



The other Brecht.

Madison, Wisconsin: Distributed by the University of Wisconsin, 1992

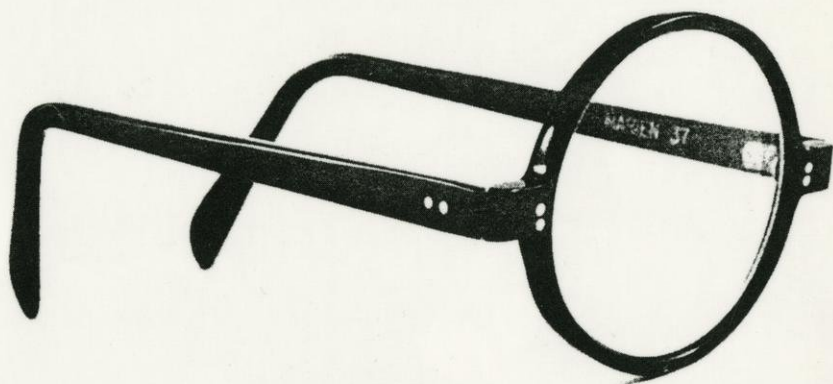
<https://digital.library.wisc.edu/1711.dl/K5GSQN2UIIDDY8H>

<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.

The Other Brecht I

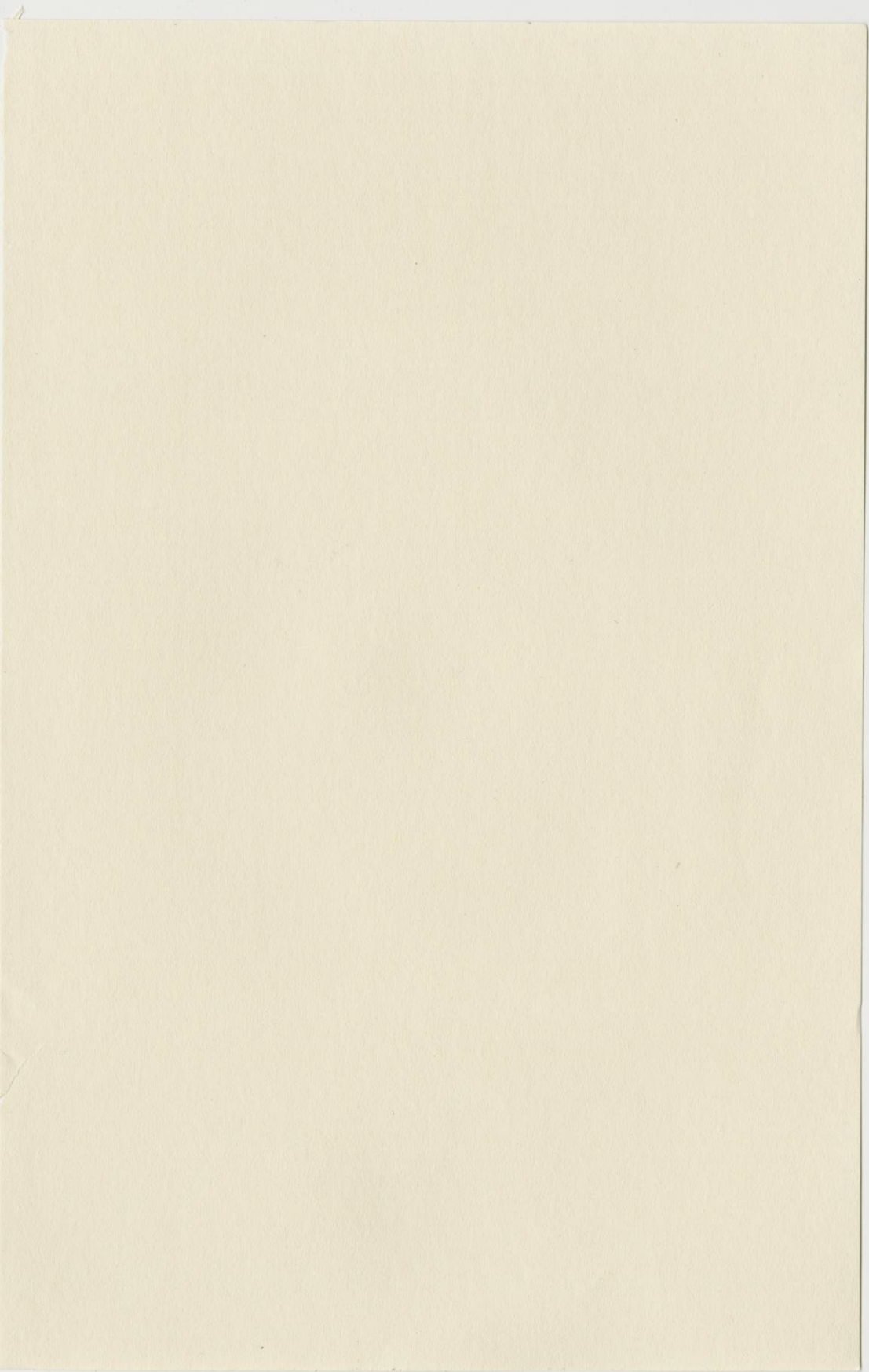


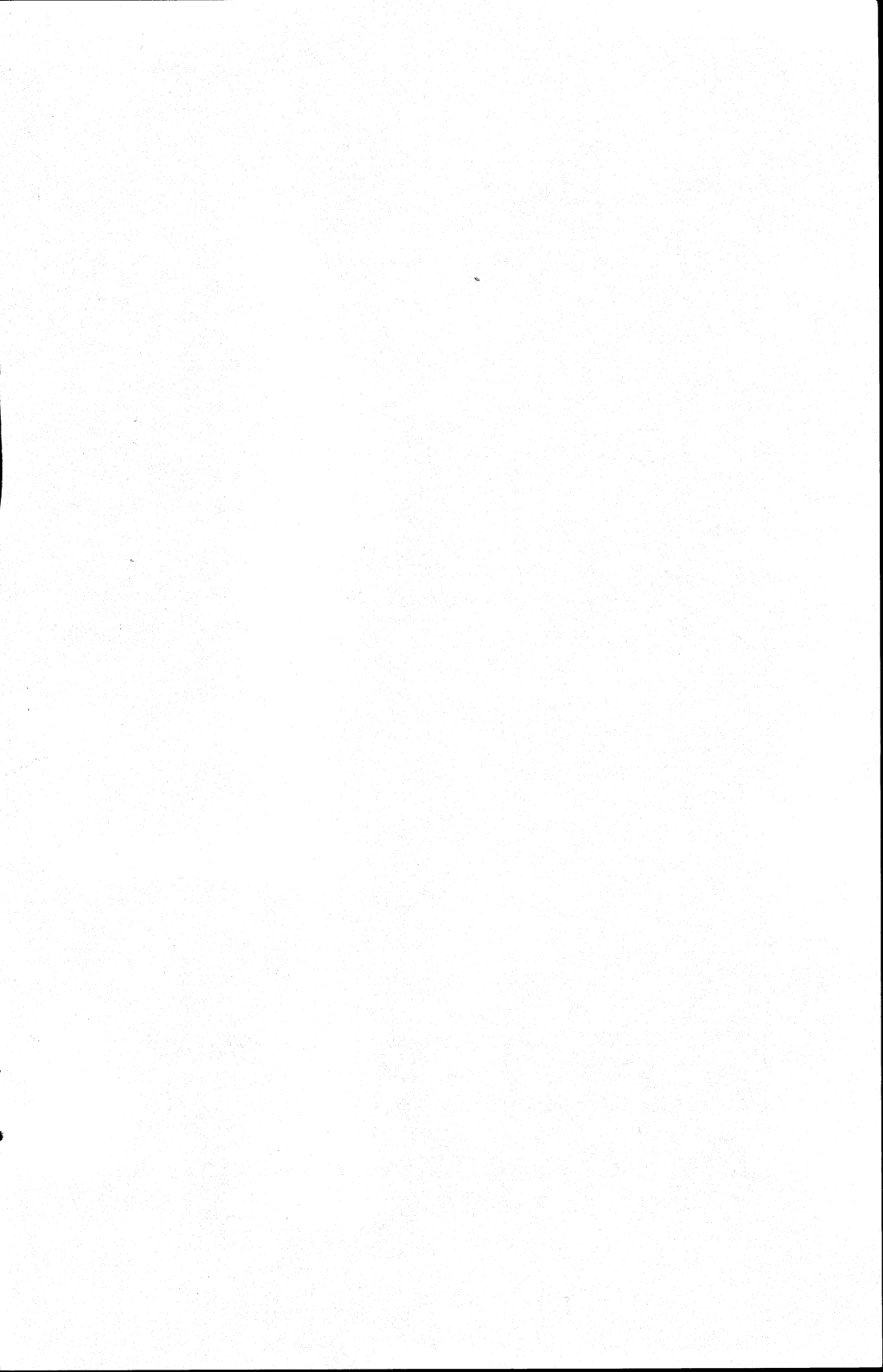
© Marcel Mariën, *L'introuvable* (1937)

Der andere Brecht I

The Brecht Yearbook 17

The International Brecht Society





Der andere Brecht I

Das Brecht-Jahrbuch 17

Redaktion des Bandes:
Hans-Thies Lehmann and Renate Voris

*Herausgeber: Marc Silberman, Antony
Tatlow, Renate Voris, Carl Weber
Redaktionelle Hilfe: Stefan Soldovieri*

*Die Internationale Brecht-Gesellschaft
Vertrieb: University of Wisconsin Press*

The Other Brecht I

The Brecht Yearbook 17

Guest Co-editors:

Hans-Thies Lehmann and Renate Voris

***Editors: Marc Silberman, Antony Tatlow,
Renate Voris, Carl Weber***

Editorial Assistant: Stefan Soldovieri

The International Brecht Society

Distribution: University of Wisconsin Press

Copyright © 1992 by the International Brecht Society. All rights are reserved. No parts of this book may be reproduced without formal permission.

Produced at the University of Wisconsin at Madison, United States of America. Distributed by the University of Wisconsin Press, 114 N. Murray, Madison, WI 53715

ISSN 0734-8665
ISBN 0-9623206-3-3

Thanks are due to Dr. Guido Podesta for helping with translations. Special acknowledgement to the German Department at the University of Wisconsin-Madison for financial support of the Yearbook and to Prof. Friedrich Knilli and Gabriele Fuhrich in the Institut für Medienwissenschaft at the Technische Universität Berlin for technical support.

* * * * *

Officers of the International Brecht Society:

Michael Morley, President, School of Humanities, Flinders University, Bedford Park, South Australia 5042

John Rouse, Vice-President, Department of Theatre, Tulane University, New Orleans, LA 70118, USA

Ward B. Lewis, Secretary/Treasurer, Department of Germanic Languages, University of Georgia, Athens, GA 30602, USA

Vera Stegmann, Department of Modern Foreign Languages, Lehigh University, Bethlehem, PA 18015, USA

* * * * *

Submissions:

Manuscripts submitted to *The Brecht Yearbook* should be typed and double spaced throughout, addressed to the Managing Editor:

Marc Silberman
German Department
818 Van Hise Hall
University of Wisconsin
Madison, WI 53706, USA

Submit manuscripts prepared on computer with a hard copy and diskette (ASCII, WordPerfect or Microsoft Word). Endnote format should be internally consistent, following the MLA or Chicago style manuals.

Contents

Editorial	vii
Introductions	
<i>Hans-Thies Lehmann, University of Frankfurt</i> Schlaglichter auf den anderen Brecht	1
<i>Renate Voris, University of Virginia</i> Insomnia: The "Other" Brecht	15
Gestus	
<i>Rainer Nägele, The Johns Hopkins University</i> Augenblicke : Eingriffe. Brechts Ästhetik der Wahrnehmung	29
<i>Krassimira Kruschkova, Sofia/Vienna</i> Die Erotik scheitert am Gestusdiskurs	53
<i>Hans Martin Ritter, Berlin</i> Bertolt Brecht—Unterm Strasberg begraben. Abwicklung oder Entwicklung der Brechtschen Theatertheorie in der Schauspielausbildung	63
Subject	
<i>Helmut Lethen, University of Utrecht</i> Brechts Hand-Orakel	77
<i>Gerhard Neumann, University of Munich</i> Geschlechterrollen und Autorschaft. Brechts Konzept der lyrischen Konfiguration	101
<i>Antony Tatlow, University of Hong Kong</i> Analysis and Countertransference	125

Discourse

- Michael Hays, Cornell University*
Erasing History: Brecht and the Discourse
of Modernism 135
- Steve Giles, University of Nottingham*
Post/Structuralist Brecht? Representation and
Subjectivity in *Der Dreigroschenprozeß* 147
- Benjamin Bennett, University of Virginia*
Brecht's Writing against Writing 165

Theater

- Emil Hrvatin, Ljubliana*
Das Theater im Kampf mit dem Realen 181
- John Edward McGrath, New York City*
The Pleasures of the Plural: Notes on
Brecht's Double 197
- Patricia A. Simpson, University of Michigan*
Theater of Consciousness: The Language of
Brecht's Body Politic 215
- Loren Kruger, University of Chicago*
Heterophony as Critique. Brecht, Müller and
Radio Fatzer 235

Book Reviews 253

- James K. Lyon on Brecht's *Stücke 6*
Herbert Knust on Brecht's *Stücke 7*
Hans-Martin Kruckis on Brecht's *Prosa 1* and *Prosa 2*
Peter Horn on Brecht's *Letters* in English
Sabine Kebir on Brecht's *Briefe an Marianne Zoff* and
Margarete Steffin's *Nachgelassene Texte*
Antony Tatlow on Franco Buono's *Brecht 1917-1922*
Rebecca Schneider on *Performing Feminisms*, ed. Case
Douglas Mcmillan on *Brecht's Art of Dissemblance*
by Calabro

Books Received 285

Editorial

Volume 17 of *The Brecht Yearbook*, entitled "The Other Brecht I / Der andere Brecht I," follows the successful example of Volume 14 for which former President Antony Tatlow initiated the practice of collecting papers from a symposium of the International Brecht Society ("Brecht in Asia and Africa," Hong Kong, 1986). In keeping with this practice, Volume 17 presents a selection of the papers from the 8th Symposium, organized by Hans-Thies Lehmann and Renate Voris and held in Augsburg (Germany) in December 1991. Invited by the Yearbook's editors to collaborate in preparing this volume, the organizers generously contributed time and energy to the difficult task of selecting the papers to be included. They also authored two original introductions for the volume that frame the Symposium's theme and suggest the productive complexity in the new questioning of the Brechtian text. The richness of the material gathered from the Symposium and made available to the *Yearbook* for publication is witnessed by the necessity to devote a second volume to this theme (forthcoming Volume 18, "The Other Brecht II / Der andere Brecht II").

The timing of the 8th Symposium and the time-consuming process of evaluating a large amount of challenging material delayed the publication of Volume 17, but Volume 18 will appear on schedule again in Spring 1993. Volume 19 (Spring 1994) is tentatively being planned around the writer and Brecht collaborator Margarete Steffin. The long-awaited posthumous publication of her literary texts in Germany (*Konfutse versteht nichts von Frauen. Nachgelassene Texte*. Hrsg. Inge Gellert. Berlin: Rowohlt, 1991) enables us to focus attention more closely on her important contribution. Suggestions and submissions are actively solicited; the deadline for sending material to the Managing Editor is October 1993.

Marc Silberman
August 1992

Schlaglichter auf den anderen Brecht

Hans-Thies Lehmann

I. Un-ernst, grau

...So ist das *Andere*, allein als solches gefaßt, nicht das Andere von Etwas, sondern das Andere an ihm selbst, d.i. das andere seiner selbst. Das Andere für sich ist das Andere an ihm selbst, hiermit das Andere seiner selbst, so das Andere des Andern, —also das in sich schlechthin Ungleiche, sich Negierende, das sich *Verändernde*... (Hegel)

Für Brechts Werk gilt seine schöne Wendung über die Architekturen: "Die halbzerfallenen Bauwerke/ Haben wieder das Aussehen von noch nicht vollendeten/ Groß geplanten..."

Sein Text ist ein Erkundungsfeld, voll von Halbzerfallenen, zugleich das Manövergelände politischer Ideen, deren größerer Teil freilich das Schicksal der Vergänglichkeit ereilt hat, rasch, wie es dem Jahrhundert entspricht. Aber das Messer seines Schreibens weist scharf wie wenig andere auf die zerreißenen Probleme, denen jene Ideen antworteten und die nicht gelöst sind, weil der Sozialismus scheiterte. Vor den Fragen sterben die Antworten. Brechts Fragen leben noch. Deshalb—nicht nur, weil es vielfach einfach grandiose Kunst ist—stöbert man hoffnungsfroh immer neu auf dem Versuchsfeld, ohne das Entsetzen über Ideen, die in Todeskälte und Katastrophe führten, zu verleugnen. Der andere Brecht wäre der, von dem noch immer die Fragen und die Intelligenz der Weltbeschreibung Gültigkeit haben, nicht aber ohne allerstrengste Prüfung die Ideale des Kollektivs, der kommunistisch-leninistischen Politik. Was genau von Brechts politischen Analysen und Idealen und Utopien bleiben wird, darüber wird man nicht hastig urteilen wollen. Doch dürfte Konsens zu erzielen sein über seine Irrtümer, was den Wert leninistischer Parteien betrifft, sein Schweigen über die Verbrechen des Stalinismus, seine Identifikation mit der verhängnisvollen Politik der Kommunistischen Internationale in den 30er Jahren einschließlich der haarsträubenden Versimplung des Faschismusproblems—am Ende die Verkennung der Nachkriegsdemokratie in der Bundesrepublik und das trotz aufkeimender Resignation verbissene Festhalten an der historisch zukunftsweisenden Rolle der SBZ/DDR.

The Other Brecht I / Der andere Brecht I

Der andere Brecht: Das ist ein Vorstellungsgelände, ein Wortgewässer, eine Textlandschaft, wo die "offiziellen" Ideen sich immer wieder im Dickicht der Worte verlieren, wo die nur scheinbar gut kartographierten Gebiete sich als undeutlich verzeichnet erweisen, der prägnante Ausdruck auf den zweiten Blick "verschwommen" wirkt, wo in der Figuration des Textes die These sich mit ihrem Andern, der materialen Musikalität des Wörterleibs, vereint, und wo das Gewebe, das sie zeugen, weder Idee noch Wort ist, sondern eine "andere" Textur. Eine frühe Tagebuchnotiz:

Ich glaube nicht, daß ich jemals eine solche ausgewachsene Philosophie haben kann wie Goethe oder Hebbel, die die Gedächtnisse von Trambahnschaffnern gehabt haben müssen, was ihre Ideen betrifft. Ich vergesse meine Anschauungen immer wieder, kann mich nicht entschließen sie auswendig zu lernen. Auch Städte, Abenteuer, Gesichter versinken in den Falten meines Gehirns schneller, als Gras lebt. Was werde ich tun, wenn ich alt sein werde, wie kümmerlich werde ich dahinleben mit meiner dezimierten Vergangenheit und zusammen mit meinen ramponierten Ideen, die nichts mehr sein werden als arrogante Krüppel.¹

Ja, dieses graue Beckettsche Bild für die verfallenden Ideen kann man sich vorstellen. Aber da sind noch die Worte, und da ist die Kraft des neu anfangenden Lesens, das immer gefunden hat und auch heute findet, daß bei einem großen Autor die Ideen untergehen können, aber das Versuchsfeld aus Worten ein Kraftfeld bleibt, das neue Ideen hervorruft.

"Wer immer es ist, den ihr sucht, ich bin es nicht." Der Andere ist der immer und unwiderruflich andere, der jeder Sistierung sich entzieht. Ambiguität, Zweideutigkeit, Paradoxie und Maske—auf den ersten Blick gehören diese Motive, die den Entzug des Ichs und des Sinns anzeigen, zum Urmütterhausrat der Brechtphilologie. Indessen reduziert man bis heute weithin diese inneren Spaltungen auf eine moralische Fragwürdigkeit (etwa die Predigt sozial verantwortlichen Tuns bei persönlichem Opportunismus, als pragmatische Schläue bemäntelt). Oder auf die Paradoxie zwischen Engagement und Poesie. Wie aber, wenn Gesicht und Maske nicht zu trennen sind, das Gesicht mitgehen würde, wenn man die Maske herabreißt, wie es bei Büchner heißt? Wie wenn der Spalt nicht zwischen Engagement und ästhetischer Autonomie des

Dichtens verlief, sondern beide Pole dieser Spannung spaltete? Der Text, nicht nur Brechts, indem er sich auf und in das Spiel der Sprache einläßt, steckt ein Versuchsfeld ab, in dem jede Position, und scheine sie noch so klar, ein Stück Ernst verliert. Für sich selbst wußte Brecht das—auch in den finsternen Zeiten. Er sagt 1938 zu Walter Benjamin:

Ich denke oft an ein Tribunal, vor dem ich vernommen werden würde. "Wie ist das? Ist es Ihnen eigentlich ernst?" Ich müßte dann anerkennen: ganz ernst ist es mir nicht. Ich denke ja auch zu viel an Artistisches, an das, was dem Theater zugute kommt, als daß es mir ganz ernst sein könnte. Aber wenn ich diese wichtige Frage verneint habe, so werde ich eine noch wichtigere Behauptung anschließen: daß mein Verhalten nämlich *erlaubt* ist.²

Keine Logik bleibt vom Spiel des Textes unangefochten. Einzig die Lektüre, nicht der Text, vermißt (vermißt) die Koordinaten. Ein Netz von Bezügen—Philologie tendiert zu rasch dazu, es aufzuschneiden, um Sicherheit, sehr vermeintliche, des Verstehens zu gewinnen.

Vergessen wir nicht, was vergessen wird, wenn wir "Brecht" sagen: immer wieder verfällt diese Rede dem Konstrukt des Einen, der, scheinbar, den Text mit der Signatur zu "seinem" erklärt hat, verfällt dem Fetisch der Signatur. (Und übrigens des Geschlechts: ist die Instanz, das Nicht-Wesen, welches den Text schreibt, mit der gleichen Sicherheit als männlich oder weiblich zu bestimmen wie die empirische Person des Autors Brecht?)

Gedankenspiel: Wieviel gewönne oder verlöre man, wenn für einige Zeit ganz einfach das Nomen "Brecht"—wie "Goethe" oder "Shakespeare"—sozusagen tabu wäre, wenn jedesmal statt von dieser weithin imaginären und konstruierten Instanz von dem konkreten Text gesprochen würde?

Der andere Brecht als Thema wäre also zunächst ein Nicht-Thema, wenn es doch ein Brecht ist, der sich per definitionem nicht definieren läßt? In der Tat, in der Praxis, ein Nicht-Thema, ein Verweis auf das Problem der Thematisierung selbst. Der Andere Brecht, das meint zugleich eine Reflexion auf die Art und Weise des Lesens und Inszenierens. Heißt Verstehen Fixieren von Bedeutung, Rekonstruktion ihrer Genese, so stellt die Frage nach dem immer und notwendig anderen auch die Frage nach einem notwendigen Nicht-Verstehen im Verstehen selbst.

II. Das Schwarze

Einige haben ihn gesehen, den anderen Brecht, Hans Henny Jahnn zum Beispiel, der Brecht 1923 kennengelernt hatte. Mit Arnolt Bronnen gemeinsam bereitete Brecht damals in Berlin eine Aufführung von "Pastor Ephraim Magnus" vor. Seitdem scheint Jahnn Brechts Arbeit "mit großem Interesse" verfolgt zu haben. 1933 trafen beide als Exilanten in Dänemark wieder zusammen, dann erst wieder 1950 in Berlin.³ Unmittelbar nach Brechts Tod bat Peter Huchel Jahnn um einen Text zu Brecht für die von ihm geleitete Zeitschrift *Sinn und Form*, und Jahnn schrieb ihm (auf eine Mahnung hin) am 9. November 1956, er hätte "an Bord eines Kohlen-Trampdampfers" auf der Nord- und Ostsee an dem Beitrag gearbeitet. Jetzt bietet die neue Jahnn-Ausgabe die Handschrift, die dem seinerzeit veröffentlichten Text zugrundelag. Im letzteren hieß es:

Man hat, jedenfalls bei uns im Westen, sich mit der marxistisch determinierten Weltanschauung Brechts befaßt, und es ist dabei zum Teil zu einem abfälligen Urteil über das Werk gekommen. Es ist offenbar schwer für Andersgläubige, es hinzunehmen, daß er Marxist war, wie andere große Dichter, Bernanos etwa, Christen waren—oder noch andere überzeugte Heiden. Nichts scheint mir unfruchtbarer, als von der Umgitterung her sich dem Werk Brechts zu nähern. Seine 'Weltanschauung' war von Anfang bis zum Schluß die eines nicht erblindeten Dichters. Sie war nicht so eingeeengt, wie manche behaupten möchten; sie war auch nicht optimistisch ausgerichtet, das vor allem nicht; sie war an der Wirklichkeit orientiert.⁴

In der Handschrift des Beitrags ist es nicht "die Umgitterung" (welche?), sondern die Seite der marxistischen Weltanschauung, von der her man sich Brecht nicht nähern soll. Und im Anschluß an die zitierte Passage stehen die folgenden nicht im Druck erschienenen Sätze:

[Seine Weltanschauung] glitt, weil das Dasein der Menschheit nicht bis ins Rosenrote gesteigert werden kann, immer wieder auf die Seite der bitteren Feststellung hinüber. In keinem seiner Werke hat er die Schöpfungshärte verschwiegen oder gar geleugnet. Den Fortschritt oder die

Möglichkeit zu den Besserungen hat er nicht gelehnet. Dennoch hat er das zu gewinnende Glück nicht als erheblich gepriesen. Der Verwandlung des Menschen hat er mit Skepsis gegenüber gestanden.

Die Worte des Geistlichen im *Dickicht der Großstädte* sind in den späteren Arbeiten niemals zurückgenommen worden: "Der Mensch ist zu haltbar. Das ist sein Hauptfehler. Er kann zuviel mit sich anfangen. Er geht zu schwer kaputt."

Man wird ihm auch nicht jene andern Verse, die vom armen B.B. handeln, entreißen können und unterstellen, sie seien überholt oder durch den Gang der Weltgeschichte entwertet.

Von diesen Städten wird bleiben: der durch sie hindurchging, der Wind!

Fröhlich machet das Haus den Esser: er leert es.

Wir wissen, daß wir Vorläufige sind

Und nach uns wird kommen: nichts Nennenswertes.

Jeder, der auch nur einige Erfahrung mit dem Niederschreiben von Gedanken und Empfindungen hat, dem das Wesen des Formulierens nicht fremd ist, erkennt sogleich, daß das: "nichts Nennenswertes," zusammen mit der Feststellung: "daß wir Vorläufige sind," das Eigentliche der Aussage ausmachen[...]die zweite Zeile der Strophe ist in der Vorstellung später entstanden als die Vierte, mag sie auch niedergeschrieben sein, ehe die letzte ihre grausame Wahrheit mit beispielloser Vollendung auf dem Papier bekannt gab.⁵

Brechts "grausame Wahrheit" verbarg sich immer wieder in der genauen Leichtigkeit, der "beispiellosen Vollendung" seiner Sätze, die im Labyrinth der Sprache mit magisch anmutender Präzision den Pfad der mühelosesten Gebärde erkunden. Klaue und Grazie, wie er es sich wünschte, wohnen seiner Sprache inne. Aber ist die Inschrift des härtesten Pessimismus in seinem Werk, ist die abgründige Skepsis des Didaktikers gegenüber der Verwandlung des Menschen wirklich gelesen worden als das, was sie ist, als grauer Duktus und Ferment all seines Schreibens? Wird nicht noch immer, was sein Theater mit Artaud verbindet, sein Denken mit Nietzsche, als ein bloßes a-parte betrachtet?

III. Vom andern B.B.—Grausamkeit und Lachen

Aber geht es nicht um höchst Ernstes? Gewiß. Die Texte Brechts selbst, denen Tod, Kälte, Verschwinden und Vereinsamung, Täuschung und Selbsttäuschung, Gewalt, Unterdrückung und Gegengewalt zentrale Motive bleiben—sind von Trauer und Tragik erfüllt. Trotzdem wird noch das Schlimmste durchwirkt mit Lachen, Humor, Bejahung des Spiels und der Veränderung. Bei den Erdbeben, die kommen werden, will B.B. vermeiden, daß ihm der Virginia-Tabak bitter wird. Aber nicht einfach, wie man erst liest, weil die Erdbeben Bilder der Katastrophe wären. Ineins damit sind sie Wunschfiguren eines "destruktiven Charakters" für allseitige Zerstörung und Inbegriff rücksichtsloser Veränderung.

Nach Genuß von etwas schwarzem Kaffee erscheinen auch die Eisenzementbauten in besserem Licht. Ich habe mit Erschrecken gesehen (auf einem Reklameprospekt einer amerikanischen Baufirma), daß diese Wolkenkratzer auch in dem Erdbeben von San Franzisko stehenblieben, aber im Grunde halte ich sie doch nach einigem Nachdenken für vergänglicher als etwa Bauernhütten. Es ist gut, daß mir dieser Gedanke zu Hilfe kam; denn ich betrachte diese langen und ruhmvollen Häuser mit großem Vergnügen.⁶

Ganz so, wie jene "langen Gehäuse des Eilands Manhattan" des Gedichts—vorausgesetzt eben, sie dauern nicht zu sehr.

Was ist also der Hurrikan verglichen mit dem Menschen, der seinen Spaß will, zum Beispiel in *Mahagonny*, seinen Hut aufessend—diesen berühmten Hut, den man einmal durch Brechts Werk verfolgen müßte? Hier wird es nun wirklich ernst—oder nicht? Wie immer man mit diesem Schreiben umgehen mag, humanistisch ist es nicht, sondern extrem, bössartig, kollektivistisch-anarchisch—und läßt sich das noch klar trennen? Nicht gegen das Asoziale war Brecht, nur gegen das Nichtsoziale.

Schweig!

Was, meinst du, ändert sich leichter

Ein Stein oder deine Ansicht darüber?

Ich bin immer gleich gewesen.⁷

Eine eigentümlich unberührbar scheinende Härte, Kälte und Konsequenz: den "anderen" Brecht zu lesen kann gewiß nicht

heißen, das wegzulesen. Ja—es gibt da eine "Dehumanisierung" bis hin zu Bildern des Einswerdens mit Naturprozessen, dann Maschinen; dann im rätselhaften "Einverständnis," Aufgehen in Chor und Kollektiv. Der andere Brecht ist deswegen nicht ein Heiner Müller *avant la lettre*, der in der *Hamletmaschine* schreibt: "Ich will eine Maschine sein. Arme zu greifen, Beine zu gehen, kein Schmerz, kein Gedanke." Und auch nicht umgekehrt der empfindsame Poet, der hinter der bösen Maske des mechanischen Ideals ein humanistisch gutes Wesen verbarg. Das schon überhaupt nicht. Noch einmal Heiner Müller: "Was mich an Brecht interessiert, ist das Böse, das er selbst in seiner späteren Zeit sehr maskiert hat—oder zumindest der Weigel erlaubt hat zu maskieren. Aber das Böse ist bei Brecht die Substanz."⁸ Es ist die Substanz eines Dichtens und einer Politik, die sich (fast) immer vor jedem "moralisierenden Dilettantismus" (Walter Benjamin) zu bewahren wußten. Der andere Brecht ist der, bei dem das Böse unablässig mit den humanen Zielen verschränkt ist. Einerseits im Genuß: Müller spricht von Stellen in *Arturo Ui* oder *Coriolan*, wo ein "Herzton" Brechts durchkomme:

Wo man plötzlich eine überhaupt nicht beabsichtigte und kalkulierte Sympathie mit diesem Aristokraten, der die Massen verachtet, spürt. Und FATZER besteht wesentlich aus dem Herzton dieser bösen Stellen, und deswegen ist es der beste Text. Ich finde, das ist auch ein Beleg für wirkliche Genußfähigkeit. Zum Genießen gehört Bosheit, Rücksichtslosigkeit.⁹

Andererseits im Kampf:

Wo mein Tank durchfährt
da ist die Straße
Was meine Kanone sagt
Das ist meine Ansicht
Von allen aber
Verschone ich nur meinen Bruder
Indem ich ihn lediglich aufs Maul schlage.¹⁰

Zu überwinden ist die immer noch zu geringe Neigung, die abschüssigen Bahnen zu inspizieren, auf denen Brechts Postulate errichtet sind. Nur wo die Provokation ausgehalten, nicht vermieden oder verleugnet wird, kommt der Brecht, der stets der Andere des Andern war, in Sicht. Die Chancen einer

Dekonstruktion, die die Spaltungen im Bau der Texte nachzuzeichnen erlaubt, waren lange Zeit im Lager der Brechtforschung ganz besonders gering, weil viele zwischen der öffnenden Mikrolektüre und der politischen Schlußmoral eo ipso einen absoluten Gegensatz vermuten.

IV. Das epische Theater

Erkennbar ist heute die historische Grenze dieses Konzepts. Eher stellt es den großangelegten letzten Versuch zur Rettung klassischer Dramatik dar als den Aufbruch in das Theater des wissenschaftlichen Zeitalters. Bis in die Gegenwart hinein wurde brecht- und buchstabengläubig die politische Wirkung wie auch die theaterästhetische Bedeutung der Episierung überschätzt. Verfremdung und Episierung waren und sind—vor wie nach Brecht—üblichstes Repertoire des neueren Theaters, Gemeinplätze ohne die ihr von Brecht zugeschriebene agora-artige Wirkung. Daß religiöse, psychologische und andere Intentionen der Episierung sich bedienten, daß die gestückte, unterbrechende, distanzierende Machart der Medien heute von V-Effekten geradezu überquillt, wirft die Frage auf, welcher soziale Gehalt der Theorie des epischen Theaters überhaupt noch zukommt.

Die aristotelische Tradition privilegierte, wie bekannt, Kontinuität, Totalität und Einheit. Das schöne Objekt oder Werk ist für Aristoteles dadurch definiert, daß es weder zu groß noch zu klein, sondern stets überschaubar bleibt. Kunst und insbesondere die ernste Tagödie galt ihm als "gleichsam philosophischer" als Geschichtsschreibung, weil sie statt der Wirrnis und Zufälligkeit des tatsächlichen Geschehens die Logik und Kausalität nach Notwendigkeit oder Wahrscheinlichkeit auffindet. Angesichts des modernen Theaters ist man versucht, umgekehrt zu argumentieren: es fungiert eher als Störung und Suspension, denn als Bestätigung und Verdopplung solcher Kohärenz. Motive wie Gestus, Unterbrechung, Nicht-Sondern-System usw. in Brechts Denken lassen sich diesem veränderten Bild des Theaters einfügen. Was jedoch das epische Theater von praktisch allen anderen Versionen modernen und postmodernen Theaters scheidet—Versionen, die samt und sonders "anti-aristotelisch" oder "nicht-aristotelisch" heißen könnten—, ist das Festhalten am Konzept der Fabel, die für Brecht nicht anders als für Aristoteles Herz und Seele des Theaters blieb. Die Fabel—mit ihrer Implikation des stets schon auf seine Bedeutung und das *fabula docet* hin

ausgelegten Handlungsverlaufs—stellt jene eiserne Ratio(n) des Brechtschen Theaters dar, an der Theaterleute weniger und weniger zu zehren fanden, seit die story an Kino und dann TV als ihren idealen Ort zog.

Dagegen ist noch immer das Lehrstück-Modell, von der Hauptlinie der Brecht-Forschung als radikaler Irrweg abgetan, ein unabgegoltenes Modell dafür, wie Theater politisch sein könnte: indem es seine institutionalisierte Form aufbricht. Zwischen epischer Didaxe und Ereigniskunst angesiedelt, kann das Modell des Lehrstücks eine Provokation des Betriebs von Theater, Kommunikation und Gesellschaft sein, weil es die Fabel radikal auf den Spielverlauf des Theatervorgangs selbst öffnet und gerade kraft seiner Abstraktion eine reale Mitwirkung ermöglicht—nicht nur eine fiktive nach Art des "Los, Publikum, such dir selbst den Schluß." Im Kontext des derart Unvorhersehbaren gewinnen Körpersprache des Theaters und gesellschaftlicher Gestus neue Bedeutung. Warum hätte Brecht, der Sprachkünstler, der die "Literarisierung" des Theaters anstrebte, gerade den Gestus in den Vordergrund gerückt, wenn er nicht eine trans-linguistische, eine nicht ganz und gar verbalisierbare Realität im Theatervorgang vor Augen gehabt hätte. Sie macht Theater, der Utopie nach, zu einer sozialen Erfahrung (veränderter Kommunikation), der mit einer Verbegrifflichung nicht beizukommen ist, sofern diese das wesentlich sinnlich Erfahrene in verbal sistierte politische Gewißheit zurückverwandeln will.

V. Der Andere

Ein eigentümliches Spiel mit dem performativen Status der Sätze macht den anderen Brecht lesbar in einem Schlüsselgedicht des *Lesebuchs für Städtebewohner*. Sein Schluß lautet:

Sorge, wenn du zu sterben gedenkst
Daß kein Grabmal steht und verrät, wo du liegst
Mit einer deutlichen Schrift, die dich anzeigt
Und dem Jahr deines Todes, das dich überführt!
Noch einmal:
Verwisch die Spuren!

