; Brecht ist auch hier ein Meister der „verschiedensten Stile" (BFA 26 408) und des Formexperiments, d.h. in den Theatertexten, bei einzelnen Figuren, Situationen oder Dialogen, verwendet Brecht die unterschiedlichsten komischen Elemente und Komödienarten als *Material* für seine Theaterarbeit.

2 *Baal*—eine Komödie?

In diesem Kontext stellt sich die Frage, ob Brechts *Baal* ebenfalls ein komödienhafter Theatertext ist. Auf den ersten Blick würde man den Protagonisten Baal wohl so beschreiben: Er ist ein widerlicher Kerl, der andere Menschen ausnutzt, vor allem Frauen, aber auch seine Mutter und seine Freunde, der sich ganz auf seine Sinnlichkeit sowie seinen Genuss konzentriert und seinem Egoismus frönt, dabei ständig in Konflikt mit der Gesellschaft kommt, auf die „schiefe Bahn" gerät und schließlich elendig krepiert. Gibt es da was zu lachen, ist das nicht eher bedrückend oder zumindest ernst?

Caspar Neher: "Baal" (Tuschezeichnung, undatiert)

Bei der Frage in einem Seminar nach den ersten Leseeindrücken vom *Baal* stand bei den Antworten der Studierenden—wie nicht anders zu erwarten—Baals Frauenfeindlichkeit im Mittelpunkt, für die er deutlich kritisiert und moralisch verurteilt wurde. Die meisten Studierenden entwarfen dementsprechend ein negatives Bild, nur einige fanden seine Haltung als Außenseiter und Verbrecher zumindest ambivalent. Ganz wenige berichteten allerdings auch, dass sie beim Lesen bisweilen gelacht hätten und dass sie Baals Verhalten zum Teil komisch fänden.

Ausgehend von verschiedenen Rezeptionsweisen aufgrund unterschiedlicher Vorerfahrungen und Lesegewohnheiten wird hier sichtbar, dass es offensichtlich differente Lachkulturen gibt und zwar nicht nur zwischen den Kulturen und den Zeiten,[12] sondern auch zwischen gesellschaftlichen Gruppen und Schichten, vielleicht sogar zwischen einzelnen Individuen. Nicht nur der Text selbst ist nämlich Ausdruck des Habitus einer Kultur, aus der heraus er entstanden ist, sondern auch die Reaktion der Rezipienten basiert auf einem Habitus „als ein System der verinnerlichten Muster."[13] Beides zusammen bildet die Basis für die Frage nach dem Komischen und Komödienhaften des *Baal*, deren Spezifik im Folgenden genauer untersucht werden soll.

Erster Zugang: Die Gattungsfrage

Brecht nennt den Theatertext *Baal* zunächst eine „Komödie,"[14] wohl weil er das „Plebejische,"[15] das Niedrige, Materielle und Sinnliche als „Antithese" (BFA 1 507) zu der pathetischen Vergeistigung und dem hohlen Idealismus von Hanns Johsts Grabbe-Tragödie *Der Einsame: Ein Menschenuntergang* versteht, denn es ist schon für den jungen Brecht „schimpflich, Tragödien zu schreiben." (BFA 26, 171). *Baal* „entstand," wie Brecht 1925 rückblickend anmerkt, „um ein schwaches Erfolgsstück in den Grund zu bohren, mit einer lächerlichen Auffassung des Genies und des Amoralen." (BFA 26, 282)

Die erste heute bekannte Fassung von 1918 trägt allerdings die neutrale Gattungsbezeichnung „Theaterstück,"[16] und in der Widmung „An meinen Freund Orge!" in der Fassung von 1919 heißt es: „Baal ist weder eine besonders komische noch eine besonders tragische Natur. Er hat den Ernst aller Tiere"(BFA 1, 18). Offensichtlich wird das ursprünglich geplante Komödienhafte in eine neutrale Gattungsform zurückgenommen, die schon in dieser frühen Zeit an Brechts bereits erwähnte spätere Äußerungen über die Vermischung von komischen und ernsten Elementen erinnert. Dies belegt auch der Bezug des *Baal*-Textes zugleich auf Hebbels tragisches Drama *Judith* und auf Nestroys komische Hebbeltravestie *Judith und Holofernes*.

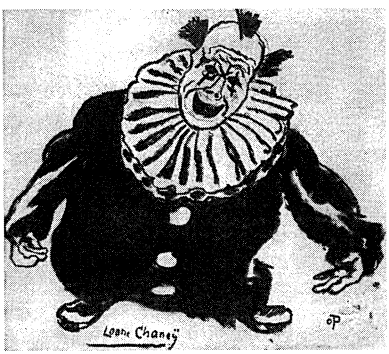
„Ich schreibe an einer Komödie: 'Baal frißt! Baal tanzt!! Baal verklärt sich!!!'" (BFA 28, 57 vgl. 28, 51) heißt es aufschlussreich in einem Brief von Brecht an Caspar Neher vom 30. Mai 1918. Das Fressen in diesem Komödientitel steht offensichtlich für die körperlichen Bedürfnisse des Menschen, ein Fressen, das Brecht in seiner negativ-zerstörerischen wie positiv-sinnlichen Form auch in den folgenden Jahrzehnten immer wieder thematisiert (*Dreigroschenoper, Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny, Leben des Galilei)*. Tanzen bedeutet Ästhetik und Kunst; dabei ist auffällig, dass nicht von Literatur oder Malerei die Rede ist, sondern der ästhetische Ausdruck des Körpers, die Bewegung in engem Bezug zur Musik betont wird, was sowohl auf spezifische Theaterformen als auch auf Rituale und orgiastische Feste von den Dionysien bis zum Karneval hinweist. Auch im *Baal*-Text ist Tanzen mehrfach von Bedeutung, etwa Baals Tanzvergnügen mit Sophie Dechant (BFA 1, 46) und bei ländlichen Festen (BFA 1, 72) bzw. sein „Freudentanz" (BFA 1, 54) nach dem Sieg über seine Feinde:

> Ich lebe von Feindschaft. Mich interessiert alles, soweit ich es fressen kann. Töten ist keine Kunst. Aber auffressen! Aus den Hirnschalen meiner Feinde, in denen ein schmackhaftes Hirn einst listig meinen Untergang bedachte, trinke ich mir Mut und Kraft zu. Ihre Bäuche fresse ich auf und mit ihren Därmen bespanne ich meine Klampfe. Mit ihrem Fett schmiere ich meine Schuhe, daß sie beim Freudentanz nicht drücken und nicht knarren bei der Flucht." (BFA 1, 54)

Fressen und Tanzen erhalten in diesem Opferritual eine deutlich sakrale Komponente. Besonders sichtbar wird der religiöse Bezug jedoch in der dritten Tätigkeit, dem Sich-Verklären, das sich weniger auf einen beseligten, glücklichen Gesichts- oder Körperausdruck Baals bezieht als auf überirdische Erhöhung und innere Erleuchtung. Die Parallele zu der Verklärung Jesu, eng verknüpft mit dessen Leidensweg und Auferstehung, ist offensichtlich,[17] muss allerdings im Kontext der Gattungsbezeichnung „Komödie" aus christlicher Sicht als blasphemische Parodie verstanden werden: Baal, der Antichrist auf einem Anti-Passionsweg voller Sinnlichkeit und Genuss, voller Ekstase und Rausch:

> Ich sehe den Himmel über euch Säufern. Er ist hoch und voll einer seltsamen Harmonie. Da habt ihr alle Platz, ihr Elenden, ihr Tiefverkommenen. Ihr habt die Einfalt des Herzens, und ihr seid die unartigen Lieblinge Gottes. Nur die Trunkenen sehen Gott. (BFA 1, 75)

Mitte Juni 1918 scheint eine erste Fassung von 24 Szenen schon abgeschlossen zu sein. Deren Titel hat Brecht noch um die Frage „Was tut Baal?" (BFA 28, 59) ergänzt, womit dem ursprünglich ekstatisch-expressionistischen, mit Ausrufezeichen überhäuften Titel durch die Frageform und die Betonung der Handlung eine Dimension der Offenheit hinzugefügt wird. In der ersten heute bekannten Fassung von 1918 hat Brecht den frühen Titel lakonisch und prägnant auf den Namen Baal konzentriert.



Zweiter Zugang: Die Clowns

In den Texten von Brecht, der bekanntlich Valentin und Chaplin verehrte, finden sich durchaus komische Figuren und sogar Clowns, wie etwa im *Badener Lehrstück* und in einem undatierten Text mit dem Titel *Clownerien* (BFA 10.1, 562f), in dem es ebenfalls um makabre Spiele von Zerstörung und Tod geht. Schon 1920 schreibt Brecht durchaus mit Bezug zu *Baal*:

> Wenn ich ein Theater in die Kluven kriege, ich engagiere zwei Clowns. Sie treten im Zwischenakt auf und machen Publikum. Sie tauschen ihre Ansichten über das Stück und die Zuschauer aus. Schließen Wetten ab über den Ausgang...Der Schlager der Woche wird persifliert (Auch Hamlet, auch Faust.) In der Tragödie wird die Szenerie auf offener Bühne umgebaut. Clowns gehen über die Bühne, ordnen an: Er geht jetzt unter, ja. Machen Sie das Licht düsterer. Die Treppe macht einen tragischen Eindruck... Hier findet die Hauptszene statt. Es wird sogar geweint. Die Heldin hat Taschentücher zugesteckt. Oh, wär es zu Ende! (Sie sagen das alles traurig, wirklich ernsthaft, es sind grünbelichtete, traurige Burschen, die grünen Engel, die den Untergang herrichten...) Die Clowns reden über die Helden wie über Privatpersonen. Lächerlichkeiten, Anekdoten, Witze. Sie sagen von David: Er wäscht sich zu wenig. Und von *Baal* (Hervorhebung), in der letzten Zeit: Er ist verliebt in den Schmutzfinken.—Dadurch sollen die Dinge auf der Bühne wieder real werden. (BFA 26, 150f.)

Diese Clowns kommentieren das Geschehen, greifen in die Handlung ein und zeigen so deutlich, dass hier Theater gespielt wird, dieses Spielen aber zugleich einen Bezug zum Realen hat. Sie verfremden, distanzieren und lassen die tragische Handlung in komische Szenerie umschlagen. Sie selbst aber richten „ernsthaft," „traurig" „den Untergang" her. Hier schon, wie später im epischen Theater, vermischen sich Ernst und Spaß, und es entsteht strukturell Komisches ohne konkrete Komik, ohne Klamauk oder dröhnendes Gelächter.[18]

Das „Urtier" Baal—eine grotesk-monströse Gestalt

Baal wird im Text selbst als „Hamster," als „ein ungeheurer Genüßling, ein Kloß, der am Himmel Fettflecken hinterläßt, ein maitoller Bursche mit unsterblichen Gedärmen!" (BFA 28, 57) charakterisiert. Er hat den „peinliche(n) Schädel des Sokrates und des Verlaine" (BFA 1, 18), eine Beschreibung in Brechts Widmung, die sich offensichtlich auf Otto Hausers Anmerkung in seiner Verlaine-Übersetzung von 1918 bezieht, Verlaines Kopf gleiche „immer mehr de(m) eines Sokrates oder eines Fauns."[19] Auffällig ist, dass Baals Kopf damit zugleich aber auch an den von antiken Schauspielern, an Arlecchino-Masken, an Clownsgesichter (siehe Abbildungen) und vor allem an Possenreißer und Komiker des 16. und 17. Jahrhunderts erinnert, von denen es heißt, dass „sie durch dunkle Farbe, eine große oder zerquetschte Nase, kleine Augen oder Triefaugen, eine gekräuselte Stirn oder einen kahlen Kopf karikiert werden."[20]

Das Animalische an Baal wird besonders in Bezeichnungen wie „Orang-Utan" (BFA 1, 44), „Elefant" (BFA 1, 39) und „Viech" (BFA 1, 33) angesprochen, und der Geistliche empört sich in der Gefängnisszene: „Sie sind ein Tier. Sie sind *das* Tier. Das Urtier! Ein schmutziges, hungriges Tier, das schön ist und gemein." (BFA 1, 55) Im *Lebenslauf des Mannes Baal*, dem Baal-Text von 1926, vergleicht sich Baal selbst mit dem Saurier „Ichthyosaurus,"[21] „das älteste unter allen Tieren" (BFA 1, 145), das sich weigert, die rettende Arche Noah zu besteigen und so als archaischer Einzelgänger untergeht.

Die Figur Baal erinnert in ihrer Leiblichkeit zudem an die grotesken Gestalten, von denen Michail Bachtin in seinen Untersuchungen zur Lachkultur spricht. Die Körperkonzeption der unfesten Leibgrenzen, der Körperteile, „durch die die Welt in den Körper eindringen oder aus ihm heraustreten kann, oder mit denen er selbst in die Welt vordringt, also die Öffnungen, die Wölbungen, die Verzweigungen und Auswüchse" stehen für das „Unfertige, ewig Entstehende und Erschaffende." Diese prozesshafte Verbindung von Tod und Zeugung, Werden und Vergehen, Essen und Ausscheiden, die Universalität des Körpers, gehört laut Bachtin zu einer *Gegenkultur*, die „den Menschen von allen inhumanen Zwängen, die die herrschenden Vorstellungen von der Welt bestimmen" befreit und „diese Zwänge als relative und nur beschränkt gültige" „entlarvt."[22]

Der „Provokateur" Baal als Komplementärfigur

Diese grotesk-körperlichen, animalisch-dämonischen, ja apokalyptischen Aspekte gehen in ihrer Radikalität über ein eindimensional negatives Bild Baals hinaus, sie verweisen vielmehr auf das Andere außerhalb gesellschaftlicher Normen, auf den Außenseiter, der an Archaischem festhält und zugleich Neues erprobt, Vorhandenes als unbrauchbar entlarvt und Normen in Frage stellt. „Urtier," „Saurier," „Faun," man könnte noch die Bezeichnungen Satyr und Narr ergänzen, lassen an eine grotesk-monströse Gestalt denken, die in ihrer Körperlichkeit, Gewalttätigkeit und sexuellen Triebhaftigkeit jegliche gesellschaftliche „Normalität" negiert. Baal ist „unbedenklich(er), frech(er)" und rücksichtslos, er ist „erdig(er)" und zugleich frei, „einfältig(er)" BFA 26, 129),[23] aber auch erfahren, eine Figur des Chaos und der Zweideutigkeit, der Spontaneität und der augenblickshaften Ekstase, der körperlichen Präsenz und der sexuellen Triebhaftigkeit, des Spielerischen und Ästhetischen. Er erinnert an die saturnalische Verkehrung von unten und oben, wie es in den Saturnalien, dem Fest zu Ehren von Saturn, des römischen Gottes der Aussaat, und später im christlichen Karneval praktiziert wurde, allerdings ohne deren dritte Stufe, in der am Ende das „normale" gesellschaftliche Gefüge wieder hergestellt wird.

Über den einfachen Gegenentwurf hinaus ist Baal eben nicht nur der Gegenspieler der Gesellschaft, eher wäre er als eine *Komplementärfigur* zu bezeichnen, die in ihrer körperlichen Ambivalenz eine Mittlerstellung zwischen Kultur und Natur einnimmt. Er steht dem mittelalterlichen Spielmann (joculator, mimus, histrio),[24] dem grotesken Buffon[25] dem

„'Narren' mit unterirdisch-tierischer, ‚teuflischer' Bezugnahme" nahe, der „in untrennbarer ambivalenter Einheit von Akteur und Maske, von Symbol und Realität ein Schwellen-Prinzip" „verkörpert."[26] Baal erinnert an Trickster-Figuren mit ihrer Verbindung von Gegensätzlichem, ihrer Verkörperung von Widersprüchlichem und Andersartigem.[27]

Die Buffonen, Narren und Spielleute sind untrennbar verbunden mit Sexualität, Fressen und Saufen, Kot und Ausscheidungen aller Art, Gewalt und Spiel sowie oraler literarischer Produktion und öffentlicher Inszenierung. All dieses findet man bei genauer Lektüre—so meine These—auch in Brechts *Baal*-Text.

Dieser beginnt mit einer Soirée-Szene, in der der Dichter Baal nach der Rezitation einiger seiner Gedichte zum einen auf der Höhe seines gesellschaftlichen Erfolgs steht, zum anderen aber mit seinem Saufen und Fressen als „saurierhafter" Fremder in dieser Gesellschaft auftritt. Während die Damen und Herren Konversation treiben und ihn als Dichter-Genie, „Meister" und „Vorläufer des großen Messias der europäischen Dichtung" (BFA 1, 23) feiern, isst und trinkt Baal nahezu schweigend, bis es zum Eklat kommt und die Szene wie in einer slapstickhaften Prügel-Komödie mit einer Schlägerei endet. Man könnte die Hypothese aufstellen, dass Baal sich wie ein Trickspieler (Trickster) in die feine Welt der Soirée eingeschlichen hat, allein um seine materiellen Bedürfnisse zu befriedigen.

Baal ist für die Gesellschaft, so Brechts rückblickende Formulierung von 1938, der „Provokateur, der Verehrer der Dinge, wie sie sind, der Sichausleber und der Andreausleber" (BFA 26, 323), der sich gegen die „Verwurstung" „seiner Talente," gegen „eine(r) Welt, die nicht eine ausnutzbare, sondern nur eine ausbeutbare Produktivität anerkennt," wehrt (BFA 23, 241).

Gewalt und Zerstörung

Entgegen der Komödientradition bildet die Prügelszene im *Baal* nicht den „Höhepunkt" vor der Versöhnung, sie steht vielmehr ganz am Anfang und beweist Baals Kraft und Gewalttätigkeit. Während in Brechts *Kleinbürgerhochzeit* die Möbel, Symbol für die handwerklichen Fähigkeiten des Bräutigams und zugleich für die familiäre Geborgenheit im eigenen Heim, im Verlauf der Hochzeitsfeier nach und nach ungewollt kaputtgehen—zu guter Letzt noch das Hochzeitsbett—und damit die Brüchigkeit der Verhältnisse gezeigt wird, destruiert Baal in seiner Aggressivität zumeist mit voller Absicht und lustvoll seine Bindungen an die Gesellschaft, seine Erwerbsquellen (Redaktion (Fassung 1918), Kabarett), seine menschlichen Beziehungen, die Frauen in seiner Nähe, seinen besten Freund, vor allem aber—ganz wörtlich—die bürgerliche (Abend)-Gesellschaft: „BAAL *steht inmitten Niedergeschlagener, Flüchtender, zerrauft, siegreich. Schreitet hinaus:* Mich stören! Ich will euch zeigen, wer Herr ist!" (BFA 1, 26) Programmatisch heißt es im „Choral vom großen Baal":

> Und schlägt Baal einmal zusammen was
> Um zu sehen wie es innen sei –
> Ist es schade, aber's ist ein Spaß
> Und's ist Baals Stern; Baal war selbst so frei. (BFA 1, 20)

Entsprechend kennt er auch weder Mitleid noch Nächstenliebe—„Ich kann keinem helfen." (BFA 1, 45)—und verweist damit schon auf die späteren Brecht-Figuren Fatzer und den bösen Baal den asozialen sowie auf die Lehrstücke. Im *Badener Lehrstück vom Einverständnis* wie auch im *Bösen Baal der asoziale* werden jegliches Mitleid und jede Hilfe verweigert, „das schöne Tier das/ Grausame," wie der „Rechte Chor" Baal nennt (BFA 10.1, 672), begegnet „der grausamen/ Wirklichkeit/ Grausamer," denn „Hilfe und Gewalt geben ein Ganzes/ Und das Ganze muß verändert werden" (BFA 3, 35f), wie es im *Badener Lehrstück* heißt.

Sexualität und Kleinbürger

Baal lebt als ein Fremder in der bürgerlichen Gesellschaft; er hat ein völlig anderes Verhältnis zum Leben und zur Arbeit, zu Familie und Kindern, zu Hochzeit und Ehe sowie vor allem zur Sexualität als seine Umgebung, besonders gut sichtbar im Vergleich mit den Kleinbürgern in Brechts anderen frühen Theatertexten, *Kleinbürgerhochzeit* und *Trommeln in der Nacht*. So wird in dem ersten Text, entsprechend der verklemmten Sexualmoral der Personen, in einem Selbstbezug von dem „Stück ‚Baal'" als einer „Sauerei" gesprochen, das „das Familienleben ...in den Schmutz" zieht (BFA 1, 258). Doch nicht Baals Sinnlichkeit ist die „Sauerei," sondern die verdrängte Lüsternheit, die angedeuteten Obszönitäten, die destruktive Heuchelei und doppelte Moral der Kleinbürger bei der Hochzeitsfeier. In einem in die erste Szene der Fassung von 1919 eingefügten Monolog empört sich Baal gegen eben jene Tabuisierung von Sexualität:

> Ihr lebt zu schlecht....Euch macht Eitelkeit dumm... Keiner lebt. Jeder will herrschen...Habt ihr kein Fleisch, Weiber—*nur* Männer? ...Unterm Kleid seid ihr nämlich alle nackt....; wo es finster ist, drängen sich schnell Leiber zusammen, im Vorbeigleiten, und vergessen den Weg nie. Habt ihr nicht Hunger?...Erinnert ihr euch nicht? Tut nicht so, ihr seid auch Säue, und das gefällt mir. (BFA 1, 24f.)

Brechts Baal, der hier ein Beispiel für die „Subtraktionsanthropologie,"[28] die den Menschen auf den Körper oberhalb der Gürtellinie reduziert, gibt, stellt damit den Widerspruch von Sexualität und gesellschaftlichen Normen bloß, ein Widerspruch, der—so Brecht 10 Jahre später—zu einer komischen Wirkung führt.

> Aber das Geschlechtliche in unserer Zeit gehört unzweifelhaft in den Bezirk des *Komischen* [Hervorhebung], denn das Geschlechtsleben steht in einem Widerspruch zu dem gesellschaftlichen Leben, und dieser Widerspruch ist komisch, weil er historisch ist, d.h. durch eine andere Gesellschaftsordnung lösbar ist. (BFA 24, 64)

Liebe kennt Baal nicht, da er zu einer engen, dauerhaften Bindung nicht fähig ist, er ist immer allein. Aber sexuellen Genuss, die körperliche Liebe, die, wie er sagt, als „Tanz durch Höllen" und „durch Paradiese" „alle Schranken durchreißen" „muß," erlebt er im höchsten Grade:

> Wie zwei Bäume die Wurzeln durcheinanderschieben, so verstricken sich eure Glieder, ihr versteckt euch eins im andern. Du weißt nicht, wessen Herz schlägt, wenn du's fühlst, und was wie Kampf auf Leben und Tod ist, ist die innigste Umarmung." (BFA 1, 28)

Ungewollte Schwangerschaften jedoch, die bei Anna Balicke in *Trommeln in der Nacht* und der Braut in der *Kleinbürgerhochzeit* als „Beschädigungen" der Braut gelten, aber von dem Bräutigam entgegen den bürgerlichen Tugendvorstellungen letztlich akzeptiert werden, negiert Baal, weil sie Bindung bedeuten, denn „Kinder fürchtet sogar Baal.„ (BFA 1, 20) Baal stellt also den sexuellen Aspekt gegen den der Fortpflanzung, damit aber löst sich das komische Element von Familie, Hochzeit und Ehe auf; ausgehend von einem „phallische(n) Materialismus" schreibt Brecht mit *Baal*—so könnte pointiert formuliert werden—eine männliche „Potenzkomödie."[29]

Der skatologische Aspekt

Die Nahrungsaufnahme und die thematisierte Sexualität der ersten Szene werden in der dritten Szene, der „Branntweinschenke," im Lied von Orge (Fassung 1919) durch den skatologischen Aspekt der Exkremente ergänzt.

> Orge sagte mir: Der liebste Ort, den er auf Erden hab
> Sei nicht der Rasenplatz am Elterngrab.
> Sei nicht ein Beichtstuhl, nicht ein Hurenbett
> Und nicht ein Schoß weich weiß und warm und fett.
> Orge sagte mir: Der liebste Ort
> Auf Erden war ihm immer der Abort.
> ...
> Und doch erkennst du dorten was du bist:
> Ein Bursche der auf dem Aborte frißt" (BFA 1, 31)

Maßlose Potenz, aber vor allem maßloses Fressen verbinden sich im Kontext von Sinnlichkeit und Fruchtbarkeit mit dem Bereich der Exkremente. Hier bestehen erneut deutliche Parallelen zu dem Possenreißer des 16. Jahrhunderts und auch noch zum späteren Hanswurst, bei dem sich die Beziehung von Ernährung und Entleerung als komisches Element manifestiert: Er

> schwimmt im Kot, er spielt mit den physiologischen Worten des Unterleibs, ist auf ewig mit den Exkrementen, mit dem ersten Zeichen des Lebens und der ackerbauenden Zivilisation verbunden.[30]

Symbol für diese sinnliche Lust, aber auch für Hunger und Armut, ist im *Baal*-Text der „Bauch" (BFA 1, 31), den Baal in derselben Szene in Ergänzung zum „Kopf" bewusst hervorhebt.

Die Form der Präsentation dieser skatologischen Thematik aber ist, wie auf der Soirée, erneut der orale Vortrag von Poesie, jetzt sogar verbunden mit Gesang.

Spiel, Zirkus, Schauspiel

Bei allem Ernst ist Baal immer ein Spieler, der mit Verhaltensweisen, Menschen und Situationen spielt, ob nun auf der Soirée mit der feinen Gesellschaft, in der „Branntweinschenke" (BFA 1, 29) mit seiner Geliebten oder in der Stierszene (BFA 1, 63-66) mit den Bauern. Er initiiert öffentliche Schauspiele und Vorführungen, so etwa in der als Unterhaltung und derben Spaß für die Fuhrleute mit ihrem obszönen Lachen inszenierten „Komödie" (BFA 1, 31) mit Emmi: „Das war mal Zirkus. Man muß das Tier herauslocken!" (BFA 1, 33); oder bei dem von Baal inszenierten „göttliche(n) Schauspiel" (BFA 1, 64) der Stiere, vom Pfarrer, der keinen „Humor" hat, scharf als „kindischer" (BFA 1, 65) Betrug der Bauern kritisiert.

> In der Dämmerung, am Abend. Es muß natürlich Abend sein und natürlich muß der Himmel bewölkt sein, wenn die Luft lau ist und etwas Wind geht, dann kommen die Stiere. Sie trotten von allen Seiten her, es ist ein wundervoller Anblick. (BFA 1, 65)

Beide Szenen basieren auf einem aus Aggression entstehenden Lustpotential. War der „Zirkus" in der „Branntweinschenke" ein profanes Spiel, so erhält die Stierszene als wegen des einmaligen Anblicks inszenierte Natur fast schon eine sakrale Dimension. Die Figur des Baal erinnert hier nicht nur an den westsemitischen Fruchtbarkeitsgott Baal mit dem Stier als sein Symbol im Alten Testament, Widersacher von Jahwe, sondern auch an heidnische, vorchristliche Sakralität in Europa.[31] Angesichts des toten Teddy beschreibt Baal die Natur ebenfalls als „Szenerie": „Der Himmel ist schwarz. Die Bäume zittern. Irgendwo blähen sich Wolken." (BFA 1, 39). Dieses „Fest" (BFA 1, 64 und 66) der Aisthesis und des *Zur-Schau-Stellens* steht wie Baals erfolgreiche öffentlich-situative und *orale* Kunst in scharfem Gegensatz zur Literaturproduktion als Schriftlichkeit und als Ware. Baal „inszeniert" (BFA 1, 52) das Leben, aber er scheitert bei dem Versuch, in seiner Dachkammer ein Drama zu schreiben, und er weigert sich, gegen Bezahlung als „urkomisch(e)" Figur mit *„Frack und Kindermatrosenmützchen"* (BFA 1, 51) in einem Kabarett aufzutreten; durch das Singen eines obszönen Liedes provoziert er einen Skandal und entkommt so der eigenen Lächerlichkeit (vgl. BFA 1, 50).

„Streiche und Abenteuer"

„Ich will ein Stück schreiben über François Villon, der im XV. Jahrhundert in der Bretagne Mörder, Straßenräuber und Balladendichter war," (BFA 28, 45)[32] schreibt der junge Brecht Mitte März 1918 an seinen Freund Caspar Neher und erwähnt damit frühe Überlegungen zu dem Stück *Baal*. In einigen von Baals Liedern, z.B. in „der Tod im Wald" (BFA 1, 70f.), besonders aber in der parodistisch-traurigen und blasphemischen „Legende der Dirne Evlyn Roe" (BFA 13, 102-104)[33] in der Text-Fassung von 1918, lebt in der Tat die orale Balladen-Tradition der mittelalterlichen Spielleute und Balladensänger weiter. Die „'Streiche und Abenteuer' der alten Volksepen," die Brecht im Kontext von *Herr Puntila und sein Knecht Matti* erwähnt (BFA 24, 294), sind für ihn noch lebendig. Baal ist also wie Villon ein Balladendichter, er wird wie dieser zum Mörder, und er ist ein Gauner, der anderen Menschen Streiche spielt.[34] So hängt er die Stiefel der Holzfäller „über Nacht ins Wasser," damit sie nicht arbeiten können, „nur weil er faul war." (BFA 1, 39); er trinkt den Schnaps des toten Teddy (BFA 1, 42), klaut in der Fassung von 1955 noch auf dem Sterbebett Eier, flieht durch das Toilettenfenster des Kabaretts (BFA 1, 52) und betrügt in der Stierszene die Bauern allein wegen „ein(es) wundervollen Anblick(s)."

Wie Villon durchquert Baal als Vagabund das Land und lebt in und mit der Natur; er geht mit Ekart auf Wanderschaft, nachdem er zunächst dem Werben Ekarts widerstanden hat:

> Geh mit mir, Bruder! Landstraße, Heuhütte, Bauerndiele, Wald! ...Tanz und Musik und Trinken! Regen bis auf die Haut! Sonne bis auf die Haut! Finsternis und Licht! Weiber und Hunde! (BFA 1, 32)

Baal hat „keine Heimat zu verteidigen." Er trägt sein „Haus" mit sich (BFA 1, 54), wie er betont. In einer Selbstcharakterisierung seines Lebens beschreibt er sehr anschaulich dessen Ambivalenzen zwischen Freiheit, Traum und Tod:

> Wir sind ganz frei, haben keinerlei Verpflichtungen. Wir können zum Beispiel ein wenig schlafen im Heu oder im Freien ... oder gar nicht. Wir können spazieren gehen. Wir können singen. Wir haben Träume vor uns. Wir können auch alle viere gerad sein lassen. Was auf die Extremitäten angewendet ein besserer Ausdruck für Verrecken ist. (BFA 1, 79)

Welch starke Stellung Natur und Landschaft im *Baal* haben und wie eng sie mit dem Protagonisten verschmolzen sind, fällt Brecht noch 1942 in seinem „Journal" auf: „In ‚Baal' ist Landschaft und Sexualität dem großen Asozialen ausgeliefert." Im Weiteren hebt er die „'Baal'sche Landschaft" als einmalig in seinem Werk hervor (BFA 27, 70).[35]

In seiner Freiheitssehnsucht ist Baal durchaus arbeitsscheu und nimmt materielle Unsicherheit und Not in Kauf. So verbringt er manche Nacht in der freien Natur, er lebt in einem Blockhaus und einer Bretterhütte und kehrt in einer „Spitalschenke," in Bauern- und Branntweinschenken sowie in Elendsherbergen ein. Baals Wanderleben ist, wie das der Vagabunden der vergangenen Jahrhunderte, von einem eigenen Rhythmus, einer spezifischen Zeitstruktur und vor allem von den Jahreszeiten bestimmt.

> Im Sommer sind ausgedehnte Reisen möglich, im Spätsommer und Herbst Gärten und Felder reich an Früchten und Gemüse, Scheunen und Kammern gefüllt, es ist die Zeit der Kirchweihen und Jahrmärkte, der Feste, der reichlichen Spenden. Der Winter kommt mit Hunger, Krankheit, Kälte und Tod.[36]

Auch Baal leidet unter dem Winter—„Wenn der Winter nicht bald aufhört, hör ich auf." (BFA 1, 43) –, er ist „schwach vom Winter" (BFA 1, 45); auch Baal wartet sehnsüchtig auf den Frühling, in dem seine Kräfte neu erwachen: „Es ist Frühling. Es wird dunkel und du riechst mich. So ist es bei den Tieren...Und jetzt gehörst du dem Wind, weiße Wolke!" (BFA 1, 45). Vor allem aber genießt Baal den Sommer:

> Sommerluft weht mir um den Bauch. Heißer Wind schüttelt die Hosen um Schenkel und Schienbein. In meiner Nase habe ich den Geruch fruchttragender Ährenmeere und mein Augenlid nachts wölbt sich zum gestirnten Himmel. Weißstaubige Straßen ziehen mich wie Seile von Engeln in den unermeßlich blauen Himmel. (BFA 1, 63)

So wie in einer Art „inneren Kolonisierung"[37] die bäuerliche Agrargesellschaft im Verlauf des 19. Jahrhunderts von der kapitalistischen Industrialisierung zerstört wird, so erfährt auch Baal in Brechts Fassung von 1926 zunehmend Verstädterung und Technisierung: „Die großen Städte strecken ihre Gelenke (sie sind austauschbar) über die alte Landschaft....Die Landschaft verkümmert." (BFA 1, 159ff.)

Die durch das Wanderleben bestimmte Zeitstruktur spiegelt sich in der Episodenstruktur des *Baal*-Textes, die demnach nicht nur vom expressionistischen Stationendrama, sondern auch von der paradigmatischen Reihung der Ereignisse und der Bewegungslogik des Reisens und Wanderns des Vagabunden Baal bestimmt wird. Diese horizontale Bewegung erhält im „Choral vom großen Baal" eine ergänzende kosmologisch-vertikale Dynamik (vgl. BFA 1, 19-21).

Die Strukturhomologie von Komödie und Geldwesen, die auch bei Brecht etwa in der *Kleinbürgerhochzeit, Trommeln in der Nacht, Mann ist Mann* und sogar bei Azdak und Puntila festzustellen ist, reduziert sich im *Baal* auf Gesellschaftsszenen wie „Soirée," „Bar," „Kabarett" und „Nachtcafé." In der liebes- oder poesietrunkenen Dachkammer aber und noch deutlicher in den Naturszenen fehlt sie ganz, was zur Folge hat, dass dort die traditionellen komödienhaften Elemente weniger hervortreten. Entwickelt sich die *Kleinbürgerhochzeit* also von der scheinbaren Idylle zur schwankhaften Komödie, so verläuft die Entwicklung im *Baal* vom Komödienhaften in gesellschaftlichen Räumen und Situationen zur gefährdeten Suche nach einem anderen Leben in der Natur. Diese Naturnähe endet für Baal zwar in Krankheit und womöglich im Tod, aber im Gegensatz zu einem ungelebten Leben mit scheinbarem Happy End, hat er wenigstens gelebt. Wenn Baal am Ende des Theatertextes als „eine völlig erledigte Angelegenheit" angesehen wird, dieser Einschätzung von Baal, auf sein Leben zurückblickend, selbst aber entgegengehalten wird „Es war sehr schön. ... Alles!" (BFA 1, 81), dann wird noch im Sterben die extrem unterschiedliche Lebensauffassung dieser beiden gegeneinander stehenden Wertesysteme deutlich.

3 Komödie und Narr—der doppelt subversive Boden von Brechts Theater

Im *Baal* wird oft gelacht, zumeist derb oder obszön über andere. In der Schlussszene jedoch finden wir neben dem Auslachen Baals durch die Holzfäller und dem Baal zustimmenden, verständnisvollen Lachen von Claude ein lebensbejahendes Lachen des sterbenden Baal, dem das Leben „schmeckt" (BFA 1, 81). Da dieses Schmecken sich aber auf ekelhafte Spucke bezieht, steht auch dieses Lachen nicht für einen versöhnlichen Komödienschluss, sondern für die Konfiguration einer komplementären

Gegenwelt. An die Stelle von Entlarvung des Bösewichts, Versöhnung der Liebenden und Segen des Vaters in der traditionellen Komödie tritt ein Sterben, das allerdings nicht Tod heißt, sondern Wiedergeburt im Kreislauf der Natur, wie es im „Choral vom großen Baal" besonders deutlich wird.

Brecht schrieb *Komödien-Texte*, und er schuf mit Baal als Ausgangspunkt *Narren-Figuren*, bei beiden mischt sich Komisches und Ernstes. Die archaischen Figuren der Narren, der Buffonen, der Vagabunden und Spielleute machen in ihren parodistischen Zeremonien die ‚offizielle' Welt lächerlich, aber sie sind selbst keine komischen Figuren, sondern sie stellen als Vertreter einer anderen Wertordnung in der Verkehrung die Normalität immer wieder in Frage, mal lustig, mal blutig. Ihre Gegenwelt ist zunächst einmal fremd und bedrohlich, nicht jedoch komisch; sie wird es erst in der Inversion und Verzerrung gesellschaftlicher Normen, in der grotesken Körperlichkeit und Kontrast-Situation sowie den Kontingenz-Erfahrungen. Brechts *Baal* lässt bei Lesern und Zuschauern Assoziationen an Bilder von Hieronymus Bosch, Hogarth und Daumier entstehen, in denen Leben und Tod, Lachen und Grauen, Sinnlichkeit und Gewalt, Lust und Zerstörung vornehmlich am Körper sichtbar werden. Brechts Baal *„versetzt" „die Welt in einen...Ausnahmezustand,"*[38] der aber kein gesellschaftlich-*„sittliche(r)"* ist, sondern ein fundamental-anthropologischer.

Nicht die Frauenfiguren aus Brechts frühen Dramen, nicht einmal die späteren berühmten wie die Johanna und die Mutter, Mutter Courage und Frau Carrar, Shen-te und Grusche verkörpern diese Tendenz von Brechts Theater. Sie sind zum Teil vorbildhafte, oft moralische Figuren und stehen zumeist fern jeglicher Komik, sie haben nichts Närrisches, nichts Fremdes, verweisen nicht auf Grenzüberschreitung und Anders-Sein. Brechts Außenseiter sind *männlich*, von Baal über den bösen Baal den asozialen und den Egoisten Johann Fatzer der späteren Lehrstückfragmente bis zu Schwejk und Azdak, dem Glücksgott und Eulenspiegel, die die Baal-Linie—zum Teil allerdings deutlich modifiziert—fortsetzen. Brecht schuf damit Männer-Figuren, die zum einen in ihrem oft phallischen Materialismus an die griechischen Komödienschauspieler und in ihrer Niedrigkeit und Hässlichkeit an Aristoteles Komödientheorie erinnern und zum anderen die Tradition der Narren, Spielleute, und Buffonen fortsetzen. In gewisser Weise stehen sie quer zu dem kritischen Rationalismus und aufgeklärten sozialistischen Fortschrittsdenken, die in der Regel als Charakteristika des Brechtschen Theaters angesehen werden. Stattdessen sprengen sie oft gewalttätig und asozial diesen Rahmen, unterlaufen die gängigen Normen und verkehren die herrschende Wirklichkeit. Brecht sucht mit diesen Figuren offensichtlich nach neuen Möglichkeiten, Sozietät und Sozialität um die Aspekte Sinnlichkeit und Genuss zu erweitern, ohne die das menschliche Glücksstreben nicht vorstellbar ist, und thematisiert so, indem er an Verdrängtes und Deformiertes, vor allem an das verstümmelte „Verhältnis zum Körper" erinnert, die „unterirdische" „Geschichte"[39] der Menschheit. Die Reduktion von Brecht zum Aufklärer, Rationalist oder „grim Teutonic Marxist"[40] erweist sich auch hier erneut als banale Simplifizierung.

Wenn Baal „ein Archetyp" von Brechts „Gesamtwerk"[41] ist, dann finden wir hier eine Text-Schicht, die nicht nur über das kritisch verfremdende epische Theater, sondern auch über die traditionelle Komödienform, ihre gattungspoetische Verfremdung und geschichtsphilosophische Orientierung hinausgeht. Es scheint diese zusätzliche Fundierung in der verkehrten Welt des Narren mit seiner Weisheit und Bosheit, mit seiner Niedrigkeit und Sakralität, mit seiner destruktiven Aggressivität und kraftvollen Körperlichkeit zu sein, die Brechts Texte jenseits von Marxismus, Parabelform und Lehrhaftigkeit bis heute überaus lebendig hält. Brechts „schwarze Komik des Paradoxen, der genussvollen Subversion der in ihrer Dekonstruktionssucht zerstörerischen und zugleich produktiven Clowns oder Trickster"[42] überrascht und irritiert uns immer wieder aufs Neue, so dass wir als Leser und Zuschauer lachen, genießen, erschrecken und—bisweilen sogar nachdenken.

Anmerkungen

[1]Bertolt Brecht, *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller, Hrsg.. (Berlin, Frankfurt am Main: Aufbau-Verlag, Suhrkamp 1987-2000), Bd 27, S. 348; im Folgenden steht das Sigle BFA mit Band- und Seitenzahl hinter dem Zitat.

[2] Brechts Verhältnis zu Komödie und Tragödie wird u.a. dargestellt in Florian Vaßen, „Das Lachen und der Schrei oder Herr Schmitt, die Clowns und die Puppe. Versuch über die Krise der Komödie im 20. Jahrhundert," in *Korrespondenzen, Lachtheater* 6 (1990), H. 7/8, S. 22-30.

[3] Karl Marx, „Der 18te Brumaire de Louis Bonaparte," in *MEW*, Bd. 8 (Berlin: Dietz, 1972), S. 111-207; hier 115ff.

[4] Karl Marx, „Zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie: Einleitung," in *MEW* Bd. 1 (Berlin: Dietz, 1972), S. 378-391; hier S. 382.

[5] Vgl. hierzu Peter Christian Giese, *Das „Gesellschaftlich-Komische": Zu Komik und Komödie am Beispiel der Stücke und Bearbeitungen* Brechts (Stuttgart: Metzler, 1974).

[6] Walter Benjamin; „Der Autor als Produzent," in Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Hrsg. Bd.2. 2 (Frankfurt am Main: Suhrkamp,1977, S. 683-701, hier: S. 699.

[7] Der Begriff Komödie wird im Folgenden in einem weiten Sinne verwendet, so dass er Posse, Schwank, Farce, Burleske etc. umfasst. Vgl. Jürgen Hein, „Die Komödie," in Otto Knörrich, Hrsg., *Formen der Literatur* (Stuttgart: Kröner, 1981), S. 202-216.

[8] Vgl. Reinhold Grimm, „Ideologische Tragödie und Tragödie der Ideologie," in *Zeitschrift für deutsche Philologie* 78 (1969), S. 394-424; siehe dazu die Kritik von Steinweg; Reiner Steinweg, „Brechts *Die Maßnahme*—Übungstext, nicht Tragödie," in *Alternative* 14, 78/79 (1971),S. 133-143.

[9] Reiner Steinweg, Hrsg., *Brechts Modell der Lehrstücke: Zeugnisse, Diskussion, Erfahrungen* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1976), S. 164 und 62.

[10] Vgl.: Eric Bentley, „Die Theaterkunst Brechts," in *Sinn und Form* 9 (1957), S. 159-177 (2. Sonderheft *Bertolt Brecht*); Marianne Kesting, *Das epische Theater: Zur Struktur des modernen Dramas*, 2. Aufl. (Stuttgart Urban Bücher, 1965); Helmut Arntzen, „Komödie und episches Theater," in *Der Deutschunterricht* 21, 3 (1969), S. 67-77; als neuere Untersuchung ist zu nennen: Ralf Simon, „Zur poetischen Anthropologie der Komödie in Brechts *Messingkauf*," in *The Brecht Yearbook/Das Brecht-Jahrbuch* 24 (1999) (Madison: University of Wisconsin Press), S. 277-290.

[11] Ein Gespräch zwischen Brecht und Giorgio Strehler am 25.10.1955 über die bevorstehende Mailänder Inszenierung, in *Bertolt Brechts Dreigroschenbuch: Texte, Materialien, Dokumente*, Siegfried Unseld, Hrsg. (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1960), S. 130-134, hier S. 134.

[12] Vgl. Joachim Ritter, „Über das Lachen," in Joachim Ritter, *Subjektivität* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974), S. 62-92, hier S. 79.

[13] Pierre Bourdieu, *Zur Soziologie der symbolischen Formen*, 2. Aufl. (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1983), S. 143.

[14] „Die halbe Komödie ‚Baal' ist schon fertig." (BFA 28, 50) Brief vom 1.5.18 an Münsterer; vgl. auch den Brief an Neher vom 30.5.18 (BFA 28, 56f.).

[15] Vgl. Hans Mayer, „Bertolt Brecht oder Die plebejische Tradition," in Hans Mayer, *Anmerkungen zu Brecht* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1965), S. 7-23.

[16] Bertolt Brecht: *Baal: Drei Fassungen*, Dieter Schmidt, Hrsg. (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1976), S.9-75, hier S. 9.

[17] Vgl. Markus-Evangelium 9, 2-10, Matthäus-Evangelium 17, 1-9 und Lukas-Evangelium 9, 28-36.

[18] Vgl. Ulrich Weisstein, „Die Komödie bei Brecht," in Wolfgang Paulsen, Hrsg., *Die deutsche Komödie im zwanzigsten Jahrhundert: Sechstes Amherster Kolloquium zur modernen deutschen Literatur 1972* (Heidelberg: Lothar Stiem, 1976), S. 134-153 [Poesie und Wissenschaft XXXVII].

[19] Paul Verlaine, *Saturnische Gedichte: Galante Feste*, Weimar 1918, S. IX; zit. nach BFA 1, 537).

[20] A. Perrucci: *Dell'arte rappresentativa premiditata e all'improvviso*, A.G.Bragaglia, Hrsg. (Florenz: Sansoni 1961), S. 216; zit. nach Piero Camporesi: *Bauern, Priester, Possenreißer, Volkskultur und Kultur der Eliten im Mittelalter und in der frühen Neuzeit* (Frankfurt am Main/ New York: Campus, 1994), S. 127.

[21] Vgl. Axel Schnell, *„Virtuelle Revolutionäre" und „Verkommene Götter": Brechts* Baal *und die Menschwerdung des Widersachers* (Bielefeld: Aisthesis, 1993); in den *Flüchtlingsgesprächen* sprechen Kalle und Ziffel über die vergangene „Zeit der Nichthelden," die entgegen Kalles Meinung nach Ansicht von Ziffel sehr wohl von Bedeutung ist, weil, wie bei dem „Innenleben von einem der letzten Saurier" „etwas Authentisches von ihnen Interesse beanspruchen" „könnte." (BFA 18, 210) Hier scheint mir durchaus eine Parallele zu Baal, diesem Saurier und Antihelden, zu bestehen.

[22] Michail Bachtin, *Rabelais und seine Welt: Volkskultur als Gegenkultur* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1987), S. 76 und 100.

[23] Vgl. auch Brechts stilisierte Selbstcharakterisierung „Ich bin der Fresser, der Plumpdenker, der Verwüstling" (BFA 26, 188).

[24] Vgl. Walter Salmen, *Der Spielmann im Mittelalter* (Innsbruck, Neu-Rum: Helbling, 1983) [Innsbrucker Beiträge zur Musikwissenschaft Bd. 8].

[25] Vgl. Jacques Lecoq, *Der poetische Körper: Eine Lehre vom Theaterschaffen* (Berlin: Alexander, 2003), S. 163-175.

[26] Gerda Baumbach, *Seiltänzer oder Betrüger? Parodie und kein Ende: Ein Beitrag zu Geschichte und Theorie von Theater* (Tübingen, Basel: Francke, 1995), S. 87 [Mainzer Forschungen zu Drama und Theater Bd. 13].

[27] Vgl. Joachim Fiebach, *Die Toten als die Macht der Lebenden: Zur Theorie und Geschichte von Theater in Afrika* (Berlin: Henschel, 1986.).

[28] „Die Subtraktionsanthropologie hat sehr früh, bei Aristoteles bereits ganz entschieden, das Wesen des Menschen bestimmt, indem sie sein Animalisches abzog und den Rest, also eine nicht mehr leibliche Geistigkeit, zum typisch Menschlichen erklärte. Dies geschieht, indem als differencia specifica zwischen Mensch und Tier Ratio überhaupt bestimmt, definiert wird, also nicht als ein eigentümlich menschlicher Modus, sondern als eine ausschließliche Eigenschaft...Zugleich wurde die tiefe Verwandtschaft der menschlichen Wesen mit den anderen Wesen verdrängt." Rudolf zur Lippe, *Sinnenbewußtsein: Grundlegung einer anthropologischen Ästhetik* (Reinbek b. Hamburg: Rowohlt, 1987), S. 17f.

[29] Gerhard Scheit, *Hanswurst und der Staat—Eine kleine Geschichte der Komik: Von Mozart bis Thomas Bernhard* (Wien: Deuticke, 1995), S.201 und 218; Scheit gebraucht den Begriff „Potenzkomödie" allerdings mit Bezug auf Elfriede Jelineks antisexistische und antipatriarchalische Theatertexte wie *Die Raststätte oder Sie machens alle.*

[30] Piero Camporesi, *Bauern, Priester, Possenreißer*, S. 123; Camporesi berichtet vom „rituelle(n) Werfen von *spurcitia* (Schmutz), kotige(m) Konfettiregen, heiterer Ausdruck eines Übergangsritus, der dem neuen Paar Fruchtbarkeit verheißen soll..." (S. 128), und an anderer Stelle charakterisiert er den „Possenreißer" als „schmutzige(n), obszöne(n) und

abstoßende(n) Narr(en) (scurra), der in der Sphäre des Exkrementellen mit unglaublicher Unbefangenheit herumsuhlt..." S. 36.

[31] Vgl. Piero Camporesi, *Bauern, Priester, Possenreißer*, S. 117ff.

[32] Vgl. „Vom François Villon" (BFA 11, 55f.) und „Die Ballade von François Villon" (BFA 13, 113).

[33] Vgl. die verschiedensten Parodien kirchlicher Gedichtformen in Brechts *Hauspostille* (BFA 11, 37-120).

[34] Vgl. „Ballade von den Abenteurern" (BFA 11, 78).

[35] „Die Grundannahme des Stücks ist mir heute kaum noch zugänglich, jedoch scheint sie mir ein Feld abzugeben, auf dem eine überaus genußvolle Beziehung zur Landschaft, zu menschlichen Verhältnissen erotischer und halberotischer Art, zur Sprache usw. entstehen kann." Textauszug aus dem ersten Entwurf von „Bei Durchsicht meiner ersten Stücke," in Bertolt Brecht, *Baal, Der böse Baal der asoziale: Texte, Varianten, Materialien*, Dieter Schmidt, Hrsg. (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1968), S. 163.

[36] Angelika Kopecny: *Fahrende und Vagabunden: Ihre Geschichte, Überlebenskünste, Zeichen und Straßen* (Berlin: Wagenbach, 1980), S. 80f.

[37] Ebd., S. 8.

[38] Ralf Simon, „Theorie der Komödie," in Ralf Simon, Hrsg., *Theorie der Komödie—Poetik der Komödie* (Bielefeld: Aisthesis, 2001), S. 47-66, hier: S. 61.

[39] Theodor W. Adorno/ Max Horkheimer, *Dialektik der Aufklärung* (Frankfurt am Main: S. Fischer, 1969), S. 207.

[40] Norman Roessler, „Brechtian Laughter? The Philosophy of Laughter and the Limits of Dialectical Theater," in *Communications* 23 (2003), S. 55.

[41] Günter Berg/ Wolfgang Jeske, *Bertolt Brecht* (Stuttgart, Weimar: Metzler, 1998), S. 72.

[42] Joachim Fiebach, „Bilder der Großen Kapitulation: Brechts Dekonstruktionspotential," in *Theater der Zeit Arbeitsbuch: Brecht Yearbook* 23 (1997) *„drive: b,"* Marc Silberman, Hrsg. (Berlin: Theater der Zeit), S. 170-172, hier: S. 172.

Bert Brecht, 1917.

"The Mouth Wants to Laugh, the Eyes Want to Cry": The Tragicomic in the Work of Frank Wedekind and the Young Bertolt Brecht

The dramatic works of Frank Wedekind and of the young Bertolt Brecht are tragicomedies and thus located in a "third" realm that has until now—even with reference to Wedekind's concrete influence on Brecht—received too little attention. Through an aesthetics of heterogeneity, the tragicomic (and with it the grotesque) creates a radical ambivalence in the spectator, who experiences the dissolution of traditional forms of order. Thus the tragicomic can be analyzed as an indicator of and factor in processes of cultural transformation and as a characteristic of modernity, since it appears with particular frequency on the threshold between two eras—for instance at the beginning of the twentieth century. Wedekind and Brecht therefore make use of tragicomedy's predilection for opposition and provocation in plays like *Frühlings Erwachen* (Spring Awakening) or *Trommeln in der Nacht* (Drums in the Night). The works of the two authors were probably never so close to each other as in this specific mixture of happiness and melancholy, relaxation and despair.

Die dramatischen Werke Frank Wedekinds und des jungen Bertolt Brecht sind Tragikomödien und damit in einem „dritten" Bereich angesiedelt, der bislang—auch in Bezug auf die konkreten Einflüsse Wedekinds auf Brecht—zuwenig ausgelotet wurde. Das Tragikomische (und mit ihm das Groteske) ruft durch seine Ästhetik des Heterogenen eine radikale Wirkungsambivalenz im Zuschauer hervor, der einer Zersetzung traditioneller Ordnungsmuster beiwohnt. Somit lässt sich das Tragikomische als Indikator und Faktor kultureller Transformationsprozesse sowie als Kennzeichen der Moderne analysieren, tritt es doch gehäuft in Phasen von Epochenübergängen auf—beispielsweise Anfang des 20. Jahrhunderts. Den Hang des Tragikomischen zu Opposition und Provokation nutzen folglich auch Wedekind und Brecht in Stücken wie *Frühlings Erwachen* oder *Trommeln in der Nacht*. Beider Werke waren sich wohl nie so nahe wie in der spezifischen Mischung aus Heiterkeit und Melancholie, Ausgelassenheit und Verzweiflung.

„Der Mund möchte lachen, das Auge weinen": Das Tragikomische im Werk Frank Wedekinds und des jungen Bertolt Brecht

Andrea Bartl

Wer sich auf die Suche nach den prägenden Kunsterfahrungen des jungen Brecht macht, kommt an einem skurrilen Dreier-Rat nicht vorbei: Karl Valentin, Charlie Chaplin[1] und Frank Wedekind. Es ist ein Triumvirat des Tragikomischen, das Brechts Frühwerk bestimmt. So schreibt Brecht 1922, in der Hochphase auch seiner Wedekind-Rezeption,[2] über Karl Valentin:

> [Wenn er] in irgendeinem lärmenden Bierrestaurant todernst zwischen die zweifelhaften Geräuschen der Bierdeckel, Sängerinnen, Stuhlbeine trat, hatte man sofort das scharfe Gefühl, daß dieser Mensch keine Witze machen würde. Er ist selbst ein Witz. Dieser Mensch ist ein durchaus komplizierter, blutiger Witz.[3]

Über den „Witz und seine Sippe" und damit über die spezifische Wirkungsambivalenz seiner eigenen Texte räsonierte Frank Wedekind einmal: „Der Mund möchte lachen, das Auge weinen."[4] Wie die Valentinaden und Chaplins Szenen sind Wedekinds Stücke durchweg Tragikomödien; Bertolt Brecht teilte diese Vorliebe für die Grauzone der heiteren Melancholie und unernsten Verzweiflung.

Insbesondere Wedekinds Einfluss auf den jungen Brecht ist demnach nicht zu unterschätzen. Während die Wedekind-Lektüre Brechts bis zu einem gewissen Grade belegbar ist—so hielt Brecht spätestens 1921[5] eine umfangreiche Wedekind-Ausgabe in Händen, in *Baal* wird Wedekind augenzwinkernd als mögliches Vorbild für die Gedichte des Protagonisten genannt –, konnten konkrete Wirkungen des Älteren auf das Werk des Jüngeren bislang jedoch kaum fixiert werden. Jürgen Hillesheim gelang es freilich jüngst, deutliche Wedekind-Spuren in Brechts Frühwerk nachzuweisen,[6] wobei sich diese Fährten in der Nietzsche-Rezeption beider Autoren treffen: Brechts „Philosophisches Tanzlied" von 1918 variiert Nietzsches Thema des Tanzes als Bild des Lebens und der Leichtigkeit mit Hinblick auf Wedekinds Lautenlied „Erdgeist." Wedekinds und Brechts Gedichte verbindet das Motiv des Tanzens über die Gräber, das in beiden Texten als provokanter Schlusspunkt gesetzt wird—ein Motiv übrigens, das (in abgewandelter Form) sowohl in Wedekinds *Frühlings Erwachen* als auch in Brechts *Baal* und *Trommeln in der Nacht* eingegangen ist. Diese drei Dramen verbindet zudem ein Aspekt, der das dramatische Werk Wedekinds wie Brechts maßgeblich prägt: das Tragikomische, das allerdings in der relevanten Literatur deutlich unterrepräsentiert ist. Neben kürzeren Abrissen und Einzeldarstellungen sind es einzig die beiden älteren Darstellungen Karl

Young Mr. Brecht Becomes a Writer / Der junge Herr Brecht wird Schriftsteller
Stephen Brockmann et al., eds., *The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch*
Volume 31 (Pittsburgh: The International Brecht Society, 2006)

S. Guthkes aus den 1960er Jahren,[7] die Pionierarbeit zur Würdigung des Tragikomischen leisteten, jedoch heute dringend kritisch revidiert werden müssen. Bevor daher auf das spezifisch Tragikomische im Werk Wedekinds und Brechts näher eingegangen und dort eine mögliche palimpsestartige Überschreibung[8] sichtbar gemacht werden kann, soll an dieser Stelle das Unmögliche versucht werden: eine Arbeitsdefinition des Tragikomischen zu liefern, dessen Wesen sich eigentlich jeder klaren Begriffsbestimmung entzieht.

Das Tragikomische: Erkundungen eines dritten Bereiches

Dass das Tragikomische schwer, ja unmöglich zu definieren ist, wurde mittlerweile zum Topos der Forschungsliteratur über diesen Gegenstand.[9] Unterschiedliche Bestimmungsversuche trafen sich stets in dem Minimalkonsens, das Tragikomische konstituiere sich als Mischung des Tragischen und des Komischen, oder wie es schon Georg Lukács in seiner Kritik des Tragikomischen formulierte: Die Tragikomödie ist „die Kunstgattung, deren Wesen darauf beruht, daß ein sich vor uns abspielendes Geschehen gleichzeitig und untrennbar komisch und tragisch ist."[10] Wie gestaltet sich jedoch diese Mischung—als synthetisches Ganzes, als brüchiges Nebeneinander des Heterogenen, als spannungsreiche Frontstellung des Unvereinbaren? Sind die Elemente des Komischen und Tragischen in der Tat „gleichzeitig und untrennbar" aneinander gekoppelt? Damit wird ein rezeptionsästhetisches Problem angesprochen, das in der Geschichte der Tragikomödie ebenso kontrovers und hartnäckig diskutiert wurde wie die Definitionsfrage. Die Unbestimmbarkeit und Wirkungsambivalenz des Tragikomischen werden allerdings unmittelbar von seinen charakteristischen Wesensmerkmalen verursacht, basiert es doch auf dem Sich-Entziehen[11] und dem Changieren zwischen den Gattungen. Damit ist, auf die Geschichte der Tragikomödie bezogen, eine terminologische Unschärfe[12] zu beobachten, die das Stichwort „Tragikomödie" als Sammelbecken für eine Vielzahl von dramatischen Sonderformen jenseits einer regelorientierten tragischen und komischen Ausprägung nutzt. Angesichts vieler Stücke der Moderne, die komische oder gar groteske Stil- und Handlungselemente in tragische integrieren oder umgekehrt, scheint eine Scheidung in Tragik und Komik gar hinfällig zu werden. Statt jedoch das Tragikomische als dritten Bereich neben diesen Sektoren—oder genauer: als Grenzzone zwischen beiden—ernst zu nehmen, werden nach wie vor häufig die relevanten Werke in Tragödie und Komödie klassifiziert bzw. zumeist unter die Gattung der Komödie subsumiert.[13] Das gilt im Besonderen für die Stücke Frank Wedekinds und des jungen Bertolt Brecht. Die Tragikomödie führt somit ein paradoxes Leben: Sie fehlt in vielen Poetiken, Dramentheorien und literatu rwissenschaftlichen Abhandlungen mancher Epochen und stellt doch eine der innovativsten Gattungen der deutschen Literatur dar. Solche Irritationen bestimmen von Anbeginn an ihre Geschichte und „Identität." Sie ist ein Bastard, eine hybride Mischform, zu deren Grundprinzipien Regelverstöße, Grenzüberschreitungen und die Zusammenführung heterogener Elemente zählen. Das macht diese Gattung bzw. deren tragikomische Einzelelemente

allerdings literarhistorisch, kulturtheoretisch und anthropologisch interessant, denn das Tragikomische kann als Phänomen des Dritten, Indikator und Faktor kultureller Transformationsprozesse sowie Kennzeichen der Moderne betrachtet werden.

Es verweigert sich einer klaren, zweipoligen Kategorisierung in Komisches und Tragisches und etabliert dadurch als „Figur des Dritten"[14] eine Grauzone der Uneindeutigkeit und Kreativität, die kulturelle Verfestigungen aufbricht und dynamisiert. Zu den binären kulturellen Ordnungsstrukturen A versus B tritt C als Faktor der Differenz, der einerseits die Gegensätze von A und B ermöglicht, andererseits die darauf basierenden, statischen (kulturell-kollektiven wie individuellen) Identitätskonzepte in Frage stellt. Die wirkungsästhetische Folge ist ein großes Maß an Irritation, wird der Zuschauer doch einer radikalen Verwirrung bekannter ordnungsstiftender und identitätsbildender Muster (Gut/Böse, Eigenes/Fremdes, Komisches/Tragisches etc.) ausgesetzt: beispielsweise der Sanktionierung von kollektiv definierten Normen im positiven Ende der Komödie oder der affektiven, kathartisch reinigenden Teilnahme am Scheitern des tragischen Helden. Seh- und Handlungsgewohnheiten werden durch das Tragikomische torpediert, eingespielte Rezeptionsprozesse aus den Angeln gehoben.

Die Geschichte der Tragikomödie ist folglich eine Geschichte der Subversion und Regelübertretung,[15] die, wenn nicht eine Revolution der Logik, so doch punktuell eine Veränderung eingefahrener, denklogischer Muster zur Folge haben kann. Ihre Sprengkraft, ihr Irritations- und Provokationspotential wurde insbesondere von Autoren genutzt, deren Selbstentwurf als Dichter die Attitüde des Bürgerschrecks und Provokateurs beinhaltete—nicht zuletzt Autoren wie Frank Wedekind und Bertolt Brecht. Ob mit oder ohne direkte politisch-agitatorische Intention wird mit dem Tragikomischen in der soeben definierten Ausprägung doch eine oppositionelle Grundhaltung verbunden. Lenz, Büchner und Dürrenmatt—um nur drei Beispiele wichtiger Verfasser von Tragikomödien zu nennen—nutzten diese Gattung und deren subversive Distorsion dramentheoretischer und wirkungsästhetischer Ordnungsmuster mit durchaus sozialkritischer Wirkungsabsicht. Dabei entsteht das spezifische Ineinander von Tragik und Komik[16] häufig aus den gezeigten Konflikten innerhalb einer Figur und zwischen mehreren Figuren bzw. von Identitäts- und Rollenentwürfen, die mit psychologischem, soziologischem und kulturtheoretischem Interesse diagnostiziert werden. Das Tragikomische äußert daher durchaus Kritik an den jeweiligen kollektiven und individuellen Selbstbildern, allerdings ohne dieser Kritik eine eindeutige, didaktisch vermittelte Aussage gegenüberzustellen. Der Tragikomödie darf jedoch nicht von vornherein Pessimismus oder Gleichgültigkeit, ein nihilistisches Laisser-faire unterstellt werden. Auch läuft nicht alles, wie Mennemeier konstatiert, „auf ein universelles Scheitern, auf absolute Katastrophe hinaus."[17] Die Offenheit und Unbestimmtheit des Endes in der Tragikomödie bzw. von tragikomischen Stil- und Handlungszügen lässt, im Gegenteil, Raum für Kreativität und produziert durch das Aufbrechen üblicher Darstellungsformen möglicherweise Impulse für eine Neuerung, die einer Ästhetik des Heterogenen und Gegensätzlichen, einer Dramaturgie des Nebeneinanders und des Flüchtigen entspringt.

Die Ästhetik, wie sie sich in der Gattung der Tragikomödie zeigt, häuft sich signifikant in Phasen, in denen sich kulturelle Systeme grundlegend wandeln. Das Tragikomische ist somit Begleiter von Epochenübergängen: beispielsweise am Ende des 18. und Beginn des 19. Jahrhunderts, an der Jahrhundertwende 1900 oder zu Zeiten des Ersten Weltkriegs und der Weimarer Republik bis zum Ausbruch des Nationalsozialismus entstehen viele Tragikomödien. Das Tragikomische lässt sich daher als Indikator und Faktor kultureller Transformationsprozesse analysieren. Sein gehäuftes Auftreten zeigt im Kleinen kulturelle Wandlungssyndrome an und trägt ebenfalls mit Nadelstichen (zumindest in idealtypischer Wirkung) zu einer Fortsetzung sowie Dynamisierung dieser Veränderungen bei. Dass Ende des 18. Jahrhunderts—der Geburts- und ersten Hochphase der Tragikomödie in der deutschen Literatur—mit Lessings gemischten Charakteren und tragikomischen Stücken wie *Minna von Barnhelm,* mit den comédies larmoyantes, Verskomödien und bürgerlichen Trauerspielen die an einer einseitigen Aristoteles-Rezeption und dem französischen Klassizismus ausgerichtete, von Gottsched explizit definierte Scheidelinie des Komischen und Tragischen von beiden Seiten überschritten wird, korrespondiert mit den umfassenden geistes-, sozial- und kulturgeschichtlichen Umwälzungen jener Ära. Sie ist eine von mehreren Modernisierungsphasen,[18] in denen sich durch das Tragikomische oft ein Zeitgefühl der Heteronomie, Ohnmacht und erlittenen „relativistische[n] Standpunktlosigkeit"[19] äußert. Angesichts dieses Sinn- und Ordnungsverlusts, der für Modernisierungsschübe als charakteristisch anzusehen ist, erscheint mitunter die Restituierung einer sinnvollen Ordnung am Ende der traditionellen Komödie oder die positive Katharsis in der Tragödie fragwürdig. Wird die Welt als komplexes, möglicherweise gar chaotisches Nebeneinander konkurrierender „Wahrheiten" erlebt, gerät die Gattung der Tragikomödie ins Blickfeld. Das Tragikomische kann somit als ein Kennzeichen der Moderne angesehen werden; seine Geschichte und die Entwicklung der Moderne verlaufen über weite Räume hinweg parallel. Das betrifft auch das frühe 20. Jahrhundert, die Entstehungszeit der Werke Frank Wedekinds und des jungen Bertolt Brecht.

Wie lässt sich das Tragikomische—unter den Einschränkungen seiner prinzipiellen Unbestimmbarkeit—definieren? Es ist, alles zusammengenommen, ein spannungsvolles Nebeneinander komischer und tragischer Elemente, die sich nicht in ein harmonisches, zentralistisch geordnetes Ganzes auflösen lassen. Das Tragikomische changiert vielmehr und überschreitet beständig die Scheidelinie zwischen den Gegensätzen,[20] wodurch eine Mischform entsteht, die im Zuschauer ambivalente Reaktionen verursacht und erhebliches Irritations- sowie Innovationspotential birgt. Die Gattung ist daher mit durchaus oppositionellen Zügen versehen, der Regelverstoß ist für sie konstitutiv. Neben mannigfachen Techniken zur Verbindung von Komik und Tragik[21] wird das Tragikomische oft von Kommentator-Figuren vermittelt, die episch das Geschehen auslegen und dadurch das Komische in der Tragik oder das Tragische in der Komik herausarbeiten.[22] Diese Technik wird für Wedekind und Brecht wichtig werden. Mit der eben entwickelten Definition des Tragikomischen werden

die Grenzen zu Travestie und Melodram fließend, und diesen Grenzbereich besiedeln neuerlich die Stücke Wedekinds und des jungen Brecht. Beider Werke treffen sich zudem in der Verwendung des Grotesken, das als Konzentrat oder Katalysator des Tragikomischen gelten kann.

Das Groteske ist dabei mehr als ein synonymer, „'konkurrierender' Begriff"[23] zum Tragikomischen, sondern, von der Wirkungsästhetik, strukturellen Zusammensetzung und kulturellen Funktion her betrachtet, dessen wohl radikalste Ausprägung. So negiert das Groteske gleichfalls klassizistische Ideale von Formstrenge, Harmonie, logisch-sinnvoller Konstruktion und mimetischer Reproduktion der Natur,[24] indem es in einem irritierenden Wechselspiel aus Realistik und Phantastik die Grenze zu Phantasie, Traum und Vision überschreitet. Das lässt sich insbesondere in expressionistischen Texten beobachten, die Wedekind mit seiner Ästhetik literarhistorisch vorbereitet und denen sich das Frühwerk Brechts in manchem verpflichtet zeigt. Die Wirkungsambivalenz und Verstörung, die durch das Groteske entstehen, resultieren aus seinem wichtigsten Strukturprinzip, das auch das Strukturprinzip des Tragikomischen ist: der Vermischung bzw. spannungsreichen Kombination heterogener Elemente.[25] Sie führt den Leser in eine verkehrte, bedrohlich verfremdete Welt, in der Tragisches und Komisches aufeinanderprallen, und spiegelt eine zerbrochene Ordnung,[26] deren Restituierung oder wenigstens Reflexion auf der Basis rationaler, binär operierender Ordnungssysteme scheitern muss. Eine eindeutige Interpretierbarkeit, ein Sinnangebot, ein statisches Identitätskonzept wird vom Grotesken hintertrieben. Die charakteristische Rezeption des Grotesken evoziert so (zwischen den Extremen des Lachens[27] und des Grauens) Ohnmachtsgefühle, Orientierungs- und Kontrollverlust. Michail Bachtin betont zudem das Thema der Körperlichkeit und Sexualität in einer Kultur—des Leibes, der im Grotesken seine klassizistische, bürgerliche[28] Verdrängung konterkariere und zu einem überindividuellen Konnex von Leben und Tod finde.[29] Auf Wedekinds und Brechts Lebens- und Körperethik, die sich im Tragikomischen wie Grotesken etwa der Stücke *Frühlings Erwachen* und *Baal* Bahn bricht, ist eine solche Definition des Grotesken treffend anzuwenden.