(Das wurde mir gesagt.)¹¹

Nur als Name kann die deutliche (auf die "Person" deutende) Schrift als (auch polizeiliche) Anzeige drohen. Man ist offenbar

rundum bedroht und verfolgt, die Welt ein Verfolgungs(t)raum. Sogar im Tod soll man unerkannt bleiben. Keine realistische Deutung wäre angesichts der hohen Abstraktion des Textes haltbar (etwa die, es gelte, Genossen einer konspirativen Arbeit, Angehörige oder Freunde noch durch die Anonymität des Todes zu schützen). Daher treffen auch weder GPU, noch politischer Untergrund, noch modernes Massen-Ich, noch Flucht vor Autorität und Verantwortung mehr als assoziative Konnotationen. Es geht um ein Ich als Du. Angesprochen spricht es den Leser an (die Gedichte waren auch für Gramophoneinspielung gedacht) und verkehrt am Schluß, indem es sich als Adressat statt Sender erweist, den performativen Status des ganzen Textes.

“Gedenke zu sterben,” das alte memento-mori-Wort, hat an einer ähnlichen Verunsicherung teil in der Zeile “Sorge, wenn du zu sterben gedenkst.” Liest man: “Wenn du an deinen Tod denkst”? oder: “Wenn du sterben willst”? oder: “Wenn du dir das Leben zu nehmen planst”? Den eigenen Tod sterben wie man eine Arbeit tut, ist ein Hauptmotiv der Lehrstücke, die Brecht in Notizen als “Sterbelehre” bezeichnet hat. Wieder bringt der scheinbar so schlichte Satz den Status der Aussage ins Schwanken: niemand kann in solcher Kühle sagen “Ich gedenke jetzt zu sterben...” Vielmehr wird, was Gegenstand einer Feststellung, was “bitteres Gesetz der Welt” (*Jasager/Neinsager*) sein könnte, der Form nach als Willensentscheidung formuliert, das passivisch Erfahrene/Erlittene umformuliert zum willentlichen Akt.

Wie wenn Brecht-Lesen allererst bedeutete, dem jeweiligen performativen Status der Sätze nicht zu trauen: damit zu rechnen, daß eine Aussage als Aufforderung, ein Befehl als Konstatierung, eine Antwort als Frage gelesen werden kann?

In den zitierten Zeilen entsteht ein Spiel von Stehen, Liegen und Graben. Der Tod ist die Fest-Legung, die Grab-Legung eine Aufforderung: Grab-mal und Denk-mal weisen über den Tod hinaus. Dem Pathos der Ewigkeit und Unsterblichkeit antwortet der Brechtsche Text nicht etwa mit dem Pathos einer Verneinung dieser Glaubensartikel, sondern mit einer Übersteigerung des Vergehens zur positiven Qualität: Selbst-Verschwindung, Selbst-Überwindung im Sinne Nietzsches. “...steht und verrät...”: Bleiben ist Verrat, Treue besteht im Verschwinden. Ermöglicht schon im Tod die Transformation zur Leiche keine weitere Bewegung, so soll dieses *peu de localité* wenigstens geheim bleiben, auf daß dem Tod, der doch noch möglichen Zuweisung eines letzten Quartiers, ein Schnippchen geschlagen wird.

Wenn die Schrift (das ist hier der Name) schon Anzeige ist, so wird nichts Geringeres suggeriert, als daß schon der Name eine Beschuldigung impliziert. Von der Taufe bis zum Grabstein haftet am Zeichen der Individuierung eine offenbar nicht weiter abgeleitete Schuld. Frühgeschichtlich schälte sich mit der Bestattung das Individuum aus der Gattung heraus. Hier aber, wo sogar die Überführung ins Totenreich die Überführung eines Täters meint, erscheint mitten im neusachlichen Ich, das dazu tendiert, in Kollektiv und Namenlosigkeit zu schwinden, ein anderes, leise nur in Konnotationen und Motiven mitgeschrieben. Eine Spielart des Textes wird sichtbar, die in die Lücken Schuld und Schuldigkeit fügt. Insofern der Verschuldung keinerlei Inhalt gegeben wird, entsteht die Identität von Schuld und benanntem Ich. Schuld aber ist eine Struktur von Geben und Nehmen. Schuld ist Schuldigkeit: etwas wurde genommen, angenommen, eine Rechnung offengelassen. Und in der Tat: das heimliche Null-Zentrum des Textes ist der Umstand, daß dieses verdächtige Subjekt, das nur nimmt, von Anfang an etwas angenommen hat—von den Eltern:

Zieh den Hut ins Gesicht, den sie dir schenkten.

Gerade bei den Eltern wird in der dringlich wiederholten Forderung nach Kontaktverweigerung der pathetische Akzent gesetzt. Der geschenkte Hut darf nicht, vielleicht "unbewußt," vergessen werden. Dieser sinnlose, auswechselbare Hut zeigt eine Schuldigkeit an, die das im Gedicht immer nur aufbrechende Subjekt nicht abschüttelt. Gerade weil er Rätselbild bleibt, nur ein Feld von Konnotationen eröffnet (auf der Hut sein, behüten, Schutz, alter Hut...), schreibt der Hut das Beschenktsein selbst als Störung und Lücke in das Weltbild der Flucht ein. Alle Kraft wird darauf verwandt, dem Geben und der Gabe, der Vergangenheit, der vorangegangenen Generation, aber auch allen gebotenen Häusern, Stühlen und Mahlzeiten ihre Macht der Verpflichtung zu nehmen. Die Kälte dieser Freiheit bezahlt mit Entzug und Trennung. Darum bleibt es ein immer anderer, der—in der Klammer sprechend—das Gesagte als ihm Diktiertes anzeigt und so eine absolute Spaltung in die Intention treibt.

Die Äußerungsform, dieses Ich, ist gleichsam als Leseanleitung in den Text selbst eingeschrieben. Sie entzieht sich dem Charakter des mitteilenden Zeichens:

Was immer du sagst, sag es nicht zweimal
Findest du deinen Gedanken bei einem andern: verleugne
ihn.

Wer seine Unterschrift nicht gegeben hat, wer kein Bild
hinterließ

Wer nicht dabei war, wer nichts gesagt hat,

Wie soll der zu fassen sein!

Verwisch die Spuren!

Ist diese Ökonomie der Nichtwiederholung von irgend nachvollziehbarer Vernunft? Empirisch offenbar nicht. Aber beachtet man, daß der performative Status verschoben sein könnte, so stößt man darauf, daß tatsächlich man nicht zweimal in den gleichen Fluß steigen *kann*. Die gesetzte und passivisch erfahrene Unmöglichkeit des Halts, der Wiederholung wird als selbst-gesetzt formuliert. Die Lehre erweist sich als Feststellung. Die ganze Strophe thematisiert die Verdopplung: kein double im Abbild, in der Rede, in der spiegelnden Übereinstimmung mit einem andern, und nicht einmal Übereinstimmung mit sich selbst in der Verdopplung. Und hier taucht das Gespenst des Andern wieder auf, denn erst die Iteration ermöglicht überhaupt Bedeutung. Jede Rede, die Sinn machen will, ist Verdopplung, ohne die keine Erfindung wäre. Verneint wird mit der Verdopplung alle Rede von irgend gewissem (=verdoppeltem) Sinn; bejaht wird einzig eine—vielleicht "poetische"—Rede der Unstabilität, ohne Lehre und Jünger, ohne identisches Subjekt, das ja erst in einer verdoppelnden Spiegelung sich seiner "selbst" vergewissern könnte. Ohne Unterschrift ist keine Aussage beglaubigt (verdoppelt), das Subjekt hat, verstorben, ein Bild nicht "hinterlassen" und, genau besehen, "Nichts" gesagt, weil es, immer schon, ein anderer war.

ANMERKUNGEN

- ¹ Bertolt Brecht, *Tagebücher* (Frankfurt/M. 1975) 32.
- ² Walter Benjamin, *Versuche über Brecht* (Frankfurt/M. 1966) 118f.
- ³ Vgl. H.H. Jahnn, *Schriften zur Literatur. Kunst und Politik 1946-1959*, hrsg. von U. Bitz und U. Schweikert (Hamburg 1991), Erläuterungen der Herausgeber, S. 1302ff.
- ⁴ Jahnn 322.
- ⁵ Jahnn 313f.
- ⁶ Brecht 205.
- ⁷ Bertolt Brecht, *Gesammelte Werke* (Frankfurt/M. 1967) 8: 270 (Berliner und Frankfurter Ausgabe, Bd. 13/1992 noch nicht erschienen).
- ⁸ Heiner Müller, *Gesammelte Irrtümer 2* (Frankfurt/M. 1990) 118.
- ⁹ Ebd.
- ¹⁰ Brecht, *Gesammelte Werke*, 8: 294.
- ¹¹ Bertolt Brecht, *Gedichte I*, Große Berliner und Frankfurter Ausgabe (Berlin und Weimar; Frankfurt/M. 1991) 11: 157.

Call for Papers

8. Tagung der Internationalen Brecht-Gesellschaft

Augsburg

8.-13. Dezember 1991

DER ANDERE BRECHT

Jenseits (und in Kritik) dogmatisierender Forschungstraditionen sollen neue Lektüren Brecht in diskursanalytischer, semiologischer, psychoanalytischer, feministischer oder dekonstruktivistischer Perspektive reflektieren.

Das herrschende philologische Paradigma scheint erschöpft. Zugleich ist die neuere Theaterentwicklung weit am mumifizierten Brecht-Erbe vorbeigegangen. Allein Re-Lektüre (Roland Barthes) kann verhindern, daß in Brechts Texten immer nur die gleiche story verstanden wird. "Gesucht, das andere in der Wiederholung des Gleichen" (Heiner Müller), die andere Lust am Text Brechts, das Surreale, das Böse, der Tod, die Text-Brüche. Nicht zuletzt die Paradoxa und Verwerfungen in Brechts zweifelhaften Wahrheiten. Unverführt durch den Fetisch der Signatur, den Mythos von der Sinneinheit der Texte, sollen partielle, auch tangential Lektüren diesen anderen Brecht zu lesen geben: neue Verküpfungen und Konfrontationen mit anderen Diskursen. Geschichten, Ästhetiken, Materialien wären vorzuschlagen, Genregrenzen und ausgetretene Verbindungen zu mißachten.

from *Communications* 20.1/2 (October 1991): 12

Insomnia: The "Other" Brecht?

Renate Voris

[...] die Beziehung des ewigen Wesens auf sein Fürsichsein ist die unmittelbar-einfache des reinen Denkens; in diesem *einfachen* Anschauen seiner selbst im Anderen ist also das *Anderssein* nicht als solches gesetzt; es ist der Unterschied, wie er im reinen Denken unmittelbar *kein Unterschied* ist; ein Anerkennen *der Liebe*, worin die beiden nicht ihrem Wesen nach sich *entgegensetzten*.

Hegel, *Phänomenologie des Geistes* (561)

Man's relationship with the other is *better* as difference than as unity: sociality is better than fusion. The very value of love is the impossibility of reducing the other to myself, of coinciding into sameness. From an ethical perspective, two have a better time than one ("on s'amuse mieux à deux")!

Lévinas, "Ethics of the infinite" (58)

Nenne doch nicht so genau deinen Namen. Wozu denn?
Wo du doch immerzu einen andern damit nennst.

Brecht, *Mann ist Mann* (GW 1: 345)

What is "the other" here? Does it exist at all and, if so, what does it mean? Is it a concept or a person or a practice? What are its forms, its effects? How am I to mark its place?

These questions can perhaps be approached by way of the relation between the three definitions quoted above. On the one hand, the three seemingly different meanings are alike. They refer to an epistemological or linguistic function of discrimination (in terms of "other than"): to know a "thing" is to distinguish it from all other "things"; to name an idea is to name its difference to all other ideas. Or language is a system of differences without positive terms, as Saussure taught (Saussure 120). Other is, then, like difference or alterity, a relational term, one that is fundamental to acts of cognition and signification. On the other hand, for each context in which the concept appears the similarity drifts away and opens up a range of meanings that render the concept different from itself. In the *Phenomenology* and in tune with the movement of speculative dialectics *Anderssein* is equated with an intelligibility of presence (*Fürsichsein*) which presumes that however different the two terms of a relation might appear (self/other, same/different, truth/lie) or however separated over time (past/future) or space (presence/absence), they can ultimately

be rendered commensurate and simultaneous, reducing thereby the other to the categories of the same ("es ist der Unterschied, wie er im reinen Denken unmittelbar kein Unterschied ist"). Within the tradition of Western ontology the other functions as a modality of unity and fusion, designating a teleological project to unite and totalize difference and sameness (Hegel's term *Aufhebung* carries with it both the sense of conserving and negating). In other words and in accordance with the surreptitious operation difference, *Anderssein*, is erased.

Lévinas stands Hegel on his head by positing the primacy of the other over the same, while at the same time insisting on the other *as other* ("the other is *better* as difference than as unity"). Lévinas requires us to live with two sources of meaning of the other in a text, insofar as he insists on the *coexistence* of the other as both a concept ("value") and a person ("the human other," Lévinas 63). They exist as different tendencies in a textual system; their historical particularity can be determined by being precise about the concept of the other and the context to which one refers. This exigency arises out of Lévinas's concern with the *rupture* between the ontological and the ethical, which Hegel's dialectic of the Spirit closes up and, in so doing, censors the possibility of ethical and political commitment. Lévinas's understanding of the other recalls, of course, Marx's interrogation of Hegel's idealism: "[In] Marx's critique we find an ethical conscience cutting through the ontological identification of truth with an ideal intelligibility and demanding that theory be converted into a concrete praxis of concern for the other" (Lévinas 69). Apparently the reserve toward ontological metaphysics does not prevent either Lévinas or Marx from subscribing to certain metaphysical presuppositions—Lévinas to an absolute Other like God, Marx to an absolute like "the" proletarian subject. Both thinkers differ from ontological metaphysics in that they know one must again question these presuppositions in another phase, Lévinas by insisting on the difference between belief and ethics, Marx by swerving from the analysis of the process of production of capital to a language of pathology.¹ This does not mean that Marx denies the existence of the subject; rather the subject is not some meta-linguistic substance but inscribed in language.

Brecht's phrase and the context in which it appears refuse all curative strategies. Taken from literature, "*Nr. 11*" of *Mann ist Mann*, it means "nothing," is closer to music than to "language," is a word play ("einen Namen ... den Namen...ein guter Name....," and so on). It signals pleasure—in naming, in formu-

lating, *in* language—the pleasure of a “nobody,” of the cantine woman Begwick, for an imaginary audience, for the “unknown” Galy Gay (1: 345). In its pseudologic (from the point of view of “dramatic,” normative discourse), the concatenation overshoots the tableau and attaches itself to “something,” say, to the principal theme of the play, to the illusion, confusion, about identity, taking into account the “real” conditions in which this suspicion develops on all fronts—war, ideology, marriage, economics. Thus, the play as a structure reformulates an “old” idea of the theater (and of philosophy)—Being, reality—in terms of an economy of contradiction: “Begwick,” the body that plays, is decentered by the conflictual moves toward the desire to fulfill an impulse and the desire to suppress that impulse, toward at once being and acting. The “truth” is not coherence but the desire *for* coherence and as such it no longer reflects “reality,” history, i.e. Weimar Germany and its discourses on “*der Mensch*” that project plentitude, identity, substance. Therefore, “the other” in *Mann ist Mann* is not a concept (categorically determinable), a word (as a signifier) or a person (with a specific psychology or sociology). It is, rather, a practice and a history, that is, a bundle of possibilities and obstacles involved in the “world” as experienced by the spectator, the reader, the consumer, the exegete, a world that admits to multiplicity and heterogeneity, to textuality.²

To quote Brecht on the subject of writing and reading: “Das eine verstanden durch das andere (die Szene, im Sinn zunächst selbständig, wird durch ihren Zusammenhang mit anderen Szenen noch als eines andern Sinns teilhaftig entdeckt” (GW 15: 361). Is this not the essence of a semiological imagination, where semiology is understood as moving beyond simple linguistic studies toward a typology of signifying materials and varied social functions (see Kristeva, “The Ethics of Linguistics”)? By refusing to name the other, the relationship to the other as other accounts for no other determination or ontological, social, sexual or ethnic characteristic in particular. It is this gesture that saves the possibility of ethics: “das andere anders sein lassen.”

To speak with words like this is by not historically innocent. The rhetoric of “the other,” of alterity and difference, refers to the (counter-)rhetoric of universality in philosophical and historical hermeneutics. In that duplicity the discourse on “the other” participates in a specific tradition of the 20th century that in a larger sense characterizes the *epistème* of modernism. It includes the self-reflective gesture of modern art and

literature as well as events in literary theory such as Russian formalism and American "deconstruction," Saussure's structural linguistics, Jakobson's linguistics and poetics, Freud's theories of the subject and language, Lacan's "linguistic turn" (in psychoanalysis), Derrida's critique of Western metaphysics, Benjamin's poetics of distraction and Kristeva's meditations on the "revolution in poetic language." Fully aware of their differences, I propose that they are all linked by the displacement of the traditional humanistic problematic of the subject and of meaning onto a problematic of language as a place of structure, of tropologies, of writing in terms of a general economy.

In this connection and as an effect of the discourses of feminist and anti-colonialist women and men in Western Europe and the United States, a "crisis" of cultural authority seems in place. At issue is the authority of Western Europe and its predominantly white, male, Christian institutions. Feminist writers ask the painful question of why at no time in the history of our culture and its institutions a good half of the human race has been banished and subjected as a defective being, an "other inferior." Anti-colonial, anti-racist discourses probe the motivation of this culture's manifest necessity of encountering different cultures—"others"—by means of domination and conquest. One testimony to the (utopian?) "end" of such "sovereign" thinking is offered by Paul Ricoeur, who wrote in 1962 that "the discovery of the plurality of cultures is never a harmless experience":

When we discover that there are several cultures instead of just one and consequently at the time when we acknowledge the end of a sort of cultural monopoly, be it illusory or real, we are threatened with the destruction of our own discovery. Suddenly it becomes possible that there are just *others*, that we ourselves are an "other" among others. All meaning and every goal having disappeared, it becomes possible to wander through civilizations as if through vestiges and ruins. The whole of mankind becomes an imaginary museum: where shall we go this weekend—visit the Angkor ruins or take a stroll in the Tivoli of Copenhagen? We can very easily imagine a time close at hand when any fairly well-to-do person will be able to leave his country indefinitely in order to taste his own national death in an interminable, aimless voyage. (Ricoeur 278; see also Owens)

To the acknowledgment of difference "without" Kristeva adds her reflections on the difference "within," for example,

Occidentalism's dominant fantasy of the subjectivity of a "we" for which the Western European *male* ("his...his") is the exemplary figure:

...with Chinese women as a starting point, we can examine the weight of a metaphysical tradition and a mode of production which have functioned in this part of the world because of the complicity of our language or our dead silence. We can give a political dimension to our protest: the importance of women's awakening for the structures of a socialist society, its essentially international role because it sits away at the foundations of Occidentalism. We can try to write, to pursue this inquiry "à la chinoise": against what is and with everything that here, today, is moving "against the stream." (Kristeva, "Les Chinoises...")

The principal theme is the prohibition of our culture ("dead silence" - "awakening") and its institutions against women as *subject* of representation (and not as its "other"—there never was and still never is a shortage of that!). The metaphor of resistance ("against the stream") pitches the Western concept of history as continuous progress against an "other" history ("to write, to pursue this inquiry"), perhaps a history of paradoxical laws and non-dialectical discontinuities, a history of *women*.

Freud teaches us that loss is chronic with all speaking subjects. He also teaches us that speaking subjects work through their losses differently and according to the discourses, rituals and experiences available to them, as individuals and as members of particular groups. If that is so, if each of us *inhabits* the gap between Being and meaning differently, then the task for literary and cultural critics *now* would be to work on the difference, to describe *how*, specifically, the gap is articulated. And this in order to be able to pursue at all the question that literary women pose today: why was woman forbidden to speak? Or, considering that feminist movements have made possible for more than a hundred years the reawakening of this silent past, yet have had and still have today little impact on the status of women in our institutions, the more complex question would be: how do cultural images and narratives (social, political, theoretical, literary, interpretative, legal, philosophical, etc.) interact in order to reproduce the relation of power among the sexes (not just the heterosexual Couple, but the homosexual, bisexual, transvestite, etc.) to the disadvantage of "the feminine" (in all senses of this word)?

The illusion of mastery is perforated further by theorists such as Henry Louis Gates, Jr., who conceives the margins of literary criticism in terms of a morality of invention:

...my task—as I see it—is to help to guarantee that black and so-called Third World literature is taught to black and Third-World (and white) students by black and Third World and white professors in heretofore white mainstream departments of literature and to train university graduate and undergraduate students to think, to read, and even to *write* clearly, helping them to expose false uses of language, fraudulent claims and muddled arguments, propaganda and vicious lies—from all of which our people have suffered just as surely as we have from an economic order in which we were zeroes and a metaphysical order in which we were absences. These are the “values” which should be transmitted through black critical theory. (Gates 336)

“The other,” reappears as a concept and as a person (“our people”) but simultaneously also the anti-metaphysical move. For in the specific language that Gates uses (“to think, to read, and even to *write* clearly,” “false uses of language,” “metaphysical order...absences”), signaling a position at once outside and inside the institution, he acknowledges the aporetic construction of all literary theory and criticism, including feminist and “black.” That is, all innovative thinking or writing, all innovative strategies and epistemologies are paradoxically bound to already existing rules, to the codes that define the institution in the first place. So, one answer to the question about the mechanisms that continue the “unequal” distribution of power would be: the problem is structural, inherent in the institutional structure. Any disruption, then, must come from both *within* and *without* the structure; the disruption must include the readiness at all times to break with the most authorized, the most dogmatic forms of consensus, be it “black,” “feminist,” “Freudian,” “Marxist”—or “Brechtian.”

It was the insight into the aporetic construction of all theory, as well as of all theatre, that motivated (I think) the 8th Symposium of the International Brecht Society to focus on “the ‘other’ Brecht.” The authority for this sort of thinking can be found in Brecht’s writings themselves, since they insist in different forms at different times that theatre is not only a thwarted investigation but also an incorrigible perpetuation of

the problem of social (and sexual and ethnic) differences. It explains, in part, his critique of Pabst's representation of "the masses" in the film version of the *Dreigroschenoper* (GW 18: 139-209); the critique of the reactionary myth of unconscious genius in his proverbial "grundsätzliche Laxheit in Fragen geistigen Eigentums" (GW 18: 100); or the self-conscious and deliberate rewriting of familiar cultural myths (Baal) and narratives (family), his use of literary topoi (the good woman) and stereotypes (the female whore), genres (the opera), etc., if only to displace them. These acts are also mobilized by Brecht's notion of *Verfremdung*, a concept that received its legitimation from the philosophical notion of *Entfremdung* ("Das Bekannte überhaupt ist darum, weil es *bekannt* ist, nicht *erkannt*," Hegel 35), but which Brecht reinvents with a difference. The shift in the prefix from *ent-* to *ver-* recalls the condensation in Old High German of several particles ("vorbei," "weg," "heraus"), a condensation present in the labyrinthine wanderings of, for instance, "the other" in *Mann ist Mann* alluded to earlier. The perplexity (related to the root of *aporia*; see Plato's *Meno*, 84a-d) structures Brecht's dramatic view of language—the so-called formalist orientation of his dramaturgy—particularly his deliberations on acting and the distinction between gestures that serve the plot and *Gestus* "that serves the mind," as Christine Kiebuszinska put it at the Symposium. And, of course, the obsession with writing, *Schrift*, crafting, with the "literarization of the theater," as Brecht insists early in his career (GW 17: 992). A Marxist interested in signification? It is the scandal, I believe, that still haunts us.

The problematic of language as a place of structure as well as of its bodily, subjective and social dispersal were, broadly speaking, the subjects of the Symposium: "Brechtian *jouissance* [*Lusterleben*, as contrasted with pleasure, *Lust*], the surreal, the obscene, death, violence, the discontinuities in Brecht's works as well as the paradoxes and pulsions constituting their ambiguous truths" (see "Call for Papers," *Communications*). At its "center" stood ostensibly "the 'other' Brecht," by which was meant simply the *aesthetic* Brecht, as the language of the "Call" signifies, and more exactly, the *anti-aesthetic* Brecht. The "anti-aesthetic" Brecht is not Brecht the person, the subject or the authority over meaning but a "Brecht-Effect." The B-Effect is elicited by rereading his works as "one body," synchronically rather than, as is the tradition, diachronically, in order to reveal their dis/continuity, their *scattered about* subject(s) and discourse(s).

The task was to appropriate the most advanced developments in Anglo-American and continental philosophy and criticism ("discourse analysis, semiology, psychoanalysis, feminism and deconstruction"; see "Call") and then to ask the question: what difference does this make for the interpretation of Brecht's works? Though there are already a number of laborers in this vineyard—Roland Barthes, Peter Brooker, Terry Eagleton, Helmut Lethen and Hans-Thies Lehmann, Rainer Nägele, Antony Tatlow, Elizabeth Wright, as well as Stephen Heath and Janelle Reinelt (see "Works Cited"), the Symposium was an example of a large-scale attempt to answer this question. Phrased polemically, the challenge was to find a way to talk about Brecht without immediately falling into an apologetic discourse, that is, into Marxist catechism, stereotypes, recourse to the vulgate (see Barthes, "Brecht and Discourse," 212). The essays collected here take up this challenge and many others.

"Brecht" as "other" requires an interpretative technique other than hermeneutics. "Rereading" was proposed: "To reread Brecht now seems inevitable, if we are not to continue reading the same story everywhere in Brecht's texts" (See "Call"). "Rereading," then, as Roland Barthes understands it:

Rereading, an operation contrary to the commercial and ideological habits of our society, which would have us "throw away" the story once it has been consumed ("devoured"), so that we can then move on to another story, buy another book, and which is tolerated only in certain marginal categories of readers (children, old people, and professors), rereading is here suggested at the outset, for it alone saves the text from repetition (those who fail to reread are obliged to read the same story everywhere). (Barthes, *S/Z*, 15-16)

Barthes paradoxical statement implies several things (see Johnson 2). First, a single reading is composed of the already-read. What "we" are able to understand in a text the first time is already in "us," not in *it*: in "us" insofar as "we" ourselves are a stereotype, an already-read text; and in the text only to the extent that the already-read is that aspect of a text which it must have in common with its reader in order for it to be readable at all. When "we" read a text once, in other words, "we" can see in it only what "we" have already learned to see before. Second, Barthes' statement that those who do not reread must read the same story everywhere implies a reversal

of the usual properties of the words "same" and "different." Here the consuming of different stories is equated with the repetition of the same, while the rereading of the same engenders what Barthes calls the "text's difference."

To conceive of literary or theatrical texts as "difference," as composed of an endlessly plural signifying practice, assumes that no author can permanently fix her meanings against change, nor can she control the use her works will be put to by readers, actors, critics. The strategy and its presuppositions directs itself against a number of existing modes of Brechtian scholarship, e.g., against positivism and its obsessive ordering of biographical and literary and theoretical details into "facts" by way of handbooks, anthologies, even "vocabulary lists" (see Hecht 340-363). This sort of "science" erases all difference, reduces the poetic text to the repetition of the same, to the status of stored information, "abrufbares Wissen."

Yet the Symposium's implicit interlocutors are the philological and sociological paradigms of interpretation, which yield the themes and representations of existential or social oppression. In their focus on content and the attempt to inscribe the signifying materials into the author as *literal* "authority," they presuppose the idea of a subject that would be a substantial or mastering center of meaning, an idealist self-sufficient *cogito*. They censor in that belief an "other" mode of speaking and *contain* thereby the revolutionary potential of literature and art. "Brecht" withers into a mummy, shrunken under the heavy burden of his assumed and assigned role to enlighten "us" about the evils of capitalism (key trope "anti-bürgerlicher Lehrmeister"). Yet this figure also disguises, as Barthes observed (Barthes, *Critical Essays*, 72), an anti-intellectualist prejudice found in some far-left circles: in order to "humanize" Brecht, the theoretical part of his work is discredited or at least minimized; the plays are great *despite* Brecht's systematic views on epic theater, the actor, alienation, etc. Such an approach relies on a magical conception of art and suppresses in the name of coherence the fact that Brecht's theater (and theory, lyrics, prose, etc.) is *writing*, therefore basically *tropological*, and should be treated as such, that is, with critical methods.

The resistance to abandoning centrality, to letting go of the idea of mastery can also be detected in the press reactions to the Symposium (see Brandt, Just, Klotz, Winnacker). Haunted by the ghost of the "father," they fear the destruction of their beloved subject, the "Weltbeherrscher" (Brandt), the "[Welt-]Veränderer" (Klotz), the "alte Brecht" (Winnacker) and resent

the Symposium's design to topple ("umstürzen") the monument, which "die ganze Brecht-Forschung" (Just) has labored to build. Structured by semantic oppositions such as "der eine/der andere," "der alte/der neue," "der politische/der ästhetische," they reveal traces of the anti-intellectualist prejudice that is a concern to Barthes. "[D]ie Vorträge...kümmerten sich im wesentlichen um Aspekte der Brechtschen Lyrik und des Brechtschen Theaterschaffens. Der politische Brecht blieb zwar nicht unerwähnt, doch interessierte er niemanden so recht," writes Brandt and repeats blindly the basic theorems of petit-bourgeois culture, the romantic contrast between heart and head, between intuition and reflection, between praxis and logos. Similarly Winnacker, who surmises that the "Absicht der Veranstalter ist es, der etwas eingeschlafenen Brecht-Diskussion unter radikal veränderten politischen Rahmenbedingungen neue Impulse zu geben." The dualistic thinking ("neu"/"alt") and the repetition of the cliché "Ein wirkungsloser Klassiker" (title), by which the German culture industry currently refers to Brecht, show that the reviewer has understood little. Besides, "eingeschlafene Brecht-Diskussion"? As far as I can see, the discussion about Brecht is alive and well, glancing at the pile of books on my desk about Brecht, books published in recent years by scholars in Hong Kong, the United States and Great Britain. But then, German critics often do not read anything unless it is written in German, moved by the quaint belief that "German" is synonymous with *Wissenschaft*.³

By contrast the Symposium's aim was modest, wanting to attend to "Brecht" not on a global scale, homologizing Brecht's activities into some kind of organic whole, but rather to study what I above called the "anti-aesthetic" Brecht, that is, elements of Brecht's textual *practice*, without forcing the detail immediately into a narrative or argumentative totality. The best thing about theater in its attempt to totalize the alterity of meaning is, I believe, that it *fails*. Yet why does the work on this kind of "failure," that is, on language, why does the labor in the materiality of that which society regards as a means of contact and understanding provoke such violent reactions, at least in some circles? Why can it not be considered a critical, even revolutionary activity? Is it because it requires the critic to reflect also upon her own instrument of mediation (language), to analyze her relation to the instances of power? Working on "the 'other' Brecht" does not mean destroying the "one," the subject or center, but *situating* or *resituating* it, viewing the subject not as a being or a reality but as a function

—the subject or center as a *function* organizing coherence. The question is knowing where it comes from and how it functions (see Derrida 271). Hence, the aim of the Symposium was not to substitute the body “old” by the body “new,” since that would repeat the gesture of metaphysics, the dual, hierarchized thinking in oppositions. Nor was the aim to erase the figure of Brecht as “Aufklärer,” since there is doubtless a moral structure in Brecht’s theater, a specific ideological content remarkably coherent, consistent and organized. Instead, the aim was to place the familiar, “the enlightener,” under erasure, still visible but not dominating “other” elements of the text(s). In other words, “we” wanted to resist taking *social* difference once again as a point of departure for reflections, meditations, interpretations, rereadings. For where would it lead us? Surely once again to essentializing fetishes such as Truth, Poverty, History, Reason.

Some may rejoin that the Symposium announced itself in terms of an *alternative*: “The dominant philological paradigm appears to be exhausted.... [The Symposium] wishes to include approaches such as discourse analysis, semiology, psychoanalysis, feminism and deconstruction” (see “Call”). This recalls a distinction—“Humanism” vs. “Deconstruction”—that has become familiar, indeed all too familiar. Yet having stated the alternative, Lehmann and I go on to recommend (see “Call”), at least implicitly, the exhumation of the “Brecht-Erbe” (and “Erbe” is a Marxist term). Rhetorically, then, our language gets caught in a figure of reversal—the “new” is the “old”—a figure that characterizes the rhetoric of political confrontation. My point is: we knew what we were doing. We knew that it serves no one, least of all “Brecht,” to continue embracing the one at the expense of the other. We were aware that the different kinds of interpretation, say, philology and “deconstruction,” although absolutely irreconcilable and irreducible in their difference, share a “common ground” (Derrida 268): a type of questioning—“let us still call it historical”—in place since Hegel, the inquiry into the historicity of structures, including linguistic structures.

The challenge for us, therefore, was to *think* the coexistence of Marxism and the critique of language, the coexistence of the idea of progress with the aporetic construction of theater, and to illustrate in detail how the conflict is worked out in different texts by Brecht on different occasions. How, if at all, the following essays address this problem, is for the reader to decide.

NOTES

¹ Hans-Thies Lehmann speaks of this language of pathology as "die Metaphorik des Gespenstischen," (Lehmann 292-294).

² In contemporary critical discourse "textuality" is the name for a conception of literary texts as composed of an endlessly plural signifying practice that defeats analytic restatement or description.

³ An extreme example is Klotz's abusive tirade in the *Frankfurter Rundschau* against—mainly—the Americans ("Big Macs," "Plastikbecher," etc.; see Klotz), represented, I suppose, by the second signer of the "Call for Papers," Voris. Klotz's excess reminds me of what Nietzsche calls the emotion of resentment symptomatic of some disadvantaged groups—these days perhaps the *Wissenschaftler*-intellectuals who refuse, despite all evidence to the contrary, or perhaps because of it, to reflect upon the violence of conquest, the illusion of mastery, of the omnipotence of "European" or "German" thought.

WORKS CITED

- Barthes, Roland. "Brecht and Discourse: A Contribution to the Study of Discursivity" (1975). *The Rustle of Language*. Trans. Richard Howard. New York: Hill and Wang, 1984. 212-222.
- . *S/Z* (1970). Trans. Richard Howard. New York: Hill and Wang, 1974. 15-16.
- . *Critical Essays* (1964). Trans. Richard Howard. Evanston, Ill.: Northwestern UP, 1972.
- Brandt, Sabine. "Ein Weltbeherrscher." *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. 17 Dec. 1991.
- Brecht, Bertolt. *Gesammelte Werke*. Frankfurt/M: Suhrkamp, 1967.
- Brooker, Peter. *Bertolt Brecht. Dialectics, Poetry, Politics*. London/New York/Sydney: Croom Helm Ltd., 1988.
- "Call for Papers," *Communications* 20.1/2 (October 1991).
- Derrida, Jacques. "Structure, Sign and Play in the Discourse of the Human Sciences" (1966). *The Structuralist Controversy*. Baltimore/London: Johns Hopkins UP, 1970.
- Eagleton, Terry. "Brecht and Rhetoric." *Against the Grain: Essays 1975-1985*. London: Verso, 1986. 167-172.
- Gates, Henry Louis, Jr. "Authority, (White) Power, and the (Black) Critic; or, it's all Greek to me." *The Future of Literary Theory*, ed. Ralph Cohen. London: Routledge, 1989. 324-346.

- Heath, Stephen. "Lessons from Brecht." *Screen* 15.2 (1974): 103-128.
- Hecht, Werner (ed.). *Brechts Theorie des Theaters*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1986. 340-363.
- Hegel, Georg Wilhelm. *Phänomenologie des Geistes*. Vol. 3. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1969-1971.
- Johnson, Barbara. "The Critical Difference: Barthes/BalZac." *The Critical Difference: Essays in the Contemporary Rhetoric of Reading*. Baltimore/London: Johns Hopkins UP, 1980. 3-12.
- Just, Claus. "Communications? Zum 8. Symposium der Internationalen Brecht Gesellschaft vom 9.-14. Dezember 1991 in Augsburg." *Communications* 21.1 (1992): 16-18.
- Klotz, Volker. "Vom Veränderer Brecht zum anderen Brecht." *Frankfurter Rundschau*. 30 November 1990.
- Kristeva, Julia. "The Ethics of Linguistics" (1974). *Desire in Language*, ed. Leon S. Roudiez. New York: Columbia UP, 1980.
- . "Les chinoises à 'contre-courant'" (1974). Trans. Elaine Marks. *New French Feminisms*, ed. Elaine Marks and Isabelle de Courtivron. New York: Schocken Books, 1981. 240.
- Lehmann, Hans-Thies (ed.). *Beiträge zu einer materialistischen Theorie der Literatur*. Frankfurt/M./Berlin/Wien: Ullstein, 1977.
- Lethen, Helmut, and Lehmann, Hans-Thies. *Bertolt Brechts "Hauspostille" - Text und kollektives Lesen*. Stuttgart: Metzler, 1978.
- . "Ein Vorschlag zur Güte. Die doppelte Polarität des Lehrstücks." *Auf Anregung Bertolt Brechts*, ed. Reiner Steinweg. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1978.
- Lévinas, Emmanuel. "Ethics of the infinite." *Dialogues with Contemporary Thinkers. The Phenomenological Heritage*, ed. Richard Kearney. Manchester: Manchester UP, 1984.
- Nägele, Rainer. "Brecht's Theater of Cruelty." *Reading After Freud*. New York: Columbia UP, 1987.
- Owens, Craig. "The Discourse of Others: Feminists and Post-modernism." *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture*, ed. Hal Foster. Port Townsend, WA: Bay Press, 1983. 57-82.
- Reinelt, Janelle. "Rethinking Brecht: Deconstruction, Feminism, and the Politics of Form." *The Brecht Yearbook* 15 (1990): 99-107.
- Ricoeur, Paul. "Civilization and National Cultures," *History and Truth*. Trans. Chas. A. Kelbley. Evanston, Ill.: Northwestern UP, 1965. 278.
- Saussure, Ferdinand de. *Course in General Linguistics*, ed. Charles Bally and Albert Sechehaye. Trans. Wade Baskin. New York: McGraw-Hill, 1966.
- Tatlow, Antony. *Repression and Figuration. From Totem to Utopia*. Hong Kong: Univ. of Hong Kong, 1991.
- Winnacker, Susanne. "Ein wirkungsloser Klassiker." *Tagesspiegel*. 19 December 1991.
- Wright, Elizabeth. *Postmodern Brecht. A Re-Presentation*. London/New York: Routledge, 1989.

Moments : Interventions. Brechts Aesthetics of Perception

Brecht's position in modernism is defined by the shift from the classical-romantic aesthetic of the beautiful to an aesthetics of perception. This plays itself out in a theater that aims in particular to reorganize perception, that is, to reorganize the privileged perceptual organs hand and eye as well as their relation to one another. In tracing the hand and the eye and their gestic production, a space is opened which suggests the stage for a more radical alienation beyond authorial control.

Moments : Interventions. L'esthétique de la perception chez Brecht

La position de Brecht sur le modernisme se laisse définir par le déplacement de l'esthétique romantique du beau à une esthétique de la perception. Ce déplacement s'effectue dans un théâtre qui vise en particulier à réorganiser la perception, c'est-à-dire à réorganiser les organes perceptuels privilégiés de la main et de l'oeil ainsi que le rapport de l'un à l'autre. Dans le tracé de la main et de l'oeil aussi bien que de leur production gestuel, un espace s'ouvre qui esquisse la scène d'une aliénation plus radicale échappant au contrôle de l'auteur.

Momentos : Intervenciones. La estética de la percepción de Brecht

La posición de Brecht frente al modernismo puede ser definida como un giro de la estética clásico-romántica de lo bello a la estética de la percepción. Esto funciona así en un teatro que busca en particular reorganizar la percepción, es decir, reorganizar los órganos de la percepción privilegiados, mano y ojo, así como su relación entre sí. Al trazar la mano y el ojo y su producción gestual, un espacio es abierto, el cual sugiere la escenificación para una mayor alienación radical, más allá del control autorial.

Augenblicke : Eingriffe Brecht's Ästhetik der Wahrnehmung

Rainer Nägele

Bevor Ästhetik sich vor allem als Lehre vom Schönen verstand, war sie die Lehre von der Wahrnehmung. Noch bei Kant erscheint der Begriff in diesem Sinne, ehe in den Auseinandersetzungen mit den Schnitten, die Kants Philosophie vollzog, die Kategorie des Schönen als versöhnende Instanz in den Mittelpunkt rückte.

Was als Moderne dem nachträglichen Blick lesbar erscheint, ist eine merkwürdige Figur der Umkehr zu Instanzen einer Ästhetik, die seit der Mitte des 18. Jahrhunderts zunehmend der Diskreditierung verfielen. Die als kalt und trocken, als konventionell und unauthentisch verworfenen Figuren der Allegorie und Rhetorik stellen sich herausfordernd einer ästhetischen Tradition entgegen, die sich auf das echte Symbol und authentischen Ausdruck beruft. Das klassische Drama, wo in der dialogischen Auseinandersetzung die Dialektik des Selbstbewußtseins dramatisches Ereignis wird in einem Schauspiel "that passes show" wie Hamlets selbstbewußte Trauer, wird eingeholt—wie schon Hamlets Trauer—von der Show und Theatralik eines Theaters, dem (und in dem) die Trauer ebenso mitspielt wie die Lust an den Reflexen und der Motorik der Körper. Man könnte von der Umstülpung jenes Raumes sprechen, der als sprechende (und damit auch figurative, metaphorische) Innerlichkeit nach der Forderung der klassisch-romantischen Ästhetik zur adäquaten Äußerung kommt.

Die Innerlichkeit der klassisch-romantischen Ästhetik ist die des schönen Leibes, in dessen Schönheit Innen und Außen verschmelzen, wenn auch, wie der genaueste Philosoph dieser Ästhetik, Hegel, wohl bemerkte, nicht ohne einen kleinen Riß der Trauer, der auch hier in der schönsten Versöhnung, den Schnitt markiert.¹ Die Umstülpung dieses Leibes aber zerstört ihn und stellt seine Innerlichkeit als grausige Äußerlichkeit, als Innereien des Körpers aus. Auch dafür hat das ästhetisch sensibilisierte Auge Hofmannsthals eines der schockierendsten Bilder gefunden, wenn im *Turm* Sigismund im finstern Innern eines geschlachteten, am "Kreuzholz" hangenden Schweinekörpers sich verliert.²

Bei Peter Szondi erscheint der "Ort" des klassischen Dramas der Neuzeit, von dem das moderne Drama sich abhebt,

in Anführungszeichen als figurativer Raum eines Aktes des "Sich-Entschließens."³ Szondis Literalisierung des "Sich-Entschließens" als das Sich-Öffnen eines Innern zur Welt bezeichnet gleichzeitig die durchgängige Metaphorisierung des physischen Raums des Theaters. Es mangelt in der Literatur der Moderne nicht an Material, das eine Umkehrung eben dieses Prozesses belegen kann: eine Umstülpung des Innern nach außen, eine Literalisierung des Raums. Aber keine Umkehr kommt zum gleichen Ort zurück. Es gibt auch im körperlichsten Theater keine "Rückkehr" zum bloßen Körper und Raum, keine "Rückkehr" zu irgendeiner vorgeschichtlichen Natur. Die Streichung des Wiederholungspräfixes *re-* ist eine der stärksten Markierungen dessen, was als Moderne sich der Lektüre anbietet. *Re-naissance*, *Re-konstruktion* werden lesbar als Phantasmen einer "Neuzeit," die die reale Destruktion, mit der alles Neue gegen das Alte sich konstruiert, verleugnet in der Fiktion eines wiedergewonnenen Ursprungs. Rekonstruktionen sind erschlichene Legitimationen. Der geschichtlichen Analyse bietet nicht die Einfühlung, sondern die Ökonomie von Destruktion und Konstruktion sich an.⁴

Umkehrung als Umstülpung, wie sie in Benjamins Strumpfgleichnis exemplarisch ins Bild kam, zerstört etwas und stellt etwas anderes her. Dieses Andere ist im Falle der umgestülpten Innerlichkeit wohl zunächst ein physischer Raum, spezifisch aber ein Raum der Wahrnehmung. Insofern wird Ästhetik in der Moderne—bei Brecht wie bei Benjamin ausgeprägt—Lehre von der Wahrnehmung, genauer: Versuchsfeld der Wahrnehmung. Auf diesem Versuchsfeld findet gleichzeitig eine Umorganisation der Wahrnehmung statt, die einer Umorganisation der Wahrnehmung im gesamten Lebensraum entspricht. Keineswegs spiegelt die Umorganisation der ästhetischen Wahrnehmung bloß die in der alltäglich gelebten Welt, sie begleitet sie, manchmal vorwegnehmend, manchmal nachholend. Brechts Auffassung vom Theater als "Einübungen in Haltungen" schreibt der Kunst Trainingsfunktion zu. Dasselbe erwartete Benjamin vom Film: nicht irgendwelche noch so progressive Botschaften, sondern Innervationen, Training für Auge und Motorik.

Das heißt, daß Brechts Texte nicht als Botschaften lesbar sind, oder eben nur auf Kosten jener Ideologisierung und Phantasmatisierung, von der die meiste Brechtliteratur paralysiert ist. Das gilt für die theoretischen Schriften nicht minder, eher mehr noch, als für die Stücke. Erst wo die theoretischen Texte nicht als Vorschriften für die Stücke, sondern als

Umschriften auf einem andern Schauplatz mit und neben den Stücken gelesen werden, zeichnet ihre Schrift als eine Praxis sich ab, die vielleicht als Praxis den Blick auf Theorie eröffnen könnte. Die Theorie ist dann nicht etwas der Praxis Übergestülptes, sondern das, was die Praxis aus sich herausstellt, was sich in ihr und an ihr herausstellt, vielleicht in völliger Verkehrung ihrer Intentionen etwas aus ihr Herausgestülptes. Sie ist dann wie jenes Sprechen, das nach Hegel "die göttliche Natur hat, die Meinung unmittelbar zu verkehren."⁵ Hegel siedelt genau am Punkt dieser Verkehrung die Erfahrung an, die das Wahre zu nehmen versteht: die Wahrnehmung.

Diese Wahrnehmung aus der Erfahrung, die sich herausstellt und darstellt, widersetzt sich einer geläufigeren Vorstellung von sinnlich erlebter Wahrnehmung. Erst wo dem Bewußtsein "das Hören und Sehen usw. vergangen" sind, beginnt nach Hegel die Wahrnehmung.⁶ Man nimmt aber in erster Linie mit der Hand, sowie man mit ihr greift und begreift. Und der Begriff des Wahren selbst ist irrevokabel eingeschrieben in die Geschichte und Rhetorik des Auges: vom allwissenden Auge Gottes bis zum nüchternen Pathos wissenschaftlicher Evidenz. Und wer von der Geschichte des Auges spricht, wird auch die von Bataille erzählte Geschichte dieses Organs, dieses Wortes, dieser Vorstellung nicht unterschlagen dürfen. Eine lange anthropologische Tradition sieht in Hand und Auge die spezifisch menschlichen Wahrnehmungsorgane. Als erotische Organe par excellence strukturieren sie den sexualisierten Körper des Wesens, das spricht. In den uralten Modellen von *vita activa* und *vita contemplativa* prägen sie als Gegensatz und im Zusammenspiel Lebens- und Gesellschaftsformen. So liegt es nahe, in der Organisation von Hand und Auge, in ihrer rhetorischen Ökonomie, die spezifische Organisation und Umorganisation nicht nur der Wahrnehmung, sondern auch der Ästhetik und Politik abzulesen.

Nahegelegt wird eine solche Verfahrensweise von Brechts Schriften. Diese scheinen zunächst die Akzente klar zu setzen: weg von der kulinarischen Augenweide, weg von der *vita contemplativa* zum kühlen analytischen Blick, der es immer schon auf die *vita activa*, auf "eingreifendes Denken" (GW 16: 531) und Eingriff abgesehen hat.⁷ Aber Auge und Hand stehen in keinem einfachen und ungebrochenen Verhältnis zueinander. Die Gebrochenheit ihres Zusammenspiels ist nirgends deutlicher ausgeprägt als im Verhältnis von Theater und Drama, wo die Namen schon die Akzente setzen: auf das Schauspiel und die "Show" in der sinnlichen Theorie des

Theaters, auf die *Handlung* in der dialogischen Auseinandersetzung des dramatischen Konflikts. Wollte man die Geschichte der dramatischen Künste auf der Bühne als je verschiedene Lösungsversuche des Konflikts zwischen theatralischer Show und dramatischer Stringenz lesen, so träte unübersehbar auch die auseinanderstrebende Tendenz zu den jeweiligen Extremen hin hervor: die Tendenz des Theaters zur reinen Show, zum barocken Spektakel, zum visuellen Exzeß; die des Dramas zum reinen dialogischen Wort, zur klassischen Ökonomie, zur asketischen Reduktion des erscheinenden Leibes. Die Hand der dramatischen Handlung ist vor allem Exekutive des Wortes und dessen leiblicher Ausdruck. So sind die klassischen dramatischen Theorien besonders bemüht, die sichtbare Bewegung der Hand im Raum unter strengster Kontrolle zu halten.⁸

Brechts Schriften und Stücke sind nicht zuletzt Schauplatz dieses Konfliktes. Brechts Neigung fürs Theater und fürs Theatralische am Theater ist unübersehbar. Zirkus und Sportpalast als Modelle fürs Theater verweisen auf jene extreme Theatralisierung der Bühne, die einen bedeutenden Teil des modernen Dramas ausmacht. Aber dieser Theatralisierung des Theaters steht auch bei Brecht der Anspruch der "Fabel" als "Seele" (GW 16: 667) und "Herzstück" (GW 16: 693) des Dramas gegenüber. Indem aber die Fabel als "begrenztes Geschehnis" (GW 16: 693) sich auslegt in das, "was zwischen den Menschen vorgeht" (16: 693), stellt sie die Frage ihrer Auslegung. Und dies ist immer auch eine Frage des Raums, der Lage der Wahrheit und der Disposition ihrer Wahrnehmung.

Was im Raum der Bühne ausgelegt und dargestellt wird, steht zur Disposition einer Wahrnehmung, die auch und gerade im klassischen Drama primär über das Auge stattfindet. Gewiß richtet sie sich auch ans Ohr, scheinbar sogar intensiver in jener primär dialogischen Dramatradition, die, wie man boshaft bemerkt hat, den theatralischen Leib auf den Mund reduziert hat. Aber was im absoluten dramatischen Raum gehört und vernommen wird, ist an den gebannten Blick auf die Bühne gebunden. Erst wo der Blick gebannt ist, findet jene Transfiguration des physischen Raums in den dramatischen "Ort" statt, wo Hören und Sehen vergangen sind, um nur noch dem visionären Vernehmen statt zu geben. Im gebannten Blick ist alles auf das Auge konzentriert und dieses zugleich geblendet. Während das Auge so sieht und nicht sieht, sitzt der Zuschauer, wie Szondi bemerkte, wie paralysiert mit "zurückgebundenen Händen."⁹

Den Bann des Blicks zu brechen—"GLOTZT NICHT SO ROMANTISCH" (GBFA 1: 176)—und die Hände loszubinden für

“eingreifendes Verhalten” (GW 15: 248) ist bekanntlich die insistent wiederholte Intention von Brechts Theatertheorie. Sie entwickelt dafür eine Reihe von Strategien. Strategien beruhen auf einer genauen Erörterung des Geländes, auf dem sie operieren. Das militärische Vokabular ist von der Sache her vorgeschrieben: Brechts Theater will in Konflikte und Kämpfe eingreifen und versteht sich so als *Kriegsschauplatz*, wie umgekehrt die Kriegsschauplätze der Welt von der Sprache des Pentagon als “theaters” erkannt und benannt wurden.

Eine Erörterung von Auge und Hand wird nicht auf die physiologischen Organe beschränkt bleiben. Als Organe der Wahrnehmung sind ihre Operationsfelder institutionell und ökonomisch strukturiert. Nicht nur der Aktionsraum der Hand, auch der des Blicks ist als Wahrnehmungsraum in bestimmter Weise organisiert; mehr noch die Beziehung der beiden Organe zueinander. Eine Strategie zur Umorganisation der Wahrnehmung verlangt eine Erörterung dieses Wahrnehmungsraums als Gelände und Schauplatz der strategischen Operation.

Der Raum des Theaters als Wahrnehmungsraum ist zunächst durch die Beziehung von Zuschauer und Bühne bestimmt. Die Strukturierung dieser Beziehung berührt die grundlegendsten Momente des Theaters. In ihrer Veränderung sieht denn auch Benjamin den fundamentalsten Eingriff des epischen Theaters: “Worum es heute im Theater geht, läßt sich genauer mit Beziehung auf die Bühne als auf das Drama bestimmen. Es geht um die Verschüttung der Orchestra” (II.2: 519). Die Senke der Orchestra zwischen Bühne und Zuschauerraum erscheint bei Benjamin als “Abgrund,” der Zuschauer und Bühnenfiguren wie die Lebenden von den Toten trennt. Die Figurierung der Orchestra als Abgrund kennzeichnet ihre wahre Funktion als Zäsur des Raums, die den Raum transfiguriert. Die Verschüttung der Orchestra ist dann nichts anderes als eine radikale Verschüttung dieser Funktion der Transfiguration.

Wie diese Verschüttung stattfinden soll, hat Brecht in vielen technischen und theoretischen Überlegungen dargelegt. Sie sind vielfach genug paraphrasiert worden, weniger das, wovon sie ausgehen. “Das Medium zwischen Zuschauer und Bühne ist: die Sehnsucht zu sehen” (GW 15: 49). Der bemerkenswerte Satz gehört zu den frühesten Äußerungen Brechts zum Theaterraum. Er erfüllt den Raum mit einem Medium. Bemerkenswert ist er aber in seiner syntaktischen Darstellung: in der markanten Zäsur des Doppelpunkts, der die mediale Kontinuität der Raumdefinition skandiert. Die Syntax

prägt vor und nach, was der spätere Aufsatz "Über reimlose Lyrik in freien Rhythmen" als Gestus eines Satzes der lutherischen Bibelübersetzung und als Paradigma für das Gestische überhaupt vorstellt. Statt der syntaktischen Kontinuität "Reiße das Auge aus, das dich ärgert," übersetzt Luther mit gestischer Zäsur: "Wenn dich dein Auge ärgert: reiße es aus" (GW 19: 398).

Es hat offenbar eine eigene Bewandnis mit dem Sehen und dem Auge, die es nicht erlaubt, es bei der verführerischen Evidenz dessen, was vor Augen liegt, bewenden zu lassen. Noch sind wir nicht einmal beim Auge und Sehen angelangt. Denn nicht das Sehen erklärt Brechts Satz als Medium zwischen Zuschauer und Bühne, sondern "die Sehnsucht zu sehen." Aus der Zäsur des Doppelpunkts, der wie zwei Augen zwischen Kopula und Prädikation sich einschiebt, geht nicht ein Sehen, sondern eine Seh(e)nsucht hervor. Und da die Sehnsucht das Medium ist, wäre ihre Erfüllung im Sehen ihr Ende, der Vorhang könnte fallen.

Sie bleibt unerfüllt und kehrt wieder in leicht verwandelter, aber keineswegs schwächerer Form in der "Neugierde" zu sehen, die den Philosophen im *Messingkauf* zum Theater treibt: "Ihr müßt wissen, mich verzehrt eine unersättliche Neugierde, die Menschen angehend; ich kann nicht genug von ihnen sehen und hören" (GW 16: 509). Die Entromantisierung der Sehnsucht in der philosophischen Neugierde hält sie keineswegs in den Schranken nüchterner Vernunft. Die Gier der Neugierde schreibt sie den Mechanismen der Appetite zu, die von Baal bis Azdak das Getriebe der Brechtschen Theatermaschinerie in Gang halten. Was bei Brecht Appetit heißt, geht weit über das Bedürfnis der Hungrigen nach Brot hinaus. Er verdichtet sich in solchen Figuren wie Jakob der Vielfraß in *Mahagonny*, der ein Kalb nach dem andern frißt und noch nicht genug hat, weil immer und im Prinzip alles nur "halb" ist, so sehr, daß er am liebsten sich selber äße. Von der Art ist offenbar auch des Philosophen scheinbar fromm humanistische Neugier in bezug auf den Menschen: unersättlich ist sie und kann nicht genug bekommen, so sehr, daß sie das Subjekt selber frißt: "mich verzehrt eine unersättliche Neugierde."

Die Sehnsucht und Neugierde zu sehen als Medium zwischen Zuschauer und Bühne, führt eine Maschinerie der Appetite in den theatralischen Wahrnehmungsraum ein. Man sollte sich hüten, sie vorschnell in eine Dialektik des Begehrens zu übersetzen. Denn während der deutsche Lacan-Übersetzer, Norbert Haas, mit Bedacht das Lacansche *désir* als Begehren übersetzt hat, hat er es gleichzeitig als Differenz

etwa zur Hegelschen Begierde übersetzt. Solche Differenzierungen werden freilich kaum die inflationäre Bedenkenlosigkeit rühren können, die das Wort in jeden möglichen und unmöglichen Kontext reinschmeißt. Dagegen ist es immer gut, den Worten und ihren Schicksalen zu folgen, wie sie geschrieben stehen. Und bei Brecht steht meistens Appetit und in einem noch zu bestimmenden Verhältnis dazu auch Interesse.

Das Auge als Organ der Appetite sieht anders als z.B. das dialektische Auge des Selbstbewußtseins, das im Blick des andern zu sich kommen will. Eine gewisse Neigung zum Verschlingen mag zwar beiden eigen sein, aber selbst das Fressen hat seine Nuancen. Wenn Benjamin im Aufsatz über "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit" die Zerstörung der Aura als markantestes Phänomen der Moderne darstellt, beschreibt er es vor allem als einen Eingriff in die Dialektik des Blicks, der immer auf den antwortenden anderen Blick ausgeht. Es handelt sich gewissermaßen um eine "Entblickung" des Auges. Die blicklosen Augen erscheinen als das innerste Motiv bei Baudelaire.

Die Sehnsucht zu sehen als ein "Medium zwischen Zuschauer und Bühne" enthält bereits eine potentielle Umorganisation der Blickrichtungen. Das dialogische und dialektische Drama der Blicke und Worte auf der Bühne schließt den reziproken Blick zwischen Zuschauer und Bühne aus. Dem gebannten Blick des Zuschauers antwortet kein Blick von der Bühne, vielmehr besteht der Bann darin, daß er transfiguriert in die geschlossene Ökonomie auf der Bühne eingesogen wird. Brecht setzt auf eine andere Dialektik des Theaters, die nicht so sehr die des Blicks als die des Sehens und Schauens ist. So wird aus der "Schauspielerin" gleichzeitig eine "Anschauspielerin" (GW 15: 25), und die Schauspielkunst ist auch eine "Zuschaukunst." Diese Verschiebung vom Blickaustausch auf der Bühne zum Schau-Austausch zwischen Bühne und Zuschauer ist Teil einer umfassenden Augenoperation des Brechtschen Theaters.

Es geht um Änderungen der Sichtweisen. Denn was Brecht von Shaw behauptet, gilt vor allem für sein eigenes Unternehmen: "in jedem Falle [ist] seine Anschauungsweise wichtiger als seine Anschauung" (GW 15: 129). Im Rahmen der klassisch-romantischen Ästhetik läse dieser Satz sich als kritisches Verdammungsurteil. Denn "Anschauung" ist einer ihrer höchst valorisierten Begriffe, der Inbegriff des immanent, aus seiner sinnfälligen Evidenz bedeutenden Symbols im Gegensatz zur Allegorie. Daß es ein "sinnliches" und ein "inneres Anschauen"

gibt, erlaubt ein Gleiten zwischen Innen und Außen, zwischen Welt und Subjekt, ein Schweben zwischen "eigentlichem" und figurativem Sehen. Von diesem Gleiten, das über den Abgrund zwischen Physis und Bedeutung hinweggleitet, lebt der verführerische Charme des schönen Symbols.

Im Übergang vom Anschauen zur Anschauung gleitet das Schweben der Figur über in die Zweideutigkeit des Begriffs. Er zerlegt sich in die Extreme einer sinnlichen Anschauung als Aufmerksamkeit für die Welt, wie sie der Anschauungsunterricht in der Schule schon zu üben vorgibt, und einer ideologischen Fixierung als Meinung. In Brechts Privilegierung der Anschauungsweise gegen die Anschauung tritt die zweite Bedeutung nicht nur als Herausforderung gegen die erste hervor, sondern als ihr Kern.

Es gibt kein Anschauen, das nicht schon von Anschauungen und Ansichten geprägt und geformt wäre. Brecht nimmt die Prägung durchaus wörtlich, wenn er empfiehlt "Ansichten" "wie Geld" zu behandeln: "man muß sie haben zum Ausgeben, nicht Behalten" (GW 15: 129). Die Verführungskraft des Augenscheins läßt freilich auch bei Brecht ihre Spuren. Es scheint dann, als handle es sich beim neuen Drama nur um eine Anpassung der Darstellung an ein neues Sehen: "Die alte Form des Dramas ermöglicht es nicht, die Welt so darzustellen, wie wir sie heute sehen" (GW 15: 173). Das "wir," das da schon sieht, sieht immer *noch*. Die so gesehene Welt bliebe Ansichtssache, als welche ein großer Teil der Brechtliteratur sie auch behandelt.

Brecht versucht es mit Variationen des Sehens und Schauens. So wie die Schauspieler:in als "Anschau:spieler:in" auftritt, tritt sie vor ein Publikum, dessen "Zuschaukunst" aus Sehern "Beseher" (GW 15: 394) macht. Die Visionen und Ansichten des Sehers zerfallen unter dem prüfenden Blick des Besehers.

Die Rhetorik des Sehens setzt ihre eigene Logik in Gang. Sie ist zutiefst mit den Subjekt-Objekt Dramen der Geschichte verflochten und bringt sie auch bei Brecht ins Spiel. Die Operationen am Sehen wirken sich auf diese Relationen aus. Gegenüber der Dialektik des Selbstbewußtseins, die zwar im Kampf auf Leben und Tod sich abspielt, aber in der gegenseitigen Anerkennung sich erfüllt, erscheint die Welt, die den Besehern ausgeliefert ist, radikal verdinglicht. Aber auch den so mächtig gewordenen Subjekten geht es im neuen Spiel an die Substanz. Der Schauspieler, der die Welt den Besehern zur Besichtigung und Bemächtigung ausliefert, soll noch etwas anderes zeigen:

Es ist auch deswegen wichtig, daß der Schauspieler sein Wissen um das Betrachtetwerden zum Ausdruck bringt, weil der Zuschauer dadurch lernen kann, im gewöhnlichen Leben sich wie einer zu benehmen, der betrachtet wird. In diesem Punkt ist der Schauspieler ein Vorbild. Der einzelne hat ungeheure Vorteile von dem Bewußtsein, betrachtet zu werden, und auch die Gesellschaft hat davon Vorteile. (GW 16: 573)

Der Beseher und Beobachter ist unversehens zum Beobachteten geworden, das Theater als Einübung in die Bemächtigung der Welt wird zur Einübung ins Beobachtetwerden. An die Stelle der Götter und göttlichen Augen breitet ein gesellschaftliches Blicknetz sich aus.

Es beruhen aber alle diese Sichtveränderungen immer auf der grundsätzlichen Sichtbarkeit der Welt. Sichtbarkeit als Vorstellbarkeit ermöglicht die theatralische Vorstellung ebenso wie die Beherrschbarkeit der Welt. Sie macht den Kern der klassisch-romantischen Ästhetik aus. Schelling zeichnet ihre Grenzen in der griechischen Tragödie nach:

Solange der Mensch im Gebiete der Natur weilt, ist er im eigentlichen Sinne des Worts, wie er über sich selbst *Herr* seyn kann, *Herr* der Natur. Er weist die objektive Welt in ihre bestimmten Schranken, über die sie nicht treten darf. Indem er das Objekt sich *vorstellt*, indem er ihm Form und Bestand gibt, beherrscht er es.¹⁰

Das Ende der Vorstellung und Vorstellbarkeit bricht mit der "unsichtbare[n] Macht" in die Tragödie ein. Schelling entwickelt diese Gedanken im Anschluß an den *Ödipus* des Sophokles, der mit einer Blendung endet. Hölderlins Anmerkungen zum *Ödipus* und zur *Antigone* des Sophokles markieren den jeweiligen Auftritt des blinden Sehers Teiresias als die notwendige Zäsur im reißenden Wechsel der Vorstellungen. Theater und Tragödie zeichnen als Kern und Grenze einer Ästhetik sich ab, die durch Auge und Augenblicke strukturiert ist.

Noch Lukács, der wohl die Grenzen der Sichtbarkeit in der wissenschaftlichen Darstellung anerkennt, fordert für die Ästhetik im Namen der Immanenz und Menschlichkeit durchgehend anthropomorphe, d.h. sinn- und augenfällige Darstellung. Die Brille bezeichnet hier den Grenzfall des Ästhetischen, weil sie nur korrigierend dem natürlichen Organ die natürliche Sicht wiedergibt: "die Brille desanthropomor-

phisiert nicht, wohl aber das Teleskop oder das Mikroskop, denn jene stellt bloß eine gestörte normale Beziehung im Alltagsleben des ganzen Menschen her, während diese eine den menschlichen Sinnen unzugängliche Welt eröffnet.“¹¹

An dieser Grenze setzt Brechts (wie auch Benjamins) Revision der Ästhetik an: "Hat das 'innere Auge' keinerlei Mikroskope und keinerlei Fernrohr benötigt, so benötigt das äußere beide" (GW 15: 307). Fernrohr und Mikroskop (wie bei Benjamin die Kamera) eröffnen bisher unsichtbare Wahrnehmungswelten, die die Wahrnehmung nicht nur erweitern, sondern durchgängig umstrukturieren. Benjamin spricht in diesem Zusammenhang von einem "optisch Unbewußten." Wie das Unbewußte bei Freud, nicht einfach als Zusatz oder Anhängsel unter oder hinter dem Bewußtsein dazukommt, sondern zur Umformulierung des gesamten psychischen Apparates zwingt, so entspricht auch dem optisch Unbewußten eine systematische Revision des gesamten Wahrnehmungsapparates.

Es gehört zum Paradox der Lukács'schen Ästhetik, daß sie den "ganzen Menschen" in der Kunst bewahren will, indem sie Erfahrungsbereiche ausblendet und gewissermaßen einen unsichtbaren *blinden* Seher als Grenzwächter der Kunst aufstellt. Das hängt damit zusammen, daß Lukács trotz marxistischer Ansprüche Erfahrung in der Nachfolge der Lebensphilosophie mit Erlebnis identifiziert. Die scheinhafte Unmittelbarkeit des Erlebens wird zur bestimmenden Qualität des ästhetischen Scheins. Brecht (wie wiederum Benjamin) stellt dagegen Erfahrung in eine Konstellation mit Experiment, die im französischen *expérience* auch als begriffliche Einheit auftritt. Die Entäußerung des "inneren" Auges und die Technologisierung des äußern setzen sich um in "Erfahrung" und "Experiment" und setzen sich ab vom "Visionär" und "Seher": "Die Erfahrungen anderer Leute sind für den Visionär entbehrlich. Das Experiment gehört nicht zu den Gepflogenheiten des Sehers" (GW 15: 307).

Erfahrung beginnt da, wo das Auge seine Grenzen bemerkt. "Dadurch, daß sie herumgehen und die Augen offen halten, werden sie kaum genug in Erfahrung bringen" (GW 15: 269). Das Auge bleibt am Vorfall hängen, aber "Es genügt zur Belehrung der Zuschauer nicht, daß ein Vorfall nur eben vorfällt. Er ist nicht verstanden, wenn er gesehen ist" (GW 15: 526). Aber das Theater, dessen Medium "die Sehnsucht zu sehen" ist, kann nicht einfach das Auge verwerfen. Es bleibt im Spiel, unter anderm auch als Wort-Spiel des Brechtschen Wortmaterialismus. In diesem Wortspiel wird es in den Fall

des Vorfalls verwickelt. Der Vorfall, der "nur eben vorfällt" wird "gesehen," aber nicht "verstanden." Über den Abfall, den die Produktion dem Auge zu entziehen sucht, kehrt es zurück. "...Abfall. Bei der Fabrikation war er abfällig, jetzt soll er zum Gegenstand der Fabrikation werden, das Auge fällt interessiert auf ihn" (GW 15: 356). Das Unauffällige des Abfalls wird auffällig, indem das Auge auf ihn fällt. Das Spiel des Falls entwirft im ab und auf einen Darstellungsraum als Produktionsraum. In diesem Raum der Fabrikation leitet die Hand das Auge, damit es auf etwas fällt, das vorher nicht auffällig war. Aber das scheint nicht ganz richtig: denn muß nicht das Abfällige und Unauffällige, damit es "Gegenstand der Fabrikation" wird, schon irgendwie aufgefallen sein? Damit etwas auffällig wird, muß zuerst etwas zusammenfallen, ein gewohnter Zusammenhang nämlich: das gewohnte Zusammenfallen der Dinge im gewohnten Raum. Auffällig ist, "was nicht unbedingt zusammenfällt mit dem, was sich lediglich...abspielt" (GW 15: 408), wie man sich eben gewohnt ist. Auffällig ist das Auseinanderfallen des zufälligen Zusammenhangs und Zusammenfallens der Dinge im Raum. Es ist ein Abfallprodukt des Zerfalls, das in der Abfälligkeit der Materialität des Worts produziert wird.

Worauf das Auge fällt, was in die Augen fällt, gehört immer noch oder wieder dem Auge und Sichtbaren. Dem widersetzt sich aber bei Brecht immer wieder eine Grenze des nicht Sichtbaren:

Wie das immer liegen mag, hinter dem Vorgang liegt noch ein anderer Vorgang. Der gespielte Vorgang allein enthält nicht den Schlüssel. Es sind sozusagen zuwenig Personen auf der Bühne, als daß die Auseinandersetzung vor den Augen der Zuschauer vor sich gehen könnte. Die Anwesenden allein können keine andere Lösung veranstalten als die vorgeführten. Der Vorgang ist nicht wirklich zu verstehen, und das muß gezeigt werden. (GW 15: 258-9)

Was gezeigt wird, wäre so das nicht Sichtbare und Abwesende im Anwesenden. Das Theater begegnet der Sehnsucht zu sehen mit dem Zeigen des Nicht-Sehens. Was *vorliegt*, *vorfällt*, *vorgeht*, ist "sozusagen zu wenig." Der Mangel des "Vor" verlangt nach einem (da)hinter, das mit dem Heben des Vorhangs sich auftut. Aber eben dort ist "sozusagen zu wenige": es gibt nie genug, den Mangel wettzumachen.

Es müßte also hinter dem, was hinter dem Vorhang zum Vorschein kommt, wieder ein anderes "hinter" sich öffnen—und

so weiter ins schlecht Unendliche. Dieser theatralischen Potenzierung von Hinterwelten setzt nun Brecht wiederum eine prinzipielle totale Sichtbarkeit entgegen:

Man sieht, die arbeitende Fabrik sehend, nicht nur Handlungen von Menschen gegenüber den Naturkräften, sondern auch Handlungen von Menschen gegenüber Menschen. Man könnte annehmen, daß manches von diesem Komplex sichtbar, manches aber unsichtbar sei. Jedoch ist im Grunde alles sichtbar. (GW 15: 456)

Wenn "im Grunde" alles sichtbar ist, bleibt nur die Frage, wie man zu diesem Grunde kommt, um alles zu sehen. Zunächst ändert sich ja wenig an der vertrauten Episteme und Metaphysik eines vordergründigen sichtbaren Scheins und einer hintergründigen unsichtbaren Wahrheit, wenn sie von der Horizontalen in die nicht weniger vertraute Vertikale einer scheinhaften Oberfläche und eines tieferen Grundes übersetzt wird.

Die Bilder der Entschleierung und Enthüllung, die dieser Episteme entsprechen, sind auch bei Brecht zu finden: "Die Sichtung der Ökonomie hätte auf sie [die neue Dramatik] gewirkt wie die Entschleierung der Bilder zu Sais. Sie stand zur Salzsäule erstarrt" (GW 15: 224). Eine merkwürdige doppelte Inkongruenz markiert aber diesen Satz. Da ist zunächst die grammatische Inkongruenz eines Irrealis der Bedingung, dem der Indikativ einer offenbar realen Folge antwortet. Und da ist die Überlagerung zweier verschiedener Geschichten und Bilder, die ägyptisch-griechische vom Bilde zu Sais und die biblische von Lots Weib.

Der Grund ist zwar eine Sichtung, aber im Irrealis, die Folge eine reale Erstarrung. Diese wiederum hat der Bildlogik zufolge zwei verschiedene Ursachen: die Sichtung der Wahrheit im Bilde zu Sais oder aber die Erfüllung einer (strafbaren) Neugierde und Sehnsucht zu sehen. Zwischen Grund und Folge schiebt sich eine Zäsur, die im Erstarren sich darstellt. "Im Grunde" mag alles sichtbar sein, aber nur jeweils in der Darstellung der von der Zäsur bewirkten Erstarrung. Und wer will entscheiden, ob diese aus der frivolen Neugierde von Lots Weib oder der unersättlichen Neugierde des Philosophen für die Wahrheit sich kristallisiert? Die sexuelle Differenz, in der die Alternative sich darstellt, mag ihrerseits schon Wirkung einer Zäsur und Erstarrung sein. Ganz zufällig ist es ja wohl nicht, wenn auch bei Benjamin die erstarrende Intervention des Ausdruckslosen wie "das gebietende Wort" die "Ausflucht des Weibes" unterbricht und die Wahrheit herausholt.¹²

Weder Grund noch Wirkung der Zäsur sind ganz absehbar und kontrollierbar so wenig wie die Totalität des Bildes, das der knipsende Finger auf dem Film festhält. Soviel das Auge auch im Augenblick vor dem Knipsen das Sichtfeld abgesucht und kalkuliert haben mag, steht doch die Hand im Abdrücken im Dienst eines optisch Unbewußten, das als Unvorhergesehenes nachträglich erst ins Auge fällt.

Ein nicht geringer Teil von Brechts Theatertheorie gilt den Kontrollmaßnahmen gegenüber den Wirkungen der eigenen Theaterpraxis. Es ist dies keine sehr besondere Eigenschaft Brechts. Vieles weist darauf hin, daß die autorisierende Autorität des Autors weniger in der Produktion als solcher sich herstellt, sondern eher in den defensiven Abwehr- und Kontrollmaßnahmen, die an der Produktion teilhaben. Und da diese die Form der Produktion eingreifend mitbestimmen, wäre nichts gefehlter als die Figur des Autors abschaffen oder vernachlässigen zu wollen. Autorschaft zeichnet in den Verteidigungslinien sich ab, die im Flusse dessen, was sich unaufhörlich schreibt, Dämme ziehen.

Wie sie sich einzeichnen und abzeichnen, und wie die Ökonomie von artistischer Beherrschung und den Exzessen der Schrift sich ausspielt und darstellt, ist die Besonderheit dessen, was das Corpus eines Werkes ausmacht.