Das Tragikomische blickt folglich auf eine lange Geschichte[30] theoretischer Reflexionen und literarischer Realisierungen zurück, die zu skizzieren den Rahmen dieser Betrachtungen sprengen würde. Insbesondere die Jahrhundertwende 1900 und die ersten Dekaden des 20. Jahrhunderts zeigen vielfältige Spielarten der Mischung aus Heiterkeit und Melancholie. Die fehlende Teilhabe an Leben, Natur und Liebe verursacht Schnitzlers Anatol tiefe Schwermut und zugleich eine ironisch-distanzierte Beobachterperspektive. Er folgt der Idee eines ephemeren, nur im individuell-impressionistischen Empfinden verankerten Glücks und lebt in einer Welt der konturlosen, fließenden Übergänge, die eine Scheidung in Tragik und Komik nicht zulassen. Eine verwandte und doch sehr unterschiedliche Variante des Tragikomischen zeigt sich in den Dramen des Expressionismus wie etwa Sternheims *Die Hose*; dort changiert die Hauptfigur Theobald Maske ebenfalls zwischen komischen und tragischen Zügen, genauer:

zwischen Bürgersatire und vitaler Egozentrik. Der Zuschauer wechselt mit ihm in seinen Empfindungen zwischen Grauen und Identifikation, zwischen Abwehr und Sympathie. Allerdings steigert sich das Tragikomische in dieser Figur—im Vergleich zu Anatol—von *piano* zu dissonantem *crescendo*. Das Groteske und Verzerrte ist wesentliches Merkmal expressionistischer Tragikomik, die in Wedekinds und Brechts Werk Artverwandtes findet. Auch im Naturalismus wird das Tragikomische mit Protest gegen bürgerlich-etablierte Literaturformen der Gründerzeit verbunden. In naturalistischer Annäherung an das komplexe Leben der Großstadt ereignet sich etwa in Hauptmanns *Ratten* Komisches und Tragisches in unmittelbarer Nachbarschaft. Die Determiniertheit der Figuren macht weder eine Entwicklung hin zur tragischen Autonomie noch ein distanziertes Verlachen ihrer Handlungen möglich. In dieser Vielfalt des Tragikomischen um 1900 ist nun Frank Wedekinds spezifische Dramatik zu positionieren.

„Als Tragikomödien habe ich meine sämtlichen Sachen gedacht": Frank Wedekinds Ästhetik des Tragikomischen anhand seiner „Kindertragödie" *Frühlings Erwachen*

„Er erzeugte in einem hin, Grausen und Gelächter," schrieb Heinrich Mann rückblickend über seinen Freund Frank Wedekind,[31] und die ambivalente Wirkung, die Heinrich Mann bemerkt, ist symptomatisch für Wedekinds Dichtung. Sie wird vom Tragikomischen bestimmt; bezogen auf seine Dramen, kann Wedekind als einer der wichtigsten Verfasser von Tragikomödien um 1900 gewertet werden.[32] In Einaktern wie dem *Kammersänger* trifft die komödiantisch-satirische Figur Gerardo, ein egozentrischer, erfolgreicher Künstler ohne Idealismus, auf seine tragischen „Opfer" Düring (der von der Kunst durchdrungene, daran scheiternde Künstler) und Helene (die Gerardo bedingungslos folgt und sich schließlich tötet), wobei sich die Sphären am Ende mischen: Gerardo wird gleichfalls als Opfer seiner Kontrakte und Termine dargestellt, wohingegen Düring in seiner Besessenheit und seinem Dilettantismus lächerlich wirkt. Auch Helenes Liebe zu Gerardo erweist sich als Verblendung und Hörigkeit. Wie Lulu selbst zwischen Opfer und Täterin changiert und sich in *Erdgeist* und in der *Büchse der Pandora* beständig einer Festlegung entzieht, ja trotz ihrer Körperlichkeit gleichsam weiße Fläche bleibt,[33] oszilliert die Wirkung der Lulu-Dramen zwischen tragödientypischer Anteilnahme am Scheitern der Figuren und komödientypischer Distanz. Neben dem Grotesken dieser Texte als erster Spielart des Tragikomischen bei Wedekind führt ein Stück wie *Der Marquis von Keith* eine zweite durch: die Verquickung von satirisch dargestelltem und idealisiertem Abenteurer- sowie Dandytum, die lächelnde Melancholie oder melancholische Komik Schnitzler'scher Helden. Die Gegensätze—personifiziert in Keith und Scholz—lösen sich zum Ende des Stückes hin auf bzw. verkehren sich, sodass eine irritierende Grauzone entsteht, die die Orientierungsraster des Zuschauers zerstört. Eine dritte Variante des Tragikomischen betrifft das für Wedekinds Werk charakteristische brüchige Collagieren von Zitaten und Topoi, die häufig mit ihrem Gegenteil in Interaktion gebracht werden: komödiantisch-burleske Figuren erleiden ein tragisches Schicksal oder

tragische Entwicklungen verquicken sich mit den Späßen des Harlekins. König Nicolo erscheint als neuer King Lear und gleichzeitig als Hanswurst. Wedekinds Verwendung des Tragikomischen oszilliert demnach zwischen dem Aufgreifen überlieferter literarischer Muster und dem inszenierten Bruch mit diesen Traditionen—ein Selbstverständnis des Schreibenden, das auch Brecht teilte. Ihren Vitalismus erhalten Wedekinds Figuren, diese „melancholischen Narren," oft aus der Sehnsucht nach konstruktiven Identitäts- und Umweltentwürfen, die aufgrund ihres Scheiterns in obsessives bzw. groteskes Verhalten umschlagen. So werden selbst Figuren wie die Gräfin Geschwitz der Lulu-Dramen, die eine traditionell tragische, „übermenschliche[ ] Selbstaufopferung"[34] vollzieht, zu Monstren verfratzt.[35] Elke Austermühl sah zu Recht in dieser Tragikomik der Wedekind'schen Figuren „allegorische Repräsentanten der Moderne, ... die sich grinsend—aber nicht ohne Wehmut—von der Tradition verabschiedet."[36]

Frühlings Erwachen ist eine Tragikomödie par excellence, und so wollte sie auch ihr Autor verstanden wissen, wenn er am 6. April 1908 ernst-unernst gegenüber Georg Brandes notierte:

> Sie schrieben mir einmal, daß Ihnen mein ‚Frühlings Erwachen' nicht gefiele. Ich glaube dies Mißfallen lag daran, daß Sie es bei der ersten Lektüre zu ernst auffaßten und den Humor übersahen, den ich mit vollem Bewußtsein in jede Scene hineinzulegen suchte. Ich machte die gleiche Erfahrung mit Widmann in Bern, der das Buch bei seinem Erscheinen vor zwanzig Jahren als entsetzlich ernst hinstellte, während er heute davon als von einer Tragikomödie spricht. Nun habe ich nur noch folgendes zu sagen: Als Tragikomödien habe ich meine sämtlichen Sachen gedacht, so wie mir auch Richard III (ohne mich im geringsten vergleichen zu wollen) als Tragikomödie erscheint. Ich habe diese Bezeichnung natürlich bei keiner meiner Arbeiten gewählt, weil ich das für den Gipfel der Humorlosigkeit halten würde.[37]

Frühlings Erwachen wurde dennoch in seiner Rezeptionsgeschichte des Öfteren als naturalistische Tragödie gedeutet und Wedekinds produktive Auseinandersetzung mit dieser Strömung betont; so wurde das Stück sogar in einem Sprachrohr der naturalistischen Bewegung, der *Gesellschaft*, 1892 als Vertreter der selbst propagierten, neorealistischen Ästhetik wahrgenommen. Freilich polemisierte Wedekind, trotz persönlicher Kontakte zu Conrad Hauptmann u. a., in Werken wie *Kinder und Narren* oder *Schauspielkunst: Ein Glossarium* polemisch gegen den Naturalismus,[38] an dessen starker Bühnenpräsenz sich zu jener Zeit jeder Dramatiker zu messen hatte. Hier kann nicht weiterführend über die verbindenden und trennenden Momente reflektiert werden;[39] allerdings schneidet sich beides nicht zuletzt in Wedekinds Verwendung des Tragikomischen, das offensichtlich—wie das ganze Stück—unter anderem gegen naturalistische

Dramen wie Holz'/Schlafs *Familie Selicke* gerichtet ist. *Frühlings Erwachen* pflegt—neben seiner antinaturalistisch-artifiziellen Sprache und einer Archetypisierung der Figuren—eine Ästhetik des Heterogenen, in denen in unverbundenen Szenen, inspiriert von der Gattung des Melodramas und in vielem das Stationendrama des Expressionismus vorausnehmend,[40] satirisch-karikaturistische, groteske, realistische und anrührend-tragische Elemente aufeinanderprallen. Damit wird eine gesellschafts- und kulturkritische sowie psychologische Perspektive verbunden, wobei sich psychologisch im Sinne einer archetypischen Seelenkunde (der Wedekind'schen „Realpsychologie"), nicht im Sinne der von Wedekind kritisierten Verbalisierung aller inneren Vorgänge in der Literatur der Jahrhundertwende versteht. Mit dem Untertitel der „Kindertragödie" wird dabei nicht nur auf das Figurenpersonal verwiesen, sondern auch der hohe Anspruch der Tragödie verfratzt und ironisch zurückgenommen. Wedekind fühlte sich demnach gründlich missverstanden, wenn *Frühlings Erwachen* als „eine leibhaftige wirkliche Tragödie mit den höchsten dramatischen Tönen" inszeniert wurde, denn er tat sein „möglichstes, um den Humor zur Geltung zu bringen, ... das Intellektuelle, das Spielerische zu heben und das Leidenschaftliche zu dämpfen."[41]

Tragik contra Komik. Von der ersten Szene an ist *Frühlings Erwachen* von Gegensätzen (dem „Prinzeßkleidchen" der Kindheit und dem „Bußgewand" der erwachenden und gesellschaftlich unterdrückten Sexualität[42] oder Tod versus Leben, Natur versus Kultur, Tier versus Mensch, Liebe versus Gewalt) durchzogen, die sich zunehmend verzahnen und in eine Grenzzone des Dritten münden: „lebensfroh[es] Vogelzwitschern" löst bei Moritz Todessehnsucht und Melancholie aus, die Menschen erscheinen in ihrem Tun mehr und mehr wie Tiere.[43] Das betrifft eklatant Tragik und Komik. So werden die tragischen, durchaus pathetischen Monologe der leidenden Jugendlichen durch Satire und Groteske gebrochen und in Anlehnung an Tragikomiker wie Lenz, Büchner, Grabbe zu einer verstörenden Wirkungsambivalenz im Zuschauer geführt. Inmitten von Moritz' Existenzkrise, die schließlich in den Selbstmord führen wird, reflektiert dieser über das Wetter—und Süßwaren:

> Man wird ganz per Zufall geboren und sollte nicht nach reiflichster Überlegung --- es ist zum Todtschießen!—Das Wetter zeigte sich wenigstens rücksichtsvoll. Den ganzen Tag sah es nach Regen aus und nun hat es sich doch gehalten. ... Wenn die Stunde gekommen, will ich aus Leibeskräften an Schlagsahne denken.[44]

Bestes Beispiel für eine beunruhigende Mischung von Komik und Tragik sind die Lehrer: Ihre Namen („Affenschmalz, Knüppeldick, Hungergurt, Knochenbruch, Zungenschlag und Fliegentod")[45] sind satirisch-burlesk verfremdet, enthalten aber mit Gewalt und Folter assoziierte Nomina (Bruch, Schlag, Tod, Knüppel, Hunger) und erweitern dadurch selbst die bissigste Satire zur existentiellen Problematik einer tragischen Vernichtung. Eine solche Erweiterung ist angesichts des Schicksals der Schüler durchaus inhaltlich berechtigt. Aber selbst die jugendlichen Protagonisten, denen mit Sympathie und einem gewissen Identifikationspotential begegnet

wird, werden ironisiert—nicht zuletzt in ihrem papiernen, altklugen Reden. Hänschen Rilows Vernichtungstat an einem erotisch aufreizenden Kunstwerk[46] wird in einem (übrigens dezidiert antinaturalistischen) Monolog als Verfratzung eines tragödientauglichen Liebesmords inszeniert. Das Changieren des Stückes zwischen den Gegensätzen trifft sich mit der unsicheren Übergangsphase der Pubertät. Das Zwischenreich zwischen Kindheit und Erwachsenenalter verweist—neben dem Thema der durch die Sexualfeindlichkeit der bürgerlich-wilhelminischen Gesellschaft erschwerten Identitätsentwürfe und Körperkonzepte—auf die Ambivalenz des Tragikomischen wie die umfassenden Modernisierungserfahrungen jener Jahre.

Insbesondere das Ende des Stückes verlässt deutlich jede naturalistische Annäherung an Wirklichkeitsschilderung in der Kunst und bringt eine ins Groteske verzerrte Allegorie auf die Bühne: Ein vermummter Herr und Moritz, der seinen Kopf unter dem Arm trägt, streiten sich um Melchior. Dabei betreten—in augenzwinkernder Inszenierung—zwei Prinzipien den Theaterraum: der Tod und das Leben, personifiziert in Moritz und dem vermummten Herrn, den Wedekind sich selbst auf den schauspielernden Leib schrieb. Dem vermummten Herrn ist die Tragödie zwar gewidmet, auch verwandelt er als Deus ex machina forciert das Tragödienende (Melchior erkennt seine Schuld am Tod Wendlas) in ein groteskes, sich selbst relativierendes[47] Happy End. Dennoch bleibt diese Identifikationsfigur ambivalent: Wie Jack in der *Büchse der Pandora* spiegelt er Tod und Leben, den mephistophelischen Teufel und den Befreier, Amoral und Moral.[48] Eine eindimensionale didaktische Aussage beschließt das Stück trotz aller geäußerten Sympathie für Lebensbejahung und Vitalismus also nicht, die verwirrende Wirkungsambivalenz bleibt bestehen. Nur durch sie mögen sich Komik und Tragik verstärken, Impulse im Zuschauer zur Veränderung bilden sowie mögliche Perspektiven entstehen. Im Lächeln ist die Melancholie, in der Melancholie das „erbärmlich[e]"[49] Lächeln zu ertragen und möglicherweise produktiv umzuformen. Thematisch kreist das Stück um die Verfestigung kultureller Ordnungsmuster—etwa die bürgerlich-wilhelminische Repression des Körpers und der Sexualität—und will dezidiert zu deren Auflösung beitragen; das Tragikomische ist das wirkungsästhetische und formale Korrelat dazu. Es zwingt den Zuschauer, sich beständigem Wechsel und irritierender Doppelheit auszusetzen—im Ganzen: überlieferte Ordnungsmuster nach Möglichkeit zu revidieren. Diese Konzeption der Tragikomödie musste auf einen jungen Autor wirken, der sich dezidiert zu seiner Verehrung Frank Wedekinds bekannte: Bertolt Brecht.

„Sein Gelächter bleibt stecken im Hals": Tragikomisches in den frühen Dramen Bertolt Brechts—eine Auseinandersetzung mit dem Tragikomischen bei Frank Wedekind?

Frank Wedekinds Tod am 9. März 1918 traf Bertolt Brecht. Er fuhr nach München, um an der Beerdigung teilzunehmen („Bevor ich nicht gesehen habe, wie man ihn begräbt, kann ich seinen Tod nicht erfassen").[50] Die

offizielle Trauerfeier, an der neben anderen Heinrich Mann sprach, verwarf er allerdings als dem Verstorbenen nicht angemessen: „Sie standen ratlos in Zylinderhüten. / Wie um ein Geieraas. Verstörte Raben. / Und ob sie (Tränen schwitzend) sich bemühten: / Sie konnten diesen Gaukler nicht begraben."[51] Brecht veranstaltete stattdessen mit seinen Freunden eine nächtliche Totenfeier am Lech und bekundete damit nicht zum ersten Mal seine Bewunderung für den Münchner Autor, der als Gast an Kutschers Seminaren teilgenommen hatte. Brecht nannte gar seinen und Paula Banholzers 1919 geborenen Sohn in Erinnerung an Wedekind Frank. Bis in die Exilzeit sprach er Wedekind Vorbildcharakter zu. So empfahl er im April 1942 dem Rezitator Ludwig Hardt, sich immer an diesem Autor und Vortragskünstler zu orientieren, da Wedekinds Vortragskunst selbst für zeitgenössische Sprecher „übernehmbar, entwickelbar ..., zugleich äußerst raffiniert und variationenreich" sei—gipfelnd in dem Vorschlag, doch Goethe-Gedichte einmal „wedekindisch" vorzutragen.[52]

In allen Äußerungen zu Wedekind beschwört Brecht dabei stets ein Image, das Wedekind detailliert von sich schuf und das das Wedekind-Bild des frühen 20. Jahrhunderts topisch bestimmt: den antibürgerlichen Provokateur, das Charisma und vor allem die Vitalität Frank Wedekinds („Seine Vitalität war das Schönste an ihm."), seine „Lebendigkeit" und „Energie." In der schrillen Dissonanz seiner Aufführungen erklinge „sein ehernes Hoheslied auf die Menschlichkeit," er sei einer der „großen Erzieher[ ] des neuen Europa."[53] Der junge Brecht spricht Wedekind also durchaus pädagogische Intentionen zu, die freilich nicht in eindimensionaler Dogmatik erstarren, sondern sich, wie gezeigt wurde, gerade aus der Dynamik der Sinnverweigerung und tragikomischen Wirkungsambivalenz ergeben. Hiermit sind wir bei der philologisch schwierigen Frage der transtextuellen Bezüge beider Werke. Vieles lässt sich nicht eindeutig belegen, ist aber mit Händen zu greifen: So würdigt Brecht in seinem Nachruf auf Wedekind zwar eher den Menschen als dessen Texte („Sein größtes Werk war seine Persönlichkeit"), allerdings lassen die Beschreibungen Wedekinds[54]—trotz der gattungsspezifischen Besonderheiten des Panegyrikus—nicht den Wunsch nach realistisch-individueller Charakterisierung erkennen. Brecht stilisiert Wedekind vielmehr zu einer Figur, wie sie in seinen eigenen Stücken vorkommen könnte; Wedekind wird zum Typus „Baal." Der Typus findet sich auch in Wedekinds Werken, zumindest wenn man sie mit den Augen des jungen Brecht liest: Das „wilde, schöne Tier" Lulu[55] mag phasenweise ebenso daran erinnern wie der vermummte Herr und Ilse in *Frühlings Erwachen*; Ilses den bürgerlichen Moralkodex negierende Vitalität macht sie zu einem weiblichen Baal. Den Figurationen des Lebens stehen Todesboten gegenüber, wie sie ebenfalls ähnlicher nicht sein könnten: einst enge Freunde, nun halb unheimlich-tragische, halb grotesk-lächerliche Personifikationen des Todes—wie Moritz in *Frühlings Erwachen* oder zum Teil Ekart in *Baal*.

Die Dominanz des Eros sowie die Verherrlichung des Leibes und des Lebens verbinden Brechts Frühwerk mit dem Wedekinds; beide problematisieren diese Sinnlichkeitsideologie („Das Fleisch hat seinen

eigenen Geist") aber auch, wenn Wedekind (in *Der Marquis von Keith*) das utopische Ideal der Synthese von Körper und Geist entwirft oder (in *Schloss Wetterstein)* verschiedene Spielarten der Körperlichkeit und Partnerbeziehung durchaus gleichberechtigt vorführt. Thomas Manns Urteil von Wedekind als dem „frechste[n] Sexualist[en] der modernen deutschen Litteratur"[56] ist daher ebenso zu revidieren wie eine einseitige Fixierung des Brecht'schen Baal auf hedonistischen Vitalismus. In der morallosen Moral Baals, Lulus und des vermummten Herren[57] wird provokant eine Gegenwelt inszeniert, die bei Brecht und Wedekind an den Rändern und damit in den ausgegrenzten Bereichen einer bürgerlichen Sozialordnung anzusiedeln ist: im Prostitutionsmilieu, Varieté, Zirkus. Beide Autoren bemühen in diesem Kontext die literarischen Topoi der unschuldigen Prostituierten und des Vagabunden, der halb Schelm, halb Gutmensch ist.[58] Daraus erwachsen gattungsspezifische Ähnlichkeiten; beide, Brecht und Wedekind, haben ein Faible für Kriminalliteratur, Bänkelsang, Zeitungslied—und nicht zuletzt für die Tragikomödie.

Den melancholischen Narren steht eine materialistisch orientierte, leibfeindliche Sozialordnung entgegen, deren normgebendes Verhaltens- und psychisches Grundmuster der Kampf ist,[59] was Brecht im *Dickicht der Städte* zum Hauptthema macht. Der Kampf bestimmt die sozialen Diskurse, die Interaktion zweier Menschen (auch der Geschlechter) und sogar die psychische Disposition des Einzelnen. Hier ähneln sich die Diagnosen Brechts und Wedekinds erneut: die Verdrängung des Leibes, der jedoch gewaltsam ins Zentrum der gesellschaftlichen Ordnung zurückkehrt (häufig literarisch dargestellt im Mittel des Grotesken), die Kritik der Ehe als ausbeuterischer Konvention und der Warencharakter des Menschen und der Kunst. Diese Vermarktung der Kunst zeichnen Brecht und Wedekind ambivalent: als irreparablen Verlust und zugleich als Chance, die Kunst im Trojanischen Pferd des Konsums in kunstferne Diskurse zu implantieren.

Wedekinds und Brechts Figuren leben in einer labilen Welt, die von einem Augenblick zum nächsten in ihr Gegenteil umschlagen kann. Eine derart instabile Ordnung bedarf besonderer ästhetischer Innovationen, um sie im Kunstwerk wiedergeben und ihr durch das Kunstwerk im besten Fall Impulse zur Veränderung geben zu können. Auch das verbindet Wedekind und Brecht. Beide experimentieren mit heterogenem Material, das sie spannungsreich zusammenstellen: feste Topoi und Traditionen der „hohen" Kunst sowie Elemente aus den Bereichen Kolportage, Tingeltangel, Kabarett und Sport.[60] Solche Legierungen zerstören das klassische Illusionstheater, was durch den bei Brecht später zentralen Gestus des Zeigens verstärkt wird. Im Prolog von Wedekinds *Erdgeist* tritt ein Tierbändiger auf, der die Hauptfigur Lulu als Schlange präsentiert und grundlegende Kommentare zum Verständnis des folgenden Stückes gibt, mitunter den Zuschauer durch diese epischen Anmerkungen aber auch in die Irre führt. Die dadurch entstehende „Verfremdung" erzeugt—statt pädagogischer Distanz und Klarheit—allerdings irritierende Vieldeutigkeit, aus der sich möglicherweise das Potential alternativer Sinnkonzepte ergeben kann. Ähnliches erwächst aus dem spezifischen Traditionsbewusstsein, das Wedekind und Brecht

gleichermaßen auszeichnet: der kenntnisreiche, zitathafte Einbezug gängiger Muster (gerade in der Lyrik, dort beispielsweise in den Moritaten), die oft zur provokanten Kontrafaktur genutzt werden und die Erwartungshaltung des Lesers enttäuschen. Damit gehen bei Brecht und Wedekind parallele Identitätsentwürfe als Autoren hervor: das Image des Bürgerschrecks, das kalkuliert gepflegt wird, um sich eine eigene Position auf dem literarischen Markt zu sichern, und sich zugleich mit der Hoffnung verbindet, durch Skandal, Exzess und Provokation dogmatische Richtlinien zu sprengen und Raum für Neuerung zu schaffen. Ein ähnliches Ziel wird mit dem Tragikomischen verfolgt, das Wedekind kultivierte und seinem Leser Brecht indirekt anempfahl.

Brechts frühe Stücke, entstanden in den Jahren des wohl größten Wedekind-Einflusses, sind alle Tragikomödien in dem nämlichen Sinn. Dessen Konzentrat, das Groteske, durchzieht *Baal* und *Trommeln in der Nacht* von den ersten bis zu den letzten Auftritten. Dem intellektuellen Geschwätz wie der Leibfeindlichkeit setzt Baal dezidiert eine aggressiv zur Schau gestellte Körperlichkeit entgegen,[61] die—mit Bachtin argumentiert—ihre gesellschaftliche Verdrängung konterkariert und einen anthropologischen Brückenschlag von Leben und Tod herstellt. Die verstörende Wirkung zeigt sich deutlich in einer Szene, in der der tiefen emotionalen Not zweier Schwestern Baals ironische Bemerkung „Komödie: Die Schwestern im Hades!" und sein Hymnus auf den Abort entgegengesetzt werden;[62] Bachtin definiert den Akt der Ausscheidung in seiner Überschreitung der Grenze zwischen Leib und Welt als „archetypische" Figuration des grotesken Leibes. Ihm analog ist das Stück *Baal* von seiner mäandernden Form ausschweifender Einzelszenen geprägt, die jede klassizistische Formstrenge negiert und in ihrer metaphernreichen Sprache Realistik und Phantastik mischt. Hybridität kennzeichnet auch die Hauptfigur, die Mensch und Tier gleichermaßen zu sein scheint („ich habe Hunger wie ein Raubtier")[63] und somit Grenzgänger zwischen den Gegensätzen wird, die den Text leitmotivisch durchziehen: Leben und Tod, Erde und Himmel etc. Baal steht einer bedrohlich verfremdeten Welt gegenüber und spiegelt sie zugleich: Alle Figuren um ihn herum sind „Raubtiere."[64] Binär strukturierte Ordnungsmuster werden in *Baal* radikal gestört, eine eindeutige Sinnvermittlung perturbiert; sie erwächst einzig aus den Impulsen, die in der Grauzone der Tragikomik wie der Störung fester Gegensätze[65] entstehen.

Diese führt *Trommeln in der Nacht* mit wachsendem sozialkritischem Impetus weiter, der jedoch neuerlich auf der Uneindeutigkeit und Vermischung heterogener Elemente fußt. Das mit der Gattungsbezeichnung „Komödie" versehene Stück vermengt trotz seiner scheinbar streng aristotelischen Form Tragik und Komik. Kragler—auch er ein hybrides, groteskes Mischwesen: halb lebendig, halb tot, halb Körper und Tier („Ich fresse Gras. ... Ich bin aus dem Lehmloch gekrochen auf allen vieren. ... Ich Schwein!"), halb Geistwesen und „Gespenst"[66]—gerät in eine Welt, deren Ordnungsraster zerfallen. Die spartakistische Revolution ist neben den politischen Implikationen ein Bild für einen gravierenden kulturellen Transformationsprozess, für eine sich im Ausnahmezustand fortschreitender

Auflösung begriffene Sozialordnung.[67] Kragler erscheint demnach einmal als tragisch Leidender in einer Gesellschaft der komischen Figuren, einmal als Narr in Konfrontation mit der Tragik etwa einer Anna.[68] In dieser Hinsicht ist Kragler (worauf Botho Strauß 1969 in seinem Essay „Brechts Frühwerke: Ist das Chaos aufgebraucht?" hingewiesen hat)[69] in der Tat ein Nachfahr des Büchner'schen Woyzeck und Vorfahr der Protagonisten Horváths. Die tragikomische Mischung von *Trommeln in der Nacht* entsteht dabei oft durch epische Kommentare, wie sie auch Wedekind in seine Stücke integriert.[70]

Die letzten Szenen von *Trommeln in der Nacht* oszillieren in großer Geschwindigkeit und flirrendem Wechsel zwischen tiefer Tragik und traditioneller Komik. Wenige Minuten vor dem Ende des Stückes scheint dieses mit dem Mordversuch an Anna und deren Verzweiflung ins Tragische zu kippen, nur um gleich wieder in einen gängigen Komödienschluss zu münden: Kragler und Anna nähern sich an. Das Ende ist jedoch—wie das von *Frühlings Erwachen*—als provokante Absage an romantische Tragik („Glotzt nicht so romantisch!"),[71] radikaler Illusionsbruch[72] und Ja zu Vitalismus und Körperlichkeit[73] konzipiert. Wie der Todessehnsüchtige Melchior mit dem vermummten Herrn verlässt der Untote Kragler mit der unfruchtbar gewordenen Anna die Bühne, um endlich zu leben. Das Stück verwirft das aristotelisch inspirierte Illusionstheater (*„Er lacht ärgerlich.* Es ist gewöhnliches Theater")[74] und endet—erneut wie *Frühlings Erwachen*—im „bösartigen Gelächter"[75] der Groteske, im provokant inszenierten und als Inszenierung ausgewiesenen Tragikomischen:

Der Dudelsack pfeift, die armen Leute sterben im Zeitungsviertel, die Häuser fallen auf sie, der Morgen graut, sie liegen wie ersäufte Katzen auf dem Asphalt, ich bin ein Schwein und das Schwein geht heim. ... *Sein Gelächter bleibt stecken im Hals.*[76]

Der Weg zu Tragikomödien des Expressionismus wie Sternheims „Komödien aus dem bürgerlichen Heldenleben" (*Die Hose, Die Kassette, Bürger Schippel, Der Snob, 1913, Tabula rasa*),[77] deren Vorläufer Wedekind in der Hinsicht in vielem ist, mag trotz aller Distanz Brechts zu dieser Epoche nicht weit sein.

Selten sind sich Frank Wedekinds und Bertolt Brechts dramatisches Werk folglich so nahe wie im Tragikomischen, das in einer Ästhetik der Heterogenität und Hybridität versteinerte Ordnungsstrukturen attackiert, im Zuschauer eine massive Wirkungsambivalenz auslöst und dadurch Impulse zur Verflüssigung dieser Verfestigungen zu geben versucht. Der junge Brecht schreibt in Bezug auf das Tragikomische Wedekind'sche Entwürfe kreativ weiter. Somit könnten folgende Worte des Älteren charakteristisch das Tragikomische in seinem eigenen Werk und auch in den Texten des Jüngeren zusammenfassen:

Der Mund möchte lachen, das Auge weinen; da aber jedes das andere an der Ausführung seines Vorhabens hindert, so gelangen die Lippen nur zu einem leisen Lächeln, während sich die inneren Enden der Augenbrauen fast unmerklich in die Höhe ziehen. Dadurch entsteht ein Widerstreit von ergreifender Wirkung, der sich vorteilhafter als jedes der Extreme zur künstlerischen Darstellung eignet.[78]

Anmerkungen

[1] Vgl. Bertolt Brecht, *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe* 21: *Schriften 1*, bearb. von Werner Hecht (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1992), S. 102. Die *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe* wird im Folgenden mit der Sigle BFA sowie Band- und Seitenzahl nachgewiesen.

[2] Vgl. Jürgen Hillesheim, „Mit Grazie über Gräbern tanzen: Der Beweis, dass Frank Wedekind als Quelle in Bert Brechts Dichtung einfloss," in *Augsburger Allgemeine* 30 (6. Februar 2004), S. 13 (Kultur).

[3] BFA 21, S. 101.

[4] Da der Text noch nicht in der *Kritischen Studienausgabe*, mit der nachfolgend gearbeitet wird, vorliegt, wird nach dieser Ausgabe zitiert: Frank Wedekind, „Der Witz und seine Sippe," in Frank Wedekind, *Werke* 1, mit einem Nachwort und Anmerkungen hrsg. von Erhard Weidl (München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1996), S. 336-351, hier S. 348.

[5] Klis geht von einer früheren Lektüre aus: vgl. Rita Klis, „Brecht und Wedekind," in Walter Delabar / Jörg Döring, Hrsg., *Bertolt Brecht (1898-1956)* (Berlin: Weidler, 1998), S. 59-88, bes. S. 61. – Die Wedekind-Ausgabe, die Brecht 1921 von Frank Warschauer geschenkt wurde, ist heute in der Brechtsammlung der Staats- und Stadtbibliothek Augsburg vorhanden. Vgl. Hillesheim, „Mit Grazie über Gräbern tanzen," S. 13.

[6] Vgl. Hillesheim, „Mit Grazie über Gräbern tanzen," S. 13. Vgl. Jürgen Hillesheim, *„Ich muß immer dichten": Zur Ästhetik des jungen Brecht* (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2005), S. 174-176.

[7] Karl S. Guthke, *Die moderne Tragikomödie: Theorie und Gestalt* (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1968). Karl S. Guthke, *Geschichte und Poetik der deutschen Tragikomödie* (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1961).

[8] Terminologie nach: Gérard Genette, *Palimpseste: Die Literatur auf zweiter Stufe*, aus dem Französischen von Wolfram Bayer und Dieter Hornig (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993).

[9] Vgl. stellvertretend Guthke, *Die moderne Tragikomödie*, S. 13ff.

[10] Georg v. Lukács, „Zur Soziologie des modernen Dramas (Fortsetzung und Schluß)," in *Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik* 38 (1914), S. 662-706, hier S. 683.

[11] Günther verneint aus diesen Schwierigkeiten heraus grundsätzlich die Möglichkeit, das Tragikomische wissenschaftlich exakt zu definieren. Vgl. Horst Günther, „Tragikomödie," in Werner Kohlschmidt u. a., Hrsg., *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte* 4 (2. Aufl., Berlin / New York: Walter de Gruyter, 1984), S. 523-530, hier S. 523f. Diese Unbestimmtheit macht das Tragikomische auch—darauf haben mehrere Studien hingewiesen—besonders anfällig für eine perspektivisch verengte, „ideologisch" überfrachtete Interpretation und Definition. Vgl. Jürgen Landwehr, „Tragikomödie," in Jan-Dirk Müller u. a., Hrsg., *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft: Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte* 3 (Berlin / New York: Walter de Gruyter, 2003), S. 663-666. Franz Norbert Mennemeier, „Zur Frage der ‚Tragikomödie,'" in Hans Dietrich Irmscher / Werner Keller, Hrsg., *Drama und Theater im 20. Jahrhundert: Festschrift für Walter Hinck* (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1983), S. 66-70. Karl S. Guthke, *Die moderne Tragikomödie*, S. 70. Karl S. Guthke, *Geschichte und Poetik der deutschen Tragikomödie*, S. 16.

[12] So sprechen sich manche Autoren wie beispielsweise Gotthold Ephraim Lessing vehement gegen Tragikomödien („dramatische Mißgeburten") aus, obwohl sie selbst—wie mit *Minna von Barnhelm*—Ähnliches produzieren. Andere Schriftsteller (Friedrich Dürrenmatt in seinem Essay *Theaterprobleme* von 1954) skizzieren dezidiert eine Ästhetik des Tragikomischen, situieren es jedoch stets in der Gattung der Komödie und meiden die Gattungsbezeichnung der Tragikomödie.

[13] Vgl. beispielsweise: Walter Hinck, Hrsg., *Die deutsche Komödie: Vom Mittelalter bis zur Gegenwart* (Düsseldorf: August Bagel, 1977). Fritz Martini, *Lustspiele—und das Lustspiel* (Stuttgart: Ernst Klett, 1974). Helmut Arntzen wies hingegen schon früh auch auf das tragikomische Potential vieler Komödien hin; Helmut Arntzen, *Die ernste Komödie: Das deutsche Lustspiel von Lessing bis Kleist* (München: Nymphenburger Verlagshandlung, 1968).

[14] Vgl. dazu auch das Forschungsprogramm des an der Universität Konstanz ins Leben gerufenen Graduiertenkollegs *Die Figur des Dritten*: www.uni-konstanz.de/figur3/ (27. Juli 2005).

[15] In diesem Sinne ist die Tragikomödie das „Sammelbecken der dramat. Regelverstöße in der Evolution der Literatur"; Landwehr, „Tragikomödie," S. 524.

[16] Vgl. dazu Peter Zahn, „Die Tragikomödie," in Otto Knörrich, Hrsg., *Formen der Literatur in Einzeldarstellungen* (2., überarbeitete Aufl., Stuttgart: Alfred Kröner, 1991), S. 385-397, hier S. 395.

[17] Vgl. Mennemeier, „Zur Frage der ‚Tragikomödie,'" S. 68. Mennemeier sieht in diesem inhaltlichen wie auch formal umgesetzten „Gestus des ‚Scheiterns' ... die zentrale inhaltliche und formale Signatur" der Gattung Tragikomödie (ebd., S. 69).

[18] Im Folgenden wird unter dem Begriff der Moderne eine übergreifende Makroepoche verstanden, die Ende des 18. Jahrhunderts einsetzt und bis in das späte 20. Jahrhundert andauert, bis sie im Zuge der Postmoderne und jüngst der reflexiven Modernisierung um 2000 neu verhandelt wird. Vgl. dazu die ausführliche Definition und Debatte des Modernebegriffs in: Silvio Vietta / Dirk Kemper, Hrsg., *Ästhetische Moderne in Europa: Grundzüge und Problemzusammenhänge seit der Romantik* (München: Fink, 1998). Silvio Vietta, *Ästhetik der Moderne: Literatur und Bild* (München: Fink, 2001). Andrea Bartl, *Im Anfang war der Zweifel: Zur Sprachskepsis in der deutschen Literatur um 1800* (Tübingen: Francke, 2005).

[19] Mennemeier, „Zur Frage der ‚Tragikomödie'," S. 68.

[20] Diese gehen über die Komplexe des Tragischen und Komischen hinaus und betreffen beispielsweise weitere in der Poetik traditionsreiche Gegensätze wie Gefühl vs. Intellekt, Einfühlung/Identifikation vs. Distanz/„Verlachen," Objektives/conditio humana/allgemeinmenschliche Wahrheit vs. subjektive Wahrnehmung. Vgl. Guthke, *Die moderne Tragikomödie, S.* 54ff. – Im Tragikomischen schwächen sich die jeweiligen Elemente dabei nicht in ihrer Wirkung, sondern bestärken sich: Das Tragische wirkt im Kontrast zum Komischen tragischer, das Komische komischer (ebd., S. 65).

[21] Vgl. das Zusammentreffen von Figuren unterschiedlicher Stände, von tragischen und komischen Stilzügen oder Handlungssträngen, den Kontrast von tragischer Handlung und komödiantisch-positivem Ende bzw. komödiantischer Handlung und tragisch-negativem Ende, die Durchführung eines tragischen Stoffes in der leichten Prosa der Komödie und umgekehrt. Auch kann wie Alkmene in Kleists *Amphitryon* eine Tragödienfigur in die Welt der Komödie gestellt werden oder in Werfels *Jacobowsky und der Oberst* eine Komödienfigur in eine Sphäre der Tragödie, der Flucht vor dem Faschismus. Die Dienerfiguren in *Minna von Barnhelm* spiegeln, nach dem Vorbild Shakespeare'scher Dramen, die tragische Problematik Tellheims und Minnas ins Komische gewendet etc. Guthke (*Die moderne Tragikomödie,* S. 90ff.), der das näher ausführt, nennt zudem die Täuschung und Selbsttäuschung einer Figur als zentrale Konflikte der Tragikomödie; jene ist zwischen zwei Gegensätzen zerrissen: Die dilettantischen Künstler der Jahrhundertwende in Dramen und Novellen Thomas Manns, Heinrich Manns oder Frank Wedekinds (Alwa Schön jun. in den Lulu-Dramen oder Scholz im *Marquis von Keith*) zeigen tragikomisch die Diskrepanz von Wollen und Können, Ideal und Realität, idealisiertem Geist und verkrüppeltem Körper, authentischer Empfindung und sozialer Rolle—Kunst und Leben, um in dem dualistischen Ur-Thema Thomas Manns zu bleiben.

[22] Guthke, *Die moderne Tragikomödie*, S. 84. Als Beispiele führt Guthke Cocteaus *Bacchus*, Hauptmanns *Der rote Hahn* und Pirandellos *Sechs Personen suchen einen Autor* an.

[23] Landwehr, „Tragikomödie," S. 528.

[24] Vgl. Peter Fuß, *Das Groteske: Ein Medium des kulturellen Wandels* (Köln u. a.: Böhlau 2001), S. 12f. Zitate ebd., S. 13. Vgl. dazu auch Andrea Bartl, „Das Groteske als Indikator und Faktor kultureller Transformationsprozesse: Eine kulturtheoretische Studie am Beispiel ausgewählter Werke Heinrich von Kleists," in Catrin Gersdorf / Sylvia Mayer, Hrsg., *Literatur, Kultur, Text: Beiträge zu Ökologie und Literaturwissenschaft* (Heidelberg: Winter, 2005), S. 175-191.

[25] Vgl. Fuß, *Das Groteske*, Teil II, S. 233-421. Fuß weist des Weiteren auf die Verkehrung und die Verzerrung hin. Thomsen entwirft eine etwas abweichende Typologie der formalen Mittel: „Verzerrung, Entstellung und Übersteigerung der Realität, [das] Übergewicht und [die] Autonomie von Teilen"; Christian W. Thomsen, „Aspekte des Grotesken im *Lazarillo de Tormes*," in Otto F. Best, *Das Groteske in der Dichtung* (Darmstadt: WBG, 1980), S. 179-194, hier S. 181. Sinic nennt die „Vereinigung heterogener Elemente," „Übertreibung und Verzerrung," „Abweichung von der herkömmlichen Kausalität, Widersinn" sowie „Normwidrigkeit," „Durchbrechen der Kausalkette," „Umkehrung (oder Entwertung)" einer „Hierarchie" bzw. „von Konnotationen"; Barbara Sinic, *Die sozialkritische Funktion des Grotesken: Analysiert anhand der Romane von Vonnegut, Irving, Boyle, Grass, Rosendorfer und Widmer* (Frankfurt am Main u. a.: Peter Lang, 2003), S. 56ff. und 157ff.

[26] Vgl. Wolfgang Kayser, *Das Groteske: Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung* (zweite, unveränderte Aufl., Oldenburg / Hamburg: Stalling, 1961), S. 198 (dort gesperrt).

[27] Michail Bachtin setzt dem „düstere[n], Furcht und Entsetzen erregende[n] Gesamtton" in Kaysers Grotesken-Definition das befreiende Lachen des Karnevalistisch-Grotesken entgegen: „Furcht ist der extreme Ausdruck der einseitigen und dummen Ernsthaftigkeit, die durch das Lachen besiegt wird. Nur in einer Welt ohne Furcht ist jenes hohe Maß an Freiheit möglich, das dem Grotesken eignet." Michail Bachtin, „Wolfgang Kaysers Theorie des Grotesken," in Michail Bachtin, *Literatur und Karneval: Zur Romantheorie und Lachkultur* (München: Hanser, 1969), S. 24-31, bes. S. 25f.

[28] Thomas Mann bezeichnet 1926 „das Groteske" als „den eigentlich antibürgerlichen Stil." Thomas Mann, *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden* 10: *Reden und Aufsätze 2* (Zweite, durchgesehene Aufl., Frankfurt am Main: Fischer, 1974), S. 651.

[29] Bachtin stellt der klassizistischen Körperkonzeption (mit ihren Leitbildern der Geschlossenheit, Harmonie und symmetrischen Proportionalität) bekanntlich ein Bild des Leibes entgegen, der in der Sozialisierung bzw. Kultivierung des Menschen unterdrückt, „mortifiziert" wird, als Revenant ‚aufersteht' und die kulturelle Ordnung unterminiert. Bachtins Konzeption des Leibes nimmt das Wuchernde, Monströse, Asymmetrische in den Blick: jene Punkte, an denen der Leib die Grenze zur ihn umgebenden Welt oder zum Leib des anderen und somit die Ordnungssysteme von Maß, Proportion und Symmetrie überschreitet. Wucherungen des Leibes, mäandrische, diffundierende Demarkationen zwischen Leib und Welt sowie Leib und Leib bzw. deren völlige Aufhebung—und damit Organe wie Bauch, Mund, After, Phallus sowie Akte der Ausscheidung, der Sexualität und des Verschlingens—sind „archetypische" Figurationen des grotesken Leibes, in denen „Lebensanfang und Lebensende untrennbar ineinander verflochten" sind. Michail Bachtin, „Die groteske Gestalt des Leibes," in Michail Bachtin, *Literatur und Karneval*, S. 17.

[30] Sie beginnt für die neuere deutsche Literatur, zumindest in ihrer klarsten Ausprägung, mit dem Modernisierungsschub Ende des 18. Jahrhunderts. Gerade in der Komödie, die zudem die Grenzen aufklärerischer Regelpoetik überschreitet und Tragisches integriert, lassen sich auf spielerische Weise der Widerspruch und konstruktive Zweifel implantieren. Hier wird einiges im tragikomischen Scherz erprobt, was im öffentlichen Diskurs der Frühaufklärung nicht vorkommen darf: Erkenntnisskepsis, Sprachzweifel, überbordende Gefühle, eine Wirkungsambivalenz jenseits didaktischer Kalkulierbarkeit. Die Komödie,

genauer: deren tragikomische Ausprägung, wird zum innovativen Experimentierfeld. Das Regelnsprengende der Tragikomödie findet im Folgenden im Sturm und Drang seine Beachtung. Im Zuge der Genieästhetik, der Shakespeare-Rezeption, des Ideals der Natürlichkeit und der Totalität des Lebens sowie des wachsenden Interesses am Individuellen, Ausgegrenzten und Einzigartigen beschäftigen sich Autoren wie Leisewitz, Klinger und der junge Goethe auch mit dem gattungspoetischen Bastard Tragikomödie, sind doch die meisten von deren Tragödien (etwa Goethes frühe Fassung des *Götz*) von grotesk-tragikomischen Zügen durchsetzt. Eine wichtige theoretische Reflexion schuf bekanntlich Lenz in seinen *Anmerkungen übers Theater*, deren Anspruch, in einer Mischform von Komödie und Tragödie die spannungsvoll-heterogene Welterfahrung des durch gesellschaftliche Normen überdeterminierten, modernen Menschen ausdrücken zu können, auf Büchners Praxis des Tragikomischen vorausweist. Nähern sich *Woyzeck* und *Dantons Tod* von Seiten der Tragödie, so betritt Büchner mit *Leonce und Lena* aus der Richtung der Komödie die Grenzzone beider Gattungen. Die tragikomische Verquickung einer Satire auf den Spätabsolutismus jener Jahre und traditioneller, anzitierter Komödienelemente entwirft in der Figur Leonce neuerlich ein langlebiges Muster der tragikomischen Figur: den Ennui, der die Ideale und sinnstiftenden Mechanismen der bürgerlichen Arbeits- und Pflichtethik nur mehr parodistisch zitieren kann und sich diese „Freiheit" durch umfassenden Orientierungs- und Antriebsverlust erkauft. Der Alltag wird ihm zum leeren Ritual, die geistige Existenz zum Gefängnis außerhalb von Natur und Leben.

[31] Heinrich Mann, *Ein Zeitalter wird besichtigt*, mit einem Nachwort von Klaus Schröter und einem Materialienanhang, zusammengestellt von Peter-Paul Schneider (Frankfurt am Main: Fischer, 1988), S. 230.

[32] Vgl. dazu grundlegend: Paul Böckmann, „Die komödiantischen Grotesken Frank Wedekinds," in Paul Böckmann, *Dichterische Wege der Subjektivierung: Studien zur deutschen Literatur im 19. und 20. Jahrhundert* (Tübingen: Max Niemeyer, 1999), S. 230-251. Brigitte Schultze / Thorsten Unger, „Das Prinzip des Tragikomischen von Frank Wedekind bis zu Ivan Klíma," in *Forum Modernes Theater* 15.1 (2000), S. 3-20. Guthke, *Geschichte und Poetik der deutschen Tragikomödie*, S. 327ff.

[33] Auch in Bezug auf ihre Geschlechtszugehörigkeit changiert die Figur, die zu Unrecht immer wieder als Urbild der Femme fatale und damit des Weiblichen gedeutet wird. Vgl. dazu ausführlicher: Andrea Bartl, „'Ich bin weder das eine, noch das andere.' Frank Wedekinds Lulu-Dramen im Kontext des Androgynie-Themas in der deutschen Literatur um 1900," in *Heinrich Mann-Jahrbuch* 20 (2002), S. 103-130.

[34] Frank Wedekind, *Werke. Kritische Studienausgabe in acht Bänden mit drei Doppelbänden. Darmstädter Ausgabe*, hrsg. von Elke Austermühl u. a. (Darmstadt: Häusser, 1994ff.), hier Bd. III/1, S. 544. Diese Ausgabe wird im Folgenden mit der Sigle KSA (*Kritische Studienausgabe*) sowie Band- und Seitenzahl nachgewiesen.

[35] Das geschieht beispielsweise durch Kommentare Lulus wie: „Du bist im Leib deiner Mutter nicht fertig geworden, weder als Weib noch als Mann. ... Für einen Mann war der Stoff nicht ausreichend und zum Weib hast du zu viel Hirn in deinen Schädel bekommen" (KSA III/1, S. 581).

[36] Vgl. Elke Austermühl, „Frank Wedekind," in Hartmut Steinecke, Hrsg., *Deutsche Dichter des 20. Jahrhunderts* (Berlin: Erich Schmidt, 1994), S. 43-57, hier S. 56.

[37] KSA II, S. 805.

[38] Vgl. Austermühl, „Frank Wedekind," S. 45.

[39] Zu den Ähnlichkeiten zählen sicherlich die Themen der Bürgerkritik, der Determination des Einzelnen durch soziale Sprach- und Handlungsnormen und den Eros, der gesellschaftlichen Tabuisierung von Sexualität, das Interesse für moderne Naturwissenschaft sowie die gewollte Provokation der Texte.

[40] Wedekinds Ästhetik ist in vielem der expressionistischen verwandt, ohne ihr eindeutig zuerkannt werden zu können: Beide treffen sich in dem symbolischen Bühnenraum, der Integration von außerliterarischen, außersprachlichen Kunstformen wie Architektur, Malerei, Tanz und Pantomime, der Sprachverkürzung und -zertrümmerung sowie dem Durchstoßen der Realität zum Archetypischen, auch Absurden und vor allem Grotesken. Zu Wedekinds Verwandtschaft zur Ästhetik des Expressionismus vgl. Böckmann, „Die komödiantischen Grotesken Frank Wedekinds," S. 246. Zum Grotesken bei Wedekind vgl.: Hector Maclean, „The Body And The Grotesque in Wedekind's *Lulu* Dramas," in Walter Veit u. a., Hrsg., *Antipodische Aufklärungen / Antipodean Enlightenments: Festschrift für Leslie Bodi* (Frankfurt am Main u. a.: Peter Lang, 1987), S. 269-277.

[41] Brief vom 3. Januar 1907, in Frank Wedekind, *Gesammelte Briefe*, hrsg. von Fritz Strich (München: Müller 1924), Bd. 1, S. 170.

[42] KSA II, S. 261.

[43] KSA II, S. 277, 294.

[44] KSA II, S. 291.

[45] KSA II, S. 296 (dort in Großbuchstaben).

[46] KSA II, S. 285.

[47] Wurde Moritz' heitere Melancholie zuvor verworfen („Der erhabene Humorist ist das erbärmlichste, bedauernswerteste Geschöpf der Schöpfung!"), so bildet diese Position—Moritz' Lächeln—das Schlussbild (KSA II, S. 319f., 322).

[48] KSA II, S. 320f.

[49] KSA II, S. 320.

[50] BFA 21, S. 35f.

[51] BFA 28, S. 50 (Brief an Caspar Neher, 20. April 1918).

[52] BFA 27, S. 79 (4. April 1942).

[53] BFA 21, S. 35f.

[54] BFA 21, S. 35f.

[55] An den Prolog des *Erdgeists* erinnert auch Baals Aussage: „Habt ihr's gespürt? Ist es durch die Haut gegangen? Das war Zirkus! Man muß das Tier herauslocken! In die Sonne mit dem Tier!"; BFA 1, S. 96.

[56] Thomas Mann / Heinrich Mann, *Briefwechsel 1900-1949*, hrsg. von Hans Wysling (Frankfurt am Main: Fischer, 1984), S. 36f. (5. Dezember 1903).

[57] „Unter Moral verstehe ich das reelle Produkt zweier imaginärer Größen. Die imaginären Größen sind *Sollen* und *Wollen*"; KSA II, S. 321.

[58] Zu weiteren Figurenähnlichkeiten vgl. die Studie Georg Wöhrles über den Sokrates und Xanthippe-Stoff bei Wedekind und Brecht, obwohl hier nicht von einer direkten Beeinflussung auszugehen ist: Georg Wöhrle, „Zweimal Xanthippe bei Frank Wedekind und Bertolt Brecht," in *Antike und Abendland: Beiträge zum Verständnis der Griechen und Römer und ihres Nachlebens* 48 (2002), S. 180-186.

[59] Diesen Aspekt (die bürgerlich-wilhelminische Sozialordnung als „Welt nackten Kampfes") hebt auch Heinrich Mann an Wedekinds Gesamtwerk hervor. Heinrich Mann, *Sieben Jahre: Chronik der Gedanken und Vorgänge—Essays*, mit einem Nachwort von Hans Wißkirchen und einem Materialienanhang, zusammengestellt von Peter-Paul Schneider (Frankfurt am Main: Fischer, 1994), S. 70. Vgl. ebd., S. 82: „Kampf bis aufs Messer, unnachsichtige Härte, schamlose Ausnutzung jedes Vorteils, ... Verachtung sittlichen Geistes, Pochen auf das Schlechteste in uns, nackte Bestialität."

[60] Vgl. dazu Klis, „Brecht und Wedekind," S. 77ff. Weitere ästhetisch-theatertheoretische Ähnlichkeiten weist Gerd Witzke in seiner grundlegenden, freilich mittlerweile revisionsbedürftigen Dissertation von 1972 nach: Gerd Witzke, *Das epische Theater Wedekinds und Brechts: Ein Vergleich des frühen dramatischen Schaffens Brechts mit dem dramatischen Werk Wedekinds* (Tübingen: Dissertation, Eberhard-Karls-Universität Tübingen, 1972).

[61] Vgl. als ein Beispiel unter vielen: BFA 1, S. 88. Ich zitiere im Folgenden aus der *Baal*-Fassung von 1922, da zu diesem Zeitpunkt die Wedekind-Rezeption gesichert ist.

[62] BFA 1, S. 93.

[63] BFA 1, S. 101.

[64] BFA 1, S. 120.

[65] Solche Gegensätze und deren Revoltierung sieht Ulrich Weisstein zu Recht als Nukleus Brecht'schen Schreibens und insbesondere seiner „ernsten Komik" an. Vgl. Ulrich Weisstein, „Bertolt Brecht und die Komödie," in Ulrich Weisstein, *Links und links gesellt sich gern: Gesammelte Aufsätze zum Werk Heinrich Manns und Bertolt Brechts* (New York u. a.: Peter Lang, 1986), S. 279-302, hier S. 296.

[66] BFA 1, S. 200 und 222.

[67] Insofern geht es weniger um den Januaraufstand der Spartakisten als politische Revolution als vielmehr um die Aktionsmuster, um stabilisierende Ordnungsstrukturen der bürgerlichen Gesellschaft in Zeiten der Bedrohung von außen; vgl. Jan Knopf: *„Trommeln in der Nacht,"* in Walter Hinderer, Hrsg., *Brechts Dramen: Neue Interpretationen* (Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1984), S. 48-66, hier S. 55f. Freilich darf dem Stück der politisch-sozialkritische Gehalt nicht abgesprochen werden. Die Frage, wie sich Kragler zur Revolution verhalte und welche Wertung der Figur im Text impliziert werde, beschäftigt vielmehr zu Recht seit langem die Brecht-Philologie; vgl. beispielsweise die Deutungen in: Wolfgang M. Schwiedrzik, Hrsg., *Brechts „Trommeln in der Nacht"* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990). Jüngst wurde eine interessante Neuakzentuierung vorgenommen, indem der Text als Kritik einer protofaschistischen Kultur und Antikriegsstück gelesen wurde; vgl. Hedwig Fraunhofer, „The Fascist Brecht? The Rhetoric of Alterity in *Drums in the Night*," in *Brecht Yearbook* 22 (1997), S. 357-373.

[68] In Bezug auf die Thematik der ungewollten Schwangerschaft eines Bürgermädchens und deren sozialen Ächtung kann das Stück als tragikomische Variante des bürgerlichen Trauerspiels gelesen werden; vgl. Klaus Völker, „Dies war also dieser Kragler...," in Schwiedrzik, *Brechts „Trommeln in der Nacht,"* S. 359-366, hier S. 362, sowie: Guy Stern, „Brechts *Trommeln in der Nacht* als literarische Satire," in ebd., S. 386-408, hier S. 390.

[69] Botho Strauß, „Brechts Frühwerke: Ist das Chaos aufgebraucht? Imaginäres Gespräch über Aufführungen von *Trommeln in der Nacht* und *Im Dickicht der Städte*," in Botho Strauß, *Versuch, ästhetische und politische Ereignisse zusammenzudenken* (Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1987), S. 144-149, hier S. 146.

[70] Zum Beispiel der das Geschehen kommentierende Kellner (BFA 1, S. 203) oder Manke (ebd., S. 210). Der Inbegriff der spezifischen Tragikomik dieses Stückes, die in vielen an das tragikomische Potential Wedekind'scher Texte erinnert, ist der (von Brecht immer wieder umgearbeitete, vgl. BFA 1, S. 551) vierte Akt, der Schnapstanz. Er verbindet neuerlich—wie bei dem intertextuellen Dialog von Wedekinds Lautenlied „Erdgeist" und Brechts „Philosophischem Tanzlied"—die Motive des burlesken Tanzes und des Todes: Kragler zeigt sich als in seiner Identität zerstörter Wiedergänger, als Untoter. Er gemahnt an die „Ballade (und spätere „Legende") vom toten Soldaten," die erstmals im Anhang der 1922 veröffentlichten Fassung von *Trommeln in der Nacht* publiziert wird (BFA 1, S. 564). Als Revenant aus dem Reich der Toten ähnelt er daneben Moritz in Wedekinds *Frühlings Erwachen*. Kragler wird gleichermaßen in dieser Szene mit den traditionellen Motiven des Grotesken gezeichnet, etwa—mit Bachtin—einer dominanten Körperlichkeit (er schwitzt

stark, er wird mit Fäkalien in Verbindung gebracht, BFA 1, S. 213).

[71] BFA 1, S. 229.

[72] Im Sinne einer Vorform der Verfremdungstechnik, die Brecht nach eigenen Aussagen (vgl. BFA 23, S. 240) natürlich erst später perfektionierte, jedoch schon hier (in Auseinandersetzung unter anderem mit Wedekind!) erprobte. Vgl. dazu auch: Siegfried Mews, *„Trommeln in der Nacht,"* in Jan Knopf, Hrsg., *Brecht Handbuch in fünf Bänden* 1: *Stücke* (Stuttgart / Weimar: Metzler, 2001), S. 86–99, hier S. 94. Solche Strategien werden später von Brecht theoretisch fundiert, und zwar in Bezug auf den V-Effekt bzw. das epische Theater wie auf die Theorie der Komödie, jedenfalls beruht beides—so die These von Ralf Simon—auf Distanzierungs- und Fiktionalisierungs- bzw. Episierungsstrategien. Ralf Simon, „Zur poetischen Anthropologie der Komödie in Brechts *Messingkauf,"* in Maarten van Dijk u. a., Hrsg., *Das Brecht-Jahrbuch 24 / The Brecht Yearbook 24: Brecht 100 < = > 2000* (Madison: University of Wisconsin Press, 1999), S. 277-290. Generell wurde Brechts dramatisches Werk bislang häufig unter dem Aspekt der Komödie untersucht, wobei der Fokus zumeist auf dem Exil- und Spätwerk lag (*Flüchtlingsgespräche, Puntila, Schweyk, Mutter Courage*), das die komödiantischen Typen des Harlekins und des Schelms variiert. Vgl. stellvertretend: Mark W. Roche, „Comic Reduction and Comic Negation in Brecht," in Steve Giles / Rodney Livingstone, Hrsg., *Bertolt Brecht: Centenary Essays* (Amsterdam / Atlanta, GA: Rodopi, 1998), S. 121-132. Bernhard Greiner, *Die Komödie: Eine theatralische Sendung—Grundlagen und Interpretationen* (Tübingen: Francke, 1992), S. 393-409. Philip Brady, „Eulenspiegel and Co: Brecht's Versions of a Comic Type," in Hanne Castein / Alexander Stillmark, Hrsg., *Erbe und Umbruch in der neueren deutschsprachigen Komödie: Londoner Symposium 1987* (Stuttgart: Hans-Dieter Heinz, Akademischer Verlag, 1990), S. 87-104. Ulrich Weisstein spricht *Trommeln in der Nacht* entgegen der Brecht'schen Gattungsbezeichnung gar die Zugehörigkeit zur Komödie ab; vgl. Ulrich Weisstein, „Bertolt Brecht und die Komödie," in Weisstein, *Links und links gesellt sich gern*, S. 279-302, hier S. 282. Nur wenige Arbeiten bringen Brechts Werk mit der Gattung der Tragikomödie in Zusammenhang: vgl. Petermichael von Bawey, „Dramatic Structure of Revolutionary Language: Tragicomedy in Brecht's *The Mother,"* in Siegfried Mews, Hrsg., *Critical Essays on Bertolt Brecht* (Boston: G. K. Hall & Co., 1989), S. 96-106. Paul Hernadi, *Interpreting Events: Tragicomedies of History on the Modern Stage* (Ithaca / London: Cornell University Press, 1985), S. 99-149 [zu *Leben des Galilei*].

[73] Vgl. Brechts Äußerung: „Hier kehrt ein Mensch auf der scheinbaren Höhe des Gefühls plötzlich um, er schmeißt die ganze Pathetik zum alten Eisen, läßt sich von seinen Bewunderern und Jüngern am Arsch lecken und geht mit der Frau heim, wegen der er das ganze tödliche Tohuwabohu gemacht hat. Das Bett als Schlußbild" (BFA 1, S. 551).

[74] BFA 1, S. 228.

[75] Kragler „[l]acht bösartig" (BFA 1, S. 229, dort kursiv).

[76] BFA 1, S. 228f.

[77] Maske ist in seiner Ambivalenz und in seinen grotesken Zügen eine Figur wie Brechts Baal, der große vitale Asoziale, der seinen sinnlichen Bedürfnissen in einer Welt der spießbürgerlichen Doppelmoral und Triebunterdrückung nachgibt. Greiner weist zu Recht auf „die Ambivalenz der Maske" hin, „nach außen Tarnung eines großartig sich auslebenden Ich zu sein, zugleich aber nach innen Strukturierungshilfe gegen das maßlos andrängende Chaos"; Greiner, *Die Komödie*, S. 344.

[78] Wedekind, „Der Witz und seine Sippe," S. 348.

Im Training:
Brecht, der Sport und die Subjektivität der Moderne

Der junge Brecht fühlte sich von der Arena angezogen, von einem Ort, der wesentlich lebendiger als die Bühne wirkte. Sein Interesse am Sport ging jedoch über dessen polemischen theaterkritischen Gebrauchswert hinaus. Seine sportbezogenen Texte aus den Jahren 1920 bis 1927 zeugen von einer immer raffinierteren Annäherung an den Sport als Konkretisierung von und Antwort auf das Leben in der Moderne. Durch Analyse des Zuschauerverhaltens und schriftstellerische Darstellung professioneller Sportler untersucht Brecht, welche Konfigurationen des Selbst noch möglich sind, nachdem die gesellschaftlichen und erkenntnistheoretischen Bedingungen der Moderne das autonome Individuum als obsolet entlarvt haben. In diesem Beitrag wird die Entwicklung dieser Untersuchung in theaterbezogenen Schriften, kleinen Essays zu Sport und Kultur, dem Romanfragment *Das Renommee* und dem Gedicht „Gedenktafel für zwölf Weltmeister" dargestellt.

The young Brecht gravitated toward the arena as a cultural space more vital and popular than the stage, but his interest in sports competition and spectatorship went beyond using them as foils in polemics against obsolete theater practices. His sport-related writings from 1920 to 1927 show his increasingly sophisticated approach to sport as a concrete enactment of and response to modern life. By analyzing fans' response and rendering professional athletes in writing, Brecht explores what kind of self is possible after the social and epistemological conditions of modernity make the autonomous individual obsolete. This article traces this process via analysis of theater-related writings, brief essays on sport and culture, the novel-fragment *Das Renommee*, and the poem "Gedenktafel für zwölf Weltmeister."

In Training: Brecht, Sport, and Modern Subjectivity (1920-1927)

Theodore F. Rippey

On October 18, 1919, 21-year old Eugen Berthold Brecht attended the premiere of Henrik Ibsen's *Ghosts* at the Augsburg Stadttheater. Three days later, his review of the play appeared in *Volkswille*,[1] and his generally positive critical remarks emphasized the idea of struggle. This notion was very much on his mind as he composed a brief essay called "Das Theater als Sport"[2] around the same time, a text in which he draws explicit parallels between the widow's battles in *Ghosts* and a wrestling match. Sweaty, writhing bodies and Ibsen's Mrs. Alving: What is going on here?

Brecht's lifelong fascination with sport is well documented. His friendship with heavyweight boxer Paul Samson Körner, his enthusiastic participation as a spectator, and his polemical snippets about theater and sport are all familiar. Yet there has been relatively little thorough inquiry into the conditions and implications of this interest. Brecht scholarship, put simply, seems not to have taken it very seriously. There have been notable exceptions,[3] and in what follows, I will advance the trend they have initiated by offering interpretations of Brecht's sport-related writing of the early and mid-1920s, a time when his cultural politics was amorphous, his dissatisfaction great, and his desire to make the stage relevant to modern times as strong as ever. The theater, however, is only an initial focus; my ultimate objective is to connect Brecht's thinking about sport with deeper questions of subjectivity and modernity. This examination of how his interest in sport shapes his understanding of theater spectatorship and authorship, the structural relationship between stage and public, and fundamental social and epistemological questions of identity-formation under conditions of modernity shows that sport was more than a polemical blunt instrument for the young Brecht. In fact, his experience and conceptualization of sport became central to his thinking on key issues of art and society from the post-war years onward.

1919-1920: "stummes Staunen"

Back to Augsburg in the aftermath of World War I and German revolution. Here we find Brecht irked specifically about the situation with *Baal*—"Ich habe keine Lust, nicht aufgeführt zu werden"[4]—and frustrated generally by a theater world he considers severely out of step with the historical moment. Expressionism, the dominant new form, is bombastic and simplistic: "Expressionismus bedeutet: Vergröberung . . . da es hier (zufällig) in der Literatur ging wie in der Politik, wo es ein neues Parlament, aber keine neuen Parlamentarier gab, gab es hier die Freude an der Idee, aber keine Ideen."[5] Brecht makes qualified exceptions for Georg Kaiser's *Gas*, selected plays by Carl Sternheim, and a limited number of other successes, but he generally

Young Mr. Brecht Becomes a Writer / Der junge Herr Brecht wird Schriftsteller
Stephen Brockmann et al., eds., *The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch*
Volume 31 (Pittsburgh: The International Brecht Society, 2006)

views Expressionist drama as too many cases of "Heraus- oder Übertreibung des Geistes . . . statt in den Leibern die (wie man argwöhnte: verkannte) Seele aufzuzeigen, machte man die Seelen zu Leibern, vergröberte sie, materialisierte sogar noch den Geist."[6] Anything but a convinced dialectical materialist in 1920, Brecht is nonetheless suspicious of what he sees as Expressionism's tendency to decouple the realms of body and spirit, *Körper* and *Geist*. This abstraction is tantamount to divorcing drama from social reality, a divorce that the cognoscenti may take pleasure in but one that atrophies the theater. "So zu schreiben," Brecht remarks, "daß möglichst wenige zu behaupten wagen, sie verstehen einen, ist keine Kunst, wenn man tüchtig Sternheim und Kaiser studiert hat."[7] The theatergoing public is too timid, too suggestible, or too afraid of losing intellectual face to challenge the trend. Looking back at Expressionism's heyday even years later, Brecht writes, "Das Publikum . . . fühlte viel, begriff wenig und zahlte alles."[8]

The challenge of creating integrated and engaging dramatic treatments of the interplay between the inner struggles of thinking, feeling subjects ("das Innere" or "das Geistige" in Brecht's shorthand) and the material conflicts in which they are enmeshed ("das Äußere") emerges as a central problem in Brecht's dramaturgical thought at this time. The chief difficulty lay in tapping the inherent energy of the inner/outer connection without skewing things so severely as to reify the inner as a world unto itself. Accomplishing this required doing two things at once. First, one had to maintain and convey a feel for the sensual experience of everyday life. Brecht counsels the dramatist, "Krieche in deinen Mann hinein und mache dir's bequem drinnen. Versuche, ob du seine Haut spüren kannst und wie sie sich benimmt gegen die Unterschiede der Luft. Probiere sein Darmsystem, und sieh nach, was sein Herz aushält."[9] Here the journey inward is purely physiological and thus a stage in the creation of compelling exteriority. It also underscores the notion that inner and outer are linked. Judging the character's thoughts is "erst in zweiter Linie wichtig";[10] getting to know your character means feeling skin and bowels, not analyzing thoughts and emotions. Those must be perceptible, of course, but Brecht implies that the level of perceptibility should be essentially equal between author and audience. This equity is contingent on an accurate construction of exteriority.

The right kind of exterior work prevents that sort of authorial cheating that produces characters wiser or more refined than they by rights should be. This issue introduces the second, more difficult aspect of the dramatist's challenge: deploying language to create a glimpse of authentic inner experience. Discursive style and individual words are both important here. Verbal sparring, for example, should be between characters, not various dimensions of the author's ego: "Die Argumente . . . müssen aus dem täglichen Leben der Kämpfer genommen werden, und niemals darf einer Klügeres sagen, als sein sonstiger Verstand zuläßt. *Der innere Ausgang eines Zweikampfes darf niemals vorausbestimmt sein, der äußere muß es, der Fabel wegen.*"[11] The inner outcome's moment of surprise reinforces the idea of equal access to a character interiority, and the restraint of

contrivance—"niemals vorausbestimmt"—lends that interiority the trait of authenticity. The moments of openness in the narrative and the realness of inner sentiment are thus inextricable: it is in the successful creation of the former that the latter becomes perceptible to the audience, and both are dependent on the correct choice of words.

The emphasis on surprise and the ideal impossibility of anticipating the emotional and psychological consequences of a given conflict both mean that Brecht is seeking a kind of drama that the dramatist him/herself does not, cannot, fully understand or control. This injection of elements of chance and spontaneity into the designed dramatic cosmos is not about improving aesthetic realism for the sake of emotional identification. It is about making the audience connect subject-internal states with subject-external conditioning factors. The best opportunities for this lie in the unanticipated:

> Das wichtigste Gesetz für den Dichter ist, daß er innerhalb seines Stoffes die Merkwürdigkeiten des Stoffes herausfindet (die sonst Fehler von ihm sind). Auf je mehr Wunder er den Zuschauer hinweist, desto reicher ist sein Werk ... Die Unbegreiflichkeiten des Lebens und die Unüberlegtheiten des Schicksals werden deshalb nicht von den Menschen als Fehler durchschaut, weil sie von Gott als Clous in Szene gesetzt werden und wir eher versuchen, ihnen einen Sinn beizulegen, als ihren Unsinn zu entlarven ... Kühnheit ist besser als Findigkeit; stummes Staunen besser als Ausreden.[12]

In granting the opacity of some events, the dramatist acknowledges the lot of the modern human subject that s/he shares with the theatergoer: not everything can be grasped, and, to follow Brecht, it is more honest to boldly acknowledge the paradoxical and inexplicable—to learn to live with it—than to throw together, however adroitly, explanations for what cannot be explained. Those moments that leave us speechless are, it would seem, the moments where the seam that both separates and binds our inner and outer lives is most viscerally felt and analytically perceptible: in failing to understand, in being stunned by a component phenomenon of a dramatic world *or* actual life, we recognize what it means to live in modern times. This thought sticks with Brecht. Five years later, he still maintains, "Die brauchbaren Dramen dieser Zeit kommen, wie ich zu sehen glaube, aus dem Erstaunen ihrer Schreiber über die Vorgänge des Lebens."[13] These moments of surprise and awe, when crafted correctly, establish drama's legitimacy as a concrete reflection of and response to modern life.