Die eingreifende Hand tritt bei Brecht als Organ der Praxis ins Medium des Theaters, in die Sehnsucht zu sehen, ein. Sie macht das Unabsehbare überblickbar: "Die Menschen traten eingreifend, in überblickbaren Situationen auf." In diesem eingreifenden Theater sind auch Begriffe in erster Linie handliche Griffe: "nur soweit die Begriffe der akademischen und gelehrten Philosophie Griffe sind, an denen sich die Dinge drehen lassen, Dinge und nicht wieder Begriffe, können sie in diese Philosophie der Straße kommen, die eine Philosophie der Fingerzeige ist" (GW 15: 253). Der Griff dieser Begriffe, der da seine Dinge dreht, ist offenbar alles andere als ein unschuldig tollpatschiger Zugriff. Wer ein Ding drehen will, braucht List und Verstellung. Und wo wäre ein Ort, der mehr als das Theater die Verstellung zum Inbegriff der Darstellung macht? Wenn bei Brecht das moderne Theater ausdrücklich in die Tradition der Aufklärung sich stellt, so braucht doch Brecht anders als Habermas keine postmoderne Dachkammer, um die wendigen Tropen der Vernunft wegzusperren. Die Vernunft stellt sich auf dem Brechtschen Theater, in vielen seiner unheroischen Helden, durchaus in jenem Stil dar, den sie seit der *mêtis* der Athenischen Vernunft, seit der Polytropie des

wendigen Odysseus an den Tag legt: als List nämlich, als die auch bei Hegel die Vernunftpraxis sich erweist.

Freilich will die Brechtsche Theorie die Kontrolle in der Hand behalten und mit fingerfertigen Fingerzeigen Leser und Zuschauer auf die richtigen Wege lenken. Nur wenn man den Schleich- und Saumpfad der Wörter und Buchstaben folgt, zeigt auch bei Brecht sich die List der Vernunft immer noch ein Stückchen weiter als ihr Begriff. An jeder Wendung und Biegung winkt sie schon aus einer andern Ecke.

Um so dringender sucht Brechts Theorie, sie in den Griff und in die Hand zu bekommen. Er entwickelt eine Technik und Technologie der "Handhabbarkeit": "Die Handhabbarkeit einer Beschreibung," zum Beispiel, "hängt davon ab, ob das Ja-Nein in ihr ist und ob das Ja-Nein genügend bestimmt ist in ihr" (GW 15: 413). Mit der Technisierung der Logik geht die der Seele Hand in Hand: die seelischen Motivationen und Triebkräfte des traditionellen Theaters erscheinen als "Getriebe" (GW 15: 394), dessen Aufbau und Ablauf zu lesen, Aufgabe der Schauspieler ist. Trotz der impliziten und gelegentlich auch expliziten Wendung gegen ein Theater der "Triebe" steht das Getriebe von Brechts Theater-Apparat als Apparat dem psychischen Apparat Freuds näher als die zahllosen literarischen Versuche, die sich direkt auf Freud und die Psychoanalyse als Szenarium eines dämonisierten Unbewußten berufen.

In der Darstellung als Apparat und Getriebe bleibt freilich die Frage nach den Triebkräften dieses Getriebes die dringendste auch für Brecht, wie sie für Freud in der ökonomischen Sicht als Unbekanntes X sich durch alle Gleichungen erhält. Sie ist mit der Ortung ökonomischer und gesellschaftlicher Kräfte bei Brecht keineswegs aus dem Wege geräumt, denn diese sind ihrerseits nur die organisatorische Form von "Interessen" und "Appetiten," mit denen zusammen sie erst den Apparat ausmachen. Ihre Kraft ist im Brechtschen Theater umso mehr vorausgesetzt, als es mit der Abschaffung der Einfühlung die Affekte stärken, nicht schwächen will: "Menschentypen mögen in vielen Hinsichten gefährlich für andere und sich selbst sein; aber die Kraft ihrer Instinkte und Appetite kann nicht bestritten werden" (GW 15: 193).¹³ In dem Maße freilich als diese "Kraft" zugunsten der gesellschaftlichen Organisationsformen von der Theorie marginalisiert wird, tritt eine gewisse mythisierende Tendenz im Begriff der "Instinkte" hervor: "Die Emotionen sind trügerisch, die Quellen des Instinkts sind künstlich verunreinigt" (GW 16: 545, vgl. 16: 577).

Die künstliche Verunreinigung setzt auf eine natürliche Reinheit der "Quellen der Instinkte." Sie setzt auf einen

Naturzustand, dessen Kontamination und Verlust nach einer Reinigung verlangen, die in den religiösen Zeremonien und Kulturen immer schon ihren Ort hatte. Brechts nicht-aristotelisches Theater will vor allem die Katharsis vom Theater bannen: "Uns erscheint von größtem gesellschaftlichen Interesse, was Aristoteles der Tragödie als Zweck setzt, nämlich die *Katharsis*, die Reinigung des Zuschauers von Furcht und Mitleid" (GW 15: 240). In der Katharsis als Reinigung öffnet das Theater sich auf seine kultischen und religiösen Ursprünge. Ihnen widersetzt sich das säkularisierte epische Theater: "eine völlig freie, kritische, auf rein irdische Lösungen von Schwierigkeiten bedachte Haltung des Zuschauers ist keine Basis für eine Katharsis" (GW 15: 241). Aber selbst die Geste, die der Katharsis die Basis entzieht, kommt nicht ganz ohne die Reinheit aus im Bestehen auf die "*rein irdische Lösung*." Brechts Texte und Theater sind durchsetzt von Waschungen und Wäsche, von reinigenden und schmutzigen Wassern und Gewässern. Noch die nüchternsten Schauspielübungen setzten Waschszenen und Wäschefalten als Modellübungen vor.

Nietzsche setzt in der *Genealogie der Moral* den Gegensatz rein—unrein an die Gelenkstelle einer Transformation des physischen und pragmatischen Gegensatzes von "gut-schlecht" zum moralischen und figurativen Gegensatz von "gut-böse." Ort dieser Transformation (aber auch Suspendierung der Differenz von Physis und Metaphysik, von wörtlicher und figurativer Bedeutung) ist der Körper als Schauplatz der Reinheit und Unreinheit, der Waschungen und Beschmutzungen. Er wird so zum Schnittpunkt von Physis und Bedeutung und als Schnittpunkt gerade in seiner "reinsten" physischen Inszenierung auf dem Theater irreduzibel "kontaminiert" von "Geist" und Bedeutung.

Geist ist ein häufig wiederkehrendes Wort in Brechts Schriften zum Theater. Der Mangel an Interesse "für geistige Dinge" und "etwas Geistiges im Theater" (GW 15: 144) wird ebenso beklagt wie Georg Kaisers Innovation, das Theater "zu einer geistigen Angelegenheit" (GW 15: 155) gemacht zu haben, begrüßt wird. Das Geistige erscheint dabei in einer besondern Position: es ist das, was die bloßen "Erlebnisse" und damit das bloße und unmittelbare Leben hinter sich läßt und als "Interesse" (GW 15: 155) in Kraft tritt. Die Interessen sind der Schnittpunkt von Körper und Geist: die Kraft der Appetite, die zum Essen drängen aber immer am Ort eines Interesses, eines Zwischen-Seins, das durch keine Reinigung je zum puren Instinkt oder puren Geist sich waschen läßt.

Körper und Geist sind zwei Redefiguren des körperlichen Seins, das aus seinem sprachlichen Inter-Esse heraus spricht. Brecht stellt dieses Interesse sich als zweifache Phantasie vor: "Es gibt eine Phantasie des Körpers und eine Phantasie des Geistes (das heißt, es gibt eher zweierlei Phantasie als die Grenze von Körper und Geist)" (GW 15: 92).

Brechts Theater stellt Versuche an, dieses Inter-Esse und die Interessen zu inszenieren. Es sind Inszenierungen des theatralisierten Körpers, Inszenierungen eines Schnittpunkts. Im Schnitt dieses Punktes aber, der durch alle körperlichen Ausdehnungen und Gesten sich verbreitet, beginnt der Körper zu rinnen wie ein löchriges Faß: er trieft vor Sinn und Sinnlichkeit, unkontrollierbar.¹⁴

Um diesen Körper in die kontrollierende Hand zu bekommen, verlangt der Theaterregisseur vom Schauspieler, Hand an den Körper zu legen:

Die Ausbildung in den athletischen Künsten...ist gewiß wichtig für den Schauspieler, da er seinen Körper in die Hand bekommen muß. Jedoch ist es noch wichtiger, daß er lernt, den Gestus seinem ganzen Körper mitzuteilen, wofür eine Ausbildung der Sinnlichkeit gebraucht wird. Den Körper als Instrument auszubilden ist nicht ungefährlich, er darf nicht nur das Objekt, er muß auch das Subjekt der Kunst sein. (GW 15: 424)

Nicht nur legt der Schauspieler Hand an den Körper, er verwandelt ihn gewissermaßen in eine Hand, indem er "den Gestus seinem ganzen Körper" mitteilt.

Freilich ist das, was Brecht "Gestus" nennt, nicht einfach auf die Hand zu reduzieren:

Unter Gestus soll nicht Gestikulation verstanden sein; es handelt sich nicht um unterstreichende oder erläuternde Handbewegungen, es handelt sich um Gesamthaltungen. Gestisch ist eine Sprache, wenn sie auf dem Gestus beruht, bestimmte Haltungen des Sprechenden anzeigt.... (GW 15: 482)

Gestus ist eine eminent sprachliche Erscheinung für Brecht, deren Modell nicht zufällig ein Satz der lutherschen Bibel-Übersetzung ist. Die Sprache des Gestus *zeigt* etwas Bestimmtes *an*: die "bestimmte Haltung des Sprechenden," d.h. zunächst eine bestimmte Position, Situation eines Körpers im

Raum seiner Darstellung, spezifisch im gesellschaftlichen Raum mit andern sozialisierten Körpern. "Unter einem *Gestus* sei verstanden ein Komplex von Gesten, Mimik und für gewöhnlich Aussagen, welchen ein oder mehrere Menschen [an] einen oder mehrere Menschen richten" (GW 15: 409), lautet eine weitere Definition Brechts. Sie unterstreicht das Zusammenspiel von Hand ("Gesten"), Physiognomie ("Mimik") und Sprache ("Aussagen"). Der Raum der Darstellung ist hier nicht nur von Haltungen markiert, sondern auch von Richtungen: es ist ein gerichteter Raum.

In diesem Zusammenspiel von Haltung und Richtung, in der Intermittenz von gehaltener Position und gerichteter Bewegung, stellt ein graphematischer Raum sich her. Die einzelnen Gesten zeichnen die Linien einer Schrift, die in den physiognomischen Zügen der Mimik ihren Fundus an Charakteren hat. In Kurven und Bögen zeichnet diese Schrift Brechts Sprache und Theater, das in den gekurvten Linien und "Sprachbögen" (GW 15: 109) auch das Ideal seiner Eleganz findet. Was die "neue Dramatik" darstellt, sind die "Kurven menschlicher Geschicke" (GW 15: 220) und die Graphik von "Gefühlskurve[n]" (GW 15: 496). Auch Baals Leben ist im Rückblick Bio-Graphie: "Mit einem Stück Kreide könnte man heute ohne weiteres die Kurve seines Lebens an jeder Häuserwand fixieren" (GBFA 1: 159). Dementsprechend muß auch die Darstellung den Kurven dieser Schrift folgen: "Er [der Vorgang] muß in einem Bogen gespielt werden[...], und die Überraschung, Laune und (gespielter) Zufall müssen dem Bogen die Schwungkraft erteilen" (GW 5: 412). Brechts Sprache insistiert auf dem, was die Sprache idiomatisch als Beschriftung festhält: was im Deutschen in bestimmten Figuren sich bewegt, "beschreibt" einen Bogen oder Kreis. Worte "beschreiben einen Bogen" (GW 15: 109), und in merkwürdiger Pedanterie beginnt das Stück *Leben des Galilei* mit einer Sprachkorrektur: "Mutter sagt, wir müssen den Milchmann bezahlen. Sonst macht er bald einen Kreis um unser Haus, Herr Galilei," sagt Andrea, worauf Galilei ihn korrigiert: "Es heißt: er beschreibt einen Kreis" (GBFA 5: 9). Und gleich darauf fordert Galilei Andrea vor dem Modell des ptolemäischen Systems auf: "Beschreib es."

Im "Schrieb" dieser Beschreibungen sind die Prägungen überdeterminiert.¹⁵ Der astronomische Makrokosmos schreibt sich sprachlich in den Mikrokosmos des Alltags ein. Der Schrieb der Beschreibungen zeichnet die Tropen der rhetorischen Figuren vor, die das Stück inszeniert. Im Befehl zu beschreiben tritt die Wahrnehmungsethik der neuen Wissen-

schaft in eine Konjunktion mit einem auch in ihr erhaltenen Wunsch nach einer Ästhetik des Schönen und der Eleganz, die in den Figuren von Bogen und Kreis sich darstellt.¹⁶ Brecht hat diesen ästhetischen Anspruch der Wissenschaft ausdrücklich mit Berufung auf Galilei mit dem wissenschaftlichen Anspruch seines Theaters verbunden: "Es könnte ja heute sogar eine Ästhetik der exakten Wissenschaften geschrieben werden. Galilei schon spricht von der Eleganz bestimmter Formeln und dem Witz der Experimente" (GW 16: 662).

Die schöne Konjunktion von exakter Wissenschaft und Ästhetik ist freilich nicht so glatt. Denn wo die Wissenschaft auf Präzision der Wahrnehmung beruht, locken Schönheit und Eleganz zum Ungefährlichen und sogar zum Mogeln, wenn Unstimmigkeiten die Stimmigkeit als ein Prinzip des Schönen bedrohen:

Dann halten wir uns schadlos an sprachlichen Schönheiten, an der Eleganz der Fabelführung, an Stellen, die uns Vorstellungen selbständiger Art entlocken, kurz an dem Beiwerk der alten Werke. Das sind gerade die poetischen und theatralischen Mittel, welche die Unstimmigkeiten der Geschichte verbergen. (GW 16: 667)

Aber nicht nur in alten Werken zeichnet diese Spannung sich ab, sie ist nirgend ausgeprägter inszeniert als im *Leben des Galilei*, wo das Pathos der Wahrnehmung und Evidenz als Grundlage einer neuen, fröhlichen Wissenschaft sich so selbstevident wie in der vierten Szene darstellt. Was könnte überzeugender die Wahrheit der Evidenz gegen die Lächerlichkeit von Vorurteil und Scheinwissen hervortreten lassen als die lächelnd stumme Geste, mit der Galilei auf alle Argumente des Philosophen hin auf sein Rohrweisend zum Sehen bittet? Und doch geschieht dies in einem Stück, das als episches Theater alle sichtbare Evidenz im Prinzip in Frage stellt, ja seinen ganzen Anspruch daher bezieht, daß, wer sieht, nicht sieht. Nicht der spezifische Inhalt von Galileis Beobachtungen durch sein Teleskop wird widerlegt, sondern das Pathos, das seine Wissenschaft der Evidenz trägt.

Was durch Galileis Rohr zur Evidenz kommt, ist vermittelt durch einen optischen Apparat, und zwar einen, den Lukács ausdrücklich als "desanthropomorphisierend" aus der Ästhetik ausschließen wollte. Es ist ein behandeltes Auge, das sieht. Die Sichtung entspringt einem Eingriff der Hand ins natürliche Organ des Sehens. Indem der optische Apparat die Optik des

Auges erweitert, ihm neue, bisher ungesehene Bereiche eröffnet, scheint die Hand in eine neue optimale Kooperation mit dem Auge zu treten. Die traditionelle ästhetische Kooperation ist die einer Optik, die malt: die Vision des Auges des Malers überträgt sich möglichst ungestört auf die malende Hand. Je mehr aber die malende Hand sich an die unmittelbare Evidenz des Auges halten will, desto mehr hat sie Mühe, zu folgen. Die Verzweiflung über die Diskrepanz zwischen der Schnelligkeit des Auges und die relative Langsamkeit der Hand ist ein wiederkehrendes Motif der frühen Moderne.¹⁷ Indem die Hand den optischen Apparat zwischen sich und das Auge schiebt, erweitert sie nicht nur die optische Kapazität durch Mikroskop und Teleskop, ermöglicht sie nicht nur die sofortige Fixierung dessen, was das Auge sieht, durch die Kamera, sondern unterwirft die gesamte Wahrnehmungswelt einer eingreifenden Umorganisation.

Brecht sucht diese umorganisierte Wahrnehmung und die Umorganisation der Wahrnehmung selbst in die Ästhetik aufzunehmen. Die Veränderung der Wahrnehmung stellt sich als Verfremdung der gewohnten Wahrnehmungsschemata dar. Verfremdung als ein Hinausfahren in die Fremde verbindet Erfahrung mit dem Experiment.

Das Experiment aber hat ein Moment des Unverfügbaren, nicht zuletzt in jener Qualität, die es zum Ästhetischen hin öffnet, in dem was Brecht den "Witz des Experiments" (GW 16: 662) nennt. Indem es der Erfahrung sich öffnet, begibt es sich ins Fremde. Es gibt aber zwei sehr verschiedene Arten, in die Fremde zu gehen. Die eine, die mit dem Ziel der Rückkehr hinausfährt und so eigentlich immer dem Tourismus verwandt bleibt, die andere, die Baudelaire als die Reise der wahren Reisenden nennt: "Mais les vrais voyageurs sont ceux-là seuls qui partent / Pour partir" ("Le voyage," v.17-18). Es ist diese Art, die die Moderne markiert.

Die Schriftzüge Brechts weisen in dieselbe Richtung, aber es gibt auch eine andere Instanz, die ihnen widersteht, die um der Klassik und um der Kontrolle willen, den Zug in die Fremde aufhalten will angesichts radikaler Verfremdungserscheinungen der Moderne: "Der Dadaismus und der Surrealismus benutzen Verfremdungseffekte extremster Art. Ihre Gegenstände kehren aus der Verfremdung nicht wieder zurück. Der klassische Verfremdungseffekt erzeugt erhöhtes Verständnis" (GW 15: 245). Was Brecht "klassisch" nennt, ist freilich eine ausgeprägte romantische Figur: die Figur der Heimatfindung über die Fremde. Der junge Hegel hat, zum

Teil noch bevor diese Figur in zahlreichen romantischen Texten sich niederschlug, bereits ihre ominösen Szenarien entwickelt. Da wird dann die notwendige Rückkehr zur Heimat zum prägenden Szenarium einer christlich geformten, abendländischen Welt als geistiges Gegenprinzip zum Geist des Judentums, der sich auf dem unwiderruflichen Abschied Abrahams gründet und deshalb von Hegel der Vernichtung anheim gegeben wird. Noch bei Habermas behauptet dieses Szenarium sich in unbewußter Unschuld als Bannfluch gegen eine imaginierte Postmoderne, die als "der anarchistische Abschied auf die Moderne *im ganzen*" keine Rückkehr in vertraute Heimat mehr gewährleistet.¹⁸ Was bei Habermas als Postmoderne erscheint, ist freilich nichts anderes als die schon von Lukács verworfene Moderne.

Brechts Position in dieser Moderne ist offenbar kompliziert, was sich nicht zuletzt in der komplizierten Freundschaft mit Benjamin äußert, dessen radikal verfremdendem Denken in Extremen, der Geist des Christentums in Brecht einmal sogar "jüdischen Faschismus" vorwirft.¹⁹

Am Surrealismus zeichnen die Grenzen einer sehr weitgehenden Affinität zwischen Brecht und Benjamin sich ab.²⁰ Wo für Benjamin ein spezifisch politischer Bild- und Leibraum des Handelns sich eröffnet, in dem kein Glied unzerrissen bleibt, stellt bei Brecht das erschreckende Bild einer eigenartigen Entstellung der Hand sich ein: "Sie [die Surrealisten] versuchen den Betrachter zu schockieren, indem sie seine Assoziation aufhalten, enttäuschen, in Unordnung bringen, etwa dadurch, daß eine Frau an der Hand statt Finger Augen hat" (GW 16: 612).²¹ Die Beiläufigkeit des Beispiels ist die Inszenierung einer überdeterminierten Konstellation. Hand und Auge haben sich zu einem monströsen Wahrnehmungsorgan verdichtet, das alle Verhältnisse von Theorie und Praxis, von *vita activa* und *vita contemplativa* in Unordnung wirft. Daß es die Hand einer Frau ist, an der die phallischen Substitutionen von Augen anstelle der Finger stattfinden, öffnet einen Schauplatz der Sexualität, dem die Brechtsche Theorie umso schweigsamer gegenübersteht als seine Theaterskripte ihn vorzeichnen.

Dem monströsen Organ der beäugten Hand begegnet Brecht mit einer radikalen Operation. Ohnehin sind Operationen im klinischen Sinn Sache seines Theaters. Als politisches Theater will es vor allem "Eingriff" sein, und Brecht versteht durchaus den chirurgischen Neben-, wenn nicht Hauptsinn, dieses Wortes:

Dieser Zeitgenosse Galy Gay wehrt sich überraschenderweise durchaus dagegen, daß aus seinem Fall eine Tragödie gemacht wird, er gewinnt etwas durch den mechanischen Eingriff in seine seelische Substanz und meldet sich nach der Operation strahlend gesund. (GW 15: 144).

Das Publikum ist der Körper "eines Kranken, der (mehr oder weniger langsam und je weniger langsam, desto besser) aufoperiert wird" (GW 15: 158f.).

Vor allen bestimmten Eingriffen und Operationen seiner Stücke aber, sie konstituierend, ist die Operation der Hand, die den Gestus des Theaters schreibt. Daß auch diese Operation als beiläufiges Beispiel inszeniert ist, mag nur ihren konstitutiven Charakter unterstreichen. Brecht führt den Begriff des Gestus mit folgendem Beispiel ein:

Der Satz der Bibel "Reiße das Auge aus, das dich ärgert" hat einen Gestus unterlegt, den des Befehls, aber er ist doch nicht rein gestisch ausgedrückt, da "das dich ärgert" eigentlich noch einen andern Gestus hat, der nicht zum Ausdruck kommt, nämlich den einer Begründung. Rein gestisch ausgedrückt, heißt der Satz (und Luther, der "dem Volk aufs Maul sah," formt ihn auch so): "Wenn dich dein Auge ärgert: reiß es aus!" Man sieht wohl auf den ersten Blick, daß die Formulierung gestisch viel reicher und reiner ist. (GW 19: 398)

Was dem Satz zugrunde liegt, der Gestus, stellt sich dar in der gewaltsamen Operation, die der Hand jenes Auge, das Brecht im surrealistischen Wahrnehmungsorgan ärgert, ausreißt.

Solche brutale Gewalttätigkeit kommt freilich bei Brecht meist nur in beiläufigen Beispielen und szenischen Zwischenspielen wie in der Clownsnummer des *Badener Lehrstücks* zu Wort und Aktion. Sonst zeigt sie sich eher als leichte und elegante Chirurgie: "Dem Chirurgen, dem schwere Verantwortung aufgebürdet ist, muß das kleine Messer doch leicht in der Hand liegen" (GW 16: 643). Leichtigkeit ist eine Hauptqualität der schönen Eleganz in Brechts Ästhetik. In ihr rettet die ältere Ästhetik des Schönen sich in die neue Ästhetik der Wahrnehmung. Wie alles Schöne ist sie mit dem Schrecken zutiefst verwandt, und wie alles Schöne verschleiert sie eben diesen ihren Schrecken. So liegt das Messer dem Chirurgen, ach, so leicht in der Hand, ehe und wenn es ins Auge dringt.

ANMERKUNGEN

¹ Hegel, *Werke* (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1970) 14:85.

² Hugo von Hofmannsthal, *Dramen III: 1893-1927* (Frankfurt/M.: Fischer Taschenbuch, 1979) 304.

³ Peter Szondi, *Schriften I* (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1978) 16.

⁴ Vgl. Benjamin: "Für den materialistischen Historiker ist es wichtig, die Konstruktion eines historischen Sachverhalts aufs strengste von dem zu unterscheiden, was man gewöhnlich seine 'Rekonstruktion' nennt. Die 'Rekonstruktion' in der Einfühlung ist einschichtig. Die 'Konstruktion' setzt die 'Destruktion' voraus." Benjamin, *Gesammelte Schriften* (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1982) V: 587. Weitere Benjaminzitate nach dieser Ausgabe mit (Band: Seite) im Text angegeben.

⁵ Hegel 3: 92 (*Phänomenologie des Geistes*).

⁶ Ibid. 107.

⁷ Brecht wird zitiert unter der Sigel GW (Band: Seite) nach der Werkausgabe, *Gesammelte Werke* (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1967), oder unter der Sigel GBFA (Band: Seite) nach der Berliner und Frankfurter Ausgabe, *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe* (Berlin/Weimar: Aufbau; Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1988ff.).

⁸ Lessings Ausführungen über Gestik und Chironomie in der *Hamburgischen Dramaturgie* sind exemplarisch für diese Sorge des Dramas: Lessing, *Werke* (München: Hanser, 1973) IV: 248ff.

⁹ Szondi 17.

¹⁰ Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, *Schriften von 1794-1798* (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1980) 217.

¹¹ Georg Lukács, *Ästhetik* (Darmstadt: Luchterhand, 1972) I: 92f.

¹² Benjamin I.1: 181.

¹³ Zur Einfühlung als Symptom einer Schwächung der Affekte, vgl. etwa Abschnitt 11 und 12 des *Kleinen Organon* (GW 16: 666-7).

¹⁴ Zum Bild vom Sinn als rinnendes Faß, vgl. das Vorwort zu Jacques Lacan, *Schriften II* (Olten/Freiburg: Walter Verlag, 1975).

¹⁵ Ich benutze einen Begriff, den Norbert Haas, der deutsche Lacan-Übersetzer, eingeführt hat.

¹⁶ Schlangen- und Kurvenlinien hat Schiller als die charakteristischen Figuren der Anmut hervorgehoben. Der französische *Robert* definiert "élégance" als "Qualité esthétique qu'on reconnaît à certaines formes...dont la perfection est faite de grace et de simplicité.... Elégance de la tournure...ondulations" (848). Ihre ausführlichste Eloge hat die Schlangenlinie wohl von William Hogarth erfahren.

¹⁷ Vgl. Baudelaire "Le peintre de la vie moderne," *Oeuvres Complètes* (Paris: Gallimard, 1976) II: 683-724.

¹⁸ Jürgen Habermas, *Der philosophische Diskurs der Moderne* (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1986) 12.

¹⁹ Walter Benjamin, *Versuche über Brecht* (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1978) 158. Vgl. Brechts Bemerkungen über Kafka nach den Aufzeichnungen von Benjamin: "er hat in Prag in einem schlechten Milieu von Journalisten, von wichtigtuerischen Literaten gelebt.... Er ist ein Judenjunge—wie man auch den Begriff eines Arierjungen prägen könnte—ein dürftiges, unerfreuliches Geschöpf, eine Blase zunächst auf dem schillernden Sumpf der Kultur von Prag" (*Benjamin über Kafka*, hrsg. von H. Schweppenhäuser [Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1981] 151).

²⁰ Vgl. dazu Rainer Nägele, "From Aesthetics to Poetics: Benjamin, Brecht and the Poetics of the Caesura," Nägele, *Theater, Theory, Speculation. Walter Benjamin and the Scenes of Modernity* (Baltimore/London: Johns Hopkins University Press, 1991) 135-166.

²¹ In Celans *Atemwende* erscheint die Figur der beäugten Finger wieder: "Von Ungeträumtem geätzt, / wirft das schlaflos durchwanderte Brotland / den Lebensberg auf. // Aus seiner Krume/knetest du neu unsre Namen, / die ich, ein deinem / gleichendes / Aug an jedem Finger, / abtaste nach/einer Stelle, durch die ich/mich zu dir herawachen kann, / die helle / Hungerkerze im Mund." Paul Celan, *Gesammelte Werke* (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1983) II: 12. Es sind die beäugten Finger des schreibenden Ich selbst, dessen Schreiben als tastendes Sehen und sehendes Tasten, seinen Grund gerade nicht in sich selbst, sondern im Gleichnis mit dem Auge dessen findet, der die Namen knetet, dem Namengeber, der, indem er sie neu knetet, weder identisch ist mit dem biblischen Gott der hebräischen Schrift, der den ersten Menschen aus Lehm knetete, noch mit dem Namengeber Dionysos in Hölderlins neu benamender *Antigone*-Übersetzung. Hier ist poetische Verfremdung an jenen Rand herangeschrieben, wo sie ihren Ursprung hat.

The Erotic Fails in the Discourse on Gestus

Someone spreads out on the stage a map of gests and looks at it to convince himself of the reality of the landscape before his eyes. They would be Brecht's eyes. By thematizing looking itself, Brecht's look allows us to see what he—along with the blind Borges—stares at: a map so perfectly constructed that it covers the whole earth; a utopia; the deconstruction of differences; the failure of the erotic. Because “the yearning to see” allows the stage to stare at the spectator's look, according to Brecht, it constitutes the old question/boundary anew—to see or to be seen—and at the same time problematizes the de-eroticizing/shameless desire of the grand, poor prompter B.B. “to make gests quotable,” to point to them with the lips as with quotation marks. Here a humble virus enters the gestus computer and makes the discourse on gestus stutter. But how do you prompt stuttering?

L'échec de l'érotique dans le discours sur les gestes

Quelqu'un étale sur la scène une carte de gestes et la regarde afin de se convaincre de la réalité du paysage qui se présente à ses yeux. Ce serait les yeux de Brecht. En thématissant le regard même, le regard de Brecht nous permet de voir ce que, lui—en même temps que le Borges aveugle—il regarde: une carte si parfaitement construite que toute la terre y est prise; une utopie; la déconstruction des différences; l'échec de l'érotique. D'après Brecht, le “désir de voir” permet à la scène de renvoyer le regard du spectateur. Il reconstitue ainsi la vieille question/frontière—voir et être vu—et en même temps il problématise la dé-érotisation/le désir honteux chez le grand, le pauvre souffleur B.B. de “permettre aux gestes d'être cités,” de les montrer du bout des lèvres comme entre des guillemets. Voici donc qu'un humble virus s'introduit dans l'ordinateur des gestes et fait balbutier le discours sur les gestes. Mais comment souffler le balbutiement?

Las fallas eróticas en el discurso sobre el gestus

Alguien despliega sobre el escenario un mapa de gestos y lo mira para convencerse de la realidad del paisaje que tiene ante sus ojos. Esos serían los ojos de Brecht. Al tematizar el mirar mismo, la mirada de Brecht nos permite ver lo que él junto con el ciego Borges están observando: un mapa tan perfectamente construido que cubre toda la tierra; una utopía; la deconstrucción de las diferencias; el fracaso de lo erótico. Porque “el anhelo de ver” le permite al escenario observar la mirada del espectador, de acuerdo con Brecht, constituye la vieja pregunta/frontera renovada—ver o ser visto—y al mismo tiempo problematiza el deserotizado/desvergonzado deseo de lo grande, el pobre instigador B.B. “hacer gestos citables” señalarlos con los labios como con comillas. Aquí el humilde virus entra el gestus computable y hace el discurso sobre el tartamudeo del gestus. Pero ¿cómo se instiga el tartamudear?

Die Erotik scheitert am Gestusdiskurs

Krassimira Kruschkova

Jemand schlägt eine Landkarte auf, um sich von der Existenz der Landschaft, die sich vor seinen Augen befindet, zu überzeugen. Das wären Brechts Augen. Seine Bühne wäre eine Landkarte von Gesten, die auf einer anderen Bühne gespannt ist. Wie die Landkarte von Borges, die—perfekt— am Ende die ganze Welt bedeckt. Landkarte statt Wirklichkeit.¹

Doch in unserer Post-Wirklichkeit, die durch undurchsichtige Gesten überall tätowiert ist, bleibt Brechts Gestus sich selbst nicht präsent. Der Gestusdiskurs kann nichts mehr repräsentieren. Ein Virus ist im Gestuscomputer, und die Gestus-Bühne sieht aus wie die gebrochene Aussicht am Boden, wie die zerbrochene Fensterscheibe in Magrittes Bild.²

„Es ist da notwendig, daß dem eigentlichen Spiel der Gestus des Aushändigens von etwas Fertigem unterliegt.“³ Als ob es ein vollendetes Gestuswörterbuch gäbe, aus dem der Gestus herausgegriffen und zitiert würde, damit so eine Wirklichkeit generiert werde. Eine im Gestus gleich wie in einer fremden Sprache artikulierte Wirklichkeit. Doch diese auswendig gelernte/geschriebene Wirklichkeit würde sich nur als das Wörterbuch selbst erweisen. Das Herausnehmen von Zitaten würde nur ein Zurückgeben und kein *Aushändigen* bedeuten. Tautologie statt Performativität.

Jeder Gestus wird zu einer Geste vom Gestus, er weist auf nichts weiter als auf sich selbst hin und sagt/schweigt nichts weiter als den tautologen Satz: *ich bin ein Gestus*. Heiner Müllers Gestus sagt/macht den performativen Satz: *ich bin die Schreibmaschine*.⁴ *Ich bin die Schreibmaschine, die Gestus ausradiert*, heißt es bei Robert Wilson, vielleicht: Negative Artikulation statt Repräsentation von Zitaten, also Repräsentation von Re-präsentationen. Serie statt Wiederholung, Wiederkehr des *anderen* Immergleichen statt fixierbarem Anfang und Ende. Grammatische Flexion der Theatralität statt episierender Apokalypse der Dramatik. „Différance“ statt „Verfremdung.“ Da wäre die Tautologie die Scham der „différance“ vor ihrem untreuen „pyramidalen Schweigen.“⁵

Wenn die Technik der dritten Person bei Brecht als Übung erschien, als Übung in Verfremdung, so ist bei Wilson jede Geste des fraktalen Subjekts durch das Universum aller anderen Gesten der Szeno-Graphie zu sehen und so sich selbst different.

“Der zweite Versuch, ‘Geschichten vom Herrn Keuner,’ stellt einen Versuch dar, Gesten zitierbar zu machen.”⁶ Das Zitieren als Übersetzen; Übersetzen aus Mangel an Realität. Erst indem man sich darauf besinnt, wie etwas in einer fremden Sprache klingt, besinnt man sich simulativ, wie es in der eigenen klingen mag. Das Aussprechen in einer fremden Sprache generiert die Artikulation der eigenen. Das Aussprechen in “verfremdeter” Sprache ist wie Diebstahl eines Zitats aus irgendeiner Ursprache, in der alles gesagt werden kann. Auch das, wovon man nicht sprechen kann und schweigen muß?⁷ Man kann es doch zitieren? Nach Brecht? Die Zitatstruktur von Brechts Repräsentationstechnik, die Wiederholbarkeit und Verfügbarkeit der Realität wird von der sogenannten Post-Dramatik problematisiert, denn es gibt keine Identität mehr, die von der epischen Verweisstruktur installiert wird; keine Repräsentation des Jenseits, der Code durch einen Code.

Brechts *Organon* ist der instrumentalisierte Körper der Repräsentationstechnik. Wilsons Szeno-Graphie—eine Schrift aus Gedankenstrichen—ist der organlose Körper der Szene. Brecht inszeniert den Text; Wilson “inzeziert” ihn, Inzest mit dem eigenen Hologramm-Körper des Serie-Diskurses. Durch Gestusdiskurs repräsentiert Brecht einen möglichen Alltagsdiskurs; bei Wilson ist die Diskursivität selbst präsent. Präsenze Gesten der Diskursivität statt repräsentierendem Diskurs des Gestus. Post-dramatisch statt “past”-dramatisch (Brechts Bühne erzählt ja immer in “past tense”).

Brechts Gestus macht die Welt a) brauchbar, b) gangbar, c) üblich. Als könnte man Wittgenstein paraphrasieren: Die Bedeutung des Gestus ist sein Gebrauch in der Bühnensprache.⁸ Doch welches ist der gültige Gebrauch, wenn die Gültigkeit der “großen Erzählungen” als Machtdiskurse, die die Realität dieser Macht simulieren, problematisiert wird? Wenn dem Zitieren der Metanarrationen, die die Orte in der Welt einordnen, keine Zuverlässigkeit mehr innewohnt? Denn: Keine Unikum-Orte mehr, als der einzige utopische Topos bleibt die Tautologie, die auf sich selbst hinweisende und sich selbst durchstreichende Geste. Was passiert in einem Gestusdiskurs, wo die Worte nur auf sich selbst verweisen und sagen, daß sie Worte sind? Worte, nur weil sie in einem Wörterbuch zu finden sind?

Damit er nicht nach dem Wirklichen, sondern nach dem Glaubwürdigen fragt, erklärt Brecht die Wirklichkeit zu einem permanenten Experiment, zur machthaberischen Referenzher-

stellung. Denn: Eine Referenzreihe hat Macht nur über Referenten, nach Baudrillard.⁹ Der Gestus ist die Identitätsfalle (als gäbe es überhaupt identische Fälle, würde Nietzsche zweifeln¹⁰), in der das Bühnenwerk aufgefangen wird, das untersagte ausgesprochene Enträtseln des Zufalls, daß es ein Werk ist. Brecht stellt die Welt als gemacht und so auch als machbar dar, doch als machbar nach dem Gesetz einer Stichwort-Enzyklopädie. Und so überhaupt darstellbar. Die Gesten sind Senatoren, die im Theaterparlament Worte repräsentieren, auf die Parole der Offensichtlichkeit hinweisen. Ein Ausbringen von Toasts sind sie, ein Spekulieren mit den Publikationsmöglichkeiten der Welt, perfekte Topoi für Werbetexte, wo keine grammatischen Explosionen, keine Körperlapses möglich sind, wo nur das Reale tabu ist.

Brechts Bühne ist ein Spiegel, in dem die Dinge erst sichtbar werden, und zwar weil sie dort—im Spiegel—nicht sind. Diese Bühne macht nur das Glaubwürdige sichtbar. Der Zuschauer sieht nur deshalb etwas auf der Bühne, weil er glaubt, daß es dort nichts Reales gibt, weil ihm das stets durch Unterbrechungen in Erinnerung gerufen wird, und Reales unterbricht man nicht. "Denn Gesten erhalten wir um so mehr, je häufiger wir einen Handelnden unterbrechen," sagt Benjamin.¹¹ Ein Haufen häufiger Unterbrechungen; Anhäufen von Gesten als Anschaffen von Realität.

Nur der Verband des verwundeten Unsichtbaren aus der bekannten Sage ist auf Brechts Bühne zu sehen, doch nicht der blutende Körper der unmöglichen Referenz vom Verband auf die Wunden. Der blutende Körper des Theaters: "Theater der Grausamkeit."¹² Sichtbar ist Brechts Welt, weil sie auf einer Bühne gesehen wird. Eine Utopie. Utopie ist nur als Diskurs möglich, als Gestusdiskurs zum Beispiel, und nicht als Erotik des immer wieder aufs Neue Vorkommenden und an seiner eigenen Realität Zweifelnden, nicht als Erotik des sich stets von neuem im Zeit-Raum konstituierenden organlosen Körpers.

Unmöglich sei jeder Lapsus in Brechts Diskurs; ein Kardiogramm habe der Mensch und keinen Atem. Da kommt die Welt nicht vor, sie gestikuliert nur, schreibt Gesten auf den Bühnenkörper, tätowiert ihn mit möglichen Lektüren. Wäre Brechts Bühne ein Spiegel der Verfremdung, so ist Wilsons Szene ein Labyrinth der "différance," wo sich jede Spur des Spiegelbilds von sich verschiebt/verzögert. Der Post-Horizont ist nicht mehr die V-Prothese, nicht nur ein verfremdeter Außenblick, sondern jeder Augenblick ist selbst ein verscho-

bener/verzögerter Außenblick. Die durch Mikrophone "verfremdete" Stimme wird noch vervielfältigt: organloser Inzest mit dem eigenen multiplizierten Körper. Ein Körper, der Zeit und Raum berühren kann. Im Theater läuft Zeit und Raum. Im Theater wird berührt. Nach Heiner Müller könnte das Theater als eine Peep-show gesehen werden.¹³ Ausgezogen, nackt wird der Blick des Zuschauers, vielleicht. "Das Medium zwischen Zuschauer und Bühne ist: die Sehnsucht zu sehen."¹⁴ Da folgt der Regisseur Wilson nach, läßt Brechts Schrift zum Theater in der Szeno-Graphie stottern, und erotisiert das *Organon* im Inzest der Differenzen: Nach Wilson können wir nur das sehen, was wir sehen möchten.¹⁵ Also was wir zu sehen und zu hören bereit sind. Was der Zuschauer erblickt hat, das wird er auch sehen; wohin er geschaut hat, wird er auch geraten; solange er angeschaut hat, solange wird die Aussicht dauern. Das schließt die Referentialität, die These von Hans-Thies Lehmann, "daß Wilsons Visionen viel mehr, als meist angenommen wird, Bedeutung tragen" nicht aus.¹⁶ Das schließt das Erotisieren des Blickes ein, der Blick wird wie ein Bleistift gespitzt. Erotik erscheint dort, wo sich ein Blick aus anderem differenziert, und nicht, wo ein Blick auf ein Jenseits verweist. In der Szeno-Graphie differenziert der Blick neue Welten aus den Texten, aus der "soufflierten Rede."¹⁷

Das Paradox des Labyrinths: der Blick des Zuschauers ist ein vorläufiger, er selbst wirft Anblicke auf die Szene. Und nichts ist da sich selbst präexistent. (Bei Brecht ist die Präexistenz durch die "große Erzählung" etabliert, durch das Kausalitätsbedürfnis.) Eigentlich nicht einmal die Bühne: Die Szene ist ein Gewebe aus nicht transparenten Zuschauerblicken, die sich selbst nicht präsent sind. Auch auf der "nicht-illusionistischen" Bühne re-präsentiert die schwarze Farbe Trauer. Deshalb: Keine Happening-Logik, nach der das Theater ins Leben hereinstürzt, und auch keine V-Logik, nach der das Theater etwas Gemachtes ist, sondern das wiederum simulierte Mißverständnis, daß es eine Grenze zwischen dem Theater und dem Leben gäbe. Eine noch nie dagewesene, unerhörte, fabelhafte Grenze sollen wir uns immer aufs neue vorstellen. Damit die Dinge als dieselben geschehen werden, braucht man die Illusion, sie seien verschieden.

Im Szenenlabyrinth sieht der Zuschauer, was er in Brechts Spiegel nie sehen könnte: die Bewegung seines eigenen Blickes (und nicht seine Unterbrechung in transparente Zeichen), einen Blick im Konjunktiv, einen Blick, auf den Brecht wohl ein Auge werfen würde, den Theatertheoretiker Brecht.

Indem Brechts Schauspieler spricht, sagt er, daß er spricht, weist auf seine Lippen hin, als seien sie Anführungszeichen eines fremden Sprechens. Die Lippen als Anführungszeichen. Die Erotik scheitert am Gestusdiskurs, an der Re-präsentation ohne Scham. Indem er zu sprechen beginnt, weist Brechts Schauspieler auf seinen Mund hin; indem er sich zu bewegen beginnt, weist er auf seine Beine hin; indem er zu hören beginnt, weist er auf seine Ohren hin. Worauf weist er hin, indem er zu staunen beginnt, wenn doch nach Brecht auch das Staunen gelernt werden kann?

Brechts Gestus etabliert die Gewalt des Wahrhaftigen über das Reale. Nur von Wahrheiten vergewaltigt, wird das Reale glaubwürdig. (Als Magda in Wolfgang Bauers *Gespenster* vergewaltigt wird, heißt es: "Die Magda macht ja grad den V-Effekt."¹⁸)

Man könnte sagen, daß Brechts Bühne aus Wörtern Gesten macht, und daß Wilsons Szeno-Graphie aus Gesten Worte schreibt. Eine Schrift besiedelt die Szene, statt sie zu tätowieren. Der schon "gewordene" Gestus der Lehrstücke lehrt uns, glaubwürdig zu sein. Wilsons Szeno-Graphie—eine Schrift im Werden—lehrt uns, das Stottern dieser Lehre zu hören, indem unsere Realitätsnostalgie schweigt. Das Stottern als Figur des ewigen Sprechens, soweit man in der Post-Nostalgie nur bei der Figur des Sprechens sich selbst präsent ist. Brecht meldet die Macht des Glaubwürdigen. Wilson macht die Durchbrüche in dieser Macht sichtbar, Durchbrüche in etwas, das überall anwesend ist. Durchbrüche durch Stottern, durch "schuldiges" Sprechen, das ein hinkender Körper ist, Erotisieren des Szenengeschehens im *ob-szena* der Störung. Brecht ist der große Souffleur, doch Stottern souffliert man nicht. Keine Ortung der Stimme des Einsagers mehr, keine gestikulierende Anwesenheit von etwas Abwesendem, sondern eine ständige Sättigung mit möglichen Abwesenheiten. Eine ursprungslose Serie aus unartikulierbaren Unbestimmbarkeiten und unbestimmbaren Artikeln. Noch Pirandello problematisierte die Unverfügbarkeit des bestimmten Artikels, die Scham vor der scheiternden Hingabe in der Darstellung, die Scham vor der V-Hingabe.¹⁹ Brechts Sechs Gesten auf der Suche nach ihrem Wörterbuch haben vor lauter Eile ihre eigenen Unterschriften vergessen. Sie konnten kein Lehrstück mehr unterschreiben. Die gescheiterte Unterschrift: Das gescheiterte Unikum. Die Gesten haben vergessen, daß sie nur als durchgestrichen, als vergeßlich lesbar sind. In Müllers *Hamletmaschine* wird die Photographie des Autors zerrissen;²⁰ auch Brechts Unterschrift *ex machina*—sie ist sowieso tautologisch.

Nichts mehr auf Brechts Bühne kann etwas anderes bedeuten. Die Bühne bedeutet nicht mehr die Welt, nicht einmal eine mögliche Welt. Bühne und Welt kommen gleichzeitig vor. Landkarte und Landschaft werden zugleich geschrieben: was Brecht nicht wissen wollte, aber was wir jedoch wohl von ihm wissen. Und da füllt sich die Post-Szene mit Bildschirmen, die eine TV-Sendung über die zur selben Zeit laufende Aufführung darstellen. TV-Effekt statt V-Effekt. Der Zuschauer wird von der Szene beobachtet, in ihrem starrenden voyeuristischen TV-Blick duldet die Szene die Realität. Erst als real simuliert kommt sie vor. Real, weil sie simuliert werden könnte. Nach Benjamin ist die Geste "nur in gewissem Grade verfälschbar, und zwar je unauffälliger und gewohnheitsmäßiger sie ist, desto weniger."²¹ Brecht erwischt den Menschen bei einer gewohnheitsmäßigen Geste, als ob Unauffälligkeit und Unverfälschbarkeit Realitätsgarantie bedeuten (würde Nietzsche aufs neue zweifeln²²). Die Szene starrt auf den Zuschauerblick, der sie konstituiert. To see or to be seen: Das sei die Frage.

Auf der Bühne ist der Körper des Schauspielers nicht mehr oder weniger physisch real als außerhalb ihrer: wissen wohl auch wir von Brecht. Also das Gestikulieren des Menschen des 20. Jahrhunderts, der seinen Referenzwillen verloren hat, hat etwas oder hat nichts gemeinsam mit dem "Realitätsprinzip," und zwar im selben Grade innerhalb wie außerhalb des Theaters.²³ Eine Zone verletzter Referenz (eine Post-Katharsis) wird auf der Szene präsent, damit sie simuliert, es gäbe eine Referentialität außerhalb der Szene. Eine Zone geglückter Vergeßlichkeit angesichts der scheiternden Referenz (eine Past-Katharsis) wird auf Brechts Bühne re-präsentiert und wird der "Lösungsversuch" von der "Krise des Dramas" genannt.²⁴ Man könnte doch die "Krise des Dramas," die Krise der immer verschobenen/verzögerten Identität des fraktalen Subjekts als einen Agenten des Simulakrums lesen. Um Realität außerhalb seiner selbst vorzutäuschen, simuliert das Post-Theater, daß es selbst in eine Realitätskrise geraten ist. Die permanente Krise als besonderes Merkmal von Theatralität, von Erotik. Sie bezeichnet den Gedanken, daß ein Geschehen realistisch ist, als Selbstmord, auch den Gedanken, daß es unrealistisch ist.

Das Theater soll existieren, um die Illusion von einem Nicht-Theater vorzutäuschen, um der Realität Realität zuzusprechen. Dann würden die Leute das Theatergebäude so verlassen, als könnten sie danach eine Wirklichkeit betreten.

Sie stürzen also hinaus, als seien sie vorher hineingestürzt. Als ob sie endlich das Risiko eingehen. Dort draußen gibt es Dinge, die das Leben aufs Spiel setzen—sagt vielleicht der Zuschauer und, indem er so spricht, gerät er performativ in diese Dinge, ins Leben. Und wo befindet sich der Mensch, der ins Risiko geraten ist? Soll das am Anfang von Disneyland geschrieben sein? Am Eingang einer Landkarte? Diese Landkarte ist auf einer Bühne ausgespannt und schreit, was Richard III. immer schreit: Referenzialität! Geben Sie mir Referenzialität! Einen ganzen Karl Marx gegen eine Referenzialität! Doch ein zufälliges Zitat (zufällig: wie alle Zitate von "Autoritäten" in diesem Text über den großen armen Souffleur B.B., der, indem er die Zufälligkeit selbst problematisiert, sein eigenes "Autogramm" immer wieder gern vergißt²⁵) aus Peter Handkes *Ritt über den Bodensee*: "Stroheim, als er wegschaute, hat zugleich zu Jannings, der sich räusperte, gesagt: 'Sie wollten etwas sagen?' Jannings: Nein."²⁶

Beim Geschlechtsakt hat der arme B.B. die Augen offen gehalten. Er sah nur die zweite Person singular.

Das war nur ein Räuspern.

ANMERKUNGEN

¹ J.L. Borges, "Von der Strenge der Wissenschaft," in Borges, *Universalgeschichte der Niedertracht und andere Prosastücke* (Berlin/Wien/Frankfurt/M. 1972) 71. Vgl. dazu Jean Baudrillard, *Agonie des Realen* (Berlin: Merve, 1978) 35.

² René Magritte, "La Clef des champs" (1933).

³ Bertolt Brecht, *Schriften zum Theater* (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1964) 7: 57.

⁴ Heiner Müller, *Hamletmaschine*, *Spectaculum* 33 (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1980) 58.

⁵ Vgl. Jacques Derrida, "Die Différance," *Postmoderne und Dekonstruktion* (Stuttgart: Reclam, 1990) 78.

⁶ Bertolt Brecht, zitiert nach Walter Benjamin, *Versuche über Brecht* (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1966) 35.

The Other Brecht I / Der andere Brecht I

⁷ Vgl. Ludwig Wittgenstein, *Werkausgabe* (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1963) 1: 85.

⁸ Wittgenstein 254.

⁹ Baudrillard 38.

¹⁰ Friedrich Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft* (Leipzig: Reclam) 247.

¹¹ Benjamin 32.

¹² Vgl. dazu Jacques Derrida, "Das Subjektil ent-sinnen," P. Thévenin und Jacques Derrida, *Antonin Artaud* (München: Schirmer/ Moser, 1986) 60.

¹³ Heiner Müller, "Brecht und die Peep-show," *Kultura* 11 (Sofia, 1991): 7 (auf bulgarisch).

¹⁴ Bertolt Brecht, *Gesammelte Werke* (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1967) 15: 49.

¹⁵ Robert Wilson, "Es gibt eine Sprache, die universell ist," *Aisthesis* (Leipzig: Reclam, 1991) 376.

¹⁶ Hans-Thies Lehmann, "Fußnote zu Wilsons *Hamletmaschine*," *Parkett* 16 (1988): 40.

¹⁷ Vgl. Jacques Derrida, "Die soufflierte Rede," *Die Schrift und die Differenz* (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1972) 259-302.

¹⁸ Wolfgang Bauer, *Gespenster* (München: dtv, 1977) 30.

¹⁹ Zur erotischen Figur des unfigurierbaren Affekts der Scham, vgl. Pirandellos *Sei personaggi in cerca d'autore*. Dazu auch Hans-Thies Lehmann, "Das Welttheater der Scham," *Merkur* 510/511 (1991): 824-839.

²⁰ Müller, *Hamletmaschine*, 59.

²¹ Benjamin 32.

²² Nietzsche 127.

²³ Baudrillard 35.

²⁴ Peter Szondi, *Theorie des modernen Dramas* (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1963) 115-121.

²⁵ Vgl. dazu Brechts Gedicht "Vom armen B.B."

²⁶ Peter Handke, *Der Ritt über den Bodensee* (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1971) 95.

Bertolt Brecht—Buried under Strasberg. Liquidation or Development of Brecht's Theater Theory in the Training of Actors
The reception of Brecht's thought in the theater and in theater education is contrasted in the two former German states. A relatively well-preserved Brecht image on the one side faces a partially buried image on the other. In West Germany especially the influence of Strasberg diminished Brecht's presence in the training of actors (independently of political developments). Although it may seem justified to Brecht scholars to seek the "other Brecht" through new readings and questions, in the framework of actors' training a "pure instruction" or method will be less useful than bringing different theoretical positions into a productive dialogue, even if it is a productive contradiction. Using the concept of *gestus* and the question of the actor's "double" and "triple" consciousness, the author opens this dialogue between Brecht and his various partners and antipodes.

Bertolt Brecht—enterré sous Strasberg. La liquidation ou le développement de la théorie du théâtre dans la formation des acteurs

La réception de la pensée de Brecht au théâtre et dans l'éducation théâtrale dans les deux anciens Etats allemands est contrastée. D'un côté une image de Brecht plus ou moins bien conservée, de l'autre une image en partie enterrée. En Allemagne de l'Ouest en particulier, l'influence de Strasberg a réduit la présence de Brecht dans la formation des acteurs (et ce, indépendamment des développements politiques). Aussi légitime que cela puisse paraître aux chercheurs brechtiens de chercher "l'autre Brecht" à partir de nouvelles lectures et de nouveaux questionnements, dans le cadre de la formation des acteurs une méthode ou "instruction pure" est moins utile. Il faut plutôt que l'on fasse entrer dans un dialogue producteur des positions théoriques diverses, même si l'on arrive à une contradiction productrice. A l'aide du concept du geste et de la question de la conscience "double" et "triple" chez l'acteur, l'auteur conclut en ouvrant ce dialogue entre Brecht et ses différents partenaires et antipodes.

Bertolt Brecht—enterrado bajo Strasberg. La liquidación o el desarrollo de la teoría teatral de Brecht en el entrenamiento de actores

La recepción del pensamiento de Brecht en el teatro y en la educación teatral es contrastada con los desaparecidos dos estados alemanes. Una imagen relativamente bien conservada de Brecht, por un lado, encara una imagen parcialmente enterrada por otro lado. En Alemania Occidental especialmente la influencia de Strasberg aminora la presencia de Brecht en el entrenamiento de actores (independientemente de los acontecimientos políticos). Aunque les pueda parecer justificado a los especialistas en Brecht buscar el "otro Brecht" por medio de nuevas lecturas y preguntas, en el marco del entrenamiento de actores una instrucción pura o método será menos útil que traer diferentes posiciones teóricas dentro de un diálogo productivo, así sea una contradicción productiva. Usando el concepto de *gestus* y la pregunta de la doble y triple conciencia del actor, el autor abre este diálogo entre Brecht y sus varios socios y antípodas.

Bertolt Brecht—Unterm Strasberg begraben. Abwicklung oder Entwicklung der Brechtischen Theatertheorie in der Schauspielerausbildung?

Hans Martin Ritter

Der Andere Brecht?

Ein rotes Spruchband, in alter Weise "kämpferisch," zugleich unverbraucht, neu, gleichsam frisch gebügelt, verkündet den "Anderen Brecht"—eine "neue Botschaft"? ein neues Gesicht des "Alten"? eine eher trotzig behauptung angesichts reduzierter Aktualität oder verebbender Anteilnahme? Die Stationen: die Theaterkunst des Berliner Ensembles, die "klassischen," die "marxistischen," die anarchistischen Stücke auf dem Theater, im Lektürekanon der Abiturienten, die Theatertheorie, die Lehrstücktheorie, die Poesie bis schließlich hin zu den apokryphen Liebesgedichten der Frühzeit, die Prosa. Die Wirkungsgeschichte Brechts—vor allem im "Westen"—ließe sich darstellen als eine Folge von Nomadenzügen im Rhythmus abgegraster Weiden, neben gewissen "Evergreens." Hat das 8. Symposium der Internationalen Brecht-Gesellschaft ein bisher unentdecktes jungfräuliches Gelände betreten? Wohl kaum.

Die Frage ist, ob die Wirkungen Brechts heute, und damit möglicherweise auch das "Andere," nicht weniger mit Blick auf einen ausgesparten Brecht, sondern eher auf die Integrationszonen aufzufinden wären, in denen sich das Erbe Brechts mit anderem, vielleicht unerwartet oder gar überraschend verbunden hat oder verbinden ließe. Ein Blick auf die Wirkungsgeschichte Brechts im Theater läßt das vermuten. Einesteils scheint es, daß die wohl unabweisbare "Wirkungslosigkeit" des Klassikers Brecht die gesicherte Etablierung seiner Stücke auf den langläufigen Spielplänen geradezu begründet hat, während die von ihm propagierte "Spielweise" sich gerade dort verflüchtigt, wenn sie sich nicht krampfhaft in besonders ausdörrenden Resten hält. Auf der anderen Seite hat sich über einen bestimmten Regiestil, der über vorhandene Stückstrukturen souverän oder gar unverfroren verfügt, auch diese ("antinaturalistische") Spielweise indirekt weiterentwickelt und sich mit anderen Elementen und Stücken verbunden. Zu denken ist an die Gebrochenheit der Dramaturgie und der Aufführungsstruktur in Einar Schleefs Frankfurter Inszenie-

rungen (etwa *Vor Sonnenaufgang* von Hauptmann), an Frank Castorf (Berliner Volksbühne), aber auch an die legendäre *Tasso*-Inszenierung Peter Steins, an den *Peer Gynt* der Schaubühne Berlin, zu denken ist an Heiner Müllers Inszenierungen, aber auch an Shakespeares *Sturm* in der Inszenierung Peter Brooks. Sie alle sind, wenn nicht auf unmittelbare, so auf eine "subkutane" Art den Theatervorstellungen Brechts verpflichtet.

In der Ausbildung zum Theater sind diese Wirkungsprozesse teils ähnlich, teils ganz anders verlaufen. In der ehemaligen DDR hat sich eine Art "genormter" Verbindung brechtscher und stanislawskischer Methoden etabliert, die das Recht-Erkannte konservierte und das Schlecht-Erkannte ausmerzte oder als "bürgerlich" brandmarkte. In den "alten Bundesländern" stand eher der Wechsel an: dem Rhythmus des "neuen Angebots" folgend: die Neuentdeckung Stanislawskis, vor allem Strasbergs, in Grenzen Michael Tschechows, daneben—eher auf das Freie Theater und seine Workshopkultur bezogen—Meyerhold, Artaud und Grotowski; vielfach, aus einer Sehnsucht nach Sicherung durch eine Ausbildungsmethode, der wechselnde oder konsequente Griff nach einer Autorität, die ihre Schlüssigkeit in sich selbst repräsentierte. Was sich auf der einen Seite dementsprechend "positiv," und damit zugleich konservierend auf die Wirkungsintensität des Brechtschen "Modells" auswirken mußte (in der ehemaligen DDR), stand auf der anderen Seite im Konkurrenzkampf gegenläufiger oder zumindest anders gerichteter Strömungen, und sei es nur der träge und undefinierbare Hauptstrom des Theaters wie der Ausbildung überhaupt.

Als einer der Antipoden Brechts hat sich dabei vor allem Strasberg erwiesen, mit der Akzentuierung der authentischen Emotionalität des Schauspielers—bei Brecht in der Tat nur anreflektiert—und der Gegenwärtigkeit seines Fühlens und Handelns—bei Brecht gebrochen in der "epischen" oder "dialektischen" Haltung eines erzählenden Schauspielers, der Vergangenes in Gegenwartigkeit einholt. Nach der etwas abgeebbten Workshopwelle der Strasberg-Schüler gibt es an verschiedenen Ausbildungsstätten schon eine Art etablierter Strasberg-Enkel-Generation, die mit gelegentlich fast klerikalem Eifer etwas wie eine "reine Lehre" vertritt (und damit ein Theaterverständnis aus dem Amerika der vierziger und fünfziger Jahre). Es ist zu vermuten, daß auch die derzeit noch auf Brecht-Stanislawski "eingeschworenen" Schauspielschulen der neuen Bundesländer sich dieser—notwendigen—Herausforderung nicht werden verschließen können und wollen. Droht

also auch hier die "Abwicklung" Brechts, und damit Altenteil, Schattendasein, Gnadenbrot und stummer Ahnenkult, wenn nicht gar Befreiung von ideologischer Altlast?

Unabhängig von dem sinnvollen Verlangen nach einer schlüssigen Ausbildungsmethodik fragt es sich allerdings generell, ob es sinnvoll ist, an reinen Lehren dieser Art festzuhalten oder sie wiederzubeleben—and sei es auch der "andere Brecht." Die ehemaligen Ansatzpunkte und der ästhetische, politische und kulturelle Bezugsrahmen sind bei all diesen "Lehren" in jedem Fall überholt und unaktuell geworden. Ich meine, daß der "andere Brecht" nicht unbedingt ein neues Bild Brechts erfordert, eher einen "auswählenden Blick," der das historisch Notwendige und damit auch Begrenzte von dem immer noch Wichtigen und Verwendbaren trennt. Aufgabe ist darüber hinaus, die verschiedenen Theorien und Praxisentwürfe innerhalb des Komplexes "Theater" und zur Erhellung dieses Komplexes auf ihre Berührungszonen hin zu untersuchen. Was wird sichtbar, wenn man sich im Anschauen dieses Phänomens und der Prozesse, die es konstituieren, unterschiedlicher Augen bedient, auch der Brechts? Der "andere Brecht" wäre also durchaus ein "enthistorisierter" Brecht, einer, der seine Ansichten aus seinen besonderen Zwecken und der damit verbundenen "Rechthaberei," dem protestantischen "Das ist," entläßt und sie dem heutigen Dialog freigibt, der "dialogfähige Brecht" also, der er zu Lebzeiten aus vielen Gründen und in dieser Hinsicht nicht hat sein können. Und so hätte ich mir das Spruchband des Symposions weniger unversehrt und glatt, sondern eher zerrissen, zerfranst und gestückt gewünscht, die "Vorschläge" Brechts mit Vorschlägen anderer versetzt und ergänzt.

Der subkutane Dialog um das Theater und seine Elemente

Selbstverständlich hat Brecht zu Lebzeiten durchaus Dialoge der angesprochenen Art geführt, vor allem—and in sich ständig differenzierender Art mit der Position Stanislawskis. Interessant ist es auch, die frühe Brechtrezeption von scheinbar brechtfernen Schauspieltheoretikern und -praktikern zu verfolgen, die heute innerhalb von Ausbildungskonzeptionen und Methodendiskussionen hoch behandelt werden wie Lee Strasberg, Peter Brook, George Tabori oder Eugenio Barba. Wie verstehen oder mißverstehen sie ihn, wo oder wie beziehen sie sich auf Brecht? Wo überschreiten sie ihn? Es scheint mir

jedoch noch wesentlicher, den subkutanen Dialog freizulegen, den sie in der Sache geführt haben, ohne davon im eigentlichen Sinn zu "wissen." Wo also hört der eine auf zu denken, wo denkt der andere weiter? Wo und wie taucht ein bestimmtes Phänomen hier und dort auf? Wo sind die Verbindungsstücke für das jeweils Nicht-Reflektierte dieser Ansätze? Diese Fragen richten sich über die angesprochenen Namen hinaus auch an Tschechow, Grotowski und Artaud. Uns, an den Sachverhalten interessiert und nicht an den beschränkten Verhältnissen und Sichtweisen bestimmter Einzelner, interessieren nicht die "Scheuklappen," sondern die Details, die sozusagen aufgrund dieser Scheuklappen diesen Einzelnen genauer in den Blick gekommen sind. In diesem Sinn sind Wissen, Erfahrung, theoretischer Entwurf Brechts (und anderer) neu durchzusehen und zu vergleichen, nicht in erster Linie, um ein neuartiges oder kompletteres Bild Brechts zu gewinnen, sondern um einer tieferen Einsicht in die Sache "Theater" und vor allem der Ausbildung für das Theater willen.

Brecht hatte zeitlebens vor allem zwei Aspekte des Theaters im Auge:

- den Widerspruch zwischen Spielen und Erleben, zwischen Darstellen und Kommentieren, zwischen Person und Figur des Schauspielers, und
- den Begriff des "Gestus"—sowohl im Sinne eines ästhetischen Strukturprinzips wie auch eines Prinzips des ästhetischen Verhaltens auf der Bühne, als eines Treff- und Ausgangspunkts von sozialen Prozessen mit einem Innen- und einem Außenaspekt: innere Haltung und Handlungsdisposition, äußere Haltung, Gebärde, Handlungsansatz, Handlung.

Beides hängt insofern unmittelbar miteinander zusammen, als die Auswahl der Gesten, ihre Entstehung und Überlagerung, die Umwandlung des Beobachteten in das Vollzogene, des Erfahrenen in das Gestaltete, des Verhaltens in schauspielerisches Handeln eben diesen Widerspruch voraussetzt, aus ihm lebt und zugleich die eigentümliche Präsenz auf der Bühne bewirkt, die eine andere ist als die im Leben.

Der Dialog, der hier freizulegen ist, muß dennoch gewissermaßen in unterschiedlicher Besetzung geführt werden, und dies kann hier auch nur ansatzweise und eher exemplarisch geschehen. Der Begriff des Gestus läßt sich vor allem in Bezug setzen zu den "Abschnitten" und "Aufgaben" bei Stanislawski,

zur "psychologischen Geste" bei Tschechow und zum Begriff des "sats" bei Barba, darüber hinaus wären Meyerhold, auch Artaud und Grotowski einzubeziehen, als aktuelle Erscheinung eines "gestischen" Theaters bestimmte Produktionen der Ariane Mnouchkine. Angesprochen sind zugleich elementare Fragen der Atem- und Bewegungsphysiologie und psychologische Fragen zum Komplex Sprechen-Denken-Handeln. Der Widerspruch zwischen Erleben und Darstellen findet mit Stanislawski, Wachtangow, Strasberg, Tschechow, weiter mit Artaud und Grotowski Gesprächspartner.

Zur Diskussion des Gestus-Begriffs

Vom Gestus-Begriff her läßt sich das gesamte Theaterdenken Brechts begreifen und erschließen. Er betrifft die Bühnenhandlung in sich, die Tätigkeit des Stückschreibers, die Dramaturgie seiner Textvorlage, die Behandlung des Verses, die Musik und ihre Ausführung, die Gestaltung des Bühnenraumes, der Requisiten—als eine ästhetische Erscheinung in ihrem Verweis auf einen mehr oder weniger großen Ausschnitt sozialer Wirklichkeit—und bietet so sehr unterschiedliche Ansatzpunkte für einen Dialog der angestrebten Art. In seinem eigentlichen Sinn betrifft er die Bühnenhandlung selbst und in ihr das körperliche Ereignis in seinen Relationen zum gesamten Spektrum des Psychischen, das dieses Ereignis bewirkt oder von dem es ausgeht, und zum sozialen Spektrum innerhalb der Theatersituation, der Kommunikation auf der Bühne und im Theater als Ort öffentlicher Kommunikation überhaupt: ein "absonderbarer Vorgang," andere Vorgänge "auslösend," ein "Komplex von Gesten, Mimik, Aussagen, die ein Mensch an einen anderen richtet," die "Gesamthaltung vieler" und die "Grundhaltung" eines Menschen; er kann von einem anderen Gestus abgelöst werden, sich mit ihm in "auffälligen Knoten" verknüpfen, innerhalb eines anderen Gestus erscheinen (wie der Gestus des "Allezeugenanrufs" im Gestus der "Trauer").¹

Brecht selbst beschreibt zwar den Gestus, und was es mit ihm auf sich hat, in vielfältiger Weise, aber außer der Grundforderung: "Alles Gefühlsmäßige muß nach außen gebracht werden, das heißt, es ist zur Geste zu entwickeln," gibt er—zumal dem jungen Schauspieler—kaum Hilfen, wie denn dieser Gestus sich einstellen oder wie er erzeugt werden könnte.² Brecht geht es vor allem um ein ästhetisches Gestaltungsprinzip, nicht um methodische Anleitung. Damit bleiben

aber bestimmte Fragen des schauspielerischen Prozesses offen. Das Prinzip des Gestischen, mit dem Brecht die Möglichkeit gewinnt, Vorgänge und Erscheinungen sozialer Art in "Gesten" zu zerlegen, findet eine Entsprechung in den "Abschnitten" und "Aufgaben" bei Stanislawski. Abgesehen von bestimmten Unterschieden im Verständnis dieser Elemente, findet Stanislawski eine ähnliche Möglichkeit der Gliederung eines Handlungsweges, der bewußten Erfahrung von Abschlüssen, Zäsuren, Anfängen, Wendepunkten als Momenten eines Mikrokosmos innerhalb einer großen Form oder "durchgehenden Linie" von Handlungen. Der Begriff der "schöpferischen Aufgabe" psycho-physischer Art, die dann "organisch aus dem Abschnitt hervorgeht" oder ihn (umgekehrt) "hervorbringt," kennzeichnet einmal das methodische Interesse Stanislawskis, bringt aber mit dem Arbeitsprinzip des "ich will," das jede Aufgabe enthält ("Ich will—was?—tun?"), zugleich etwas Neues an Einsicht in den schauspielerischen Produktionsprozeß.³ Einmal markiert das "Ich will" die Schnittstelle, an der eine psychische Energie sich in eine körperliche verwandelt, zum andern kennzeichnet sie jede schauspielerische Handlung als "intentional," was im Alltagsverhalten, auch nicht im Verhalten der Figur, die aus der intentionalen Schöpfung des Schauspielers hervorgeht, keineswegs der Fall ist.

Über die reine Setzung des "Ich will" bei Stanislawski hinaus führt der Begriff des "sats" bei Barba, der den Vorgang des "Ich will" von der Seite des körperlichen Ereignisses her beschreibt. Der "sats" (das skandinavische Wort bedeutet etwa Ansatz) ist nach Barba eine "Energieladung," die "gesammelte Energie als Ausgangspunkt für eine Handlung im Moment, in dem wir alle unsere Kräfte konzentrieren, bevor wir sie in eine Handlung lenken." Das Modell Barbas ist die Startposition des Läufers—sie enthält im Ansatz des Starts zugleich das Ziel. "Nur in Hinblick auf etwas ganz Genaues formt sich die individuelle Energie zu einer genauen Aktion." Und zwar wirkt sie sowohl in Richtung der gedachten Aktion als auch—antagonistisch—in ihre Gegenrichtung; nicht unwesentlich ist dabei das Widerspiel der Sinne (in Richtung des Ziels, der Willensbewegung) und der körperlichen Absetzbewegung von dem Nicht-Gemeinten, der Abdruckkräfte.⁴ Der "sats" als Energieladung in einer natürlichen Dialektik der Kräfte enthält so in gleichsam mikroskopischer Dimension nicht nur die "Startposition" einer jeden Handlung, sondern zugleich die Ganzheit der Handlung selbst bis zu dem Punkt, für den die Willensbewegung die körperliche Energie konzipiert. Diese Gedanken

lassen sich in zweifacher Weise an Begriffe Brechts rückkoppeln. Dessen Prinzip des "Nicht-Sondern," das in jeder Handlung zugleich die Entscheidung gegen eine andere, vielleicht auch mögliche bewahrt, und damit grundsätzlich das dialektische Theaterverständnis, zielt ebenfalls auf eine "Absetzbewegung," die mit Barba als ein Zustand antagonistischer Körperspannungen verstanden werden muß. Ebenso sind die "auffälligen gestischen Knoten" oder "Wendungen" Orte der Energieverwandlung; sie sind körperlich dadurch "auffällig," daß die ankommende Endenergie eines Handlungszuges, einer Geste, eines "Gestus" also, in einen neuen "sats" eingeht oder dieser sich aus ihr in kleinen Stufungen neu bildet. Ähnlich sind gestische Widersprüche, Schichtungen, Ein- und Überlagerungen körperlich zu verstehen als sich verbindende oder gegensätzliche Energieansätze oder -dispositionen, die Handlungen, Gesten entstehen lassen oder auch unterdrücken. Widersprüchliche Energieansätze dieser Art sind übrigens auch in vielen Beispielen Stanislawskis angelegt: beim Weinenden, der verbergen will, daß er weint, beim Betrunkenen, der nüchtern scheinen, beim Geizigen, der freigebig sein will.

Nicht alle Gebärden, aber diejenigen, die vor allem für die Bühne interessant sind, lassen sich verstehen als eine angesetzte und zugleich nicht vollständig durchgeführte Handlung, also eine Verkörperung der Intention. Als eine solche Gebärde enthält sie den Energieansatz (sats) der Handlung und eine Grundbewegung, in der die Handlung noch "in nuce" oder "in statu nascendi" enthalten, erkennbar und spürbar ist. "Drohen" mit erhobener Faust etwa ist in diesem Sinn keine Handlung, sondern eine Gebärde (Geste), verweist aber auf die Handlung "Schlagen." Ähnlich kann diese ursprüngliche Handlungsenergie auch im Wort laut (Wortlaut) werden. Michael Tschechow spricht in diesem Sinn von der "Gestalt hinterm Wort." Seine "psychologische Gebärde" oder "Geste" bezieht sich allerdings nicht so sehr auf den Energie-Ansatz einer Handlung, sie ist vielmehr die Verkörperung einer gestischen Grundform, aus der Gesten und Handlungen im einzelnen sich artikulieren und aktuell herausbilden.⁵ Sie geht dem körperlich-intentionalen Verhalten bis zum Ausgangspunkt nach und berücksichtigt dabei zugleich die charakteristischen Formen, die eine wiederholte Willensbewegung, sich wiederholende Handlungsansätze, auch in den widersprüchlichen, sich gegebenenfalls untereinander behindernden und unterdrückenden Tendenzen im Körper hinterlassen. Die Körperlichkeit der Figur wird also geprägt von einer grundlegenden, allgemeinen

Handlungsintention oder -disposition. Von Brecht her formuliert wäre dies ein "Grundgestus," von Barba her ein Grund-"sats," unabhängig davon ob dies jeweils die ganze Rollengestalt betrifft, bestimmte Phasen ihres Handelns, das Verhalten in einer Szene oder an markanten Punkten einer Szene. Die Forderung Brechts, "alles Gefühlsmäßige...zur Geste zu entwickeln," scheint sich mir so über die angedeuteten Stationen schrittweise aufzuschließen—sowohl vom Vorgang selbst als auch vom methodischen Vorgehen her.