But what has all this to do with sport? Coming back to Ibsen makes the connection clear. Consider this passage from "Theater als Sport":

> Es sind immer mindestens zwei Leute auf der Bühne, und es handelt sich meistens um einen Kampf. Man muß genau zusehen, wer gewinnt. Da steht ein Pastor und eine Witwe. Sie stehen in einem alten, mit Pflanzen gefüllten Saal, in düsterem Licht. Der Pastor schreit: 'Sie hätten Ihren Sohn nicht gehen lassen sollen. Dort ist er verdorben. Sie sind eine schuldbeladene Frau!' Die Frau schweigt. Der Pastor hat also Oberwasser.[14]

Brecht precedes the scene description with a charge to the reader to note exact details. He sets the pastor up in an obvious position of advantage, relating further how the pastor castigates the widow for leaving her husband and condemns as morally disingenuous her plan to create a monument to her husband. The sports enthusiast, however, knows that apparent advantage does not guarantee a win. When the widow responds, the tables turn:

> Dann redet die Frau. Sie sagt: 'Der Mann war ein Wüstling. Er tappte nach Dienstmädchen, dort im Blumenzimmer. Darum tat ich den Sohn fort, daß das Kind nicht verdirbt. Und ich baue das Denkmal, daß es seinen Vater ehrt, der ein Säufer war, Herr Pastor.' So. So war es also? Die Frau hat gesiegt. Es war ein interessanter Ringkampf. Man konnte nicht wissen, wer siegen würde.[15]

The unanticipated shift in momentum, notable to the acute observer, provides an inkling of a dramatic chain of events in which one may not only be losing one moment and then winning the next but actually win and lose at the same time. This implies a dialectical model of struggle, transposable to the world beyond the stage, in which the peripatetic turn from disadvantage to advantage marks the middle phase of a process that culminates in simultaneous victory and defeat. Brecht continues,

> Die Frau in dem Stück hat Feinde, gegen die sie kämpfen muß, bis sie nimmer kann: das sind die Leute, die in ihr Elend hineingucken wollen. Und das Elend muß doch verborgen bleiben, nicht? Darum muß man lügen, immerfort, wie geht das wohl hinaus? Wird es gut werden? *So* wird es: Bevor Morgen und Abend vorbei sind, ist alles aufgekommen, und nun steht die Frau da, eine starke Frau, eine heldenhafte Frau, aber es ist aus mit ihr.[16]

There stands widow Alving, heroic and (as American sports commentators would put it) *done*. The inner battle is carried; the outer battle is lost—an unsatisfying final note and a contradiction, Brecht intimates, that she likely anticipated in her defeat of the pastor in the earlier scene. If so, she became in that realization an analog to those boxers Joyce Carol Oates describes,

who, "performing at the the peak of their talent . . . come to realize, mid-fight, that it will not be enough."[17]

In her defeat, which is also a victory, we are confronted with an incomprehensibility, an *Unbegreiflichkeit des Lebens* of the sort Brecht discusses in "Aus einer Dramaturgie." Ibsen, in Brecht's view, is bold enough to show it and refuses to dilute it with a deus-ex-machina closing stunt. The contradictory denouement reveals the deceptive simplicity of Brecht's charge, "Man muß genau zusehen, wer gewinnt," for those who have paid close enough attention will recognize that both widow and pastor win—and thus neither wins. The sensation triggered by this insight is significantly more complicated and disturbing than feelings of relief that come when good triumphs or outrage when evil prevails; "stummes Staunen" thwarts the sense of resolution permitted by standard dramatic methods of catharsis and narrative closure. Brecht wants an audience that is uninterested in waiting in suspense to experience emotion, one whose authentic feeling masks the mechanisms of dramatic technique that manufactured it.

Such emotion is a corridor of escapism, and the courage to be stunned is the courage to confront the disquieting realization that self-actualization, even when possible, is not always tantamount to achieving autonomy (as Oates's boxer shows). In this regard, the circus or sports spectators are more advanced than their counterparts in the theater; under the big top and in the arena, a model of spectatorship exists that promotes connecting observed events with events of one's own life, creating the possibility of an experience of theater with more intellectual impact and social relevance. It is of those fans that Brecht remarks, "[S]ie müssen nicht auf seelische Erschütterungen lauern ... sondern sie schauen zu, wie es mit einem Mann gut geht oder abwärts ... und sie erinnern sich an ihre Kämpfe vom Vormittag."[18]

Of course, for Brecht's model to function, the audience has to muster the necessary degree of scrutiny, and it is here that sports spectatorship emerges as training for theater spectatorship. A further comment from "Theater als Sport" illustrates: "Man sieht in die Leute hinein, man muß nur scharf zugucken, es ist wie bei Ringkämpfen: die kleinen Tricks sind das Interessante."[19] With this remark, Brecht belabors the point about watching closely that he made only some 30 lines before, but this is a logical move considering the import of the act of looking. "Genau zusehen"/ "scharf zugucken": acuity, focus, and attention to (exterior) detail work in concert to make the look inside possible. The purpose of the look inside is not, however, to promote an emotional bond but to foster awareness of a common situation. The gaze of the theater spectator trained in the sports arena is concerned with the details of bodies in adversarial motion, not distracted by quasi-Pavlovian emotional response, and thus more apt to recognize the small yet significant gestures that signal important developments in the observed struggle. Brecht's sports spectator sits relaxed in the stands, in shirtsleeves, making bets and watching the action unfold.[20] Constrained by the formalities of theater attendance and manipulated by the conventions of *Einfühlungstheater*, the traditional theater spectator must overcome physical

barriers in order to bring to bear the kind of visual concentration that is typical for the sports fan. The more fanatical the sports spectator, the greater the focus on small maneuvers ("die kleinen Tricks"), and that is exactly the focus Brecht seeks.

The spectator must also be a skilled listener, so a degree of on-site training is also necessary. "Es handelt sich hier nicht um Ringkämpfe mit dem Bizeps," writes Brecht of the theater. "Es sind feinere Raufereien. Sie gehen mit Worten vor sich."[21] The ear must become as attuned to the magnitude of verbal blows struck as the eye is to the nuances of the athletic body's maneuvers of attack and yield. This is a skill not known in the sports world and a lost art in the theater world. Brecht finds that audiences by 1920 are far more likely to listen to and mimic drama critics than to concentrate aurally and visually on the plays themselves (which, again, are basically worthless anyway). The ability to follow dialogue is, naturally, irrelevant to the process of film spectatorship in the early 1920s, which eliminates it as a training facility and allows Brecht to set up cinema as a wasteland of visually sensationalistic simple pleasures: "Das Kino ist für die armen Teufel, die ihren Hunger nach Romantik stillen wollen, rasch im Vorbeigehen ... das Kino, das ist eine Speiseanstalt, ein Automat."[22] Little tricks? Sophisticated scuffles? Interesting wrestling matches? "Das hat das Kino nicht, das mehr für die Dummen ist, die das Innere und Schwierigere nicht begreifen. Darum müssen die Klügeren und Feineren in das Theater gehen, aber sie müssen es, wie gesagt, mehr nach der sportlichen Seite hin betrachten."[23]

In this intentionally myopic characterization, Brecht brackets the achievements of the early silent art film and focuses on the more popular, formulaic cinema in order to set up an opposition between film on one side and, on the other, sport and theater, partnered as the pastimes of the refined. Underneath the rhetorical maneuvering, we find seeds of a theory of spectatorship and subjectivity under the conditions of modernity. It is a model grounded in the senses, an opening and careful focusing of which fosters a genuine recognition of the fundamental contradiction of modern life: the promise and impossibility of individual autonomy. To grasp the inner, then, is not so much to penetrate the walls of some deep chamber of the spirit that cannot be touched by the oustide world. Rather, it is to survey the pressure-planes (the character's skin, for example) that represent the boundary between what we consider self and what we consider society, a survey that shows how the two cannot be held distinct. A sense of self persists despite exterior constraint—I win; exterior constraint persists despite the sense of self—I lose.

Junghans suggests that Brecht overestimated the number of well-schooled sports spectators who would be capable of making such analytical moves. This is probably true, but it is less relevant in the early 1920s than in the later period Junghans examines, if for no other reason than for the simple fact that Brecht himself is still in too preliminary a theoretical phase and too much a theater outsider to be overly concerned with immediate practical impact. A journal note suggests Brecht's awareness of the provisional charcter of his work in general:

> Mitunter überfällt es mich, daß meine Arbeiten vielleicht zu primitiv und altmodisch seien, oder plump und zuwenig kühn. Ich suche herum nach neuen Formen und experimentiere mit meinem Gefühl wie die Jüngsten. Aber dann komme ich doch immer wieder drauf, daß das Wesen der Kunst Einfachheit, Größe und Empfindung ist und das Wesen ihrer Form Kühle. Das ist mangelhaft ausgedruckt, ich weiß es.[24]

Thus while the promise of the theater experience as a training ground for confronting the incomprehensibilities of modern life may have gone unfulfilled, we nonetheless find intriguing theses in these texts from around 1920. If the theory he merely sketches here proved workable, it would make possible a genuine engagement with modernity's cloaking of fundamental historical, economic, and political processes—the opaque epistemological barrier between the individual subject and the forces that shape who and what s/he is. This was not likely in 1920, given the relative rawness of Brecht's theory and practice, but the courage to be stunned signals at the very least an awareness that the cloak is there. It thus represents progress when compared with the intellectual spinelessness of willful ignorance and compulsive, tenuous explanation. The older, Marx-guided Brecht became much more ambitious, willing not only to expose the cloak but to penetrate it, illuminate the menchanisms it hides, and pick those apart. As Junghans puts it in his discussion of what Brecht saw as the demystifying potential of arena lighting, "Wie auf dem Labor oder Seziertisch sollen auf beobachtende, experimentierende Weise dem bloßen Auge unsichtbare oder undurchschaubare sozial-historische Vorgänge wie der Getreidemarkt und die ihnen zugrundeliegenden Verhältnisse bloßgelegt werden."[25] This is more rigorous, to be sure, though at our historical moment, one might consider whether the later, more theoretically sophisticated approach was also the more naïve.

Finally, we see a step in the direction of epic drama in the very move from arena to theater. The sports-trained spectator, in Brecht's imagined theater world, finds much about the stage and the actors upon it recognizable. Some of the things that this spectator will not find, however, are real bruises, lacerations, and broken bones. Pro-sports pageantry adds a thick overlay of staging to athletic contests, but there is no mistaking a stage punch for a real punch. Brecht wants to make the struggles of the dramatic world and the sports world as coextensive as possible at the conceptual level. The very nature of theater as performance, though, necessitates an element of distance that he ultimately finds most useful. This is the difference between "Ringkämpfe mit dem Bizeps" and "feinere Raufereien," and the shift from observing one to observing the other catalyzes a push-pull effect, in which a sense of remove fosters enhanced recognition of situational (not emotional) commonality.

Mid-Decade I: Sport, Theater, *Kultur*

In 1920, Brecht was an *enfant terrible* or an inconsequential neophyte, depending on one's perspective. By 1926, he was an established presence in German theater and could gain a public forum for voicing his increasingly practical concerns. His essay "Mehr guten Sport" appeared in the *Berliner Börsen Courier*, home to the influential critic Herbert Ihering. The principal thrust of Brecht's argument in the piece is unequivocal: the theater is in dire straits, and its hope lies with the sports public. As Günter Berg writes of Brecht's emergent fascination with boxing around this time:

> Es bleibt Brecht als Theatermann natürlich nicht verborgen, daß sich zu den Boxveranstaltungen massenhaft Leute einfinden, und es ist sehr wahrscheinlich, daß ihn die Gründe ihrer Begeisterung bald mehr beschäftigen als die Kämpfe selbst. Neben den Kontrahenten im Ring rücken die zahlenden Massen im Dunkeln in sein Blickfeld.[26]

Sensitive to the theater industry's worsening financial climate and the need to reinvigorate the relationship between stage and audience, Brecht voices openly a point others are loath to admit: that the *Schauspielhaus* has something to learn from the *Sportpalast*. He writes, "Unser Auge schielt, verbergen wir es nicht, nach diesen ungeheuren Zementtöpfen, gefüllt mit 15,000 Menschen aller Klassen und Gesichtsschnitte, dem klügsten und fairsten Publikum der Welt."[27] This multi-class collective was a fantasy audience for Brecht and other theater practitioners who shared his views. That it had become reality in the "ungeheuren Zementtöpfen" suggested that sport had eclipsed theater in terms of relevance and appeal, even among many of theater's traditional core supporters.

To Brecht, the key to the sports business's success in marshaling audiences is the dialogue between both sides of the box office window that yields consensus on what one gets for the price of admission:

> Die Verderbtheit unseres Theaterpublikums rührt daher, daß weder Theater noch Publikum eine Vorstellung davon haben, was hier vor sich gehen soll. In den Sportpalästen wissen die Leute, wenn sie ihre Billette kaufen, genau, was sich begeben wird [...] nämlich, daß trainierte Leute mit feinstem Verantwortungsgefühl, aber doch so, daß man glauben muß, sie machten es hauptsächlich zu ihrem eigenen Spaß, in der ihnen angenehmsten Weise ihre besonderen Kräfte entfalten. Das alte Theater hingegen hat heute kein Gesicht mehr.[28]

Brecht's ideas on characterization from 1920 resurface, albeit in slighty altered form, in the figure of the athlete, who has a sense of responsibility to the audience but performs as if exclusively self-motivated. There is

more acknowledgement of contrivance here, but Brecht's insistence on the authenticity effect remains the same. It is linked in this case to clarity in the theater as a system of economic exchange, and the fact that the public can no longer identify the return on its investment—"Kein Gesicht mehr"—shows that the traditional presentation of theater as the place of the soul's ennoblement or the sacred ground upon which genius unfolds has lost significance. In this sense, not much has changed in six years: it is still time to jettison the aging pretenses of the stage.

For Brecht's ideal modern theater public, the pleasures of the carefully observed spectacle trump the importance of edification, and popularly constructed criteria of talent carry more weight than the intellectual elite's notions of genius. Brecht has the insight to recognize that bringing the theater more into tune with these sports-bred demands is not necessarily tantamount to destroying it:

> Es ist nicht einzusehen, warum das Theater nicht auch seinen 'guten Sport' haben sollte. Wenn man die für Theaterzwecke gebauten Häuser, die ja nun einmal stehen und Zinsen fressen, nur einfach als mehr oder minder leer stehende Räume ansehen würde, in denen Mann 'guten Sport' machen kann, würde man zweifellos auch aus ihnen etwas herausholen können, was einem Publikum . . . etwas geben kann.[29]

Entertainment value, however the arbiters of taste may scorn it, is also essential to winning the active participation of capable writers and interested theatergoers: "Kein Theater heute könnte einige Leute, die im Geruch stehen, Spaß darin zu finden, Stücke anzufertigen, einladen, ... für diese Theater ein Stück zu schreiben. Sie sehen gleich: es ist hier auf keine Weise *Spaß* herauszuholen."[30] German actors have talent, but they have become an "abgehetzte, mißbrauchte, von Angst getriebene, künstlich aufgepeitschte Truppe" incapable of conveying levity, joy, fun—"Und kein Mann, dem seine Sache nicht Spaß macht, darf erwarten, daß sie irgend sonst jemandem Spaß macht."[31] The polemical tone of the text is clear from the outset, but the theoretical point holds nonetheless: the theater must look outside itself for means of rejuvenation, and sport offers a compelling model that takes all those involved in production and consumption into account. The public must recognize the use-value and sense the relevance of theater in order to form a relationship with it. "Ein Theater ohne Kontakt mit dem Publikum ist ein Nonsens," writes Brecht. "Unser Theater ist also ein Nonsens."[32]

The comparison of sport and theater is embedded in reflection on sport and German culture generally, and here Brecht clearly differs from those who wish to see sport elevated to art's status and integrated into the bourgeois cultural canon. As Brecht argues in the 1928 essay "Die Krise des Sportes," the more *salonfähig* sport becomes, the less useful it is to those interested in shaking up the cultural status quo. Referring to a recent photo spread in *Querschnitt* that pairs a portrait of James Joyce with an action shot

of German boxer Franz Diener, Brecht remarks, "Ist es bösartig anzunehmen, daß diese Zeitschrift eher Herrn Diener als Herrn Joyce nützen wollte? Ich weiß nicht, ob es Herrn Joyce genützt hat. Aber kann es Herrn Diener nützen?"[33] Brecht provides whatever clarity the implied answer may lack at the essay's conclusion: "Kurz: ich bin gegen alle Bemühungen, den Sport zu einem Kulturgut zu machen, schon darum, weil ich weiß, was diese Gesellschaft alles mit Kulturgütern treibt, und der Sport dazu wirklich zu schade ist."[34] In "Die Todfeinde des Sportes," an unpublished text from the same year, Brecht condemns " . . . die krampfhaften Bemühungen einiger 'Kenner', aus dem Sport eine Art 'Kunst' zu machen. Diesen Kennern wächst schon wieder auf der bloßen Hand eine ganze Nomenklatur von Fachausdrücken, und die Tendenz geht immer mehr aus *l'art pour l'art*."[35] Here Brecht's stance is clear: sport must not be corrupted by those who would detach it from its popular social base and make of it yet another pleasure object for expert connoisseurs. Again one hears echoes of 1920, when Brecht condemned Expressionism for its exclusive tendencies.

These texts demarcate Brecht's unique position in the high/low cultural skirmishes over sport in the mid-1920s and reveal points of connection to his thinking from five years before. As in 1920, he desires interplay between sport and bourgeois culture, and he is clearly more interested in the former's potential to perturb than its assimilability. By mid-decade, though, he has become more material, not so much in terms of corporeality in theater aesthetics as in terms of theater as an economic system. As a general rule, the impulses of the immediate postwar years find more cohesive articulation here. A passage from the foreword to *Im Dickicht der Städte*, for example, recalls Brecht's remarks on *Ghosts* in 1919, but in 1924 he issues a more systematically formulated charge to the spectator to approach the dramatic action as an observer-judge:

> Sie betrachten den unerklärlichen Ringkampf zweier Menschen und Sie wohnen den Untergang einer Familie bei . . . Zerbrechen Sie sich nicht den Kopf über die Motive dieses Kampfes, sondern beteiligen Sie sich an den menschlichen Einsätzen, beurteilen Sie unparteiisch die Kampfform der Gegner und lenken Sie Ihr Interesse auf das Finish.[36]

Mid-Decade II: The Star, the Nobody, *Das Renommee*

As a serialized novel, *Das Renommee: Ein Boxerroman* never got off the ground. We thus have only its skeletal sketch to work with, but its fragment form actually yields a clearer picture of Brecht's interest at mid-decade in using sport as an entertaining means to explore interlocking questions of individual and collective subjectivities. Brecht bases the story loosely on the 1921 Jack Dempsey-Georges Carpentier heavyweight championship bout, but the narrative's exposition makes clear that his motives go beyond mere stylized-reality entertainment:

> Bei diesem Roman ist das Boxen nicht die Hauptsache, obwohl auch daraus einige spannende Druckseiten herausgeholt werden ... interessanter ist es zu sehen, wie ein Mann durch Boxen Geld und Ruhm verdient und wie er es anfängt, daß er den Ruhm noch einmal zu Geld macht, kurz: wie ein Mann 'sich macht'.[37]

In *Das Renommee*, an exceptional figure conveys a common story. Brecht uses the boxer's tale to explore the general process of self-making, to scrutinize the complexities of how a sense of identity and agency can be secured in the modern social context. The person in question is only part of the equation, as social groups shape individual identites from without. As Brecht puts it:

> Interessant, wie alle möglichen Leute bestrebt sind, einen Helden zu bekommen, das heißt, einen guten Mann immer besser haben zu wollen, als er ist, und ihm mit sanftem Zwang kleiner Zeitungsnotizen und wohlgemeinten beiläufigen Erkundigungen bei Zigarren und Cocktails nach dem Stand seines Muts und, wenn es sein muß, mit einem höllischen Privatleben-, Gesellschaft- und Presseklamauk in einen Weltrekord hineinhetzen, kurz: wie ein Mann 'gemacht wird'.[38]

These passages capture the object of Brecht's meta-analysis in *Das Renommee*—an individuated subject's struggle to assert and protect what it understands as its own identity and interests within a field of forces working to define and constrain it.

Out of the dialectical tension between "wie ein Mann 'sich macht'" and "wie ein Mann 'gemacht wird'" (the inner/outer tension ca. 1926) emerges the figure of George Carrer, a stunningly handsome sailor-cum-European heavyweight champion who harbors a career-ending secret: though talented, he is not nearly the boxer his billing suggests. Knowing the days are numbered until he encounters a truly first-class heavyweight, he cultivates his abilities—especially his business savvy—in an effort to maximize his time at the top. With the machinery of the boxing industry and the pressure of the boxing audience thrusting him toward defeat, Carrer is forced to refine his tactics. His is a modern path of *Bildung*: "[D]er Weg von dieses Mannes Begabung für primitive Keilerei zu raffinierter Boxkunst, von natürlichem Instinkt für Sichdurchsetzen zu mit allen Wassern gewaschener Praxis in Geschäfts- und Reklametricks."[39] In the concept of subjectivity as struggle that underlies Brecht's sketch of his character's development, we see a conceptual move away from "stummes Staunen," toward an engaged tactics of negotiation. The sports industry apparatus circumscribes, indeed penetrates, Carrer. Though not an absolute marionette, his options and the persona he inhabits are fixed to a significant extent by the interlinked

regulating forces of fan opinion, press favoritism, and profit drive. The greater his prominence in the boxing world, the more that world becomes a shaping force upon and within him. In order to assert himself to any degree, he must learn how the encompassing systems function and look for opportunities to gain advantage out of their workings.

In Carrer's dilemma, Brecht revisits the problem of subjectivity and modernity that occupied him in 1920. Here, however, there is less latent revolutionary zeal to change the world and a greater interest (*neusachlich*, one might say) in soberly assessing current conditions and devloping a tactics of subjectivity suitable to those conditions. This boxer's story—in which boxing, Brecht reminds us, is not the main point—signifies the crisis of the Individual. Through Carrer, Brecht puts on display the erosion of the sense of autonomy and organic unity the term "individual" had traditionally carried. Carrer's propulsion by the forces of the boxing world is emblematic of the disempowerment experienced by the human subject in the face of the massification, urbanization, technological revolution, and information explosion that made the modern world so disorienting and incalculable ("unüberschaubar"). The permeation of the psychological membrane between Carrer's "own" personality and his popularly mediated persona reflects an emergent understanding of the "self" as more an amalgam of socially constructed categories than a product of promethean autoinvention.

Stripped of the illusion that lets him conceive himself as the outright controller of his trajectory through life, Carrer wonders—Brecht wonders—how to respond. For even though awareness of the complex constraints on individuality and agency calls into question the understanding of autonomy, that same awareness is necessary to the individuated subject's attempt to sculpt some semblance of singularity and self-determination in the modern context. And here we can take Carrer's story as a parable: at the moment of awareness, the subject's two main options are either to surrender to constraining forces, or to take a tactical turn that enables an unmagnificent yet meaningful struggle not against, but within, the matrices of power that produce social reality. These options, specifically tailored to the boxing world, are Carrer's as well. His self-schooling in "Geschäfts- und Reklametricks" is more than evidence of cynical self-preservation. His ability to learn the rules and exploit them—to gather tactical intelligence and operate according to it—suggests that he is aware of the controlling apparatus into which he is inscribed and that he realizes that his only possible emancipation entails not liberation from that apparatus, but rather a carefully calculated series of moves within it.

Carrer's eventual moment of triumph in the boxing world is accordingly not absolute. He is beaten badly (in both senses of the term) by his American challenger for the heavyweight crown, and even his refined tactics cannot always guide him past all the treacheries of his path. Nonetheless, Carrer's moves at each narrative turn are enough to preserve him from destruction by the boxing business machine. In a final tactical success, he protects his nose from being crushed in the title bout, which

guarantees him a shot at movie stardom, now that his time in the ring has expired. He thus moves on to an even higher-stakes sphere of mass culture.

In the profile of George Carrer, Brecht emphasizes both assets and detriments, offering the reader not a superhuman hero innately capable of overcoming any adversity, but an imperfect man thrust into a situation that exceeds his control and forces him to make his way the best he can. His success hinges on his ability to perceive the constraints upon him and his talent for working within those limits. As Brecht writes, "Seine Stärke ist, daß er seine Grenzen genau kennt und als kluger Geschäftsmann so viel als möglich aus sich herausholt, als er kann."[40] Exactly this strength makes Carrer an instructive figure in the modern social and epistemological context. He operates beyond the ideological trappings of the sovereign individual and concedes that he is as much construct as constructor, but sees in that concession not only subjection, but also the possibility of the only form of autonomy his reality allows.[41]

1927: "Gedenktafel"

In the second half of 1927, having begun the study of the Marxist tradition that marks the end of his professional youth, yet still maintaining a significant distance between socialism and his work,[42] Brecht wrote a poem called "Gedenktafel für zwölf Weltmeister." This text could function as a postscript to *Das Renommee*, the serial novel that never was, and the poem encapsulates Brecht's thinking on sport and modern subjectivity at this pivotal point in his career. "Gedenktafel" offers a thumbnail history of the middleweight championship, organized into a series of concise verse episodes. It begins,

> Dies ist die Geschichte der Weltmeister im Mittelgewicht
> Ihrer Kämpfe und Laufbahnen
> Vom Jahre 1891
> Bis heute:
>
> Ich beginne die Serie im Jahre 1891
> Der Zeit des rohen Schlagens
> Wo die Boxkämpfe noch über 56 und 70 Runden gingen
> Und einzig beendet wurden durch den Niederschlag[43]

Like so many of Brecht's poems, "Gedenktafel" is deceptively simple. In establishing the historical scope of his series, Brecht is utterly *sachlich*, and he generally maintains the sober chronicler's tone throughout. We begin in the bare-knuckle era, before the point system, when knockout blows were rare due to the fist's light weight sans glove. Indeed, the knockout as stunned, temporary collapse after the grave impact of a blow to the face did not really exist. Bouts lasted until one fighter could no longer continue. Thus the "Niederschlag" of which Brecht speaks—and it is significant that he chooses

this word over "Knockout"—meant total exhaustion, utter collapse.

It was a raw era, as Brecht emphasizes in the second stanza, when the importance of endurance and brawn exceeded that of tactics and brains. But boxing history is not about stasis, as the poem's first honored champion shows: the "Zeit des rohen Schlagens" bore Bob Fitzsimmons, the "Vater der Boxtechnik,"[44] whose skills and drive carried him not only to the middleweight but also to the heavyweight crown. Proceeding from this initial dialectical opposition—*rohes Schlagen* vs. *Boxtechnik*—the history of the middleweight championship unfolds as a series of transitions. Many of these take the form of classical paradigm shifts; some strike the reader more as accidents of history, as exceptions that prove the rule. The end of Fitzsimmons's reign exemplifies the former:

> 34 Jahre seines Lebens im Ring, nur sechsmal geschlagen
> So sehr gefürchtet, daß er das ganze Jahr 1889
> Ohne Gegner war. Erst im Jahre 1914
> Im Alter von 51 Jahren absolvierte er
> Seine beiden letzten Kämpfe.
> Ein Mann ohne Alter.--
> 1905 verlor Bob Fitzsimmons seinen Titel an
>
> *Jack O'Brien*, genannt Philadelphiajack.
> Jack O'Brien begann seine Boxerlaufbahn
> Im Alter von 18 Jahren[45]

Brecht marks the end of the first era and the collapse of the Fitzsimmons paradigm with a period *and* a dash, a punctuation mark that sees its sole use here. For all but its last line, the Fitzsimmons stanza labors to liberate him from the physical law of the sport that guarantees decay of prowess with age. "Ein Mann ohne Alter" places the boxer literally outside time, and the reader holds him there for the dramatically suspended moment marked by the dash—until history interrupts. O'Brien succeeds Fitzsimmons; youth deals a death-blow to the myth of agelessness.

O'Brien, as stylized by Brecht, understands the necessity of continuous adaptation: "Er ging aus von dem Standpunkt / Daß man lernt durch Kämpfe / Und er siegte, so lange er lernte."[46] When Stanley Ketchel, "rauhester Kämpfer aller Zeiten," beats O'Brien, raw potency temporarily unseats knowledge and technique. Ketchel falls to Billie Papke, the first "Genie des Infightings," whose style earns him the monniker "Menschliche Kampfmaschine."[47] Papke's innovation introduces an aspect of mechanization to the modern fighter and re-asserts the dual primacy of the technical and tactical, a primacy that is reinforced by Papke's defeat at the hands of Frank Klaus, "einen Größeren in der Kunst des Infightings," against whom Carpentier was "schwach wie ein Kind."[48]

The series continues on through the unremarkable fighters George Chip and Al Maccoy and the iron-chinned Mike O'Dowd before it reaches:

Harry Grebb, der menschlichen Windmühle.
Dem zuverlässigsten aller Boxer
Der keinen Kampf ausschlug
Und jeden bis zu Ende kämpfte
Und wenn er verloren hatte, sagte:
Ich habe verloren.
Der den Männertöter Dempsey
Den Tigerjack, den Manassamauler
Verrückt machte, daß er beim Training
Seine Handschuhe wegwarf
Das "Phantom, das nicht stillstehen konnte"
Geschlagen 1926 nach Punkten von

Tiger Flowers, dem Neger und Pfarrer
Der nie k.o. ging.[49]

Grebb is the most extensively treated, most celebrated boxer of the text. In its initial descriptive comments, the lyric voice constructs the figure of Grebb as a model of consistency, willingness to engage, and endurance. In Grebb's ability to acknowledge defeat, we also have evidence of sober judgment and the ability to maintain an analytical perspective on one's own undertakings. In the image of Grebb sparring with Dempsey (which is positively lavish, given the poem's general tone), we see a man so gifted at footwork as to make the most legendary boxing power of the era throw off his gloves in frustration. Grebb's agility and quickness thus assume virtually heroic proportions, and as a "Phantom," he is released from the physical bounds that rule the ring. But the quotation marks Brecht uses have a dual meaning: they mark Grebb as a fighter whose remarkable skills have earned him a nickname so widely acknowledged as to become a saying, but they also underscore the legendary (i.e. unrealistic) aspect of his publicly constructed identity. They are ultimately quotation marks of irony. There is no such thing as a phantom in the ring, as Flowers shows by landing enough punches to dispatch Grebb on points in 1926.

The poem's final stanza begins with a roll call of champions (one name per line) and ends with the following verses:

Dies sind die Namen von zwölf Männern
die auf Ihrem Gebiet die besten Ihrer Zeit waren
Festgestellt durch harten Kampf
unter Beobachtung der Spielregeln
Vor den Augen der Welt.[50]

Placing the poem in relation to the intertextual array that Brecht's corpus of texts on sport, culture, and modernity form allows us to sense the density of these lines. As they pay final respect to the champions the poem commemorates, they also tell a boiled-down story of the individual in

modern times. As throughout the text, the lyric voice alternately celebrates the champion, then subtly undercuts the mythologizing tendency of any characterization of a great man. The victors are called by name, their singular achievement confirmed—then qualified. Each was the best—in his area of expertise. Each was the best—in his times. None could escape the boxing-specific conditions and processes of history; none could escape the specific set of constraints on his modern existence, those constraints that found their final and most concrete expression in the fists of the fighter who sent him down No one is above the rules; no championship endures; no victory is final. Nonetheless, Brecht's middleweights constantly seek the struggle that defines them, fighting at close quarters, training, learning. They cannot transcend the rules (codified or otherwise), but in knowing those, in developing tactics effective within the field(s) of conflict those rules define, and in never shying from a fight, they reach not total self-actualization but (like Carrer) the maximum possible level of self-assertion. And it all transpires "[v]or den Augen der Welt."

That world of onlooking eyes must include those that concerned Brecht in 1920, the eyes that needed to be trained to recognize the intricacies of the struggles that sport did and theater should stage. As modeled by the lyric voice of "Gedenktafel für zwölf Weltmeister," however, the spectating subject of 1927 is capable of much more than "stummes Staunen." Its gaze is both tightly and broadly focused, trained on the immediate moment while surveying the historical episodes that precede it; and its absorption in the details of a single fight does not prohibit it from contemplating that fight's implications for encompassing struggles. Working his way through his own theoretical and practical, ideological and material, aesthetic and political struggles in the first half or so of the 1920s, Brecht himself wrestled with the notion that sport was not a symbolic by-product, but a specific physical and tactical enactment of modern life. The texts I have considered here attest to a strengthening conviction that this was indeed the case. If so, then sport's significance was (and is) not strictly metaphorical.[51] The challenge to Brecht and anyone else who takes on the task of metaphorizing sport, however, was (and is) to render it aesthetically in a way that casts into relief that concrete significance, which threatens otherwise to remain hidden in plain view.

Notes

[1] The newly founded paper, under the leadership of Reichstag deputy Wendelin Thomas, was asssociated with the short-lived USPD and became the organ of the KPD in Augsburg in December 1920. See Werner Hecht, *Brecht Chronik* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997), pp. 77-78, and Hecht et al., ed., *Bertolt Brecht Werke: Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe* (Berlin: Aufbau, and Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1992), vol. 21, p. 602, hereafter *BFA*.

[2] "Theater als Sport," *BFA*, vol. 21, pp. 55-58.

[3] See Günter Berg, "Die Männer boxten im Salatgarten: Bertolt Brecht und der Faustkampf," *The Brecht Yearbook* 18 (1993), pp. 1-23; Roland Jost, "Panem et circenses? Bertolt Brecht und der Sport," *The Brecht Yearbook* 9 (1979), 46-66; and Wolf Dietrich Junghans, "Öffentlichkeiten: Boxen, Theater und Politik" *The Brecht Yearbook* 23 (1998), 56-59. For an overview of Brecht's texts on sport and theater and a synopsis of scholarship on them, see Jan Knopf, ed., *Brecht Handbuch* (Stuttgart: Metzler 2003), vol. 4, pp. 18-21 and 35-37.

[4] "Das Theater gefällt mir," *BFA* vol. 21, pp. 52-53. The Munich Nationaltheater announced plans to produce *Baal* in April 1920, but those plans were not realized. Brecht also had difficulty finding a publisher for the play (see Hecht, *Brecht Chronik*, pp. 75 and 82).

[5] "Über den Expressionismus," *BFA* vol. 21, pp. 48-49.

[6] Ibid. p. 49.

[7] Ibid.

[8] "Über den 'Untergang des Theaters'," *BFA* vol. 21, p. 114.

[9] "Aus einer Dramaturgie," *BFA* vol. 21, p. 70. Familial pressure to pursue a more conventional profession is the commonly cited reason for Brecht's courses in medical science, but passages like this suggest a genuine interest in physiology. During the 1919-1920 academic year, Brecht took *Experimentalphysiologie* in the Winter term and a physiology lecture in the Summer term (see Hecht, *Brecht Chronik*, pp. 77 and 92).

[10] "Aus einer Dramaturgie," p. 70.

[11] Ibid., pp. 70-71, my emphasis.

[12] Ibid. S. 71.

[13] "Über den Zweck des Theaters," *BFA* vol. 21, p. 113.

[14] *BFA* vol. 21, p. 57.

[15] Ibid.

[16] Ibid.

[17] Joyce Carol Oates, *On Boxing* (New York: Dolphin/Doubleday, 1987), p. 9.

[18] "Das Theater als sportliche Anstalt," *BFA* vol. 21, p. 55. In the mid-1920s as well, Brecht is sharply critical of the notion of theater as "Erlebnis." See "Über die Zukunft des Theaters," *BFA* vol. 21, pp. 98-99.

[19] "Das Theater als Sport," pp. 57-58.

[20] "Das Theater als sportliche Anstalt," p. 56.

[21] Ibid., p. 57.

[22] Ibid., p. 56.

[23] Ibid., p. 58.

[24] Journal entry 27 June 1920, *BFA*, vol. 26, p. 122.

[25] Junghans, "Öffentlichkeiten," pp. 56-57.

[26] Berg, "Die Männer boxten im Salatgarten," p. 11.

[27] "Mehr guten Sport," *BFA*, vol. 21, p. 119.

[28] Ibid., p. 120.

[29] Ibid.

[30] Ibid.

[31] Ibid. See Manfred Voigts, *Brechts Theaterkonzeptionen: Entstehung und Entfaltung bis 1931* (Munich: Wilhelm Fink, 1977) for a brief but useful consideration of sport and *Spaß* as "'soziales' und 'asoziales' Vergnügen zugleich" (p. 84).

[32] Ibid., p. 121.

[33] "Die Krise des Sportes," *BFA*, vol. 21, p. 223.

[34] Ibid., p. 224

[35] "Die Todfeinde des Sportes," *BFA*, vol. 21, p. 225.

[36] *Im Dickicht der Städte*, *BFA*, vol. 1, p. 438.

[37] *Das Renommee: Ein Boxerroman*, in *BFA*, vol. 17, p. 423.

[38] Ibid.

[39] Ibid.

[40] Ibid., p. 430.

[41] A parallel figure from Brecht's dramatic work is Galy Gay in *Mann ist Mann*: "[E]r ist erst in der Masse stark" ("Zu der Aufführung im Radio," *BFA*, vol. 24, pp. 36-37).

[42] See "Aus: Über Kunst und Sozialismus (Bruchstücke einer Vorrede zu dem Lustspiel *Mann ist Mann*)," *BFA*, vol. 21, pp. 142-145.

[43] "Gedenktafel für zwölf Weltmeister," *BFA*, vol. 13, 379.

[44] Ibid., p. 380.

[45] Ibid.

[46] Ibid.

[47] Ibid.

[48] Ibid., p. 381.

[49] Ibid., pp. 381-382.

[50] Ibid., p. 382.

[51] Oates addresses the issue of metaphoricity in bold terms: "Nor can I think of boxing in writerly terms as a metaphor for something else ... though I can entertain the proposition that life is a metaphor for boxing" (*On Boxing*, p. 4).

Bert Brecht, ca. 1915.

"Was besagt eine Fotografie?" Frühe Brecht´sche Sichtweisen der Fotografie

Über Brechts Verhältnis zur Fotografie wurde bisher sehr wenig geschrieben, doch eine Auseinandersetzung mit vereinzelten fragmentarischen Bemerkungen seinerseits und anderem dokumentarischen Material aus den späteren 1920er Jahren ermöglicht es uns, eine unverwechselbar Brecht´sche Perspektive auf das Medium zu umreißen. Seine Haltung schwankt zwischen einer Betrachtung der Fotografie als Abbild der Wirklichkeit und einer solchen als mögliches Instrument gesellschaftlicher Analyse. Der Aufsatz gewährt einen Überblick über diese Aussagen und stellt sie in den Kontext der „neuen Photographie" sowie der Schriften zeitgenössischer Theoretiker (insbesondere derjenigen Walter Benjamins). Brechts Interesse an Aufnahmen von Menschen einerseits und Ablichtungen von Großstadtarchitektur andererseits wurde von zwei Büchern gefördert, die er 1926 selbst empfahl: Ernst Friedrichs *Krieg dem Kriege!* und Erich Mendelsohns *Amerika*, welche beide genauer besprochen werden. Der Aufsatz endet mit der Folgerung, dass die Fotografie in den späten 1920er Jahren für Brecht zu einem wertvollen Bestandteil einer sozialkritischen ästhetischen Praxis wurde.

Very little has been written on Brecht's engagement with photography, but a consideration of isolated remarks and other evidence from the later 1920s allows us to construct a very distinctively Brechtian view of the medium. Brecht at first seems uncertain whether a photograph is a document of reality or potentially a tool for analysis. This article reviews Brecht's comments and sets them against the contemporary contexts of the "neue Photographie" and of other theorists' writings (notably Walter Benjamin). Brecht's twin interests, in photographs of people and of city architecture, are represented in two books he recommended in 1926: Ernst Friedrich's *Krieg dem Kriege* and Erich Mendelsohn's *Amerika*, which are both discussed in some detail. Crucial to both is the relationship between images and text—a relationship on which Brecht also always insisted. The article ends by suggesting that, in the later 1920s, photography became for Brecht one useful component of a socially critical aesthetic practice.

"Was besagt eine Fotografie?" Early Brechtian Perspectives on Photography[1]

Tom Kuhn

Brecht's interest in modern technologies and media (radio, film and so on) is generally so well documented and so much commented upon, it is at least surprising that extremely little has been said about his interest in photography and its uses. In the first place this must have to do with the fragmentary nature of this engagement, over several decades during which his point of approach kept changing. It also has to do with the fact that he wrote nothing in the way of sustained reflections about this technology, means of reproduction, technique of record, medium of documentary, art-form—however we choose to understand it—about which other contemporaries, notably Siegfried Kracauer, Franz Roh, and Walter Benjamin, were producing a substantial theoretical literature. In a broader context, it has to do with the fact that we have as yet, as Jan Knopf has recently remarked,[2] hardly begun to consider the importance of the visual and the visual arts for Brecht. Insofar as there is a consensus at all about Brecht's own position, it is that his thoughts on photography are unexciting.[3] That view is, however, easily problematized by a consideration of the context of the so-called new German photography of the 1920s. Gradually it becomes possible to piece together, from photographs of the period, occasional remarks and notes, quite distinctively Brechtian perspectives on photography, especially in relation to notions of *Gestik* and of a cognitive realism.

Although he was not much of a photographer himself, photography is a recurrent issue in Brecht's work, whether as an object of his theoretical writings or as a practice which clearly held some fascination for him: from the wonderfully self-conscious poses which he struck as a young man for private and public portraits, through to the use of projections in the theater, the mixed media work of the *Kriegsfibel* (1944) and the *Journal* (1938 to 1952), and the contentious records of theatrical practice, the *Modellbücher* (compiled in the 1950s). One of his closest collaborators from the 1930s, Ruth Berlau, distinguished herself as a photographer and contributed to all these later projects.[4] It is a very broad field. For the time being, however, I want to stay in the 1920s: to see how photography figured in the period of Brecht's most intense development towards a social theory of art, and to sketch as it were the prehistory for those later enterprises.[5]

1.

In July 1924 Brecht noted "*Fotografieren*" in a list of skills he wanted to learn (others include "Moderne Jamben ... Schifahren ... Jiu-Jitsu") and put a camera on his shopping list. The immediate use his first camera seems to have found was taking photographs of his children, the only thing children are good for, he suggests.[6] Brecht's first interest in these early

Young Mr. Brecht Becomes a Writer / Der junge Herr Brecht wird Schriftsteller
Stephen Brockmann et al., eds., *The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch*
Volume 31 (Pittsburgh: The International Brecht Society, 2006)

Page image not available

due to copyright restrictions

mentions of photography seems to be in portraits, or photographs of people. I have mentioned his own poses. In 1927 he undertook the now famous photo-session in his leather coat in the Augsburg studio of Konrad Reßler (plate 1), and in the same year set up his Berlin flat for the often reproduced group portrait of "Der Dichter Bert Brecht" in the *Uhu* magazine (plate 2), on which he commented archly, "unsere unnatürliche Haltung [beruht] auf unserem Entschluß, ausnahmsweise so zu tun, als wüßten wir, daß wir photographiert werden."[7] In one poem, of about the same date, he adds the portrait-photograph to his catalogue of images of ephemeral identity:

> Willst Du sie vergessen
> Zerreiß ihre Fotografie
> Da wirst Du sie schon vergessen.
> Aber ihre Wörter nie.[8]

The idea that words mean more than images, or that images may mean little without words, will become important later.

The interest in portraiture and in the nature of what may be revealed or obscured in a photograph of a person is echoed in the contemporary work of August Sander, Erich Salomon, and other practitioners, as well as of other writers on photography. Siegfried Kracauer's 1927 essay for the *Frankfurter Zeitung*, "Die Photographie," sets out from a portrait-photograph of a film diva; and Walter Benjamin's 1931 "Kleine Geschichte der Photographie" discusses portraits above all other genres.[9] It is unsurprising, given Brecht's anthropological, behaviorist interests, that his attention should be drawn first to photographs of people. However, already we can discern a more complex attitude. Brecht's comment on the *Uhu* group portrait—"Ein Bild zustandezukriegen aus dem zu ersehen ist, wie man arbeitet, ist nicht leicht"[10]—demonstrates a clear awareness of the "constructed" nature of the photograph. It is not the case that the camera always "naturally" reveals something; on the contrary, the image can be manipulated to say what we want it to say. In this instance it is constructed as a document of a collective process of artistic creation, that is, of an important principle for Brecht. In the case of the Reßler portraits, on the other hand, the confident pose, the poet as a 'hard-boiled' American-style investigator with his notebook and cigar, is a self-conscious irony. The pose can conceal, the *Gestus* should reveal. Photography can be good for both.

A page of notes headed "Fotografie," possibly from about 1928 (BFA 21: p. 265), tries to draw a distinction between "essentielle Bildnisse"—images which do relatively simply disclose something about subjects and circumstances—and "funktionelle Bildnisse"—developing the idea of photography as a potential instrument for the analysis of social behavior:

> Beispiel für funktionelle Bildnisse:
> Hände, Hände von Arbeitern, die Hämmer, Sensen, Maschinenteile halten, von Kopfarbeitern, die Bleistifte,

> Zeichnungen usw. halten (Kontobücher!), von Arbeitern, die Kontobücher, Bleistifte usw. halten, von Kopfarbeitern, die Hämmer, Maschinenteile halten.
> Dasselbe bei Frauen.

This is the sort of approach we find in the collections of material for a number of his later plays, as indeed also in his acting theory and practice of rehearsal. Brecht's folders of notes and sketches often contain photographs which seemed to him to capture a typical or illustrative *Gestik* which he sought to investigate in a dramatic scene (for example, newspaper images of the "masses" in the *Johanna* file or pictures of Hitler amongst the material for *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe*). The photographs of the *Journal* and the *Kriegsfibel* seem likewise largely to have been chosen for their human and "gestural" subjects. The point was to "discover" a gesture, not as the expression of the psychology of the individual, but as a symptom of social relations.

As well as people, however, Brecht's early writings also contain a number of reflections about photographs of cities or of buildings; and it is here that we get a little more of a view on the general problems of the contradictory (not simply revealing) representational function and analytical potential of photography.

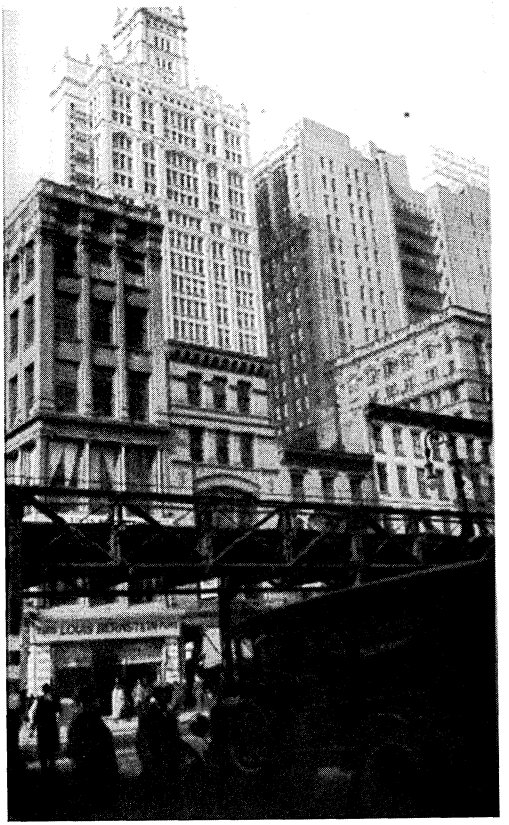
In his 1927 "Kurzer Bericht über vierhundert (400) junge Lyriker" Brecht makes a first remark, in passing, about the photograph's lack of political effect:

> Was nützt es, aus Propagandagründen für uns, die Photographien großer Städte zu veröffentlichen, wenn sich in unserer unmittelbaren Umgebung ein bourgeoiser Nachwuchs sehen läßt, der allein durch diese Photographien vollgültig widerlegt werden kann? (BFA 21: p. 192)

Thrust a city photograph in the face of some feeble Rilke-epigone, and his whole aesthetics should surely fall apart ... but, laments Brecht (contradicting, by the way, the confidence of many other contemporaries in the documentary potency of the photographic medium), it doesn't work like that. The flood of sentiment and wilful ignorance of social conditions, which Brecht sees evidenced in the entries for the poetry competition he has been asked to judge, appears so powerful that it may overwhelm even the starkest documents of the real reality (the industrialized cities) which lies outside the bourgeoisie's degraded, dreamy imaginations. Not for the last time in Brecht's writings, photography stands in for the sort of surface realism which permits no analysis. Three years later, Brecht appears to be still saying much the same thing: "Die Fotografie ist die Möglichkeit einer *Wieder*gabe, die den Zusammenhang wegschminkt" (21: p. 443); and then the famous remark from the writings of the *Dreigroschenprozeß*, "Eine Fotografie der Kruppwerke oder der AEG ergibt beinahe nichts über diese Institute. Die

eigentliche Realität ist in die Funktionale gerutscht" (21: p. 468). This view of photography as nothing more than a model of impotent mimetic realism features in the writing of other contemporaries too. Siegfried Kracauer's essay argues that because photography fixes reality in a superficial way it impedes the viewer from understanding that reality historically or conceptually. And the remark about a photograph of a factory started off, it would seem, as a comment by the Marxist sociologist Fritz Sternberg (there it is a Ford factory) and subsequently migrated, now as an explicit quotation from Brecht (from the unpublished typescript of the *Dreigroschenprozeß*), to Benjamin's "Kleine Geschichte."[11] Brecht anyway goes on to conclude that representing reality is not enough, "es ist also ... tatsächlich Kunst nötig" if we are to intervene in social processes.

I have been looking at remarks over a period of some four or five years, and they are significant years for Brecht, but it is not possible to establish any very clear development in his thinking about this medium. "Was besagt eine Fotografie?" Brecht asks in a poem of 1926. Not necessarily very much, would seem—notwithstanding a cautious interest in the analytical potential of photographs of people—to be the answer, so far.



From Erich Mendelsohn, *Amerika*: 6th Avenue, New York

Two of the four plates from *Im Dickicht der Städte* (1927).

2.

It is striking that Brecht's apparent dismissal of photography as a sort of inadequate documentary realism should have coincided with a general explosion of interest in more experimental, abstract, and "art"-photography, in what was widely dubbed "die neue Photographie" at the time, and has since been identified as one of the important areas of technological-artistic experiment in the Weimar Republic.[12] The debate about whether photography was just a technology of reproduction or a potential medium for artistic expression began right back at the origins, in the mid-nineteenth century; but, beginning in the 1900s, and more especially after the First World War, a whole range of photographers began to question photographic practice, in the context of the development of a modernist aesthetics in other media. For them, the photograph was not to be concerned with mirroring the literal world and trotting after the mirage of verisimilitude. Instead, it was to be developed as the site of a new aesthetic, whether psychological or social, crucially beyond the reach of outmoded media like painting, and essentially critical of dominant ideologies and traditions. Much of this development took place in Revolutionary Russia and in 1920s Germany, where the assumptions of representational art were aligned with a discredited bourgeois ideology. Photographers such as Lissitzky, Rodchenko, Moholy-Nagy and Man Ray drew on notions of "constructivism" and "estrangement" to disrupt received ideas about how we structure a supposedly "natural" world, and to exploit the camera as a radically new means of perception.

It is not clear how far Brecht was conscious of these new spirits—in his published writings he nowhere mentions their photographic work. László Moholy-Nagy is mentioned in the mid-1930s for his stage design of Mehring's *Der Kaufmann von Berlin* (1929), and Constructivism in painting gets a brief mention only in the context of his reflections on Formalism in the 1950s.[13] Perhaps Brecht's engagement with the more radical experimenters did not begin until after their experiments were over. On the other hand, one of his closer associates, George Grosz, had also worked in photography, alongside John Heartfield, whose work Brecht also most certainly knew. Brecht's interest in Heartfield again really begins with his stage design (and late), but he presumably knew the photomontages as well, from posters, Malik book-jackets and the covers of the *Rote Fahne*.[14] As for Grosz, he first encountered his work in 1918, and knew him well and worked closely with him after 1927. Besides, personal contacts are not necessary to establish that Brecht had more than an inkling of what was going on in the world of photography. The print media were full of examples and discussions of the work of the new photographers. By the time of the *Film und Foto* exhibition of the Deutsche Werkbund in Stuttgart in June 1929 (visiting Berlin in October and November), with work by Moholy-Nagy, Helmar Lerski, Renger-Patzsch, Andreas Feininger, Werner Gräff, Hanna Höch, Man Ray and many others, feuilleton interest had reached a peak. Of course, not all of these exponents were so radical in their visions for their art, and a softer version of the new visual style was everywhere: in advertisements, posters and illustrated magazines, as well as in the widely promoted photographic

art of such popular publications as Albert Renger-Patzsch's *Die Welt ist schön* and Karl Blossfeldt's *Urformen der Kunst*, both published in 1928, the latter reviewed quite favourably in the same year by Benjamin, the former derided in both the "Kleine Geschichte" and "Der Autor als Produzent."[15]

However far he was getting to know this varied oeuvre, there is of course anyway little to suggest that Brecht would have been all that impressed by the aesthetics of most of the representatives of the new photography. Just because he had a lifelong mistrust of the literal and simple documentary, did not mean that he was about wholeheartedly to embrace Dadaism or any playfully abstract avant-garde. Nor could it possibly imply that he was seeking the kinds of metaphysical moment of transcendence which Renger-Patzsch hoped to reveal in his transfigured "schöne Welt" (plate 3).[16] In this sort of fashionable „modishness," according to Benjamin, "entlarvt sich die Haltung einer Photographie, die jede Konservenbüchse ins All montiert, aber nicht einen der menschlichen Zusammenhänge fassen kann, in denen sie auftritt."[17] In the same year that Benjamin wrote that, 1931, Brecht wrote a very short piece for the celebration of the ten-year anniversary of the *Arbeiter-Illustrierte-Zeitung*. As well as providing more evidence that Brecht had been watching the development of modern photography with alert and critical eyes, his piece gives us some sense of the resistance which he felt in the face of the bourgeois fetishism of the "truths" which could supposedly be revealed by placing objects before a camera lens.

> Die ungeheure Entwicklung der Bildreportage ist für die *Wahrheit* über die Zustände, die auf der Welt herrschen, kaum ein Gewinn gewesen: die Photographie ist in den Händen der Bourgeoisie zu einer furchtbaren Waffe *gegen* die Wahrheit geworden. Das riesige Bildmaterial, das tagtäglich von den Druckerpressen ausgespien wird und das doch den Charakter der Wahrheit zu haben scheint, dient in Wirklichkeit nur der Verdunkelung der Tatbestände. Der Photographenapparat kann lügen ebenso wie die Setzmaschine.

Or, as Siegfried Kracauer had earlier put it, "In den Illustrierten sieht das Publikum die Welt, an deren Wahrnehmung es die Illustrierten hindern."[18]

Brecht's more familiar early remarks on photography seemed at first sight, out of context, just an expression of his repudiation of mimetic literalism, where the medium is made to stand in, almost lazily, for the "mirror" aesthetic. To a certain extent, photography does indeed have that function in Brecht's critique of realism in the later 1920s. Now however—in close dialogue, not to say chorus, with Benjamin and Kracauer—his scattered comments begin to coalesce as a more sophisticated critique, not of the medium for itself, but of a particular aesthetic and a particular fashionable practice of photographic art. In fact the clearest statement of his scepticism comes not in 1931, but back in 1928, and in direct response, we must presume, to Renger-Patzsch's picture book. In a short sketch,

unpublished at the time (BFA 21: pp. 264-5), Brecht observes that the time when a photograph had true documentary force has passed:[19]

> Ich meine nicht nur die Auswahl der Objekte, obwohl ich auch die meine, sondern vor allem jenen Ausdruck von Einmaligkeit, Besonderheit in der Zeit, den Künstler ihren Bildern verleihen können, die wissen, was ein Dokument ist. Aber dazu gehört Interesse für die Dinge und genügt nicht Interesse für die Beleuchtung.[20]

He goes on—taking the example of an "artistic" photograph of a woman's bottom—to bewail the fascination of contemporary photography with its own "art," at the expense of its objects: "Es handelt sich hauptsächlich wohl darum, zu zeigen, daß 'das Leben doch schön ist.'" And the piece ends with a typically profane turn to the social and *gestisch*:

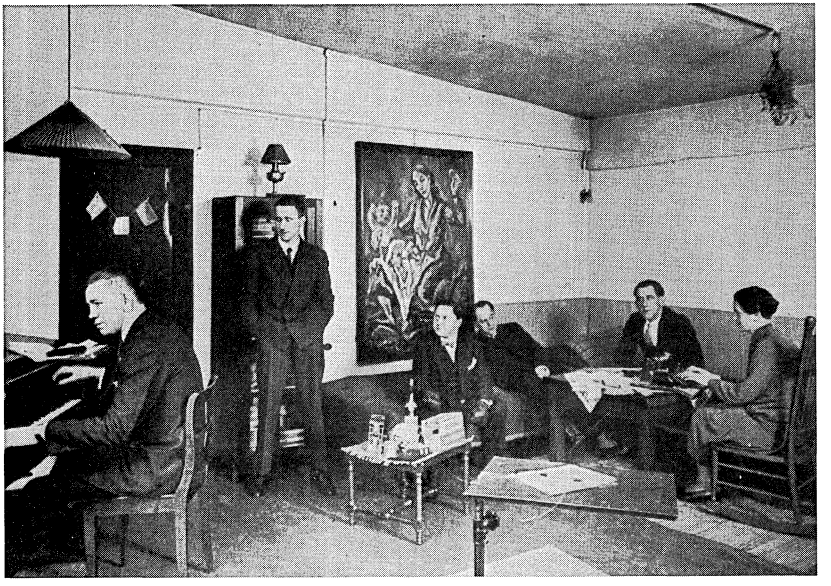
> Die Fotografie hat noch dazu den Nachteil, da sie selten die besten, nicht einmal die teuersten Hintern vor die Lupe bekommt. Berufsmäßige Modelle sind auch zuwenig durch den Apparat irritiert, sie präsentieren sich dem Apparat anders, als sie sich dem nachmaligen Beschauer präsentieren würden, es entsteht eine abgeschmackt harmlose Atmosphäre. Etwas aufzuhelfen wäre dem vielleicht nur durch den Titel

The text breaks off here, at the end of a page, before developing this tantalizing reference to the importance of a caption for the photographic image.

Given the almost unbounded enthusiasm for the "new" photography manifested at the time in countless illustrated publications and exhibitions, Brecht's skepticism seems at least healthy: "Der Photographenapparat kann lügen ebenso wie die Setzmaschine." The objects of all this "new" photographic practice appear, not as transfigured, nor yet even revealed as themselves, but rather under a spell which both freezes and withdraws them from our understanding, in an effect which Herbert Molderings calls "reified sight, the content of which is no longer the real world so much as the camera's artistic technique." As another contemporary commentator put it, "was an Augenbotschaft übermittelt wird, starrt uns an wie ein Fetisch."[21]

At this point, and as an aside, it is worth pointing out that Brecht first contemplated using photographs in the theater as early as *Jae Fleischhacker* and *Im Dickicht*, in 1926 and '27;[22] and Karl Ebert did indeed use film projections for the 1927 production of the latter. Brecht himself was still using paintings by Caspar Neher for the back-projections for the first production of *Mahagonny* in 1930 (which might have been a nice occasion for a photographic backdrop), and did not, as director, employ photographs until *Die Mutter* in 1932.[23]

Anyway, we can discern a growing confidence in the usefulness of some photography at least, which coincides both with his aggressive critique of the fetishistic and un-analytic character of contemporary magazine and "art" photography, and with the development of his notions of cognitive realism (especially in the *Dreigroschenprozeß*).



"Der Dichter Bert Brecht" 1927, *Uhu* magazine.

3.

It is fascinating now to come to two contemporary works of photography which Brecht certainly did know, and about which he was notably (and at first sight surprisingly) enthusiastic, at a very early date. They may have helped to inform his ideas about an alternative, "useful" photography. In December 1926 (so somewhat earlier than the other remarks I've quoted so far) Brecht responded to a questionnaire by *Das Tage-Buch* and recommended six "beste Bücher des Jahres 1926." Two were collections of photographs: namely Ernst Friedrich's compilation of war photographs, *Krieg dem Kriege!* and Erich Mendelsohn's collection of images of the cities of the United States, *Amerika: Bilderbuch eines Architekten*.[24] One a book of photographs of people (destroyed by war), the other of buildings (erected by capitalism).

Ernst Friedrich (1894-1967) was by this time already a well-known anarchist and pacifist. He had refused to serve in the First World War and had spent several periods in asylums and prisons. In 1919 he founded the anti-authoritarian breakaway group from the Freie Sozialistische Jugend, the Freie Jugend, under which name he published a journal and founded, in 1925, an "international anti-war museum" in Berlin.[25] He was a friend

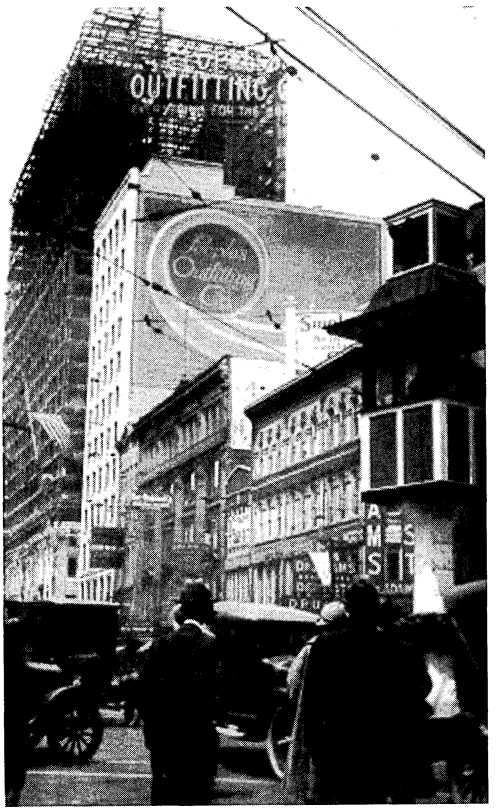
of Ernst Toller and Erich Mühsam. Friedrich's book, with commentary and captions in four languages, was the first widely distributed collection of photographic images of the atrocities of the recent war, an explicit anti-war protest, ironically dedicated to "den Schlachtendenkern, den Schlachtenlenkern, den Kriegsbegeisterten aller Länder" (p. 2). It contains some 200 pages, mostly of truly horrific photos—of the war dead and injured, of atrocities, of incomplete operations on the wounded, and so on. They are presented, in an apparently straightforward documentary style, as "das nüchtern-wahre, das gemein-naturgetreue Bild des Krieges ... von der unerbittlich, unbestechlich photographischen Linse erfaßt" (pp. 5-6). The text argues simply and insistently that schooling and the church, in alliance with big business, the state and other institutions of bourgeois society, prepare children for a militarized society and ultimately for war.

Not, then, immediately what one would expect to appeal to Brecht, or no longer what he thought possible for the camera. But the deeply felt, bitter sarcasm of the text reveals the photographs as rather more than just documentary realism. At one point Friedrich calls the book a "Kriegs-Bibel" (p. 6), perhaps foreshadowing Brecht's equally bitterly ironic subversion of genre in his *Kriegsfibel*. The photographs themselves are presented in significant juxtapositions, many of them in pairs. A photograph of a posing recruit ("der Stolz der Familie") is followed by a picture of a corpse ("der Stolz der Familie ... einige Wochen später") (pp. 94 and 95, my plates 4 and 5). The captions provide a laconic commentary, or repeatedly juxtapose the official propaganda and rhetoric of the war-mongers and political leaders with the horror—in a sort of "Wiederherstellung der Wahrheit," as Brecht was later to call one of his own exercises of the 1930s.[26] One photograph of skulls on the battlefield (p. 77) is accompanied by Kaiser Wilhelm's famous slogan (also memorably lampooned by John Heartfield), "Ich führe euch herrlichen Zeiten entgegen". Other captions are appeals or rhetorical questions, some of them reminiscent of Goya's series of "Disasters of War";[27] under one picture Friedrich asks, "Mütter! ... warum habt ihr das geduldet???" (p. 103).

This is not the "neue Photographie" at all. Indeed, it is neither abstract 'art' nor objective documentary, but rather an uneasy mixture of emotional rhetoric and photographic "evidence," a model which perhaps ties in with Brecht's own anti-war protests and with the later *War Primer*. But that goes beyond the scope of this essay.

Brecht's other recommendation in *Das Tage-Buch*, Erich Mendelsohn's images of *Amerika*, recalls those "photographs of big cities" which Brecht writes about in the 1927 piece on the new generation of poets. Indeed, given the closeness in time, it seems highly likely that he was thinking of Mendelsohn, perhaps amongst others, when he wrote that remark. Mendelsohn (1887-1953) was at the time a prominent architect and on his way to becoming an important theorist of modernity and functionalism in architecture. Ironically, Walter Benjamin, whose interest was more in the old architecture of the great European cities, mentions Mendelsohn in one of his pieces on the *flâneur* as one of the authors of the destruction of

"die alte Wohnkultur."[28] He is famous as the architect of, amongst many other buildings, the Einstein Tower in Potsdam (1924, one of the few of his works in Germany to survive the successive ravages of the Nazis, the Allied bombing raids, and the conservative post-war restoration), and the De La Warr Pavilion at Bexhill-on-Sea in Sussex (1935).[29] He had also been responsible for the sensational re-conception of the Mosse Verlagshaus in the Kochstraße, after its extensive destruction during the Spartakus Uprising in 1919, and had engaged on commissions for department stores, office blocks and villas in Berlin and all over Germany. Mendelsohn's trip to America, in 1924, was financed by the *Berliner Tageblatt* (published by Mosse), for which he wrote occasional diary-like contributions, and then put together this book on his return. The moment of his arrival in New York harbor, standing at the railing of the ocean liner *Deutschland* next to Fritz Lang, has been mythologized by Lang as the moment of conception of the film *Metropolis*.[30] For Mendelsohn, however, the excitement very soon gave way to disappointment and stern critique. This was not, after all, a 'new world', but an exaggerated parody of aspects of the old, disfigured by its obsession with production and consumption, and without tradition or substance: "Land zu jung und ungewiß, triebhaft, ausbeuterisch, Recorddelirium, unkonsolidiert, traditionslos."[31]



From Erich Mendelsohn, *Amerika*: Street scene in Detroit.

Mendelsohn's book of photographs, nearly all taken by himself,[32] is a part-documentary account of the new architecture, part-subjective polemic against this unregulated capitalist America. Although Mendelsohn travelled hundreds of miles by car (often sleeping in a tent) and visited Frank Lloyd Wright on his estate in Wisconsin,[33] his *Bilderbuch eines Architekten* contains nearly only pictures of the big cities: New York especially, Detroit, Chicago and Buffalo (where he was fascinated by the huge wheat silos). The over eighty photographs, divided into six thematic "chapters," are mostly of skyscrapers and new buildings, some of building sites, taken mostly from below, from street level, with several longer street perspectives (see plates 6 and 7). They are not technically "good" photographs: the focus is sometimes blurred and the composition jumbled. Some remain nonetheless striking images, and have considerable documentary force; their "snapshot quality" reinforces their aura of facticity, helps to lift the veil of reification so as to suggest real social and economic relations—in a way that one might have expected to appeal to Brecht. But these are documentary records of buildings, not of people. Mendelsohn is concerned above all with those vertical views, and with skyscrapers—both as architectural designs and as metonymic images of capitalism. Because the photos are all taken from below, however, the buildings appear to lean—into the street or away from the observer, and the concrete of this city is revealed as startlingly precarious. The images are often in extreme vertical formats and often awkwardly cropped. The perspectives are forced and deliberate, the views crammed, as if it was almost impossible to shove a photographer into the narrow chasms of the city, to achieve a perspective on these cities at all. Some of the buildings (Broadway, the Woolworth Building, the Chicago Tribune Building) are familiar, but the perspectives have changed and multiplied, so that they do not retain their fixed, familiar appearance. Juxtaposed with the traditional sights are new street fronts, especially chosen by Mendelsohn to illustrate the messy unregulated growth of the American cities, as well as building sites and rear elevations too (with blank walls, staircases and fire-escapes), which Mendelsohn admired for their logical structures and their capacity to unmask the street facades as clumsy and pretentious. The focus on the buildings dwarfs the people, or they are absent entirely. Mendelsohn gives us statistics—how many storeys, how many meters, how many offices, how many people—but there is only an engineer's perception of how they could all fit into these mismatched geometric designs. Recommending the book, Brecht commented, "ausgezeichnete Photos, die man eigentlich fast alle einzeln an die Wand heften kann und die den (bestimmt trügerischen) Anschein erwecken, als seien die großen Städte bewohnbar" (BFA 21: p. 176). That parenthetical "bestimmt trügerisch" is, I would argue, already contained in the images themselves. These streets are not so much comfortably habitable as almost perversely, by necessity, inhabited. The heights of the skyscrapers are generally over-exposed in brilliant sunshine, and it is always dark at street level, the faces of the men on the streets lost in shadow or turned away. It is the grim balance-sheet of a city necessarily both constituted by and constitutive of the ways of these people's lives. Most city photography gives us either frozen views of the bustle of street-life or

monumental images of the architectural structures. But Mendelsohn manages to historicize the bustle of the architecture. With his emphasis on building and building sites, he shows us a dynamic city in a process of expansion. A photograph of a skyscraper under construction permits a moment of analysis, not only for the architect but also for the sociologist. It may unmask what Brecht elsewhere called the "bösartige steinerne Konsistenz" of the modern city (BFA 26: p. 236). In his early writings Brecht was wont to imagine the apocalyptic destruction of the cities (in "Vom armen B.B.", to cite the most famous example), but clearly Mendelsohn's "eruptive Aufbau" (p. 10) excited his imagination too.[34] These are photographs of a city and a society in headlong movement.

But one of the key things which undoubtedly attracted Brecht to Mendelsohn's book is again—as in the previous volume—the extraordinary accompanying text. Some of this has the function of an architect's captions, commenting on the forms and proportions of the buildings, but other passages are judgments on American society, formulated in emotive, rhythmic, again almost expressionist language by a European radical of the old school. Mendelsohn was in the Workers' Council for Art in 1919, although he was never a member of a political party, and on his American journey he enjoyed exchanges with that great American critic of the modern city, Lewis Mumford. The Preface to *Amerika* (pp. ix-xi) sets the unmistakable tone, "Amerika heute zu sehen, ist [...] ein perspektivischer Rausch. Erst hier erkennen wir die ganze Ungeheuerlichkeit der verneinenden Zivilisation"; or, in phrasing which recalls *Mahagonny* or Brecht's other portrayals of the city around this time:[35]

> Seine Bevölkerung, eine aus allen Erdteilen zusammengewirbelte Masse, bildet den Unterwind dieses babylonischen Kessels. Vakuum, das ansaugt, immer von neuem, immer die kühnsten, den Auswurf und die Abenteurer, das Glücksrittertum und die spekulativen Naturen ...

They are all driven by "eine sich überstürzende und somit völlig ungeordnete Glücksucht." "Denn was ist verboten, was erlaubt, wo die Dimension sich selbst jede Freiheit genehmigt und vor überkommener Begriffsweite keinen Respekt kennt."

In some respects the texts simply reinforce the impressions already provided by the pictures, of cities in a process of swift, unregulated expansion, but they also exaggerate and speed up that sense: now it becomes a frenzied, unbridled chaos. Mendelsohn's metaphors are of biological growth: buildings "aufblühen" in "wildes Wachstum" (pp. 68, 58 and 59), and (this is again interesting in relation to *Mahagonny*) of natural disaster: whirlwinds, eruptions and so forth. Of course, the captions also heighten that sense of a particular perspective and purpose in the presentation of the photographs.

De trots van de familie: (Een „interessante" kiek).

The pride of the family: (An "interesting" arranged photograph).