Das Bewußtsein des Schauspielers—doppelt und dreifach

Die Vorstellungen zum Gestus, zum methodischen Prinzip des "Ich will," zum "sats" und zur "psychologischen Geste," die hier in dem skizzierten "Dialog" zu einem geschlossenen Gedankengang zusammengeführt werden, gehen von der Prämisse aus, daß die Situation auf der Bühne für den Schauspieler von einer Auseinandersetzung zweier psychischer Zustände bestimmt wird, die sich in unterschiedlichen, aufeinander bezogenen Körperspannungen äußert. Intentionen, Gesten, Worte, Handlungen finden ihren eigentümlichen Widerstand im Körper selbst, von dem sie als Aktion ausgehen können. Ich kann meinen Körper, d.h. mich selbst, überhaupt nur als Widerstand spüren und damit als formbar fühlen, wenn ich mich in mir gleichsam von mir trenne, wenn ich also einem schöpferischen Zustand in mir ein Geschöpf, einem gestalten- den ein gestaltetes Ich gegenüberstelle. Dieser Vorgang ist besonders schön ausformuliert in dem Monolog Hamlets (II,2), in dem er über die Vortragsweise des alten Schauspielers und seine Schilderung der Zerstörung Trojas nachdenkt (und der auch dem Erinnerungsbuch Strasbergs *Ein Traum der Leidenschaft* seinen Titel gab):

Ist's nicht erstaunlich, daß der Spieler hier
bei einer bloßen Dichtung, einem Traum
der Leidenschaft, vermochte, seine Seele
nach eignen Vorstellungen zu zwingen,
daß sein Gesicht von ihrer Regung blaßte,
sein Auge naß, Bestürzung in den Mienen,
gebroch'ne Stimm' und seine ganze Haltung
gefügt nach seinem Sinn. Und alles das um nichts.
Um Hekuba! Was ist ihm Hekuba?⁶

Dem Spieler wird *bloße Dichtung* zum (eigenen) *Traum der Leidenschaft*, die seine *Vorstellungen* aufwühlt. Aber es wird eine Kraft dagegengesetzt, die seine *Seele* und ihre *Regung* nach diesen Vorstellungen *zwingt*, als Veränderung des *Auges*, der *Mienen*, der *Stimme*, der ganzen *Haltung* in Erscheinung zu treten, als Ausdruck des Körpers also. Diese Wirklichkeit aus *nichts* wird zur Gestalt ausgeformt—nach *seinem Sinn*. Und dies wird schließlich nicht als Ausdruck allein neu erfahrbar, sondern als etwas darüber Hinausgehendes, *Erstaunliches*: als Ausdrucks-*„Kraft.“*

Es ist ebenfalls erstaunlich (oder gerade nicht), daß bei allen Kontroversen und unterschiedlichen ästhetischen Akzentuierungen die Kontrahenten und die offenen oder geheimen Bündnispartner des theatertheoretischen und -praktischen Diskurses sich über diese Doppelung des Bewußtseins einig sind—soweit sie sich überhaupt damit beschäftigen, „ein literarisches in ein theatralisches Kunstwerk umzuwandeln“ (Tschechow). Schon der Begriff der *„Aufgabe,“* die den schöpferischen Prozeß steuert, markiert den Zwiespalt, in der Spannung zwischen *„Erleben“* und *„Verkörpern“* ist er grundsätzlich gegeben, in den Arbeitsformen der *„Psychotechnik“* wird er systematisch abgetastet, und obwohl für Stanislawski die *„Verheimlichung“* und letztlich die Auflösung dieses Zwiespalts im quasi natürlichen Handeln subjektives Ziel ist, die *„Überaufgabe“* hält ihn stets gegenwärtig. In ihr *„vertritt der Schauspieler...die Gesellschaft gegenüber seiner Figur“* (Brecht).⁷ Und so bejaht Stanislawski—gleichsam mit einem lachenden und einem weinenden Auge—am Ende das Gleichgewicht der widerstrebenden Kräfte: *„Der Schauspieler lebt, er lacht und weint auf der Bühne; doch lachend und weinend beobachtet er sein Lachen und Weinen. Und in diesem zwiespältigen Dasein, in diesem Gleichgewicht zwischen Leben und Spiel liegt die Kunst.“*⁸

Brecht, der die Brüche und Widersprüche liebt, beschreibt in seiner entsprechenden Formulierung eher den schwierigen Prozeß der gestaltenden Arbeit als fortdauernde Auseinandersetzung zwischen *„Spielen“* und *„Erleben“*; das Ziel ist hier wohl weniger ein *„Gleichgewicht,“* bestenfalls eine in Augenblicken und immer risikoreich ausbalancierte Spannung: *„In Wirklichkeit handelt es sich natürlich um zwei einander feindliche Vorgänge, die sich in der Arbeit des Schauspielers vereinigen (das Auftreten enthält nicht nur ein bißchen von dem und ein bißchen von jenem). Aus dem Kampf und der Spannung der beiden Gegensätze, wie aus ihrer Tiefe, zieht der Schauspieler seine eigentlichen Wirkungen.“*⁹ In dieser

Formulierung ist dann auch stärker der körperliche Spannungszustand zweier unterschiedlicher ("antagonistischer") Handlungsansätze oder "Grundgesten" angesprochen.

Ähnlich scharf, wenn auch zwischen anderen Kräften, ist dieser Zwiespalt bei Strasberg ausgesprochen. Hier besteht er zwischen der emotionalen Gegenwärtigkeit des Erlebens und dem gestalterischen Willen und der in ihm angelegten "Kontrolle": "Wenn der Schauspieler den Augenblick der höchsten Intensität erreicht, muß er imstande sein, die Konzentration seines Wahrnehmungsvermögens aufrechtzuerhalten, sonst gerät sein *Wille* außer Kontrolle und er wird vom emotionalen Erlebnis fortgerissen." "Das eigentliche Ziel der Übung zum emotionalen Gedächtnis besteht ja darin, den emotionalen Ausdruck unter Kontrolle zu bringen." Aber auch hier gibt es eine Art Vereinigung der widerstrebenden Kräfte, eine wechselseitige Stimulation von emotionaler Intensität und Kontrolle, ein auch als körperlichen Spannungszustand antagonistischer Kräfte verstehbares Wechselspiel, wie Strasberg aus der Arbeit mit einer Schauspielerin ableitet: "In dem Maße, in dem sie fähig ist, dieses Erlebnis neu zu schaffen, entwickelt sie auch die Fähigkeit, den Ausdruck ihrer Emotionen auf der Bühne zu kontrollieren."¹⁰

Noch eine Spur einsehbarer wird die Mehrspurigkeit des schauspielerischen Bewußtseins in den Vorstellungen Tschechows. Er spricht von drei unterscheidbaren Ich-Instanzen oder Ich-Zuständen, dem *Alltags-Ich*, das in den zugehörigen Körperzuständen, Vorstellungen und emotionalen Erfahrungen zum "Baumaterial" wird und sich aus der Verantwortlichkeit für den Gestaltungsprozeß zurückzieht und dem höheren *schöpferischen Ich* die Führung abtritt. Dieses höhere Ich beherrscht den schöpferischen Prozeß, formt das "Baumaterial," macht den Körper empfänglich für "die schöpferischen Impulse," "entschlackt" die Alltags-Gefühle, "oft unbedeutend und unästhetisch und sogar verfälscht durch Unzulänglichkeiten und Unwahrheiten": "Reale, im Leben gehegte Gefühle hemmen Inspiration; und umgekehrt: Inspiration hängt nicht ab von realen Gefühlen." Sie müssen vom Alltags-Ich abgelöst, zu reinem Material werden. Ihre neue Qualität ist, daß sie "mit-empfindend" sind und so zur emotionalen Substanz der darzustellenden Person werden können. Die dritte Ich-Instanz, das *dritte Bewußtsein* gehört dem von dir geschaffenen *Charakter*, es ist die geistige Schöpfung des höheren Ich: "Deine schöpferische Individualität erschafft es liebevoll während der Aufführung." In diesem—dem eigentlich schöpferischen—Vor-

gang auf der Bühne erhält auch das in den Hintergrund getretene Alltags-Ich eine "produktive" Funktion: "Es erfüllt die Mission eines Regulators." "Es zügelt die Inspiration des höheren Ich und sorgt für eine korrekt ausgeführte Spielhandlung."¹¹ In diesen Vorstellungen Tschechows ist der ganze komplexe Zusammenhang von Widersprüchen, psychischen Schichtungen, mit- und gegeneinander wirkenden Kräften noch einmal einsichtig auseinandergelegt. Zugleich wird deutlich, daß es eben dieser Widersprüche, Schichtungen und Wechselwirkungen grundsätzlich bedarf, um das Ereignis auf der Bühne Wirklichkeit werden zu lassen.

Brecht und die Anderen

Bei diesem kleinen Diskurs zwischen Brecht und anderen handelt es sich um eine Skizze, sozusagen um ein erstes Gespräch unter meiner Moderation. Es war nicht die Absicht, die angesprochenen Themen systematisch auszudiskutieren, noch die unterschiedlichen "Positionen" vorschnell zu harmonisieren. Es ging mir letztlich auch gar nicht um die Disputanten und ihre spezielle "Meinung," die eben als "Meinung" auch nicht ablösbar ist von den Verhältnissen, in denen sie gearbeitet haben, und den Zielen, die sie dort verfolgten. Aber die Gedanken, die ihnen bei dieser Arbeit kamen, und die Erkenntnisse, die sie aus ihr zogen, sind ja immer zugleich Gedanken und Erkenntnisse zur Sache, und zwar zu einer Sache, die zu durchleuchten, die Gedanken und Erkenntnisse eines einzelnen aus vielen Gründen nicht ausreichen, zumal immer das unausgesprochen und unreflektiert bleibt, was dem jeweils einzelnen selbstverständlich scheint, was ihm nie zum Problem wurde und damit in Blick und Bewußtsein kam oder für das er kein Sensorium besaß. In gewissem Sinn bedarf es der "Verfremdungen" durch ein Herauslösen des einzelnen Gedankens aus seinem ursprünglichen Verwendungszusammenhang und seine neue Verknüpfung in einer vielleicht neuen Umgebung, damit er wieder fruchtbar und aussagekräftig werden kann. Die wäre durchaus auch ein brechtsches Verfahren. So sinnvoll es ist, die Brechtexegese der Brechtexperten weiterzutreiben, so unsinnig wäre dies in dem angesprochenen Arbeitszusammenhang der Schauspielausbildung, so unsinnig wäre es, gerade das Vergangene, Zeitgebundene, Höchstpersönliche, also Abgelegte, zum "Modell" zu machen, wo es um heutiges Theater und womöglich das von morgen geht. Aber das gilt für alle Teilnehmer des Disputs. Sie sind

interessant und stimulierend nicht so sehr als einzelne, sondern im Rahmen eines fortdauernden Dialogs um die Sache des Theaters.

ANMERKUNGEN

¹ Der Begriff des "Gestus" ist ausführlich diskutiert in Hans Martin Ritter, *Das gestische Prinzip bei Bertolt Brecht* (Köln: Prometh, 1986). Die Formulierungen Brechts finden sich in den *Gesammelten Werken* (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1967) 15: 409, 16: 753 und 12: 458.

² Brecht 15: 345.

³ Konstantin S. Stanislawski, *Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst I* (Berlin: Das europäische Buch, 1981) v.a. 131ff.

⁴ Eugenio Barba (Odin Teatret), *Bemerkungen zum Schweigen der Schrift* (Schwerdt: Theaterassoziaton, 1983) 34ff.

⁵ Michael Tschechow, *Werkgeheimnisse der Schauspielkunst* (Zürich und Stuttgart: Classen, 1979) 61ff., und Tschechow, *Die Kunst des Schauspielers*, Moskauer Ausgabe (Stuttgart: Urachhaus, 1990) 45ff.

⁶ Is it not monstrous that this player here,
But in a fiction, in a dream of passion
Could force his soul so to his own conceit
That from her working all his visage wanned,
Tears in his eyes, distraction in his aspect,
A broken voice, and his whole function suiting
With forms to his conceit? And all for nothing!
For Hecuba!
What's Hecuba to him...

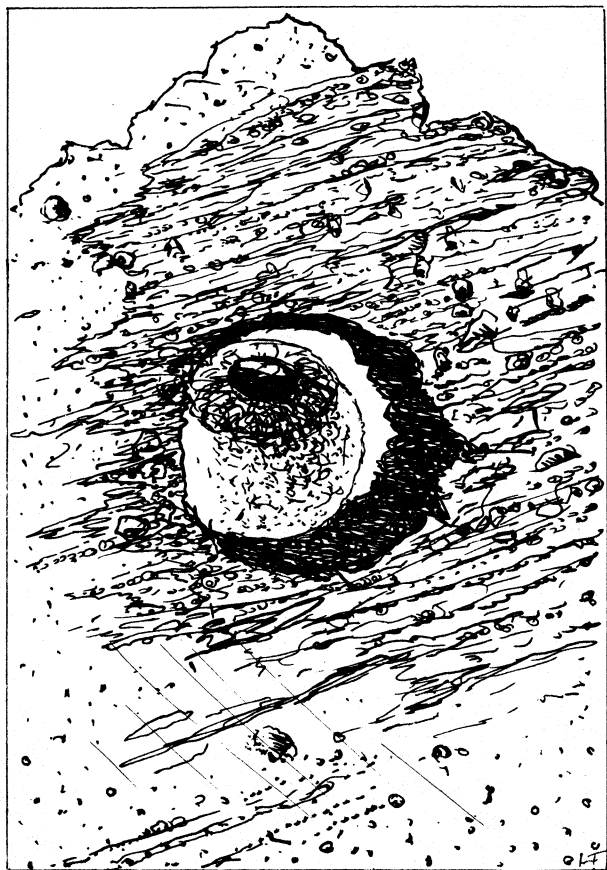
⁷ Brecht 16: 863.

⁸ Stanislawski 289.

⁹ Brecht 16: 703.

¹⁰ Lee Strasberg, *Ein Traum von Leidenschaft* (München: Schirmer, 1988) 141f. und 178.

¹¹ Tschechow, *Werkgeheimnisse*, 79ff.



Hannelore Teutsch, Untitled I (1992)

Brecht's Manual of Instruction

The poem "Verwisch die Spuren" has inspired radical readings, from a document of "dionysian self-denial" to a behavioral code for emigrants. In 1930 Benjamin read it as a manifesto of the "destructive personality" and ten years later as "formulations of KGB practices." The reactions were prompted by a poetic structure in which two procedures overlap: the Nietzschean inspired strategy of jeopardizing the subject and the recourse to the form of behavioral codes from the seventeenth century. In Balthasar Gracián's *Manual of Instruction* we find an active subject who needs the external voice to survive. In Serner's Dadaist variant *Handbrevier für Hochstapler* (1927), the external voice can no longer prevent the person's ruin. As in Brecht's *Lesebuch* the subject is in a state of chronic alarm. The reason for this quiet panic can be found in an almost invisible, grotesque detail: the hat.

Le Livre d'instruction de Brecht

Le poème "Verwisch die Spuren" a donné lieu à maintes lectures radicales. On l'a lu comme un document d'"abnégation dionysienne" ou comme un code de conduite à l'usage des émigrés. En 1930 Benjamin y a découvert un manifeste de la "personnalité destructrice" et dix ans plus tard les "formulations des pratiques du KGB." Les réactions étaient occasionnées par une structure poétique dans laquelle deux processus s'imbriquent l'un dans l'autre: d'une part la stratégie inspirée de Nietzsche qui compromet le sujet, de l'autre le recours à la forme des codes de conduite datant du dix-septième siècle. Dans *Le Livre d'Instruction* du Balthasar Gracián on trouve un sujet actif qui a besoin de la voix externe pour sa survie. Dans une variante dadaïste de Serner, *Handbrevier für Hochstapler* (1927), la voix externe ne peut plus conjurer la destruction de la personne. Tout comme dans le *Lesebuch* de Brecht, le sujet se trouve dans un état de crainte chronique. La raison de cette panique tranquille est située dans un détail presque invisible, un détail grotesque: le chapeau.

El Manual de Instrucción de Brecht

El poema "Verwisch die Spuren" ha inspirado lecturas radicales, desde un documento de "autonegación dionisiaca" hasta un código de conducta para inmigrantes. En 1930, Benjamin lo leyó como un manifesto a la "personalidad destructiva" y diez años más tarde como "formulaciones de las prácticas de la KGB." Estas reacciones fueron instigadas por la estructura poética en la que dos procedimientos se superponen: la estrategia inspirada en Nietzsche de poner en peligro al sujeto y el recurso a la forma de códigos de comportamiento del siglo XVII. En el *Manual de Instrucción* de Balthasar Gracián encontramos un sujeto activo que necesita la voz externa para sobrevivir. En la variante dadaísta de *Handbrevier für Hochstapler* (1927) de Sterner, la voz externa ya no puede prevenir la ruina de la persona. Como en *Lesebuch* de Brecht, el sujeto está en un estado de alarma crónica. La razón para este quieto pánico puede ser encontrada en un detalle casi invisible, grotesco: el sombrero.

Brechts Hand-Orakel

Helmut Lethen

VERWISCH DIE SPUREN

Trenne dich von deinen Kameraden auf dem Bahnhof
Gehe am Morgen in die Stadt mit zugeknöpfter Jacke
Suche dir Quartier, und wenn dein Kamerad anklopft:
Öffne, o öffne die Tür nicht
Sondern
Verwisch die Spuren!

Wenn du deinen Eltern begegnest in der Stadt Hamburg oder
sonstwo
Gehe an ihnen fremd vorbei, biege um die Ecke, erkenne sie nicht
Zieh den Hut ins Gesicht, den sie dir schenkten
Zeige, o zeige dein Gesicht nicht
Sondern
Verwisch die Spuren!

Iß das Fleisch, das da ist! Spare nicht!
Gehe in jedes Haus, wenn es regnet, und setze dich auf jeden
Stuhl, der da ist
Aber bleibe nicht sitzen! Und vergiß deinen Hut nicht!
Ich sage dir:
Verwisch die Spuren!

Was immer du sagst, sag es nicht zweimal
Findest du deinen Gedanken bei einem anderen: verleugne ihn.
Wer seine Unterschrift nicht gegeben hat, wer kein Bild hinterließ
Wer nicht dabei war, wer nichts gesagt hat
Wie soll der zu fassen sein!
Verwisch die Spuren!

Sorge, wenn du zu sterben gedenkst
Daß kein Grabmal steht und verrät, wo du liegst
Mit einer deutlichen Schrift, die dich anzeigt
Und dem Jahr deines Todes, das dich überführt!
Noch einmal:
Verwisch die Spuren!

(Das wurde mir gelehrt.)

aus: Bertolt Brecht, *Gedichte I*, Große Berliner und Frankfurter
Ausgabe (Berlin: Aufbau; Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1991) 11: 157.

I

Wie 1930 vorhergesagt, wurde "Verwisch die Spuren" im Zeitraum von 66 Jahren ein "trigonometrisches Zeichen," von allen Seiten dem Winde ausgesetzt. Es forderte—"wie die Orakel"—zum Mißverstandenwerden heraus.¹

Kaum ist das Gedicht erschienen, wird die schriftlose Grabplatte seiner letzten Strophe zum Zeichentisch für Konstrukteure; 1930 entdeckt Walter Benjamin auf ihm die Spur des "positiven Barbarentums" der Avantgarde: Die Entfernung der Schrift, die auf ein Subjekt hinweisen könnte, erzeugt die erwünschte tabula rasa. Wir sehen einen "destruktiven Charakter" am Werk, der reinen Tisch macht mit einer auf Identität fixierten Kultur, um frische Luft und freien Raum für unbegrenzte Bewegung zu gewinnen. Nach 1933 entdeckt Arnold Zweig im Gedicht Verhaltensregeln für Emigranten, die sich in den fremden Städten des Exils verlieren, während Benjamin in ihm nun nachträglich noch Anweisungen für den im Untergrund der Republik operierenden Revolutionär erkennt.² Unter die wohlwollenden Stimmen mischt sich die Orthodoxie, die von der Attitüde der Sachlichkeit, die in derlei Gedichten zum Ausdruck komme, nichts wissen will. Der ungarische Marxist Béla Balázs enthüllt in ihr den Nietzscheanischen Hang zu "dionysischer Selbstverleugnung," der sich im Gedicht ebenso dokumentiere wie der Zug zu einer Politik, die mit den Wölfen heule.³ Ende der 30er Jahre entdeckt Benjamin das "sadistische Element" im *Lesebuch für Städtebewohner* und bezeichnet seinen früheren Kommentar als "fromme Fälschung." Der "prophetische Charakter," den er den Gedichten zugeschrieben habe, sei vom historischen Prozeß auf makabere Art bestätigt worden: "In Wahrheit schlägt sich in den gedachten Partien dieser Gedichte in der Tat diejenige Verfahrensweise nieder, in der die schlechtesten Elemente der KP mit den skrupellosesten des Nationalsozialismus kommunizierten." In bestimmten Zügen der Gedichte erkennt er jetzt "Formulierungen der GPU-Praxis." Im Zentrum seiner Revision steht das Gedicht Nr.3; wir werden sehen, wie dieses mit Nr.1 verwoben ist.⁴ Ende der 70er Jahre findet Franco Buono im Gedicht Anleitungen für die Stadtguerilla;⁵ im milderen Licht der Psychoanalyse betont man sodann das Moment des Masochismus; in den 80er Jahren dominiert die Lesart als pädagogisches Gedicht und jetzt ist es an der Zeit, in ihm ein Vergeßmaschinchen zu verehren. Der Text überdauert die Gezeiten:

So geht es mit den Linnen
So ging es auch mit mir.
Die schnellen Wasser rinnen
Und aller Schmutz ruft: Hier!⁶

Der "Destruktive Charakter," meinte Benjamin 1930, setze ein Signal, das von allen Seiten "dem Gerede" ausgesetzt sei. Das "Gerede," das Brechts "Verwisch die Spuren" ausgelöst hat, dreht sich seit einem halben Jahrhundert um die Struktur einer polaren Spannung:

Ich-Panzerung	versus	Ich-Entgrenzung
sadistischer Roboter	versus	dionysischer Rausch
reflektiv handelndes	versus	Selbstvergessenheit
Subjekt		
Logik der Konspiration	versus	Meditation
Maskerade des virilen	versus	Subjektauflösung
Narzißmus		

Die Lektüre entmischt und polarisiert. In Entscheidungssituationen wird diese Mechanik forciert. Faßt man alle Lektüren zusammen, so verbindet sich in ihnen Lust an der Dezentrierung mit ihrer Abwehr. Was in Benjamins erster Reaktion noch miteinander verbunden war, hat sich im Lauf der Zeit so entmischt, daß sich die Lesarten unversöhnlich anzustarren beginnen.

Die extremen Unterschiede der Reaktionen wurden durch die Struktur des Gedichts ausgelöst; denn im Gedicht überschneiden sich zwei Verfahren. Eine von Nietzsche inspirierte Prozedur, das Subjekt aufs Spiel zu setzen, trifft auf eine Verhaltenslehre, die mit einem Subjekt rechnet, das zwar völlig intakt im Sinne der Handlungsfähigkeit ist, dem aber die Kennzeichen des bürgerlichen Subjektes fehlen, die der Bildungsroman des 19. Jahrhunderts dem 20. zugespielt hat. In den Jahrzehnten der europäischen Avantgarde 1910-1930 fand man ausgerechnet in den Verhaltenslehren des 17. Jahrhunderts eine *äußere Stimme*, die anleitet, wie zu leben sei. Jenseits der bürgerlichen Konstitution des Subjekts fängt weder Ödnis und schwarze Wüstenei noch eine polymorph-perverse Spielwiese der Subjektlosigkeit an, sondern ein *anderer Typus* des Subjekts, dessen Spuren ich im Gedicht "Verwisch die Spuren" suche.

II

“Der Mensch hat eine Bestimmung: Leben, d.h. sich bewegen,” notiert im Jahre 1943 der Romanist Werner Krauss. Der Gelehrte wartet im Zuchthaus Plötzensee auf die Vollstreckung seines Todesurteils und vertreibt sich die Zeit mit der Niederschrift einer Abhandlung über die “Lebenslehre” des spanischen Jesuiten Balthasar Gracián.⁷ So erscheint über dem Zuchthaus “Fortuna,” die bei Gracián nicht blind ist, sondern “Luchsaugen” hat und intellektuell bezwungen werden kann.

Gracián dient als Ratgeber auf einem verminten Gelände, auf dem man keinen Schritt tun kann, ohne vorher zu sehen, wo man den Fuß hinsetzt. Moral gibt in dieser Situation keinen Kompass an die Hand. Inmitten allgemeiner Bedrohtheit, lernt Krauss bei Gracián, “reduziert sich die ganze Moral auf taktische Regeln.” Sein *Handorakel* von 1647 verspricht Anleitung für Situationen, in denen das Dasein “bodenlos” ist und die Wahrheit sich mit “schweren Erkältungserscheinungen” in den letzten Winkel zurückgezogen hat.⁸

Der Rückgriff auf das agonale Weltbild Graciáns und sein Kultbuch über “die Kunst der Weltklugheit” ist keine Ausnahme in den Jahrzehnten der historischen Avantgarde. Magnetisch wird man von dem Typus des handelnden Subjekts angezogen, den man im 17. Jahrhundert zu finden hofft.

Das in Graciáns Verhaltenslehre unterwiesene Subjekt verfügt über keinen inneren Kompass; den inneren Regulator, das Gewissen, hat der Jesuit aus der Figur entfernt. Er hat ein Subjekt im Visier, das der *äußeren Stimme* bedarf. “Persona” nennt Krauss diese Figur und definiert sie bündig als “der äußere Mensch in der Zucht des Geistes.”⁹ Die “persona” Graciáns kennt weder die weltlose Innerlichkeit des bürgerlichen Individuums noch die protestantische des Gewissens; Introspektion ist ihr Fall so wenig wie Gewissenserforschung.

Wie vergewissert die persona sich also ihrer *Identität*? Graciáns “persona” entwirft ein zweckmäßiges Bild von ihrer Identität in der Fremdwahrnehmung der mit ihr wetteifernden Subjekte. Da diese Mitwelt immer unversöhnlich ist, wirft ihr Spiegel dem Subjekt ein Bild realitätstüchtiger Selbsterkenntnis zu; denn es geht ums Überleben. Nur die gespannte Wachsamkeit und die Bereitschaft, sich jederzeit aus Bindungen zu lösen, gewährleisten Mobilität. Darum darf sich die vollendete persona auch auf keine Eigenschaft festnageln lassen. Eigenschaftslosigkeit erhöht den Aktionsradius! Graciáns “persona” ist ein Trennungskünstler männlichen Geschlechts.

Sein Handorakel warnt davor, sich zu weitgehend zu individualisieren. Ein "authentischer" Charakterzug mag zwar in ruhigeren Zeiten sowohl der Aufrichtigkeit als der Unterscheidung dienen, vorläufig ist er aber ein Defekt: "Sich individualisieren ruft nur unliebsames Aufsehen hervor!"¹⁰

Wenn in einer historischen Situation die Horizonte der Orientierung einstürzen und der Bewegungsraum des Menschen unter extrem agonaler Spannung steht, schlägt die Stunde der Verhaltenslehren. Warum sollte sich Graciáns *Handorakel* nicht eignen für die Zeiten der "totalen Mobilmachung"?

III

Die Helden der monumentalen Geschichte steigen, wie Nietzsche bemerkt, mit Ironie ins Grab, weil sie gewiß sein dürfen, daß das "Monogramm ihres eigensten Wesens" als Spur nicht ausgewischt werden kann.¹¹ Das farblosere Subjekt der antiquarischen Geschichtsschreibung dagegen nistet sich in der Sammlung der Dinge ein, die die Fingerabdrücke des Sammlers tragen. Die Spur der Erdentage zu verwischen, bedeutet für beide Arten des Subjekts, die der monumentalen und antiquarischen Geschichtsschreibung, Auslöschung der Identität; Totenklagen und Gedenktage, die Rituale der Rückversicherung, finden nicht mehr statt. Im Gedicht wird angeordnet, Schritt für Schritt die kollektiven und die individuellen, die organischen und skripturalen Gedächtnisspeicher aufzuheben. Der Kohorte und Kameraderie folgen Familie, Besitztum, Schrift, Bild und Grabstein. Was bleibt von der Identität übrig, wenn dem Subjekt alle Spiegel der Erinnerung entzogen sind?

"Gepäckerleichterung" wünschte Ernst Jünger sich. Sein Subjekt legt den "Bleipanzer" des Historismus ab, um den Anforderungen der Mobilmachung zu entsprechen. Jüngers Terminus schraubt das Motiv des Vergessens an das Kollektiv des Militärs. Das erste Wort von Brechts Gedicht enthält dagegen die Weisung, sich von der Kohorte des Militärs zu trennen; der Wegfall der Entlastung des Individuums durch die Institution wird durch das Gebot, auch die Familie zu verlassen, radikalisiert. Sodann wird jedes Moment der Wiederholung untersagt, die Rede entautomatisiert, die elementaren Spiegel des Narzißmus entfernt. Kurz, alle Momente der Subjektkonstituierung werden gelöscht, so daß nur noch der Hut als Andenken den Ursprung verrät; ein Hut, der, tief in die Stirn gezogen, mit den individuellen Gesichts-

zügen die physiognomischen Zeichen der Expression verbirgt. Keine Spur von Panik, stattdessen ein Subjekt, dem die Besonnenheit gelassen ist, seinen Tod zu arrangieren und sein Testament aufzusetzen, das er freilich nicht mit seiner Unterschrift beglaubigen darf, so daß dem Mißbrauch Tür und Tor geöffnet und damit zu rechnen ist, daß der Grabstein unter Mißachtung des letzten, aber nicht autorisierten Willens doch noch beschriftet wird.

“Verwisch die Spuren!”—das ist eine vertrackte Geste, weil sie auch noch zu löschen beansprucht, was sie als Geste repräsentiert.

“Schwamm drüber!” heißt es in *Mann ist Mann*, als Galy Gay mit dem Mann konfrontiert wird, mit dessen Namen er inzwischen versehen wurde:

Oh ihr Knäblein, warum habt ihr mich statt Galy Gay nicht gleich Garniemand genannt. Das sind gefährliche Späße, sie hätten nicht gerade so gut böse ausgehen können. Aber ich sage da: Schwamm drüber, austreichen, sich vertragen....¹²

Da diese Abwandlung der Redensart “Vergeben und Vergessen” noch einen kleinen Gnadenakt enthält, wirkt sie im Munde Galy Gays zwangsläufig zynisch, denn er weiß, daß er den anderen Namen geraubt hat und folglich als Gnadeninstanz denkbar untauglich ist. Wenn, wie er inzwischen gelernt hat, jedermann nur “Irgenwer” ist, kann ein Namens austausch unmöglich so fatal sein, wie die anachronistische Person, die vor ihm steht, vorgibt.

“Schwamm drüber!”—das ist die Formel für einen Initiationsritus, mit der die Person einem Kollektiv einverleibt wird, die erkannt hat, eigentlich “niemand” zu sein und die Erinnerung an die Schmerzen dieser Prozedur auslöschen will.

“Schwamm drüber!”—das kann aber auch die Geste bezeichnen, mit der sich die Schauspielerin die Schminke, die dem Gesicht die Qualität eines gestischen Zeichens verliehen hatte, wegwäscht, wie Gerhard Neumann erläutert hat.¹³ Ganz Natur, verliert sie ihre Besonderheit.

“Schwamm drüber!”—gehört als Geste zu den nichttendenzwollenden Waschroutinen und Waschvorschriften, die sich in Brechts Texten finden und in denen Rainer Nägele eine Spielart der Katharsis entdeckt hat: in den Waschroutinen ist zu erfahren, “daß der Körper weder zu purem Geist noch zu purer Materialität zu reinigen ist.”

“Schwamm drüber!”—dazu gehört auch die grausame Version des Auslöschens im Kalk der *Maßnahme*.

“Schwamm drüber!”—diesem Diktat entzieht sich aber auch “das Kind das sich nicht waschen wollt.”

Den historischen Index, der der Geste der Herstellung einer tabula rasa anhaftet, hat Benjamin in seiner ersten Lesart von 1930, in der er das Gedicht als Dokument eines zeitlosen “Charakters” las, kaum verwischt. Das Gedicht zitiert den Gestus einer von Nietzsche inspirierten Avantgarde, ist geprägt von deren Rebellion gegen den Historismus, von ihrer Rhetorik des Vergessens, dem Pathos des Schiffeverbrennens und dem Kult des Auslöschens, —und in ihm glimmt die okkulte Hoffnung, daß nichts so gründlich erneuern werde wie das Vergessen.¹⁴

Allerdings werden wir sehen, daß das Gedicht die zeitgenössische Programmatik in das Spiel des Textes einbezieht und nicht unbeschadet läßt. So können wir in ihm durchaus die Form des Wunsches nach “reiner Präsenz” entziffern, wie sie Paul de Man einmal in *Blindness and Insight* formuliert hat:

Modernity exists in the form of a desire to wipe out whatever came earlier, in the hope of reaching at last a point that could be called a true present, a point of origin that marks a new departure. This combined interplay of deliberate forgetting with an action that is also a new origin reaches the full power of the idea of modernity.¹⁵

Diese Hoffnung muß damit rechnen, daß sie im Brechtschen Gestus des “Verwisch die Spuren” und “Schwamm drüber” bitter enttäuscht wird. Den Wunsch nach “reiner Präsenz” lösen Brechts lyrische Texte aus, um ihn in Paradoxien zu führen.

IV

“Bringt endlich der Tod das ersehnte Vergessen,” schreibt Nietzsche in “Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben,” so “fördert er nur die Erkenntnis, daß das Dasein ein ununterbrochenes Gewesensein ist, ein Ding, das davon lebt, sich selbst zu verneinen und zu verzehren, sich selbst zu widersprechen.”¹⁶ Zu einem solchen Prozeß des “Selbstverzehr” will Brechts Gedicht offensichtlich anleiten. Während aber Nietzsche den Mangel des Menschen bemerkt, “das Vergessen nicht lernen zu können,” wird das Vergessen in Brechts Verhaltensregeln als Lernpensum über das Subjekt

verhängt. Zwar hatte auch Gracián in seinem *Handorakel* das "Vergessen können" in seine Direktive Nr. 262 aufgenommen, hatte aber eingeräumt, daß das Vergessen kein Gegenstand der Instruktion sein dürfe, wenn das Gebot nicht gegenteilige Folgen zeitigen solle:

Vergessen können: es ist mehr ein Glück als eine Kunst. Der Dinge, welche am meisten fürs Vergessen geeignet sind, erinnern wir uns am besten. Das Gedächtnis ist nicht allein widerspenstig, indem es uns verläßt, wenn wir es am meisten brauchen, sondern auch töricht, indem es herangelaufen kommt, wenn es sich gar nicht paßt....

Die Schwierigkeit, dem Vergessen die Form einer Verhaltensregel zu geben, kann der Vergleich mit einem späteren Gedicht Brechts aus den dreißiger Jahren verdeutlichen. Im Gedicht "Lob der Vergeßlichkeit" wird das Vergessen nicht mehr als Imperativ ins Feld geführt, sondern dem natürlichen Gang der Dinge zugeordnet. Das Gedicht hebt mit Brechts notorischem Kraft-durch-Trennung-Motiv an:

Gut ist die Vergeßlichkeit!
Wie sollte sonst
Der Sohn von der Mutter gehen, die ihn gesäugt hat?
Die ihm die Kraft seiner Glieder verlieh und
Die ihn zurückhält, sie zu erproben?

und mündet, nachdem drei Strophen den Eindruck des Fortschreitens der Generationskette erzeugt haben, in die 5. Strophe:

Wie erhöbe sich ohne das Vergessen der
Spurenverwischenden Nacht der Mensch am Morgen?
Wie sollte der sechsmal zu Boden Geschlagene
Zum siebten Mal aufstehen
Umzupflügen den steinigen Boden, anzufliegen
Den gefährlichen Himmel?

um mit der Conclusio zu schließen:

Die Schwäche des Gedächtnisses verleiht
Den Menschen Stärke.

In diesem Gedicht fehlt die Instanz, die autorativ zum Vergessen auffordern würde. Es ist die "Nacht," die die Spuren verwischt. Das Spurenverwischen ist dem Menschen aus der Hand genommen. Die Avantgardegeste des Vergessens ist enteignet. Sie wurde den Notwendigkeiten des Generationenwechsels und den Ritualen des Alltags einverleibt. Inzwischen spricht die desillusionierte Anthropologie der 30er Jahre. Aber die Conclusio erinnert nicht ohne Trotz an die obsolet gewordene Geste, als wenn sich aus ihr immer noch Energie zum Widerstand holen ließe. Erinnert das Gedicht nicht an Camus' "Mythos des Sisyphos"? Nachdem der Mensch Montags, Dienstags, Mittwochs, Donnerstags, Freitags und Samstags niedergeschlagen wurde, sollte er sich am arbeitsfreien Sonntag aufrichten? Um den Zyklus nicht zu unterbrechen? Der Boden ist nicht urbarer geworden und der Himmel bleibt trotz Aufklärung und Charles Lindbergh von Dämonen bewohnt (er hat kein so "schlechtes Gedächtnis," wie Brecht im "Großen Dankchoral" der *Hauspostille* gehofft hatte). Läßt Brecht die Kette der Geschlechter in den Kreisgang der Geschichte einbiegen? Besteht die "Stärke" der Conclusio nur darin, daß die Schwäche des Gedächtnisses die Illusion des Neubeginns nährt?¹⁷

In den dreißiger Jahren wird die autorative Geste des "Verwisch die Spuren" aufgegeben. Brechts Einleitungsgedicht des *Lesebuchs für Städtebewohner* aus dem Jahre 1926 nimmt eine prekäre Mittelstellung zwischen dem makaberen "Lob der Vergeßlichkeit" und der frühen Lyrik ein. Seine Form der Verhaltenslehre hält auf Biegen oder Brechen widerstrebende Tendenzen des Vergessens-Motivs zusammen. Denn im Frühwerk hatte das Motiv des Vergessens eine Dynamik entwickelt,¹⁸ die die neusachliche Verhaltensdirektive von 1926 unterläuft:

—"Verschwimmen" und "Zerfließen" waren Arten des "Vergessens," das den Ich-Panzer auflöst, Vermischungen erlaubt, Differenzen aufhebt, Subjekt-Konstruktionen als komisch erscheinen läßt;

—"Vergessen" sollte es ermöglichen, jeder Vorschrift, jeder moralischen Kontrolle, sei es der internen des Gewissens, sei es der externen ideologischer Systeme, zu entinnen (es konnte darum auch nicht vorgeschrieben werden!);

—"Vergessen" war eine Ermunterung zum Carpe diem und zur Lust am Transitorischen;

—"Vergessen" wurde in der Tradition Nietzsches als produktive Form der Einverleibung, des Verzehens, des

verschwenderischen Konsums gepflegt;
—“Vergessen” war eine Form der Inszenierung von
Erinnerung in Brechts Liebeslyrik—Gerhard Neumann hat
das erläutert.

Walter Benjamin erkannte 1930 offenkundig noch die Spuren
des karnevalistischen Vergessen-Motivs in “Verwisch die
Spuren”; Béla Balász witterte damals schon die Konterbande.
Ist im Gedicht das Echo des Frühwerks verstummt?

Wir vermuten, daß das Gedicht auf die Tradition der
Verhaltenslehrbücher anspielt und in seinem Sprachgestus
(“Öffne, o öffne...”) den christlichen Gebots-Katalog zitiert, um
dann in einer *Engführung* die strikten Regeln mit der Lust an
der Grausamkeit der Identitätsauflösung zu kombinieren.
Andererseits klemmt das Gedicht das Nietzsche-Motiv des
Subjekts im lustvollen Prozeß der Verneinung in das starke
Gehäuse einer Verhaltenslehre ein. Die Reaktionen auf das
Gedicht haben diesen Knoten durchschlagen; merkwürdig
genug wurde dabei die *rhetorische Struktur* des Gedichtes
selten beachtet.

V

Bis zu diesem Zeitpunkt haben wir versäumt, die herr-
schende Lesart mitzuteilen. Wo das Paradox Knoten schnürt,
winkt die Therapie. Unser Problem ist pädagogisch auflösbar.

Listig verweist man uns auf das Gedicht Nr. 10 des Zyklus,
das man zum “Schlüsselgedicht” erhebt. Dort heißt es bekannt-
lich:

Wenn ich mit dir rede
Kalt und allgemein[...]
So rede ich doch nur
Wie die Wirklichkeit selber[...]

“Im letzten Gedicht,” so liest man, “tritt der Dichter aus
seinem Versteck hervor,” um das “Scheinverhalten” zu entlar-
ven.¹⁹ Damit wird das Gedicht in eine Tradition der *rhetori-
schen Ironie* gerückt, der wir uns kurz zuwenden müssen, weil
schon die Verhaltenslehre Graciáns bei ihren Gegenspielern
aus dem Lager der lutherischen Authentizität in den Verdacht
der “Verstellung” geriet. Außerdem wäre es durchaus plausi-
bel, das “Lob der Vergeßlichkeit” in die Tradition von Erasmus’
“Lob der Torheit” zu stellen.

Die rhetorische Ironie kennt zwei Verfahrensweisen der Rede, die *simulatio* und die *dissimulatio*. Während die *Dissimulation* in dem negativen Akt besteht, das eigentlich Gemeinte zu verbergen, ist es Kennzeichen der *Simulation*, das Uneigentliche als Positives zu präsentieren. "Die simulatorische Ironie besteht demnach in der durchsichtigen Vortäuschung eines gegenteiligen Standpunkts und die dissimulatorische in der erkennbaren Verheimlichung der eigenen Überzeugung," lese ich in einer Abhandlung zur *Fundamentalrhetorik*.²⁰

In ihr wird ein "Ich" vorausgesetzt, das souverän seine Grenzen zieht und sich durch seine spezielle Befähigung zur doppelten Negation aus dem Einerlei der Kommunikation heraushebt. Im komplizierten Verfahren der *Simulation* entsteht ein unverwechselbar "authentischer Personalstil" (doppelte Negation ohne *decorum* im lakonischen Stil!), der auf ein Individuum schließen läßt, das als Rhetor individuelle Spuren hinterlassen will. So betrachtet, gehören die Szenarien der Trennung, die das Gedicht *Revue* passieren läßt, zur Ausbildung eines versatilen Selbst, das in seinem schwarzgefärbten *mundus rhetoricus* Bilder des "Andersseinkönnens" bis zum Punkt der Selbstauslöschung durchspielt.

Wiederholung ist das Medium, in dem Rhetorik gelernt wird, Gedächtnis ist ihr Reservoir; was also tun, wenn mit den Gedächtnisspeichern auch die Rhetorik als Gehäuse oraler Überlieferung ausgelöscht wird? Auch diese schlaue pädagogische Rettung des selbstmächtigen Subjekts wird vom Gedicht provoziert, um ins Paradox getrieben zu werden. Denn wo ist die Sprechinstanz "versteckt" und was ist das Schicksal des "Ich" im ganzen Zyklus des *Lesebuches*? Die Sprechinstanz sollte sich, nach Brechts Willen, im *Grammophon* befinden; die Gedichte waren als Texte für Schallplatten gedacht. Zwischen den zum *Lesebuch* gehörigen Gedichten findet sich der Hinweis "Einmaliges Abspielen der Platte genügt nicht."

Die Suche nach dem Ort des Sprechers macht uns auf eine Komplikation aufmerksam, der wir bis zu diesem Zeitpunkt—durchaus mit dem Strom der Rezeptionsgeschichte schwimmend—ausgewichen sind: Die Klammer, die wie ein philologischer Quellenverweis die Herkunft der Stimme, die den Kreis der Handlungsmöglichkeiten vorschreibt, angeben soll, führt uns vielleicht an den Ort, von dem aus gesprochen wird. Während im graphischen Schriftbild die Klammer mit einem Blick zusammen mit den Verhaltensregeln erfaßt werden kann, schiebt die Schallplattenstimme den Moment der Enthüllung der "Simulation" bis zur letzten Zeile vor sich hin.

Was aber enthüllt die Klammer "Das wurde mir gesagt (1926), gelehrt (1938)"? Schlagartig ändert sich mit der Klammer der performative Status der Anleitung: der Sprecher, der bis zu diesem Punkt mit autoritär-pathetischem Gestus das Gebot des Verwischens diktiert zu haben schien, rückt jetzt als *Medium* und Adressat einer anonymen Befehlsausgabe in den Blick. Ist es eine Stimme aus dem Off, der sich der Adressat der Verhaltenslehre so assimiliert hat, daß er erst nachträglich und anstandshalber ihre Herkunft mitteilt? Da in den Ratschlägen eine Serie von Motiven des Autors enthalten ist (das Lob der Trennung und Vergeßlichkeit, die Ausschaltung der "Expression" und das Bild des "Essers mit den eisernen Kinnbacken der das Haus der Welt leermacht" [Benjamin]) lag es nahe, das in der Klammer sprechende "Ich" als Medium der Autorenstimme zu identifizieren. Allerdings ist nicht klar, ob das "Ich" der Klammer, das sich im "Ich" der Verhaltensregeln schon ausgelöscht hatte, der Stimme von außen überhaupt Widerstand bieten kann. In Nr. 2 des Zyklus spricht ein imperiales "Wir," eine Kollektivinstanz, die mit Ausschluß droht und gleichzeitig dem "Trenne dich" der ersten Stimme ein "Bleibe" entgegengesetzt; die Kohorte schlägt zurück, das Verhältnis von äußerer Stimme und Subjekt ist agonal. In "An Chronos," Nr. 3, simuliert der verlorene Sohn die Stimme der Väter, die ihn verschwinden lassen wollen "wie Rauch." Die Stimme der Väter hat verdächtigen Gleichklang mit der Stimme in Nr. 1. In Nr. 4 treffen wir auf eine Stimme, die sich in einem inflatorischen Aufgebot der Subjektanmaßung (dreizehnmal "Ich") rettet. Eine jüngere Frau versucht, durch Spiegelung in feindlicher Mitwelt ihre Identität zu finden und sich durch Einsatz mittlerer Tugenden zu entspannen, so wie es Graciáns *Handorakel* empfiehlt. Anpassung strengt an, meldet sarkastisch in der Klammer die beobachtende Instanz. Nr. 5 markiert die Fremdheit der anderen Person "(Das habe ich eine Frau sagen hören)." Hier wird die Frau, schon an Graciáns spanischem Hof Objekt der virilen Verhaltenslehren, auf schiere Materie reduziert. Auf dieser Stufe der Reduktion wird sie geschichtsphilosophisch aufgeladen: "der Wind geht in mein Segel." Das Prinzip "Auferstanden aus Ruinen" wird erstmals am Frauenkörper durchgespielt. Nr. 6 berichtet, "(Das habe ich schon Leute sagen hören)," vom peinlichen Schauspiel der expressionistischen Söhne, die unter Mißachtung aller Regeln von Brechts "Handorakel" mit den alten Manieren jugendlicher Entrüstung, der Taktlosigkeit und des Bittgangs Taten ankündigen, ohne zu wissen, daß sie durch sie zum

Untergang verurteilt sind. Nr. 7 bringt (ohne Stimme von außen) ein distinguiertes Subjekt in Slapstick-Situationen. Diese erfordern eine Wendigkeit, die in einem Ich-Panzer unmöglich ist: "In einem Tank kommen sie nicht durch ein Kanalgitter." Nach den Parodien der Entrüstung (Expressionismus) und der Panzerung (Neue Sachlichkeit) wird in Nr. 8 eine Landschaft, fern von allen bürgerlichen Verhaltenslehren, gemalt: der rechtlose Raum der "Grabengesellschaft" (Marc Bloch), für den die neusachlichen Verhaltensregeln gedacht sind. "(Aber das soll euch nicht entmutigen)." Die "Vier Anforderungen von verschiedener Seite" (Nr. 9) wiederholen das Reduktionsschema von Nr. 1 und lehren, Freundlichkeit aus Provisorien zu holen (keine Klammer). Und dann kommt in Nr. 10, wie schon gehört, endlich "der Autor aus dem Versteck."

Was aber ist seine Stimme?

Rudolf Arnheim hat schon 1930 darauf hingewiesen, daß "die Wirklichkeit" weder "kalt" noch "allgemein" "spreche" (wenn sie nicht schießt), sondern speziell und die Ressentiments des Einzelnen aufheizend.²¹ Er hatte die mediale Wirklichkeit der Republik im Sinn. Brecht setzt dieser, meint H.-T. Lehmann, die Kälte seiner Schriftzeichen als Wirklichkeit entgegen.²²

Die Stimme des Autors wird im Zyklus auf verschiedenen Instanzen aufgeteilt, die sie zu absorbieren drohen, so daß sie ruhelos weiterwandert. Die Souveränität der Grenzziehung zwischen "Eigentlichkeit" und "Man" ist dieser Stimme abhanden gekommen; der "authentische" Ton der Klage und Entrüstung wird im 6. Gedicht als vergangene Manier der Parodie überantwortet. Die "Eigentlichkeit" hat kein Versteck, in dem sie überwintern könnte. Die Grundlage der Rhetorik der Ironie entfällt.

VI

Ein anderes Kompendium von Texten in der Weimarer Republik, wo jeder "authentische" Ton der Klage und Entrüstung entfernt ist und die Eigentlichkeit kein Versteck hat, in dem sie überwintern könnte, soll zum Vergleich herangezogen werden. Wie das *Lesebuch für Städtebewohner* hat es die Form einer Verhaltenslehre und ist von Nietzsche inspiriert. Ich meine den praktischen Teil von Walter Serners *Handbrevier für Hochstapler*, der 1927 erscheint.²³ Dieses andere "Handorakel" enthält 591 Regeln, die in 13 Lektionen aufgeteilt sind. Über den Tonfall der Unterweisungen unterrichtet Ratschlag

Nr. 338: "Sprich lieber konventionell als prinzipiell, wenn du Zeit, lieber plaudernd als informatorisch, wenn du Kraft gewinnen willst." Vorgetragen werden die Maximen mit der unbewegten Mine Buster Keatons; denn es ist ein Ratgeber für bereits Ruinierte: "Dich duldet man, weil man dich nicht ruinieren kann," beruhigt Ratschlag Nr. 116. In der Tradition Dadas ist das Brevier ein Vademecum für den "Balanceakt über dem Abgrund des Mordes, der Gewalt und des Diebstahls" (Hausmann).

Serners *Handbrevier* schlägt wie Brechts *Lesebuch* ein neues Kapitel der Stadtliteratur auf. Nichts erfahren wir in den Brevieren (Benjamin wies im Falle Brechts bereits darauf hin) über Dekor, Lokalkolorit, Fassaden, Plätze und Häusermeer der Stadt, sofern sie keine Orientierungsfunktion haben. Die Stadt wird vielmehr als besonderes Terrain des Verhaltens ausgestellt. Das Auge taxiert mögliche Widerstände, es ist ein taktisches Organ und ein versierter Physiognom. Das Ohr ersetzt das Gewissen, es alarmiert und empfängt die Instruktionen ferner Instanzen. Oft hat es die spezielle Aufgabe, die Tonstärke der eigenen Stimme zu bewachen, um sie, wenn nötig, zum Flüsterton herabzudämpfen:

Bilde dir nicht ein, daß Telefongespräche, die du von deinem Hotelzimmer aus führst oder in der Halle, keine Ohrenzeugen haben. (Nr. 132)

Lerne so zu telegraphieren, daß es chiffriert aussieht, ohne es zu sein. Und umgekehrt. (Nr. 558)

Gehe nicht zu Masseusen, es sei denn, du willst dich massieren lassen. Andernfalls kann es dir widerfahren, bei dieser Gelegenheit beobachtet und fotografiert zu werden. (Nr. 433)

Halte jedes Ohr, das in Hörweite ist, für ein feindseliges. (Nr. 444)

Im Hotelzimmer tue Wichtiges nur sehr leise und bei verhängten Fenstern. (Nr. 452)

Bleibe oft vor Ladenspiegeln stehen. So kannst du bequem beobachten, was hinter dir vorgeht. (Nr. 478)

Alle Sensorien sind nach Außen gestellt: Horchen, Sondieren, Wittern. Neue Medien wie Telephon, Telegramm und Börsenkurier spielen der Person die entscheidenden Informationen zu. Die Sprache erhält im Handbrevier die Funktion eines vorgeschobenen Kundschafters, der aufklärt, welchen Bewegungsspielraum das Subjekt, das sich verdeckt hält, auf

feindlichem Terrain erobern könnte. Eine Spiegellandschaft mit einem "Subjekt," das mit Reflex- und Greifensorien ausgestattet ist. In Serners *Handbrevier* werden die Konturen eines "Radar-Typus" sichtbar, den später David Riesman in den amerikanischen Städten sichten und ins Koordinatensystem der Soziologie einbringen wird.²⁴

Es versteht sich, daß in der Welt dieses Breviers Authentizitätsformeln, die auf ein verletzliches Ich oder die prekäre Konstitution des Subjekts hinweisen könnten, nicht auftauchen. Vorsichtshalber ist Serners Gentleman mit einem "Handspiegelchen" ausgerüstet, mit dem er sein Minenspiel testen kann, bevor er es zum Einsatz bringt. Mitunter ist es ratsam, kurz aufs Klosett zu eilen, um "einen Gesichtsausdruck zu probieren" (Nr. 328). Da der Unterschied zwischen Verstellung und Echtheit in diesem Bewegungsraum "unermesslich klein" ist, entscheidet der vorraussehbare Effekt darüber, welcher Ausdruck als "authentisch" gelten soll. Serners Gentleman bewegt sich in einem Fechtsaal, in dem der Fernsinn des taxierenden Auges ficht:

Übe vor allem täglich dein Auge, indem du dich vor den Spiegel stellst. Dein Blick muß lernen, still und schwer auf einem anderen zu liegen, sich rapid zu verschleiern, zu stechen, zu klagen. Oder so viel Erfahrung und Wissen auszustrahlen, daß dein Gegenüber dir erschüttert die Hand reicht. (Nr. 323)

Es versteht sich, daß die von Serner vorgeführte kalte persona wie die der Brechtschen Texte Trennungsspezialist ist. Jedes symbiotische Verhältnis, auf das man sich—wenn auch nur provisorisch—einläßt, stellt eine Falle dar. Trenne Dich! —das ist der Grundgestus des Handbreviers.²⁵ Das Äußerste an Verbindlichkeit ist eine "Wilde Ehe," für die Serner im Gaunerjargon eine treffliche Bezeichnung findet. Man nennt sie dort "Collage." Ratschlag Nr. 213 sorgt für Distanz: "Wohne nicht mit deiner Geliebten zusammen. Allenfalls in demselben Haus." Die Familienherkunft wird aus Gründen, die im Fall eines Hochstaplers plausibel klingen, ausgelöscht: "Das Blutsband ist eine Erfindung: Nicht nur, weil stets lediglich die Mutter gewiß ist. Mit dem Nabelschnitt ist alles aus," konstatiert Ratschlag Nr. 359. Introspektion ist Serners Gentleman so fremd wie sie es Brechts Figuren ist. Ihre Selbsterkenntnis ergibt sich im Spiegel der taxierenden Fremdwahrnehmung. In Serners *Handbrevier* ist der Einzelne

von vielen Monitoren umstellt. Er nützt die Apparate der Überwachung als Informationsquellen, die ihn über seine Identität im Brennpunkt der feindlichen Wahrnehmung unterrichten. Natürlich erfordert das ein Ausmaß der Geistesgegenwart, das schnell zur Erschöpfung führt. Dann ist auch der Hochstapler von Melancholie bedroht. Für solche Fälle gilt das Diskretionsgebot Nr. 357: "Erkrankst du, so verbirg dich. Das wird dich rascher gesunden machen." (Wir erinnern uns der Bitte des erschöpften Ozeanfliegers Lindbergh: "Tragt mich in einen dunklen Schuppen, daß keiner sehe meine natürliche Schwäche.")

Wie in Brechts *Lesebuch*, so wollen auch in Serners *Handbrevier* die komödiantischen Züge nicht recht zum Zuge kommen. Durch das *Handbrevier* geistert der Einzelne, als ob er von unsichtbaren Fahndungsinstanzen, die wir nicht zu Gesicht bekommen, pausenlos verfolgt wird.

Die Figur des Breviers befindet sich in *chronischem Alarmzustand*; der geringste Charakterzug kann Verdacht erregen, die Aufdeckung von Spuren der Herkunft ist immer fatal. Merkwürdigerweise bleibt aber Panik, die in dieser Situation die Existenz ergreifen müßte, aus. Das Gehäuse der Verhaltenslehre selbst, in der das Gerüst der Scheinwelt gezimmert wird, bietet als letzter stabiler Zufluchtsort dem Subjekt für eine kleine Weile Unterkunft.

VII

Die Atmosphäre des chronischen Alarmzustands herrscht auch in Brechts *Lesebuch für Städtebewohner*. Die gespannte Wachsamkeit von Serners Gentleman war dadurch begründet, daß mit jedem Manöver seine "eigentliche" Existenz aufliegen konnte. Wo ist der Grund, der die Figur, die in Brechts Gedicht unablässig ihre Spuren löschen muß, alarmiert?

Hans-Thies Lehmann und Susanne Winnacker entdeckten ein Indiz, das so kurios ist, wie die anschließende Fährten-suche spekulativ zu sein scheint. Allerdings legt dieser Fund den Zugang zu einem Motivnetz frei, das das gesamte Werk durchzieht.

Ist man erst einmal—mündlich in Augsburg, Dezember 1991—darauf aufmerksam gemacht worden, so scheint der unscheinbare Gegenstand plötzlich in grellem Rampenlicht; denn er ist das einzige Ding, das in den Szenarien des Vergessens nicht vergessen werden darf: der *Hut*! Zweimal wird er ins Spiel gebracht. Beim ersten Mal dient er, tief in die

Stirn gezogen, der Verbergung des Gesichts, so daß die Eltern ihren Sohn nicht erkennen. Er kehrt dann in der Instruktion der dritten Strophe wieder, die anweist, beim Nomadisieren den Hut *nicht* zu vergessen.

Was auch immer der dirigierte Figur durch ein besitzanzeigendes Fürwort verbunden war ("dein Kamerad," "deinen Eltern," "dein Gesicht," "deine Gedanken," "deines Todes") wird programmatisch den Prozeduren des Vergessens ausgeliefert, —mit Ausnahme ("deinen Hut") des Hutes. Dies Utensil begleitet die Figur im Katarakt der Reduktionen.

Als erstes springt die ikonographische Markierung des Hutes von 1926 ins Auge: auf neusachlichen Gemälden von Anton Räderscheidt, George Grosz und Christian Schad ist er exponiert; die Figur des Tramps von Charlie Chaplin, schon in den Zwanzigern eine Ikone. Waren auf expressionistischen Bildern die Gesichter noch Ausdrucksflächen eines inneren Erregungszentrums, so schließen sich die Konturen der Köpfe in den Verhaltensszenarien der Neuen Sachlichkeit. Das Innere der Figuren wird opak, der tief in die Stirn gezogene Hut läßt die Ausdrucksdimensionen erst gar nicht zur Geltung kommen. Das 6. Gedicht des Zyklus führt ein letztes Mal die anachronistische Ausdruckshaltung des Empörers vor. Für den Habitus des aufrichtigen Zornes muß der Hut "tief ins Genick" geschoben werden, so daß die individuellen Züge der privaten Rebellion (die Brecht an das Verzögern praktischer Entscheidungen bindet) sich in Szene setzen können. Hier rebelliert einer nach Art der expressionistischen "Söhne," die das "ABC" der Gewalt, das im Besitz der Väter ist, nie gelernt haben.

Im Frühwerk Brechts sind mit dem "Hut" die merkwürdigsten Assoziationen verknüpft. Man wird sich erinnern, daß Brecht sich Zuschauer wünschte, die "im Theater ihre Hüte aufbehalten." Nur dieser Habitus entspräche, meinte er, seiner "klassischen, kalten, sehr vom Verstande kommenden Darstellungsart."²⁶ Gleichzeitig mit dieser Funktion als Distanzierungsmittel dient der "Hut" in den Texten sowohl der Verbergung der Identität als gleichzeitig der Verbergung der Gesichtslosigkeit ("veiling of defacement," wie Volker Kaiser es in seinem Kommentar zum "Armen B.B." mit einer Formel Paul de Mans genannt hat). In *Mann ist Mann* weigert sich der in die Uniform der Kolonialarmee eingezwängte Blody Five, der Aufforderung der Kantinenbesitzerin Leokadja, einen "Melonenhut" aufzusetzen, nachzukommen, um nicht "seiner sinnlichen Natur mit Haut und Haar zu verfallen."²⁷ Denn im Zeichen der zivilen Kopfbedeckung könnte der bis dato von

seiner Uniform regelrecht disziplinierte Barbar sich so unreglementär enthemmen, daß er seine Identität als Soldat verlieren würde. Er prägt, als es um ihn geschehn ist, ein Wort, in dem die zivile Existenz mit dem Terminus, mit dem man im 19. Jahrhundert Ausschweifungen verband, verschmilzt: "Mein Mund," klagt Blody Five, "ist zugestopft wie mit einem ziphilitischen Hut, und im ganzen Zug sagt man, daß ich nicht mehr Blody Five bin."²⁸

Von den bisher—sehr unvollständig—aufgezählten Versionen des Hut-Motivs scheint in "Verwisch die Spuren" nur die Funktion der Verbergung übriggeblieben. Was also soll der Hut damit zu tun haben, daß der Fliehende nie aus dem Bannkreis der Gefahr, die die Entdeckung seiner Identität mit sich zu bringen scheint, kommt, obwohl er sich bis zum namenlos Sterbenden entindividualisiert?

Wir haben bis zu diesem Zeitpunkt die Herkunft des Hutes außer Acht gelassen; es heißt "den sie dir schenkten." Das Geschenk der Eltern (Andenken seiner "behüteten" Herkunft?), so lautet die Instruktion, darf niemals vergessen werden. Wer allen Instruktionen Folge leistet, bleibt mit dem Geschenk an die gebunden, von denen er sich trennte.

Radikale Trennung von den Eltern (wir erinnern uns an Walter Serners Ratschlag Nr. 358!) gehört zum Initiationsritus der Städtebewohner. Im Hauptmann Manuskript von *Mann ist Mann* liest man:

er wird avancieren
eines tages wird (er) auf einen dieser kohlendampfer
zuschwimmen und in die großen städte kommen
er ist der mann für sie
er hat keine eltern.

Der auf die Kohlendampfer zuschwimmt, behält, um im Bild zu bleiben, im *Lesebuch für Städtebewohner* schwimmend den Hut der Eltern auf.

Ist das Hut-Geschenk ein Form des "Potlatch," wie Susanne Winnacker vermutet: eine Gabe, die den Rivalen der nächsten Generation vernichten soll? Führt er uns, wie Hans-Thies Lehmann vermutet, auf die unauslöschbare Spur einer Verschuldung, die u.a. seine schiere Existenz, zu der ihm seine Eltern verholffen haben, bedeutet; so daß nur der Tod das ersehnte Vergessen bringt?²⁹

Ich ergänze diese Überlegungen durch eine andere Lesart. Wer Instruktionen so strikt befolgt, daß er selbst Absurditäten

auf sich nimmt, entrinnt nicht dem Bannkreis des väterlichen Gesetzes, dem er entkommen wollte. Wenn wir "unsere Hüte ins Gesicht ziehen," so "sprechen wir mit unseren Vätern," meldet das 3. Gedicht. "Mit unseren Vätern sprechen," gehörte zum Grundgestus, mit dem sich die Generation der Neuen Sachlichkeit gegen die Generation der expressionistischen Söhne, die in die tödliche Falle lief, absetzte.³⁰ Aber die den Vätern nach dem Mund reden, wiederholen nur deren Diktum: "*Du darfst nicht gewesen sein.*" In dieser Logik des dritten Gedichts erkannte Walter Benjamin in seiner späten Tagebuchnotiz den Sadismus: die Dynamik der Jugend vollstreckt das Gesetz der Väter. Hört er jetzt die Stimme der Wölfe, vor der Balázs schon früh gewarnt hatte?

Sollte die Rückbindung an das Gesetz der Väter das Schulgeheimnis sein, daß die Avantgarde-Geste des "Schwamm drüber"—"Ausstreichen"—"Vergessen" zu guter Letzt zu Tage fördert: "The more radical the rejection of any that came before, the greater the dependence on the past"?³¹ Brechts Gedicht bringt diese finstere Version der Avantgarde-Geste mit einem kuriosen Ding ins Spiel. Der Exekutor des väterlichen Gesetzes, den wir auf unserer Spurensuchen fanden, wird als Spielfigur auf die schiefe Ebene des Textes gebracht, mit Hut.

VIII

"Verwisch die Spuren" entzieht der Rhetorik der Ironie die Grundlage des selbstgewissen Subjekts. Das Konzept Nietzsches, das Subjekt lustvoll aufs Spiel zu setzen, das Brechts frühe Lyrik geprägt hatte, gerät in die Einflußsphäre der väterlichen Stimmen, die mit Entlastung winken und gleichzeitig mit Auslöschung drohen. "Halte dich fest und sinke," heißt es im *Fatzer*-Fragment. Stimmen der Institutionen und Kollektive intervenieren ins *Lesebuch der Städtebewohner*, so daß sich das "Ich" in ein "Man" aufzulösen droht, um als Teilhaber dieses Subjekts des alltäglichen Daseins zu agieren, —für welches Ziel ist unbekannt. Wie in Heideggers *Sein und Zeit* verlagert sich das "Es" des Unbewußten in die Außenwelt des "Man": in vernetzten Handlungssystemen bildet sich das "Ich" ein, Subjekt zu sein; ein Fall der Autosuggestion, der in *Mann ist Mann* durchgespielt wird. Denn die "eigentliche" Alternative, vor die das Lustspiel seine Kreaturen stellt, ist die zwischen Unbekannt und "Garniemand." Durch diese Verlagerung werden die Weichen dafür gestellt, daß das Subjekt besinnungslos in den Bannkreis der Institutionen gerät; wie

austauschbar die Namen dieser Institutionen sind, zeigt die Bearbeitungsgeschichte des Lustspiels und—die Rezeption von "Verwisch die Spuren." Das "Auslöschen" der Spuren wird in der Eigendynamik des Wortes zur "Maßnahme," die in den "Kalk" schickt, was Spuren hinterlassen wollte.

Die Wirkungsgeschichte hat verdeutlicht, daß handlungsorientierte Lektüren den paradoxen Knoten leicht zerschnitten haben. Ist Meditation eine Haltung, mit der man Orakeln angemessener begegnet? Wer unter dem Druck der Entscheidung den Text liest, wird seine Paradoxe nicht wahrnehmen; wer seine Paradoxe wahrnimmt, wird Meditation angemessen finden. Wer nach Gebrauchswert fahndet, dem kann der Text leicht als eine leere Matrix erscheinen, in die man—da die Orientierungspunkte humaner Werte aus ihm entfernt sind—auch die Praxis der GPU einschreiben kann. Benjamins Lesart von 1940 demonstriert das Risiko des Textes. Von allen Seiten von aktuellem Sinnbedarf belagert, wurde er mehrfach überwältigt:

Tunk's in den Fluß und schwenk es!
's gibt auch Sonne, Wind und Chlor!
Gebrauch es und verschenk es:
's wird frisch als wie zuvor!³²

"Dekonstruktion" ist eine Verhaltenslehre der Meditation, für die im Zeitraum, den wir besprachen, selten Gelegenheit war. In der Meditation vergißt das Subjekt die Handlungszwänge, so daß es, regeneriert, handeln kann. Handlungszwänge fördern selektive Lesarten. Philologie sollte, wenn es die Lage ermöglicht, nicht Handlungszwänge fingieren, um selektive Lektüre zu legitimieren: denn dadurch nährt sie die Fiktionen, die ihr den Raum zwanglosen Nachdenkens untersagen.

Die einfachen Lesarten, die vom Wunsch nach Orientierung gesteuert werden, blenden die trivialen Einwände, die der Text nahelegt, aus. Denn was sollte der Emigrant mit dem Ratschlag anfangen, "in jedes Haus" zu gehen und der Klassenkämpfer damit, den Hut seiner Eltern, mit dem man ihn schon aus weiter Ferne erkannte, nicht zu vergessen, und der Stadtguerrillero mit dem Hinweis, nirgends dabei zu sein? Die Rekonstruktion des Kontextes des Gedichts erzeugt keine simpleren Lektüren, —das zeigen die Revisionen, denen Benjamin seine Lesarten unterwarf und die sich im Rückblick so überlagern, daß das Gedicht nun vom Strahlenkranz der Ambivalenz umgeben ist. In dessen abschüssiger Mitte ein Hut, das Gesetz der Väter.

Philologie muß sich den Raum erkämpfen, in dem über Texte so meditiert werden kann, daß die Philologie die Freiheit nicht verrät, in der ihre Radikalität im Umgang mit dem Text besteht und in dem ihr Bezug zu anderen Praktiken der Gesellschaft nicht in einem blinden Sprung der Entscheidung hergestellt zu werden braucht.

(Das sagt mir mein Gewissen).

ANMERKUNGEN

¹ Walter Benjamin, "Der destruktive Charakter," Benjamin, *Illuminationen. Ausgewählte Schriften* (Frankfurt/M. 1961) 311.

² Walter Benjamin, *Versuche über Brecht* (Frankfurt/M. 1966) 67-68.

³ Béla Balázs "Sachlichkeit und Sozialismus," *Die Weltbühne* (18.12.1928).

⁴ Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften* (Frankfurt/M. 1985) VI: 540.

⁵ Bertolt Brecht, *Gedichte für Städtebewohner*, hrsg. und mit einem Nachwort versehen von Franco Buono (Frankfurt/M. 1980) 153.

⁶ Bertolt Brecht, "Lied der verderbten Unschuld beim Wäschefalten," Brecht, *Gesammelte Werke* (Frankfurt/M. 1967) 8: 197.

⁷ Werner Krauss, *Graciáns Lebenslehre* (Frankfurt/M. 1947) 86.

⁸ Krauss 83.

⁹ Krauss 110.

¹⁰ Krauss 113.

¹¹ Friedrich Nietzsche, "Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben," Nietzsche, *Werke* (Darmstadt 1966) 223.

¹² *Mann ist Mann* (Hauptmann-Manuskript), in *Brechts Mann ist Mann*, hrsg. von Carl Wege (Frankfurt/M. 1982) 145. Vgl. die Versionen der 2. Fassung auf S. 221. Carl Wege verdanke ich auch den Hinweis auf die "kohlendampfer," den ich später zitieren werde.

¹³ Gerhard Neumann, "Geschlechterrollen und Autorschaft. Brechts Konzept der lyrischen Konfiguration," in diesem Band.

The Other Brecht I / Der andere Brecht I

¹⁴ Vgl. Helga Geyer-Ryan und Helmut Lethen, "The Rhetoric of Forgetting. Brecht and the Historical Avant-garde," *Convention and Innovation in literature*, hrsg. von Th. D'haen, R. Grübel und H. Lethen (Amsterdam/Philadelphia 1989) 306-348.

¹⁵ Paul de Man, *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism* (London 1983) 148.

¹⁶ Nietzsche 212.

¹⁷ Anregungen zu diesen Überlegungen verdanke ich den Studentinnen und Studenten meines Vergeßlichkeitsseminars in Utrecht, Januar 1992.

¹⁸ Das Motiv des Vergessens wurde vor allem in den verschiedenen Kommentaren zur *Hauspostille* von Hans-Thies Lehmann herausgearbeitet. Zum "Vergessen" als Form der Inszenierung von Erinnerung, vgl. Gerhard Neumann in diesem Band.

¹⁹ Edmund Licher, *Zur Lyrik Brechts. Aspekte ihrer Dialektik und Kommunikativität* (Frankfurt/M./Bern/New York 1984) 172.

²⁰ Peter L. Oesterreich, *Fundamentalarhetorik. Untersuchung zu Person und Rede in der Öffentlichkeit* (Hamburg 1990) 139.

²¹ Rudolf Arnheim in *Die Weltbühne* (14.06.1932).

²² Hans-Thies Lehmann, "Das Subjekt der *Hauspostille*. Eine neue Lektüre des Gedichts 'Vom armen B.B.,'" *Brecht-Jahrbuch* 1980, hrsg. von R. Grimm und J. Hermand (Frankfurt/M. 1981) 29.

²³ Walter Serner, *Letzte Lockerung. Ein Handbrevier für Hochstapler* (München 1981) 67-166.

²⁴ Vgl. Helmut Lethen, "Kalte persona, Radar-Typ und Kreatur. Anthropologie und Verhaltenslehren der Neuen Sachlichkeit" (erscheint 1993).

²⁵ Helmut Lethen, "Kältemaschinen der Intelligenz. Attitüden der Sachlichkeit," *Industriegebiet der Intelligenz. Literatur im Neuen Berliner Westen der 20er und 30er Jahre*, hrsg. von E. Wichner und H. Wiesner (Literaturhaus Berlin 1990) 118-153.

²⁶ Zitat nach Brechts *Mann ist Mann*, hrsg. von Carl Wege (Frankfurt/M. 1982) 282.

²⁷ Ebd. 197.

²⁸ Ebd. 215.

²⁹ Vgl. in diesem Band der einführende Essay von Hans-Thies Lehmann.

³⁰ Ulrike Baureithel hat in mehreren Veröffentlichungen hierauf aufmerksam gemacht. Zuletzt in "Kollektivneurose moderner Männer. Die Neue Sachlichkeit als Symptom des männlichen Identitätsverlusts—Sozialpsychologische Aspekte einer literarischen Strömung," *Germanica* 9 (1991): *Die "Neue Sachlichkeit." Lebensgefühl oder Markenzeichen?* hrsg. von Pierre Vaydat, 123-145. Vgl. auch Peter Gay, *Die Republik der Außenseiter* (Frankfurt/ M. 1970).

³¹ Paul de Man 161.

³² "Lied der verderbten Unschuld."

Gender Roles and Authorship. Brecht's Concept of Lyrical Configuration

Brecht's dialectic relationship to tradition is found in his love poetry too. It is formed by integrating and transforming two key ideas of lyric discourse established by Dante and Petrarch: the argument of assigning gender roles in the poem and the related argument of claiming (male) authorship and legitimation. Brecht proceeds by erasing the woman from the poem's text in her physiognomical presence as object of desire and by allowing the male to survive in the field of this gestic poetry as the author of historical instruction. The analysis addresses the broader framework of culturally constitutive *Memoria* in bourgeois tradition and the functional role of the muse in the act of such remembering. It tests the concept of "gestic physiognomy," understood as Brecht's instrument for subverting bourgeois poetics, drawing on examples from Brecht's love poems, from his poems based on Dante, from his "Dinggedichten" and from his so-called pornographic lyrics.

Les rôles sexuels et la notion d'auteur. Le concept de la configuration lyrique chez Brecht

Chez Brecht la relation dialectique à la tradition se retrouve également dans sa poésie amoureuse. Elle se fait en intégrant et en transformant deux idées principales du discours poétique d'après Dante et Pétrarque: à savoir le fait d'assigner des rôles sexuels dans le poème et parallèlement de revendiquer légitimation de l'auteur (masculin). Brecht procède en effaçant du texte du poème la femme dans sa présence physiognomique en tant qu'objet du désir et en permettant la survie du mâle en tant qu'auteur de l'instruction historique dans le champ de cette poésie gestuelle. L'analyse prend en charge à la fois le cadre plus large de la *Memoria* culturellement constituante dans la tradition bourgeoise et le rôle fonctionnel de la muse dans l'acte d'une telle remémorisation. Elle examine le concept de la "physiognomie gestuelle," entendue comme l'instrument dont se sert Brecht pour saper la poétique bourgeoise, à partir d'exemples tirés des poèmes amoureux de Brecht, de ses poèmes basés sur Dante, de ses "Dinggedichten" et des poèmes dits pornographiques.

Roles genéricos y autoría. El concepto brechtiano de la configuración lírica

La relación dialéctica de Brecht con la tradición se encuentra también en su poesía amorosa. Se forma al integrar y transformar dos ideas claves del discurso lírico establecido por Dante y Petrarca: el argumento de asignar roles genéricos en el poema y el argumento relacionado de reclamar la autoría y legitimación (masculina). Brecht procede borrando a la mujer del texto del poema permitiéndole al hombre sobrevivir en el campo de esta poesía gestual como el autor de la instrucción histórica. El análisis enfoca el marco más amplio de la *Memoria* culturalmente constituida dentro de la tradición burguesa y el rol funcional de la musa en el acto de ese recordar. Examina el concepto de la "fisonomía gestual" entendida como el instrumento de Brecht para subvertir la poética burguesa, tomando como ejemplos poemas amorosos de Brecht, sus poemas basados en Dante, sus "Dinggedichten" y sus llamadas líricas pornográficas.