Der Stolz der Familie: (Eine „interessante", gestellte Photographie).

L'orgueil de la famille: (Une photographie "intéressante" posée).

94

From Ernst Friedrich, *Krieg dem Kriege*, by kind permission of Tommy Spree.

4.

Most of Brecht's literary works of these years try to imagine human life in a city that dwarfs the human, human activity in the context of vast and inscrutable market forces. One might even say that his two greatest themes in the 1920s were the inhumanity of war and the militarism of society on the one hand, and, on the other, the perverse "Unbewohnbarkeit" of the cities and their power to draw human life into the vortex of their economies. Pursuing the connections suggested by Brecht's recommendations of Friedrich's and Mendelsohn's books makes Brecht a more interesting commentator on capitalism, war and the modern city.

It makes him a more interesting commentator on photography too. Photography, despite the remarks about surface realism and the antipathy to contemporary fashions in photographic art, was perhaps, already in 1926, on its way to becoming an opportunity for, or a component of, that sort of "complex seeing" which Brecht (and Benjamin and Kracauer) saw as a way forward for a socially critical aesthetic practice, a combination of making "sichtbar" and making "fremd," of which we can already see the first shadowy trace in his responses to both Friedrich's *Krieg dem Kriege!* and Mendelsohn's *Amerika*. Free-floating contemplation of these photographs, such as was encouraged by the "art" photography of the period, is clearly no longer sufficient. The images are presented to us, by engaged social critics, as evidence—this time the "Zusammenhang" is by no means "weggeschminkt" (BFA 21: p. 443)—and we are compelled to participate in a political interpretation of the historical process. From Brecht's point of view, here was a use of image and text which could avoid both naturalist realism and abstraction. And it is, crucially, the accompanying texts which support this process of engaged reflection.[36] We recall how easily images become meaningless or fetishistic without the help of words. The interplay between text and image was to become immensely important to Brecht in his later work, for example in the *Kriegsfibel* (not to mention his whole work in the theater). We see a picture, we hear or look down to a text which tells us something perhaps unexpected, and we look back to the picture with new eyes and a new understanding.[37] The relationship between texts and images may work in many ways, but for Brecht the point was always, whether by contradiction or affirmation, to press further towards that understanding. So a caption may help us to tease out the *gestisch* implications of an image, which without this help might be passive at best.

By these strategies photography may even acquire anew some of its old documentary force. The first editions of both *Mann ist Mann* and *Im Dickicht der Städte* (Berlin: Propyläen, 1926 and 1927) exploit photographs, rather unexpectedly perhaps, to support their radically *verfremdet* views of modern society. The end-papers of *Mann ist Mann* depict (at the front) a huge crowd of men, their faces all turned to the bottom right, and (at the back) an equally boundless array of motor-cars, all parked facing the bottom left. The cover of *Im Dickicht* is adorned with a montage of skyscrapers (seen this time from above) and the book has, most significantly in this context,

four plates at the end, introduced as "Städte- und Menschentypen aus den ersten Jahrzehnten des Jahrhunderts"—cities and people again. These are unaccredited photographs of a street scene and an aerial view of a city of skyscrapers (both Chicago, I presume), and portraits of an unidentified seated youth and of Brecht's wife Marianne (the dedicatee of the book) (see plates 8 and 9). The photographs themselves have no captions, but they are of course preceded by the text of the play itself. A photograph of a city on its own has lamentably little force, Brecht commented in his "Kurzer Bericht," but here, juxtaposed with images of the people who might have to live in it and with Brecht's extraordinary fable of abstracted struggle, it forces us to confront a social reality. Brecht's *Verfremdung* demands not only estrangement and distanciation, but also that anchor in the real; and his aesthetic as it develops comes to depend more and more on an oscillation of responses: between a perception of distance and of the proximate real, of high emotion, pathos even, and yet immeasurable strangeness. Here, the photographs give us a quick documentary fix of the real and the human, after the strange and remote story which has preceded them.

I have tried in this essay to outline Brecht's very great interest in photography and to register the emergence—against the contexts of contemporary "new" photography, the theories of Benjamin, Kracauer and others, and Brecht's own other work—of distinctly Brechtian perspectives on the medium, which were, moreover, to dominate his subsequent use of photographs in the multi-media work of the *Journal* and the *Kriegsfibel*. After 1931 Brecht does not write *about* photography again, but he does *use* photography in his writings, and he most emphatically returns to these questions of *Verfremdung*, realism and abstraction. Obviously, one might just leave it at that: the engagement with photography simply parallels and reflects Brecht's interests in other media. But I would go further: there is evidence to suggest that the encounter with the contemporary practice and glimpsed potential of photography provided another impulse, amongst the many, for the development in the later 1920s of Brecht's characteristic, socially engaged aesthetic of cognitive realism, and of those key notions of *Gestus* and *Verfremdung*.

Page image not available

due to copyright restrictions

Notes

[1] A line from a Brecht poem of 1926, *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, ed. Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei *et al*, in 30 vols. (Berlin and Weimar: Aufbau, and Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1987-2000) (henceforth BFA), 13: p. 335.

[2] *Dreigroschenheft*, 3/2004, p. 8.

[3] The case for the lack of interest in Brecht's remarks about photography is made by Michael Koetzle in his afterword to *Brecht beim Photographen* (Munich: Gina Keyahoff Verlag, 1998), esp. pp. 87-8.

[4] A collection of her own photographs and writings has recently appeared as *Ruth Berlau: Fotografin an Brechts Seite*, ed. Grischa Meyer (Berlin: Propyläen, 2003).

[5] I hope to follow this essay with two further articles: one on the *Journal* and the *Kriegsfibel* (photography and poetry), and one on photography and the theater (from *Gestus* to *Modellbuch*).

[6] BFA 26: pp. 279-80; and 26: p. 285; cf. 28: p. 294.

[7] The photo-session now published as *Brecht beim Photographen*, ed. Michael Koetzle (see note 3); the group portrait originally in *Uhu* 1927, vol. 11: pp. 38-9. Despite Brecht's group portrait, the *Uhu* series is somewhat comically entitled "Bei der Arbeit: Künstler und Werk mit sich allein." The other images are conventional artist-portraits: Otto Dix sketching at a canvas, Rudolf Belling working on a bust, Max Reinhardt looking up from his director's desk. The accompanying article is also inappropriate to Brecht: it is concerned with the artist's struggle with his material to achieve immortality. The idea that one should be aware of the camera of course accords nicely with Brecht's idea that the spectator should be fully aware of the mechanisms of the theater.

[8] BFA 13: p. 325, dated "um 1925/26."

[9] "Die Photographie" in *Frankfurter Zeitung*, 28 October 1927, reprinted in Kracauer, *Das Ornament der Masse* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1963, pb 1977), pp. 21-39; "Kleine Geschichte der Photographie" in *Die literarische Welt*, September/October, 1931, reprinted in Benjamin, *Gesammelte Schriften*, ed. Rolf Tiedemann and Hermann Schweppenhäuser (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1972-89) II, pp. 368-85. This is one of a number of instances where Benjamin's ideas on technological progress in photography are consonant with Brecht's own remarks, in this case in the *Dreigroschenprozeß* (BFA 21: pp. 480-1, also 1931/32).

[10] In the caption beneath the portrait, as note 7.

[11] Cf BFA 21: pp. 443-4; and Benjamin, *Gesammelte Schriften* II, pp. 833-4. There was clearly a regular exchange between Brecht and Benjamin on this subject. Compare Steve Giles, *Bertolt Brecht and Critical Theory* (Bern: Peter Lang, 1998), pp. 133-6; and, for the larger context of this relationship, Erdmut Wizisla, *Benjamin und Brecht: Die Geschichte einer Freundschaft* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2004), and esp. pp. 168, 170, 173 and 252.

[12] Some of the classic documents and manifestos associated with the trend are collected in *Germany: The New Photography 1927-33*, ed. David Mellor (London: Arts Council of Great Britain, 1978).

[13] BFA 22: p.165 and 233; and 23: p. 143.

[14] Heartfield only began providing covers for the *Arbeiter-Illustrierte-Zeitung* (to which Brecht also contributed literary texts) from 1930.

[15] Renger-Patzsch, *Die Welt ist schön: Einhundert photographische Aufnahmen* (Munich: Kurt Wolff, 1928); Blossfeldt, *Urformen der Kunst: Photographische Pflanzenbilder* (Berlin:

Ernst Wasmuth, 1928). The latter was reviewed by Walter Benjamin in *Die literarische Welt*, November 1928 (= *Gesammelte Schriften* III, pp. 151-3); the mentions of the former are in *Gesammelte Schriften* II, pp. 383 and 693.

[16] Renger-Patzsch's book was promoted with a comment by Thomas Mann, perhaps another reason for Brecht to disdain it (see *Germany: The New Photography*, p. 8).

[17] "Kleine Geschichte," p. 383.

[18] *A-I-Z*, Berlin, No.41, October 1931 (BFA 21: p. 515); and Kracauer, "Die Photographie," p. 34.

[19] He refers to "das herrliche St Cloud 1871" and must be thinking of photographs of the ruins around Paris following the siege and destruction of the Commune. An example of such an image is at www.library.northwestern.edu/spec/siege/images/PAR00272.JPG. The originals are located in the Charles Deering McCormick Special Collections in the Deering Library at Northwestern University. (There is an intriguing contrast between these documents and Eugène Atget's photographs, a generation later, of the park at St Cloud in all its monumental (timeless) splendour. It is not unreasonable to speculate that Brecht may have known these too, given Benjamin's interest in Atget.)

[20] One recalls the contemporary exhortation that poems should aspire to this same documentary force—"Alle großen Gedichte haben den Wert von Dokumenten"—in the "Kurzer Bericht," BFA 21: p. 191.

[21] Herbert Molderings, "Urbanism and Technological Utopianism: Thoughts on the photography of Neue Sachlichkeit and the Bauhaus", in *Germany: The New Photography*, p. 94. Carl Linfert, another of the in fact very few commentators who resisted the photographic euphoria of those years, remarked on the occasion of the exhibition *Das Lichtbild* in Essen, also in 1931: "Denn wie selten sagen Photos etwas aus über das, was sie vermitteln! Aber was an Augenbotschaft übermittelt wird, starrt uns an wie ein Fetisch. Seit Renger-Patzsch nämlich können Photos erschrecken. ... Die Sucht des Anschauens, vielmehr des Aufnehmens ist so fieberhaft, daß alles gesammelt, aber schließlich nichts mehr erfaßt wird. ... Das Ding selbst, so knapp und getreu der Apparat es auch sieht, wird stumm, wie es noch nie gewesen ist." (Linfert, "Das moderne Lichtbild," in *Frankfurter Zeitung*, no. 742/3, 8 October 1931.)

[22] See BFA 10: p. 281; and 24: p.29: "Praktisch gesprochen, würde es mir ausreichen, wenn die Theater Amerika als gewöhnliche Fotografie auf den Prospekt würfen ...".

[23] In the text of *Die Mutter*, in the "Lied vom Flicken und vom Rock" (1931; BFA 14: p. 125), Brecht also develops a refrain derived from a Kurt Tucholsky text, "Wohltätigkeit" which appeared originally in Tucholsky's and Heartfield's innovative satirical book of photographs and texts, *Deutschland, Deutschland über alles* (Berlin: Neuer Deutscher Verlag, 1929) (here p. 224). Although he nowhere mentions it, we may presume Brecht knew this book too.

[24] Ernst Friedrich, *Krieg dem Kriege* (Berlin: Freie Jugend, originally 1924 and 1926—in 1926 a second volume was issued and the first re-issued); and Erich Mendelsohn, *Amerika: Bilderbuch eines Architekten* (Berlin: Mosse, 1926—in fact the very end of 1925). Friedrich's book went through at least ten editions before 1930, with only small changes to the copyright notice and "Nachwort," and to the "fourth" language (the first edition was in German, French, English and Dutch). It seems that the 1926 edition was more efficiently distributed and made a particular impact (Tucholsky reviewed it then). More recent editions have been launched in the 1980s by Zweitausendeins and Journeyman Press, and the book has just appeared in a new edition with an introduction by Gerd Krumeich (Munich: Deutsche Verlagsanstalt, 2004). Some editions have some of the pictures or text in slightly different orders (or languages), but they all contain much the same material. My quotations are of the original German text (i.e. not the sometimes misleading original English), and from the recent dva edition, which follows the same pagination as the first

editions of the 1920s. Of Mendelsohn's book there are also numerous reprints, extended editions and translations. Again, my quotations refer to the original German text, but the page references to the Mendelsohn are to the widely available American edition (New York: Dover, 1993). Brecht recommends the books in *Das Tage-Buch*, Berlin, 4 December 1926, p. 1799 (BFA 21: p. 176).

[25] Already a victim of judicial and SA harassment long before 1933, Friedrich then managed to escape, eventually to France, where he continued his pacifist endeavors until his death. The Anti-Kriegs-Museum became an SA-Sturmlokal. Today, however, Friedrich's grandson maintains a successor pacifist museum in Berlin-Mitte, at Brüsseler Straße 21.

[26] BFA 22: pp. 89-96.

[27] Which Brecht appears to have got to know as a very young man, cf letter to Caspar Neher, October 1917, BFA 28: p. 34.

[28] "Giedion, Mendelssohn [sic], Corbusier machen den Aufenthaltsort von Menschen vor allem zum Durchgangsraum aller erdenklichen Kräfte und Wellen von Licht und Luft." Review of Franz Hessel, *Spazieren in Berlin*, in *Die literarische Welt*, October 1929 (=*Gesammelte Schriften* III, pp. 196-7).

[29] Mendelsohn was also forced into exile, first to England, then Palestine, and finally the USA.

[30] Interview with Peter Bogdanovich in Bogdanovich, *Fritz Lang in America* (London: Studio Vista, 1967), p. 15. And compare Lang, "Was ich in Amerika sah," in *Film-Kurier*, 292, 11 December 1924; and Mendelsohn's letter to Luise Mendelsohn, on board, 11 October 1924, in Oskar Beyer, *Erich Mendelsohn: Briefe eines Architekten* (Munich: Prestel, 1961), p. 56. Some of these letters home to his wife were subsequently exploited as the basis for his *Berliner Tageblatt* articles.

[31] Letter to Luise, Pittsburgh, 22 October 1924. Extracts from the letters are also quoted by Ita Heinze-Greenberg in *Erich Mendelsohn: Architekt 1887-1953—Gebaute Welten*, ed. Regina Stephan (Ostfildern-Ruit: Verlag Gerd Hatje, 1998), p. 88 for this quotation.

[32] Sixteen were by Knud Lonberg-Holm and one by Fritz Lang. In the later 1928 edition, Mendelsohn replaced some of the old photographs with new pictures by Erich Karweik.

[33] Lloyd Wright's buildings were the only ones he really admired in America, although the three images of them in the *Bilderbuch* are not attributed and are partially misidentified.

[34] One recalls lines from a contemporary Brecht poem: "Drum haltet nicht ein / Mit dem Bau eurer Stadt nimmermehr ..." (BFA 13: p. 372).

[35] There are repeated references, especially in the play sketches of these years—*Jae Fleischhacker*, *Dan Drew*, *Sintflut*, even *Fatzer* to a marginal extent, to "die großen Städte" (an often repeated formulation, e.g. BFA 10: p. 330) in an apparently violent dynamic of building and destruction. E.g. in dramatic fragments, BFA 10: pp. 289, 293-5, 299; 324, 332-3; 335, 380-1, 391; 536-8, 540-42; and in poems, BFA 11: p. 170, and 12: pp. 336 and 372.

[36] A third *Tage-Buch* recommendation was René Fülöp Miller's polemic against Soviet Russia, *Geist und Gesicht des Bolschewismus* (Zürich: Almathea-Verlag 1926) for the enjoyment of which Brecht wrily recommended, "den Text mit einer Schere herauszuschneiden: das Bildmaterial ist ausgezeichnet ..." Mendelsohn's book is then described as "eine Art Ergänzung dazu" (BFA 21: p. 176).

[37] Rather as Brecht later, in another reflection on the construction of the cities and the destruction of humanity, described the response to the caption "Steel stood" beneath a photograph of the devastation of the earthquake in Tokyo, in *Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit* (BFA 22: p. 79).

"Abblende ins Schwarze": Gefühle/Emotionen—wiedergefunden als Unruhe in Brechts Chaplin-Rezeption

Ein längerer Tagebucheintrag aus dem Jahre 1921 zum Kurzfilm *Alkohol und Liebe* markiert den Ausgangspunkt der Faszination, die Chaplins Werk und damit seine Figur des „kleinen Tramps" auf Brecht ausübte. Dem englisch-amerikanischen Schauspieler/Regisseur kommt in einer Reihe von Brechts Anmerkungen zu Fragen der theatralischen Darstellung große Bedeutung zu. Auch hinterlassen die Fabeln einiger seiner Filme ihre Spuren in Brechts dramatischem Werk. Im Falle des Tagebucheintrags allerdings kehrt Brecht erst nach über zwei Jahrzehnten zu den Bildern und Stimmungen des Films zurück, um sie in einem Gedicht zu verarbeiten, das wenig mit der typischen Chaplin-Figur zu tun hat; es ist vielmehr ein Beispiel für Brechts ganz eigenen Zugang zu Themen wie Liebe, Erinnerung/Auslöschung—das, was Wordsworth als „Gefuehle/Emotionen, wiedergefunden in der Ruhe" bezeichnete.

A long diary entry from the year 1921 on the film *The Face on the Barroom Floor* (also known as *The Ham Artist*) marks the beginning of Brecht's fascination with the work of Charlie Chaplin and the figure of "the little tramp." The English-American actor/director occupies an important position in Brecht's writings on performance and comedy, while the storylines of some of his films leave their mark on his dramatic oeuvre. But in the case of the diary entry, after more than two decades Brecht returns to the images and atmosphere of the film to re-engage with them in a poem which has little to do with the typically Chaplinesque figure and much to do with the poet's own response to the question of love, memory and erasure, and what Wordsworth called "emotion recollected in tranquility."

"Fading to Black": Emotion Re-Collected and a Lack of Tranquility in Brecht's Reworking of Chaplin

Michael Morley

> Dann sehe ich einen kleinen Einakter mit Charlie Chaplin. Er heißt "Alkohol und Liebe," ist das Erschütterndste, was ich je im Kino sah, und ganz einfach. Es handelt sich um einen Maler, der in eine Schenke kommt, trinkt und den Leuten, „weil ihr so freundlich zu mir wart," die Geschichte seines Ruins erzählt, die die Geschichte eines Mädchens ist, das mit einem reichen Fettwanst abrückte. Er sieht sie wieder, schon vertrunken und recht abgerissen, und "das Ideal ist beschmutzt," sie ist dick und hat Kinder, und da setzt er den Hut schief auf und geht nach hinten ab, ins Dunkle, schwankend wie kein Mensch geht. Und dann wird der Erzählende immer betrunkener und sein Mitteilungsbedürfnis immer stärker und verzehrender, und er bittet um „ein Stück der Kreide, mit der ihr die Queues eurer Billards einreibt," und malt auf den Fußboden das Bild seiner Geliebten, aber es werden nur Kreise. Er rutscht so darauf herum, er gerät in Streit mit allen, er wird hinausgeworfen und zeichnet auf dem Asphalt weiter, immer Kreise, und wird hineingeworfen und zeichnet drinnen weiter und wirft alle hinaus, und sie strecken ihre Köpfe zum Fenster herein, und er zeichnet am Fußboden, und das Letzte ist: da, mit einem Male, mit einem schrecklichen Schrei, da er gerade seiner Geliebten eine kunstvolle Locke andrehen wollte, fiel er hin über sein Bild, betrunken...tot...(ivre...mort...). — Chaplins Gesicht ist immer unbewegt, wie gewachst, eine einzige mimische Zuckung zerreißt es, ganz einfach, stark, mühevoll. Ein bleiches Clowngesicht mit einem dicken Schnurrbart, Künstlerlocken and Clowntricks: Er beschmiert seine Weste, er setzt sich auf die Palette, er stolpert in seinem Schmerz, er zeichnet an einem Porträt ausgerechnet die Hinterteillinie aus. Aber er ist das Erschütterndste, was es gibt, es ist eine ganz reine Kunst. Die Kinder und die Erwachsenen lachen über den Unglücklichen, er weiß es: Dieses fortwährende Gelächter im Zuschauerraum gehört zu dem Film, der todernst ist und von erschreckender Sachlichkeit und Trauer. Der Film zieht seine Wirkung (mit) aus der Roheit seiner Beschauer.[1]
>
> 29 Oktober 1921

The fascination of a number of early twentieth-century artists—poets, painters, and other film-makers—for the work and figure of Charlie Chaplin can be attested by tributes from artists as dissimilar as Tucholsky and Ivan Goll, Hart Crane and Majakowski, Aragon and Blaise Cendrars. The young Brecht was no exception, and in the twenties we find a number of references to, and more extensive commentaries on the films and social

Young Mr. Brecht Becomes a Writer / Der junge Herr Brecht wird Schriftsteller
Stephen Brockmann et al., eds., *The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch*
Volume 31 (Pittsburgh: The International Brecht Society, 2006)

significance of Chaplin.[2] And although the points he makes in his comments are perceptive and of relevance to his own aims at the time, the comments themselves do not, for the most part, present an interpretation markedly dissimilar from those put forward by other critics and writers of the time who singled out the sad clown/the little man pitting himself against the forces of the modern world/the performer whose physical and interpretative talents could embrace a range of emotions. Majakowski, for instance, could enlist Chaplin as a potential recruit to the cause of the revolution, whose brand of humor could contribute to the subversion of established and bourgeois values.[3] Such a view was not remarkable at the time: nor indeed would it seem so today. Similarly, Brecht's admiration for Chaplin's work is of a piece with his interest in the underdog, and in that tradition to which figures like Chaplin's Little Tramp and Hasek's Schweyk belong.

But Brecht's interest in Chaplin's work seems to have waned during the late thirties. (It is worth remembering that between 1923 and 1947 Chaplin had made only 7 films, and in only 4 of these—*The Gold Rush, Circus, City Lights,* and *Modern Times*—had he made extensive use of the "tramp" figure which had become his hallmark.) There are scattered references to Chaplin in Brecht's theoretical writings and journals from the late thirties and early forties, but no indication whatever that the interest in Chaplin's work was so intensive as to result in the 1944 poem *Ein Film des Komikers Chaplin*:

In ein Bistro des Boulevard Saint Michel
Kam an einem regnerischen Herbstabend ein junger
Maler
Trank vier, fünf jener grünen Schnäpse und berichtete
Den gelangweilten Billardspielern von einem
Erschütterndem Wiedersehn
Mit einer erstmaligen Geliebten, einem zarten Wesen
Nunmehr Gattin eines wohlhabenden Fleischhauers.
"Schnell, meine Herren," rief er beschwörend, "bitte, die
Kreide
Die Sie benutzen für Ihre Queues!", und knieend am
Boden
Suchte er, zitternder Hand, ihr Bildnis zu zeichnen
Sie, die Geliebte entschwundener Tage, verzweifelt
Auswischend was er gezeichnet, von neuem beginnend
Wiederum stockend, andere Züge
Mischend und murmelnd: "Gestern noch wußt ich sie."
Über ihn stolperten fluchende Gäste, erbost der Wirt
Nahm ihn am Kragen und warf ihn hinaus, doch rastlos
Am Fußsteig
Kopfschüttelnd jagte er nach mit der Kreide den
Zerfließenden Zügen.[4]

Given that more than twenty years had elapsed since his viewing of the film, a number of questions arise, the most obvious of which are: what is it about the film which continues to resonate with Brecht? Has the film, which had seemed so serious at the time, changed so much? Perhaps it is just the viewer who has changed? Or is it a combination of the two?

To answer these questions, the critic needs to go back to the film itself, and to the discovery of a number of interesting points which relate directly to any reading of the diary entry and of the later poem. Like any number of Chaplin's works, the film operates with a combination of comedy and pathos: to clarify Brecht's early reading of it and his later tribute to Chaplin's art, an examination of both the film and the poem on which it is based is revealing. (Incidentally, this is the only example I know of a poem being translated onto film, which itself becomes the subject of a poem.) The Chaplin film was made in 1914 under the title *The Face on the Bar-room floor*, and has since also been known as *The Ham Artist* and *The Ham Actor*.[5] The ballad on which it is based was widely popular in the early years of the 20th century and even in 1936 was still being included in an anthology of *The Best Loved Poems of the American People*.[6] It is a splendid piece of melodrama and inadvertent humor—owing much to the models of Rudyard Kipling and Robert Service (both poets familiar to the young Brecht).

The poem belongs to a genre which was especially popular in the late nineteenth and early twentieth centuries—the ballad written for recitation as a parlor-piece or, indeed, in music halls and vaudeville. It opens with a conventional scene-setting:

THE FACE UPON THE FLOOR

Twas a balmy summer evening, and a goodly crowd was there.
Which well-nigh filled Joe's bar-room on the corner of the square,
And as songs and witty stories came through the open door
A vagabond crept slowly in and posed upon the floor.

"Where did it come from?" someone said: "the wind has blown it in."
"What does it want?" another cried. "Some whisky, rum or gin?"
"Here, Toby, seek him, if your stomach's equal to the work—
I wouldn't touch him with a fork, he's as filthy as a Turk."

Then over the next eleven stanzas, the "poor wretch" describes in colorful yet pathetic detail how he has sunk so low, how he was a successful painter whose true love had been stolen from him by his close friend, "a fair-haired

boy...who lived across the way." The melodrama then intensifies over the four closing stanzas: "The jewel he had treasured" dies within the year, the painter takes to drink, and in the last seven lines asks for "That piece of chalk with which you mark the baseball (sic!) score," begins to sketch the face and suddenly "with a fearful shriek, he leaped and fell across the picture—dead."

Chaplin's film follows this broad outline reasonably closely. The "little fellow" comes into a bar one evening and tells of how he lost his love, to a wealthy patron (i.e. nothing of the "fair haired boy" in D'Arcy, while the girl is one of his models). This whole section is told in flashback, and we see Chaplin in a series of shots in what looks very much like anyone's picture of a moderately successful French artist's studio. (It might conceivably be English, but there is no suggestion of a distinctively American setting.) However, while the D'Arcy poem is a typical popular tear-jerker, full of melodramatic touches which would appeal to an unsophisticated audience or reader with a taste for the sentimental, Chaplin's film is quite clearly a burlesque on the poem, taking the situation and subject matter (unrequited/lost love, the wretched tale of the central figure's loss of respect and purpose in life and his efforts to explain to an unfeeling audience the reason for his despair) and subjecting the theme of love to the same sort of treatment we find in his contemporaneous *Mabel's Married Life* or in his *Burlesque on Carmen* from 1915.

Like the poem, the film provides a frame for the back-story (the picture of Chaplin as a successful artist, and the loss of the beloved), but it departs from the poem by introducing a sequence showing him meeting the woman some time later in a park, along with her husband and four children. As one commentator puts it: "Charlie gazes after them with the expression of celestial bliss which a fly offers to a spider after escaping from the web. But in the bar he is still choking with sobs".[7] (Brecht's observation in the diary entry "... eine einzige mimische Zuckung zerreißt es" is at odds with this interpretation.) Similarly, Brecht's interpretation of Chaplin's walk-off after the encounter in the park ("er...geht...ins Dunkle, schwankend wie kein Mensch geht") offers an intriguing view of what is actually "the first of (Chaplin's) famous exits in which he shakes off his troubles and goes on life's way."[8]

The keynote for the young Brecht's response to the film is indicated by words such as "das Erschütterndste," "todernst," and "von erschreckender Sachlichkeit und Trauer." These contrast rather oddly with the title of the later poem, and, even allowing for the passage of time and the tricks of memory, suggest that the primary "text" (in this case, the film) is not necessarily fixed, but may undergo slight transformations: first, at the time of the original viewing (when it clearly strikes a very personal chord with the young Brecht) and, second, when, after the passage of many years he re-visits the recollection of the film, relating it once again to something deeply personal. For, although the diary entry establishes at the outset that Brecht views the film as something other (and more) than a piece of standard slapstick, the poem's title and the narrative presentation indicate a more oblique approach

to the film's subject matter. Where the diary entry presents explicitly Brecht's views on the film and the audience response, the poem operates implicitly and by degrees, only allowing the reader at the end to refer the account of the scene back to the poem's title.

The themes and motifs from the early poetry which Brecht senses in the film, spells out in the diary entry, and then returns to in the poem are, in the context of his own work, relatively familiar: the way the transience of love leads to the forgettability of love; the permanence of the artistic recollection of an emotion versus the impermanence of the object of that emotion, or, quite simply, the way memory plays tricks on the overheated imagination. In Brecht's early poetry, there are repeated treatments of these themes: they appear in one form or another in poems such as "Erinnerung an die Marie A.,"[9] "Gesang von einer Geliebten,"[10] " Ein bitteres Liebeslied,"[11] and "Ballade vom Tod der Anna Gewölkegesicht."[12] Of course, the process of making poetry from what Wordsworth described as "emotion recollected in tranquility" is hardly peculiar to Brecht alone; and the paradox that the poetic imagination, in its refashioning of past experience, might somehow make these experiences more real or lasting, is one that has proved fruitful for love poets since Ovid and Catullus.

What distinguishes Brecht's earliest treatments of the subject is the uneasy balance in the poems between flippancy, shoulder-shrugging and real pathos: the way in which the loss of the loved one and the attempt to recall her face and his feelings are offset by the poet's refusal to allow sentiment to show through unless it can be adequately cushioned by the surrounding images in the poem itself. Furthermore, that the vanishing of the beloved from the author's mind was not merely a convenient poetic topos, is brought home by one of Brecht's more directly personal diary entries from the 1930s: "Oft wundere ich mich selber, daß mein Gedächtnis so schwach ist...Selbst die Geliebte meiner Jugend, der ich sehr zugetan war..., kommt mir heute in der Erinnerung vor wie die Gestalt in einem Buche, das ich gelesen habe."[13] It is this last image which is particularly revealing: for with it Brecht is, by implication, making a series of separate yet related observations: firstly, the real beloved is no more real than her equivalent aesthetic construct; secondly, she is equally as real as a literary equivalent; thirdly, the process of recalling her is a process which sets the past and its remembered emotion in a literary/aesthetic context. Or, to put it another way: when Brecht's remark is linked with the poems dealing with memory and love, it can be seen that one of his major concerns is the artistic or literary stance which is necessary in order not to be caught off guard by real experience, real emotions.

At the same time, this view of experience and the means of fashioning it has an interesting corollary: it can lead Brecht—as in the case of the Chaplin film—to respond strongly to the *aesthetic* presentation of situations or incidents which have some personal reference. And this strong response can sometimes lead to a concentration on one aspect of a work at the expense of the whole, and hence to an unbalanced, if nevertheless revealing interpretation of it: unbalanced because it disregards the context

and concentrates on selected features; revealing because unconsciously Brecht is showing more of his psychological make-up than he suspects. Any comparison of the overall tenor of the film with the original D'Arcy poem reveals that the young Brecht saw in it something darker and more disturbing than the burlesque Chaplin intended.

For, although there is little knockabout farce, the comedy is broad enough to prompt more than the occasional grin. Chaplin even changes the last line of D'Arcy's poem to "fell across the picture—dead...drunk," which is altogether different from "betrunken...tot."[14] And there is no mistaking the send-up of the clichéd, if real, emotions of the D'Arcy poem. In fact the film can be seen as one of the most direct anti-romantic statements from the Keystone period: such pathos as there may have been in the D'Arcy poem is merely the excuse for some clever comedy in the Chaplin film. How then do we explain the young Brecht's view of it, the fact that he mentions the laughter it provoked, yet describes the film as "todernst?" One answer could be that farce *is* deadly serious: the characters caught up in any of the plays of Feydeau or Courteline, or any of Valentin's sketches, must never show with the flicker of an eye, or the twitch of a lip that they think they are being funny. But that is not, it seems to me, the explanation for Brecht's remarks. For this, I think, we must look elsewhere, and though these next observations, must be, to some extent, speculative, they can be supported by reference to Brecht's own diary notes and poems.

To put it as pointedly as possible: in his reactions to the film Brecht might just be projecting his own feelings about emotions and aesthetic control onto the Chaplin figure. For in the film he finds Chaplin treating, in the form of a burlesque, those themes which he himself deploys throughout the early love poetry. In this respect there is a certain piquancy in the way the film echoes images in Brecht's own poetry (e.g. the fact that the beloved now has several children: cf. "Und jene Frau hat jetzt vielleicht das siebte Kind").[15]

I am not seeking to present Brecht as some sort of psychologically damaged personality who can only experience reality if he projects it onto an aesthetic framework. Nevertheless, there is sufficient evidence, especially in the early diaries, to support the argument of projection in the case of his comments on the film. It is clear that he sees the Chaplin character as being racked by an emotion which he chooses not to display. Yet far more than in the case of Buster Keaton, the great stone face, one can argue that in this film, as indeed in many others of the period, Chaplin's face was a mask because that was the appropriate theatrical / cinematic convention. (At this stage he had not become aware of the critics speaking of the pathos behind the mask: this was to come later and, in the view of some, was to mar his films after *The Kid*.)

Brecht's reactions to the film seem, in fact, to be more in keeping with his own approving quotation of Meier-Grafe's note on Delacroix ("Bei ihm schlug ein heißes Herz in einem kalten Menschen")[16] than with the mood of the film itself. There is also an additional biographical factor which

has some bearing on Brecht's reaction to the film. At the time he saw the film he was involved with Marianne Zoff, the beautiful opera singer who was to become his first wife. Among the most surprising of the disclosures in the early diaries is the one concerning her simultaneous relationships with Brecht and the older, more successful Oskar Camillus Recht. At the time of her involvement with Brecht, Marianne had also been conducting an affair with Recht for some time, and the liaison continued until shortly before their marriage in 1922. Recht was well off, showered presents on Marianne, and paid her attention in a way Brecht did/could not. The diary descriptions of his reactions to the situation range from controlled—perhaps even feigned—disdain for his rival, to confusion, self-doubts, contempt for all three involved, and the constant struggle to suppress all violent reactions to the situation.[17] Under the circumstances, and given his own simultaneous involvement with Paula Banholzer it is, perhaps, not surprising that the presence in Chaplin's film of motifs with links to his own poetry and immediate situation should have evoked in him a response somewhat at odds with the overall tenor of the film—a response which is, in essence, retained in the later poem.

For what the diary entry and the later poem have in common is the intersection first of the personal with the aesthetic, and second, of the tragic with the comic. The young Brecht notes the laughter in the cinema (though he does not appear to join the general hilarity), and in this disparity between his response and that of the audience, he unwittingly offers the two views of comedy which lie at the heart of any analysis of its affects. Laughter arises, in the face of a typical comic moment, from either of two impulses: identification ("That's the sort of silly thing I might do," with a resulting laugh or amused response based on relief) or superiority ("I would never behave that stupidly: how ridiculous that man is!"). Clearly, the film's audience was responding in terms of the latter, while Brecht's sympathetic response moves his interpretation towards what he sees as the "tragic" element in the situation.

Bergson's definition of comedy as "The mechanical encrusted on the living" can readily be applied to the Chaplin figure in the film, the diary entry and the poem. He is obsessed both with the memory of his past love and the attempt to recapture her features: and in that space between a character's single-mindedness and the onlooker's imperviousness and unconcern or the smile which can slide into merriment or derision, the comic can overlap with the tragic. And while monomania (as in the Chaplin film) can be a source of laughter, it can equally be a source of the tragic (Alceste in *Le Misanthrope*, Malvolio in *Twelfth Night*, even Hamlet—all characters who cannot explain themselves to themselves and whose psychology veers between the neurotic and the eccentric).

For Chaplin, the image of the world going on as usual and refusing to buy into the drunken artist's obsession, is comic: for Brecht it is, in both the diary entry and the poem, disturbing and imbued with pathos—though with the poem, he makes use of more subtle means to suggest this. The scene-setting is somewhat incongruous: Boulevard Saint-Michel, rainy

Autumn evening, a poor artist, absinthe—close to conventional, clichéd Parisian Bohème atmospherics. And then, instead of a melancholic, maudlin description of how the sight of a past love shattered the delicate spirit of a young artist who'd seen better times (as in the D'Arcy poem) we have the pathetic attempt to make others understand his feelings by trying to draw her portrait for them. The attempt is not only artistically inept, it also represents a psychological failure, since, for all his deep emotion, the artist cannot even recall the features of the woman who made such a deep impression on him: as a result, the reader is invited to consider the comic aspects of this scene through the irony in Brecht's account.

Nevertheless, the pathos of the final two lines works against any interpretation which insists on an unequivocally comic reading—even though the gentle irony of a line like "trank vier, fünf jener grünen Schnäpse" functions as a wink to the reader, establishing a type of conspiracy between the poet and his audience which initially allows both to view the artist's antics with some detachment. But in the description of the actual attempt to capture with the billiard chalk the beloved's features, the diction and style become more elevated than in the introductory scene-setting. In fact, on close examination, it emerges that the whole of the scene of the portrait-scrawling is couched in near-perfect pentameters and hexameters. When this "poetic" style is further emphasized by the predominance of participial constructions, the reader cannot overlook these neo-classical elements whose function is more than simple parody.

At the same time, the cinematic/moving-picture connection is also highlighted by the use of recurrent present participles. The flat narration of the opening caption-sentences shifts abruptly into the quick-moving, dynamic and even frenetic mood of lines 7-17: the action becomes more immediate and yet, at the same time, Brecht puts this, as it were, within quotation marks by employing a neo-classical style and somewhat elaborate diction and syntax. The technique he uses here is some way from the obviously satiric approach he follows in, for example, *Die Heilige Johanna der Schlachthöfe* and *Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui*: there the discrepancy between the characters and the sentiments and attitudes they express is more extreme, the parodic function of the blank verse and the echoes of classical phraseology more obviously satirical.

Nevertheless, even allowing for the presence of such elements that might be seen as "verfremdend," the poem centers more on the pathos of the scene than the film created by the "Komiker Chaplin," while the latter's anti-romantic attitude is entirely absent from the poem's closing lines. For all that the opening scene-setting is somewhat conventional, it establishes a more recognizably "artistic" milieu than the setting of Chaplin's film, which is a typical, run-down street bar, American-style (without, incidentally, billiard players). The contrast between the agitation of the artist, his efforts to recapture the beloved's image in some "artistic" form, and the indifference and even hostility of the customers remains: but it is shorn of much of its obvious ridiculousness. The perseverance of the Chaplin figure in the face of discomfort and inconvenience takes on something of those qualities

of perseverance and dumb tenacity that Brecht admires in, for example, Schweyk and Grusche. And the fact that he chooses an ending on which the poem "fades out" (not the dead drunk figure of the film), corresponding to the features of the beloved being literally and metaphorically erased, imparts to the poem's ending a sense of ironic futility absent from the film.

Tying this line of argument in with some of the points above, one might also proffer an interpretation of the poem which sees it as a metaphor for the poetic process. That is, the artist/poet cannot give suitable shape to what it is he wishes to communicate: he is thwarted by his own inadequacies and also by the lack of understanding on the part of the audience. Such an interpretation might be seen as raising the poem's discourse into a rather elevated realm: after all, a drunken painter, chalk lines and billiard players offer an incongruous setting for some sort of serious statement on the discrepancy between ideal and reality.

However, there are other pointers in the poem which allow the reader to make some supported inferences about the poem's personal, if coded, relevance. Given the diary entry, the tenor of the earlier poems, and the similarity of the imagery, it can be argued that this later poem, obliquely and implicitly, is commenting on the nature of love and the poet's recollection of the beloved. What reads at first as a poetic equivalent of a photograph documenting scenes from a Chaplin film reveals itself to be as much about Brecht as it is about the film. To a certain extent, we are here in the realm of speculation, inasmuch as it is difficult to establish precisely what led the author in 1944 to return to the film he had seen 23 years earlier. Maybe he was prompted to do so by his first actual encounter with Chaplin, which took place at a party in late 1944: but the manuscripts in the Archive do not provide a more exact dating.

While the immediate impulse for the poem is uncertain, we can, however, be more confident about its relationship to recurrent themes in Brecht's work, and to his personal feelings. One of the functions of much of his love poetry—and, indeed, of the diary entry—is the attempt (not always successful) to reason away any sense of loss and/or regret. Clearly, the epithet attached to the painter's attempts at recapturing his beloved's features ("kopfschüttelnd"—a gesture absent from the Chaplin film) suggests regret, bewilderment, disorientation. It is not a common image in Brecht's poetry; but there is another use of it that connects with the poem under discussion—its appearance in one of the cycle of poems on the death of his collaborator Margarete Steffin, who, it is now generally accepted, was the great love of his life. Though suffering from the tuberculosis from which she was eventually to die in Moscow in 1941, she remained, according to Brecht's accounts, always cheerful, helpful and encouraging, and far from diffident when it came to criticizing his work. There are numerous love poems to her from the thirties, anecdotes about what she meant to him, and, scattered through the journals, deliberately reticent yet poignant references to the sense of loss he experienced in the States without her supportive presence and love (though typically for Brecht, he never speaks directly of the latter emotion.) Shortly after his arrival, he notes how lost he feels in the

new surroundings without her—as if, he writes, one had been deprived of one's guide on entering a vast desert.[18]

It is left to the poetry to present his attempts to come to terms with the loss, and to seek to recapture in words her manner, her personality, her presence. We find him writing in late 1941:

> Eingedenk meiner kleinen Lehrmeisterin
> Ihrer Augen, des blauen zornigen Feuers
> Und ihrer gebrauchten Kutte mit der breiten Kapuze
> Und dem breiten unteren Saum, taufte ich
> Den Orion am Himmel das STEFFINISCHE STERNBILD.
> Aufblickend und es kopfschüttelnd betrachtend
> Glaube ich dann ein schwaches Husten zu hören.[19]

Given the subject of both poems, it is surely more than coincidence that leads Brecht to use the same epithet in both. The image refers to a state of mind common to both poems: although, by 1944, we find the consolatory gesture of naming the constellation after the beloved, in an attempt to fix her memory, replaced by the difficulty of recollection.

If this view of the poem can be supported, we are now some way from a film of "Chaplin the comedian." The comedy is surely incidental to the mood of the poem, which corresponds more closely to that aspect of Chaplin's art present in films like *The Kid*, but not so much in evidence previously: the linking of comedy and pathos, the way the one may flow into the other. In both the diary entry and the poem, Brecht focuses on that element in Chaplin's work which is clearer from the later films. In most of the early films, it can be argued that he presents a comic treatment of a serious situation: while in a number of these from 1918 onwards, the reverse is often the case—that is, the situation is comic, but the treatment of life's anomalies and paradoxes tends to be more serious, often with a reliance on pathos. Of course, such categorization is inevitably rather too neat; but the shift in emphasis is clearly discernible.

From the time of his first viewing of the film, Brecht responds to the pathos of the situation, singling out in Chaplin's performance and the film's subject matter elements which evoke a personal response markedly at odds with the combination of whimsy and burlesque with which Chaplin sets out to catch the audience's attention. The 1944 poem recaptures the poet's earlier reponse while offering in coded form an expression of his own feelings of regret, loss and forgetfulness, which remind us not only of the cruel accuracy of Brecht's own comment—" Ich habe nichts getan und werde nichts tun, den Verlust Gretes zu 'verwinden'"[20]—but also of the disconcerting reality that falling into regret is not unlike falling in love. For unlike the comfortable consolation of the song with its "Tho' lost to sight, to mem'ry dear/Thou ever wilt remain," this poem captures not the reliability of remembering, but the haziness of accurate recollection and the piercing presence of regret. And, like love, regret cannot be reasoned away.

Notes

[1] Bertolt Brecht, *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*(BFA). Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei and Klaus-Detlef Müller, eds. (Berlin, Frankfurt/ Main, Weimar: Aufbau, Suhrkamp 1988-2000), 26, pp. 256-257.

[2] Ibid., 21, pp. 135, 188; 24, p. 51, 28, p. 249.

[3] Cf. the poem "Der geflügelte Charlie," quoted in: Joe Hembus, *Charlie Chaplin und seine Filme* (Munich: Wilhelm Heyne, 1972), pp. 22-24.

[4] BFA 15, p. 115.

[5] It is available in Volume 3 of *The Essential Charlie Chaplin*, Delta DVD 82455 (Keystone Comedy 8/10/1914), running time 11.46.

[6] *The Best Loved Poems of the American People*, Hazel Felleman, ed. (New York: Doubleday, 1936), pp. 149-151.

[7] Robert Payne, *The Great Charlie* (London: André Deutsch, 1952), p. 113. It is this study which, in its detailed analysis of the film, offers an interpretation of the closing images which is startlingly close to Brecht's: "Desperately...Charlie draws a whole series of noughts and crosses. It is the first of the great daemonic moments. Suddenly the comedy stops still on the tracks...all around him there is a hurricane. But it is the hard unwinking eye at the centre of the hurricane, the remorseless drunk reducing all the faces of the world to an irresponsible zero, which hurts. It is not tragedy, nor is it comedy. *Suddenly Pan has shrieked*...the shriek is never heard so loud again," pp. 113-114.

[8] Uno Asplund, *Chaplin's Films* (Melbourne: Wren, 1973), p. 54.

[9] BFA 11, pp. 92-93.

[10] Ibid., p.20.

[11] Ibid., p. 11.

[12] Ibid. 13, p. 235.

[13] Ibid., 26, p. 288. This diary entry (dating from 1926) refers to Paula Banholzer: but in the 1921 response to the film, it seems as if, in the young Brecht's imagination, the figures of the two women and an anticipation of their place in the process of recollection tend to merge.

[14] Given that Brecht, in the diary entry, adds the French subtitle, he must have seen a French-captioned version of the film. However, "ivre...mort" does not actually mean "betrunken... tot," but exactly what the English caption conveys "dead...drunk" (totbetrunken). The French version remained so firmly fixed in this mind that, in the later poem, he locates the film in Paris, and even allows into the black and white film the familiar nineteenth-century "artistic" green (!) liqueur absinthe as the young painter's tipple of choice. (The notes in BFA 15, p. 383 suggest Pernod, but absinthe, with the associations with Toulouse-Lautrec and the demi-monde, seems more likely).

[15] BFA 11, p. 93.

[16] Ibid., 26, p. 270.

[17] Cf. ibid., passim, esp. pp. 178, 182, 191-192, 254, 267.

[18] Ibid., 27, p. 10.

[19] Ibid., 15, p. 43.

[20] Ibid., 27, p. 110.

"What's Left: America" or: A Farewell to Childhood—On Brecht's Early Libretto Drafts

This article examines the opera libretti that Brecht wrote until 1924; none of them was put to music before his death. The article explores the relationship between the libretti and their literary or musical models, as well as the differences among the libretti and the reasons for the failure of the two 1924 drafts intended for the composer Paul Hindemith. The contacts between Hindemith and Brecht are examined comprehensively in light of the two opera drafts. The literary and musical significance of these drafts is considered; their failure was connected to Brecht's "farewell to childhood," i.e. to his passage from the imaginary adventure worlds of the books he read as a boy to the world of the modern cities he lived in as a man.

Der Aufsatz untersucht alle Opernlibretti, die Brecht bis 1924 entworfen hat; sie wurden zu seinen Lebzeiten alle nicht in Musik umgesetzt. Dargestellt werden ihre Bezüge zu literarischen oder musikalischen Vorlagen, die Unterschiede zwischen ihnen und die Gründe für das Scheitern der beiden Entwürfe von 1924, die für den Komponisten Paul Hindemith bestimmt waren. In diesem Zusammenhang werden die Kontakte Hindemiths zu Brecht in dieser Zeit umfassend dargestellt und in den Kontext der Opernentwürfe gestellt. Deren inhaltliche und musikalische Bedeutung wird ausführlich herausgearbeitet, wobei ihr Scheitern mit dem „Abschied von der Jugend" bei Brecht zusammenhängt, d.h. mit dem Übergang aus den imaginären Abenteuerwelten der Jugendlektüre in die Welten der Großstädte und des modernen Lebens.

„Bleibt: Amerika" oder: Abschied von der Kindheit—Zu Brechts frühen Librettoentwürfen

Ulrich Scheinhammer-Schmid

1. Opern im Grieslewildwest[1]

„Will Pfanzelt Text zu einer Oper schreiben"—dieser lapidare Vorsatz im *Tagebuch N°. 10*[2] von 1913 ist Teil eines größeren, wirbelnden Literatur- und Musikbetriebs, den der fünfzehnjährige Brecht rings um sich entfaltet bzw. dessen höchst aktiver Mittelpunkt er ist. Er produziert unaufhörlich Gedichte, die er sorgsam in sein Tagebuch einträgt und zugleich in der von ihm begründeten Schülerzeitung *Die Ernte* veröffentlicht; er liest Literatur zur Theatertheorie (Hebbels *Ästhetische Schriften* „von Mama bekommen"[3]), entwirft Dramen („König Erich"[4]), skizziert „Biographiesatire[n]"[5] und sammelt Aussprüche von Mitschülern, um sie literarisch zu verwerten.[6] Er befasst sich intensiv mit Musik[7] und hat die „erste Klavierstunde,"[8] die er mit den Worten „sehr nett!" kommentiert. Alle diese literarischen und außerliterarischen Aktivitäten werden zwar gelegentlich, etwas kokett, von selbstkritischen Aussagen begleitet („Meine ganze Dichterei ist ein Gefühlsfusel. Ohne Form, Stil und Gedanken."[9]), münden aber regelmäßig sofort wieder in neue Notizen, Entwürfe und Vorsätze („Kleine, feine Gedichtchen"[10]) oder gar in eine selbstbewusste, wenn auch mit einem Schreibfehler behaftete Aussage wie: „Nur manchmal mehr fühle ich in verloren Stunden, dass ich ein Dichter bin. Dann versinken die Welten. Die Zeit steht."[11]

Der „Dichter" erprobte in den folgenden Jahren literarisch die verschiedensten Gattungen und zugleich die unterschiedlichsten Attitüden und Rollen, bemühte sich aber auch um den Übergang seiner Texte in das Medium der Musik. Am 16. Dezember 1916 schrieb er einen Brief an den damals in Augsburg wirkenden Komponisten und Kapellmeister Carl Ehrenberg (1878-1962),[12] den er darin für eine Vertonung seiner Texte, speziell der beiden Gedichte „Das Lied von der Eisenbahntruppe vom Fort Donald"[13] und „[Vom] Tod im Walde"[14] gewinnen wollte.

Soweit bekannt, ist zwar weder aus dem Operntext für Georg Pfanzelt noch aus einer Brecht-Vertonung durch Carl Ehrenberg etwas geworden, aber bald darauf entstand ein Text, den die BFA unter dem von Frisch/ Obermeier kreierten Titel *Oratorium* publizierte, obwohl zahlreiche Textsignale auf eine szenische Realisierung hinweisen. Der Augsburger Armin Kroder, in dessen Besitz der Text überliefert wurde, spricht in seinen von Frisch/ Obermeier aufgezeichneten Erinnerungen davon, er habe 1919 einen Text für „eine kleine Oper oder ein Oratorium" gesucht, kommentiert den ihm von Brecht überlassenen Entwurf aber mit dem Satz: „Es war ein richtiges Oratorium, wie ich es mir gewünscht hatte." Auch Brecht habe von einem „Oratorium" gesprochen, gleichzeitig aber auf Hans Pfitzners

Young Mr. Brecht Becomes a Writer / Der junge Herr Brecht wird Schriftsteller
Stephen Brockmann et al., eds., *The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch*
Volume 31 (Pittsburgh: The International Brecht Society, 2006)

Oper *Palestrina* verwiesen: „So [wie Pfitzner] kann man es nicht machen ..., darum schrieb ich mein Oratorium, das auch eine Verklärung zum Gegenstand hat."[15] Brecht sah Pfitzners Oper (Uraufführung am 12. Juni 1917 in München), einem Brief an Paula Banholzer vom 28. Mai 1918 zufolge, am Abend dieses Tags im Münchner Nationaltheater, wobei der Jungautor das bevorstehende Erlebnis ironisch mit der Wissenschaft und dem Essen verknüpft: „Jetzt ist es Mittag. Nachmittags drei Stunden Kolleg, dann Kartoffelknödel und Theater. Vier Stunden ‚Palestrina' (stehend...) Aber das alles ist sehr schön. Es ist ein frischer Zug drinnen."[16]

Tatsächlich zeigt das (angebliche) „Oratorium"[17] eine ganze Reihe von Übereinstimmungen mit Pfitzners Oper[18]: Brechts Szene hat eine „graue arme Stube" als Handlungsort, der erste und der dritte Akt des *Palestrina* das Arbeitszimmer der Titelfigur: „Der Raum ist nicht groß, ziemlich dunkel [...] Alles einfach fast ärmlich."[19] In der Oper spielen, wie bei Brecht, die Lichtveränderungen durch den hereinbrechenden Abend eine wesentliche Rolle;[20] neben überwiegend gereimten Dialogen findet sich in Pfitzners Libretto auch rezitativische Prosa,[21] wie sie Brecht durchweg verwendet, und der „Jüngling" bei Brecht, der seinen „Meister" verlässt, findet sein Gegenstück in Palestrinas Schüler Silla, der zu den modernen „Dilettanten in Florenz," den Vertretern der jungen Gattung Oper, übergeht.[22]

In beiden Werken ist die Titelfigur schwermütig und verzweifelt, was sie in langen Monologen ausspricht,[23] sie fühlt sich verfolgt[24], aller (künstlerischen wie menschlichen) Kraft beraubt[25] und spielt mit dem Gedanken an Selbstmord.[26] Die Parallelen gehen bis in einzelne Textwendungen hinein: wenn Brechts Hauptfigur in ihrem Auftrittsmonolog sagt „Ausgespieen hat mich die Welt wie eine harte Schale ohne Inhalt," so greift das eine Bemerkung des Kardinallegaten Novagerio bei Pfitzner auf, der beim Traubenesssen darüber nachsinnt, ob man den Komponisten nicht der Inquisition übergeben solle.[27] Palestrinas „Verklärung" ist durch eine zweifache, szenisch stark akzentuierte Apotheose innerhalb des ersten und des dritten Akts gekennzeichnet,[28] in deren Zentrum jeweils die vom Konzil verlangte Messe steht, und Brechts Opernentwurf endet—nach allen Gotteszweifeln—mit der weitgehend musikalisch bestimmten Apotheose durch eine „Messe," die von „viele[n] Stimmen *langsam aufwachsend, sich verzweigend, immer mehr sich einend*" gesungen wird.[29]

Auf der anderen Seite ist Brechts Gegen-Oper durch äußerste Reduzierung und Konzentration gekennzeichnet. Pfitzners Besetzung von 36 singenden Personen (plus „Stumme Rollen" und Chor) stellt er fünf Figuren (inklusive des „liebe[n] Gott[es]") gegenüber; einer weit ausgreifenden Handlung mit dem tumultuarischen (und dramaturgisch nur begrenzt funktionalen) II.(Konzils-)Akt antwortet er mit einem knapp sich steigernden Spannungsbogen der vier Stationen „Sein Weib"— „Der Jüngling"— „Die Mutter"— „Der liebe Gott." Diese Reduktion zeigt, dass der junge Brecht aufgrund seiner realen Opernerlebnisse, aber wohl auch mit dem Instinkt des geborenen Theatermanns, einen für das Libretto konstitutiven Sachverhalt erkannt hat: „Auffälligstes und zugleich äußerlichstes Merkmal des Librettos ist sein *verhältnismäßig geringer Umfang*".[30]

Bezeichnend für den jungen Brecht ist auch das Verfahren der Umkehrung bzw. Adaption einer oder mehrerer Vorlagen—er übernimmt wesentliche Teile von Pfitzners Oper, dreht ihre Bedeutung und Funktion aber um und stellt sie in einen neuen Zusammenhang, der sich hier stark aus Nietzsches Religionskritik und Gotteszweifeln speist.[31] Palestrinas Auflehnung gegen Gott wird von Kardinal Borromeo nur behauptet („So spricht denn Gott nicht mehr in Eurer Seele! ... Nach Schwefel riecht's in Eurer Näh'!"),[32] der andererseits aber, auch im Namen der Konzilsgruppe, die die Figuralmusik retten will, ein neues Werk Palestrinas dringend wünscht. Die seelische „Finsternis" des Komponisten wird vor allem auf den Tod seiner Frau zurückgeführt und wirkt sich in der Oper ausschließlich als kompositorische Produktionsstörung aus; Brecht dagegen radikalisiert die Verzweiflung seines Protagonisten. Von der Menschheit verachtet und verlassen von den ihm Nahestehenden, mündet seine (fast durchweg in bibelnaher Sprache formulierte) Situation in die Absage an die Mutter[33] und in die „Gott ist tot"-Erklärung: „Herr, nun will ich dir sagen, daß es nichts auf sich hat mit dir."[34]

Schon die erste Regiebemerkung Brechts lässt die Annahme, es handle sich bei dem Text um ein „Oratorium," als sehr unwahrscheinlich erscheinen. Die Angaben zu den Personenbewegungen („bricht vor der Tür zusammen" „Er beugt die Stirn auf den Boden") deuten ebenso wie die gegen Ende zu immer intensiveren Hinweise auf Bühnenvorgänge auf eine szenisch-opernhafte Gestaltung hin, was ja auch dem Vor- und Gegenbild *Palestrina* entspricht. Dass das *Oratorium* ursprünglich nicht für Armin Kroder intendiert war, geht aus dessen Bericht deutlich hervor;[35] seine Anfrage[36] könnte aber den Anstoß zur Ausarbeitung von *Prärie,* der *Oper nach Hamsun* gegeben haben, deren Niederschrift mit „3/10/19" (3. Oktober 1919) datiert ist. Der Text ist „in einem Schulheft in der Handschrift Brechts" überliefert.[37] Die beiden Einakter zeigen, dass Brecht sich bereits um 1918/19 intensiv mit dem Schreiben von Opernlibretti auseinandersetzte, wobei anscheinend keiner dieser Entwürfe damals vertont wurde.

Vergleicht man diese beiden frühen Werke, kommt man zu überraschenden Einsichten. Schon Hans Otto Münsterer hat für den Schluss des früheren Texts (*Oratorium*) „ein ekstatisches Hinaustaumeln, ganz im Sinne des Expressionismus"[38] festgehalten, während Brecht in *Prärie* um äußerste Verknappung, ein Agieren in Andeutungen und eine extrem sachlich-reduzierte Sprache bemüht ist. Die geschlossene Einzelszene des *Oratoriums* ist hier, trotz des Charakters als Einakter, in 16 Szenen ausgeweitet, die allerdings streng der Einheit von Ort, Zeit und Handlung folgen: die unmittelbar aufeinander folgenden Geschehnisse spielen an einem Tag, vom Nachmittag bis zum Abend im Hofraum einer Farm. Bei Hamsun, der die Szenerie und die Arbeit auf den Feldern ausführlich beschreibt, erstreckt sich der von Brecht verwendete Teil der Handlung über mindestens zwei Wochen; die ganze Erzählung vom Hochsommer bis zum Oktober. Brechts Personal ist mit zweimal drei Figuren streng geordnet: der Koch Polly und der Farmarbeiter Zachäus stehen mit dem von Brecht eingeführten Dienstmädchen Lizzie (Hamsun dagegen: „es befindet sich

keine Frau, nicht eine einzige Frau auf der Billybory-Farm") dem Ensemble der „drei [anonymen] Männer" gegenüber. Dabei teilt Brecht Hamsuns fünf Erzählabschnitte neu auf und lässt zahlreiche seiner Angaben fast völlig weg (z.B. die Orts- und Personenbeschreibungen).

Darüber hinaus ordnet Brecht die Ereignisse neu: der Farmarbeiter Zachäus hat seinen Finger bereits vor dem Einsetzen der Handlung verloren und in Öl eingelegt, während diese Episode bei Hamsun in der Mitte der Erzählung ihren Platz hat (sie „beginnt" keineswegs damit, wie es der Kommentar zur BFA behauptet). Ihren Kampf eröffnen die beiden Männer in *Zachäus* schon vor dem Unfall, mit den Auseinandersetzungen um die Zeitung und um das Wasser des Kochs Polly, während er bei Brecht vor allem durch die erotische Rivalität um Lizzie begründet wird und erst zu Beginn der Opernhandlung einsetzt. Die Motivation des Geschehens ergibt sich in *Prärie* vor allem aus diesem Eifersuchtsmoment; entgegen den Aussagen im Kommentar der BFA spielt die Langeweile der beiden Männer in Hamsuns Novelle eine weit größere Rolle als im Libretto, in dem dieses Motiv kaum ausgeführt ist! Letztlich hat Brecht nur zwei Szenen (6, 11) fast vollständig und wörtlich aus der Novelle übernommen, drei Szenen teilweise (1, 2, 9) – die anderen elf Szenen (3-5, 7, 8, 10, 12-16) stammen inhaltlich wie in den Formulierungen ausschließlich von Brecht. Dabei fehlt im Opernentwurf der letzte Streit zwischen den beiden Männern um das Waschwasser, der bei Hamsun zum Mord an Polly führt, ebenso wie eine lange Erzählpassage, in der der beleidigte Zachäus, dem sein eigener Finger im Essen serviert wurde, lange Stunden durch die von Gewitter und Regen gepeitschte Prärie läuft. Auffallend ist außerdem, dass Brecht die von Hamsun ausführlich geschilderten kapitalistischen Arbeitsbedingungen auf der Farm, die Ausbeutung und das maschinenmäßige Funktionieren der Arbeiter ebenso wie ihre problemlose Ersetzbarkeit, vollständig außer Acht lässt—ein Indiz dafür, dass ihn dieser Aspekt 1919 noch kaum interessierte.

In zwei Szenen (3, 10) werden—dies völlig neu gegenüber Hamsun—die großen Städte „San Francisco," „Chicago" und „Boston" thematisiert: in Szene 3 lädt der Koch Polly Lizzie ein, mit ihm fortzugehen, „nur weit weg von hier," und in Szene 10 beschreibt er seine von Zachäus „verbrauchte" Zeitung und ihre (trivialen) Nachrichten aus den Metropolen „Chicago" und „Frisco." Diese Träume von der Großstadt verbinden das *Prärie*-Libretto mit den späteren beiden Entwürfen *Mann aus Manhattan* und *Eine Familie aus der Savannah*, in denen es auch um die Bewegung aus der Prärie in die Großstadt gehen wird (damit letztlich um Brechts eigenen Weg von den Augsburger Natur- und Vorstadterlebnissen in die Großstädte München und Berlin).

Eine gesichtslose Zuschauergruppe taucht zwar bereits in der Vorlage auf, wenn die Arbeiter auf der Billybory-Farm den Streit der beiden Kontrahenten mit Neugier und Schadenfreude verfolgen. Brecht aber macht daraus das prägnante und scharf umrissene Ensemble der „drei Männer"; sie werden im Libretto von der fünften Szene an fast durchgehend eingesetzt und erhalten als Gruppe einen eigenständigen Anteil an der Handlung. Sie unterhalten sich mit den Protagonisten (Szene 5, 6, 9, 11, 14-16),

haben aber auch Passagen, in denen sie das Geschehen beobachten oder kommentieren (Szene 6, 9, 13).

Betrachtet man den Handlungsablauf und die Personen- sowie die Szenenaufteilung genauer, bei der sich Brecht weitgehend von Hamsuns Erzählung löst,[39] ergibt sich ein streng symmetrischer Aufbau, dessen Teile, sprich Szenen, sich durchweg musikalischen Formen der Oper zuordnen lassen:

1	*Duett*	Zachäus	Lizzie			[Pollys Zeitung]
2	*Terzett*	Zachäus	Lizzie	Polly		[Streit um die Zeitung.]
3	*Duett*		Lizzie	Polly		[Einladung in die Städte]
4	*Solo*			Polly		[Lizzies Reize]
5	*Ensemble*	Zachäus			drei Männer	[Pollys Wasser]
6	*Ensemble*	Zachäus		Polly	drei Männer	[Streit; Sieg Pollys]
7	*Duett*	Zachäus	Lizzie			[Spaziergang als Absicht]
8	*Solo*	Zachäus				[Rache an Polly/ Prärie]
9	*Duett – Ensemble*	Zachäus		Polly	drei Männer	[Zeitung/ Polly droht Zachäus]
10	*Solo*			Polly		[Inhalt der Zeitung: Städte]
11	*Ensemble*	Zachäus			drei Männer	[Z.s Finger gekocht]
12	*Solo*		Lizzie	*(singt zu Zachäus – Fortsetzung von 11)*		
13	*Ensemble*			(Polly)	drei Männer[1]	*(Polly ohne Text)*
14	*Duett*	Lizzie			Erster Mann	
15	*Terzett*				drei Männer	
16	*Ensemble*			Polly	drei Männer[2]	

Deutlich wird hier, dass sich die Szenen symmetrisch um den Wendepunkt der Szenen 8/ 9 gruppieren, in denen sich Pollys Rache und Eifersuchtsmord vorbereitet. Dieser Mittelteil besteht aus der doppelten Folge Duett – Solo (Szenen 7 – 10), denen jeweils zwei Ensemble-Szenen mit den drei Männern vorausgehen und folgen (Szenen 5/ 6 und 11 – 13). Auffallend ist besonders die Nummer 12, die eigentlich zur Szene 11 gehört, von Brecht aber offenbar abgeteilt wurde, um sie musikalisch als Solo zu kennzeichnen. Aufschlussreich sind aber auch die zentralen Solo-Szenen 8 und 10, die weniger handlungs- als affektbetont sind. Zachäus

entschließt sich in Szene 8 zwar einerseits zur Rache an Polly („Jetzt muß er es büßen"), entwickelt aber auch ein visionär-statisches Todesbild, das auf den Schauplatz *Prärie* konzentriert ist und bei Hamsun keine Entsprechung hat:

> Jetzt werden die Wiesen heller, da der Himmel dunkel
> wird
> Da fault viel Aas und die Geier finden es nicht
> Ich sehe ein Bündel liegen in den Feldern
> Das verfault in der Nacht.
> Wie ein Bündel Weizen ist es. Er soll sich in acht
> nehmen.[42]

Der reflektierende Ariencharakter ist bei diesem Text ebenso deutlich wie in der Szene 10, in der Polly die Inhalte der von Zachäus ver- und missbrauchten Zeitung als Vision von fernen menschlichen Schicksalen in den großen Städten rekapituliert; seine eigene Existenz wird im Kontrast dazu in der letzten Zeile angedeutet:

> Geschichten von Schiffen, deren Segel man gebläht sah
> und von Häusern, wo Menschen sind, nicht wie hier
> und von Messerstechereien und vielem andern.
> was verkauft wird und gebraucht und wieviel alles wert
> ist.
> Alles stand darinnen und ich las es.
> Wo es hier doch so einsam ist![43]

In deutlichem Gegensatz zu Hamsuns bevölkerter Billybory-Farm („sind dort einige siebzig Mann mit dem Weizen beschäftigt," S. 71) unterstreicht Brecht den Aspekt der Einsamkeit, wobei der Hinweis, „wie viel alles wert ist," bereits auf die Thematik der späteren Opernentwürfe vorausweist.

Das—gegenüber Hamsun neue und bei Brecht zentrale—Thema der Eifersucht greift auf traditionelle Opernthematik zurück, das Verfahren der Übernahme (wörtliche Dialogpassagen) und Umkehrung zugleich (nicht der schwächere Zachäus siegt, wie bei Hamsun, sondern er wird von dem stärkeren Polly ermordet) ist bezeichnend für den jungen Brecht, während der Schau- (und Mord-)Platz *Prärie*, die (angedeutete) Arbeitswelt und die lapidare Sprache neuartige Ansätze zeigen.

In den folgenden Jahren ist Brecht mit der Eroberung der Großstädte München und Berlin sowie ihrer Bühnen und nebenbei auch noch mit dem Schreiben von Filmdrehbüchern ausgelastet, so dass die Gattung Libretto an den Rand seines Interesses rückt, sieht man von den nur flüchtig skizzierten und der *Bargan*-Sphäre zuzurechnenden zwei Druckseiten der „Operette" *Die Fleischbarke* ab.[44]

2. Auf der Jagd nach einem „Beefsteak"-Libretto

Der Komponist Paul Hindemith (1895-1963), wie Brecht enfant terrible und Bürgerschreck der frühen zwanziger Jahre, war seit dem höchst werbewirksamen Stuttgarter Premierenskandal um seine beiden Einakter *Mörder, Hoffung der Frauen* (nach einem Text von Oskar Kokoschka) und *Das Nusch-Nuschi* (Text: Franz Blei) 1921 intensiv auf der Suche nach einem neuen Libretto. Dieses Bemühen spiegelt sich deutlich in seiner Korrespondenz mit dem Mainzer Verlag Schott bzw. mit dessen Leitern Ludwig und Willy Strecker.

So schreibt er am 21. Mai 1922 an den Verlag: „Wenn ich einen guten Text hätte, wäre schon längst ein großer Teil neue Oper fertig. Es ist traurig bestellt mit den Libretti."[45] Und am 31. August 1923 bekräftigte er in schlichter Bescheidenheit:

> Wenn ich einen Operntext hätte, würde ich in einigen Wochen die grösste Oper herstellen. Mir ist das Problem der neuen Oper vollständig klar und ich bin sicher, es jetzt sofort restlos lösen zu können—soweit das menschenmöglich ist.

Im September 1923 schlug dann Ludwig Strecker, der ältere der beiden Brüder (selbst ambitioniert, als Librettist tätig und erfolgreich zu sein),[46] das *Faust*-Puppenspiel als möglichen Opernstoff vor. Dabei entwickelte er schon konkrete Vorstellungen, wie er sich die Umsetzung des alten Stücks[47] musikalisch vorstellte. Faust könne doch im dritten Bild „als Gegenwartsmensch" auftreten:

> Ob man das Bild in ein modernes Grossstadt-Hotel, in eine Opium-Höhle oder sonst wohin verlegt, ist Nebensache. Es wäre aber denkbar, etwa ein modernes Bachanal [!] mit dem infernalischen Foxtrott, ähnlich Ihrer Kammermusik, als Einleitung zur Höllenfahrt zu bringen.

In diesem Zusammenhang überlegte er, „mit Franz Blei einmal über die Sache zu korrespondieren. Ich würde versuchen, mit ihm zusammen ein Szenarium zu entwerfen und Ihnen vorzulegen." Und am 1. Oktober 1923 weist er Hindemith auf einen jungen, aufstrebenden Autor hin:

> Lieber Herr Hindemith,
> kennen Sie Bert Brecht in Berlin? Dieser junge Schriftsteller wurde mir als ein ausserordentlich geschickter und für unsere Zwecke geeignete[r] Künstler empfohlen. Da dieser Tage einer unserer Herren nach Paris geht,[48] könnte man unter Umständen einmal grundsätzlich mit ihm über die Faust-Angelegenheiten sprechen. Ich möchte dies aber natürlich nicht tun, ohne vorher Ihre Ansicht zu kennen, um deren alsbaldige Mitteilung ich Sie herzlich bitte ...

In den folgenden Monaten geht es in der Korrespondenz immer wieder um die, so Hindemith,

> Opernfrage. Sie bleibt nach wie vor eine Sauerei (verzeihen Sie den harten Ausdruck, es ist aber so). ... Ich habe so ziemlich die Hoffnung auf einen Glücksfall aufgegeben. ... Brecht hat auf mein Schreiben gar nicht reagiert, vielleicht antwortet er Ihnen eher.[49]

Und dann formuliert Hindemith im selben Brief sehr drastisch seine Anforderungen mit einem Urteil über einen Librettisten, der ihm „unbedingt eine sanfte Rokokosache andrehen" wollte,

> auf die ich gar nicht zog, die er aber sehr ins Herz geschlossen hatte—unbegründeter Weise ... Ich glaube, er brächte auch nur weiche Eier zuwege—während ich der Ansicht bin, dass heute Opern geschrieben werden müssen, die in der Musik das sind, was ein Beefsteak unter den Speisen ist. Wissen Sie sonst gar keinen operntextfähigen Menschen mehr? Diese Leute scheinen wirklich etwas rar zu sein.

Die Debatte über einen geeigneten Librettisten zieht sich durch die ganze Korrespondenz des Jahrs 1924, wobei Romain Rolland, Franz Blei[50] oder auch Max Brod[51] als Autoren erörtert werden. Am 27. Januar 1925 kündigt Ludwig Strecker schließlich „einen oder sogar zwei Opernstoffe [an], die ich für sehr interessant halte. ... Es handelt sich um etwas sehr amüsantes [!]; ich glaube, ich sprach Ihnen schon davon (The Beggars Opera)." Einen Tag später führt er den Gedanken brieflich genauer aus und nimmt damit in gewisser Weise die Brecht-Weillsche *Dreigroschenoper* vorweg:

> ... in Verfolg unseres telefonischen Gesprächs übersende ich Ihnen mit gleicher Post den Text von Beggar´s Opera mit der dringenden Bitte, mir das Exemplar wieder zuzustellen, da es vergriffen ist und unter Umständen für uns sehr wertvoll sein kann. Dazu bemerke ich noch folgendes:
> Es besteht entweder die Möglichkeit, das Werk für die deutsche Bühne einzurichten (eine kleine textliche Verbesserung ließe sich leicht anbringen) oder aber—und das wäre die grössere Tat—eine neue Musik dazu zu schreiben. Die vorliegende war damals aktuell. Man könnte also einen der damaligen Wirkung ähnlichen Effekt erreichen, wenn man die Musik aus dem Geist der heutigen Zeit schüfe. Ich brauche Ihnen gegenüber nicht ausführlich zu sein, um zu sagen, welche Art Musik

> dazu nötig ist. Je frecher, desto besser. Die Art, wie Sie den Foxtrott in Ihrer Kammermusik in das Gebiet der ernsten Musik gezogen haben, würde auch in diesem Fall das Richtige sein: eine veredelte Gassenhauermusik bzw. deren Karrikatur [!], zugleich eine Persiflage auf die moderne Opernmusik eines d´ Albert, Puccini usw. —Kurzum, ich könnte mir die Sache rasend amüsant denken.

Hindemith reagiert in einem undatierten Brief (Januar 1925) „in grosser Eile" mit der Bemerkung: „Über die Beggar´s Opera berichte ich Ihnen in den nächsten Tagen." Parallel dazu erscheint im *Berliner Börsen-Courier* am 30. Januar 1925 die kurze Notiz: „Zu Paul Hindemiths nächster Oper schreibt Bertolt Brecht den Text."[52] Brecht selbst schreibt in dieser Zeit an Marianne Zoff-Brecht aus Berlin einen Brief, in dem er „wegen Geld" um Geduld bittet, verschiedene (Film-)Projekte aufzählt und ankündigt „Auch die Hindemithoper jetzt endgültig ausgemacht und noch etwas."[53]

In einem Brief vom 20. Juni 1925 reagiert Hindemith dann ein halbes Jahr später allerdings nicht nur sehr harsch auf ein von Ludwig Strecker vorgeschlagenes Opernsujet und erläutert noch einmal seine eigenen Vorstellungen, er resigniert zugleich in Bezug auf einen möglichen Librettisten Bertolt Brecht:

> Ihren Opernentwurf habe ich bekommen. Leider bin ich gar nicht damit einverstanden. Er ist genau das Gegenteil von dem, was ich mir unter einer Oper vorstelle. Aus vielerlei Gründen, die auseinanderzusetzen mir hier zu lange dauert. [...] So ist das Erfinden eines Operntextes natürlich nichts Schweres und es gibt dieser Art ja auch genug. Deshalb (wenn auch nicht ausschließlich deshalb) gibt es ja keine moderne Oper. Man kann beim besten Willen nicht das, was heute auf dem Theater als neuzeitliche Oper gespielt wird, als moderne Oper bezeichnen. Es ist doch ewig nur die alte Sauce, nur jedes Mal ein bisschen anders herumgerührt. So Gott will, haben meine fortgesetzten Bemühungen um einen Text bald einen Erfolg. Brecht, ein fauler Kopf, fällt aus. Ich stehe aber mit einer ganzen Reihe anderer Leute im Briefwechsel. Ich hoffe bald auf Resultate.

Was Hindemith freilich mit Sicherheit zu diesem Zeitpunkt nicht kannte, waren die Szenarien und Szenenskizzen, die Brecht für ein Libretto bereits entworfen hatte. Dass sein Entwurf *Mann aus Manhattan* für Hindemith bestimmt war, vermutete bereits Günter Glaeser, der Bearbeiter von Band 10 der BFA (*Stückfragmente und Stückprojekte*), aufgrund der von Brecht im Zusammenhang der Entwürfe notierten Ferienadresse Hindemiths: „Hindemith – 1. Sept. Obergurgel Ötztal Tirol Gasthof Edelweiß."[54] Die

Dimensionen dieses Opernprojekts gehen freilich weit über den *Mann aus Manhattan* hinaus und haben für Brechts Entwicklung symptomatische Bedeutung, was die „Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe" in ihrem Band 10 eher verunklärt und verwischt. Allerdings stellt die Ausgabe das Material bereit, aus dem sich die Zusammenhänge weitgehend erschließen lassen.[55]

3. Aus den Weiten der Prärie in die Welten der Großstadt

Wieder, wie schon in dem Operneinakter *Prärie,* wählt Brecht in seinen Libretto-Entwürfen für Hindemith Amerika als Schauplatz; er wird freilich im ersten Entwurf noch mit dem biblischen Motiv von „Sodom und Gomorrha" verknüpft. Eine Übersichtsskizze,[56] mit der Gattungsbezeichnung „Oper" („A 1" in der BFA), sieht vier Akte vor, die mit einem Pferdediebstahl beginnen und außer Karl Mays Wildwestwelten und der Bibel noch ein weiteres Muster deutlich werden lassen, das Brecht umdeutet: Friedrich Schillers Ballade „Die Bürgschaft." Ein „Bürger" (hier noch namenlos) bürgt für den (ebenfalls noch namenlosen) Dieb. Der erfährt (2. Akt) unterwegs vom Tod seines Vaters, bekommt von einer „Frau" die „Geschichte Amerikas" erzählt, bleibt bei der Frau und kehrt nicht mehr zu seinem Bürgen zurück. Im „3. Akt" wird der Bürge auf dem elektrischen Stuhl hingerichtet und im „4. Akt" muss schließlich „Gott Feuer regnen lassen" über den Pferdedieb „und sein Haus," „wie über das verderbte Sodom vor alters": „Alle verbrennen."[57] Motiviert wird die Katastrophe, die über den Dieb und seine Familie hereinbricht, mit dem Tod des Bürgen; dabei bleibt freilich die Schuld des nicht zurückgekehrten Pferdediebs unklar, und sein und seiner Familie Untergang erscheint kaum begründet.

Die Idee einer Amerika-Oper war sowohl präzis für den Komponisten Hindemith zugeschnitten wie auch in der ersten Hälfte der zwanziger Jahre erfolgversprechend. Der Jazz hatte in seinen frühen Erscheinungsformen der Ragtime- und Dixieland-Ära Europa längst erreicht. Im Gefolge des Ersten Weltkriegs, der zahlreiche amerikanische Soldaten auf die europäischen Schlachtfelder brachte, und der Inflationszeit, die den Dollar zur unumstrittenen Leitwährung in Deutschland gemacht hatte, war das durch die Auswanderungsbewegungen des 19. Jahrhunderts schon starke Interesse an den USA noch weiter gewachsen. Darauf reagierten nicht nur die Musiker, etwa Hindemith selbst mit seiner „Suite 1922 für Klavier",[58] sondern auch der Film,[59] die Unterhaltungsindustrie[60] und nicht zuletzt die Schriftsteller.[61] Freilich sind Brechts Entwürfe zum *Mann aus Manhattan* zunächst weit mehr den Amerika-Phantasien Karl Mays[62] und dem von Schiller übernommenen Muster der „Bürgschaft"[63] verpflichtet als dem modernen Amerika der Großstädte, des Öls und der kapitalistischen Spekulation.

Der Bruch in diesem Opernprojekt zeichnet sich in mehrfacher Weise ab: schon die Begründung für den Aufschub, den der Bürge sichern soll, wechselt in den verschiedenen Entwürfen.[64] Zunächst (B 3: „Erster Akt der Oper Mann aus Manhattan," B 4) ist es die existenzielle Begründung

„Mein Vater in Frisko| Ist krank und hat mir geschrieben| Und mein Pferd, das ich hatte| Ist verendet, weil ich so schnell ritt| Weil mein Vater in Frisko stirbt"; aber in den anderen Entwürfen (A 1, B 1) wird die Bitte um Aufschub materiell-kapitalistisch begründet: er „bittet, den Strick um den Hals ... ihn zu verschonen, bis er seinen Vater befreit hat, der einem harten Manne einige Eisenbahnwagen voll Weizen schuldet." (A 1).[65] Darüber hinaus bezeichnet der Wechsel der Hinrichtungsarten vom Erhängen („Die Pferdediebe müssen hängen," B 3) zum elektrischen Stuhl für den Bürgen den Übergang von der Naturwelt der Prärien in die technisch bestimmte Moderne. Auch der biblische Kontext verschwindet aus den Entwürfen, die am Ende in einer Notiz im modernen Amerika angekommen sind:

> *Oper*
> Den Mann erfaßt das Fieber des Aufbaus, der Eroberung Amerikas und der Gründung der Städte. So sehr, daß er nicht an die Leiden eines einzelnen ehrlichen Mannes denken kann.

Unübersehbar ist die Bruchstelle aber markiert in der Arie (B 5) „Anne Smith erzählt die Eroberung Amerikas," die sich in ihrem ersten Teil eng an Darstellungen der Indianerverfolgung bei Karl May anlehnt,[66] in ihrem zweiten Teil aber das moderne Amerika in den Blick nimmt:

> Aber
> Die Flüsse teilten sich, und der weiße Mann
> Hob aus ihnen das gelbe Metall
> Und der Boden zerriß unter seiner Hand
> Und es lief aus ihm das goldene Öl, und ringsum
> Wuchsen aus faulendem Gras die hölzernen Hütten und
> Aus den Hütten von Holz Gebirge aus Stein, die waren
> Städte geheißen, drin ging
> das weiße Volk und sagte: auf dem Erdball
> sei angebrochen eine neue Zeit, die genannt wird: die eiserne ...

Nur am Rande sei auf die Zahlensymbolik verwiesen, die die ersten Entwürfe (A 1, B 3) durchzieht und an das Märchen erinnert: die Dreizahl[67] ebenso wie die Siebenzahl,[68] die in den anderen Entwürfen (B 2 sowie 4-6) allerdings weit weniger ausgeprägt sind. Grundlegend sind aber—gegenüber *Prärie*—eine ganze Reihe von neuen Zügen: die Einteilung in vier Akte ebenso wie die ausdrücklichen Ansätze zu musikalischen Formen, die in *Prärie* nur implizit enthalten waren und jetzt mit konkreten Situationen verbunden werden. Im Entwurf B 4 benennt Brecht ausdrücklich „Arie A" („James Sorel *den Strick um den Hals*"), „Arie B" (James Sorel *umarmt seinen Retter)*, „Duett C" (James Sorel und John Brown) und „Oktett D" (Sieben Männer und das Mädchen), und in B 1 werden Aspekte der musikalischen Gestaltung ausdrücklich thematisiert. Auf die Feststellung „Teddy kommt *nicht"* folgt der Hinweis: „Er wird gefragt (Musik aus)| Musik weit her| Teddy singt vom silbernen Mond über den Weiden von Manhattan, vor die Stadt stand."

Das Scheitern des *Mann aus Manhattan*-Projekts hängt sicher mit den bereits angesprochenen Schwächen des Entwurfs zusammen: die Welten der abenteuerlich-exotischen „Prärie" und die der modernen Großstadt waren—trotz Brechts allzu häufig zitiertem Begriff vom „Großstadt-Dschungel"[69]—kaum in eine stimmige Handlung zu integrieren, zumal sich das Interesse des Autors mehr und mehr von der Westernwelt der reitenden Helden und des Pferdediebstahls in Richtung der „Gebirge aus Stein" und der mit „goldenem Öl" betriebenen Fahrzeuge verlagerte. Darüber hinaus waren die Figuren des Opernentwurfs kaum tragfähig für eine vieraktige Handlung. Sie haben keine Vorgeschichte, sind nur unzureichend charakterisiert und infolgedessen in einer stimmigen Handlung kaum intensiver auszuarbeiten. Sie eignen sich aber auch nicht für eine ironisch-parodistische Gestaltung wie die Rollen der späteren *Dreigroschenoper*. Die finale Katastrophe schließlich bleibt unmotiviert, und „das Fieber des Aufbruchs" wird in den Skizzen zum Libretto zwar behauptet, aber nirgends auch nur näherungsweise in Szenen übersetzt.

So beginnt Brecht das ganze Projekt neu, indem er es in zwei Stückpläne aufspaltet; sie wurden allerdings sowohl in der BFA wie in der Forschung bisher nur sehr undifferenziert dargestellt und sind deshalb genauer zu analysieren. Als Ersatz für den *Mann aus Manhattan*, d.h. als „Hindemithoper," wurde eine Szenenfolge unter dem Titel *Eine Familie aus der Savannah* konzipiert, während die Darstellung des kapitalistischen Amerika und seiner Regeln der Weizenspekulation und des Börsenfiebers in ein Projekt mündet, das im Juli 1924 in einer „Pläne"-Liste als Mortimer Fleischhacker" mit dem Vermerk „Studium" erscheint.[70] Dass der *Mann aus Manhattan* in diesem Verzeichnis nicht mehr auftaucht, dürfte darauf hinweisen, dass der Plan zu diesem Zeitpunkt bereits aufgegeben war—die Entstehung wäre dann auf die erste Hälfte des Jahres 1924 zu datieren, zwischen dem hypothetisch zu erschließenden ersten Brief Hindemiths an Brecht (im Zeitraum Oktober 1923 bis Februar 1924) und der „Pläne"-Liste vom Juli 1924. Dass Brecht auch in der zweiten Jahreshälfte 1924 den Plan einer „Hindemithoper" weiter verfolgte, obwohl er inzwischen mit der Arbeit an *Mortimer Fleischhacker* begonnen hatte, zeigt der Brief an Marianne Zoff-Brecht ebenso wie die Notiz im *Berliner Börsen-Courier*.[71] Denkbar ist dabei auch—ein Indiz dafür könnte die von Brecht notierte Adresse des Frankfurter Fotografen-Ateliers „N+ C Hess"[72] sein—, dass Brecht und Hindemith sich im letzten Viertel des Jahrs 1924 in Berlin oder Frankfurt telefonisch oder persönlich begegnet sind oder dass weitere, heute verschollene briefliche Kontakte existierten.[73]

Die *Familie aus der Savannah* ist jedenfalls durch eine ganze Reihe von Motiven mit dem *Mann aus Manhattan* verknüpft, die das erhaltene Material als Nachfolgeprojekt des ersten „Hindemithopern"-Entwurfs ausweisen. Zu nennen sind hier zunächst die beiden Titel mit der Präposition „...aus..."—diese Form wird sonst in keinem von Brechts Stücken oder Stückprojekten verwendet. Dann das Motiv der Familie: im *Mann aus Manhattan* geht es um die Gründung einer Familie und den Familienbezug über den sterbenden bzw. gefährdeten Vater, in der *Familie*

aus der Savannah steckt der Bezug schon im Titel. Im Mittelpunkt stehen hier die Schicksale der Familie Mitchel[l], die aus der Prärie in die Großstadt zieht. Ferner spielt in beiden Entwürfen der elektrische Stuhl eine ebenso entscheidende Rolle[74] wie die mit biblisch-religiösen Untertönen[75] eng verknüpfte finale Katastrophe.[76]

Im Gegensatz zu den eigentlichen *Fleischhacker*-Ansätzen, die den Mechanismus der Weizenspekulation zu erfassen suchen (A 4-A 7) oder die Gespräche der Spekulanten entwerfen (B 15-B 21), zeigt die *Familie aus der Savannah* noch deutliche Ansätze einer Bestimmung für das Musiktheater. Schon die erste Szene, die Fahrt der Familie Mitchel(l) „mit Auto und Hausrat auf der Straße" in die Großstadt, ist als Ensemble konzipiert, in dem die einzelnen Familienmitglieder solistisch hervortreten, während die ganze Familie dazu jeweils Kommentare einwirft („Dieses Chikago soll auf der Hut sein" oder „Solche Leute sind wir" (B 2)). Fast alle anderen Entwürfe sind als Soli (B 5, 6, 7, 9-11), Chorszenen (B 13) oder als Ensemble-Songs (B 14, „Lied einer Familie aus der Savannah") zu klassifizieren, deren musikalische Bestimmung durch Hinweise wie „wir| Hatten Brots genug und| Überfluß an Jazz" (B 2) oder „9| Heilsarmee. Musik mit Blech" (A 3) unterstrichen wird.

Auch dieser Plan wurde allerdings offenbar bald aufgegeben und war auch durch „die Idee: ‚Fleischhacker' und Hurrikanstück zusammenlegen!! Scheint *die* Lösung zu sein." nicht zu retten.[77] Die Weiterarbeit 1926 galt nicht mehr einem Opernprojekt, sondern einem Sprechstück, als das das ursprüngliche „Mortimer Fleischhacker"-Projekt von Anfang an geplant war—die „Hindemithoper" war bereits im Lauf des Jahrs 1925 aufgegeben worden. Ihre Themen und Songs wirkten dann, wie in der Forschung bereits vielfach festgestellt wurde, weiter: auf den *Mahagonny*-Komplex ebenso wie auf die *Heilige Johanna der Schlachthöfe* oder die Songs der *Dreigroschenoper*. Sie finden aber auch noch einmal einen schwachen Widerhall im „Sintflut"-Plan von 1925-1927, der hier nicht mehr Thema ist.[78]

Fassen wir zusammen: von vier Opernlibretti, die Brecht bis 1925 konzipiert, spielen drei im Umkreis der nordamerikanischen *Prärie*. Dabei zeigen die ersten beiden (ausgeführten) Libretti (*Oratorium* und *Prärie*) unterschiedliche stilistische Orientierungen (Expressionismus bzw. typenhafte Reduzierung), während die beiden Projekte von 1924, entworfen für den Komponisten Paul Hindemith, relativ rasch scheitern, weil sich Brechts Interesse von den nordamerikanischen Abenteuer- und Wildwest-Welten (orientiert an den Reiseromanen Karl Mays) zu den modernen Vereinigten Staaten und ihren Metropolen verlagert. Bei der Gestaltung zeigen alle Texte, ausdrücklich oder implizit, eine Anlehnung an konventionelle Opernformen; sie entstehen durchweg aus gegebenen Vorlagen, deren Aussagen/ Bedeutungen von Brecht umgekehrt und/ oder variiert werden.[79] Mit dem *Fleischhacker*-Projekt wird das Scheitern der Opernpläne von 1924 evident; nun erfolgt der Wechsel vom Libretto (*Mann aus Manhattan/Familie aus der Savannah*) zum Sprechtheater. Damit wurde gleichzeitig die Abenteuerwelt für immer verabschiedet, die von 1916 bis

1924 in Brechts Werk und in seinen privaten Äußerungen (Tagebüchern, Briefen) deutliche und unübersehbare Spuren hinterlassen hatte.

Der „große Manitu," der „braune Geist" hatte seinen „Wigwam" im Dickicht des „Grieslewildwest" verlassen und war endgültig in den Metropolen der Moderne und in der Welt der großen Theater angekommen.[80]

Anmerkugen

[1] Der Begriff „Grieslewildwest" stammt von Brecht. Das „Griesle" ist eine Wiesen- und Buschlandschaft am Augsburger Hauptfluss, dem Lech, nicht allzu weit entfernt von der Wohnung der Brechts in der Bleichstraße bzw. der Jakobervorstadt. Brecht notiert: „Dienstag, 22. März 1921. Nachmittags liege ich mit der Marianne [Zoff] im Grieslewildwest." Bertolt Brecht, *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe* [künftig: BFA] (Berlin und Weimar: Aufbau; Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988-2000), Bd. 26.1, S. 193.

Das „Bleibt: Amerika"-Zitat ebd., S. 121 (Freitag, 18. Juni 1920).

[2] BFA 26.1, S. 85 (Eintrag vom „23.X.[19]13").

[3] Ebd., S. 25.

[4] Ebd., S. 26-28.

[5] Ebd., S. 21 f.

[6] Ebd., S. 9.

[7] Ebd., vgl. beispielsweise S. 61-63 („Die Musik"), S. 66 („Zwei Sinfoniekonzerte" gehört), S. 68 „Prolog zur ‚Schöpfung'" (Haydn), S. 79 (Schubert, Chopin).

[8] Ebd., S. 79.

[9] Ebd., S. 75.

[10] Ebd.

[11] Ebd., S. 80.

[12] Dieser von Helmut Gier, dem Direktor der Staats- und Stadtbibliothek Augsburg, im Ehrenberg-Nachlass entdeckte Brief ist bisher unveröffentlicht; über ihn informiert ein Artikel von Günter Ott in der *Augsburger Allgemeinen* vom 10. Februar 2005.

[13] Erstdruck in: *Der Erzähler: Literarische Beilage der ‚Augsburger Neuesten Nachrichten'*, 13. Juli 1916 (es ist der erste Text, der mit dem Autornamen „Bert" Brecht gezeichnet ist). Diese Textfassung in: BFA 11, S. 308 f.

[14] Erstdruck 12. März 1918 im *Erzähler* (wie Anm. 13); diese Textfassung in: BFA 11, Gedichte 1, 307 f.; die *Hauspostillen*-Fassung ebd., S. 80-82.

[15] W. Frisch/ K.W.Obermeier, *Brecht in Augsburg: Erinnerungen, Texte, Fotos—Eine Dokumentation* (Frankfurt/ Main: Suhrkamp, 1976 =suhrkamp tb 297), S. 177.

[16] BFA 28, S. 55 f.

[17] BFA 10.1, S. 7-10.

[18] Textbelege nach: Hans Pfitzner, *Palestrina: Musikalische Legende in drei Akten* (Berlin: Adolph Fürstner, o. J.).

[19] Ebd., S. 7.

[20] Ebd., S. 7: „Gegen Abend, im Verlaufe der ersten Szenen ... wird es ganz dunkel"; vgl. bei Brecht: „Es wird ganz Nacht, als die Tür sich hinter der Mutter schließt"; Pfitzner, S. 27: die Geister der „verstorbenen Meister der Tonkunst" tauchen „in dem geisterhaft violetten Licht [auf], welches die einbrechende Nacht in dem Raum verbreitet hat"; nach ihrem Verschwinden ist es „vollständig dunkel"; vgl. bei Brecht: „Es wird ganz Nacht, als sich die Tür hinter der Mutter schließt, als wäre alle Helle von außen hereingekommen" (BFA 10.1, S. 9); Pfitzner, S. 36: „Die Decke scheint sich zu öffnen; die Hinterwand schwindet; man sieht eine ganze Glorie von Engeln und Himmeln, die die ganze Bühne füllt"; vgl. Brecht: „Die Bühne verändert sich. Die Fenster springen auf. Die Tür schlägt weit zurück und die blaue Nacht wird sichtbar." (BFA 10.1, S.10), Pfitzners dritter Akt spielt eingangs „im Abendsonnenschein" (S.79) und ist am Ende „in abendliche Dunkelheit gehüllt" (S.88).

[21] z. B. Szenen II,2 und II,4.

[22] Pfitzner, *Palestrina* (wie Anm. 18), S. 17: „Und Silla drängt begeistert sich zu jenen/ Und denkt und lebt nur in den neuen Tönen," wobei Sillas Fluchtpläne ausdrücklich in den Kontext von Palestrinas Verzweiflung gestellt werden, wenn er mit Ighino, Palestrinas Sohn, diskutiert, wie „der Gram des alten Vaters .... stumm verzweifelt ist" (S. 12); vgl. bei Brecht den Jüngling: „ich halte den Fluch nicht aus, der über dir hängt," worauf „Er" erwidert: „Du verläßt mich, wie eine Frucht abfällt, die süß wurde von ihrem Baum" (BFA 10.1., S. 8).

[23] Pfitzner, *Palestrina*, S. 25-27 (=I, 4): „Das Innerste der Welt ist Einsamkeit ... – Wie schrecklich, sich plötzlich einsam tief im Wald zu finden, | Wo in der Finsternis kein Ausweg ist." (S.26); vgl. Brecht: „Ich bin einsamer als ein Baum, den Gott zu töten vergessen hat, und ich bin zuinnerst morsch" (S.7).

[24] Pfitzner, *Palestrina*, S. 26: „Doch wer verwundet an der Strecke liegt,| Sich nicht mehr rühren kann, und nur noch schaut, - | Dem rasen sie vorüber, fremde Larven,| Verfolgend halb und fliehend"; vgl. Brechts Regiebemerkung: *„Er taumelt herein in eine graue, arme Stube, von Gelächter überschüttet. Steine fliegen ihm nach."* (BFA 10.1., S.9)

[25] Pfitzner, *Palestrina*, S.27: „All´ eins, und sinnlos alles, alles, alles!"; Brechts Hauptfigur: „Alles ist ruhig, wie es nie war, und feindlich und will nichts mehr mit mir zu tun haben." (BFA 10.1., S. 8)

[26] Pfitzner, *Palestrina*; S.27: „den allerletzten, finstern Schritt| Nicht, weil er sündig, unterließ´ ich ihn,| Nur, weil er sinnlos—gänzlich sinnlos ist."; die Hauptfigur bei Brecht: „Ich will mich schlafen legen in einen Schlaf hinein, aus dem ich nicht mehr aufwache, und wenn du [Gott] mich zu sehen kommst, bin ich nicht mehr da." (BFA 10.1., S.9)

[27] „Ei Freund, das Unverdauliche (*spuckt graziös seine Traubenschale hinter sich ins Gärtchen*) wird ausgespie´n." Pfitzner, *Palestrina*, S. 51 (=II, 3). Zu nennen wären auch die Lichtmetaphorik in beiden Werken (Pfitzner, *Palestrina*, S. 32: „In Dir, Pierluigi| Ist noch ein hellstes Licht;| Das erstrahlte noch nicht"; bei Brecht sagt Gott: „Aber alles Licht gebe ich in dich und du erleuchtest alles!" (BFA 10.1., S. 10) und die bei Brecht ausgeprägten musikalischen Bezüge (Er: „ich hasse die Stimmen, die meine Verfluchung singen—auf meine Melodie.").

[28] Zum einen die Vision der „verstorbenen Meister der Tonkunst" und der Engel im ersten Akt, zum anderen das Erscheinen des Papsts Pius IV. in Palestrinas Wohnung im dritten Akt.

[29] Brechts Schluss: „Die Stimmen ohne Worte, von Männern und Frauen gesungen, füllen die leere Bühne, die dunkler und dunkler wird und sich langsam schließt" (BFA 10.1, S. 10); vgl. Pfitzners Schluss, nachdem alle den Komponisten verlassen haben: „Die letzten Strahlen der Abendsonne sind schon aus dem Zimmer gewichen, welches nun in abendliche Dunkelheit gehüllt ist." (S. 88) In dieser sich senkenden Dämmerung spielt Palestrina an der Hausorgel, bis „der Vorhang fällt."

[30] Albert Gier, *Das Libretto—Theorie und Geschichte einer musikoliterarischen Gattung* (Frankfurt am Main: Insel 2000 (Insel-Tb 2666)), S. 20. Die Aussage gilt auch für die anderen hier behandelten Libretti Brechts!

[31] Vgl. zu Brechts Nietzsche-Rezeption: Jürgen Hillesheim, *„Ich muß immer dichten": Zur Ästhetik des jungen Brecht* (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2005), S. 145-160 („Von Nietzsches Analyse des modernen Kunstwerks zu Brechts Ästhetik").

[32] Pfitzner, *Palestrina* (wie Anm. 18), S. 25.

[33] Er weist die Mutter fort, obwohl er will, dass sie bleibt: „Sie ist nicht geblieben, obgleich ich mein Herz tief innen wünschte; meine Stimme möge vertrocknen, als ich sie fortjagte" (BFA 10.1, S. 9).

[34] Ebd.

[35] „Während Brecht eifrig die abgelegten Papierstöße auf dem Tisch durchstöberte und das meiste davon auf den Boden warf, fragte er, mehr zu sich selbst als zu uns: ‚Ja, was können wir denn nur dem Herrn Kroder zum Komponieren geben – was können wir ihm nur geben?' Endlich zog er aus einem der letzten Stöße ein zehnseitiges Schreibmaschinenma nuskript hervor: ‚Hier wäre etwas, ja, das könnten Sie vertonen.'" (Frisch/ Obermeier (wie Anm. 15), S. 177. Möglich wäre auch, nach dem Fund des Briefs an Carl Ehrenberg, dass May an ihn als Komponisten des Stücks dachte; der bereits zitierte Brief an Paula Banholzer vom 28. Mai 1918, in dem Brecht auf seinen *Palestrina*-Besuch hinweist, berichtet auch über die Bahnfahrt von Augsburg nach München: „Fuhr mit Ehrenberg herüber, der ein „Viech" ist und den ich doch nächstens präsentiere." (BFA 28, S. 55) Der zweite Teilsatz könnte auf gemeinsame Projekte hinweisen, während der erste mehrdeutig ist: „Viech" kann im Schwäbischen sowohl eine lobend-anerkennende (originell-unterhaltend) wie auch eine negative Bedeutung (ungehobelt-grob) haben.

[36] Lt. Hans Otto Münsterer (*Bert Brecht: Erinnerungen und Gespräche aus den Jahren 1917 bis 1922* (Zürich: Verlag der Arche, 1983), S. 89) wurde „das Manuskript, nach Brechts Angabe eine ältere Arbeit, am 20. Mai 1919 einem musikbegabten Schüler [=Armin Kroder] als Libretto für eine Opernkomposition [!] übergeben."

[37] BFA 1, S. 582. Brecht hatte schon am 8. Juni 1917 „drei Geschichten von Hamsun" an seinen Freund Max Hohenester geschickt (BFA 28, S. 26); dabei handelte es sich vermutlich um den Band *Abenteurer*, der die „Zachäus"-Geschichte, die Vorlage zu *Prärie,* enthält (Knut Hamsun, *Abenteurer* [nicht: *Abenteuer*, wie der Kommentar zur BFA (Bd. 1, S. 582) fälschlich angibt]. *Ausgewählte Erzählungen* (München: Albert Langen, 1914), S. 71-93 (der Band enthält außer „Zachäus" noch „Vagabondage" und „Auf den Bänken von New-Foundland").

[38] Münsterer (wie Anm. 36), S. 89.

[39] Vgl. BFA 1, S. 582.

[40] Auffallend ist in dieser Szene die intensive Verwendung der Mittel der Teichoskopie und der Stichomythie!

[41] Die abschließende Regieanweisung erscheint wie eine weltlich-exzessive Variante der „Messe," die den Schluss des *Oratoriums* bildet: „Sehr laute Musik. Darinnen die wilde Stimme Lizzies" (BFA 1, S. 341).

[42] BFA 1, S. 337.

[43] Ebd., S. 338. Vgl. zum Thema Arie und Libretto: Albert Gier (wie Anm. 30), S. 20-27.

[44] BFA 10.1, 161 f. Zum Thema „Operette" vgl. die Hinweise bei Ulrich Weisstein, „Von reitenden Boten und singenden Holzfällern: Bertolt Brecht und die Oper," in Walter Hinderer (Hrsg.), *Brechts Dramen: Neue Interpretationen* (Stuttgart: Reclam, 1984); S. 266-299, hier S. 267 f.

[45] Das Folgende ist umrisshaft, in unterschiedlicher Akzentuierung, bereits von verschiedenen Autoren dargestellt worden, beispielsweise von Ulrich Weisstein (wie Anm. 44), S. 268 f. Zum Verhältnis Brecht-Hindemith vgl. auch grundlegend Giselher Schubert, „`Hindemiths Musik stört kaum': Zu Hindemith und Brecht," in Albrecht Riethmüller, Hrsg., *Brecht und seine Komponisten* (Laaber: Laaber-Verlag, 2000), S. 9-25. Einzelne Auszüge aus dem Briefwechsel Hindemiths mit den Brüdern Ludwig und Willy Strecker liegen verstreut bereits in unterschiedlichen Publikationen vor. Dennoch wird hier der gesamte Ablauf wiedergegeben, soweit er die Entstehung von Brechts Opernentwürfen für Hindemith betrifft, um den Kontext dieser Entwürfe zu verdeutlichen. Für die Einsichtnahme in den Briefwechsel Hindemiths mit dem Schott-Verlag und für viele wichtige Auskünfte danke ich herzlich dem Hindemith-Institut Frankfurt am Main, insbesondere seinem Leiter, Herrn Prof. Dr. Giselher Schubert, und seiner Mitarbeiterin, Frau Dr. Schaal-Gotthardt.

[46] Er schrieb u. a. unter dem Pseudonym „Ludwig Andersen" das Libretto für Werner Egks Oper *Die Zaubergeige* (nach Franz von Poccis *Kasperlekomödie*), die am 22. Mai 1935 in Frankfurt uraufgeführt wurde. Hindemith schrieb dazu an seine Frau (14. Juni 1935): „ Lies doch mal zum Vergleich in den Pocci-Bänden das Originalstück, das in seiner Einfalt und Einfachheit ein klassisches Meisterwerk gegen Andersens mit starker Schlagseite belastetes Elaborat ist. Schon so ein Vers wie ‚ich seh schon Licht im ersten Stock, vielleicht kommt sie im Unterrock' ist doch mehr wert und trifft die Situation besser als Ludwigs gesichtslose Reimerei. Und Kasperls Hotelszenen—viel schöner als dieser hochgebildete Operntext." Das Urteil von der „starken Schlagseite" bezog sich wohl auf die antisemitischen Elemente im Libretto (Paul Hindemith, *Das private Logbuch: Briefe an seine Frau Gertrud*, hrsg. v. Friederike Becker und Giselher Schubert (Mainz: Schott, München: Piper, 1995) (Piper Tb 8355), S. 115).

[47] Als Vorlage diente: *Das Puppenspiel vom Doktor Johannes Faust* [Nachwort: Conrad Höfer] (Leipzig: Insel-Verlag, 1914 ff. =Insel-Bücherei 125).

[48] richtig: nach *Berlin*, Strecker selber fuhr in diesen Tagen nach Paris!

[49] Brief Hindemiths an den Verlag, 13. Februar 1924.

[50] Brief Hindemiths an den Verlag, Bremen, 4. April 1924.

[51] Brief Ludwig Streckers an Hindemith, 27. März 1924.

[52] Zitiert nach BFA 10.2, S. 1087.

[53] BFA 28, S. 220; die Herausgeber des Bands erwägen bei diesem Brief auch eine Datierung „auf etwa September/ Oktober 1924," was durchaus möglich erscheint. Zur „Hindemithoper" merken sie an: „Vermutlich handelt es sich um die geplante Oper *Mann aus Manhattan,* die Fragment bleibt (vgl. Band 10). Zu einer konkreten Zusammenarbeit mit Paul Hindemith kommt es erst im Frühjahr/ Sommer 1929" (BFA 28, S. 644).

[54] BFA 10.1, S. 1087. Ein weiterer Hinweis auf Hindemith findet sich in einem *Notizbuch 1924*, das „drei aufeinanderfolgende Seiten" mit den Notizen „Lernen"—„Juli 1924"—„Juli 24" enthält: „Auf dem gleichen Blatt steht die Notiz: ‚Hindemith/ N+C Hess/ fotogr. Atelier/ Frankfurt/ Börsenstr." (BFA 26, S. 279). Leider lässt sich der Zusammenhang von Brechts Notizbüchern aus der BFA mangels genauerer Angaben zu den Siglen des Bertolt-Brecht-Archivs nur unzureichend rekonstruieren, aber deutlich ist jedenfalls der zeitliche Zusammenhang der beiden Notizen (zur Edition der Notizbücher vgl. Peter Villwock & Erdmut Wizisla, „Brechts Notizbücher: Überlegungen zu ihrer Edition," in *Text: Kritische Beiträge* (Frankfurt am Main: Stroemfeld, 2005), H.10, S. 115-144). Nach einer freundlichen Auskunft des Hindemith-Archivs in Frankfurt war die Firma „N+C Hess" ein Fotografenatelier in Frankfurt, das 1923 Porträtaufnahmen von Hindemith gefertigt hatte. Brechts Notiz könnte ein Hinweis darauf sein, dass es zwischen ihm und Hindemith in dieser Zeit nähere, evt. persönliche Kontakte in Frankfurt oder Berlin gegeben hat (vgl. dazu unten Anmerkung 73) und dass er evt. vorhatte, sich bei einem Frankfurtaufenthalt fotografieren zu lassen.

[55] Genauere Recherchen anhand der Notizbücher im Brecht-Archiv könnten das Bild noch abrunden und präzisieren, dürften aber keine grundlegend anderen Ergebnisse erbringen. Auffallend ist, dass Brechts frühe Libretti als Musiktheaterentwürfe bisher in der Forschung kaum Beachtung fanden: Roland Jost geht im *Brecht-Handbuch,* Bd. 1 (*Stücke*, Jan Knopf, Hrsg., (Stuttgart-Weimar: Metzler, 2001) S. 111-113) bei seiner Darstellung von *Prärie* nirgends auf den „Oper[n]"-Charakter des Stücks ein, während Patrick Primavesi beim *Fleischhacker*-Komplex (ebd., S. 147-152) die Zusammenhänge der Opernentwürfe kaum thematisiert. Auch Günter Berg und Wolfgang Jeske gehen weder im „Musiktheater"-Kapitel ihrer „Sammlung Metzler"-Monographie (*Bertolt Brecht* (Stuttgart-Weimar: Metzler, 1998), S. 72-81) noch bei der Nachzeichnung der „Ökonomieprojekte" (ebd., S. 81-91) auf die frühen Libretti und auf den *Mann aus Manhattan/ Eine Familie aus der Savannah*-Komplex ein. Auch Ulrich Weissteins Überblick (wie Anm. 44) ist in Bezug auf die frühen Libretti unscharf und sehr lückenhaft.

[56] BFA 10.1, S. 321 f.

[57] Die *Mann aus Manhattan*-Entwürfe enthalten über das „Sodom und Gomorrha"-Motiv hinaus noch weitere Anspielungen auf biblische Texte: das Schicksal der Familie (A 1) spielt an auf die Passion Christi („und das dritte Mal verleugnete er seinen Bürgen sogar") sowie auf den (umgekehrten) „Gesang der drei Jünglinge im Feuerofen" (Daniel 3, 46-97) („und mit schwächeren Stimmen rufen sie sich an im Feuer"). Auch eine Notiz „um 1923" (BFA 10.2, S.1304) bringt die Gattung Oper mit der Bibel zusammen: Nr. „35. *Oper. Groteske.* Handschriftliche Notiz, bestehend aus dem Bibelzitat: ‚Aug um Auge, Zahn um Zahn' (2 Mose 21,24) (BV 3345)."

[58] op. 26. Ein weiteres Jazzwerk Hindemiths ist beispielsweise der parodistische *Rag Time (wohltemperiert)* für großes Orchester (1921); die Stücke *Ragtime Mau* (1917), *Lionel, der Abschieds-Foxtrot* (1920), für Klavier, kleine Flöte und Streichquintett, die *Zwei Shimmies* (1924) und der „2. Satz, Foxtrot" aus der „Unterhaltungsmusik für 3 Klarinetten" sind alle verschollen. Zum „Amerikanismus" in der Musik der zwanziger Jahre vgl. Nils Grosch, *Die Musik der Neuen Sachlichkeit* (Stuttgart-Weimar: J.B. Metzler, 1999); S. 149-162.

[59] Vgl. „Komplex Amerika" in Wolfgang Jacobsen, Anton Kaes, Hans-Helmut Prinzler, Hrsg., *Geschichte des deutschen Films* (Stuttgart-Weimar: Metzler, 1993), S. 69-72.

[60] Vgl. Jost Hermand/ Frank Trommler, *Die Kultur der Weimarer Republik* (München: Nymphenburger Verlagshandlung ,1978), S. 49-74.

[61] Genannt seien hier nur, stellvertretend für viele andere, René Schickeles *Symphonie für Jazz* (1925) und der Roman *Jazz* von Hans Janowitz (1927; Neuausgabe 1999 mit einem Nachwort hrsg. von Rolf Rieß: Bonn: Weidle).

[62] Ulrich Scheinhammer-Schmid, „'Verwisch die Spuren': Der junge Brecht belauscht den alten May," in *Jahrbuch der Karl-May-Gesellschaft 2006* (Husum: Hansa, 2006) [in Vorbereitung].

[63] Zum Motiv der „Bürgschaft": Elisabeth Frenzel, *Motive der Weltliteratur*, 3. erw. u. überarb. Aufl. (Stuttgart: Kröner, 1988), S. 199 f., 216 („Freundschaftsbeweis"), 360, 369 („Der beschämte Herrscher"), 698 („Tyrannei und Tyrannenmord").

[64] Eine genauere Chronologie der Entwürfe ist aus der BFA nur unzureichend zu erschließen; sie ließe sich nur aus einer exakten Edition der Notizbücher bzw. aus Recherchen an den Originalen im BBA gewinnen.

[65] BFA 10.1., S. 321; in B1 (S. 322) findet sich eine ähnliche Begründung: „Er bittet für Vaters sieben Weizenwaggons arbeiten zu dürfen," während die „Arie A" in B 4 mit B 3 korrespondiert und deutlich biblische Anklänge erkennen lässt: „Ja, ich stahl das Pferd| Um zu sehen meines Vaters Gesicht| Vor er verstarb, denn der Tod| Verwandelnd Fleisch in Erde| Macht es gar zu rasch zunichte" (BFA 10.1., S. 329). Die Anordnung der Entwürfe in der BFA ist hier mit Sicherheit zu korrigieren: B 4, aufgeteilt in „Arie A," „Arie B," „Duett C" und „Oktett D," verweist auch auf den „Feuerregen in meinem Haus" als Drohung und dürfte vor B1, B2 und B 3 entstanden sein, während B 2 mit B 6 zusammenzuordnen ist. Die Namen der Protagonisten wechseln mit den Entwürfen: In B 1 trägt der Pferdedieb den Namen „Teddy" und der Bürge heißt „Oliver," in B 2 stiehlt ein „John xx" das Pferd und in B 3 heißt der Dieb „James Sorel" [nach Agnes Sorel in Schillers *Jungfrau von Orleans*?] und der Bürge ist „John Brown in Manhattan" (BFA, 10.1, S. 322-325).

[66] Vgl. Ulrich Schmid, „Verwischte Spuren im Griesle-Wildwest: Berthold Eugen liest Karl May," in Helmut Gier, Jürgen Hillesheim, Hrsg., *Der junge Brecht: Aspekte seines Denkens und Schaffens* (Würzburg: Königshausen & Neumann, 1996), S. 31-43, hier: S. 35.

[67] „Drei Monate" vergehen, bis Anne Smith dem Pferdedieb die „Geschichte Amerikas" erzählt hat; „dreimal sind während der Geschichte des Mädchens Leute gekommen, die nach einem Mann in Manhattan gefragt hatten"; „jedes Mal gab der Mann eine ausweichende Antwort und das dritte Mal verleugnete er seinen Bürgen sogar." Und

„dreimal hat der Mond gewechselt," bis der Bürge auf den elektrischen Stuhl gesetzt wird (alle Belege in A 1).

[68] „Sieben Männer" verurteilen den Pferdedieb (A 1), der sich mit Vaters „sieben Weizenwaggons" entschuldigt (B 1).

[69] BFA 26, 1, S. 236. Dabei ist darauf hinzuweisen, dass der Handlungsort „Im Dickicht" eine weitgehend imaginäre Stadt ist, die mit den realen Großstädten der zwanziger Jahre nur sehr bedingt zu tun hat. Die Welten der großen Konzerne und Banken, der Börse und der Spekulanten sind hier gerade *nicht* thematisiert—die „Dickicht"-Stadt zeigt weit mehr Ähnlichkeiten mit dem Augsburg der frühen zwanziger Jahre als mit Berlin oder gar New York in dieser Zeit! Darauf verweisen auch Schauplätze wie „Gargas Mansarde" (ähnlich Brechts eigener Mansarde in der Bleichstraße), „Gehölz" oder „Schenke" bzw. „Holzbau im Dickicht," „Leihbibliothek" oder gar „Verlassenes Eisenbahnerzelt in den Kiesgruben"—jeder dieser Handlungsorte findet problemlos sein Pendant in den Augsburger Vorstädten, aber kaum in den amerikanischen Metropolen!

[70] BFA 26, 1, S. 279. Es sind die in Anm. 54 genannten Notizen.

[71] Vgl. oben Text zu Anm. 52/ 53.

[72] Vgl. oben Anm. 54.

[73] Treffen wären—lt. freundlicher Auskunft des Hindemith-Instituts Frankfurt am Main—möglich gewesen um den 23. Oktober 1924 in Berlin (an diesem Tag trat Hindemith in der „Novembergruppe," Potsdamer Straße 4, auf), aber auch in Frankfurt in den Tagen nach der Premiere von Arnolt Bronnens Stück „Katalaunische Schlacht" (28.11.1924 im Schauspielhaus Frankfurt). Hindemith war in diesen Tagen immer wieder in Frankfurt, wo er am 4.11. konzertierte; seine anderen Termine in diesen Tagen lassen die Möglichkeit eines Treffens bis zum 7.12. oder um den 11.12. zu (27.12. Mainz, 29.11. Laubach, 30.11. Gießen; 1.12. Duisburg, 4.12. Frankfurt am Main, 8.12. Hannover, 9.12. Essen, 11.12. wieder Frankfurt, 12.12. Freiburg, 16.12. Zagreb), falls Brecht zu einer der Aufführungen von Bronnens Stück nach Frankfurt reiste.

[74] Besonders deutlich wird der Zusammenhang im Entwurf B 9 zu *Eine Familie aus der Savannah*, in „Calvin auf dem elektrischen Stuhl über den Einzug der Menschheit in die großen Städte zu Beginn des dritten Jahrtausends" (BFA 10.1, S. 289), der inhaltlich wie in den Formulierungen enge Bezüge zu „Anne Smith erzählt die Eroberung Amerikas" zeigt (*Mann aus Manhattan*, B5; in: BFA 10.1, S. 331 f.).

[75] Außer dem Titel „Sodom und Gomorrha" sind hier Notizen wie „Zuerst ganzer Stoff wie in der Bibel darstellen" (A 17 = Entwurf für die kombinierte Fassung „Familie" – „Fleischhacker") zu nennen, oder auch „kommt nicht| Mit Bibelspruch und Essigschwamm" (B 5).

[76] Im *Mann aus Manhattan* sind es das göttliche Strafgericht á la „Sodom und Gomorrha" (BFA 10.1, S. 322), in der *Familie* die Naturkatastrophen der „Hurrikane" („Plötzlich wird alles still" (A 3); „Die Folgen: Verwüstung!!" (B 4)) bzw. der „Sintflut" (B 12), aber auch die „Eigenartigkeit von Geldkatastrophen" (A 13; dort weitere Stichworte zum Thema!).

[77] Tagebuch Elisabeth Hauptmann; hier zitiert nach BFA 10.2, S. 1071.

[78] Vgl. BFA 10.1, S. 535-545; Bezüge sind z. B. die großen Städte und ihr Untergang durch Naturkatastrophen (Sodom und Gomorrha, Ninive, Miami); es tritt aber auch ein „Prophet" auf, der Gott Vorwürfe macht wie sein Vorgänger im *Oratorium* (B 9).

[79] Für die *Familie aus der Savannah* dienten als Vorlagen die amerikanischen Romane, die bei Berg/ Jeske (wie Anm. 55), S. 89-91, aufgelistet werden.

[80] Frei nach Tagebucheinträgen von 1921 (BFA 26, 1, S. 209 und 224).

Brechts Gestus oder das Inszenieren von Widersprüchen

Der Gestus, zusammen mit dem Epischen und dem Verfremdungseffekt, ist einer der zentralen Kategorien in Brechts dialektischem Theater. Die Vorführung des Gestus ermöglicht es, Vorgänge, die bislang als psychologisch begriffen wurden, nach außen zu wenden. Er setzt Theaterereignis, Gesellschaft und Publikum in Beziehung, indem er hinter beobachteten Vorgängen die strukturell bestimmten Ursachen andeutet, um eine kritische Haltung hervorzubringen. Mein Ziel ist eine Genealogie des Gestus-Begriffs. Ich rekonstruiere die Metamorphosen in Brechts Denken über den Gestus von der Mitte der 20er bis in die 50er Jahre. Dann gehe ich vom Bereich der theatralischen Darstellung zur Sprache über, um den Gestus als Instrument der Analyse und Performativität vorzustellen, das durch die in den visuellen Raum des Theaters hereingebrachte Wirksamkeit der Zeichen gegründet ist. Das ergibt dann die Überlegung, warum Gestus ein so wichtiger Begriff für diejenigen geworden ist, die die mimetischen Darstellungsformen ersetzen oder versetzen wollen, z.B. die französischen Strukturalisten der 60er Jahre, die Protestkultur der 70er Jahre und die feministischen Theoretikerinnen der späten 80er und 90er Jahre.

Together with the Epic and the alienation effect the Gestus is one of three central categories in Brecht's dialectical approach to the theater. The performance of the Gestus aims at externalizing actions that traditionally are considered psychological. It describes a procedure that connects theater event, society, and audience by making actions observable, pointing to the structurally defining causes behind them, and enabling social critique. This article aims at an archeology of Gestus. I reconstruct how Brechts thinking on Gestus metamorphosized from the mid-1920s to the 1950s. Then I shift from the domain of theatrical staging to language, for the utility of Gestus as a tool—both analytical and performative—derives from its grounding in the activity of language through the activity of the signifier, imported into the visual space of the theater. This, finally, will lead me to consider why Gestus became such an important tool for those seeking to replace or displace mimetic representation, for example, the French structuralists in the 1960s, the counter cultures of the 1970s, and feminist theorists in the late 1980s and 1990s.

Brecht's Gestus or Staging Contradictions

Marc Silberman

Although Brecht proposed neither a coherent theory of theater nor a formal method for training actors, he was involved from early on with issues of theater theory and actors' training. This was the case especially during the crisis years of the Weimar Republic, when he was seeking a radical response to the dominant forms of institutionalized theater, and again during the exile years in Scandinavia and the United States the lack of actual staging opportunities allowed time for productive theoretical reflection and writing. In the course of these years Brecht developed three foundational and related concepts for his dialectical approach to the theater: the Epic, the alienation effect (A-effect), and the Gestus. While the Epic, with its stress on narrative and episodic events, is aimed at the anti-illusionary impact of non-Aristotelian dramaturgy, and the A-effect or estrangement points to the fictional or constructed dimension of stage action, Gestus privileges the social dimension that underlies the other two concepts. The performance of the Gestus, understood as a typical, recognizable form of behavior, aims at externalizing actions that traditionally are considered internal, psychological. The Gestus is not, however, the expression of a personality, rather externalization allows actions to be observed by actors and audience with the goal of producing an aesthetic image of the functional laws of a society. Thus, these actions become through the Gestus relevant both from the technical perspective of the theater and from the perspective of social analysis. Some obvious examples from Brecht's later plays would include: *Arturo Ui*, where a dictator takes acting lessons on how to act like a dictator; or *Puntila*, where a wealthy but drunken landowner forgets himself, embraces his hesitant manservant, and is then inspired to climb an imaginary mountain of furniture; or *The Caucasian Chalk Circle*, where a beggar teaches a rich man to eat like a poor man. In other words Gestus describes a procedure that connects theater event, society, and audience by making actions observable, pointing to the structurally defining causes behind them, and enabling social critique.

Since Brecht largely drew on his own experiences in articulating all three concepts, they changed as did his own practices. In short the concepts themselves took shape historically and contingently from the 1920s into the 1950s. In fact, Brecht failed to develop systematically the concept of Gestus in as much detail as was the case for the related concepts of the Epic and estrangement or distanciation. Moreover, the concept of Gestus accrued related meanings, developing into a bundle of Gestus (pl.), the *Grundgestus* (basic Gestus), the social gestus, and the gestural, as a general form of performance. In addition, none of these concepts should be confused with or reduced to stylistic techniques or isolated theatrical effects; rather they were for Brecht part of a larger project in the search for innovative forms in

Young Mr. Brecht Becomes a Writer / Der junge Herr Brecht wird Schriftsteller
Stephen Brockmann et al., eds., *The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch*
Volume 31 (Pittsburgh: The International Brecht Society, 2006)

the theater, a project that can not be easily separated from his (unorthodox) Marxism or his political agenda of changing the society he knew. Finally, it is striking, as well as slightly troubling, that the word Gestus cannot be translated. Indeed, Brecht's thinking is marked by neologisms like Gestus, *Haltung* (which I will come to later), and *Verfremdung*, as the critic Darko Suvin points out, "yielding a cognitive effect that is without system but transportable" to other domains.[1] John Willett, one of the most savvy and experienced Brecht translators into English, decided in his classic 1964 anthology *Brecht on Theatre* that the obsolete word "gest" was an adequate English rendering and stuck with it for the entire Methuen Brecht edition,[2] even though for many readers it resonates more with jest (as in joke) or gist. Fredric Jameson in his recent book *Brecht and Method*, whose central section treats Gestus as something both more and less than a concept, insists on the Latin *gestus* or sometimes "the gestural."[3] I will use here the German "Gestus" when referring to Brecht's concept.

Why Gestus? I am aiming here at an archeology of Gestus, returning to Brecht and his concept of Gestus to recall the context that brought forth his theoretical work and to trace some of the filiations or genealogical lines that made his impact so decisive among, say, the French structuralists in the 1960s, the counter cultures of the 1970s, and feminist theorists in the late 1980s and 1990s.[4] To do this I will first reconstruct how Brecht's thinking on Gestus metamorphosed from the mid-1920s to the 1950s. I will show that his approach is not simple but rather that he provides some tools to render complex thinking in a simple way. In our culture of media overload and acceleration Gestus, as I will explain, strikes me as a particularly useful tool for suspending or arresting movement and thus creating a space that invites scrutiny. Then I shift our consideration of Gestus from the domain of theatrical staging to language, for the utility of Gestus as a tool—both analytical and performative—derives from its grounding in the activity of language through the activity of the signifier, imported into the visual space of the theater. Some critics, notably Patrice Pavis, have assimilated Gestus as a "sign" into a semiology of theatrical performance without, in my view, heeding this linguistic dimension adequately.[5] As a result, Gestus—like the A-effect—becomes one of many theatrical signs mobilized in performance. Yet, in contemporary "postdramatic theater," where heterogeneity, fragmentation, and multiplication of identities and subjectivities reign, where even text itself becomes material, rethinking why Brecht developed the concept of Gestus can be a helpful exercise. This, finally, will lead me to consider why Gestus became such an important tool for those seeking to replace or displace mimesis in the theater.

I. The Genealogy of a Word

Etymologically Gestus can be traced back to the Greek word *bastos*, whose root *bas* indicates coming or going in a specific, intentional direction. Latin *gestus*, a masculine noun derived from the verb *gerere* (meaning to carry or to bear), refers generally to physical bearing or body movement, especially

of the hand or the arm. More specifically it alludes to a speaker's or actor's use of gesturing. The related neuter noun *gesta* in turn means action or deeds. In other words the Latinate *gestus* refers to everything related to mime and mimicry, including facial expressions, body posture, and body language, which contribute to the telling of a story. Around 1500 the word "Geste" (or gesture) entered the German language in connection with public clowns, and by 1800 the word Gestus as well was familiar, now expanded to include vocal characteristics and general behavior.[6] In the course of the seventeenth and eighteenth centuries the "rhetoric of the passions" established itself in Europe as a language of gestures, and the classical art of rhetoric was defined as nothing less than gesturing itself. In this context one distinguished between gestures as physical signals, which express inner attitudes by means of bodily movement (e.g., nodding the head, wrinkling the brow), and the less conventionalized comportment (e.g., movements that express unsayable emotions or intentions).

Tracing briefly the subsequent history of this word in Germany, one thinks of the dramatist and theater poetician Lessing, who reflects the growing interest in psychology and anthropology when he writes in 1767 of "the individualizing Gestus" as an actor's tool that can make moral symbolism or general moral principles perceptible and comprehensible.[7] Although it is not explicitly gestural, the notion of "the beautiful movement" that Friedrich Schiller introduced in the late eighteenth century is conceptually related, for he regards this "schöne Bewegung" as proof of an individual's moral beauty: a non-intentional expression of a person's character.[8] This turn to individual rather than normative categories typifies Romantic expressivity with its emphasis on spontaneity and originality rather than rules and conventions.

During his student years in the late 1910s Brecht reaped the fruit of this development of "expression" as a form of inner experience in the Expressionist theater productions he detested. The psychologizing performance style of Expressionist theater actors employed the gesture to reveal the inner essence of the individual personality, the perturbations of the soul. For Brecht, equating expression and form, dramatic content and performative gesture led to the very loss of meaning. His concept of Gestus, as calculated effect, would aim at preventing the direct equation of attitude and expression. Brecht was also fascinated by the possibilities of the silent cinema.[9] Here discussions about gestural acting dominated both the trade press and film critics. Initially the silent cinema inherited its gestural repertoire from the nineteenth-century theater, but by the 1910s it had become clear that this stage legacy did not work in front of the camera. Indeed, the silent cinema's lack of words coupled with idealistic notions of art and language gave rise to the idea that pure gesturality is a substitute language with claims to universal comprehensibility. For many the silent cinema seemed to provide incontrovertible evidence that gestural language could communicate in ways that verbal language could no longer do in the theater. Thus arose the attempts at establishing a lexicon of hand and body language ("eine Urgrammatik der Gebärden") especially for pedagogical purposes in the tradition of handbooks on rhetoric.[10] This kind of gestology

categorizes how an action or function is performed using facial expression, gestures, body posture, and movement of the entire body.

Brecht never subscribed to this kind of naive approach that seeks to isolate gestures as if they can be separated from the transitory movement time, analytically grasped, and identified with a particular denotation. In fact, he must have recognized in Sergei Eisenstein's films, which were screened in Germany beginning in 1926, a kindred break with the individualistic, subjectivizing art of expression. Drawing on Vsevolod Meyerhold's "biomechanics" with its Constructivist impulse to produce gestures abstractly and on Ilya Ehrenburg's notion of the mechanization of all gestures, Eisenstein sought to construct meaning within a succession of edited shots. He developed a film semantics based on meaning production as a successive process in which a lexicon of gestures can exist only as an inventory of polyvalent elements.[11] Brecht's own critique of (Neo-) Classicism and Expressionism during the 1920s gradually dovetailed with his interest in a non-individualistic approach to psychology, supported by sociological theories. Beginning in 1927 he turned his attention to a "sociologization" of aesthetics under the influence of his friend and mentor Fritz Sternberg, a Marxist-oriented sociologist in Berlin. Brecht was seeking a theory of interpersonal relations that could comprehend the individual in his/her socially determined functions.

To this extent the roots of the gestural are to be found in Brecht's reformulation of the concept of the subject: Gestus resists the inner-outer division of the bourgeois subject, and with it the dominant post Romantic idea of interiority as the constitutive space of the subject. To see the human being as "object" allows the playwright Brecht to externalize inner actions or attitudes, to open them up to stylization and manipulation. For example, in the *Threepenny Opera* Macheath is characterized and introduced before he even walks on stage by means of purely external description of his acts and appearance in the ballad and Mrs. Peachum's description in Scene 1, for "man, flesh and blood man, can only be comprehended through those processes by which and in the course of which he exists."[12] From this perspective what is called consciousness in bourgeois discourse was always already "outside in the world," that is, the function of social power structures.

According to notes of his collaborator Elisabeth Hauptmann, Brecht used the word "Gestus" as early as 1926 in a discussion about the play *Man Equals Man*,[13] while much later in 1939 he referred more generally and expansively to "the so-called gestic principle."[14] In the mid-1920s he was concerned with the distinction between the everyday usage of the word gesture and his own broader conceptualization of the Gestus, while much later in 1951 he would state quite precisely that Gestus is the showing of "relations of people to one another."[15] Thus, while Gestus became a point of reference in his practical work for the theater around 1930,[16] Brecht actually wrote about it more extensively only in the context of developing a general category for art and language in the foundational essay of 1938 called "On Rhymeless Verse with Irregular Rhythms."[17] Gradually the invocation

of the Gestus became the occasion for sometimes polemical and at other times pragmatic reflections on the theater, and Brecht himself ultimately used the word in such an inflationary way that "the gestural" could stand in general for his entire approach to staging theater, i.e., a central aspect of his theoretical and practical engagement with open forms of non-mimetic realism.

II. Developing a Concept

Brecht's 1924 adaptation of Christopher Marlowe's *Life of Edward II of England* was already gestically conceived, in particular its use of language. The 1938 essay on lyric poetry retrospectively explains how he had emphasized the artificiality of the play's language in contrast to its elegance in the original English. To that end he concentrated on inscribing the "discordances and interferences" of social life into the German language of the adaptation.[18] This self-reflexive quality of language already indicates the stylization and intentionality inherent in but not yet theorized for the gestural. In fact, it is possible to follow how Brecht worked through this linguistic dimension more and more consistently in the five versions of the extraordinary play *Man Equals Man,* written between 1926 and 1953.[19] One can see how through language he "sociologized" the dramatic figures. This Kipling-esque play set in colonial India presents the destruction (or deconstruction) of the individual while portraying the socialization of a human being. The protagonist, Galy Gay, is not a character represented by means of internal psychology or dissection of the soul, rather he is the product of deeds and actions that respond to the behavior and needs of others. In this sense *Man Equals Man* is a parody of "the New Man" projected in transformational plays of Brecht's Expressionist contemporaries: it shows not the unique, individual hero's suffering and salvation but instead the mechanical, vulgarized transformation of a simple coolie into a war machine. Identity is constituted by the appetites, and the subject differentiates itself from others through various business transactions related to eating, drinking, smoking, and sexuality. Kant's categorical imperative has become business savvy. In a commentary on this play, written by Brecht when staging it in Berlin in 1931, he stressed that the Gestus of language produced by the actor must, "taken as a whole," aim at "the most objective possible exposition of a contradictory internal process."[20] Here the human being is reduced in a relatively mechanistic way to a single, definable pattern of behavior. Simplification is the logical consequence of the new interpersonal relations: "Once we have begun to find our way about subject-matter, we can move on to the relationships, which at present are immensely complicated and can only be simplified by *formal* means."[21] These kinds of comments illustrate not only how Brecht foregrounded typological thinking, but also how the concept of Gestus was beginning to unify fundamental aspects of the Brechtian performance: clarity of delivery; non-emotional tone; clarification of human behavior for the audience.

Beginning in 1930 Brecht's intellectual dialogue with a group of philosophical positivists associated with the Berlin journal *Erkenntnis* (or Cognition), among them Otto Neurath, Rudolf Carnap, and Hans Reichenbach, helped him see his own theater practices from the perspective of pragmatic functions, i.e., of social needs. The *Lehrstücke*, for example *He Said Yes / He Said No* or *The Decision* (also known in English as *The Measures Taken*), make actions legible so that they can be observed and evaluated. Moreover, the actions place the actors in a force field of contradictory interests, often focusing on a life-and-death decision, and they must explain to one another their own attitude vis-à-vis these interests. Making social realities visible corresponds to the performance of the Gestus. Curiously it was not Brecht but rather his collaborator, the composer Kurt Weill, who first articulated this definition of Gestus in connection with their work on the opera *Mahagonny* during the late 1920s: "[Music] can reproduce the Gestus which illustrates the action on the stage, it can even create a kind of basic Gestus which forces the actor into a definite attitude which precludes every doubt and every misunderstanding concerning the relevant action. In an ideal situation it can fix this Gestus so clearly that a wrong representation of the action concerned is impossible."[22] Gestus refers, then, first of all to the actor's activity of showing specific attitudes that the characters assume toward one another.

Especially in his work on the *Lehrstücke* Brecht himself did not clearly differentiate his own use of the terms Gestus and *Haltung*.[23] *Haltung* can be translated both as "attitude" in the intellectual sense of a cognitive category and as "stance" in the pragmatic sense of physical comportment. The German etymology relates *Haltung* to "halten" (to hold), "Verhalten" (behavior), and "Verhältnis" (relationship), and Brecht employed the word frequently in the second half of the 1920s to describe bodily dynamics in the process of social change. One of his Keuner anecdotes from 1929 reads, for example, as follows: "I often observe, says the thinking man, that I have my father's stance. But I do not do what my father does. Why are my deeds different than his? Because what is necessary is different. But I observe that the stance endures longer than the form of action: it resists what is required."[24] Here *Haltung* refers to an adjustment to the social environment, as a relationship to necessity, which might also entail resistance. Both *Haltung* and Gestus are generated in and by the body, and Gestus, as the smallest element of *Haltung*, condenses the dialectic of balance and movement.[25] In other words Brecht places into an intersubjective relationship the traditional understanding of gestures, facial expression, and speech intonation. Pushed further Gestus becomes an analytical concept that enables the actor to separate into single "gestures" social actions and appearances and contrast them with one another. To this extent Gestus is an answer to the question: how can meaning be established, named, or produced in a consistent way by the actor on stage?

To be sure, Brecht hardly developed methodological procedures or formulas for actors on how to produce a Gestus, only the repeated instruction that emotions must be externalized.[26] Neither the physical training nor the

rehearsing of individual gestures, but rather everyday experience and social practice grounds acting technique for Brecht. After his visit to Moscow in 1935, where he saw a guest performance of the remarkable Chinese actor Mei Lan-fang, Brecht began to associate more closely the concept of Gestus with his entire conceptual apparatus of the Epic, the alienation effect, the fable, and anti-mimetic realism. He was fascinated by the Chinese theater's repertoire of stable, distinctive relations of meaning handed down from generation to generation, but of course he rejected its conventionalism, which had degenerated into rigidity, ahistoricism, and artificiality. Yet the demonstrative character of Chinese theater, its "double showing" or the showing of showing struck him as useful for creating distance between the actor and the dramatic figure as well as between the actor and the audience: "The Chinese show not only people's behavior but also the actors' behavior. They show how the actors perform the people's gestures in their own way."[27] Because the actor knows and also shows that s/he is being watched, the illusion of the unseen audience is disrupted. This effect of showing is a crucial aspect of the Gestus.

Interestingly Brecht called his 1938 play *Fear and Misery of the Third Reich* a "Gestarium"[28] as well as a "Gestus table"[29] (making a connection to the periodic table of chemical elements). Like no other play before, this loose sequence of episodes was generated by a series of Gestus (pl.). Individual gestures of silencing, paranoia, anxiety, of concealing familial, neighborly, or intimate relations, of denying class and political sympathies, of extinguishing names and identities are made visible—or externalized—as examples of typical human behavior under fascism.[30] Here it becomes clear what Gestus can achieve on Brecht's stage: social relations become legible through the actors' physical performance; the difference between the actor's gestures (the role) and the figure's behavior (the character) is made visible in a kind of schizophrenic or stereoscopic performance; and the audience can recognize the character's behavior as one of several possibilities in a specific social context.[31] From this point on Brecht used the concept almost exclusively in the sense of "social Gestus."[32]

For the Brechtian actor the capability to observe and imitate gradually leads to the creation of a repertoire of distinct *Haltungen* and movements with critical potential, that is, a Gestus repertoire. S/he elaborates an inventory of socially meaningful physical gestures, voice modulations, and looks that emphasize the sensual: be it the visible, the audible, or the corporeal.[33] Brecht expands the inventory further to a montage that can include musical elements (such as song texts, the performance of songs, music), language (such as the choice of words, the manner of speaking), artistic design (such as props, costumes, masks), and stage architecture (such as lighting, sets). Because these theatrical means all have a signifying function, their gestural quality contributes to a staging's aesthetic design and impact. At the same time precisely the separation of these various levels of meaning is an important dimension of Brecht's gestural theater. He mentions this "separation of the elements" in 1930 in his "Notes to *Mahagonny*" in order to characterize the possibility of having words, music, and acting play

against each other in a performance.[34] In later comments on Chinese theater and in exercises he designed for actors he stresses in particular the separation of individual gestures that can then be activated for a calculated effect. The aesthetic of separation leads to the related concept of *Grundgestus*, translated as the fundamental or basic Gestus, which is comprised of different, even contradicting gestic details.[35] In this constellation the Gestus becomes the making visible of individual psychology in social dynamics, while the *Grundgestus* refers to surprising reversals or the unexpected identity of opposites.

During his Scandinavian exile from 1933 till 1941Brecht found occasion to collect his thoughts and notes for an overview of his theater theory. As far as the Gestus is concerned, the most relevant text is "Street Scene," written in 1938 and subtitled a "Basic Model of a Scene in the Epic Theater."[36] The short narrative description aims to show how non-mimetic theater needs a new or different kind of actor, one who can suspend the conventional "as if" or impersonating approach to acting in order to function as a witness who reports on what s/he sees as well as on the character. Brecht proposes an everyday situation that has the witness of a car accident demonstrate to the bystanders what actually happened and then comment on the act of demonstrating. This leads to thoughts about how the witness/ actor and director can bring the audience to assume multiple perspectives and thus dismantle the single, transcendental perspective of fourth-wall dramaturgy. Here Gestus is dovetailing with other aspects of Brechtian theater: the privileging of narration or what he calls the "Fabel," the use of commentary in forcing apart the character and the role, the opening up of an intellectual and emotional space in which the audience meets familiar types and stories. Brecht also devised for his wife, the actress Helene Weigel, a series of gestic exercises and scenes for actors that she apparently used as teaching material at a private acting school in Stockholm. Later these were expanded and integrated into *The Messingkauf Dialogues*, Brecht's fragmentary philosophical dialogue about dialectical theater.[37]

Finally, during his exile years in the United States from 1941 till 1947 Brecht worked for three years with actor Charles Laughton to translate *The Life of Galileo* into English and develop the lead role. Laughton, who understood no German, and Brecht, whose English was just passable, undertook the translation as a kind of game based on the search for the appropriate Gestus of every word or phrase. Following his inductive work method, Brecht wrote copious notes about the process, had his collaborator Ruth Berlau take many photographs during rehearsals, and collected reviews in anticipation of documenting the entire process in his first "Modellbuch" of a staging.[38] The very idea of the Model Book, which he would pursue later at his own theater, the Berliner Ensemble, suggests a choreography of the Gestus, the generation of activity from the static protocol or fixed images of a production. After Brecht returned to East Berlin in October 1948 he quickly became engaged again in practical theater work, building an ensemble, adapting his own and others' texts for the stage, and producing shows. Any number of his young actors and assistant directors have claimed

in their memoirs and autobiographies that he never, ever discussed acting theory with them, including a theory of Gestus![39]

III. The Gestus—A Theory of Language?

While Brecht's concept of Gestus fed into the larger experimental project of what he called a "theater for the scientific age," the source of the gestural theater is to be sought in modernism's crisis of language. To this extent Brecht shared with other representatives of modernism like Franz Kafka, André Breton, Antonin Artaud, or Sergei Eisenstein the need to invent a more genuine language of physical movement that connects thought and word. Possibly the generational experience of World War I as mass war sharpened the perspective on the body as the most important point of cognition and can explain the general interest in the materiality of movements and attitudes for the theory and practice of thinking among these modernists. In Brecht's case Gestus, like estrangement and Epic Theater, draws its very logic from the structure and phenomenological activity of language, in contradistinction to the orality or speech of the dramatic. Gestus comes to assume the status and authority that guarantee meaning and comprehension in the tradition of hermeneutics. In an article exploring the overlap between Brecht and Derrida, Antony Tatlow characterizes Epic Theater as "a theatre of writing..., an art of inscription, of re-writing," which suggests to me that Brecht's aesthetics could be related to a theory of language.[40] His theater is one of signification, and the visual space of his stage is dominated by the activity of the signifier. The separation of the elements reinvigorates the various signifying practices of the theater's "morphology." Gestus is a central aspect of making legible the actor's movements and attitudes; literarization ("Literarisierung") is how Brecht referred to the narrative dimension of his plays, the knotting together of episodes and incidents[41]; and the way he willfully covered his stage with writing—titles, inscriptions, placards, signs—indicates how he privileged reading over seeing theater. In his astute study on anti-modernist theatricality Martin Puchner aligns Brecht with the likes of Yeats and Beckett among those who systematically resisted mimetic representation on stage.[42] Brecht distrusted a theater based on identification with an impersonating actor and the voyeurism of spectacle, constantly refining his use of theatrical tools as iconic signs in order to activate the audience. This drive to control the signifying process suspends the relation between sign and abstract meaning, creates a gap between word and scene, which the audience must bridge by exerting its own interpretive power.

This gap or rupture between word and scene is what Walter Benjamin found most attractive about Brecht's Epic Theater. One of his most clear-sighted critics, Benjamin proposed in the essay titled "What Is the Epic Theater?" the answer: "Epic theater is by definition a gestic theater."[43] Already in a piece on children's theater (written shortly before he met Brecht in 1929 but probably after he had seen *Threepenny Opera* and read his poetry) Benjamin had examined the concept of "gesture" (in German "Geste," not Gestus).[44] After an intensive exchange with Brecht in

1930/31 in the context of the Berlin production of *Man Equals Man*, he came to see in the Gestus both the "self-containment of each element of an attitude" and the flow of the whole.[45] In the later version of the essay he added a heading for the fifth section: "The Quotable Gesture [Gestus]."[46] The quotability of the single Gestus becomes here a homology for the necessary fragmentation of modernity, and precisely the interruption of an action in the Gestus reveals the unreconciled contradictions that become reified in commodity forms. In Benjamin's political-ethical thinking the Gestus of the Epic Theater advances as an interruptive tool to become the central means of making visible dominant relations and their power of representation by exposing the "natural" as contingent. It becomes the third element between language (which serves expression) and action (which serves plot), a "pure means" no longer burdened by signification. Contrary to Brecht's social and sociologically grounded Gestus, Benjamin's notion of the gestural suspends comprehension—what he called the "arresting of the dialectic" ("Dialektik im Stillstand").[47] Like shock, catastrophe, and rupture (all central categories for Benjamin), it too points to a threshold where conceptual, dialectical thinking does not yet exist, either as contradiction or as sublation.

IV. Lessons of the Gestus

The Gestus concept lives on in these traditions, as Brecht's contribution to anti-mimetic, anti-realistic, and anti-illusionary modes of performance and as Benjamin's figure of interruption that resists totalization and grounds political critiques of representation. This final section reviews some specific instances of the impact of Gestus. One of the most consequential episodes of Brecht's influence were the two festival visits of the Berliner Ensemble to Paris with his productions of *Mother Courage and Her Children* in 1954 and *The Caucasian Chalk Circle* in 1957. For French intellectuals like Louis Althusser, Roland Barthes, Michel Foucault, and Pierre Bourdieu (viz. his concept of *habitus*!) and in particular for the emerging school of structuralism, Brecht's challenge to conventional forms of theater and staging were immediately comprehensible. Structuralism argues that our psyches are fundamentally shaped around linguistic activity, and the consequences of this mark of the signifier on human thought and especially in the field of visual performance are at the core of Brecht's renewal of the theater, as I have argued above. Althusser, for instance, proposed in an essay on Brecht and Marx that the A-effect is not to be understood as a specific theatrical technique aimed at changing conventional theatrical practice but rather as a general effect of displacement or decentering.[48] Roland Barthes wrote over 15 essays on various aspects of Brecht and his encounters with Brechtian theater between 1955 and 1975.[49] Especially for the young Barthes Brecht was a structuralist "avant la lettre" and his stage productions a striking confirmation of the fundamentally manufactured status of human reality. Reality is not to be taken as given or natural but as a signifying practice, Barthes argued in a preface to *Mother Courage*, and human beings are created in the process of signification.[50] Similarly, Brecht's A-effect, the making strange of the given, resembles Barthes's critique of the ideology of origins, which grounds his

theory of "writing." His shift in the 1970s from the demystifying strategies in *Mythologies* to the pleasure in the readerly text adapts the A-effect as "a reading which detaches the sign from its effect."[51]

There are many other examples, but the point I am making is a different one. Brecht entered a stream of seminal intellectual discourse in France of the 1950s that—mediated through several layers of reception—led to a kind of "ad hoc Brechtianism" in the context of politicized culture and debates in the 1960s. Not only did he become a reference figure for those interested in resisting and transforming institutions, but also his "political modernism" became a model for critiquing representation and power relations. Cinema directors like Jean-Luc Godard, Alexander Kluge, Glauber Rocha, and Yvonne Rainer were inspired by Brecht to seek alternatives to the mimetic mode of identification in narrative cinema. Rainer Werner Fassbinder's early films are particularly rich in gestic material, indeed, one could perhaps even speak of a "gestic camera" in this instance. These directors of the "counter cinema" scrupulously disrupted the curiosity of the audience that can be too easily manipulated by breathtaking spectacle and the pleasures of cinematic voyeurism. For Anglo-American intellectuals the British film journal *Screen* became a major mediator and translator of developments in French theory during the 1970s, including two special clusters of articles about Brecht, who served as an icon for the rejection of conventional cinema.[52] I am not proposing that Brecht entered Great Britain and North America via this journal. As in France the visit of the Berliner Ensemble already in 1956 with Brecht's production of *Galileo* had left an indelible mark on British theater that leaked as well into the cinema and other media, but this is a story that others have told better.[53]

The cinema journal *Screen* was also where Laura Mulvey published her foundational article "Visual Pleasure and Narrative Cinema," which in retrospect launched a new trajectory of psychoanalytic feminist theory.[54] One year after the journal's first special issue on Brecht, Mulvey articulated the fundamental reproach of the manipulative basis of visual pleasure in the dominant cinema. In many ways she reprised Brecht's position on the art of the spectator ("Zuschauerkunst") and even addressed disruptive "alienation" techniques in the cinema without mentioning Brecht by name, a lapse, by the way, that would characterize certain strands of feminist theory. *Screen* itself shifted its focus subsequently to psychoanalytic and semiotic theories in the interest of finding more "scientific" and advanced tools for analyzing the construction of subjectivity, and in turn it abandoned Brecht and the political thrust of the 1970s as well as the rhetoric of individual or collective emancipation.

Brecht, of course, asks us to rethink subjectivity outside of traditional notions of the individual subject. His concept of the Gestus endorses role-playing as a form of self-fashioning through the performance of an action: the actor does something to the world within (i.e., the self) and to the world. Moreover, the alienation effect could be described as the practice of a theory of subject-formation, tied to the ability of the human subject to estrange itself from given (or ideological) thinking. The construction of subjectivity

is, of course, a central concern of feminism and feminist theater practice and theory, for it constitutes the core of gender oppression. Feminist theory sought ways of incorporating a critique of patriarchy that also recognizes how it is inscribed in social relations and works through the very discursive and representational structures that allow us to recognize it. The proximity to Brecht and his concept Gestus should be obvious, although for those who approach Brecht primarily through his biography, this may sound like a heresy. What's more, the very multiplicity of feminist approaches has led to serious disagreement on Brecht as a model or tool.

Two contrasting approaches evolved among feminists in the United States with interesting debts to Brecht and his concept of Gestus.[55] In the 1980s Teresa de Lauretis took up Laura Mulvey's challenge to develop ways of subverting the norms of male visual pleasure by examining the possibilities of female-gendered representation based on the double experience of woman as sign within the patriarchal order and as historical subjects at the periphery of representation. Drawing on Althusser's psycho-Marxist work on the relationship between the individual subject and society, on Foucault's historical studies of sexuality, and on Derrida's suggestive notions of the ex-centric and the unseen, de Lauretis argues for the making visible of women's lived experience by sensitizing the spectator's gaze or perception to the invisibility of gender difference.[56] Here we can detect the trace of Brecht's impact through the genealogy of Parisian structuralism and poststructuralism that generally is unacknowledged and perhaps even unrecognized in feminist psychoanalytic studies on the alterity of women's gaze and voice. Yet the correspondence is striking to the goal of rendering visible class difference, which for Brecht was systematically concealed by the realism of the bourgeois stage, and to the Gestus, which is after all a means of working on and through alterity. Similarly, Judith Butler's philosophically and phenomenologically inflected concept of gender identity as masquerade and social performance, coupled with anti-realist and denaturalizing strategies of gender subversion, uses a conceptual argument, phrased with theater metaphors, that is quite close to Brecht's Gestus.[57]

The second approach, anchored directly in theater studies and possibly for that reason more concerned with establishing an explicit link to Brecht, is characterized sometimes as the materialist feminism of scholars like Janelle Reinelt, Elin Diamond, Sue Ellen Case, and Jill Dolan. In the mid 1980s Reinelt found her way to Brecht through his presence in British theater, more precisely through a study of the morphological features in texts by contemporary feminist dramatists,[58] and in a later article she specifically examined Brecht's concept of Gestus, or what she calls social gestus, as a crucial tool to perform gender and to represent critically female subjectivity.[59] Meanwhile Elin Diamond, influenced by the work on cinema spectatorship of Mulvey and de Lauretis, also proposed various Brechtian strategies as ideal for the feminist representation of gender.[60] Indeed, spectatorship became a central category in feminist stage practices aimed at the subversion of mimesis. Finally Jill Dolan amplified this approach by

developing a precise feminist terminology for Brechtian devices that can serve radical feminist and lesbian performance. In particular she focuses on the "not / but" (Brecht's "nicht / sondern," which might be better rendered as "not / but rather" or "not / on the contrary").[61] For Dolan, Brecht's split of the actor's role and the dramatic character, his insistence on showing the showing, is a technique for making alterity visible and thus an ideal method for the theatrical deconstruction of gender differences.

The aim of this overview is not to propose that Brecht is the fount of all knowledge. On the contrary, I hope to have demonstrated how a careful contextualization and appreciation for how and why Brecht formulated *his* questions can help us in formulating ours. Brecht's utility is not to be found in an ideology but in the way he models dialectical thinking—the "not / but rather" to which I just referred. His plays do not articulate ethical positions on alternatives or last judgments but rather they demonstrate the differences between specific positions and alternatives and thus invite the audience to draw conclusions. Similarly, his theoretical ruminations, including the concept of Gestus, suggest ways of recognizing but not accepting contradiction. In a historical conjuncture in which we seem to be losing the ability to think dialectically, that is, to grasp contradictory tensions as such, Brecht offers some powerful strategies for theater theory and practice.

Notes

My thinking about the Gestus goes back to 1999 when preparing an encyclopedia article on "Gestus" that appeared in German in Wolfgang Fritz Haug, ed., *Historisch-kritisches Wörterbuch des Marxismus* (Berlin and Hamburg: Argument Verlag, 2001), 5: 660-9. I am grateful to Janelle Reinelt, who challenged me to clarify the Gestus for an English-speaking public and invited me as a guest of the Claire Trevor School of the Arts at the University of California in Irvine to do so in February 2004. I also thank her colleague Bryan Reynolds who arranged the forum for me to present a lecture based on the material in this article.

[1] Darko Suvin, "Centennial Politics: On Jameson on Brecht on Method," *New Left Review* 234 (1998): 127-40, here 138.

[2] See the explanatory note by editor and translator John Willett, ed., *Brecht on Theatre* (London: Methuen, 1964), 42. The German pronunciation of Gestus uses a hard, guttural "g," as in "get."

[3] Fredric Jameson, *Brecht and Method* (London: Verso, 1998), 100.

[4] Peter Brooker presents a concise discussion of Gestus in his article "Key Words in Brecht's Theory and Practice of Theatre," in Peter Thomson and Glendyr Sacks, eds., *The Cambridge Companion to Brecht* (Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1994), 195-199; Jan Knopf's handbook entry criticizes the critical reception of this key term for limiting it to Brecht's theater practice and provides some compelling evidence for a much broader, historical-philosophical understanding of the term, see Gestus, *Brecht-Handbuch: Schriften, Journale, Briefe* (Stuttgart and Weimar: Metzler, 2003), 4:226-31.

[5] Patrice Pavis, "Mise au point sur le gestus," in Pavis, *Voix et images de la scène* (Lille: Presses Universitaires de Lille, 1982), 83-92; in English, see Pavis, *Languages of the Stage* (New York: Performing Arts Journal, 1993), 37-49.

[6] Friedrich Kluge, *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache* (Berlin: Walter de Gruyter, 1975), 254. See also the handbook article on "Gestik" by D. Barnett, which traces the rhetorical tradition of gesture beginning with Plato, in Gerd Ueding, ed., *Historisches Wörterbuch der Rhetorik* (Tübingen: Niemeyer, 1990), 3:972-989.

[7] Gotthold Ephraim Lessing, *Hamburg Dramaturgy*, trans. Helen Zimmern (New York: Dover, 1962), 16-17; in German, *Hamburgische Dramaturgie*, ed. Klaus L. Berghahn (Stuttgart: Reclam, 1981), 30 (das 4. Stück vom 12. Mai 1767).

[8] Friedrich Schiller, "Über Anmut und Würde" [On Grace and Dignity, 1793], in Schiller, *Kallias, oder Über die Schönheit: Über Anmut und Würde*, ed. Klaus L. Berghahn (Stuttgart: Reclam, 1971).

[9] See the comments in my article "Brecht and Film," in Siegfried Mews, ed., *A Bertolt Brecht Reference Companion* (Westport, CT and London: Greenwood Press, 1997), 199-201.

[10] See, for example, Dyk Rudenski, *Gestologie: Abhandlung über die Physiologie und Psychologie des Ausdrucks* (Berlin: Verlag der Hoboken-Presse, 1927).

[11] See Alan Law and Mel Gordon, *Meyerhold, Eisenstein and Biomechanics: Actor Training in Revolutionary Russia* (Jefferson, NC and London: McFarland, 1996).

[12] Bertolt Brecht, "The Literarization of the Theatre," in *Brecht on Theatre*, 43-46, here from the section "Why does Macheath have to be arrested twice over?" 46 (translation modified); in German "Anmerkungen zur Dreigroschenoper," in Bertolt Brecht, *Werke*,

Berliner und Frankfurter Ausgabe, ed. Werner Hecht, et al. (Berlin and Frankfurt am Main: Aufbau and Suhrkamp, 1988ff.), 24:67; hereafter references to the 30-volume German edition of Brecht's works will be cited as *Werke*, volume:page number.

[13] Diary entry by Elisabeth Hauptmann on 23 March 1926, in *Sinn und Form: Brecht Sonderheft* 2 (1957): 243.

[14] See Bertolt Brecht's 1939 text "On Experimental Theatre," in *Brecht on Theatre*, 130-5, here 134; *Werke*, 22/1:556.

[15] Bertolt Brecht, "Über den Gestus" [On the Gestus], in *Werke*, 23:188.

[16] See Bertolt Brecht, "Die dialektische Dramatik" [Dialectical Drama], in *Werke*, 21:435.

[17] Bertolt Brecht, "On Rhymeless Verse with Irregular Rhythms," in *Brecht on Theatre*, 115-20; *Werke*, 22/1:359-64.

[18] Ibid, 116; *Werke*, 22/1:358-9.

[19] The first version of Brecht's *Man Equals Man* was completed in 1926, followed by the radio play version of 1927; Brecht revised the play for new productions in 1929 and 1931, and then again in 1953 for the publication of a volume of his early plays.

[20] Bertolt Brecht, "The Question of Criteria in Judging Acting," in *Brecht on Theatre*, 53-6, here 54; "Anmerkungen zum Lustspiel *Mann ist Mann*," *Werke*, 24:48.

[21] Bertolt Brecht, "On Form and Subject-Matter," in *Brecht on Theatre*, 29-30, here 30; *Werke*, 21:302.

[22] Kurt Weill, "*Gestus* in Music," trans. Erich Albrecht, in Carol Martin and Henry Bial, ed., *The Brecht Sourcebook* (London: Routledge, 2000), 61-5, here 62; "Über den gestischen Charakter der Musik," in Weill, *Ausgewählte Schriften*, ed. David Drew (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1975), 42.

[23] This is especially striking in the notes to *The Decision*, see "Rehearsing 'The Decision,'" in Bertolt Brecht, *Collected Plays* 3 (London: Methuen, 1997), 233; *Werke*, 24:100-101.

[24] Bertolt Brecht, [On having a stance], in Brecht, *Stories of Mr. Keuner*, trans. Martin Chalmers (San Francisco: City Lights Books, 2001), 80; *Werke*, 18:34.

[25] Rainer Nägele, "From Aesthetics to Poetics: Benjamin, Brecht, and the Poetics of Caesura," in Nägele, *Theater, Theory, Speculation: Walter Benjamin and Scenes of Modernity* (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1991), 135-66, here 152. See also Darko Suvin on "Haltung" in Haug, ed., *Historisch-kritisches Wörterbuch des Marxismus*, 5:1134-42.

[26] Bertolt Brecht, "Short Description of a New Technique of Acting which Produces an Alienation Effect," in *Brecht on Theatre*, 136-40; *Werke*, 22/2:645.

[27] "Über das Theater der Chinesen" [On the Theater of the Chinese], *Werke*, 22/1:126.

[28] Bertolt Brecht, *Journals 1934-1955*, trans. Hugh Rorrison, ed. John Willett (London: Methuen, 1993), 13, entry of 15 August 1938 (translated as "table of gests"); *Werke*, 26:318.

[29] Ibid, 145, entry of 24 April 1941; *Werke*, 26:477.

[30] Bertolt Brecht, "Further Note," in Brecht, *Collected Plays* 4, ed. and trans. Tom Kuhn and John Willett (London: Methuen, 2001), 327; "Anmerkungen zu *Furcht und Elend des Dritten Reiches*," *Werke*, 24: 226f.

[31] See Robert Cohen, "Brechts *Furcht und Elend des III. Reiches* und der Status des Gestus," *The Brecht Yearbook* 24 (Waterloo: International Brecht Society, 1999), 193-207, here 204.

[32] See, for example, [Über den Gestus] [On the Gestus], in *Werke*, 22/2:617 (this is different from the fragment cited in note 15 above].

[33] Bertolt Brecht, "On the Use of Music in an Epic Theatre," in Willett, ed., *Brecht on Theatre*, 84-90, here 86; *Werke*, 22/1: 158; for specific examples, see "On Gestic Music," in *Brecht on Theatre*, 104-5; *Werke*, 22/1:329-31.

[34] Bertolt Brecht, "The Modern Theatre is the Epic Theatre," in *Brecht on Theatre*, 37; *Werke*, 24:79.

[35] Bertolt Brecht, "Notes to the 1937 Edition [of *Man Equals Man*]," in Brecht, *Collected Plays* 2 (London: Methuen, 1994), 268-71, especially 269, and "A Short Organum for the Theatre," in *Brecht on Theatre*, 179-205, here 200-1 (section 66, translated as "basic gest"; Brecht explicitly treats Gestus in sections 63-66 of the "Short Organum," *Brecht on Theatre*, 198-201); "Anmerkungen zu dem Lustspiel *Mann ist Mann*," *Werke*, 24:48, and *Das kleine Organon*, Abschnitt 66, *Werke*, 23:92.

[36] Bertolt Brecht, "The Street Scene," in *Brecht on Theatre*, 121-8; *Werke*, 22/1:370-81.

[37] Bertolt Brecht, *The Messingkauf Dialogues*, trans. John Willett (London: Methuen, 1965), Nights Three and Four, 68-100, the last two "nights" of the conversation are concerned generally with acting, but this edition does not include the actual acting exercises found in the German version; *Der Messingkauf*, *Werke*, 22/2:695ff.

[38] Bertolt Brecht, "Building up a Part: Laughton's Galileo," in *Brecht on Theatre*, 163-8, this excerpt comprises only the introduction to the longer work published in 1958 after Brecht's death under the title *Aufbau einer Rolle: Laughtons Galilei*, see *Werke*, 25:7-69.

[39] See, for example, Ekkehard Schall, "Lessons of a Brechtian Actor," trans. Marc Silberman, *The Brecht Yearbook* 28 (Pittsburgh: International Brecht Society, 2003), 107.

[40] Antony Tatlow, "Ghosts in the House of Theory: Brecht and the Unconscious," *The Brecht Yearbook* 24 (Waterloo: International Brecht Society, 1999), 8.

[41] Bertolt Brecht, "The Literarization of the Theatre," in *Brecht on Theatre*, 43-6, here the section "Titles and Screens," 43-4; *Werke*, 24:58-9.

[42] Martin Puchner, "Bertolt Brecht: The Theater on a Leash," in Puchner, *Stage Fright: Modernism, Anti-Theatricality, and Drama* (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2002), 139-56, especially 148-56.

[43] Walter Benjamin, "What Is the Epic Theater (II)," trans. Harry Zohn, in Benjamin, *Selected Writings* 4: 1938-1940, ed. Howard Eiland and Michael W. Jennings (Cambridge: Harvard University Press, 2003), 305; Benjamin, "Was ist das epische Theater (2)," in *Gesammelte Schriften* II, ed. Rolf Tiedemann and Hermann Schweppenhäuser (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977), 536.

[44] Walter Benjamin, "Program for a Proletarian Children's Theater," trans. Rodney Livingstone, in Benjamin, *Selected Writings* 2: 1927-1934, ed. Michael W. Jennings, Howard Eiland, and Gary Smith (Cambridge: Harvard University Press, 1999), 201-6; Benjamin, *Gesammelte Schriften* II, 763-9.

[45] Walter Benjamin, "Was ist das epische Theater (1)," in Benjamin, *Gesammelte Schriften* II, 521. The first, significantly longer version of this essay, written in 1930-31, was not published during his lifetime; the second version, revised after intensive exchanges with Brecht, whom Benjamin visited in his Danish exile in Summer 1934, appeared in the German exile journal *Mass und Wert* in 1939.

[46] Walter Benjamin, "What Is the Epic Theater (II)," 305.

[47] Walter Benjamin, "Was ist das epische Theater (1)," 530.

[48] Louis Althusser, "Sur Brecht et Marx" (1968), in Althusser, *Ecrits philosophiques et politiques* 2, ed. François Matheron (Paris: Stock/IMEC, 1995), 469.

[49] On Barthes's reception of Brecht's Gestus concept, see Eva-Maria Siegel, "'Ghost Stories for the Scientific Age': Bert Brecht, Roland Barthes und die Performanz," in *The Brecht Yearbook* 30 (Pittsburgh: International Brecht Society, 2005), 383-87.

[50] See, for example, his commentary on *Mother Courage*, Roland Barthes, "Commentaire: Préface à Brecht, 'Mère Courage et ses enfants,'" in Barthes, *Oeuvres Complètes* 1: 1942-1965, ed. Eric Marty (Paris: Editions du Seuil, 1993), 889-905.

[51] Roland Barthes, "Brecht and Discourse: A Contribution to the Study of Discursivity" (1975), in Barthes, *The Rustle of Language*, trans. by Richard Howard (New York: Hill and Wang, 1986), 213.

[52] See *Screen* 15.2 (1974) and 16.4 (1975/76).

[53] See Janelle Reinelt, *After Brecht: British Epic Theater* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1994).

[54] Laura Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema," *Screen* 16.3 (1975): 6-18.

[55] For more a more elaborate discussion of Brecht and feminism, to which I am indebted for the following commentary, see the overview article by Elizabeth Sakellaridou, "Feminist Theater and the Brechtian Tradition: A Retrospect and a Prospect," in *The Brecht Yearbook* 27 (Pittsburgh: International Brecht Society, 2002), 179-98, especially 181-7.

[56] See Teresa de Lauritis, *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema* (Bloomington: Indiana University Press, 1984) and her article "Eccentric Subjects: Feminist Theory and Historical Consciousness," *Feminist Studies* 16.1 (1990): 115-50.

[57] Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (New York and London: Routledge, 1993).

[58] Janelle Reinelt, "Beyond Brecht: Britain's New Feminist Drama," *Theatre Journal* 38 (1986): 154-63.

[59] Janelle Reinelt, "Feminist Theory and the Problem of Performance," *Modern Drama*, 32:1 (1989), 48-57. This focus issue of *Modern Drama* includes articles as well by Elin Diamond and Jill Dolan relevant to the Brechtian dimension of feminist performance.

[60] Elin Diamond, "Brechtian Theory / Feminist Theory: Toward a Gestic Feminist Criticism," *The Drama Review* 32:1 (1988), 82-94.

[61] Jill Dolan, *The Feminist Spectator as Critic* (Ann Arbor: UMI Research Press, 1988).

"Die Zeit markieren": Brechts *Antigone* als Tragödie der Revolution und des Exils

Brechts Bearbeitung der Tragödie *Antigone* von Sophokles wurde meistens von der Brecht-Kritik übersehen. Diese Bearbeitung verdient trotzdem besondere Aufmerksamkeit, da die Umstände ihrer Entstehung und ihrer Aufführung eine Zeit des Übergangs und der Unsicherheit im Leben des Stückeschreibers beleuchten. Brecht schrieb das Theaterstück im Exil, zu einer Zeit, als er um eine Definition des epischen Theaters rang. Obwohl mehr als ein Drittel von Brechts Bearbeitung der hölderlinschen Übersetzung des sophokleischen Urtextes genau folgt, unternahm Brecht wesentliche Eingriffe in die sophokleisch/hölderlinsche Sprache und veränderte auch wichtige Aspekte der Handlung. Je näher man die brechtsche Fassung untersucht, desto weiter entfernt erscheint sie vom griechischen Urbild. Brechts *Antigone* ist sowohl ein Experiment im epischen Theater als auch ein Forum, in dem sich Brecht mit seinen Ängsten um die eigene Identität als Exilant und um die Zukunft seiner Nation auseinandersetzte.

Brecht's version of *Antigone*, adapted from Hölderlin's translation of Sopholcles, is a text that has been largely overlooked in most Brecht criticism. It is, however, an important text to examine because the circumstances surrounding its composition and performance can shed light on a time of transition and uncertainty for the playwright. Not only was the play written while Brecht was in exile, the text also was written at a time when Brecht was struggling to define epic theater. While more than a third of Brecht's adaptation exactly follows Hölderlin's German translation, he significantly rewrote much of the language and altered several key parts of the story. A close examination of this rewriting reveals an ambivalent text that is quite different from the ancient Greek tragedy. While Brecht's *Antigone* is an experiment in epic theater, it also is a forum for Brecht to work through his anxieties about his identity as an exile and about the future of his nation.

"Marking Time": Bertolt Brecht's *Antigone* as Tragedy of Revolution and Exile

Annette Wannamaker

> *From Brecht's* Antigone:
> *Antigone: "My country is not only the earth, or the house built by sweat that stands helplessly in the path of the fire, not a place where I can't hold my head up."*
> *Kreon: "Your country no longer claims you as her own, but throws you out like the polluted filth that dirties all it touches."*[1]
>
> *Edward Said: "Just beyond the frontier between 'us' and the 'outsiders' is the perilous territory of not-belonging."*[2]

In a biographical essay he wrote for *The Cambridge Companion to Brecht* titled "Brecht's Lives," Peter Thompson introduced the final years of Brecht's life and work by briefly mentioning the first production of Brecht's version of *Antigone*. He says,

> Brecht returned to Europe with a number of possibilities but no secure project. Marking time in the way that suited him best, he directed his own adaptation of *Antigone* in the Swiss town of Chur. Prolifically photographed by Berlau, this production provided material for the first full-scale Modell-buch.[3]

The phrase "marking time" is a curious one that calls up multiple meanings. Was Brecht's *Antigone* just a way of passing the time until more interesting projects came along? The phrasing dismisses the play as a project that merely fills up time, but it is also perceptive in the use of the word "marking." What time is being marked? Why does it need to be marked? Does marking time mean naming it, defining it, or staking a claim to it? All of these definitions could hold true for Brecht's *Antigone*. Was he marking a time for himself, claiming a space for his work in postwar Europe? Or, was he using the play as a way to work through and understand a difficult time in his life and work? Brecht wrote and produced *Antigone* when he was existing in a time and space between—an exiled German returning to Europe after years abroad, a political playwright who had been floundering in America's film and theater industries, a man whose citizenship had been revoked and who temporarily existed outside of a nation, and a European returning home in an unstable time between a devastating war and an uncertain future. Perhaps, instead of "marking time," Brecht's *Antigone* marks a time. The play performs Brecht's exile, his anxiety about his shifting identifications

Young Mr. Brecht Becomes a Writer / Der junge Herr Brecht wird Schriftsteller
Stephen Brockmann et al., eds., *The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch*
Volume 31 (Pittsburgh: The International Brecht Society, 2006)

with nation, and an uncertainty about his return to postwar Europe and to postwar European theater.

Brecht's version of *Antigone* was written in a turbulent time for both the playwright and the world—as he wrote *Antigone,* Brecht was still in exile from Germany and was watching the events in post-war Germany from a distance. His journals are filled with entries about the war, its aftermath, and impending nuclear threats that are at times analytical, at other times angry. Like many exiles, he felt a bitter separation from his country that was combined with nostalgia about nation and home. Why would Brecht choose to adapt *Antigone* during his time in exile? Why was *Antigone* the play he chose to produce to mark his return to Europe? Finally, what can this text, rarely analyzed by critics, tell us about a pivotal time in the life and career of Brecht?

Brecht's version of *Antigone,* adapted from Friedrich Hölderlin's translation of Sopholcles, is a text that has been largely overlooked in much Brecht criticism. It is, however, an important text to examine because the circumstances surrounding its composition and performance can shed light on a time of transition and uncertainty for the playwright. Not only was the play written while Brecht was in exile, the text also was written at a time when Brecht was struggling to define epic theater as an art form.[4] While more than a third of Brecht's adaptation exactly follows Hölderlin's German translation, he significantly rewrote much of the language and altered several key parts of the story. A close examination of this rewriting reveals an ambivalent text that is quite different from the ancient Greek tragedy. The revision of the text reveals Brecht's *Antigone* as an experiment in epic theater; a physical, thematic, and structural rehearsal for *Mother Courage;* and a personal forum for Brecht to work through his anxieties about his identity as an exile and about the future of his nation.

Brecht's Ambivalent *Antigone:* Text and Context:

Brecht's *Antigone* generally follows the main plot of the original, but he made several significant changes to the action and to the language of Hölderlin's translation. Brecht's version of the play begins with a prologue set in Berlin in April 1945 in which two sisters discover their brother has been hanged for deserting the German army. One sister wants to risk her life in order to cut down her brother's body: "Let me go," she says. "I didn't go before they hanged him."[5] ("Laß mich, bin schon nicht gegangen/ Wie sie ihn uns aufgehangen."[6]) Even in the prologue, Brecht marks Antigone's actions as being somewhat futile, as coming too late to save her brother's life. Brecht's prologue also contextualizes the play for modern viewers by situating it in the context of real post-war events. Near the end of the war, deserters were hanged from street lamps. According to George Steiner, "Deserters, adolescents half out of their senses with fear, soldiers separated from broken units, were strung up on Berlin lampposts. Any attempt to cut down their fly-blown bodies was punishable by instant execution."[7]

The prologue also sets up the action of *Antigone* as an answer to a question. At the close of the prologue the sister who did not want to risk her life to cut down her brother says, "Then I looked at my sister. Would she now under penalty of death try to free her brother? If only he had not died."[8] ("Da sah ich meine Schwester an./ Sollt sie in eigner Todespein/ Jetz gehn, den Bruder zu befrein?/ Er mochte nicht gestorben sein.")[9] Brecht, by raising the possibility in the prologue that the brother need not have died, attempts to move the situation of *Antigone* out of the traditional (he would use the term "barbaric") notion of unalterable fate he believed characterized tragedy. Many of his revisions to the text are an attempt to show the events of the play as ones created by humans, not fate, and therefore events that also could have been prevented by humans. For example, in Brecht's prologue to the play we see the possibilities that will not be played out on stage—a brother that need not have died, a sister that need not have sacrificed herself, and a war that need not have happened.

Another major alteration to the Antigone story is the circumstance of the brothers' deaths. In the original play, the brothers kill one another as they are leading opposing armies in a battle. In Brecht's version, Eteocles is "one among many who died young in the tyrant's service."[10] ("In langem Krieg, einer mit vielen/ Fiel Eteokles uns, der Bruder. Im Zug des Tyrannen/ Fiel er jung."[11]) Furthermore, Polynices is no longer the traitor attacking the gates of Thebes with an army; instead he is a simple soldier. Upon seeing his brother killed, Polynices turns to desert—as many teenaged recruits did at the end of World War II—and is slaughtered by Kreon himself. Brecht also has transformed the play's chorus and turned the group of wise citizens into "die Alten," a wealthy group of Kreon supporters who are hoping to get rich from the war. Near the beginning of the play, when they believe victory is certain, the members of Brecht's chorus excitedly say, "The wagons of booty are coming! The victory loaded with plunder to make Thebes forget the war!"[12] ("Der gro□beutige Sieg ist aber gekommen/ Der Wagenreichen günstig, der Thebe/ Und nach dem Kriege hier/ Macht die Vergessenheit aus!"[13]) Kreon thanks the members of the chorus for their support and re-affirms his relationship to them and their financial support saying, "I know that you will not count the cost when it comes to oiling the wheels of the man-mangling war-machine, any more than you deny him the blood of your sons in battle."[14] ("Ihr rechnet nicht dem Kriegsgott die Räder nach/ Am feindzermalmenden Wagen, noch geizt ihm/ Das Blut der Söhne im Kampfe."[15]) Brecht highlights the capitalistic nature of the war throughout the play returning again and again to the image, or the gest, of "wagons of plunder" that will pay for sons killed in battle. This repeated gest continuously reminds the audience that Kreon's war is being waged for profit and is supported by modern industrialized capitalism, at the cost of young men's lives.

Brecht changed the wording and meaning of Hölderlin's translation in order to make the play less ambiguous; less tragic and more epic. Brecht often argued against the tragic form claiming it highlighted the role of fate in human suffering, making the suffering seem inevitable. Brecht

thought modern productions of tragedies could lull audience members into accepting social situations as tragic, fated, and therefore, unalterable by political action. Brecht believed the fascists and the bourgeois superficially elevated the classics and performed them in a "degenerate, routine-based way,"[16] which worked to perpetuate the dominant ideologies of the ruling classes. He argued,

> The bourgeois theater's performances always aim at smoothing over contradictions, at creating false harmony, at idealization. Conditions are reported as if they could not be otherwise; characters as individuals, incapable by definition of being divided, cast in one block, manifesting themselves in the most various situations, likewise for that matter existing without any situation at all.[17]

Despite his critiques of modern performances of ancient drama, Brecht also believed that there was much in ancient Greek drama that was epic and that could be drawn out in performance in order to create an alienation effect. He believed that the choral odes in Sophocles' *Antigone,* for example, both interrupt and comment on the action of the play, thereby interrupting a smooth, seamless narrative flow and the possibly hypnotic effect of a linear plot upon audience members. He also wrote that the subject matter of the original *Antigone,* set in Ancient Greece, could easily be historicized in the context of Twentieth-Century Europe: "The possibility of objectively presenting a major state operation was due precisely to the fact (fatal in another respect) that the old play was historically so remote as to tempt nobody to identify himself with its principal figure."[18] Brecht, though he had reservations about Sophocles'/Hölderlin's *Antigone,* felt the epic features of the play could create enough critical distance to allow German audience members to critically and objectively view their own recent history.

While he thought *Antigone* was a suitable post-World War II parable, Brecht adapted Sophocles' play with a number of reservations both about the content of the work and its form. For example, pacifists or martyrs like Antigone were not model characters in Brecht's practical world, where staying alive in order to continue to resist made more sense than dying for one's principles. Brecht himself chose to flee Germany, rather than to stay and face certain death. In his introduction to the play in the program, he said the play, unfortunately, could not serve as a tribute to German resistance fighters because they are not represented by Antigone. Furthermore, in his journals he critiqued the play's tragic form and its status as a classic: "it is no longer adequate just to hold up ancient greek culture as the ultimate standard; the bourgeois classics were only interested in aesthetics."[19]

In order to address these concerns, Brecht removed much of the play's ambiguity and replaced it with a more didactic message. The changes he made to the play would strongly reflect his belief that World War II had been a class-driven war in which working class men were slaughtered in order to satisfy the imperialistic greed of the ruling classes. Brecht's *Antigone*

is a play in which a tyrant is brought down because his people obeyed him too easily, followed him without question into war and ruin. In a November 1939 journal entry Brecht wrote:

> the war displays a remarkable epic character, it teaches mankind about itself, as it were, reads a lesson, a text to which the thunder of gunfire and the exploding bombs merely provide the accompaniment. it exposes its economic aims blatantly, in that it has direct recourse to economic means. . . the ideological cover-up has worn so thin that it only serves to throw what is really happening into sharper relief.[20]

It is this recurring motif of the economic motivations for war that thematically links Brecht's *Antigone* and *Mother Courage,* the play he produced after staging *Antigone* as a "rehearsal." While they are dissimilar in subject matter and structure, both plays highlight the complex relationship between capitalism and war and the ways that those who profit from war also stand to lose from it as well. The two plays also are linked in their use of epic theatrical techniques: the episodic plot and "songs" of the chorus in *Antigone* carry over into *Mother Courage.*

Brecht wanted his wife Helene Weigel to perform in *Antigone* in order to prepare for her upcoming role as the lead in *Mother Courage.* In a small theater in Chur, Switzerland he staged a modest production of *Antigone,* which starred Weigel in the leading role and which ran for only three performances in Chur and one in Zurich. This cautious return to the European stage was a rehearsal and an academic exercise. The *Antigone* production was photographed and documented by Ruth Berlau as a working model for epic theater: a step-by-step guide to illustrate such theatrical techniques as the gest and other performance strategies. Finally, the small production also was a rehearsal of Brecht's theories and a tentative re-entry onto the European stage. In exile in the United States and other countries from 1939 to 1948 he had had years to write and think about the practice of theater, but very few opportunities to see his work produced on a stage.

The Chur production of *Antigone* also reflected Brecht's optimistic desire to rebuild the German theater and to re-define a post-war German theatrical aesthetic. Brecht was committed to re-building the German theater that had been damaged during the war. In a 1951 speech to an "all-German" cultural congress in Leipzig, Brecht said,

> When Hitler's war was over and we once more started to make theater, perhaps the chief difficulty was the failure of artists and public alike to grasp the full extent of the damage done. In the case of factories reduced to rubble and houses without roofs it was easy to see that a special effort was called for, but where the theater was

> concerned, even though much more had been destroyed than building operations alone could possibly make good, nobody seemed to demand or to propose more than to carry on, somewhat handicapped by lack of bread and dress circles.[21]

Brecht believed that the best way to heal the damaged theaters in Germany was to begin making challenging theater right away. He wrote in his introduction to *Antigone:* "Art can only find its feet by going ahead, and it needs to do so in company with the advanced part of the population and not away from them. Together with them it must stop waiting for others to act, and go on to act itself; it must find some starting point in the general ruin."[22] *Antigone* was this starting point.

Brecht's *Antigone* as Tragedy of Revolution and Exile

At this point, the question needs to be asked: Why *Antigone?* Why did Brecht choose a play and a dramatic form that troubled him to be his "starting point in the general ruin" of post-war Europeon theater? This question can be better answered by asking, Why *Antigonä,* Hölderlin's translation of Sophocles' play? Hölderlin's translation, written around 1800, has been both praised and vilified by critics. It is filled with errors and misreadings of Sophocles, some willful and some accidental. *Antigonä* was also lauded for Hölderlin's poetic use of German and for his portrayal of "German sensibility." [23] Brecht wrote about Hölderlin's translation in his journal:

> on CAS's advice I am using the Hölderlin translation, which is seldom or never performed because it is considered too obscure. i come across swabian accents and grammar-school latin constructions and feel quite at home. and there is some hegel in there. it is presumably the return to the german-speaking world which is forcing me into this enterprise.[24]

Though Brecht was still in exile from Germany while he was adapting *Antigone* in Switzerland, he had returned to Europe and to the "German-speaking world." The language of Hölderlin's translation brought him one step closer to home and the many conflicting thoughts and emotions he must have associated with this return.

Furthermore, George Steiner's discussion of Hölderlin's *Antigonä* in *Antigones,* illustrates that the play conveys a spirit close to Brecht's. "Hölderlin, who sees both Sophocles and himself as poets in times of crisis, of temporal dislocation and revolution, is persuaded that there are 'suppressions,' 'constraints on totality,' in Sophocles' dramas which he, the later and 'Hesperian' heir and interpreter, can discern and amend."[25] In other words, Hölderlin felt he was saying what Sophocles would not have been allowed to say. As a fellow "poet of revolution" he could translate what

Sophocles *meant* to say, not what he actually *did* say. Steiner argues that for Hölderlin, Sophocles' *Antigone* was a play "set in, and representative of, a moment of national reversal and revolution (väterländische Umkehr)."[26] In Hölderlin's translation, the tragedy of *Antigone* will bring about an evolution of the social order: "The hour is that of a dramatic revaluation of moral values and political power-relations. From the fatal collision of tragic agents and world-views there will emerge a 'republikanische Vernunftsform' ('a republican rationality,' 'a reasoned structure in the republican mode')."[27]

Hölderlin's reading (and subsequent interpretation/translation) of *Antigone* as a work about revolution, foreshadows Raymond Williams' Marxist reading of tragedy as "Tragedy of Revolution." In his book *Modern Tragedy,* Williams argues that readings of tragedies should not focus (as they traditionally have) on fate or on the downfall of an individual hero. "We think of tragedy as what happens to the hero, but the ordinary tragic action is what happens through the hero."[28] By shifting focus from the hero to the results of the tragic action, the political is highlighted. Just as we cannot understand *Hamlet* without the Prince, "we have been almost totally unaware of the opposite and equally erroneous reading of the Prince of Denmark without the State of Denmark."[29] Williams argues that when we shift our focus from the hero to the state in tragedy, then the tragic fall of the hero no longer is about "the total redemption of humanity,"[30] which merely results in dramatic resolution and a restoration of the social order. Instead, Williams argues,

> [Tragedy] is born in the actual suffering of real men thus exposed, and in all the consequences of this suffering: degeneration, brutalization, fear, hatred, envy. It is born in an experience of evil made the more intolerable by the conviction that it is not inevitable, but is the result of particular actions and choices.[31]

Williams' re-reading of tragedy as "tragedy of revolution" highlights the tragic situation as man-made and alterable, not as fated by the gods and unalterable.

Williams' reading of "the tragedy of revolution" and Hölderlin's reading of Sophocles' as a fellow "poet of revolution" are both remedies to Brecht's misgivings about the tragic form. Despite his objections to the tragic form, Brecht chose to adapt Hölderlin's translation. Ultimately, perhaps he sensed the potential for epic theater (or "tragedy of revolution") that existed within Hölderlin's translation. He said of the play, for instance, that "Hölderlin's language in antigone deserves deeper study than I was able to give it this time. it is of astounding radicalism."[32] The accuracy or inaccuracy of Hölderlin's translation was most likely secondary to Brecht's goals of using the play to make visible the economic forces that shaped the war and to illustrate the way a tyrant was allowed to rule because of the complicity of his populace.

Brecht altered much of the play in an effort to highlight these polemical points. At the end of the play, for example, Kreon tells the chorus made up of "yes men," "You agreed to everything when you challenged nothing; that means you're committed!"[33] ("Ihr habt/ Alles geduldet, wo ihr's nicht fordertet. Das/ Verwickelt euch!"[34]) In this, and in other ways, Brecht's *Antigone* is an indictment of those Germans who did not challenge Hitler. Unlike the Antigone in Sophocles' original play, the speeches delivered by Brecht's Antigone serve more to highlight the injustice of war and tyranny than the injustice that has been done to her and her family. Like Hölderlin and Williams, Brecht is highlighting the political in tragedy, instead of the individual hero. Antigone, in addition to mourning for her brothers, also mourns for her country, which has ruined itself by following Kreon. She accuses Kreon of tyranny and issues the warning, "Anyone who uses violence against the enemy will turn and use violence against his own people."[35] ("Und wo's der Gewalt gegen andere brauchet/ Gegen die Eignen braucht's der Gewalt dann."[36]) This line, when paired with Brecht's repeated use of the word "ungeheuer" (monstrous) in this play (taken directly from Hölderlin's translation), ties Kreon and his people to the "monstrous" acts of the European Holocaust, reminds audiences that the Holocaust was an extension of fascism, totalitarianism, and war, not an exaggeration of them.

Brecht, however, was too close to the events of World War II to rationalize them. He was working on his *Antigone* at the same time he was learning more details about the horrors of the war and its aftermath. The few journal entries he wrote about the writing and production of the play, are almost always connected in some way to news of the war. On December 25, 1947 he wrote, "on christmas eve CAS and ERIKA come round. we work on the ANTIGONE. first we twiddled the radio knob but the only german station we could find was broadcasting endless lists of names of missing soldiers, and the neher's son is missing in the USSR." [37] Other entries written in January, also link the play to the news of the time. In two separate entries written on the same day, January 5, 1948, Brecht again indirectly links his play to news of the war. He writes that the violence in *Antigone* illustrates how "basic humanity, under too much pressure, explodes, scattering everything with it into destruction." Then, that same day, he describes his reaction to the Nurenberg trials, saying, "again it strikes me forcefully how much such a chunk of reality, simply by its size, defies rational and moral judgement."[38] Monstrous and inhuman behavior that defies rational judgement is referred to several times in the play.

For example, Brecht's politicized Antigone debates with "die Alten," who mock her in much the same way the chorus does in Sophocles' *Antigone*. However, while Sophocles' *Antigone* mourns the loss of her future and the fact that she will never be a bride or a mother, Brecht's Antigone leaves the stage mourning for her nation and cursing those who allowed a tyrant to ruin it. As she is led away to her tomb she says to "die Alten,"

> Don't think you're safe. You're really the victims. More mangled bodies will be heaped up for you, unburied as

a cairn for the unburied. . . . You, who called for booty, you will not see full wagons, but empty ones. I mourn for you, survivors,--what you will see when my eyes will be filled with dust. Lovely Thebes, my homeland, my city . . . my voice falters to say what will become of you. You have spawned the inhuman. Therefore you must come to dust.[39]

Denkt nämlich nicht
Ihr seid verschont, ihr Unglückseligen.
Anderer Körper, zerstückte
Werden euch liegen, unbestattet, zu Hauf um den
Unbestatteten. Ihr, die dem Kreon den Krieg
Über unheimische Marken schlepptet, so viele
Schlachten auch dem glücken, die letzte
Will euch verschlingen. Ihr, die Beute rieft, nicht
Volle Wagen werdet ihr kommen sehen, sondern
Leere. Euch beweine ich, Lebende
Was ihr sehen werdet
Wenn mein Auge schon voll des Staubs ist! Liebliche Thebe
Vaterstadt! Und ihr, Dirzäische Quellen
Um Thebe rings, wo die Wagen
Hochziehn, oh, ihr Haine! Wie schnürt's mir den Hals zu
Was dir geschehen soll! Aus dir sind kommen
Die Unmenschlichen, da
Mußt du zu Staub werden.[40]

Is Antigone speaking for Brecht, scolding the German people? If so, it is not the "objective," theoretical Brecht attempting to highlight alterable social conditions, but instead an exile angry at the destruction of his homeland—"Liebliche Thebe Vaterstadt!"—that he will never be able to return to because it will never be the land from which he came. Antigone says that following a tyrant into an imperialistic war has made the people of Thebes "die Unmenschlichen," inhuman. Words like "Unmenschlichen" and "Ungeheuer," meaning inhuman or monstrous, signal an excess and a horror uncharacteristic of Brecht's writing. The most significant use of the word "monstrous" is in his revision of the famous "Ode to Man" recited by the chorus. The result is that what has traditionally been translated to mean "Numberless are the world's wonders, but not more wonderful than man,"[41] has been revised in Brecht's version into "There is much that is monstrous. But nothing more monstrous than man."[42] ("Ungeheuer is viel. Doch nichts/ Ungeheuerer als der Mensch."[43])

Brecht did not only choose to keep Hölderlin's use of the word "Ungeheuer"; he also added lines to the "Ode to Man" choral recitation that remove any ambiguity from the word's meaning.

> For he who finds no enemy becomes his own enemy. As though he were an ox, he yokes the neck of his neighbor, but his neighbor tears it off. If he advances he steps across the bodies of his own people. He can't fill his own stomach. But he builds a wall around his property; and the wall: It must be torn down! Open the roof to the rain! He counts what is human as nothing at all. He has become his own monster.[44]

> Der nämlich keinen findet, zum eigenen
> Feind wirft er sich auf. Wie dem Stier
> Beugt er dem Mitmensch den Nacken, aber der Mitmensch
> Reißt das Gekröse ihm aus. Tritt er hervor
> Hart auf seinesgleichen tritt er. Nicht den Magen
> Kann er sich füllen allein, aber die Mauer
> Setzt er ums Eigene, und die Mauer
> Niedergerissen muß sie sein! Das Dach
> Geöffnet dem Regen! Menschliches
> Achtet er gar für nichts. So, ungeheuer
> Wird er sich selbst.[45]

"Ungeheuer," a word that is ambiguous in Hölderlin's translation—Steiner writes that "ungeheuer" is a "densely packed word which comports 'what is monstrous,' 'what is uncanny,' 'what is strangely, hauntingly excessive both in respect of the positive and the negative'"[46]—has been given a more narrow definition by Brecht through his additions to the text. In his *Antigone* the word means "monstrous" or "inhuman" and points specifically to brutal behavior toward fellow humans: people who view and treat others as less than human, are themselves inhuman.

Brecht's use of the word "ungeheuer" in this play, which separates the human from the inhuman and the ordinary from the excessive, seems to be at odds with his Marxist theories about the war. He believed that "inhuman" behavior *is* human, caused by humans, and alterable by humans. He also believed there was nothing "monstrous" about the events of World War II. In a journal entry dated April 13, 1948, he wrote,

> as for the efforts to isolate national socialism intellectually as a series of excesses, exaggerations, what was it that was done to excess, exaggerated? the gas-chambers of the ig-farben trust are monuments of bourgeois culture in our time. ss leader heydrich (or was it kalten-brunner?) was an 'outstanding lover of bach,' einstein plays in a quartet and is a humanist, and somewhere there are bomb factories working day and night.[47]

Brecht's understanding of the ordinary, rational character of terror, genocide, war, and fascism is at odds with the way he portrayed these in *Antigone*. Brecht begins by trying to outline the capitalistic and imperialistic causes of the war, but finally can only explain the events of the war by describing them as "monstrous" and "inhuman."

To say Brecht's *Antigone* is a failure because he cannot adequately explain the causes of war or the reasons for the European Holocaust is unfair, but his choice of language, especially the language used to describe the German people and his homeland, is telling. Also, many have criticized Brecht for the contradictions and inconsistencies in his work, theory, and his life, but I do not want to add to this criticism. I do not see the contradictions in Brecht's *Antigone* as a "failure" in the work, but instead as a means to understand Brecht as a writer in exile and his *Antigone* as an example of exile literature. He is, often clumsily, using the play to work through ideas that are beyond language: the atrocities of the European Holocaust, the aftermath of a world war, the lingering effects of his experiences in the United States that ended with an appearance before the H.U.A.C., and his ambivalent identity as a person living between nations.

Said argues in his essay "Reflection on Exile" that, while the "poetry of exile" is often romanticized, the work of exiles is often actually marked by overstatement, exaggeration, and willfulness. "Composure and serenity are the last things associated with the work of exiles. Artists in exile are decidedly unpleasant."[48] These characteristics of the work of exiles are the result of a feeling of "orphanhood." And in defense, "the exile jealously insists on his or her right to refuse to belong." In the context of Said's observations about the literature of exile, Brecht's choice of the willful Antigone, a stubborn girl who refuses to belong, is not as contradictory as it may first appear merely in the context of Brecht's theoretical writings. Brecht's *Antigone,* in many ways, embodies some of the seemingly contradictory characteristics of exile literature and identity.

Brecht's *Antigone* is simultaneously an exile without a national identity and a person with a fierce love of her homeland: "How beautiful Thebes was when we lived under the trees, in peace and unafraid. But you had to drag them all the way to Argos, so you could rule over them there too."[49] ("Thebe, lieblich, wenn/ Angstlos gelebt wird, unter den Bäumen; du/ Mußtest zum fernen Argos sie schleppen, über sie/ Zu herrschen auch dort."[50]) It is clear that Antigone stands up to Kreon because she loves her homeland and she believes he has destroyed his/her country by dragging it into an imperialistic war. She sees herself as defending her state against a tyrannical ruler—Brecht's Antigone is a patriot. Said argues that nationalism is bound to the condition of exile because one cannot be an exile without an identification with nation. He goes on to write that because exiles are denied an identification with place, they are "cut off from their roots, their land, their past,"[51] that they feel "an urgent need to reconstitute their broken lives, usually by choosing to see themselves as part of a triumphant ideology of a restored people." By removing the ambiguity from Sophocles'/ Hölderlin's *Antigone,* Brecht has re-imagined a Kreon who is clearly in the

wrong and an Antigone who is clearly in the right in the civil disobedience that results in her being expelled from the community.

When Kreon chides Antigone for insulting her country (by daring to defy him), she answers, "My country is not only the earth, or the house built by sweat that stands helplessly in the path of the fire, not a place where I can't hold my head up," to which Kreon responds, "Your country no longer claims you as her own, but throws you out like the polluted filth that dirties all it touches."[52] (Antigone: "Heimat ist nicht nur/ Erde, noch Haus nur. Nicht, wo einer Schweiß vergoß/ Nicht das Haus, das hilflos dem Feuer entgegensieht/ Nicht, wo er den Nacken gebeugt, nicht das heißt er Heimat." Kreon: "Dich aber heißt die Heimat nicht mehr die ihre/ Sondern verworfen bist du wie beißender Dreck, der besudelt."[53]) This exchange shows Antigone exiling herself before Kreon exiles her, even though she has a clear love for and identification with her nation. These contradictions in the character of Antigone and her shifting identification with place, coincide with the shifting identity of the exile—ousted from home, but insisting on one's own willful refusal to belong; claiming an identity that is simultaneously nationalistic (or perhaps nostalgic) and an identity that is also outside of place. In addition to embodying Said's general claims about exile, Antigone's above speech also marks an exile identity that is specific to World War II Germany. Her speech echoes the writing of Theodor Adorno, an exile from Germany, who wrote, "the house is past. The bombings of European cities, as well as the labour and concentration camps, merely precede as executors, with what the immanent development of technology had long decided was to be the fate of houses. These are now good only to be thrown away like old food cans . . . it is part of morality not to be at home in one's home."[54] Both Adorno and Antigone (Brecht) describe home as a place of destruction; and since this home is being destroyed, they must find other sites of identification that are not connected to place. Said sees this distance from "home" as a productive space for thinking about identity and nation objectively. He says, "exiles cross borders, break barriers of thought and experience."[55]

Said sees both positive and negative possibilities in the shifting identity of the exile, and Brecht (known for his life of contradictions) seems to have lived out both of these possibilities. In his essay, "Brecht: The Bitter Bread of Exile," Martin Esslin shows that Brecht's identity and art were permanently altered by his years in exile. The most telling evidence of this change was Brecht's choice of citizenship and residency when he returned to Europe: He requested and was granted Austrian citizenship and lived in East Germany as an "Ausländer." "Perhaps," Esslin notes, "he remembered that in the Soviet Union those who had acquired Soviet citizenship were shot, whereas foreigners had a chance of being deported."[56] Brecht chose, for whatever reason, to continue to live as an outsider, even after he returned home from his exile, which means that despite years of yearning for his homeland, he saw some benefit in maintaining his identity as an exile, saw some strength in an identity between borders. Said writes that "exile is strangely compelling to think about but terrible to experience."[57] While

Brecht's position as exile may have created a new space from which he could speak, it also permanently damaged him as a person. Esslin ends his essay by quoting Brecht, late in life, still identifying himself as an exile, still seeing himself as an outsider, years after his return to Germany. "Once an exile," Esslin comments, "always an exile."[58]

Brecht's version of *Antigone* marks a time in the playwright's life when he was uncertain of his role as a political playwright, uncertain about the future of his country, and anxious about his own identity. This uncertainty is most evident in the last—and, in many ways, most Brechtian—lines of his *Antigone* revision. Brecht has dramatically altered the last lines of the chorus, which in the original *Antigone* praise wisdom that only can come with submission to the gods and with old age. The original play ends with the warning:

> There is no happiness where there is no wisdom;
> No wisdom but in submission to the gods.
> Big words are always punished
> And proud men in old age learn to be wise.[59]

Brecht has changed—almost reversed—the meaning of these lines in an effort to highlight the need for action, even in the face of ignorance. He altered the ending to read, "For time is short and the unknown surrounds us; and it isn't enough just to live unthinking and happy and patiently bear oppression and only learn wisdom with age."[60] ("Denn kurz ist die Zeit/ Allumher ist Verhängnis, und nimmer genügt sie/ Hinzuleben, undenkend und leicht/Von Duldung zu Frevel und/Weise zu werden im Alter."[61]) When Brecht said that there must be a "starting point in the general ruin," he was speaking of German theater and of the German populace, but I believe he also was speaking of and to himself.[62]

Notes

[1] Judith Malina, translator. *Sophocles' Antigone in a Version by Bertolt Brecht* (New York, New York: Applause, 1990), p. 33.

[2] Edward Said. "Reflections on Exile" in *Reflections on Exile and Other Essays* (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2000), pp. 173-186, here p. 177.

[3] Peter Thomson. "Brecht's Lives" in Peter Thomson and Glendyr Sacks, Editors. *The Cambridge Companion to Brecht* (New York, New York: Cambridge University Press, 1994), pp. 22-39, here p. 36.

[4] Brecht was also working on *A Short Organum* at the time, a brief theoretical text that marks a shift in Brecht's thinking about the practice of theater. John Fuegi notes that *A Short Organum* "throws away, or retreats from many of [Brecht's] more radical ideas from the twenties and the thirties." Fuegi, John. *Brecht and Company: Sex, Politics, and the Making of Modern Drama* (New York, New York: Grove Press, 1994), p. 494.

[5] Malina, p. 14. I have chosen to quote both from Judith Malina's translation of Brecht and from the original text. While Malina's is a fine translation, it does not convey the poetic use of language that is in the original.

[6] Bertolt Brecht, *Die Antigone des Sophokles* in Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, and Klaus-Detlef Müller, Editors. *Werke: Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, Band 8* (Berlin, Weimer, and Frankfurt: Aufbau and Surcamp, 1987-2000), pp. 194-242, here p. 198. As is the case with several other works by Brecht, his version of *Antigone* was written collaboratively. Caspar Neher and Brecht worked together to stage the play after Neher recommended Brecht rework the Hölderlin translation. Also, according to Klaus Völker, Brecht worked on the play with Hans Gaugler, who played the role of Kreon. Völker, Klaus. *„Die Antigone des Sophokles:* Nach der Hölderlinschen Übertragung für die Bühne bearbeitet: Entstehung, Text" in Jan Knopf, Editor. *Brecht-Handbuch: Theater: Eine Ästhetik der Widersprüche* (Stuttgart: J.B. Metzlersch Verlagsbuchhandlung, 1980) pp. 271-273, here p. 271.

[7] George Steiner. *Antigones* (New Haven: Yale University Press, 1984), pp. 142-3.

[8] Malina, p. 14.

[9] Brecht, p. 198-199.

[10] Malina, p. 16.

[11] Brecht, p. 200.

[12] Malina, p. 20.

[13] Brecht, p. 203.

[14] Malina, p. 21.

[15] Brecht, p. 204.

[16] John Willett, Translator and Editor. *Brecht on Theater: The Development of an Aesthetic* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1964), p. 272.

[17] Willett, p. 277.

[18] Willett, p. 210.

[19] Hugh Rorrison, Translator. John Willett, Editor. *Bertolt Brecht: Journals, 1934-1955* (New York, New York: Routledge, 1996), p. 386. Brecht's journal entries were usually written in the lower case. From here on, this source will be cited as Journals.

[20] Journals, p. 38.

[21] Willett, p. 239.

[22] Willett, p. 209.

[23] Steiner, p. 68.

[24] Journals, p. 377.

[25] Steiner, p. 73.

[26] Steiner, p. 81.

[27] Steiner, p. 81.

[28] Raymond Williams. *Modern Tragedy* (Ontario, Canada: Broadview Press, 2001), p. 55.

[29] Williams, pp. 54-5.

[30] Williams, p. 77.

[31] Williams, p. 77.

[32] Journals, p. 380.

[33] Malina, p. 61.

[34] Brecht, p. 238.

[35] Malina, p. 32.

[36] Brecht, p. 213.

[37] Journals, p. 381.

[38] Journals, p. 381.

[39] Malina, pp. 48-9.

[40] Brecht, p. 227.

[41] Sophocles. *Antigone.* Dudley Fitts and Robert Fitzgerald, Translators. In Lee A. Jacobus, Editor. *The Bedford Introduction to Drama, Fourth Edition* (New York, New York: Bedford, 2001), pp. 108-125, here p. 113.

[42] Malina, p. 25.

[43] Brecht, p. 208.

[44] Malina, p. 26.

[45] Brecht, p. 209.

[46] Steiner, p. 173.

[47] Journals, p. 389.

[48] Said, p. 182.

[49] Malina, p. 31.

[50] Brecht, p. 213.

[51] Said, p. 177.

[52] Malina, p. 33.

[53] Brecht, p. 214.

[54] Quoted in Said, p. 184.

[55] Said, p. 185.

[56] Martin Esslin. "The Bitter Bread of Exile: Brecht between the Soviet Union & The USA." *Encounter,* 59, 6 (December 1982) pp. 9-24, here p. 23.

[57] Said, p. 173.

[58] Esslin, p. 24.

[59] Sophocles, p. 105.

[60] Malina, p. 64.

[61] Brecht, p. 241.

[62] I want to express my thanks to the following people, who helped me to write and revise this essay: Jim Knapp, Steven D. Krause, Craig Dionne, Irmgard Wannamaker, and Stefan Kiesbye. I also want to thank the members of the Eastern Michigan University English Department Faculty Writing Group for their advice on earlier drafts of this essay.

Bert Brecht im Garten des elterlichen Wohnhauses, Herbst 1915.

Der gute Mensch—mein unbekannter Feind: Beginn einer Brecht-Erfahrung im Sudan

Alexander Stillmark

Vorbemerkung

Im Beiprogramm des ITI-Festivals Theater der Welt 2005 in Stuttgart fand ein mehrwöchiger Workshop statt, der 16 Schauspieler aus dem Sudan, Pakistan, Palästina und eine Deutsch-Türkin zusammenführte. Dieser Workshop war der Start für ein langjähriges Kooperationsprojekt der ITI-Zentren von Deutschland und dem Sudan, unter Einbeziehung des CTO Rio de Janeiro („Theater der Unterdrückten") und Eugenio Barbas Zentrum in Holstebro (Dänemark). Das Ziel ist, in Khartoum ein Kompetenz- und Ausbildungszentrum für Theater in Konfliktregionen aufzubauen. Mit dieser Hilfe zur Selbsthilfe reagieren die beiden Zentren auf die sich verschärfenden Konflikte in den Ländern Afrikas, speziell im Sudan mit seinen erklärten und unerklärten Vernichtungskriegen. Nicht ein Brechtworkshop oder eine Aufführung war das Ziel, vielmehr ging es darum, anhand von ausgewählten Szenen, Erfahrungen im Umgang mit der Dialektik von Konflikt und Hilfe zu sammeln und die Gruppenbildung zu beginnen. Sollten doch aus dem Kreis der Teilnehmer die späteren Leiter der Spielgruppen gebildet werden, die vor Ort helfen, Konfliktlösungen und Konfliktprävention mit Theatermitteln zu befördern. Als Textgrundlage diente uns Brechts *Der gute Mensch von Sezuan*.

Der Aufbau des Zentrums in Khartoum vereinigt zwei längerfristige Projekte gleicher Intention der CIDC beider Länder. (CIDC ist das „Cultural Identity and Development Committee," eines von den acht Committees des ITI.) Das erste ist das deutsche Projekt „My unknown enemy"—ein Begegnungsworkshop für Schauspieler verfeindeter Länder. Und das zweite ist das sudanesische „Theatre between Frontiers," das im Niemandsland während einer Waffenruhe bei den Kriegen im Osten des Sudans stattfand. Die Schauspieler aus den nicht-sudanesischen Ländern hatten bereits früher an „Unknown enemy"-Projekten teilgenommen und waren eingeladen, ihre Erfahrungen an die Neuen weiterzugeben und so den Arbeitsprozeß zu beschleinigen.

Das Training der Trainer

Die Sudanesen hatten noch nie an einem derartigen Workkshop teilgenommen, waren auch z.T. zum ersten Mal außerhalb ihres Landes. Sie sind der Kern einer Gruppe von Trainern, die nach diesem Workshop ihrerseits Gruppen von Schauspielern bilden, die direkt in den Konfliktregionen arbeiten werden. Bei einem hohen Stand an Analphabetismus und einrechnend, nicht nur daß sich im Vielvölkerstaat Sudan die unterschiedlichsten

Young Mr. Brecht Becomes a Writer / Der junge Herr Brecht wird Schriftsteller
Stephen Brockmann et al., eds., *The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch*
Volume 31 (Pittsburgh: The International Brecht Society, 2006)

Kulturen mit je eigenen Sprachen mischen, sondern auch daß sich in den Flüchtlingslagern neben den Problemen des alltäglichen Überlebens viele Konflikte an den Sprachbarrieren entzünden, wird nicht zuletzt das Theater zu einem wichtigen Verständigungs- und Aufklärungsmittel. Die Theaterleute werden mit Konflikten aller Art konfrontiert sein: ethnische, soziale, und religiöse Probleme, Fragen der Gesundheitsaufklärung, der Beförderung einer Friedenskultur usw. Einige hatten bereits im Rahmen der SOS-Kinderdorfarbeit erste Erfahrungen bei der Resozialisierung von Kindersoldaten im Südsudan gemacht.

Im Zentrum der Beschäftigung mit dem Stück stand zunächst vor allem unsere eigene Position: der Helfer, seine vielen Gesichter und die Ambivalenz von Hilfe in unserer Zeit. Die intensive gemeinsame Beschäftigung mit Brecht soll den Blick auf die Widersprüche unserer Zeit schärfen. Gleichzeitig ist die Brecht-Methode mit ihrer Dialektik ein Universalwerkzeug, ein „Generalschlüssel," mit dem sich viele Türen der Theaterarbeit öffnen lassen. Unterschiedliche künstlerische Methoden und Instrumentarien werden den Trainern in diesem longtime-project an die Hand gegeben: das Brecht-Theater als Grundlage, das Forum Theater von Augusto Boal, und dieTheateranthropologie des Eugenio Barba. Alle drei Theaterformen stellen den Menschen ins Zentrum ihrer künstlerischen Arbeit; sie wollen eingreifend verändern, die Menschen aktivieren. Das Moment der Hilfe zielt auf die Veränderung einer sich bedrohlich rasant verschlechternden Lebenssituation; die Realität wird nicht mehr passiv duldend hingenommen. Dabei ist die Art der Veränderung am Machbaren orientiert, was bei vielen Situationen in Afrika schon fast utopisch erscheint. Je mehr sich das tägliche Leben der Einflußnahme des Einzelnen entzieht, um so dringender ist hier die Aktivierung der Selbsthilfe. Und immer wieder das große Geschäft, der Deal mit der Charity, Hungerhilfe als Seelenfang. Ein Netzwerk von Hilfsorganisationen sind auf dem Markt und allzu oft wird die Hilfe „transformiert," d.h. aus Hilfsgütern wird Geld, das Geld fließt z.T. in private Taschen und z.T. zurück auf europäische Banken und erscheint früher oder später in Form von Waffen wieder im Sudan. Dieses größte Land Afrikas hat eine Vielzahl von Kulturen, Sprachen und Religionen. Die Frage der Einheit des Staates ist unter diesen Umständen ein Zentralproblem und viele Konflikte sind darin begründet oder zielen darauf ab oder werden unter diesem Aspekt geschürt und manipuliert. Dabei sind die Großmächte mit ihrem unstillbaren Hunger nach Ressourcen, jetzt vor allem ÖL(!), die eigentlichen Hauptakteure hinter den Kulissen, und so revitalisiert man den Krieg von Friedensschluß zu Friedenschluß.

Ich war sehr gespannt, wie die sudanesischen Theaterleute auf den Brecht-Text reagieren würden, ob und wie sie sich mit diesen szenischen Situationen artikulieren könnten. Wir hatten einzelne Aspekte der Begriffe von Hilfe und Helfer spielerisch untersucht, Begriffe, die in unserer späteren Arbeit Schnittstellen sein würden—uneigennützige Hilfe, absichtsvolle Hilfe, der hilflose Helfer, die unterlassene Hilfe usw.—und wir erhielten so einen Einblick in das alltägliche Leben im Sudan. Fast übergangslos kamen wir dann von den Improvisationen zum szenischen Spiel, das die Spieler

mit großer sozialen Phantasie auf ihre alltäglichen Erfahrungen bezogen. Vor allem der dialektische Aufbau der Figuren faszinierte sie. Anfangs wurde, wie so oft, nur die erste Vermittlungsebene gespielt, eben das, was beim flüchtigen Lesen irgendwie emotional stimmig scheint. Wenn wir aber dann die Texte Satz für Satz befragten, die Situationen analysierten, bekam das Spiel gesellschaftliche Relevanz. Welche Gesichter hat Shen Te? Ist sie wirklich von vornherein dieser Gutmensch, für die man sie so oft hält? Sie weiß, daß jeder in Sezuan sie für einfältig und dumm hält, wenn sie die Gesetze der Götter befolgt und Menschlichkeit zeigt. Wo andere mit „gesundem" Egoismus agieren, zeigt sie Güte bis zur Selbstaufgabe.

Die pakistanische Schauspielerin Asma spielte anfangs den Altruismus als Charakter der Shen Te, und sie wurde unwirklich-edel, utopisch. Dann jedoch wurde es schmerzhaft für sie, wenn sie bei vollem Bewußtsein ihrer Lage dennoch die Gebote der Götter befolgen wollte. Es forderte enorme Kraft, sich über all die negativen Erfahrungen hinwegzusetzen, die eine alleinstehende Frau alltäglich macht. Zugleich wurde ihre Hilfe, dieser Kampf mit der Unmöglichkeit, aber auch tragi-komisch. Wir als Zuschauer waren plötzlich einbezogen in die Auseinandersetzung, sahen unsere Schmerzen, unsere Hoffnungen, unsere besten Eigenschaften im tiefen Konflikt mit den bitteren Erfahrungen in einer kalten Welt. Die Kälte in den Beziehungen der Menschen in Deutschland fiel den Sudanesen bei ihrem Festivalaufenthalt in Stuttgart besonders auf, sowie die Ordnung und Sauberkeit, die über alles ging und keine Ausnahmen zu dulden schien. Für alles gab es Regelungen. Obzwar Stuttgart eine sehr gastfreundliche Stadt ist und sie als Ausländer kaum Schwierigkeiten hatten, registrierten sie dennoch mit sicherem Instinkt, daß diese deutsche Kultur limitiert ist, und sie bemühten sich diese Limits zu erkennen und sich daran zu halten. Sie hatten ihre Visa nur unter der besonderen Auflage erhalten, daß keiner der Afrikaner in Deutschland bleibt und sie wieder in den Sudan zurückkehren. (Und sie hielten sich daran!) Schon dieses Prozedere zeigt, in welcher Situation unsere Begegnung stattfand, wie scharf man im Vereinigten Europa die Arbeit mit Afrikanern beobachtet, wenn sie statt in Afrika innerhalb der Grenzen der EU abspielt. Sie waren auffällig und determiniert in jedem Fall durch ihre Hautfarbe. Diese Grenze konnte niemand negieren.

Ich hatte gebeten, sich auf den Workshop vorzubereiten, indem die Teilnehmer zwei Versionen von der „Ankunft de Götter" in je verschiedenen Kulturkreisen des Sudan vorab erarbeiten. Als Beispiel aus dem Süden des Landes, der von Stämmen bewohnt ist, die teils christlichen Glaubens sind, mehrfach jedoch ihre Naturgötter verehren, hatten sie aus dem Wasserverkäufer Wang einen Fischer gemacht, der, weil der Fluß keine Fische mehr hat, sehnlich die Götter erwartet und herbeiruft. Als sie endlich erscheinen, dürfen sie nicht angesehen werden. Nur kriechend und gebückt bewegt sich der Fischer unterwürfig vor ihnen auf Boden. Er akzeptiert ihre Strafen und eilt sich, ein Nachtquartier für sie zu finden, das er nach langen Suchen bei der Hure Shen Te findet. Als sie herauskommt und die Götter in ihr Haus einlädt, denn sie liegen erschöpft vom langen Weg schlafend auf der Straße, schutzlos den verächtlichen Bemerkungen und Tritten der

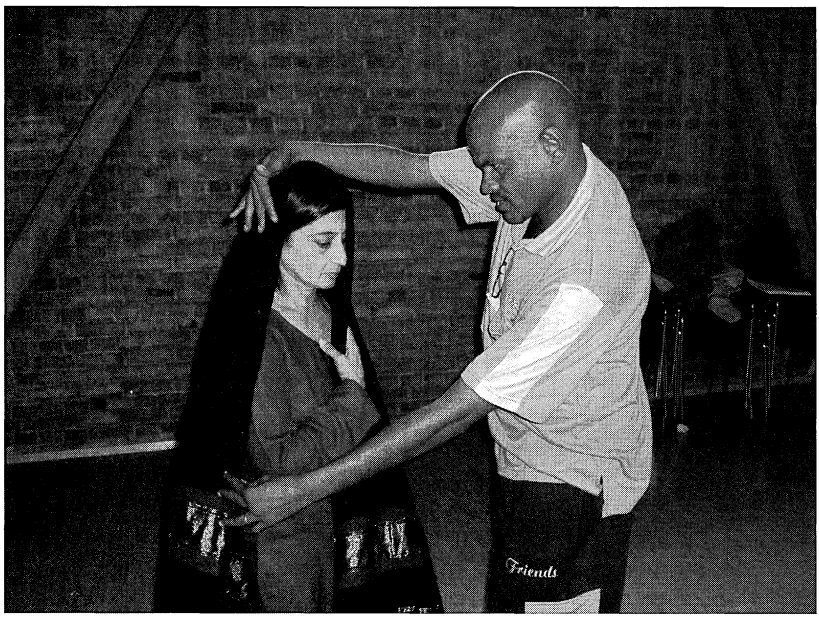
nächtlichen Kunden der Shen Te ausgesetzt, folgen die Unsterblichen erfreut tanzend den wiegenden Hüften der Frau. (Amphitryon läßt grüßen.) Es ist eine direkte, persönliche Beziehung Mensch zu Gott, die gekennzeichnet ist durch grenzenlose, verehrungsvolle Furcht und Verständnis. Und die Götter revanchieren sich mit einem Wunder: fortan hat der Fluß wieder Fische.

Die Version aus dem Sufi-islamischen Norden ist geradliniger. Hier erschienen dem Wang, der neben einem leeren Wassertank lebt, drei Sufi-Sheiks, denn Gott ist im Islam nicht abbildbar. Als sich der Wasserverkäufer an die Prostituierte Shen Te erinnert und sie um ein Nachtquartier für die müden Sheiks bittet, wird an ihr gerade ein Sufi-Ritual des Exorzismus, der seelischen Reinigung vollzogen. Es besteht darin, eine Frau, die unmoralisch oder anderweitig vom bösen Geist besetzt ist, in Rausch zu versetzen und sie ihre bösen Gedanken realisieren zu lassen, sie zu lauten Rhythmen tanzen zu lassen, ihr jeden Wunsch zu erfüllen (sei es Alkohol, sexuelle Genüsse usw.), damit der böse Geist den Körper schneller verlassen könne, und sie gereinigt, wieder ein frommer Mensch werde. Solcherart gereinigt, nimmt Shen Te die Götter selbstverständlich auf. Sie ist also schon vorher gespalten in einen guten und einen bösen Teil, und der böse wurde bereits vertrieben. Später wird sie dann wieder—vom Bösen besetzt—rückfällig und lügt. Wissen das auch die anderen Mitbewohner, wenn sie nach dem Vetter fragen? Zum Vergleich: Eine Alkoholikerin, die auf Entzug war, würde wieder trinken. Der Crash der Widersprüche sollte offenbar gemildert werden, ein sanfter Zusammenstoß der Gegensätze im Sinne eines positivistisch-religiösen Harmoniebedürfnisses bei der Darstellung menschlichen Zusammenlebens im Islam. Denn die Tatsache, daß die Götter bei der Prostituierten unterkommen, bei einer gesellschaftlich Unakzeptablen, deren Gewerbe verboten ist, hat im streng moralischen Khartoum mehr Brisanz als im libertinären Westen.

Doch ein anderer Punkt ist gravierender. Unsterbliche können menschlich irren, wenn sie mit ihrer Schöpfung konfrontiert sind, aber ein Sheik ist kein unsterblicher Schöpfer, steht also anders in der Verantwortung dem Menschen gegenüber. Er bleibt immer ein Mittler, ein Verwalter heiliger Schriften. Erst die Rückbesinnung auf den Ort des Stücks: SEZUAN, machte uns wieder frei, mit dem Spiel souverän umgehen zu können. Im Kunst-China Brechts gibt es viele Götter, und einige unserer Etüden spielten denn auch mit dem Begriff des Götterhimmels von Sezuan. Für alles gab es plötzlich eine Gottheit: für Gutes und für Schlechtes. Vom Gott der Waffen über den Gott des Alkohols zum Gott der Liebe bis zu zum Gott des Internets und dem des Theaters. Auch den Gott des Lachens gab es, der sich überall einmischte und alles von seiner Position des Lachens aus sah. Aber mit dem wollte so recht keiner wirklich spielen. Die meisten empfanden ihn als zu aufdringlich, respektlos exponiert und unangenehm. Sie wollten lieber in einer seriösen, göttlichen Anonymität geschützt bleiben. Das Lachen machte sie öffentlich und damit schutzlos. Und es weckte auch Aggressionen bei den Spielern. Die Subversivität der Komödie trat hervor.

Für die brechtsche Ironie, daß die Geschöpfe Gottes, die Menschen, Spaß daran haben könnten, zu sehen, wie der Götterhimmel ratlos vor

seiner Schöpfung steht, dafür fehlte beiden Versionen der Sinn. Viel zu streng wurde jeweils im religiösen Heilsdenken das Ergebnis präsentiert, anstatt die Zuschauer über den Humor zu mobilisieren. Ganz im Gegensatz zu unserer zukünftigen Arbeit, bei der es darum gehen wird, daß die Zuschauer



Lösungen finden sollen, daß die Menschen aus der Lethargie des Elends den Mut gewinnen, sich selbst zu helfen, was auch heißen wird, mit einem Minimum an Hilfe von außen durch eigenen Einsatz die aussichtslose Lage zu verändern, d.h. wieder eine Perspektive zu bekommen. Später, beim Cairo Experimental Theatre Festival, zu dem die Sudanesen eingeladen waren, um über den Start unseres Projektes zu berichten, zeigten sie eine andere Fassung: Wang fand den Brunnen versiegt und lief zum Sheik. Hatte der noch in Stuttgart gescholten: warum habt ihr die Kanäle verfallen lassen?!—also, auf das praktische Leben verwiesen—antwortete er jetzt: Allah wird es geben!

Und mit Lobpreisungen Gottes verließ ihn der Wasserverkäufer—unter dem schallenden Gelächter des ägyptischen Publikums. Denen gefiel diese frech-verfremdete provokative Lösung.

Die Gaben des Shui Ta

Es galt Shui Ta, den bösen Vetter („ein Mann wie ein Messer"), diese Notlüge, diese leichte Erfindung der Armen um eine Nacht länger im Haus der Shen Te bleiben zu können, von einer allgemeinen Verteufelung zu reinigen. Wir

fanden ihn eher unsentimental, scharfdenkend und realistisch handelnd im Zwecksinn der Marktgesetze. Er zwingt die Leute zu arbeiten, macht sie produktiv. Mit ihm ist der technische Fortschritt auf die Bühne gekommen, und in einer kleinen Improvisation zeigten die Sudanesen, welche Gaben sie von ihm erwarten: Lohn, Arbeitsvertrag, Jobs, Sprachcomputer um fremde Sprachen zu erlernen, Medikamente, Öffnung der Welt, ein neues Leben beginnen, neue Kleider—neue Positionen, Fahrkarte um nach Europa zu emigrieren, Freiheit...

Afrikanisches Feuerwerk

BevölkerungsEXPLOSION
InformationsEXPLOSION
ArmutsEXPLOSION
EXPLOSION der Aussichten auf Gewinn
HIV-EXPLOSION
HungerEXPLOSION
EXPLOSION der Umweltschäden
GewaltEXPLOSION
MigrationsEXPLOSION

Zum Beispiel die Frauenfrage

Die Protagonistin des Stückes ist die Prostituierte Shen Te, eine Frau. Warum nahm Brecht nicht „einen guten Mann von Sezuan" an ihrer statt? Selbst nach dem letzten Sklaven in Sezuan käme noch die Frau des Sklaven.

Mit unseren Analysen und Improvisationen stießen wir täglich an die Frontlinie der Geschlechter; an die gesellschaftliche Position der Frau im Stück, in Europa, im Sudan, im Islam. Es war vor allem die Stellung der Frau im Islam, die immer wieder Fragen aufwarf. Notizen einer Diskussion:

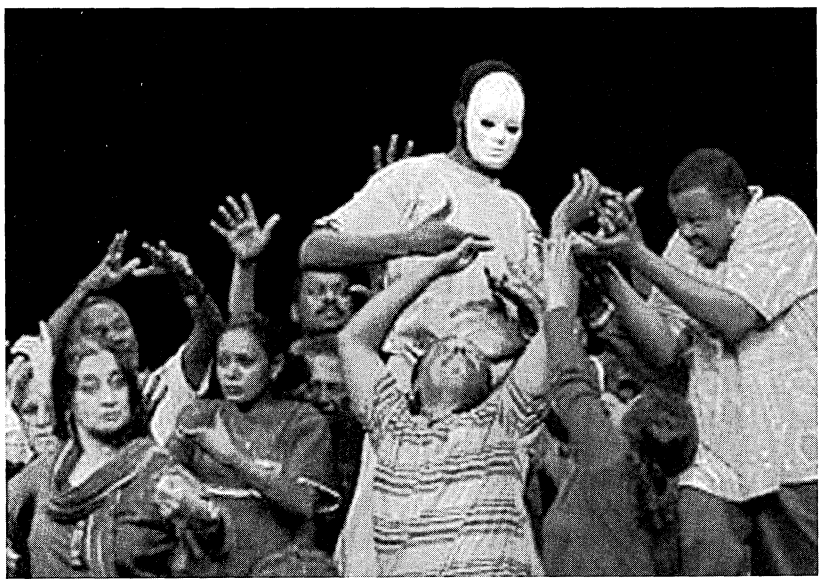
Sudan: Wir verehren unsere Frauen! Die Frauen sind bei uns frei und geschützt! Seht doch die Frauen hier im Westen! Die Frauen sind bei uns an der Stelle in der Gesellschaft, wo sie richtig sind! Es ist die gottgegebene Teilung: Der Mann herrscht draußen in der Gesellschaft, und die Frau herrscht im Haus! Also stellt sich eine Frauenfrage in unserer Gesellschaft nicht. Frauenwahlrecht ist kein Gegenstand für Theater! Wir lassen uns unseren Glauben und die gottgegebene Ordnung nicht nehmen!

Gegenfragen: Und die Zwangsehe? Und die Beschneidung? Und die Unselbständigkeit? Und die Unwissenheit? Warum sind Frauen vor dem Richter nicht gleichberechtigt, sondern dem Zeugnis des Mannes unterworfen? Warum sind Frauen das Eigentum des Mannes wie ein Haustier? (und Beispiele aus Pakistan).

Das überlegene Lachen der erfahrenen Frauen aus den islamischen Ländern bringt die Männer aus der Fassung; es verletzt sie zutiefst. Es bilden sich sofort zwei Lager: die geschlossenen Gruppe der Sudanesen und die anderen Teilnehmer. Heftige Diskussion, leidenschaftliche Argumentation, die Pakistanis und die anderen können diese islamische Auslegung der Frauenfrage nicht akzeptieren. Es wird persönlicher, z.T. beleidigend verletzend auf beiden Seiten. Mit Zorn im Auge verteidigen sich die sudanesischen Männer gegen den Unglauben, der ihnen hier, ihrer Auffassung nach, entgegentritt. Böse Energie füllt den Raum und besetzt die Streitenden bis zur Erschöpfung. *Pause*. Wo stehen wir jetzt? Wenn wir jetzt abbrechen und auseinandergehen, können wir das Projekt beenden und brauchen uns auch in Zukunft nicht weiter um die Lösung der Konflikte anderer kümmern.

Wir gehen nicht auseinander. Wir reden weiter. Wir beginnen uns zuzuhören und lassen uns aussprechen. Wir vermeiden Generalisierungen. Wir sprechen jeder für sich und über seine Erfahrungen. Wir stellen Fragen. Unser Meeting dauert über 5 Stunden. Am nächsten Morgen sagt mir Ali Mahdi, der sudanesische ITI-Leiter und unser Partner, selbst stark wortführend in der Diskussion abends: Das war der wichtigste Tag des Workshops, wir sind einen großen Schritt vorangekommen, das ist der Weg....

(Ich schreibe dies in Khartoum/Sudan, bei der Fortsetzung unseres Projekts,und aus dem Fenster schauend, kann ich die Fragen des Kleinen Mönchs an Galilei besser verstehen. Fortsetzung folgt....)



© Foto Eva-Maria Schön, Privatarchiv. Beispiel von der Installation in der Ausstellung Künstler. Archiv in der Akademie der Künste, 19.06.-28.08.2005.

Zettel, Listen, Anfänge: Eine Künstlerin im Brecht-Archiv

Eva-Maria Schön im Gespräch mit Jutta Phillips-Krug

In dem neuen Haus der Akademie der Künste am Pariser Platz in Berlin wurde vom 19. Juni bis zum 28. August 2005 die Ausstellung „Künstler.Archiv" gezeigt. Aus dem begleitenden Flyer zur Ausstellung liest man:

> In den historischen Ausstellungshallen der Preußischen Akademie der Künste—heute Teil des neu eröffneten Akademiegebäudes gegenüber dem Brandenburger Tor—setzen sich acht Künstlerinnen und Künstler mit den Archiven der Akademie auseinander. Ihre eigens für die Ausstellung „Künstler.Archiv„ entstehenden Werke beziehen einen persönlichen Standpunkt zur Kulturgeschichte des 20. Jahrhunderts. Vom wissenschaftlichen Umgang mit Archiven abweichend, eröffnen die künstlerischen Konzepte neue und ungeahnte Perspektiven auf das kulturelle Erbe. Die originalen Archivalien, auf die sich die Künstler beziehen, sind in der Ausstellung gesondert zu sehen. Um der Komplexität und Vielfalt der einzelnen Archivbereiche gerecht zu werden, wurden konzeptuell arbeitende Künstler mit unterschiedlichen Ansätzen eingeladen. Künstler, deren Arbeit sich grundsätzlich mit dem Thema „Gedächtnis" beschäftigt, werfen Fragen nach Verlust und Abwesenheit, dem Anschein der Ewigkeit und der Unnahbarkeit von Archivbeständen auf. Andere treten in einen direkten Dialog mit den Archivalien bzw. deren Urhebern. Die Projekte öffnen neue Denkräume, zum Teil wird Vergessenes in Erinnerung gerufen und diskursiv fruchtbar gemacht.

Eva-Maria Schön hat sich mit der Installation „Büro-Chemie" und im Video „Was ich besitze" mit dem Brecht-Archiv auseinandergesetzt.

Jutta Phillips-Krug: Sie haben in der Ausstellung eine Installation geschaffen, ein Gerüst mit Papierstreifen. Mich erinnerte es an einen tibetanischen Tempel mit Papierfahnen.

Eva-Maria Schön: Die Idee ist bei meinen Recherchen nach und nach entstanden. Was mich in Japan und China immer wieder fasziniert hat, waren die Bäume und Zäune, an denen Wünsche aufgehängt werden.

Young Mr. Brecht Becomes a Writer / Der junge Herr Brecht wird Schriftsteller
Stephen Brockmann et al., eds., *The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch*
Volume 31 (Pittsburgh: The International Brecht Society, 2006)

Diese Zettelchen wollte ich zitieren. Die Textstreifen fand ich in den Manuskripten, die mir im Brechtarchiv vorgelegt wurden. Brecht hat seine Texte immer wieder überarbeitet, ganze Sätze wurden neu getippt und dann in schmalen Papierstreifen über die vorigen Sätze oder Satzteile geklebt. Ich wurde darauf hingewiesen, daß ich besonders vorsichtig sein sollte, weil die langen schmalen Streifen inzwischen so schütter sind, daß sie von der Seite abfallen. Collagieren ist typisch für die dreißiger und vierziger Jahre, denn heute nehmen wir nicht mehr die Schere und verbessern das Manuskript, sondern gehen an den Computer. Man sieht nicht mehr die Spuren des Ausradierens und Drüberklebens. Ich fand es faszinierend, vor einem Manuskript zu stehen und eine Form zu sehen, die eigentlich nicht mehr existiert.

Jutta Phillips-Krug: Auf den Papierstreifen der Installation haben Sie Textanfänge aus dem Brecht-Archiv alphabetisch geordnet.

Eva-Maria Schön: Ich habe das Gesamtregister des literarischen Nachlasses aus dem Brecht-Archiv von A bis Z benutzt. Da ich das Gesamtregister unbedingt als Gesamtes zeigen wollte, kam mir die Idee des „Platzhalters." Wo ich etwas auslasse, habe ich Streifen eingefügt.

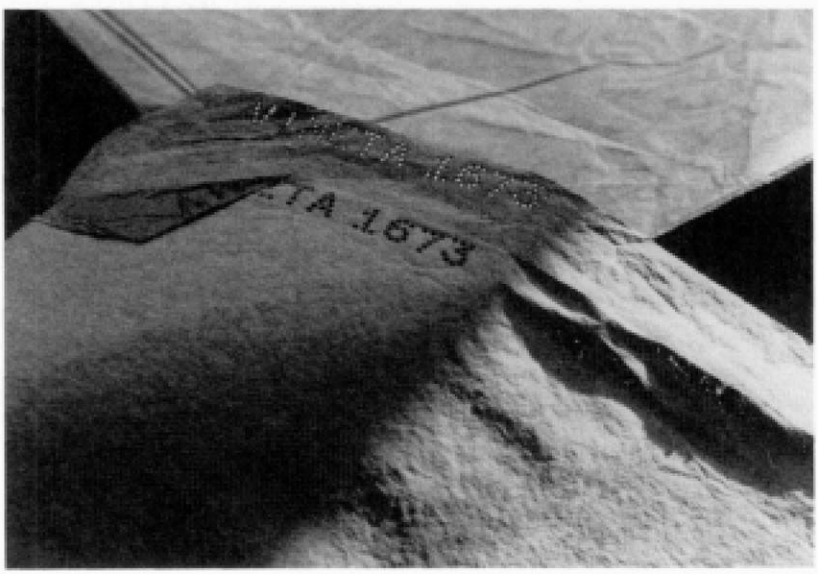
Jutta Phillips-Krug: Hintereinander gelesen ergeben die Textanfänge einen eigenständigen Text mit typischem Brechtsound ...

Eva-Maria Schön: Als ich bei A mit dem Register anfing, wurde mir schlagartig klar, daß das mein Material war. Es ist authentisches Textmaterial, ohne Zusatz meinerseits, allein durch das Ordnungsprinzip des Registers strukturiert. Aus den Anfangszeilen ergibt sich ein neuer verdichteter Brechttext. Es ist nur der Ansatz eines Textes, aber auch ein Anfang. Wenn ich einen Brief beginne, jongliere ich herum, bis ich zum Eigentlichen komme. Bei dieser Form des Einstimmens und der Einleitung versuche ich so unkonventionell wie möglich vorzugehen, obwohl das ja auch eine Konvention ist. Brecht tut das nicht, er steigt sofort ein. In diesen wenigen Worten geht etwas los und bricht dann wieder ab. Beim Erinnern ist es ja so, daß uns nur die Anfangszeilen von Gedichten im Kopf bleiben, weil sie eine Art Essenz sind.

Jutta Phillips-Krug: Haben Sie beobachtet, wie die Ausstellungsbesucher mit der Installation umgegangen sind?

Eva-Maria Schön: Es war meine Absicht, daß man wie in einen Tunnel hineingeht. Man steigt als Betrachter für einen Moment in das Staccato der Anfangszeilen ein, geht ein paar Schritte weiter und steigt wieder ein und kann so von A bis Z an der Arbeit entlanglaufen. Eine Besucherin sagte, sie fühle sich wie in einer Bibliothek, in der sie die Titel auf den Buchrücken anschaue. Die Titel auf den Buchrücken erzählen etwas über die Besitzerin der Bibliothek.

```
Ich bin der Sperling
Ich bin Dienstmädchen, ich hatte eine Liebschaft
Ich bin ein Dreck. Von mir
Ich bin ein Stückschreiber. Ich zeige
Ich bin eine alte Frau
Ich bin eine Musikkapelle in Chicago
Ich bin froh, Gott rief den Tod
Ich bin für neu mit Straße
Ich bin gefallen, wie mich nun erheben?
Ich bin immer ein Freund der schönen Literatur gewesen
Ich bin jetzt Prätor, auf deutsch: der oberste Richter
Ich bin jetzt 36 Jahre alt
```



Oben: Anfänge aus dem Gesamtregister des BBA-Findbuchs. Beispiel von der Installation.

Unten: Vineta 1673 Kohlepapier für Akten und Urkunden.

© Foto Eva-Maria Schön, *Büro-Chemie*, Heft 8, Katalog zur Ausstellung Künstler.Archiv in der Akademie der Künste, 19.06.-28.08.2005 (Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2005), S.17.

Aus einer Mail vom 6.9.2004: Ledermantel

Gestern rückte ich BBs Ledermantel zu Leibe, mit der Makrolinse, frühe Schwarzweiß-Fotos, die Falten, der Gürtel, der Lederknopf. Warum trug man in seinen Kreisen so gerne Leder? So wie die Farbe Schwarz für den Existentialismus gilt, so gilt das Leder als edelproletarisch, oder? Ich beginne mit dem Video, das auf dem Text aufbaut: *Ich besitze* – ziemlich wenig hätte er danach besessen. Ich bitte andere, indem ich ihnen diesen Text zu lesen gebe, ihren Besitz aufzuzählen.

Oben: Bertolt Brecht Ledermantel, aus: *Bertolt Brecht beim Photographen*, München, 1988, Abb. XII.

Unten: Schwarzes chinesisches Kohlepapier, doppelseitig beschichtet.

© Foto Eva-Maria Schön, *Büro-Chemie*, Heft 8, Katalog zur Ausstellung Künstler.Archiv in der Akademie der Künste, 19.06.-28.08.2005 (Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2005), S.15.

Jutta Phillips-Krug: Sie stellen Brechts Produktionsmittel, Schreibmaschine und Papier, aus.

Eva-Maria Schön: In einem anderen Teil der Ausstellung wurde Originalmaterial von Brecht ausgestellt. Es gibt unglaublich viel Material, man hat alles von ihm aufgehoben. Auch die Durchschlagpapiere existieren noch. Ich weiß von alten Packungen, daß Durchschlagpapier in der DDR sehr teuer war. Er ist mit dieser Kostbarkeit sehr sparsam umgegangen. Er hat mehrere Durchschläge, bis zu sieben, produziert. Interessant finde ich, daß auf dem Durchschlagpapier die Schrift spiegelverkehrt ist, das ist eine Art Zwischenmanuskript.

Jutta Phillips-Krug: Er hat seine Manuskripte nur mit der Schreibmaschine und nicht mit der Hand geschrieben?

Eva-Maria Schön: Das hängt damit zusammen, daß Frauen für ihn getippt haben und er immer gleich eine Kopie hatte. Er hat nicht viel Besitz angesammelt, sondern das Essentielle, und das ist bei einem Manuskript nicht unbedingt das Original. Die Schreibmaschine hat er nach Buckow mitgenommen und deshalb an der Grenze Scherereien gekriegt, weil man im DDR-Staat erkannt hatte, daß eine Schreibmaschine die kleinste Form einer Vervielfältigungsmaschine darstellt. Er brauchte ein spezielles Visum für diese Maschine, was ihn geärgert hat.

Jutta Phillips-Krug: Brecht hat sich sehr erfolgreich als Autor erfunden und vermarktet. Nach seinem Vorbild gab es im Kulturbetrieb viele Brecht-Kopien.

Eva-Maria Schön: Mit der Videokamera habe ich seine Kleidungsstücke und Büromaterialien in seiner Wohnung in der Chaussestraße gefilmt. Ich hatte vor, zwischen den Interviews meines Videofilms „Was ich besitze" ganz kurz Gegenstände einzublenden: sein altes Telefon, seine leinene Sommergarnitur, seinen Trenchcoat—den Ledermantel gab es schon lange nicht mehr. Diese Gegenstände habe ich wieder aus dem Video herausgenommen und mich nur für einen entschieden: für die Brille. Da ich in meinem Video die Personen ganz aus der Nähe gefilmt habe, mich nur für einen Gesichtsausschnitt entschied, habe ich als spezifisches Merkmal des Gesichts seine Hornbrille gezeigt, für 3 Sekunden.

Jutta Phillips-Krug: In Ihrem Katalog zur Ausstellung zeigen Sie von Ihnen bearbeite Fotos, auf denen Brecht sich selbst inszeniert.

Eva-Maria Schön: Ich habe ihn in den Fotos abstrahiert, trotzdem ist er noch im minimalen Zitat, dem Ausschnitt des Ledermantels, irgendwie enthalten. Die Inszenierung ging bei ihm so weit, daß er noch in den Details erkennbar ist. Der Ledermantel bezeichnet einerseits das Proletariat, andererseits ist das Leder ein Material, das hält und bleibt und nicht so schnell zerschlissen ist wie Stoff. Das Leder riecht und hat etwas Archaisches, durch die

Nationalsozialisten ist der Ledermantel in schlechter Erinnerung. Er hat aber auch eine Aura der Zeitlosigkeit und des Reichtums, denn die Abwandlung des Ledermantels ist ja der Pelzmantel. Die Fotos, die ich benutzt habe, stammen aus der Zeit, als er ganz jung war, in Augsburg. Er steckt in diesem Ledermantel wie ein junges Huhn, mit dünnem Hals.

Jutta Phillips-Krug: Brecht hat sich durch Dinge dargestellt und definiert, auch in seinem Gedicht „Was ich besitze."

Eva-Maria Schön: Die Selbstdarstellung macht ihn so attraktiv. Deswegen habe ich mich immer wieder mit Fotos von ihm beschäftigt—er ist ja viel fotografiert worden. Er hat weder eine imposante körperliche Präsenz gehabt, noch ist er besonders auffällig gewesen, trotzdem erkennt man ihn sofort. Die Merkmale hat er beibehalten: die Mütze, der kurz geschorene Kopf, die Brille, die Zigarre (auch als sie ihm in dem jungen Gesicht noch gar nicht stand). Auf diese Accessoires stieß ich in seiner Wohnung. Es ist darin eine Art von Zeitlosigkeit, auch in den Materialien seiner Möbel. In dem Text „Was ich besitze" von 1939, als er schon im Exil war, wird klar, daß es Dinge gibt, die ihm wichtig sind und die ihn begleiten. Ein chinesisches Rollbild von einem Land ins andere mitzunehmen, heißt ja, daß er an einigen Dingen sehr gehangen hat.

Jutta Phillips-Krug: Die Bescheidenheit seiner Besitzliste wurde als Pose kritisiert, wenn man ihn vor allem als Großbürgersohn wahrnahm.

Eva-Maria Schön: Er stilisiert sich so offensichtlich, daß man es ihm nicht übelnimmt, das ist auch sein Charme. Es gab bei ihm eine Form von Bescheidenheit und auch von Großkotzigkeit und es gehört Charakterstärke dazu, sich dazwischen, auch sprachlich, bewegen zu können. Die 31 Dinge, die er in seiner Liste aufzählt, sind die Essenz, die ihm wichtig ist. Ein hölzerner Stuhl gehört genauso dazu wie eine Ausgabe von Breughel und eben die chinesischen Rollbilder.

Jutta Phillips-Krug: Wie haben sich Ihre Interviewpartner zu seinem Gedicht verhalten?

Eva-Maria Schön: „Was besitzt du?" ist natürlich eine sehr intime Frage, und ich dachte, daß ich auch Absagen bekommen würde. In zwei Fällen musste ich versprechen, das Gespräch eventuell wieder zu löschen. Ich hoffte, durch die spontane Frage eine spontane Antwort zu erreichen. Die Überraschung, die diese Frage auslöst, habe ich in der Aufnahme festgehalten. Nicht nur der Besitz, auch die Erinnerung an den Besitz, an das, was wir nicht mehr besitzen, gehört dazu. Die Spontaneität war mir besonders wichtig, denn das Gesicht verrät den Denkprozess.

Jutta Phillips-Krug: Fühlten sich Ihre Interviewpartner verpflichtet, Brecht zu imitieren? Eine Frau sagt mit aufgesetzter Naivität „Ich habe eine Zahnbürste."

Eva-Maria Schön: Ich habe jedem kurz vor der Aufnahme Brechts Text gezeigt, um als Vorbild die Form der Liste, des Auflistens zu zeigen. Das hat auch in vielen Fällen funktioniert. Einige haben sich nicht daran gehalten und um den heißen Brei geredet. Wenn die Reflexion nur ganz kurz und vor der Kamera stattfindet, das finde ich spannend. Wenn wir Zeuge werden der Reflexion: soll ich das, was mir einfällt, jetzt aussprechen oder soll ich es für mich behalten? Tatsächlich gab es viele Momente des Schweigens in diesen Interviews.

Jutta Phillips-Krug: Wenn Sie eine Liste machen sollten: was bleibt Ihnen nach dieser Arbeit von Brecht in Erinnerung?

Eva-Maria Schön: Die Entscheidung für Brecht habe ich aus heiterem Himmel getroffen. Mein Ansatzpunkt war, daß er mit Theater zu tun hat und meine früheren Erfahrungen als Fotografin im Theater stattfanden. Er war eine starke Persönlichkeit und er ist in der Stadt, in Berlin, noch immer präsent. Ich kann in seine Lebensräume hineingehen und die Spuren vergegenwärtigen. Er steckt noch in der Stadt und in den Menschen, die hier leben, drin—ganz kryptisch und minimal. Ich wollte mich ihm vom Künstlerischen her nähern.

Es hat mich erstaunt, daß ich in der Bibliothek von Brecht so wenig Material über bildende Kunst fand, er hat ja Einfluß auf Kunst gehabt, auf Bühnenbilder und Musik. Aber bildende Kunst ist fast nicht vorhanden, mit Ausnahme der Breughel-Ausgabe, die ich mir später für neun Euro im Antiquariat kaufen konnte. Was hat ihn daran interessiert? Was fehlt? Kandinsky zum Beispiel taucht nicht auf. Von Picasso hat er die Friedenstaube auf seinem Theatervorhang übernommen. Er hat sich das Bild angeeignet, ohne zu fragen und erst nachträglich den „lieben Genossen Picasso" um Erlaubnis gefragt. Er ging wohl von einer gewissen Solidarität bei Picasso aus. Da dachte ich, ich habe auch die Freiheit, mit seinen Materialien etwas anzufangen. Im Katalog arbeite ich ganz frei fotografisch, mit Fotos, die ich von ihm oder von einem Teil seines Gesichts gemacht habe. .

Jutta Phillips-Krug: Aber die Bühnenbilder von Caspar Neher nennt er auch in seiner Liste.

Eva-Maria Schön: Als ich in Buckow in einen dieser kleinen Holzschuppen ging, sah ich Modelle von seinen Bühnenbildern. In diesen Modellen existiert noch der Bühnenkasten. In diesem Kasten befinden sich Accessoires, die in ihrer Materialität und Formensprache etwas darstellen.Der Wagen verkörpert das Gefährt, das von einem Kriegsschauplatz zum nächsten fährt. Die Kostüme aus Rupfen oder Leinen vermitteln nicht nur Armut, sondern auch Pathos. Es ist vor allem eine Atmosphäre, die von der Bühne herüberkommt.

Jutta Phillips-Krug: Ist es eine Atmosphäre der Einfachheit wie in dem Gedicht „Was ich besitze?"

Aus einer Mail vom 4.6.2004: Guter Mensch

Es wird langsam konkreter. Das schwarze Brett füllt sich imaginär. Bett/tot/Echo/ Leber/ Bretter/Elch/Erbe/Ohr/Loch/Recht/ steckt übrigens alles in Bertolt Brecht, und auch seine anderen Namen: Bert Lochbrett/Bert Rechtbolt/Bert Blechtort/ Bert Totbrechl war so ein Spiel am gestrigen Tage...

Oben: Brecht-Augenpaare mit japanischen NO-Masken.

Unten: Mein privater Brechttisch, erweitertes Archivmaterial, 2005.

© Foto Eva-Maria Schön, *Büro-Chemie*, Heft 8, Katalog zur Ausstellung Künstler.Archiv in der Akademie der Künste, 19.06.-28.08.2005 (Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2005), S. 6.

Eva-Maria Schön: Einfachheit nicht als Weglassen, sondern als markante Darstellung. Eine Zeitlang in der Planungsphase habe ich Kartons auf meinen Tisch gestellt und probiert, ob ich mit der Idee des Bühnenkastens etwas anfangen könnte.

Jutta Phillips-Krug: Als Sie Brecht-Aufführungen zum erstenmal gesehen haben, war das ein Eindruck von Modernität auf dem Theater?

Eva-Maria Schön: Als modern empfand ich sie nicht. Ich dachte „Das ist vorbei," das sind Ideale, die es nicht mehr gibt. Theater war einerseits ganz wichtig für mich, andererseits hat der Film für mich das Theater abgelöst. Wenn ich an die bildende Kunst denke—ich habe ja an der Düsseldorfer Kunstakademie studiert—muß ich sagen, ich habe mich vom Pathos distanziert. Es gab viele politische Aktionen der Studenten, man ist auf die Strasse gegangen und man fragte sich: „Wie kann man noch Kunst machen, wenn man politisch aktiv werden muß?" Ich war mehr daran interessiert, einen künstlerischen Weg zu finden. Wenn ich auf die Strasse ging, hat es mich frustriert. Ich wollte etwas künstlerisch umsetzen, aber nicht so direkt. Vielleicht hat mich auch dieses Direkte am Brecht-Theater gestört. Den Überlebenskampf haben meine Eltern ausfechten müssen, die die Bombardierung von Dresden erlebt haben. Was danach kam, mußte meiner Meinung nach nicht mehr im Straßenkampf ausgefochten werden.

Jutta Phillips-Krug: Brecht wurde in der DDR und in Westdeutschland unterschiedlich bewertet. Mit welcher Seite haben Sie sich identifiziert?

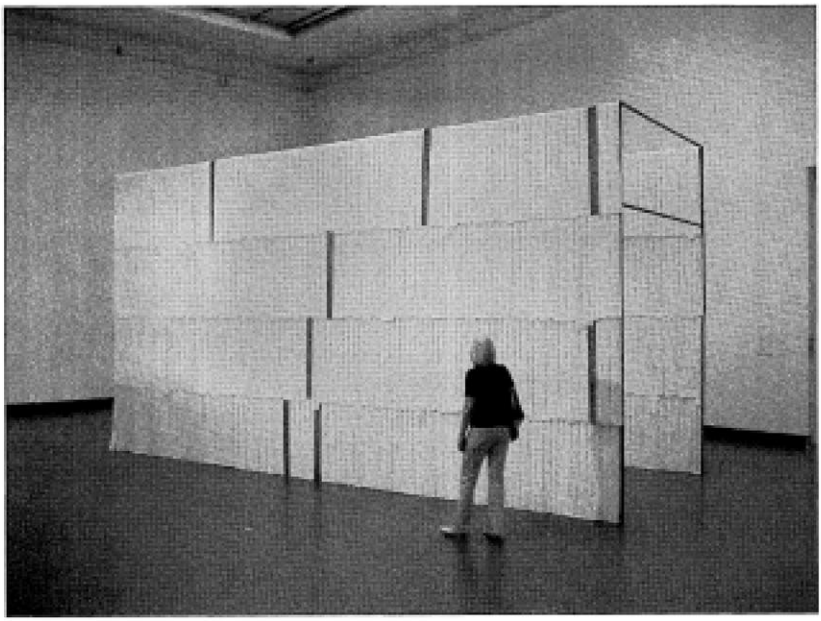
Eva-Maria Schön: Ich habe natürlich im Westen gestanden. Mit dem Geburtsort Dresden und der Haltung meiner Eltern, die ich übernommen hatte. Die DDR konnte ihnen nicht die Form und Freiheit bieten, die sie vorher kannten und sie wollten uns aus diesem Teil Deutschlands herausholen. Das war mein Nachkriegsdeutschland. Die Hälfte der Familie war noch in Ostdeutschland und die andere Hälfte war in den Westen gegangen. Die Beziehung bestand weiter, nicht nur mit Briefen und Paketen, sondern auch mit Besuchen. Während mein Vater nicht mehr in die DDR reiste, weil dieses Familienkapitel für ihn abgeschlossen war, sind meine sehr viel jüngere Mutter und ich oft in die DDR gereist. Als die Verwandten verstorben waren oder als Rentner in den Westen gegangen sind, habe ich versucht, den Kontakt durch Freundschaften zu halten. Aber ich bin als westdeutsche Person aufgewachsen, meine Orientierung nach Frankreich war sehr stark, in der Kultur war ich frankophil.

Jutta Phillips-Krug: Bleibt Brecht für Sie mit der DDR verbunden?

Eva-Maria Schön: Ich habe das Privileg, nach der Öffnung der Mauer Deutschland als Ganzes zu erleben. Was mich interessiert, ist, daß Brecht die andere Seite verkörpert und dieses Brecht-Theater nicht mehr existiert. Dazu muß ich sagen, daß ich aus einer Theaterfamilie stamme. Mein Großvater war Schauspieler, der zuletzt in Weimar gelebt hat. Er war an

Goethe und Schiller und klassischen Rollen orientiert, das war noch ein anderes Deutschland. Dagegen war mein Onkel Herbert Bendey DDR-Bürger. Er war Schauspieler in der DDR und hat dort als Regisseur gearbeitet . Er hat in den Leuna-Werken Arbeitertheater gemacht und ist mit seiner Truppe zu den Ruhrfestspielen eingeladen worden. Wir trafen ihn inoffiziell in einer Gaststätte, denn ein offizieller Kontakt war bei diesem Gastspiel nicht erlaubt. Ich habe ihn später in Halle besucht und er hat mir von seinen Erfahrungen als Regisseur erzählt, aber ich habe keine Inszenierung von ihm erlebt. Ich frage mich heute, inwiefern dieses Theater anders war. Auch im Film interessieren mich Laiendarsteller, wie in den Filmen von Robert Bresson, wo der Text ohne Ausdruck gesprochen wird. Ich bin heute sehr empfindlich bei Theater, obwohl ich weiß, daß im Theater große Anstrengungen gemacht werden, um vergessen zu lassen, daß es gelernte Texte sind.

Wenn ich mit Video arbeite, versuche ich genau diesen Moment zu finden, wo die Menschen unvorbereitet sind, wo sie „denkend sprechen," wo sie also zu formulieren suchen, während sie noch nachdenken und wo sie nicht eine fertige Formulierung vortragen. Nachdem ich drei Jahre lang jede Inszenierung in Düsseldorf mitfotografiert hatte, konnte ich über Jahre kein Theater mehr ertragen. Weil ich das Theatralische, auch wenn es gutes deutsches Düsseldorfer Stroux-Theater war, nicht mehr aushielt. Ich war allergisch gegen jede Form von Theater. Was sich mir von Brecht eingeprägt hat, sind die Anfänge, das „Ach" und „Aber," das wie ein Ausruf klingt—es geht weiter. Im Anfang ist bereits das Konzentrat seiner Sprache enthalten.



© Foto Eva-Maria Schön, Privatarchiv. Das Gerüst zur Installation in der Ausstellung Künstler. Archiv in der Akademie der Künste, 19.06.-28.08.2005.

Eva-Maria Schön

1948 in Dresden geboren, lebt seit 1980 in Berlin.

Auszeichnungen

Stipendium, Villa Romana, Florenz 1982

Karl-Schmidt-Rottluff-Stipendium 1983/84

Künstlerhaus Bethanien, Berlin 1986/87

Art/OMI Residency, New York 1997

Stipendium, Djerassi Artist Foundation, California 1998

International Artist in Residence, Guernsey 1999

Artist in Residence, Fine Art Institute, Shenzhen, China 2003

Einzelausstellungen (Auswahl)

2000	Haptische Modelle (mit Nanne Meyer), Ausstellungsraum Innsbruck
2001	Mikrokosmos, Kunstamt Oldenburg
	Schriftbild, Galerie Ursula Walbröl, Düsseldorf
	Galerie Phoebus, Rotterdam
2002	Sehen und Denken, Akademie der Künste, Berlin
	Ostwand-Erweiterung, Kunsthalle Altdorf
2003	Der Moment zieht Kreise (mit Nanae Suzuki), Japanisches Kulturinstitut, Köln
	Two and Between (mit Renate Anger), Shenzhen Fine Art Institute, Shenzhen
2005	Wasser-Kapseln, Kunstverein Friedrichshafen

Gruppenausstellungen (Auswahl)

1987	Berlin Art, Museum of Modern Art, New York
1993	Körperbelichtung, Kunsthaus Zürich
1994	Erzählen, Akademie der Künste, Berlin
1997	In Medias Res, Kulturzentrum Istanbul
1999	P(ages) Gallery of Art, Limerick
2000	Kabinett der Zeichnung, Kunstverein Düsseldorf
2001	In Riva Al Mare Mai Stanco, Berlino-Napoli, Neapel
2002	HAND, Medium-Körper-Technik, Städtische Galerie Bremen
2003	Hivernale 1 Ersatzbilder, Palais im Großen Garten, Dresden
2004	Metropolis International Ink Painting Biennial, Shenzhen
2005	Künstler.Archiv, Akademie der Künste, Berlin

Publikationen (Auswahl)

Erzählen: eine Anthologie. (Nike Bätzner im Gepräch mit E.-M. S.). Cantz, Ostfildern 1994

Dialog und Infiltration. In: *Kunstforum International*, Band 144, Köln 1999, S. 141

Künstler als Gärtner. In: *Kunstforum International*, Band 145, Köln 1999, S. 71-85

HAND Medium-Körper-Technik. thealit, Bremen 2001

Book Reviews

Neil Blackadder. *Performing Opposition: Modern Theater and the Scandalized Audience*. Westport and London: Praeger, 2003. 229 pages.

Klaus Wannemacher. *Erwin Piscators Theater gegen das Schweigen: Politisches Theater zwischen den Fronten des Kalten Krieges (1951-1966)*. Tübingen: Niemeyer, 2004. 287 Seiten.

In his fascinating and well-researched book, *Performing Opposition: Modern Theater and the Scandalized Audience*, Neil Blackadder draws on a variety of methodological approaches (theories of spectatorship, psychoanalysis, cultural studies, new historicism, etc.) to analyze in detail some of the most notorious theater scandals that occurred between the 1880s and the 1930s in France, Ireland, Germany, and the United States. The author's major aim is to demonstrate that the audience protests that accompanied many early performances of plays by Gerhart Hauptmann, Alfred Jarry, J. M. Synge, Sean O'Casey, and Bertolt Brecht constituted acts of resistance against the predominant trend towards more passive forms of spectatorship at the time.

For Blackadder, a theater scandal ensues when spectators scandalized by a performance's supposed violation of their own values enact their opposition through a disruptive counter-demonstration. He argues that theater scandals only became a phenomenon in the late nineteenth century as a result of two conflicting developments: the rise of modern drama with its attack on bourgeois notions of art, decorum and morality, and the trend towards more restrained norms of behavior that required spectators to sit quietly through a performance without any possibility of participation—even if they felt strongly provoked by the play they were attending. For several centuries prior to the 1880s, according to Blackadder, attending a theater performance was only one aspect of a much larger social and participatory experience that allowed the spectator to be selectively attentive, chat with neighbors, make noise, etc. The famous "battle of Hernani" (1830), from this perspective, was only a particularly tumultuous example of the previous paradigm, not a theater scandal in the modern sense. Following the 1930s, on the other hand, theater scandals became much less frequent as a result of various tendencies: a differentiation of the theater-going public into specialized audiences for distinct genres, the theater's general loss of cultural prominence, a return to more participatory stage-auditorium configurations, etc. In his reading of some of the key theater scandals of modern history, Blackadder provides a "thick description" (Geertz) of each event by interrelating and contrasting the historical, political, and cultural contexts of the play and its mise-en-scène, the spectators' expectations and

their specific response to the performance, and the critical reception. In his attempt to shed more light on the actual causes of the theater scandals, he often comes up with surprising but compelling explanations for rebellious audience behavior.

In his discussion of the single performance of Hauptmann's *Before Sunrise* at Berlin's Lessingtheater in 1889, Blackadder focuses on one spectator, who repeatedly disrupted the performance so effectively that he became the main focus of attention (when the moaning of a mother in labor was heard onstage, for example, this spectator stood up with a large pair of forceps, pretending to offer them to the doctor in the play). When the producers of the play, the recently founded theater organization Verein Freie Bühne, brought the case to court, the judges' ruling implied that the ideas informing the Independent Theater movement, particularly the notion of a renegotiated contract between stage and audience, also entailed a greater freedom of self-expression on the part of the audience. Blackadder concludes that the protests directed against Hauptmann's play were not as exclusively negative as they are usually interpreted since they also indicated a willingness of the audience to be shocked by the new.

In his analysis of the turmoil caused by the production of Jarry's *Ubu Roi* at Théâtre de l'Œuvre in 1896, Blackadder emphasizes the intentionality of the playwright's attack on bourgeois standards and expectations. Jarry's use of obscenity and scatology ("merdre") clashed with French society's recent embrace of new standards of cleanliness and became a catalyst for making the audience's aggressive response to the theatrical representation of their suppressed coprophilic impulses the main event of the performance. Furthermore, by subverting the traditional distinction between the predictability of mass entertainment and the incomprehensibility of high art, *Ubu Roi* suggested an alternative to both.

In sharp contrast to the unorganized audience responses to *Before Sunrise* and *Ubu Roi*, the "riots" caused by the one-week run of Synge's *The Playboy of the Western World* at Dublin's Abbey Theatre in 1907 involved collective acts by nationalist spectators who considered the play an offense to Irish culture. Different from the common interpretation of these protests, however, Blackadder's approach suggests that *The Playboy* was not only provocative because of its portrayal of Irish peasants as violent but also because it repeatedly made reference to female underwear ("shift") and was staged with an unprecedented extent of gritty realism. He also points out the irony of the fact that the theater directors called in officers of the British police force to restore calm among the unruly spectators, thereby causing a situation that foreshadowed the violent Irish struggle for independence a few years later. When *The Playboy* toured the United States in 1911-12, the production was greeted with protests by many Irish-Americans, but these protests were largely regarded as the actions of a small extremist minority, mainly because most local authorities sided with the theater company.

Of all theater scandals examined by Blackadder, the fourth performance of Sean O'Casey's *The Plough and the Stars* at the Abbey in

February 1926 came closest to a violent scuffle. The spectators registered their condemnation of what they considered O'Casey's denigrating dramatization of the Easter Rising by performing their own insurgency onstage. Blackadder concludes from the aggressive reaction to *The Plough* that elements within a performance that are immediately rejected by the audience (in O'Casey's case, for example, the onstage presence of a prostitute character throughout an entire act) will also prevent them from considering the rest of the play.

The major and by far most extensive chapter in Blackadder's book is dedicated to the theater scandals caused by several of Brecht's plays: *In the Jungle of Cities*, *Baal*, *Mahagonny Songspiel*, *The Baden Teaching-Play on Consent*, *The Rise and Fall of the City of Mahagonny*, and *A Man's a Man*. Similar to the previous chapters, he contextualizes each scandal with regard to audience and critical response, the specific cultural-political situation at the time of performance, and the particular stage in Brecht's development as a theater artist and theorist. Also similar to the earlier analyses, he provides fresh interpretations of audience reactions to Brecht's work between the 1920s and 1950s (he provides, for example, an intriguing cultural and psychological interpretation of the word "Pfui," which figured prominently in the public rejection of *Baal* at its Leipzig premiere in 1923). Different from the earlier sections of the book, however, Blackadder turns his chronological analysis of these reactions into an educational narrative about the learning progress of a playwright who gradually improved his skills at triggering his desired audience response. This narrative, unfortunately (and unlike the previous parts of the study), is full of misconceptions. Blackadder interprets Brecht's early theater scandals as a result of the latter's supposed inability at that time to elicit a productive instead of counterproductive reception and maintains that Brecht only attained the intended audience participation with *The Mother* and subsequent plays. He claims in this context that Brecht's plays and operas from the 1920s caused audiences to turn away from the events and characters depicted onstage instead of merely keeping them at an emotional distance. In other parts of this chapter, Blackadder seems unaware of the political aesthetics and dialectical nature of Brecht's dramaturgy. He contends, for example, that the audience and critics of *Mahagonny* erroneously interpreted the opera's critique of capitalism as a communist demonstration, since the play did not convey any explicit political message but only portrayed various negative aspects of capitalism. Even though *Mahagonny* is obviously open to various interpretations, it is well known that Brecht expected his audiences to realize (in their imagination as well as in practice) the antithesis to the capitalist society depicted onstage. Blackadder also insinuates that Brecht instigated theater scandals in the 1920s instead of trying to communicate effectively his ideas to his audiences, thus contributing to a cultural climate that facilitated the Nazis' rise to power. The problem here is not only the equation of the theatrical with the political arena, but also a narrow understanding of artistic production and aesthetic communication that reduces theatrical performance to rational "communicative action" in Jürgen Habermas's sense.

Blackadder's focus on audience response leads him to measure a play's artistic merit by its first public reception. In his version when Brecht turned away from his earlier confrontational stance and considered more seriously habitual audience expectations in his work, he became a better dramatist—disregarding the fact that the early work is often held in higher esteem these days than the later, more didactic plays. It is the confusion of frictionless stage-auditorium communication with artistic achievement that proves to be the one outstanding fallacy in a book that otherwise provides many new insights into the history and theory of modern theater scandals.

Klaus Wannemacher's monograph on *Erwin Piscators Theater gegen das Schweigen: Politisches Theater zwischen den Fronten des Kalten Krieges (1951-1966)* provides a broad survey and analysis of Piscator's accomplishments in West German theater after his return from American exile and will likely become a standard text on that period in the director's life. Since Piscator himself never established a systematic theorization of his later work as a director, Wannemacher attempts to deduce the concepts structuring that work from a historical-critical analysis of 29 of the 74 theater, opera, radio, and television projects that the prolific director realized between 1951 and 1966. Depending on the respective genre, specific conditions, and available documentation of each production, Wannemacher's in-depth analysis focuses on such aspects as directorial conception, overall design, collaboration between playwright and director, acting techniques, critical reception, and the comparison of the production under discussion to earlier versions or later re-stagings by Piscator (one of the most important contributions of Wannemacher's book is the documentation of Piscator's numerous and ever-shifting stage adaptations and productions of Tolstoi's *War and Peace*, which he produced with various collaborators between the mid-1930s and late 1950s). The analyses are connected by a larger historical as well as biographical narrative that locates each project at a precise cultural and political moment within the early development of the Federal Republic as well as in the particular stage of Piscator's ongoing struggle to reestablish himself as a major director in post-war German theater.

Critics and scholars have often remarked on the rift that separates Piscator's post-exile productions from his more radical work during the Weimar Republic. Wannemacher provides a more nuanced picture, acknowledging the lack of artistic as well as political rigor in the first post-exile productions while also suggesting reasons for his changed philosophy and aesthetics: his indirect expulsion from the USSR in 1936; his experiences in New York, where he could only continue to work in the theater by accommodating to Broadway standards; the reluctant invitations of high-ranking cultural figures in East-Berlin to settle there in the late 1940s; his less-than-welcoming reception in West Germany after his return in 1951; and, most of all, the radically changed political situation of the Cold War that no longer allowed for revolutionary fervor, that attempted to suppress any memory of the recent past, and that flirted with nuclear conflict. Despite obvious ideological discrepancies between his *Politisches Theater* from

the 1920s and his *Bekenntnistheater* (i.e., a theater professing humanist values) from the 1950s, Piscator continued his earlier experimentation with theater technology, modernist design, and different stage-auditorium configurations throughout his later career. However, Piscator began to explore two areas in the 1950s that he had rejected two decades earlier (with occasional exceptions): he staged a number of classical plays (by Schiller, Lessing, Büchner and, later, Shakespeare) and also shifted towards a more psychological approach to character work and interpretation. This approach informed his work with actors in all of his later productions, including his historic stagings of docu-dramas (Rolf Hochhuth's *The Deputy*, Heiner Kipphardt's *In the Matter of J. Robert Oppenheimer*, and Peter Weiss's *The Investigation*) at the Freie Volksbühne in Berlin between 1963 and 1965—often considered the only successful continuation of his earlier political theater in the post-exile phase.

Wannemacher's production analyses provide many new insights into Piscator's work with playwrights and stage composers. His book also reveals unexplored aspects of the director's later work with actors (for example, his insistence on detailed textual analysis as a crucial element of scene work) and includes a short section on Piscator's "theory of mimetic contacts," which combines the performer's contemplative concentration with a complete rational comprehension of the role. In addition to the analysis of artistic work, Wannemacher describes Piscator's many (and in most cases unsuccessful) attempts to effectively shape cultural policy: efforts to found his own theater school, attempts to influence the early development of German television, plans for establishing communication between East and West German theater artists, and involvement in the creation of—and early leading role in—the Deutsche Akademie der Künste.

As regards the relationship between Piscator and Brecht, they had little contact once Piscator decided not to move to East Berlin in the late 1940s. Only after Brecht's death did he finally stage two of his former collaborator's works. In his analysis of Piscator's Munich production of *Refugee Conversations* from 1962, Wannemacher emphasizes how Piscator defused the text's political content not only by editing overtly Marxist passages, but also by allowing the actors (the popular comedians Werner Finck and Willy Reichert) to overact their parts. Wannemacher certainly faced a difficult task when selecting productions for analysis that could be considered representative of Piscator's later period. If there is one minor but regrettable omission in this excellent monograph, it is the lack of a detailed examination of the other Brecht-text tackled by Piscator: his 1960-production of *Mother Courage and Her Children* in Kassel.

Markus Wessendorf
University of Hawai'i at Manoa

Erdmut Wizisla. *Benjamin und Brecht: Die Geschichte einer Freundschaft.* Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004. 396 Seiten.

Ever since Walter Benjamin rose to posthumous fame a generation or so after his suicide in 1940, his complicated relationship with Bertolt Brecht has been a source of controversy. In fact, well before he died on the Spanish/French border in a futile escape from the Nazis, many of his most notable friends—Gershom Scholem, Siegfried Kracauer, Theodor W. Adorno—were deeply disturbed by what they saw as the baleful effect of Brecht's vulgar materialism on Benjamin's more esoteric thought with its original mixture of mysticism and Marxism. Brecht's inability to understand Benjamin's interest in figures like Kafka and his incomprehension of such critical concepts as "aura"—illustrated by the dismissive entry in his diary on July 25, 1938—were seen as emblematic of his larger lack of sympathy for the subtle workings of his friend's idiosyncratic mind. Although the same friends were themselves often a bit baffled by Benjamin's experimental use of theological motifs for revolutionary purposes, they thought they could appreciate the audacity of his attempt in a way that the more cynical and resolutely secular Brecht never could.

In this painstakingly thorough and judicious reconstruction of their friendship—published ten years after it served as a dissertation at the Humboldt University in Berlin—Erdmut Wizisla sets out to reverse this almost universal judgment (almost, because, as he shows, there were exceptions among the women who knew them both, such as Hannah Arendt and Margarete Steffin, as well as the occasional male friend, such as Günter Anders). He wants to demonstrate instead that Brecht was a positive influence on the older Benjamin and that he in turn derived much of value from their episodic interactions in Weimar and the shared exile that followed.

Wizisla's case is made by a careful amassing of all the evidence available, including several interviews with witnesses (many since deceased) as well as their contacts over the years, beginning with their initial encounter in 1924 and ending only with the writing and delayed publication of Brecht's poems honoring his lamented friend after his suicide. Wizisla traces many of their shared ventures and common concerns, ranging from pastimes like criminal novels and chess (and, as it turns out, the game of "Monopoly" as well, which they played with the Marxist philosopher Karl Korsch) to intellectual enemies like Martin Heidegger. He details all their time together, including the eleven months on and off that Benjamin was a guest in Brecht's exile home in Denmark. He shows how often they commented on each other's work and sought to enable its publication, often with modest success.

An entire chapter is devoted to the vain attempt in 1930-31 to launch a new journal to be called *Krisis und Kritik*, which was designed to bring together radical intellectuals like Ernst Bloch, Alfred Kurella, Georg Lukács, Siegfried Kracauer, and Herbert Ihering. Their inability to find a formula

to allow a fruitful collaboration was, Wizisla shows, symptomatic of the disastrous splits within the Weimar left, especially when it came to finding a common platform yoking together aesthetic and political commitments. Although Benjamin and Brecht differed over how centralized the editorial board should be—the former was in favor of decentralization, the latter wanted a more powerful editor at the helm—their disagreements paled in comparison to those supporting the proletarianization of the intelligentsia versus those desiring the dissemination of the legacy of bourgeois culture. Benjamin's organizational capacities seem to have been limited as well, if Bloch's remark in a letter cited by Wizisla is any indication: "he makes elephants out of flies, which he then sees through the eye of a needle" (149).

The failure of ventures like *Krisis und Kritik* was more than just an episode in their personal lives; it was also emblematic of their inability to stem the fascist tide and realize their revolutionary hopes. The story Wizisla tells is not a very encouraging one, as Benjamin's saturnine pessimism about the way history was going turned out to be much more prescient than Brecht's truculent, if cautious optimism. Still, even if their political dreams were shattered, the interaction between the two friends proved intellectually productive. In seminal essays, some only published posthumously, Benjamin was among the first to take seriously Brecht's originality as a poet and playwright, understanding the challenge presented by epic theater to the traditional notions of character, empathy, identification, and realism. He appreciated the type of new figure represented by Brecht himself: the revolutionary as hooligan, a model for what he called in one his most arresting essays "the destructive character." Brecht could in fact acknowledge him as his most astute critic—calling him "Vieles Wissenden" in his poem "Die Verlustliste"—and take seriously his comments on various works in progress.

Benjamin in turn derived certain ideas from Brecht. Even as early as his Habilitationsschrift on *The Origin of German Tragic Drama* Brecht's influence can be seen, Wizisla argues, in the anti-Aristotelian "untragic hero" of the Baroque *Trauerspiel*, who bore an uncanny resemblance to similar figures in epic theater. Likewise, his critique of the neo-Hegelian aesthetics of a Lukàcs drew on Brecht's use of modernist montage techniques, which exploded any concept of organic, totalizing form. And however much its author may have distrusted the terminology, Brecht's work was itself one of the salient models of the illusionless, non-auratic art Benjamin thought politically appropriate for their day.

The two friends, to be sure, did not always see eye to eye on political matters, especially when Brecht moved closer to defending Stalinism. But according to Wizisla, "they were disagreements between the like-minded, conflict belonged to lively discussion and was grounded in intimacy, trust and agreement, which could include conflicts. Differences of this kind also did not lead to the repudiation of practical solidarity" (266). That such solidarity was ultimately fruitless in practical terms is poignantly showed by the story later conveyed to Brecht that, while Benjamin awaited

his fate in the French detention camp where he was sequestered shortly before his botched escape attempt, he recited out loud from memory one of his friend's poems, "Legende von der Entstehung des Buches Taoteking auf dem Wege des Laotse in die Emigration," which defiantly argued against appeasement in favor of resistance to fascism. By the time it actually had an effect and fascism had been defeated, Benjamin was dead and Brecht in bitter exile in America. By so carefully reassembling the scattered shards of their friendship, Erdmut Wizisla allows us to become belated witnesses of the struggle they vainly fought against the gathering darkness of their times.

Martin Jay
University of California, Berkeley

Bertolt Brecht. *Die Dreigroschenoper*. Mit einem Kommentar von Joachim Lucchesi. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004. 170 Seiten [Suhrkamp/Cornelsen BasisBibliothek].

Bertolt Brecht. *Der Aufstieg des Arturo Ui*. Mit einem Kommentar von Annabelle Köhler. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004. 182 Seiten [Suhrkamp/Cornelsen BasisBibliothek].

Bertolt Brecht. *Der gute Mensch von Sezuan*. Mit einem Kommentar von Wolfgang Jeske. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003. 214 Seiten. [Suhrkamp/Cornelsen BasisBibliothek].

Die Suhrkamp BasisBibliothek, eine Kollaboration des Suhrkamp Verlages mit dem Berliner Schulbuchverlag Cornelsen, bietet ihrem eigenen Anspruch nach "vorzüglich edierte und kommentierte literarische Hauptwerke aller Epochen und Gattungen" an. Etwa sechzig Bände sind bisher in der Reihe erschienen, deren didaktische Aufbereitung primär auf ihren Gebrauch an Schulen und Universitäten schließen läßt. Denn zusätzlich zu einem mit Randglossen versehenen Textteil, enthält jeder Band einen Kommentarteil, der Informationen zum Autor, zur Entstehungs- und Wirkungsgeschichte des Textes sowie weitere Erläuterungen enthält, inklusive Wort- und Sacherklärungen und einer Auswahlbibliographie. Brecht scheint bei den Lehrenden—oder den Herausgebern der Reihe—sehr beliebt zu sein, da er mit nicht weniger als neun Werken in der BasisBibliothek vertreten ist, und damit in der Basistabelle, knapp vor Herrmann Hesse, aber weit vor Goethe und Schiller, eindeutig an erster Stelle steht. Daß Brecht als ein derart fundamentaler Autor begriffen wird, gereicht ihm sicher zur Ehre, lenkt das Augenmerk aber zugleich auf die grundsätzliche Problematik einer solchen Kanonbildung, die am Ende bei

aller Basisrhetorik doch willkürlich bleibt: Frisch—ja, Koeppen—nein, Handke—ja, Enzensberger—nein, Rilke—ja, Benn—nein, Goethe—ja, Lenz—nein, Wedekind—ja, Fleisser—nein (Schriftstellerinnen überhaupt eher—nein), der mittlere und späte Brecht—ja, der frühe Brecht—nein. Bei Brecht, der bekanntlich kein begeisterter Schüler war und dessen Studium wesentlich im Entziffern der Gesellschaft bestand, wäre sicher ein rotes Lämpchen im Kopf angegangen, hätte er Rolf Michaelis' Kommentar zur Reihe gelesen, dies seien die Bände, mit denen er in der Schule glücklich gewesen wäre (zitiert auf dem als Lesezeichen beigelegten *Leitfaden*). Denn neugierig auf die Welt, die da beschrieben wird, macht der literarische Fundamentalismus eigentlich nicht. Er bedient lediglich—und dies offensichtlich finanziell erfolgreich—das zeitgenössische Bedürfnis nach Grundlagen, freilich ohne diesem Mangel tatsächlich abhelfen zu können.

Das Problem der Auswahl pflanzt sich von den Bänden selbst zu den Wort- und Sacherklärungen fort. So erscheint das System der Randglossen, deren Funktion es ist, "Eigennamen, fremdsprachige Wendungen, sowie sprachlich ungeläufige Formen" zu erläutern, ebenso undurchschaubar wie die Auswahl der Bände selbst. Markiert ist beispielsweise der Begriff "Professionals" im ersten Akt von Brechts *Dreigroschenoper* in Peachums Feststellung: "Also Lizenzen werden nur an Professionals verliehen" (14). Erläutert wird er folgendermaßen: "(lat.-engl.) beruflich Ausübende." Man sollte meinen, daß wer "Lizenz" versteht, auch bei "Professionals" nicht die Segel streicht. Jeder bundesligageprüfte Zehnjährige kennt diese Begriffe und beide sind sicher geläufiger als die grammatikalisch fragwürdige Erläuterung am Buchrand. Ähnlich werden im *Aufstieg des Arturo Ui* Begriffe wie "Komplott" (92) und "Klumpfuß" (89) oder gar ein Verb wie "vereiteln" (93)—Pisa läßt grüßen—am Rande erläutert, zugleich jedoch charakterisiert eine Randglosse an anderer Stelle eine Passage als "euphemistisch" (95), ein Begriff, der meines Wissens nicht zum Durchschnittsvokabular von Oberstufenschülern und Studienanfängern gehört.

Mit Häkchen werden, so der *Leitfaden*, in den Bänden Textpassagen und Begriffe gekennzeichnet, die im Kommentarteil erläutert werden. Dazu gehört im Fall der *Dreigroschenoper* auch das Wort "Haifisch," welches im Anhang so definiert wird: "Dieser Raubfisch dient Brecht als Metapher für menschlich-brutales rücksichtsloses Gewinnstreben" (160). Manches ließe sich gegen die Zuspitzung der Metapher auf "Gewinnstreben" einwenden, die deren vielfache Bezüge unnötig verkürzt, wichtiger aber scheint mir die grundsätzliche Frage zu sein, wie jemand, der diese Metapher nicht versteht, das Stück überhaupt bzw. die im Anhang angebotenen Texte Brechts zur Literarisierung des Theaters begreifen soll. Ein solcher Spagat zwischen einer Erziehung zur Unmündigkeit und dem Selbstverständnis der Bände als Studienausgabe ist am Ende bloß ärgerlich, weil so niemandem wirklich genüge getan wird. Was bloß gut gemeint ist, das kann man von Brecht selbst lernen, endet in der Regel in einem Netz von Widersprüchen.

Dabei sind die von Joachim Lucchesi für die *Dreigroschenoper* im Anhang zusammengestellten Materialien überaus hilfreich und brauchbar. Da findet man zunächst die einschlägigen Kommentare Brechts aus

den Jahren 1928 bis 1937, inklusive seiner sinnigen Ausführungen zur Frage, warum der zum Schluß erscheinende reitende Bote reiten muss! Ihnen folgt eine *Dreigroschenoper*-Zeittafel (1928-2000), Beiträge zum Hintergrund, zur Entstehungs-, Text- und Rezeptionsgeschichte (leider ohne Abbildungen) sowie Ansätze der Deutung und eine Bibliographie. All dies ist sehr knapp gehalten und auf Auswahl ausgerichtet, jedoch inhaltlich reich und informativ und dem Anspruch einer Studienausgabe gemäß. So verweist Lucchesi beispielsweise auf das historisch bedeutsame Phänomen der medialen Vervielfältigung des Textes und die Kontroverse um das Drehbuch des *Dreigroschenfilms* (121f.) und tut dies in knappen, aber präzisen Formulierungen, die all das enthalten, was für den ersten Ansatz zur Diskussion notwendig ist. Bedauerlich ist im Bezug auf den Kommentar allein, daß der musikalische Gehalt der *Dreigroschenoper* wenngleich benannt, so doch kaum gewürdigt wird. Erst ganz am Ende wird die Musik kurz charakterisiert (153). Dies ist umso überraschender, als es sich beim Herausgeber um einen Musikwissenschaftler handelt, der derart hinter den von ihm selbst reklamierten Forschungsstand zurückfällt. Denn die "veränderte Akzentuierung" der Brechtforschung seit den 80er Jahren, an der er persönlich Anteil hatte, verlangt, so Lucchesi, "daß Brechts Dramen und Lehrstücke nicht mehr textzentristisch, sondern nur in ihrer Komplexität, also durch das differenzierte Zusammenspiel von Text, Musik und Darstellung zu analysieren sind" (154). Wenigstens in Ansätzen hätte dies hier vorgeführt werden sollen.

Eine solche Kritik ist keineswegs weit hergeholt, denn die Ausgabe hat, wie sich zeigt, durchaus programmatischen Charakter. Schließlich hat der Herausgeber den Band zum Anlaß genommen, die kommentierte Berliner und Frankfurter Brecht-Ausgabe kritisch zu ergänzen. Als Textgrundlage nämlich dient Lucchesi nicht die bis dato gängige zweite Druckfassung aus dem Jahre 1932, sondern der Erstdruck des Jahres 1928. Dieser weicht, wie im Anhang ausgeführt wird, von der zweiten Druckfassung, "die zur Textgrundlage für alle heute im Umlauf befindlichen Stücktexte wurde" (131) zum Teil erheblich ab. Es geht hier also nicht bloß um einen kosmetischen Unterschied, sondern um gehaltliche Fragen. Eine solche Ergänzung ist fraglos begrüßenswert, und zwar nicht nur, weil durch die Wiederveröffentlichung des Erstdrucks die Möglichkeit eröffnet wird, "die Unterschiede zwischen beiden Fassungen vergleichend" (134) zu untersuchen und sichtbar zu machen. Indessen scheint die BasisBibliothek dafür ein wenig geeigneter Ort zu sein, zumal der Band weder Abweichungen verzeichnet noch Varianten nachweist. So verdienstvoll also der Schritt Lucchesis im Hinblick auf die Brechtforschung ist, so fragwürdig ist er hinsichtlich der Brauchbarkeit des Textes im Bezug auf die von der Reihe anvisierte Zielgruppe. Denn Oberstufenschüler oder Proseminaristen (oder amerikanische Undergraduate oder Magisterstudenten), dürften kaum ernsthaftes Interesse an der Editionsgeschichte haben und lediglich restlos verwirrt dastehen, sobald sie sich mit einer Sekundärliteratur konfrontiert sehen, die praktisch ausschließlich auf die zweite Druckfassung rekurriert, welche mit dem ihnen vorliegenden Text nicht übereinstimmt.

Ein ähnliches Problem, wenngleich weniger gravierend, stellt sich bei dem von Annabelle Köhler—ihres Zeichens Regieassistentin am Badischen Staatstheater Karlsruhe—herausgegebenen Band *Der Aufstieg des Arturo Ui*. Dem mit Brecht Vertrauten fällt bereits beim Titel auf, daß hier das Epitheton "aufhaltsam" fehlt, welches bis zur kritischen Brechtausgabe des Jahres 1991 zu dessen festem Bestandteil gehörte. Die Erklärung für die Auslassung findet sich im Anhang. Hier heißt es, daß die kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe der Werke Brechts, auf der Köhlers Ausgabe basiert, "sich in der Regel auf die erste veröffentlichte Fassung eines Werks" beziehe und im Fall des *Arturo Ui*, ein Stück, das zu Brechts Lebzeiten "weder veröffentlicht noch uraufgeführt wurde," das jüngste Typoskript zur gültigen Fassung erklärte, nicht dessen posthume Veröffentlichung im Jahre 1957, die die bis dahin gültige Textgrundlage bildete (144). Ähnlich wie im Fall der *Dreigroschenoper* bringt dieser Tatbestand Probleme im Umgang mit der Forschungsliteratur mit sich, wie sie Köhler selbst unter der Rubrik "Deutungsansätze" zur Sprache bringt, da "sich nahezu alle Forschungsbeiträge auf die erste Fassung des Stücks—mit dem entsprechend abweichenden Titel—in der Werkausgabe von 1967 beziehen, und zwar auch die Forschungsbeiträge, die nach Erscheinen der gültigen Fassung in der BFA (1991) verfaßt worden sind" (150).

Ungeachtet solch nützlicher Hinweise ist Köhlers Kommentar insgesamt weniger instruktiv als Lucchesis. Statt einer stückbezogenen Zeittafel, wie sie der Band von Joachim Lucchesi und auch der von Wolfgang Jeske vorweisen, enthält der ihrige eine weniger brauchbare Zeittafel zum Leben Brechts, in der man die Daten zum Stück erst mühsam lokalisieren muß. Der Kommentar selbst ist zwar ausführlich, wirkt aber im Ausdruck des öfteren hölzern und läßt vor allem jene Souveränität vermissen, die gestandene Brecht-Forscher wie Lucchesi und Jeske im Umgang mit Fragen der Aufführungspraxis, der Rezeption und der Sekundärliteratur zeigen. Zum Teil lassen sich die stilistischen Mängel darauf zurückführen, daß Köhler im wesentlichen referiert und zusammenfaßt, ohne eine eigene Perspektive auf den Text entwickelt zu haben. Die von ihr angestrebte Objektivität im Sinne einer möglichst breiten und ausführlichen Darstellung verfehlt hier das Ziel des Kommentars, das Wesentliche prägnant darzustellen. In diesem Sinne wäre es für das Verständnis des Stückes meiner Meinung nach besser gewesen, *der* zentralen Frage im Bezug auf die Wirksamkeit und Interpretation des Textes, nämlich der nach dem Verhältnis von politischer Ökonomie, Faschismustheorie und Parabelform einen eigenen Abschnitt zu widmen. Köhler spricht die Problematik zwar an (162ff.), doch ist ihre Darstellung einfach zu kursorisch und uninteressiert, als daß sie ihrerseits zur Grundlage einer weiterführenden Diskussion dienen könnte.

Daß solcher Freiraum gegeben war, läßt sich an dem Kommentar des von Wolfgang Jeske herausgegebenen Bandes *Der gute Mensch von Sezuan* ablesen, in dem sich Jeske sachbezogen und konzise zu Struktur, Fabel und Grundmuster des Stückes äußert. Freilich hat Jeske nicht mit verschiedenen Fassungen des erstmals 1953 erschienenen Stückes zu kämpfen, obschon auch dieses seit 1941 in einer ungesicherten

Matritzen-Fassung kursierte. Nach einer Zeittafel zur Entstehungs- und frühen Aufführungsgeschichte 1927-57 widmet sich Jeskes unprätentiöser Kommentar vergleichsweise ausführlich den Besonderheiten des Stückes. Einschätzungen wie diese, daß "in keinem anderen Stück von Brecht [...] das Publikum so unmittelbar einbezogen [wird] wie beim *Guten Menschen von Sezuan*" (163), oder Querverweise auf andere Texte Brechts sind dabei ebenso hilfreich für das grundsätzliche Verständnis des Stückes wie die klar und verständlich abgefaßten Interpretationsansätze. Beispielhaft ist der Abschnitt "Zum Guten und zur Güte," in dem Jeske die zunehmende Entwertung der beiden Begriffe im Stück erläutert. Auch versammelt Jeske, statt die Wirkungsgeschichte auf der Basis von Rezensionen zu referieren, einfach Zeitungskritiken markanter Aufführungen, von der Uraufführung am Zürcher Schauspielhaus 1943 (Elisabeth Brock-Sulzer, Jakob Welti) über die deutsche Erstaufführung am Frankfurter Schauspielhaus 1952 (Peter Suhrkamp, Friedrich Luft, u.a.) bis hin zur ersten DDR-Aufführung in Rostock 1956 (Herbert Jhering). Ein solches Verfahren ist ebenso naheliegend wie spannend und erscheint auch aus Brechtscher Perspektive sinnvoll, da so nicht allein die Historizität der Wahrnehmung gewahrt bleibt, sondern die vergleichsweise kurzen Texte auch dazu anregen, eigene Haltungen zum Text zu entwickeln. Eine Auswahlbibliographie, Wort- und Sacherklärungen, ein Abschnitt betitelt "Frühe Stück-Entwürfe," in dem die ersten Keime zum Stück verzeichnet werden, und zwei "Texte zum Stück"—der von Brecht 1939 verfaßte "Zeitungsbericht *Der gute Mensch von Sezuan*" und eine aus dem Frühjahr 1943 stammende Zusammenfassung bzw. Variante des *Guten Menschen von Sezuan* in Prosa—runden den Band ab.

Es wäre den Brecht-Bänden der BasisBibliothek zu wünschen, daß sie viel gelesen würden und sich in Rucksäcken, Schul- und Aktentaschen zerknittert wiederfinden ließen, möglichst mit Anstreichungen und Kommentaren zum Kommentar. Wahrscheinlicher freilich ist es, daß sie auf Ikea-Regalen ordentlich aufgereiht ihr Dasein fristen werden, als wären sie eine weitere Sacherklärung zwischen zwei Buchdeckeln, und dort vor sich hin dämmern, bis sie bei Gelegenheit der nächsten Brechtausgabe selbst im Kommentar landen.

Martin Kagel
University of Georgia

Christine Tretow. *Caspar Neher—Graue Eminenz hinter der Brecht-Gardine und den Kulissen des modernen Musiktheaters. Eine Werkbiographie.* Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier. 2003. 648 pages. CD included.

This is by far the most comprehensive overview of Caspar Neher's work ever written. Tretow's basic strategy is to tell the story of Neher's entire career, including at least a brief description of nearly every production and relating these descriptions to discussions of broader concepts and practices in his design aesthetic. This discussion is supported by 157 images on the included CD. Tretow also prints the protocols of interviews she conducted in the 1990s with the composer Gottfried von Einem, Neher's sister, Gertrud Jokszies, Barbara Brecht-Schall, and Aratym, Neher's assistant in Vienna and Salzburg during the 1950s. The book is based on the author's 2000 dissertation.

The comprehensive character of this book is its greatest strength but also its greatest weakness. Neher worked with an impressive list of major German directors. After 1933, he was most active as an opera designer and librettist, working with directors ranging from Walter Felsenstein to Oscar Fritz Schuh. By covering so many examples of collaborative work across so long a career, Tretow is able to demonstrate Neher's authoritative influence on opera design. She describes so many productions, however, and includes so much biographical context that her discussions often end up lacking depth. Tretow is strongest when her brief production description and biographical information enhance each other. In the case of *Der Günstling* (1935), for example, she is able succinctly to sketch in the "epic" quality of Neher's libretto, to indicate in barely a page how his design reveals an ongoing attraction to the elements of the baroque stage, and to show how the mixed ideological reaction to libretto and production helps illuminate his "künstlerische Situation und Haltung im nationalsozialistischen Deutschland" (258).

Tretow's discussion of Neher's work with Brecht also proceeds through brief production descriptions—eleven pages for *Dreigroschenoper* and *Mahagonny*, for example. The descriptions do not provide new information, but they proceed from a focus on Neher's contributions, and they are preceded by brief elaborations of Neher's production work with Piscator, Engel, and especially Jeßner, as well as his earlier work with Brecht. Neher emerges from Brecht's shadow in these discussions as an independent artist who brought his own experience of the Weimar theater to his work on the two productions.

In her next chapter, Tretow identifies elements of Neher's "Formensprache," claims that Brecht and theater scholarship have falsely attributed many of them to Brecht, and reclaims them for Neher "um einen neuen, nämlich an der szenischen Realisation orientierten Zugang zu dieser in einem Produktionskollektiv entwickelten Theaterkonzeption [des epischen Theaters] zu schaffen" (9). Tretow claims, for example, that it is Neher who develops the "System der zweigeteilten Bühne" (137), in which the story-

telling action is commented on from a vertical stage of standing or flown screens which can serve as projection surfaces. Similarly, Neher's sketches for Brecht, showing characters arranged in story-telling relationship to each other, demonstrate the degree to which spatial arrangement is directing.

These and a long list of other claims seem unassailable, particularly in regard to stylistic devices that continually reappear in Brecht productions designed by Neher. On the other hand, this repetition may be one reason the devices are associated with Brecht. Tretow herself suggests this may be why the "Brecht-Gardine" is not called the "Neher-Gardine," as she feels it should be, even though Brecht himself once referred to it as the "kleinen Nehervorhang" ("Anmerkungen zu *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe*, *BFA* 24, S. 216; Tretow mistakenly gives the 1950s rather than 1938 as the original publication date). Now, crediting the director with contributions everyone knows come from coworkers is an established bad habit in the theater. Similarly, Brecht scholarship uses the name "Brecht" to refer to a collective entity—but also sometimes to hide that entity behind the figure of a principal "author." Tretow is right to criticize these tendencies. But she never suggests why the collectively created half-curtain should be called the "Neher-Gardine," just because Neher introduced it to the collaboration.

Tretow's presentation also underscores how much the term "epic theater" is focused on stylistic elements. Brecht used it in the service of a political dramaturgy, Neher, especially after 1933, in the service of a more vaguely humanistic dramaturgy. Brecht scholarship has been debating the limitations of this term for well over a decade now. Tretow seems not to have profited much from it. She also misses her chance to relate Neher's work with Brecht to his opera work as effectively as she could. She catalogues most of Neher's devices all at once in the *Formensprache* chapter, combining examples from the 1920s to the 1950s. As a result, her discussion of Neher's postwar work with Brecht several hundred pages later does not seem sufficiently informed by the preceding discussion of his work in Nazi Germany. It is as if Neher simply developed his own version of "epic theater" during the 1930s and 1940s, then picked up the collaborative version where he had left off.

Tretow's overview has its problems, but it nonetheless provides original and valuable information about Neher's career, insight into his aesthetic and its relationship to Brecht's, and insight into the German theater of their time. The book's images provide an important service in their right, reproducing design sketches and photographs illustrating the full range of Neher's work. Windows users can access the slide show of each chapter's images from index pages. Macintosh users must open first an image in each chapter's folder manually, in order to start the slide show. Unfortunately, there is no list of illustrations, and the captions do not include source information.

John Rouse
University of California, San Diego

John J. White. *Bertolt Brech'ts Dramatic Theory*. Rochester: Camden House, 2004. 348 pages.

This book, rather astonishingly, can claim to be "the first detailed commentary in English on Bertolt Brecht's major theoretical writings on the theater" (1), and only the second commentary I know of in any language to ground itself in the *BFA* versions of these writings, the multi-vocal commentary in the five-volume *Brecht Handbuch* (Metzler Verlag) being the first. White follows a clearly delineated methodology. He accepts the now-dominant argument that Brecht's many theoretical writings (including 400 that the *BFA* prints for the first time) do not ultimately cohere into a systematic "aesthetic macro-theory" (17), let alone a system that progresses in focus and coherence through clearly defined phases. That conceded, however, White does recognize phases in Brecht's career, and maintains that "the picture may look rather different, if one concentrates on the principal theoretical statements from any given phase" (17). Subjected to close reading, some of these writings reveal more "systematic organization" than others (17). And although each such text responds to a specific set of circumstances, certain key concepts are reformulated and refined from period to period.

Accordingly, White organizes his study into five chapters. Each focuses on a canonical text or constellation of texts from which White subjects selected passages and arguments to a process of close reading that also draws in other illuminating texts by Brecht from the period and is always sensitive to the context to which these texts respond. Chapter 1, then, focuses on the notes to *Mahagonny* (1930). Chapter 2 focuses on a constellation of essays around the concept of distanciation, including "Verfremdungseffekte in der chinesischen Schauspielkunst" (1936) and "Kurze Beschreibung einer neuen Technik der Schauspielkunst, die einen Verfremdungseffekt hervorbringt" (1940). Chapter 3 focuses on Brecht's dramaturgical exile poems, Chapter 4 on the *Organon*, and Chapter 5 on what White calls "The *Messingkauf* Project" (1939-1956). Each of these chapters is relatively self-contained, presenting a sequence of syntagmatic relationships between discretely situated discussions. Nonetheless, these are canonical texts, and mostly texts from Brecht's exile period. They share a range of concerns, and our intertextual reading of chapter against chapter is not discouraged.

For those familiar with Brecht, it is interesting to engage these texts again, and White's insights are often quite fresh. Nonetheless, the originality of these readings does not really lie in his elaborations of the texts' theoretical positions. It lies, rather, in his analysis of the texts' rhetorical organization. White proposes that the "presentational methods adopted to put his ideas across were often related to the ones Brecht used in his plays" (10). He views the theoretical texts as themselves performing the concepts they discuss. In the chapter on the *Mahagonny* notes, for example, White argues that Brecht's famous schema contrasting dramatic and epic theater itself "displays features best understood as 'epic'" (55). The schema performs

in a theoretical discourse the strategies whose characteristics as elements of theatrical discourse are being theorized. Similarly, White follows Brecht's rhetorical strategies in the *Organon* to suggest how the document attempts to perform the synthesis of reason and emotion that it is also theorizing in relation to theatrical practice. The dialogic *Messingkauf* project explores the performance of theory even more overtly. And Brecht's poems fit perfectly well into a discussion of performed theory.

White's rhetorical analysis is quite interesting, although it requires quoting exclusively from the German text, which will limit the book's usefulness to English-only readers. Moreover, his exclusive focus on a relatively coherent group of texts from Brecht's exile period also limits the validity of the approach. While it works here, it does not on the "series of inconclusive fragments" out of which Brecht's "Lehrstück" theory has been constructed (25). White is quite open about his decision not to include this theory, but by excluding it, he leaps back over thirty years of scholarship to land in the theory landscape of the 1960s, with its focus on Brecht's response to the mainstream theater and its culinary spectator. From this perspective, White simply can not broach the relationship of this theory to another theory responding to the vision of an alternate theater for an alternate spectator. It is possible to imagine that among the rhetorical strategies of such great interest to White are strategies through which the dominant theater is ghosted by its double. But it is not possible for White to imagine this. By the same token, the *Lehrstück* theory introduced theoretical and rhetorical notions of fragmentation that destroy White's carefully sustained balance between document and system.

The *Lehrstück* theory also raises anew the relationship between practice and theory. The theory is so fragmented that it lets in at least some consideration of the concrete, anti-mainstream theater work to which it was linked. It exposes the problematic character of the methodological strategy to sever aesthetic/theoretical discourse and theatrical praxis. To be fair, though, White's is not the only theoretical position bedeviled by this problem. Towards the end of his introduction he even attempts to situate his approach in relation to the problem. He agrees with Werner Hecht that "Brechts literarische, theoretische und theaterpraktische Arbeiten bilden ein Ganzes" (21). He laments that since "no adequately detailed reading of the theory against the background of Brecht's theater practice yet exists, the relationship of the parts to the whole must for that reason remain a contentious issue" (21). He further claims that his own approach involves "a preliminary close analysis of the theory *in relative isolation*" (21), while acknowledging that this can only be a first stage towards contextualizing dramaturgical theory (about which there is still much to be said) within theater practice (about which a great deal has been written). White is, of course, attempting to justify his own approach, but his description leaves me wondering when the first book will appear that really enters the next stage. I am not sure we will see a truly original discussion of Brecht's theory until then.

John Rouse
University of California, San Diego

Eric Hayot. *Chinese Dreams: Pound, Brecht, Tel Quel.* Ann Arbor: University of Michigan Press, 2004. xv + 220 pages.

This book describes three Western responses to China: Pound's, Brecht's, and the *Tel Quel* writers', mostly Sollers, Kristeva, Barthes, and Pleynet. It ranges across cultures and genres: Anglo-American, German, French; poetry, theater, novels, critique, and a self-questioning we may call anthropological. The *Tel Quel* fantasies best justify its title. Discussion of Pound and of Brecht is shorter, but both help to shape the *Tel Quel* response. Brecht's politics and interest in China, worked "fully into his life and his texts" (55, not quoting, but alluding to this reviewer), ensured that the French Maoists valued him as activist and mentor. When power shifts East, and occidentalism replaces orientalism, Westerners will stop dreaming. Meanwhile their dreams need interpreting, though a text is not a dream.

How do these dreams relate to an invoked "real," "actual," scientifically assessed China? Ascertaining what is dreamt (up) means separating "China" and a dream of China. The book differentiates "as little as possible between 'primary' and 'secondary' texts (including the text of actual China itself)" (xi). What then matters is the (collective) dream. Conclusions often tie arguments down. This conclusion opens them up, illuminating discrepancies, as if waking from its own dream, when proposing: "*sinography*, rather than sinology, reading 'China' as it is written into the fabric of Western life and thought" and abandoning "the attempt to force every reference to 'China' into truth or falsehood, without at the same time abandoning the question of reference altogether. [...] Indeed, the question of authenticity [...] would be understood as precisely that which was at stake in the asking of it" (185f.).

But the relation between "dream" and instigation from "China" is difficult. The subtext assumes correct views of Chinese culture, what they tell themselves. Can Westerners then interpret, reread, or do they rather dream, narcissistically exploiting an imagined Chinese reality? The thesis is spelt out in the conclusion:

> [T]he kind of epistemological formation of which 'China' is an example [...] is defined first of all by a reference to an actual place [...]—think here of Barthes's fictional "Japan." And at the same time, it has nothing to do, or nothing exactly to do—it is difficult to be precise here—with that place. Rather it gives the name of that place to something defined generally by its being directly opposed to the source of the idea [...] produced almost entirely in reference to [...] what [the] self is *not* (as Spivak says of Kristeva) [...] [T]he Chinas produced in Pound, Brecht, Kristeva, and the others oppose themselves directly to some of the West's major philosophical and cultural markers [...] Against these, "China" is *not* the West; it is mystical, ideographic, and completely unhysterical. (184)

Leaving aside that this mostly concerns *Tel Quel*, that Brecht's relation to China was not mystical (*pace* 65, 178), that he in fact disrupts "classical China's mythical stability, [...] an incredibly reproducible object" (178), and that his response is unlike Kristeva's, we still face a (dis)connect—even if "it is difficult to be precise here"—between a name (China) and a dream (Western construct). Yet what if Barthes was sometimes right about Japan? That the other culture can always best explain itself or know what it takes for granted is an ethnocentric chimera. We fixate in a culture what ours represses. Our "self" must be unconsciously problematized. The repressing self already "is" what it is "not." With nothing to fixate, there can only be incomprehension. The result transforms the impulse and may show that culture what it has itself repressed. This "dialectics of acculturation" realigns dreams and realities. Such mutual defamiliarization makes encounters most productive, which otherwise may remain unraveled dreams, or self-obsessed projections.

Moving from Pound's often "magical" (52) poems, though garbling the crucial third line of "Fanpiece, for her Imperial Lord" (28), the author believes "the framing narrative for Brecht and for *Tel Quel* will continue to be in many ways Pound's own, as though in fact he were truly the inventor of a relation to China for our time" (53). Finding it hard "not to think Brecht through Pound" (195), and praising arguments about Brecht's versions, he questions what is tacitly accepted in Pound: "a notion of genius or of coincidence that is hard to take as an article of faith" (62). Called as witness, and occasionally to task, I differentiate between their translations and their thought. Elizabeth Hauptmann produced many first versions. She had noticed that Waley's poems were "very like" Brecht, who then mostly turned translationese into poetry. "Scholarship on this issue" is, however, not "unclear" (198). Hayot is not sufficiently in touch.[1]

Though Waley's China is "a highly realistic, geopolitical object [...] best approached by the standards of rationality—knowledge, scholarship, direct experience,"[2] it is "eventually shown to be inadequate, unimaginative, even wrong. Essentially, it serves as a foil for [...] Brecht's or Pound's: a 'China' accessible through nonscientific, mystical affinities and understandings that reach truths unavailable to purely scientific investigation" (65). Hence: "As with Pound, what we see with Brecht is that his ability to know this mystical China seems to justify his relationship to a certain kind of nonscientific (*and nonetheless accurate*) translation, as well as his relationship to a certain aesthetic modernity" (66). Though Brecht did more than reproduce "the relatively banal mystical East / scientific West divide that one saw in Pound" (66), critics "have struggled to show that Brecht truly was interested in China [...] by discovering Chinese elements in his later work. These attempts demonstrate some of the pitfalls of such an approach," though "ultimately point the way toward a purely Brechtian

[1] See "Chinesische Gedichte," Jan Knopf, ed., *Brecht-Handbuch 2: Gedichte* (Stuttgart: Metzler, 2001), 304-313.

[2] Waley read but did not speak Chinese and never visited China.

relationship to China and Chineseness." So all is not lost, if we can discover what that relationship might really be.

"Legende von der Entstehung des Buches Taoteking" will not help, since he changed "the original story." That presupposes a correct, though withheld, original meaning. Chinese "influence" rests on "unprovable biographical coincidence" (73). But changing is a form of re-reading. What role do *Daodejing* formulations play from 1920 on? No textual or biographical evidence is entertained. Though lacking a "coherent vision of China" (74), nevertheless "the intensity of Brecht's interest, the degree to which he seems to have sometimes gotten things right, belie a dismissive critique" (75). With so much discounted, where is this intensity? Perhaps in "Alienation Effects in the Chinese Art of Acting."

Following Shuhsi Kao, Hayot distinguishes *Befremdung* (once mentioned in the essay) from *Verfremdung*, what appears alien because foreign from a Chinese estrangement technique. Can we escape *Befremdung*? Do the Chinese experience estrangement? Brecht decides we can, and they do. His "theory of Chinese audiences" becomes "a more general theory of China itself" (78). Beside "a classically orientalist reconstruction" (84), he claims "that only those who need the A-effect for social purposes can profitably study Chinese acting." Unlike Pound and *Tel Quel*, "a Brechtian relationship to China" therefore shows "a lack of interest in China *as different*." So "a certain authenticity [...] actually depends on not noticing the cultural differences, on not treating the A-effect as 'Chinese'" (85).

There is some truth here, yet Brecht's response was subtler. His A-effect did not originate in China. The encounter modified it. The essay does not explain how. Brecht argues Western techniques suggest an *Unterbewußtsein* (subconscious), encouraging empathy. The intention is to *be*, not to *understand*. An *unconscious* is not mentioned. Distancing creates space for understanding. The knowledgeable Chinese audience does not share a character's emotions. It appreciates the sophisticated aesthetic that symbolizes them, and attributes their provenance to the workings of social power. Mei Lanfang knew why women in particular suffered from repression. Neither uses this terminology. Brecht spoke of separating actor, acting, and act. He admired what such separating enabled: flexible tempi, concentration on detail, a sense of social space. He never copied specific *effects*.[3] Perhaps the strongest impact came from a gracefulness that affected his whole later aesthetic.

Dominant "naturalistic" assumptions ensure that relating Brecht to China "inevitably reads [him] into a place where he is not, by assuming that whatever representation of China does exist in his work is the dross of a failed or otherwise inefficient attempt to reproduce a realistic China, or evidence of a powerful and genuine relation to it" (92). Hayot cites criticism of Deborah Warner's 1989 National Theatre *The Good Person of Szechwan*. Fiona Shaw, playing Shen Te / Shui Ta, told me of arcane theories about

[3] For a fuller view, see Knopf, ed., *Brecht-Handbuch 4: Schriften, Journale, Briefe*, 188-192.

Chinese behavior "observed" in Hong Kong; the play just "would not rise." As Hayot indicates, Brecht never tried to be realistically Chinese. But I fail to "show how the universal parable with its Chinese patina is, in fact, related to fundamental Chinese ideas" (95) or to prove Brecht ever read Mencius (96).[4] I downplayed such connections. The parallels, not restricted to this play, may come from "nowhere" but a material source, Brecht's characteristically selective reading, is inherently more likely.

Hayot argues: "It is only against the background of a performance in front of a Western audience that already has in mind a 'Chinese reality' that the play not only *can* be about China but *must* be about China [...] not simply by virtue of seeming 'Chinese' [...] but also because it places its own construction of China in dialogue with its construction of the West, raising the very questions about the construction of China that Brecht himself never directly discusses" (98). The consequence is "a European stereotype of the first order." The audience sees the "difference between a pre-capitalist China" and "an aggressive Western imperiousness," represented by Shen Te in Chinese clothes and Shui Ta in a suit. This is not "actual historical China" (99), but "a representation of a particular European 'China.'" Hence, the A-effect "is at once unrelated to and dependent on the Chineseness of the play's setting" (99-100). Though not Pound's Chinese dream, Hayot sees this analogy: "As with Pound's modernity, Brecht's alienation is predicated both in its reception and its production on the presence of an authorizing Chinese strangeness, even when it is inaccurate or inauthentic" (100). We are back with the "incommensurability" which "offers the best sense of Brecht's sense of China" (85).

Hayot denies that "Brecht's vision was true to the native experience of that place" (96). That is not what the "natives" think. After a production by the Central Academy of Drama in Beijing a staff member told me she had not appreciated how well Brecht understood China. This had nothing to do with "Chineseness," but with the text's understanding of behavior, the layers of repression, well understood in Chinese society where repression was endemic. Another sophisticated Haiyuza Theater production, with Komaki Kurihara in the double role, deconstructed this doubleness, seeking the opposite within each representation, the hard in the soft, and vice versa. This is something Brecht stressed and praised in Chinese theater, instead of the conventional binary absolutes—very nice or very nasty—that wreck many productions, not to speak of suppositions about "Chineseness": pre-capitalist gentility versus Western-suited imperiousness. This production understood what Brecht had "transported," less an aesthetic style than a representation of complex, socially determined human relations and a consequently externalized, desiring social unconscious. Many unthinking

[4] For contrary direct and indirect evidence, from *The Threepenny Opera* on, and indexed under Mencius, see my study, *The Mask of Evil* (Bern: Peter Lang, 1977), 471ff.

[5] D. Stephan Bock, *Coining Poetry: Brechts Der gute Mensch von Sezuan: Zur dramatischen Dichtung eines neuen Jahrhunderts* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1998), reviewed in *The Brecht Yearbook* 26 (2001), 319-330.

productions focus on superficialities, creating what I would call, in Hayot's language, bad dreams.

"The fantasy in the name of the other [...] is central to the Chinese dream" (108). Pound's idealized "Confucianism" and those *Tel Quel* fantasies, incomprehensible to anyone then living in China, offer corroboration. Fantasies drive Stefan Bock's reading of *The Good Person of Szechwan*, for Hayot "a real tour-de-force of postmodern Brechtianism" (199).[5] That praise is hardly compatible with this assumption: "Brecht's indifference to the Chineseness of Chinese acting (or Chinese poetry) is so extreme as to be literally *beyond* orientalism" (88). The judgment at this particular moment—*beyond* orientalism—I wholeheartedly applaud.

Antony Tatlow
University of Dublin

Ingrid Hohenwallner. *Antikerezeption in den Gedichten Bertolt Brechts*. Möhnesee: Bibliopolis, 2004. 308 Seiten.

Alle Rahmenbedingungen scheinen zu stimmen und lassen aufhorchen: eine superbe und desiderable Themenstellung, ein passender Reihenkontext (Arianna: Wunschbilder der Antike. Hrsg. von Siegrid Düll und Otto Neumaier), eine edle Aufmachung in Glanzpapier, all das hätte manches erwarten lassen, doch leider werden—um es gleich vorweg zu sagen—entsprechende Erwartungen kaum erfüllt. Und mögen hier auch Einzelverdienste womöglich im Altphilologischen verborgen liegen, mir erschließen sie sich wegen des unsäglichen Duktus' in dieser Arbeit während der Lektüre nicht.

Die Darstellung arbeitet sich, eher traditionell angelegt, genetisch-chronologisch vor und folgt dabei den üblichen Einteilungen und Phasenbildungen. Ein anreicherndes Bildmaterial hat allenfalls illustrierende Funktion, es ist insgesamt eher wahllos eingesetzt. Wer die Probe aufs Exempel machen möchte, der nehme sich die "Schlussbetrachtung" vor, die signifikanterweise keine wirklich ergiebige Zusammenfassung von Ergebnissen einbringt. Sie ist nichts sagend und redundant. Aufladungen durch überflüssige Adjektive, zu viele Füllwörtern (etwa das häufiger gebrauchte "sodann") und eine generelle Schemenhaftigkeit in der Darlegung und Präsentation von Ergebnissen stören und überlagern mögliche Resultate.

So sehr man sich eingangs freut, etwas über den jungen Brecht zu erfahren, so enttäuschend ist das nachfolgende, auch vor dem Hintergrund bereits bestehender Forschungen dazu. Auch fehlt es, wie der Blick in das Literaturverzeichnis belegt, an literaturwissenschaftlicher Sachkenntnis zum mittlerweile recht ausdifferenzierten Forschungsstand in Sachen Lyrik,

die als Grundform von Literatur besonders an ihrer Überstrukturiertheit zu erkennen ist. Stattdessen ergeht sich die Verfasserin in krausen Sätzen wie diesen:

> Ganz offensichtlich spiegelt sich in dieser Konstellation, der schwerpunktmäßigen Behandlung lateinischer Autoren auf der einen Seite und der gesteigerten Verwendung mythologischer Versatzstücke und philosophischer Ideen auf der anderen Seite, Brechts schulisch bedingte Prägung wider, die im griechischen Bereich dem Allgemeinen, im lateinischen dem Speziellen verpflichtet scheint. Unübersehbar hat dabei die Originallektüre lateinischer Autoren auf Brechts Zugang zur Antike gewirkt, die mitunter sogar (!) sprachliche Eigenheiten bei dem modernen Dichter hervorgebracht hat (Vorliebe für Partiz ipialkonstruktionen; Kürze des Ausdrucks). Der Grund für die doch sehr dichte Verwendung mythologischer Stoffe mag nun darin liegen, dass innerhalb des eingeschränkten Rahmens, den das lyrische Genre bietet, Prägnanz und Kürze ungemein wichtig sind, was sich mit den vertrauten Motiven des griechischen Mythos auch hinsichtlich der Rezeptionssituation bestens vereinbaren lässt. Zu mühsam wäre es, innerhalb eines Gedichts—zumal eines Gedichts von brechtscher Lakonik—komplexe Ereignisse oder weniger bekannte Figuren der römischen Geschichte dem Leser zu erklären, wenn—wie es im Falle Brecht liegt—auf die Verständlichkeit des Geschriebenen größter Wert gelegt wird. (263)

Die Einschätzungen zur Bedeutung von Emigration und Exil sind nicht minder eklatant; sie bleiben oberflächlich und in ihrer Banalisierung höchst problematisch. Die Ergebnisse der Exilforschung bleiben zu wenig berücksichtigt. Da hat Brecht, um einige der Allgemeinplätze anzuführen, angeblich "Ablenkung" in der Auseinandersetzung mit Exilschicksalen gefunden (vgl. 260f.), wollte in Ovids Vorbild "zwar kein Modell für ein würdiges Leben fern der Heimat liefern, wiewohl sich die Beschäftigung des modernen Autors mit dessen Dasein am Schwarzen Meer dennoch heilsam auf die Betrachtung der eigenen Situation ausgewirkt haben mag" (260f.) oder die "Erkennntnis," in den vierziger Jahren hätte Brecht "pragmatische, sprachtheoretische Überlegungen zur lyrischen Miniatur greifen lassen" (262). Ähnlich unkonkret mutmaßend fällt Hohenwallners Beurteilung der lyrischen Produktion aus der DDR-Zeit aus, hier wird Brechts Antikerezeption "'neue' Seriosität" (261) bescheinigt und es ist von der "pädagogischen Instrumentalisierung der griechisch-römischen Geschichte" (264) die Rede.

Kurz: die Verfasserin kann nicht in die *Brecht-Jahrbücher* geschaut haben. Brechts lyrisches Verfahren eines Umgangs mit der Antike zur Konzeption eines "Steintheaters der Erinnerung" hätte ihr dort u. a. begegnen

können. Und ob Brecht wirklich erstmals im US-amerikanischen Exil neue Wege einer für Elegie und Epigrammatik bedeutsamen Ausdrucksweise gefunden hat, das wage ich ernsthaft zu bezweifeln. Ich breche die Besprechung hier ab, denn kolportagehafte und stilistisch unerträgliche Sätze verstellen die Lektüre bis zum Schluss und halten von einer zweiten solchen ab. Mit scheinbaren Abwägungen, vagen Vorausdeutungen und zu losen Verknüpfungen, allesamt ohne jede Notwendigkeit vorgenommen, korreliert die stilistisch misslungene Darbietung—hier wäre eine umfassende Lektorierung und stilistische Überarbeitung gefragt gewesen. Schade! Dieses schöne Thema hätte weit mehr Augenmaß verdient.

Sigrid Thielking
Universität Hannover

Jürgen Hillesheim. *"Ich muß immer dichten": Zur Ästhetik des jungen Brecht*. Königshausen und Neumann: Würzburg, 2005. 307 Seiten.

Eine Studie zu diesem Thema, der Ästhetik des jungen—um nicht zu sagen jüngsten—Brecht, war bisher ein Desiderat, nun hat sich der durch Publikationen zu biographischen und literaturgeschichtlichen Positionierungen Brechts gut ausgewiesene Augsburger Forscher dessen angenommen. Der Band gliedert sich der Chronologie folgend in sieben Abschnitte, beginnend mit den ersten, noch nicht zu regulärer Veröffentlichung gelangenden Schüleraufzeichnungen, gefolgt von den ersten Zeitungsbeiträgen, der frühesten Lyrik, *Trommeln in der Nacht*, einem Abschnitt zur Rezensententätigkeit für den linken *Volkswillen* und den Einaktern; nach *Baal* schließt das Buch ein Kapitel zur Lyrik der Jahre 1919-1922 mit einem Ausblick auf "Orges Wunschliste" von 1956 an. Bezeichnend ist für das gesamte Unterfangen, eine "Augsburger Schicht" als zumindest komplementäre Sinnebene für die Interpretation zu erschließen. Hillesheim gelingt es in einer Vielzahl von Fällen überzeugend, die lokalen und personalen Hintergründe von Begebnissen und Personen der frühen Texte nachzuzeichnen. In der Regel wird dies mit einiger Vorsicht unternommen. Um nicht in platten Biographismus zu verfallen, wird vom Verfasser immer wieder akzentuiert, dass auch viele autobiographischen Texte des armen B.B. Dichtung sind, er sich inszeniert und stilisiert, und dass die historischen Materialien aus dem Nahbereich des Autors auch qualitativ nicht viel anderes darstellen als die Bearbeitung textuellen Materials.

Durch die genaue Kenntnis der Lokalzeitungen weiß Hillesheim da übrigens mit hübschen Funden aufzuwarten, die nachvollziehbar machen, wie Brecht sich im Kontext der Augsburger Presse einerseits etabliert, wie er aber auch mit Materialien der Presse gearbeitet hat—im übrigen nicht

viel anders als andere, intellektuelle Feuilletonisten. Und hier klingt schon eine der Gefahren des Verfahrens an: Der nahe Blick auf Brecht als Person und sein Umfeld läßt manches einzigartiger wirken als es ist. Dass für die wehleidig-genialische Jugend Brechts als Kronzeuge Thomas Mann und seine Schilderungen dekadenten Künstlertums gegenüber "gesunder" Bürgerlichkeit aufgeboten werden, ist ein mißlicher Fehlgriff, denn Mann seinerseits schildert schon Exemplarisches. Letztlich ist Mann und die zeittypische Dekadenzthematik aber auch eine Art Transmissionsriemen zu einem anderen Autor, dessen starker Einfluß auf den jungen Brecht immer wieder akzentuiert wird: Friedrich Nietzsche. Grundsätzlich vermag das nach der grundlegenden Vorarbeit von Reinhold Grimm nicht zu überraschen.[1] Hillesheim stellt aber die grundsätzliche Prägung des Brechtschen Weltzugangs durch Nietzsches Immoralismus an vielen Details heraus (explizit 142) und positioniert damit Brecht des öfteren als unsicheren Kantonisten des Marxismus. Dass Brecht kein Apostel moralischer oder marxistischer Orthodoxie war, steht anzunehmen; dass eine nietzscheanische Position in Belangen der Moral allerdings in irgendeiner Weise dem Marxismus entgegenstehe, ergibt sich nur aus der Rekonstruktion einer moralinsauren sozialistischen Orthodoxie. Man muß vielmehr sagen, dass genuin marxistisches Denken genau moralfrei ist, wofür beispielsweise Louis Althusser den Terminus des "theoretischen Antihumanismus" ins Spiel brachte.[2] Der Marxismus wollte wissenschaftlich sein/werden und nicht moralisch. Es geht mit ihm nicht um eine "gerechtere" Gesellschaft sondern um eine funktionsfähigere, die den Bedürfnissen und Fähigkeiten aller Individuen adäquater ist als die kapitalistische mit ihrem Verschleiß des Humankapitals—was ab und an gegen die kurrenten Vorstellungen von einem Butzenscheiben- und Watschenmannsozialismus gesagt werden muß.

Im Rahmen einer Rezension mag dies eigentümlich anmuten, doch ist das zentrale Problem an Hillesheims Buch genau die Ebene der thetischen Abstraktion, wo von den konkreten und nachvollziehbaren Funden und Präzisierungen einer mikrologischen Text- und Recherchearbeit aus auf einen weiterreichenden weltanschaulichen Horizont geschlossen wird. In dieser Übertragung der Einzelergebnisse auf generelle Entwicklungslinien liegen die Schwachstellen der Arbeit. Exemplarisch läßt sich dieser an der erzähldramaturgisch schön gesetzten Schlußpointe (289-294) zeigen. Hillesheim verläßt hier sein eigentliches Gegenstandsfeld, die Jugend Brechts, und holt aus zum großen Brückenschlag zwischen der Zeit vor 1922 und dem letzten Lebensjahr des Dichters, indem er darlegt, dass es auch in "Orges Wunschliste," die 1956 für die Neuauflage der *Hauspostille* geschrieben wurde, einen Bezug zu Nietzsche gibt, nämlich die formale Ähnlichkeit der Liste mit den Kapitelüberschriften des *Also sprach Zarathustra*. (Angesichts der selbst an die Titelei humanistischer Lehrbuchprosa angelehnten Überschriften des Zarathustra ist das eine eher

[1] Vgl. Reinhold Grimm, *Brecht und Nietzsche: oder, oder, Geständnisse eines Dichters* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979).

[2] Vgl. dazu Louis Althusser, *Für Marx* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974).

gewagte Konstruktion, aber nach der glaubwürdigen Entfaltung des frühen Einflußes von Nitzesche auf Brecht durchaus möglich.)

Doch das ist auch nicht das einzige Argument, denn in Brechts Wertschätzung des Hellen, Leichten und des schnellen Todes sind durchaus Momente der Philosophie desjenigen, der mit dem Hammer philosophiert, zu erkennen. Insofern derartige Begrifflichkeiten mit dem roten Oktober in der Wunschliste kombiniert werden, kommt Hillesheim nun nicht zu dem Schluss, hier den Versuch einer Synthese zu sehen, sondern schlußfolgert:

> Jetzt, 1956, spielt er [Brecht] Nietzsche und die Revolution gegeneinander aus. [...] Der "rote Oktober" ist eines der herausragenden Ereignisse der Revolutionsgeschichte, vor dem Hintergrund eines an Hegel orientierten progressiven, linearen Geschichtsverständnisses eine wichtige Station auf dem Weg zur "Diktatur des Proletariats," zur "klassenlosen Gesellschaft." Diese jedoch stellt Brecht, gut versteckt, aber eindeutig nachweisbar vor den Hintergrund von Nietzsches Lehre von der "ewigen Wiederkunft des Gleichen," vor den Hintergrund einer zyklischen Geschichtsauffassung somit. Abermals fügt er disparatestes "Material" zu einem Werk zusammen, bringt die Revolution in Verbindung mit einem ganz anderen, gegenteiligen Geschichtsmodell. (293)

Dagegen ist philosophisch gesehen manches zu sagen: Zunächst besitzt Hegel kein lineares Geschichtsverständnis, sondern ein dialektisches. Dann ist die Marxsche Dialektik zwar in Auseinandersetzung mit der Hegelschen entwickelt worden, behauptet aber den Anspruch diese vom Kopf auf die Füße gestellt oder sie umgestülpt zu haben,[3] also etwas wesentlich anderes zu sein. Schließlich lässt sich Nietzsches Formulierung nicht schlicht wörtlich nehmen, sondern ist darauf zu befragen, was denn das Gleiche sei.[4] Das Gleiche ist das mit sich Identische und davon gibt es nicht allzuviel, was bei Bloch ja einer der zentralen Gedanken für die Notwendigkeit der Revolution ist.[5] Aus dieser Bestimmung des Gleichen ergibt sich überhaupt erst der Sinn der für Nietzsche zentralen Begriffe des Kampfes und der Selektion bzw. Züchtung, die eine nicht-zyklische Geschichtsphilosophie begründen, sondern eine, die eher als spiralförmig-progressiv zu begreifen ist und von daher keinerlei Gegensatz zur marxistischen Geschichtsphilosophie ausbildet.[6] Hier wird

---

[3] Diese Differenz läßt sich an der simplifizierenden Fassung des dialektischen Dreischritts schon ablesen; bei Hegel: These, Negation, Negation der Negation; bei Marx: Lebendige Anschauung, Abstraktion, Konkretion.

[4] Vgl. Gilles Deleuze, *Nietzsche und die Philosophie* (Frankfurt am Main: Syndikat, 1985).

[5] Vgl. Ernst Bloch, *Spuren* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1969).

[6] Auch im Verhältnis zur Figur der Wiederkehr läßt sich mit Marx die Differenz von Hegelscher und Marxscher Philosophie markieren, denn während Hegel behauptet, dass alle wichtigen Ereignisse und Personen sich zweimal ereigneten, mokiert sich Marx, Hegel habe vergessen zu ergänzen, das eine Mal als Tragödie, das andere Mal als Farce [vgl. Karl Marx, "Der 18. Brumaire des Louis Napoleon." In Karl Marx und Friedrich Engels, *Werke* (Berlin: Dietz, 1972), 8: 115-20, hier 115].

mithin nicht "disparatestes Material" zusammengebracht, sondern einander eng Verwandtes. Von daher wird Nietzsche auch nicht gegen die Revolution ausgespielt, sondern sie bilden eine sinnfällige Ergänzung. Denn der rote Oktober ist natürlich ein Ereignis, das immer wiederkehren soll, denn *eine* Oktoberrevolution hat ja, wie 1956 schon zu sehen war, durchaus nicht ausgereicht.

Trotz dieser Kritik an den philosophischen Extensionen des Textes wird Hillesheims Buch jedem Brecht-Interessierten in gut lesbarer Form Neues aus den Jugendjahren des Dichters mitzuteilen wissen und bis auf weiteres ein Standardwerk zum jungen Brecht und seiner Ästhetik darstellen.

Christian Jäger
Humboldt-Universität, Berlin

Sabine Kebir and Therese Hörnigk, Hrsg. *Brecht und der Krieg: Widersprüche damals, Einsprüche heute*. Berlin: Theater der Zeit, 2004. 193 Seiten.

Brecht und der Krieg consists of a variety of contributions from the Berliner Brecht-Tage that took place during February 2004 in the "Literaturforum im Brecht-Haus Berlin." As Sabine Kebir notes in her introduction, the point of departure for the conference was the general concern about the U.S.-led war with Iraq, which at the point of the conference was in its third year. The volume is divided into four main parts titled "Der globale Krieg," "Krieg und Krieg in den Medien," "Konfliktbewältigung durch Lehrstücke," and "Die virtuelle Kriegserfahrung mit Brecht-Texten: *Die Kriegsfibel*." Each part contains diverse contributions ranging from historical perspectives on modern warfare and on fascism and capitalism to theoretical essays on Brecht and transcriptions of panel discussions. In a fictional letter addressed to Brecht, Käthe Reichel reflects on recent German history in the context of his work as well as on the current world situation. Jule Koch's informative article "'Theatre for Development' als Medium gesellchaftlicher Auseinandersetzung in Tansania," is a report about theater performance as a medium for AIDS education. Taken as a whole, these essays open up important questions about the nature of Brecht's continuing relevance to the emerging world order.

Turning to Brecht as a canonical author and considering him in the face of current warfare and global capitalism proves to be productive. Needless to say, given the diversity of the contributors' disciplinary backgrounds, their methods and arguments, and the length of the essays, they vary in quality, and the volume is necessarily far from comprehensive.

However, it does provide some genuinely original views on key parts of Brecht's work, such as the *Kriegsfibel*, and an examination of what Brecht's controversial genre, the *Lehrstücke*, can contribute to the understanding of military conflict.

The single text that receives most attention in this volume is *Kriegsfibel*, a work Brecht put together in exile using newspaper photographs depicting images of World War II together with captions and his own four-line poems as commentary. Ernst Schuhmacher and Käthe Reichel inform us about the difficulties Brecht encountered getting the text published, which did not happen before 1955. The essays on the *Kriegsfibel* provide a welcome treatment of an often-neglected part of Brecht's work, or, as Erdmut Wizisla describes it in his introduction, a "Fossil, zusammengestellt in Vorzeiten, heute weitgehend unbekannt" (160). This makes it perfect material for Brecht's concept of *Verfremdung*, which often presents history as archeology where the material has to be deciphered instead of interpreted. In this situation Grischa Meyer's essay "Kann man von Bildern etwas für den Frieden lernen?" provides a useful introduction that shows the *Kriegfibel* to be a unique contribution in the tradition of Goya's series *Desastres de la Guerra* and that reveals parallels between the production methods of Brecht's "Demontage" and "Decollage" and those of his contemporaries John Heartfield and the Berlin Dadaists. In constructing collages with photographic cut-outs from the mass media, Brecht undertakes the "Versuch, sich die Vorgänge der Weltgeschichte und ihre handelnden Personen als die Figuren eines unheimlichen theatrum mundi wenigstens symbolisch zu unterwerfen" (78). This position of control is also relative in the process of demontage, for the dialogue with the photographs shows the "Dichter in einer anderen, neuen Position: in der Rolle des 'Texters'" (79). Brecht adopts the role of a critical audience to demonstrate human "Lernfähigkeit im Moment größter Not" (85).

The ability to learn in emergencies is also the subject of a number of essays on the *Lehrstücke*. In "Krieg—oder Konflikt als Veränderungsmotor" Reiner Steinweg describes "Lehrstückkurse" as a part of his peace work and conflict resolution training. He favors Brecht's *Lehrstücke* over role-playing because, while both examine "*Haltungen*, die im Konfliktfall eingenommen werden" (102), the *Lehrstücke* with their pre-given words direct attention to the "körperlich manifesten Haltungen" (103). The body in its manifest dispositions is subject to closer examination in Florian Vaßen's "'Inseln der Unordnung'—Asozialität, Gewalt, und alltäglicher Krieg in Brecht's *Lehrstücken*," where he compares Brecht and Freud in terms of the "Widerspruch von äußerer und verinnerlichter Asozialität und Sozietät" (139) not only in military conflicts, but also in violent conflicts of everyday life, such as survival in big cities. Vaßen convincingly favors the *Lehrstück* practice in comparison to representations of the destruction of the human body in ever more brutalized and explicit media images. He credits the *Lehrstücke* for their attempt to regain "reale Körperlichkeit" (140) and to offer a perspective on conflicts that helps those experiencing social transformations.

While Steinweg and Vaßen stress the social and theatrical aspects of the teaching play, Manfred Lauermann examines one teaching play, *Die Maßnahme*, through the longterm perspective of Brecht's work from *Mann ist Mann* to *Buch der Wendungen* in light of his China reception. In this substantial essay, "Lao-Tse und Lenin: Brechts China-Bild als Medium seiner Marxismus-Aneignung," the author stresses once again the importance of Antony Tatlow's insight that "Der Marxist lehrt, dass die augenscheinliche Bedeutung des menschlichen Lebens in dem Moment verschwindet, wo man das Feld der Betrachtung erweitert" (114). From here the author reformulates Brecht's critique of capitalism and western humanism: "Der Schlachtruf ist Identität"(117), a concept the young comrade in *Die Maßnahme* defends so passionately before he accepts what Heiner Müller calls "das Angebot des Kommunismus," which offers "ein anderes Verhältnis zum Tod" (117). All three essays show that Brecht's intention for the *Lehrstücke* has been realized: the teaching plays provide a method—performative and philosophical—to act and think in moments of emergency.

The essays discussed until this point concentrate on Brecht, but there are also several about wars past and present. In "Der dreißigjährige Krieg, die neuen Kriege und Brechts *Mutter Courage*" Herfried Münkler outlines a history of warfare and concludes that the present wars (to some degree in Iraq, but even more so armed conflicts in sub-Saharan Africa and the former Yugoslavia) no longer follow the model of modern state warfare; instead, they increasingly resemble early modern conflicts like the Thirty Years War in Germany with its religious and ideological conflicts and the emergence of a war economy. From this perspective he also explains the relevance of *Mutter Courage* for the current conflicts. The observer is aware that Courage is in a no-win situation, however, "die Akteure sind gänzlich mit dem Überleben beschäftigt"(31), a struggle that leaves no room for reflection and that suggests an insight applicable to today's ethnic wars as well. In "Wallstreet und der Krieg: Brechts Suche nach Auswegen aus den Gewaltverhältnissen" Mario Scalla examines Brecht's claim in a variety of texts—*Die heilige Johanna der Schlachthöfe* and *Die Geschäfte des Herrn Julius Caesar* among them—that capitalism requires warfare. Scalla stresses here, as he does in one of the panel discussions, a problem that Brecht returns to throughout his work: "die symbolische Repräsentation auf der Bühne, vor allem wenn es um den Kapitalismus geht"(60). This problem is most apparent in *Die heilige Johanna*, and it raises questions that warrant a complex, fuller examination than is possible in a short essay.

During the two panel discussions "Gewaltpolitik und Kapitallogik" and "Man muss arbeiten ohne Hoffnung" the topic of war clearly dominates, and it often seems difficult to pinpoint it in relation to Brecht's work. The volume concludes with a final discussion about the current Iraq war and the effectiveness of peace movements, confirming that contradiction is an effective disposition (*Haltung*) of a minority culture. This assertion is valid for the volume as a whole and makes the collection a valuable contribution to Brecht scholarship and to the analysis of warfare in the contemporary world.

Astrid Oesmann
The University of Iowa

Astrid Oesmann. *Staging History: Brecht's Social Concepts of Ideology*. Albany, NY: SUNY, 2005. 231 pages.

As anyone working in an American university or college knows, teaching Brecht to German or Eastern European born students often meets with pronounced resistance, if not disgust. Astrid Oesmann reminds us of the source of that disgust in her "Acknowledgments," when she writes: "I also want to thank my high school teachers for withholding Brecht's works from us and thus for not spoiling for us the pleasures of his texts." Having avoided the "'68ers'" Brecht in her teens, she is free to rediscover that Brecht now, which she does in 206 pages of closely packed, densely argued prose filled with close and theoretically informed readings of familiar (e.g., *Mann ist Mann*) and not so familiar texts (the *Fatzer* fragments, for instance, and short but rich experiments like "Die Straßenszene").

For Oesmann, the pleasures of Brecht's texts are thoroughly political; and despite some passing references to Foucault's notions of archaeology and genealogy, the political and aesthetic theories relied upon are Western Marxist, which is to say, Adorno, Benjamin, and Lukács. Lukács serves, as he often does, as the negative foil, but the surprise accompanies Oesmann's alignment of Adorno with, not against, Benjamin and Brecht. Even more surprising, the essential link is provided by the concept of *mimesis*, which, far from being associated with the representational models of realism or naturalism, is defined as "a complex encounter with an unknown environment, an encounter that includes intellectual, sensual, and social forms of understanding." In Oesmann's account Brecht, like Adorno and Benjamin, embraced this exploratory and experimental notion of *mimesis* to "develop an innovative concept of the history of modernity" (37), a history that is in effect a deconstruction of modernity's most prized possession, the bourgeois subject and the social order upon which it triumphantly stands.

Here Oesmann traverses familiar but still fascinating and important ground. In her discussion of "Die Straßenszene," she contrasts Brecht's positive notion of "demonstration" with "representation." In this account representation fails to distinguish between the represented and that which represents it; demonstration, another form or definition of "epic" acting and staging, makes this difference explicit and offers it up for inspection. At this point one could profitably extend the political ramifications of this important point by comparing it, for instance, with contemporary theories of political representation like Frank Ankersmit's distinction in *Aesthetic Politics—Political Philosophy* (Stanford University Press, 1996) between mimetic (now figured negatively) and aesthetic representation, in which the political can only emerge in the distance that is achieved by keeping the representative and represented non-identical.

Here, then, a limitation in Oesmann's book arises. She rightly concentrates on the plays, poems, and fragments of the late 1920s and early 1930s, Brecht's richest and most fascinating period, but also limits her theoretical framework by and large to those theorists who were his

contemporaries, and this gives the study a somewhat claustrophobic feel. It is as if terms like "capitalist," "fascist," "bourgeois," and "terror" have the same resonance now as they did in 1930. Given that (as in the above mentioned Ankersmit) seemingly Brechtian insights are often now aimed precisely *against* Marxist and fascist politics alike in support of "bourgeois" liberalism, or something that looks a lot like it, a broader discussion of representation (mimetic or not), public space, embodied knowledge (*Haltung*), etc., might be in order. In arguing for a broader conception of public space, Oesmann has not given herself enough theoretical space. The gestures toward Foucault and Nietzsche, especially near the end of the book, point precisely in this direction.

Nevertheless, the study is a valuable addition to understanding Brecht's political theater within the time period when he was just hitting his stride as a theoretician of aesthetic means of reconfiguring political and social *Öffentlichkeit*. Because Brecht's original German is supplemented on every occasion by new translations provided by Chris Long, the study is accessible to all students and scholars interested in Brecht's thought, theories, and legacy.

William Rasch
Indiana University

Nicholas Whybrow. *Street Scenes: Brecht, Benjamin and Berlin*. Bristol: Intellect, 2005. 239 pages.

Nicholas Whybrow is the author of a bold and accessible work of German cultural studies in which the visual intertextual focus, namely post-Wall Berlin, is relayed as a series of "street scenes." Berlin is a city that is always on the move, and this book makes such movement the basis of its interpretation. The book is not intended for readers who prefer to stay anchored by primarily literary mediations of the urban phenomenon or who wish to read a Brecht-intrinsic work of criticism, for that matter. However, for those willing to absorb Berlin through its unique physical geography that has been subjected to radical reformulations over the last century and more, Whybrow's book provides a strong, skillful interpretation. While not a comprehensive study of the reunified capital's architectural and spatial evolutions, it offers a stimulating update for an Anglo-American audience on the broader Berlin histories by Brian Ladd, David Clay Large, and Alexandra Richie. It also reflects upon the whole host of scholars' recent memory-based commentaries on the city that have been inspired by architect Daniel Libeskind and by urban theorists like Andreas Huyssen and Neil Leach. Berlin analyses in German by such authors as Uwe Rada and Werner Sewing tend to favor the "Berlin insider's exposé" line of inquiry; such an attitude

is not to be found in Whybrow's book. Rather, he makes the most of his traveler status.

Each chapter takes as its titular focus a different Berlin street that has undergone significant change since the fall of the Wall (and in one instance, a square: Potsdamer Platz). Whybrow, as a theater studies scholar, has made a dramatic poem—if not quite a Brechtian performance—out of Berlin. The premise of the book announces the author's distance from Brecht's actual *corpus* if not from his post-GDR corporeality. Whybrow's mode is "brechtian" with a lower-case "b," providing thereby an endless opportunity for urban analysis as an anti-metaphysical technique for engaging everyday life. It is as much Fredric Jameson's Brecht (of *Brecht and Method*, 1998) as it is Heiner Müller's.

Whybrow intends for us to regard his book as a *flânerie*-based performative work responding to correlations of mode between Brecht's epic theater tract, "Die Straßenszene," and Benjamin's *Einbahnstraße*. As Brecht instructed, "street scenes" were to be dissonances in performances that could be witnessed in everyday life. This could be "an incident such as can be seen at any street corner: an eyewitness demonstrating to a collection of people how a traffic accident took place," as Brecht advised his readers. What was to be communicated was a "demonstration" rather than the original "experience." This kind of staging, taken up as a postmodern Benjaminian *flâneur*, is what Whybrow seeks to emulate in the case of post-Wall Berlin. They are the lenses through which he articulates the recent and ongoing metamorphoses and dislocations in the German capital.

Thus Whybrow has taken two theorists of Berlin's modernity and has transposed them onto the rich palette of Berlin's postmodernity. The promise of the book's "Preamble," however, is not always sustained in the ensuing reflections. It works best in the Introduction and Part 1, when the dissonant sights, sounds, and associations experienced and then demonstrated by the narrator-author as ethnographer are engaged as acts of urban propinquity-made-strange (a Brechtian-Benjaminian blend), which are then shown to interface with actual analyses of Berlin's fascinating structures, memorials, art installations, and voids. It works less well in Part 2, when a series of analyses of Berlin sites tends to neglect the *flâneur*'s voice. In Chapter 6, for example—which includes an otherwise excellent discussion on the Anhalter Bahnhof; a "snapshot" analysis of the Niederkirchner Straße stretch of the former Wall; reflections on the Wall's historical function, symbolism, and absurdity; and Berlin's current graffiti scene—the performative theory of the pedestrianized "V-effect" that has been stressed so much in the Introduction and Part 1 fades away. When occasionally re-introduced in Part 2, this performative turn can sometimes seem like an appendage to the analysis in question; such a criticism can even be leveled at the author's subsequent (re)turns to Brecht.

The section on Hans Haacke's public art installation in the Reichstag (Chapter 8) provides a memorable instance of the Benjaminian hermeneutics of signage, at which Whybrow is particularly good. One might even call

it a duty of today's academic walker-observer in Berlin to undertake an update of Benjamin's street-sign inspired montage of the late Weimar era. The "detritus" of the New Berlin is just as intriguing as it was in the interwar years, and reading it can create a cogently comparative, synchronic slice of history. While the Benjamin influence in Whybrow's book is certainly weaker than that of Brecht and functions more as a moniker of Michel de Certeau, when present, it is certainly meaningful.

Other weaknesses include a mediated over-reliance on too few sources for Berlin, and a lack of interest in the margins of Berlin (not just spatial, but also socio-economic) that yet inform the changes going on in the center. Occasional errors ensue, such as the claim that there are only three sections of the Wall still remaining (141). A Berlin site (such as the Tacheles building, 95-96 and 99) is sometimes served up too briefly to give credence to its rhetorical function in the chapter concerned. At other times icons (like the Brandenburg Gate, 174-75) are mentioned but not sufficiently embedded within the respective chapter's thesis. Hence, one's Barthesian writerly voice on Berlin has to be careful to not sound too much like a readerly "how-to" guide for visiting the trendily alternative Berlin. The ongoing romanticization of Berlin-Mitte with its new bars, clubs, galleries, memorials, etc. tends to be accompanied by the flawed desire to keep in perpetuity the city's socio-historical ruptures, post-Holocaust fragments, and war and Wall wounds. One just has to be wary of simply reproducing such lore, and sometimes *Street Scenes* seems too close to it for comfort. For reasons like the above, this reader of Whybrow would have preferred a stronger re-emergence in his later chapters of the more interactive, "moving" topography (whether of Brechtian "demonstration" or of Benjaminian "detritus") that lent the first part of the book its originality and verve. Nonetheless, Whybrow has delivered an astute and refreshing study.

Janet Ward
University of Nevada, Las Vegas

Books Recieved

Bertolt Brecht. *Die Dreigroschenoper*. Mit einem Kommentar von Joachim Lucchesi. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004. [Suhrkamp Basisbibliothek]

Elisabeth Hauptmann. *Lesebuch*. Hrsg. und mit einem Vorwort von Walter Gödden. Köln: Nyland-Stiftung, 2004.

Jürgen Hillesheim. *"Ich muß immer dichten": Die Ästhetik des jungen Brecht*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2005.

Ingrid Hohenwallner. *Antikerezeption in den Gedichten Bertolt Brechts*. Möhnesee: Bibliopolis, 2004.

Sabine Kebir und Therese Hörnigk, Hrsg. *Brecht und der Krieg: Widersprüche damals, Einsprüche heute. Brecht Dialog 2004*. Berlin: Theater der Zeit, 2005

Dougal McNeill. *The Many Lives of Galileo: Brecht, Theatre and Translation's Political Unconscious*. Oxford: Peter Lang, 2005.

Astrid Oesmann. *Staging History: Brecht's Social Concepts of Ideology*. Albany: SUNY Press, 2005.

Dirk von Petersdorff. *Fliehkräfte der Moderne: Zur Ich-Konstitution in der Lyrik des frühen 20. Jahrhunderts*. Tübingen: Niemeyer, 2005.

Contributors

Born in 1968, **Andrea Bartl** studied German, *Amerikanistik*, and history; she worked for a while as *Assistentin* at the University of Augsburg, where she has been a *Privatdozentin* since 2003. Her dissertation was on *Exilerfahrungen in Franz Werfels* Stern der Ungeborenen, *Hermann Hesses* Das Glasperlenspiel *und Heinrich Manns* Empfang bei der Welt, and she achieved her *Habilitation* with *Im Anfang war der Zweifel: Zur Sprachskepsis in der deutschen Literatur um 1800*. She has published essays on Albrecht von Haller, Friedrich Schiller, Soma Morgenstern, Günter Grass, Werner Schwab, and others. She is particularly interested in the history of literature and culture, and in cultural theory. She is currently working on a book about androgyny in German-language literature of the twentieth century.

Jennifer Bjornstad (Ph.D., University of Wisconsin-Madison) is an assistant professor in the Foreign Languages and Literatures department of Valparaiso University, where she teaches courses in German language and literature, business German, and foreign language teaching methods. Her interests include the use of pedagogical technology, narrative aspects of twentieth-century German prose fiction, and literary applications of discourse analysis.

Jürgen Hillesheim is director of the Brecht-Forschungsstätte at the Staats- and Stadtbibliothek Augsburg and a member of the editorial board of the *Brecht Yearbook*. His monograph on the young Brecht, *"Ich muß immer dichten": Zur Ästhetik des jungen Brecht*, was published in 2005 by Königshausen & Neumann. He has authored or edited books about Brecht, Thomas Mann, and Nazi literature; he is also the author of many essays on contemporary German literary history. With Jan Knopf, he is co-editor of the book series "Der neue Brecht."

Reinhold Grimm is Distinguished Professor of German and Comparative Literature at the University of California-Riverside and a member of the P.E.N. Club. Since 1959, he has published numerous books and articles on Bertolt Brecht as well as on nineteenth- and twentieth-century letters worldwide. In 1969-70, he served as founding president of the International Brecht Society.

Jan Knopf, born in 1944, is professor of literature and head of the Arbeitsstelle Bertolt Brecht (ABB) at the Institut für Literaturwissenschaft of the University of Karlsruhe. He has written or edited over thirty books on Brecht, Dürrenmatt, Hebel, etc. He co-edited the thirty-volume Suhrkamp and Aufbau edition of Brecht's works, the *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, and he edited the five-volume *Brecht-Handbuch*.

Klaus-Dieter Krabiel is editor of the critical edition of Hugo von Hofmannsthal's works. After articles and editorial work in the realm of

Romanticism, he now publishes frequently on the literature of the first half of the twentieth century, particularly on Brecht, with special emphases on the theory and practice of the *Lehrstück*, on poetry, and on Brecht's theater and radio theories. He also publishes on Hofmannsthal and Thomas Mann, on translation, and on the reception of German literature in France. He participated in work on the new *Brecht-Handbuch*.

Tom Kuhn teaches German literature at St. Hugh's College and the University of Oxford, UK. Contact: tom.kuhn@st-hughs.ox.ac.uk. He is, following the death of John Willett, the surviving general editor of the Methuen edition of Brecht in English and a co-editor and co-translator of the last two volumes of *Collected Plays* (4 and 8) and of *Brecht on Art and Politics* (London, 2003).

James K. Lyon has been Professor of German at Brigham Young University since 1994. He was previously at the University of California (1974-94); the University of Florida (1971-74), and Harvard University (1962-63, 66-71). He has published dozens of scholarly articles on Brecht. He wrote eleven entries for the *Brecht-Handbuch*. His books include *Brecht and Kipling; Brecht's American Cicerone; Brecht in Amerika, Brecht in den USA: Eine Dokumentensammlung (1994)*. A new book entitled *Paul Celan and Martin Heidegger: An Unresolved Conversation, 1951-1970* will appear with Johns Hopkins University Press in 2006.

Mathias Mayer, born in 1958, has been professor of modern German literature at the University of Augsburg since 2002. He studied German, philosophy, and English in Freiburg and Vienna and completed his dissertation on Goethe's *Wilhelm Meister* in 1987. His *Habilitation* on the poetics of death appeared in 1994. From 1995-2002 he was professor of German at the University of Regensburg. His main interests include Goethe and his age, Austrian literature (Stifter, Hofmannsthal, Bachmann, Mayröcker), mythology, and musical theater.

Born in Christchurch, New Zeeland, **Michael Morley** studied at the universities of Auckland, Zurich, and Oxford. He was Lecturer and then Senior Lecturer in German at Auckland University until 1975; thereafter he became Senior Lecturer and then Reader in Drama at Flinders University in Adelaide, South Australia, where he has been a professor since 1984. He has published numerous works on Brecht, including *A Student's Guide to Brecht* (Heinemann); and he has worked on the Methuen English edition of Brecht's works. He has been a member of the International Brecht Society since 1973 and served as President from 1991-1999 and Vice-President from 1999-2002. He also works as a pianist, especially with Robyn Archer, and has done cabaret evenings on "Brecht and His Composers" in Hong Kong, Ljubljana, Oxford, etc. He frequently writes theater, opera, and music criticism for Australian and international newspapers.

Jutta Phillips-Krug is a freelance critic, curator of exhibitions, and lecturer who specializes in German historical imagery and images of German history in film and literature. Sie lives in Berlin.

Theodore F. Rippey is an assistant professor of German at Bowling Green State University (Ohio, U.S.A.). Further subjects of interest in his research

on the Weimar and National Socialist periods include Siegfried Kracauer, Fritz Lang, Max Schmeling, Reinhold Schünzel, jazz reception, and the concepts of civilization and the mass.

Ulrich Scheinhammer-Schmid, born in Augsburg in 1947, studied German and history at the University of Munich, completing his dissertation on *Das Werk Karl Mays 1895-1905: Erzählstrukturen und editorischer Befund* in 1987. He co-edited and wrote a number of articles for *Zwischen Restauration und Revolution 1815-1848*, volume five of *Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur*, which appeared in 1998. He has written many articles on the social history of literature, especially on the baroque period and on musical history, as well as on individual authors, among them Bertolt Brecht.

Klaus Schuhmann, born in 1935, studied German and philosophy in Leipzig. After completing his dissertation in 1963 and his *Habilitation* in 1972, he served as a professor at Leipzig's Karl-Marx-Universität until his retirement in 1998. His publications include: *Der Lyriker Bertolt Brecht 1913-1933* (1964), *Untersuchungen zur Lyrik Brechts* (second edition 1977), *Weltbild und Poetik* (1979), *sankt ziegenzack springt aus dem ei: Dadaismus in Zürich, Köln und Hannover* (1991), *Lyrik des 20. Jahrhunderts: Materialien zu einer Poetik* (1995), *Walter Hasenclever, Kurt Pinthus und Franz Werfel im Leipziger Kurt Wolff Verlag (1913-1919)* (2000), *"Ich gehe, wie ich kam: arm und verachtet": Leben und Werk Max Hermann Neisses (1886-1941)* (2003), and *"Ich bin der Braun, den ihr kritisiert...": Wege zu und mit Volker Brauns literarischem Werk* (2004).

Marc Silberman is Professor of German and Affiliate Professor of Film Studies as well as Theater at the University of Wisconsin in Madison. He edited the *Brecht Yearbook* from 1990-1995, maintains the IBS website (www.brechtsociety.org), and compiled the online Bibliography of Brecht's Works in English (http://digicoll.library.wisc.edu/BrechtGuide/). He has also published articles and books on Heiner Müller and German cinema.

Ronald Speirs is Professor of German at the University of Birmingham in England. He is the author of *Brecht's Early Plays* (1982) and *Bertolt Brecht* (1987), editor of *Brecht's Poetry of Political Exile* (2000), and collaborated on a critical edition of *Die Dreigroschnoper* (2000). He has also published monographs on Thomas Mann and Kafka and co-edited Weber's *Political Writings* (1994), Nietzsche's *The Birth of Tragedy* (1999), and a volume on *Germany's Two Unifications* (2004).

Alexander Stillmark is a freelance theater director in Berlin. For many years he worked at the Deutsches Theater and the Berliner Ensemble, and for twenty years he has been involved in international theater projects in Vietnam, South America, India, South Africa, and elsewhere.

Florian Vaßen studied German, Romance languages and literatures, philosophy, and history in Frankfurt, Aix-en-Provence, and Marburg, where he received his doctorate in 1970. He then worked as an *Assistent* in Gießen; since 1982 he has been professor of modern German literature at the University of Hannover, where he runs the center for the study of

theater and the pedagogy of theater. He is co-editor of *Korrespondenzen: Zeitschrift für Theaterpädagogik*. His chief interests include drama and theater; the pedagogy of theater in theory and practice; the literature of the *Vormärz*; Bertolt Brecht; and Heiner Müller.

Annette Wannamaker, an assistant professor in the Department of English Language and Literature at Eastern Michigan University, has published several essays on modern and contemporary drama and literature. Her most recent essay about drama, "Present(ing) Historical Memory: Beah Richards' 'A Black Woman Speaks,' Performance, and a Pedagogy of Whiteness," was published in *Theatre Topics*.

Erdmut Wizisla is director of the Bertolt Brecht Archive and the managing director of the Walter Benjamin Archive, both part of the *Akademie der Künste* in Berlin. He has authored or edited books about Brecht, Weigel, Benjamin, and Uwe Johnson, and he is also the author of many essays on contemporary German literary history.

ISBN 0-9718963-4-8