Geschlechterrollen und Autorschaft: Brechts Konzept der lyrischen Konfiguration

Gerhard Neumann

Wie erhöhe sich ohne das Vergessen der
Spurenverwischenden Nacht der Mensch am Morgen?¹

I

Die Texte der europäischen Liebeslyrik—von den Troubadours bis zu Baudelaire, Mallarmé und Rilke—sind wesentlich durch zwei Argumente geprägt: das Argument der Zuweisung der Geschlechterrollen im Sprachspiel des Gedichts; das Argument der Autorschaft und ihrer poetischen Legitimation. Man könnte auch sagen: sie sind geprägt durch eine charakteristische (fiktive oder fingierte) Konfiguration: die Frau als Objekt des Begehrens; die Stimme des Mannes, der die geliebte Frau preist und in der Schrift des Gedichtes verewigt; die Muse, die die schützende Hand der Kunst über diese Konstellation hält, nicht selten in Personalunion mit der begehrten und in ihrem Namen verewigten Frau: Beatrice und Laura, Délie (Maurice Scève), Cassandre, Marie, Hélène (Ronsard), Diane (Agrippa d'Aubigné). Merkwürdig ist hierbei die Stellung und Funktion der Muse im Ausdrucksfeld des Gedichts. Sie ist—als Allegorie von Inspiration und Autorschaft zugleich—auf komplizierte Weise mit der Beziehung zwischen Mann und Frau verkoppelt. Ob latent oder manifest, in ihr verdichtet sich die Instanz des Diskurses der Poesie. Dieser Gestus des "Rühmens" der Geliebten, der zugleich vom Ruhm des Gedichts wie seines Autors Zeugnis gibt, gilt—man könnte fast sagen: ungebrochen—von Dante und Petrarca bis zu Rilke und Celan. Sogar Mallarmés Fächergedichte, an der Grenze der Materialität vibrierend, sind hier noch einschlägig.²

Man denke an Dantes Sonett aus der *Vita Nova*, das er schreibt, nachdem ihm Beatrice im Traum erschienen ist,³ an Petrarcas über den ganzen *Canzoniere* sich vernetzendes Spiel mit "oro-l'oro-l'auro," dessen Aufgipfelung im fünften Sonett "Quando io movo...," dessen Fortknüpfung in unendlichen Verwandlungen bis hin zur berühmten Canzone 23 "Nel dolce tempo de la prima etade...";⁴ ferner an Ronsards Sonett "Quand vous serez vieille":

The Other Brecht I / Der andere Brecht I

Quand vous serez bien vieille, au soir à la chandelle,
Assise auprès du feu, dévidant et filant,
Direz chantant mes vers, en vous émerveillant:
"Ronsard me célébrait du temps que j'étais belle."⁵

Diesem vergleichbar das andere Sonett "Afin que ton honneur...":

Afin que ton honneur coule parmi la plaine
Autant qu'il monte au ciel engravé dans un pin,
Invoquant tous les Dieux, et répandant du vin,
Je consacre à ton nom cette belle fontaine.⁶

Eindrucksvolle Verwirklichungen dieses Prinzips der Erinnerung und Verewigung der Frau in der Selbstfeier des Gedichts finden sich in zwei Texten Rilkes: in den *Sonetten an Orpheus* mit der Widmung im Zeichen des "Denk-Mals für Vera Ouckama Knoop" und in dem "Requiem für eine Freundin," das zu Paula Modersohn-Beckers Gedächtnis geschrieben wurde.

Man könnte auch sagen, daß es ein kultureller Sachverhalt ist, der sich in dieser Konfiguration von Geliebter, Autor und Muse ausdrückt, daß aus ihr sich drei semiotische Felder entfalten: das Feld des Erotischen, in der flirrenden Beziehung der Geschlechter; das Feld der Ökonomie, in dem der Gedanke des Besitzes in komplizierter Verschränkung bald der Frau, bald dem Text des Gedichts gilt;⁷ das Feld des Poetischen zuletzt, in dem sich die Frage nach der Autorschaft stellt. Es ist ganz offensichtlich, daß das ökonomische Feld hier eine Art Vermittlerfunktion gewinnt, daß die Kategorie des "Besitzes" zwischen Pekuniärem und Sexuellem oszilliert. Freilich bleibt dies auch die heikelste Kategorie—sie ist es, auf die Brecht (aus veränderten politischen Voraussetzungen heraus) seine ganze poetologische Aufmerksamkeit richtet. In diesen drei einander überlagernden semiotischen Feldern—des Erotischen, des Ökonomischen, des Poetischen—und im Spiel der Konfiguration, die in ihnen sich ansiedelt—die Konfiguration von Geliebter, von Autor und Muse—werden zwei Dispositive, zwei regulative Ideen wahrnehmbar: die Idee von der Subjektivität, die durch Bildung erzeugt wird ("ich bin ein Ich," sagt Jean Paul⁸) und die Idee von der Erinnerung, als Gestaltungsorgan dieses "Selbst," der Memoria, die, im Schutz der Mnemosyne, "das Bleibende stiftet," wie Hölderlin sagt.⁹

II

Brechts lyrische Texte, ein eindrucksvolles Korpus von über tausend Gedichten, steht in einem höchst merkwürdigen Verhältnis zu dieser semantischen, konfigurativen und dispositionellen Tradition. Es ist kein Zweifel, daß Brecht die alten Strukturen rezipiert, wie sich in seinem wiederholten Bezug auf das kulturelle Erbe, auf Dante, auf Villon, auf Baudelaire, auf Rimbaud oder noch auf d'Annunzio¹⁰ offenbart: in seinen Übersetzungen und Umschriften des Überkommenen, seinen Pastiches und Kontrafakturen. Ebenso zweifellos aber ist, daß sich in seinen Texten massive Subversionen des überlieferten Schemas zeigen. Zwar erscheint auch bei Brecht das Erotische und das Poetische im Ökonomischen vermittelt, der Besitz der Frau und der Besitz des Textes aufeinander bezogen und literarisch legitimiert, Sexualität und Schreibakt, Körper und Schrift aufeinander zugeordnet; aber—und damit benutze ich Brechts eigenen Begriff—im Zeichen der "grundsätzlichen Laxheit" in Fragen des Eigentums.¹¹ Besitz und Verwerfung der Frau, Besitz und Verwerfung des Anspruchs auf geistiges Eigentum werden merkwürdig (und zwiespältig) korreliert, wobei unvermittelt ein Drittes aus dieser Korrelation von Löschen und Speichern herausspringt; zwar ist vom Vergessen der Frau die Rede, die der Autor besessen hat; zwar wird das Vergessen des Textes behauptet, den der Autor zitiert hat. Was bleibt aber, ist dieser Autor selbst und sein poetischer Gestus: Begehren, Zitieren und Text des Gedichts.

Die beiden großen Argumente lyrischen Sprechens—Subjektivität, als Thema des Gedichts; Memoria, als Organ der Poesie—geraten dabei ins Zwielficht, sie werden zwar nicht getilgt, aber subvertiert. "Brecht und die Tradition"—zu den vielen Befunden in diesem zwielfichtigen Feld tritt auch dieser: Der lyrische Diskurs Brechts inszeniert nicht die Erinnerung an die geliebte Frau, sondern deren Vergessen, die Auslöschung ihres Namens und Gesichts. Er inszeniert aber gleichzeitig, wenn auch in merkwürdigen Verrenkungen, den Wusch des Liebenden und Autors—vielleicht des Liebenden *als* Autors—im Gedächtnis der Nachwelt zu überleben. Es gibt keine einfache Antwort auf die Frage, warum das so ist. Sie liegt vielleicht zwischen zwei einander entgegengesetzten Begründungen: der Meinung einerseits, es handle sich um eine "Verwerfung" (im doppelten Sinne des Randbruchs, als einer geologischen Schichtenstörung, und des Ausschlusses), die sich im Grenzbereich zwischen Semiotischem und Symbolischem

abspielt und eine Revolution der poetischen Zeichen zwischen Stummheit des Körpers und Formation des Diskurses meint; der Meinung andererseits, es handle sich um eine Konsequenz aus Brechts Bemühung, auf dem Hintergrund marxistischen Denkens eine ästhetische Umsetzung des Materialismus zu erzielen. Beiden Argumentationssystemen gemeinsam jedenfalls ist die Subversion—nicht die Löschung—von Individualität und kulturstiftender Memoria als sozialen, als bürgerlichen Leitkategorien.

III

Vielleicht kann auch dies eine Form sein, sich des "anderen Brecht" zu versichern: wenn man beschreibt, wie er sich—beispielsweise in seiner Lyrik—vom kategorialen Feld der europäischen Poetik distanziert, und welche poetische Gestalt diese Distanzierung annimmt. Die klassische europäische Lyrik, wie Dante und Petrarca sie begründet haben (weitgehend eine männliche Lyrik), lebt aus einem (von der Muse verantworteten) Grundgestus der "memoria": der Verewigung des Namens der Geliebten, der Erinnerung ihres Wesens und Gesichts. Bertolt Brechts Gedichte widerrufen diesen Gestus; seine Liebesgedichte handeln vom Vergessen der Geliebten und vom Verschwinden ihres Gesichts.¹² Herausragendes Beispiel unter unzähligen anderen für diesen Vorgang bleibt das Gedicht "Erinnerung an die Marie A."¹³ Das im Titel noch in Anspruch genommene "Andenken" wird sogleich durch die Reduktion des Namens auf die Initiale in Frage gestellt; das Gedicht selbst inszeniert dann den Vorgang des Erinnerns *als* Vergessen, gleichzeitig als Rückverwandlung des einst geliebten Körpers in die Natur, in das auratische Element des Windes, in das flüchtige Element der Wolke,¹⁴ in das flüssige Element des Wassers, wie es dann, im Grundgestus vergleichbar, in dem Gedicht "Vom ertrunkenen Mädchen" sich ereignet.¹⁵ Während "Erinnerung an die Marie A." das Vergessen als Vorgang zeigt, der sich im lyrischen Ich (dem einst liebenden Mann) abspielt, wird im Gedicht vom ertrunkenen Mädchen der organische Vorgang des Zerfallens des Körpers selbst zu dessen Vergessenwerden im Raum der Natur (der Welt Gottes, die die Natur ist)—kein kultureller Vorgang, sondern ein Naturgeschehen. "Vergessen" wird in den beiden Gedichten also zunächst als ein kultureller, dann als ein natürlicher Vorgang poetisch "erprobt." Es ist eine Probe aufs Exempel von Identität und deren memorialer Legitimation.¹⁶

Brechts frühe Gedichte umkreisen als ihren eigentlichen Gegenstand jene zwielichtige Zone zwischen Semiotischem und Symbolischem,¹⁷ zwischen Körper und Sprache, zwischen Natur und Kultur, für welchen die abendländische Tradition eine so bündige Formel wie die Trias von "begehrter Frau," "schreibendem Mann" und "schützender Muse" gefunden hatte. Brecht subvertiert diese Formel und inszeniert sie in merkwürdiger Umkehrung. Man könnte auch sagen: Er erprobt in seinen Gedichten die Auslöschung des Gesichts der Frau (als poetischer Vorgang) in verschiedenen semiotischen Feldern: nämlich auf der realen, der symbolischen und der imaginären Ebene. Er gewinnt dem poetologisch so brisanten Motiv des Erinnerns, das als Vergessen Gestalt gewinnt, verschiedene "mediale" Perspektiven ab, die Perspektiven auf den Naturlaut, auf die Schrift und auf den Film. Drei Gedichte (von 1919, 1925 und 1943/44) können dies verdeutlichen.

An Bittersweet

So halb im Schlaf in bleicher Dämmerung
An deinem Leib, so manche Nacht, *der* Traum:
Gespenstige Chausseen unter abendbleichen
Sehr kalten Himmeln. Bleiche Winde. Krähen
Die nach der Speise schrein, und nachts kommt Regen.
Mit Wind und Wolken, Jahre über Jahre
Verschwimmt dein Antlitz, Bittersüße, wieder.
Und in dem kalten Wind fühl ich erschauernd
Leicht deinen Leib, so, halb im Schlaf, in Dämmerung
Ein wenig Bitternis noch im Gehirn.¹⁸

Der kurze Text von 1919 knüpft noch an expressionistische Mittel und Vorstellungen an, wie sie zum Beispiel schon das frühe Gedicht "Aber in kalter Nacht..." exemplarisch beruft: das Numinose der Natur, die Stimme des Kreatürlichen, die von Wind und Regen gepeitschte Landschaft.¹⁹ Das Medium, in dem das Natürliche erscheint, ist der Traum. Seine Bilder haben sinnliche Qualitäten: das Bittersüße, ein "Erschauern," den Vogelschrei, den Regen. In diesen "Nachtgeräuschen"²⁰ "verschwimmt" das Antlitz der Geliebten, das Rauschen von Wind und Regen verdrängt die Erinnerung an Gesicht und Name.

Ein "Sonett" von 1925 greift ähnliche Motive auf, das Sausen des Wassers und des Waldes, die Nacht, die den Umriß der geliebten Züge verlöschen läßt:

The Other Brecht I / Der andere Brecht I

Was ich von früher her noch kannte, war
Sausen von Wasser oder: von einem Wald
Jenseits des Fensters, doch entschlief ich bald
Und lag abwesend lang in ihrem Haar.

Drum weiß ich nichts von ihr als, ganz von Nacht
zerstört
Etwas von ihrem Knie, nicht viel von ihrem Hals
In schwarzem Haar Geruch von Badesalz
Und was ich vordem über sie gehört.

Man sagt mir, ihr Gesicht vergäß sich schnell
Weil es vielleicht auf etwas Durchsicht hat
Das leer ist wie ein unbeschriebenes Blatt.

Doch sagte man, ihr Antlitz sei nicht hell
Sie selber wisse, daß man sie vergißt
Wenn sie dies läs, sie wüßt nicht, wer es ist.²¹

Auch hier der Naturlaut, die "Nachtgeräusche," das "Sausen von Wasser oder einem Wald"; aber diese Klänge springen in Sprachlaut um: "Man sagt mir, ihr Gesicht vergäß sich schnell." Und aus der Sprache wird Schrift: die (redensartliche) Vorstellung vom Gesicht als "unbeschriebenem Blatt," die in das Argument vom Erinnern *als* Vergessen im Schreiben des Gedichts eingebunden wird—und zwar aus der Sicht des Schreibenden wie aus der Sicht derjenigen, die "Gegenstand" (und "Botschaft") seines Schreibens ist, der Geliebten; Naturlaut und Schriftzeichen, die, mit dem Verlöschen ihrer Züge, in das "weiße Rauschen" des Mediums zurücksinken.

Ein drittes Gedicht geht den Spuren dieses Vorgangs von Erinnern und Vergessen im Medium des Films nach:

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
erschütternden Wiedersehen
Mit einer einstmaligen 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 wußte 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.²²

Brechts Bewunderung für Charlie Chaplin ist bezeugt.²³ Das Gedicht zeigt, worin sie gründet: in der Kunst des "Gestischen" des großen Komikers, die Brechts Verfahren der Verfremdung—als Akt des "Zeigens" und als Kunst medialer Verdoppelung, der Differenz von Schrift und Bild—vorwegnimmt. Brechts Schlüsselmotiv des "vergessenen Gesichts" wird hier mit der Bewegung des Zeigens und der Vorstellung von der Duplizierung des Gedächtnis stiftenden Mediums (Schrift und Bild) gekoppelt und *als* Inszenierung—als das Verschwinden des geliebten Gesichts *im* Akt der "Memoria"—vergegenwärtigt: Brechts Inbegriff von Kunst. So ist es das Zeigen selbst, das gezeigt wird, nicht mehr das zu Zeigende: das Medium selbst, nicht die Botschaft.

Allen drei Gedichten ist—in verschiedener semiotischer Perspektive—*dreierlei* gemeinsam: zuerst der Widerruf der poetischen Lektüre des weiblichen Gesichts, der Widerruf einer ästhetisch inszenierten Physiognomik also, der es auf die Eigentümlichkeit der Gesichtszüge der Frau, auf den "Namen" ihres Körpers ankommt; sodann die Inszenierung eines Gestischen, das nicht Körperindividualität sichtbar macht, sondern Gedanken über eine soziale und historische Lage zeigt; und zuletzt die Inszenierung dieses Gestischen als kardinalem Kunstmittel: als eine neue Form des Lesens—nicht von Individualität, sondern von Geschichte.

"Erinnern als Vergessen"—Brechts Lyrik ist der Ort, an dem dieser Vorgang buchstäblich "in Szene gesetzt" wird: *thematisch* in der Konzentration auf die Liebeslyrik und die Verdichtung im Motiv der vergessenen Geliebten und des Verschwindens ihres Gesichts; "*historisch-dialektisch*" in der immer wieder formulierten Abgrenzung von der durch Dante begründeten Tradition der Verewigung der Geliebten und ihres Namens im Gedicht.

Brecht hat die Auseinandersetzung mit Dante—seiner Idealisierung des Individuellen und seiner Sakralisierung der Memoria—immer wieder gesucht und die "anknüpfende Abgrenzung" von ihm in zahlreichen Texten zum Thema gemacht.²⁴ Dantes Erhebung der Frau zum unerreichbaren Objekt des männlichen Begehrens, seiner Verewigung ihres Namens (als dem der Geliebten) in der Schrift der Literatur, seiner Stilisierung Beatrices zur Muse, die das Gedicht inspiriert, setzt Brecht das Motiv der "erreichbaren Frau" als "Objekt des Vergessens" entgegen; an die Stelle der Musenfunktion (und ihrer Verewigungsbotschaft) tritt die Haltung des "Zeigens," der Äußerung von (historischer) Unterweisung. Zwei Gedichte Brechts sind für diese Abgrenzung von der Danteschen Inspirationstheorie besonders charakteristisch: das eine, das die Dantesche Verewigung des Namens der Geliebten, das andere, das die Veränderung des inspiratorischen Habitus im Zeitalter der Moderne zum Gegenstand hat. Etwa 1936 schrieb Brecht das folgende Gedicht:

Über die Gedichte des Dante auf die Beatrice

Noch immer über der verstaubten Gruft
In der sie liegt, die er nicht haben durfte
So oft er auch um ihre Wege schlurfte
Erschüttert doch ihr Name uns die Luft.

Denn er befahl uns, ihrer zu gedenken
Indem er solche Verse auf sie schrieb
Daß uns fürwahr nichts andres übrigblieb
Als seinem schönen Lob Gehör zu schenken.

Ach, welche Unsitt' bracht er da in Schwang
Als er mit so gewaltigem Lobe lobte
Was er nur angesehen, nicht erprobte.

Seit dieser schon beim bloßen Anblick sang
Gilt, was hübsch aussieht, wenn's die Straße quert
Und was nie naß wird, als begehrenswert.²⁵

Die Argumentation des Gedichts gilt der klassischen Formel der Konfiguration von Geliebter, Muse und Autor. Brecht hält Dantes Vorstellung vom unberührbaren Körper Beatrices, vom verklärten Namen, der in der Erinnerung der Literatur überlebt, und von der Idolisierung der Geliebten, der die Poesie

dient, die Anonymität des Begehrens, seine 'Materialität' (als eigentliche Botschaft des Gedichts) entgegen.

Ein zweites, 1938 verfaßtes Sonett konkretisiert das Thema; es nimmt Bezug auf die (für die Geschichte der Inspirationsidee exemplarische) Begegnung Dantes mit Paolo und Francesca da Rimini im Inferno der *Göttlichen Komödie*.²⁶

Sonett zu Dantes "Hölle der Abgeschiedenen"

Der Augsburgsburger geht mit Dante durch die
Hölle der Abgeschiedenen. Er spricht die
Untröstlichen an und berichtet ihnen, daß
auf der Erde nunmehr manches geändert ist.

Als ich den beiden so berichtet hatte
Daß keiner um Besitz mehr oben tötet
Weil keiner mehr besitzt, erhob der falsche Gatte

Der sie, die ihm nicht zustand, einst betört
Die Hand, die an die andre Hand gelötet
Und sah sie an und fragte mich verstört:

So raubt auch keiner mehr, da keinem was gehört?
Ich schüttelte den Kopf. Bei der Berührung
Der Hände war die Frau, ich sah's, errötet

Und er sah's auch und sprach: Das ist sie nicht mehr
Seit jener Zeit der sträflichen Verführung!
Und murmelnd: Dann ist's also kein Verzicht mehr?

Ging er schnell weg mit ihr. Und die Verschnürung
Die trugen sie, als hätt sie kein Gewicht mehr.²⁷

Das Motto deutet an, daß Brecht sich selbst an die Stelle Dantes versetzt und den "Abgeschiedenen" seine eigene, anderslautende Botschaft überbringt. Was dieses Gedicht bedeutsam macht, ist der kritische Bezug auf die Urszene der poetischen Eingebung und ihre Konstellation, wie sie Dante konzipiert hat: der Dichter, geführt von Vergil, dem bewunderten Vorgänger und Garanten seiner Inspiration; konfrontiert mit dem irdischen Geschehen und der "Ordnung der Dinge," wie der göttliche Heilsplan sie stiftet; und inspiriert zum Gedicht, das die Namen der Liebenden für immer verewigt: Paolo und Francesca. Brechts Kontrafaktur widerspricht dieser Danteschen Konzeption. Der Augsburgsburger Dichter bringt den Ver-

dammten in der "Hölle der Abgeschiedenen" die Botschaft der veränderten Welt einer sozialistischen Gesellschaft, in der Besitz und Tausch (und deren erotische Sublimierung) keine Geltung mehr haben; in der die Verewigung des Namens um des in Kunst verwandelten Verzichts willen keine transsubstantiiierende Kraft mehr entfaltet; in der das Begehren anonym wird, die Kontur des Individuellen verlischt. Der erinnernde Gestus von Brechts Gedicht gilt nicht mehr der Verewigung des Schicksals des Einzelnen, wie es der bürgerlichen Kunstauffassung entspricht, sondern der Vergegenwärtigung des sich wandelnden historischen Prozesses: dem neuen Paradigma einer sozialistischen Gesellschaft; einer Neubewertung dessen, was "Besitz" zwischen Ökonomie, Poetik und Sexualität bedeutet. Die Vorstellung der "Vertreibung," des Exils, tritt an die Stelle vergegenwärtigender Erinnerung. Das Gedicht spricht von der Exilierung des Individuellen (als einer im bürgerlichen Begriff des "Subjekts" artikulierten Form der "Eigentümlichkeit") aus den Feldern des Erotischen, des Politischen und des Poetischen.

Brechts Auseinandersetzung mit Dante und der europäischen Inspirationstheorie kulminiert in dem Gedicht "Die Liebenden" von 1928. Es kann als (zehn Jahre zuvor geschriebene) "Urszene" der "Hölle der Abgeschiedenen" gelesen werden und nimmt gleichfalls Bezug auf den 5. Gesang des "Inferno," auf die Begegnung zwischen Paolo und Francesca da Rimini, die einzige Liebesszene, die Dante in der *Göttlichen Komödie* gestaltet hat.

Dante, geführt von dem antiken Dichter, der gleichsam die Stelle der Muse einnimmt und später von Beatrice vertreten wird, dringt in den zweiten Kreis der Hölle vor, in dem die Begegnung sich ereignet: den Bezirk der durch Liebe—den Besitz-Raub im Feld des Erotischen—in Todsünde Gestürzten. Deren Vergehen wird zur Szenerie: dem Sturm der Leidenschaft im Bild einer windgeschüttelten Landschaft. Aus dem nächtlichen Wirbelsturm lösen sich Schwärme von Vögeln, Stare, in denen das Geflatter der niederen Begierden sinnfällig wird, der geordnete Zug der Kraniche, als Bild des Höhenflugs der großen Passionen. Dante gewahrt zwei Kraniche, die sein Interesse wecken; der Wind treibt sie ihm zu und sänftigt sich, sie lassen sich nieder und beginnen, ihre Geschichte—die Geschichte einer tragischen Liebe—zu erzählen.

Diese Situation gibt einem Geschehen Gestalt, das sich zum Leitmodell poetischer Eingebung in der Geschichte der europäischen Literatur entwickelt hat: Es ist die Konstellation

von Autor und inspirierender Instanz; es ist das Augenmerk auf das exemplarische Faktum der Lebenswirklichkeit, das zum Inhalt der literarischen Botschaft wird; es ist der Sturm-
atem der Eingebung, der das Geschehen durchströmt; es ist die
Umsetzung solcherart inszenierter "Memoria" geschichtlicher
Ereignisse in das verewigende Werk der Kunst, die Weltord-
nung der *Göttlichen Komödie*: Dantes Niederschrift der von
Paolo und Francesca erzählten tragischen Geschichte ihrer
Liebe in namentlichem Andenken.

Brecht nimmt diesen von Dante überlieferten Vorgang auf
und wendet ihn um:

Die Liebenden

Sieh jene Kraniche in großem Bogen!
Die Wolken, welche ihnen beigegeben
Zogen mit ihnen schon, als sie entfloren
Aus einem Leben in ein andres Leben.
In gleicher Höhe und in gleicher Eile
Scheinen sie alle beide nur daneben.
Daß so der Kranich mit der Wolke teile
Den schönen Himmel, den sie kurz befliegen
Daß also keines länger hier verweile
Und keines andres sehe als das Wiegen
Des andern in dem Wind, den beide spüren
Die jetzt im Fluge beieinander liegen
So mag der Wind sie in das Nichts entführen
Wenn sie nur nicht vergehen und sich bleiben
So lange kann sie beide nichts berühren
So lange kann man sie von jedem Ort vertreiben
Wo Regen drohen oder Schüsse schallen.
So unter Sonn und Monds wenig verschiedenen Scheiben
Fliegen sie hin, einander ganz verfallen.
Wohin, ihr? - Nirgend hin.- Von wem davon? - Von allen.
Ihr fragt, wie lange sind sie schon beisammen?
Seit kurzem. -Und wann werden sie sich trennen? -Bald.
So scheint die Liebe Liebenden ein Halt.²⁸

Ein expliziter Bezug des Gedichts auf Dantes Geschichte von
Paolo und Francesca ist nicht mehr gegeben, implizit freilich
offenbart er sich in den Terzinen, deren sich Brecht zitierend
(oder erinnernd) bedient. Die inspiratorische Zuwendung der
Muse ist nur noch in dem Sturmhauch gegenwärtig, der dem
Autor das Paar der Liebenden, die Kraniche, zutreibt. Die

Haltung des Zeigens, die schon Dantes Text prägt, ist zwar geblieben. Die Kraft der "Memoria" aber, die die Botschaft der Muse (die tragische Geschichte des liebenden Paares) ins Überdauernde und Musterhafte der dichterischen Sprache geleiten könnte—Gesicht und Name der beiden Liebenden, Liebesformel und Liebesgeschehen—wird nicht mehr gefordert. Die Gestalten der Liebenden sind nicht mehr in Erinnerung: Die Kunde des Gedichtes lautet, daß sie dem Vergessen verfallen. Ihr Schicksal ist das Exil. Was das Gedicht mitteilt, ist die Nachricht von der Anonymität und Scheinhaftigkeit der großen Passionen und der Löschung ihrer Eigentümlichkeit aus dem Gang der Geschichte.

1939, mehr als zehn Jahre nach der Abfassung des Gedichts "Die Liebenden," hat Brecht die in Kontrafaktur zu Dante erprobte Konstellation noch einmal aufgenommen und erneut vorgezeigt:

Sonett Nr. 1

Und nun ist Krieg, und unser Weg wird schwerer.
Du, die mir beigesellt, den Weg zu teilen
Den schmalen oder breiten, ebnen oder steilen
Belehrte beide wir und beide Lehrer

Und beide flüchtend und mit gleichem Ziele
Wisse, was ich weiß: Dieses Ziel ist nicht
Mehr als der Weg, so daß, wenn einer fiele
Und ihn der andre fallen ließe, nur erpicht

Ans Ziel zu kommen, dieses Ziel verschwände
Nie mehr erkenntlich, nirgends zu erfragen!
Er liefe keuchend und am Ende stände

Er schweißbedeckt in einem grauen Nichts.
Dies dir an diesem Meilenstein zu sagen
Beauftrag ich die Muse des Gedichts.²⁹

Viele Erfahrungen liegen zwischen den "Liebenden" von 1928 und diesem Gedicht: Brechts theoretische und ästhetische Verarbeitung des Marxismus; der Weg ins Exil und der Kampf gegen das Deutschland Hitlers; der Krieg und seine Schrecken, deren Vision das Gedicht "Die Liebenden" prophetisch vorweggenommen hatte: "...So lange kann man sie von jedem Ort vertreiben,/ Wo Regen drohen oder Schüsse schallen." Zwar ist

das nun geschriebene Gedicht nicht mehr in Terzinen gehalten, die Anspielung auf die Tradition aber bleibt, denn es greift die zweite große, von Dante mitbegründete metrische Form der Dichtung auf: das Sonett. In Sprachgestus und Sprachduktus erinnert manches an das Frühere; und die Liebenden, die vor Unbilden—natürlichen und politischen—auf der Flucht sind, erscheinen so bedroht wie eh und je. Aber statt des Ungewissen und Offenen einer entgrenzten Landschaft kommt nun ein Ziel in den Blick: der Weg als Progress der Lernenden und als Prozess der Geschichte. Der Meilenstein, an dem die Liebenden innehalten, ist der Ort, an dem über den Fortschritt nachgedacht wird.³⁰ Erotische und politische Erfahrung erscheinen wieder verknüpfbar. Dies ist der Augenblick, wo Brecht die Muse erneut in das Gedicht einführt: als Klio, die Stimme der Geschichte, die zu den Liebenden—die immer noch gesichts- und namenlos sind—als Lernenden spricht. "Memoria" tritt wieder in ihre Rechte, aber nun als Erinnerung an die mögliche Änderbarkeit der Welt.

IV

Es ist also das Doppelspiel von Erinnern und Vergessen, in dessen Verlauf Brecht seine eigene poetologische Position in Absetzung von der durch Dante begründeten Tradition markiert. In dieses Spiel verwickelt erweist sich die Frage nach der Differenz der Geschlechterrollen und der in sie eingelagerten Grundvorstellungen von der Frau als Objekt männlichen Begehrens, vom Mann als Autor und Schreibendem und von der Muse als Instanz der poetischen Aussage. Es ist die Frage nach der bürgerlichen Schlüsselkategorie des Subjekts in seiner eigentümlichen und unverwechselbaren Qualität. Im Rahmen dieses Argumentationsfeldes entwickelt Brecht seine "Poetologie des Zeigens": nicht im Blick auf die lesbaren Zeichen einer Individualität, wie sie das Gesicht der Geliebten verspricht, sondern in Auseinandersetzung mit der fundamentalen Materialität der erfahrenen Welt, vermittelt durch die Vorstellung des Gebrauchs, den man—zwischen Besitz und Verwerfung—von ihr macht; und zwar in Auseinandersetzung mit der bürgerlichen Kategorie des "Eigentums," seiner sexuellen und seiner poetischen Einfärbung. Nur so wird es verständlich, daß Brecht die Muse der Dichtung in einer charakteristischen Wendung in eine solche der Geschichte (des "epischen Erzählens") verwandelt. Er schafft sie zu einer lehrenden Instanz um.

Brechts Gedichte, von der Muse der Historie inspiriert, gelten nicht mehr dem Zauber verklärter Individualität, sondern jenem Gang der Geschichte, dessen Physiognomie nicht ein Gesicht, sondern das Handeln der Menschen ist. Mimesis hat hier einen subversiven Gestus, sie artikuliert sich als das Durchbrechen der bürgerlichen Tabus von Sexualität und Besitz.

Es gibt zwei "Serien" brechtscher Gedichte, die solche Um-Wendung als poetischen Habitus besonders eindringlich bezeugen: Es sind jene Texte in Brechts Werk, die ich seine "pornographischen" Gedichte, und jene anderen, die ich seine "Dinggedichte" nennen möchte.³¹ Beide Gedicht-Korpora, die pornographischen Texte wie die "Dinggedichte," sind durch den Anspruch gekennzeichnet, das "Ding"—sei es das Organ des Geschlechts oder das Objekt alltäglichen Gebrauchs³²—in jenem Riß sichtbar zu machen, der zwischen materiellem Substrat und ideologischem Konstrukt klappt. Was Rilkes "pornographische" Lyrik³³ mit seinen "Dinggedichten" unmittelbar verknüpft, was sie gleichermaßen prägt—ihre mythische Qualität und ihre symbolische Überhöhung nämlich—wird von Brechts Muse der Geschichte (die eine Geschichte des Materialismus betreut) streng voneinander geschieden. Brechts Gedichte *zeigen* den Riß zwischen den Strategien ideologischer Entstellung und der Sprache, die die Kontur des Materiellen zeichnet: "die Wörter, welche meinten, was wir machten/Und zwar die allgemeinsten, ganz vulgären."

Brechts Gedichte "Das dreizehnte Sonett" und "Schwedische Landschaft" können als Beispiele für die beiden nebeneinander gelagerten Serien des pornographischen Gedichts und des Dinggedichts in Brechts lyrischem Werk gelesen werden:

Das dreizehnte Sonett

Das Wort, das du mir oft schon vorgehalten
Kommt aus dem Florentinischen, allwo
Die Scham des Weibes Fica heißt. Sie schalten
Den großen Dante schon deswegen roh
Weil er das Wort verwandte im Gedichte.
Er wurd beschimpft drum, wie ich heute las
Wie einst der Paris wegen Helenas
(Der aber hatte mehr von der Geschichte!)

Jedoch du siehst jetzt, selbst der düstere Dante
Verwickelte sich in den Streit, der tobt

Um dieses Ding, das man doch sonst nur lobt.
Wir wissen's nicht nur aus dem Machiavelle:
Schon oft, im Leben wie im Buch, entbrannte
Der Streit um die mit Recht berühmte Stelle.³⁴

„Das dreizehnte Sonett“ zeigt den Naturgegenstand des Triebes und die in ihn sich einlagernde (poetische) Hermeneutik; es zeigt gewissermaßen einen Kampf der „Lesarten“ des anstößigen Worts und seiner poetischen Qualität, und zwar im von Brecht reklamierten subversiven Gestus eines „Rühmens“ des „Anonymen“ (welche Muse vermag dafür zu bürgen?); es denunziert in seiner Per-Version, seiner Um-Wendung des Lyrischen die auf der „Lesart“ sich errichtende Transformation des Sexuellen in eine Ästhetik der Sublimierung, wie sie die Liebesdichtung von den Troubadours über Dante, Petrarca und „Machiavelli“—der entstellte Reim ironisiert die Authentizität der Überlieferung—bis hin zu Rilke bestimmt.³⁵

Eine vergleichbare Um-Wendung setzen auch Brechts „Dinggedichte“—natürlich ihrerseits in Abgrenzung von Rilkes mythischer Überhöhung—in Szene. Das Gedicht „Schwedische Landschaft“ macht dies deutlich:

Unter den grauen Kiefern ein Haus zum Abbruch.
Zwischen Schutt eine weißlackierte Lade.
Ein Altar? Ein Ladentisch? Das ist die Frage.
Wurde der Leib Jesu hier verkauft? Sein Blut
Ausgeschenkt? Oder Linnen zelebriert und Stiefel?
Gab es hier irdische oder himmlische Verdienste?
Verkauften hier Pfaffen oder predigten Kaufleute?
Gottes schöne Schöpfungen, die Kiefern
Schlägt der Schlosser von nebenan los.³⁶

Während das „pornographische“ Gedicht das „sexuelle Ding“ im Spiel der seiner sich bedienenden Überhöhungsideologie—„Beatrice war gestellet“ sagt Brecht in „Letztes Liebeslied“³⁷—zeigt und diese dekuviert, beleuchtet das Gedicht „Schwedische Landschaft“ das Alltagsobjekt, die „weiße Lade,“ im Konflikt der sich seiner bemächtigenden Ideologien, der Theologie, der Ökonomie und der Ästhetik; es erpreßt gleichsam die Offenbarung des ideologischen Mehrwerts, der die Dinge des alltäglichen Gebrauchs entstellt. Pornographie und „Dinggedicht“ werden so, in zitierender Umwendung ihres tradierten Gestus, zu poetischen Verfahren einer materialistischen Ästhetik: An die Stelle der „Natürlichkeit“ setzt Brecht die „Künstlichkeit“ des Gezeigten.

Die beiden Gedichte sind Zeugnisse dessen, was Brechts Poetik zum Ziel hat. Sie sind Formen der Aufklärung. Aus dem Zwielficht, das über dem Gebrauchswert der "Dinge" liegt, lassen sie die Fragwürdigkeit (den Tauschwert) des "Individuellen" im bürgerlichen Sinne hervortreten. Sie machen damit etwas sichtbar, was zur Ausgangslage dieser Überlegungen zu Brechts Lyrik zurücklenkt, zur Frage nach dem "vergessenen Gesicht der Frau" und nach dem "Sich-in-der-Erinnerung-Behaupten des Mannes als Autor." Denn das, was die beiden Gedichte vor Augen führen, ist Brechts Versuch, seine Poetologie des Zeigens mit einer Lektüre der Physiognomie des Materiellen—statt des Individuellen—zu verknüpfen; es ist sein poetologisches Hauptanliegen schlechthin.

V

Welche Art von Physiognomik—im Sinne einer von der Muse der Geschichte inspirierten Lektüre des Wirklichen—kann es sein, die sich weder auf das individuelle Gesicht im bürgerlichen Verstande noch auf das vergessene Gesicht der Frau als verdrängtes, ausgeschlossenes Objekt des männlichen Begehrens richtet? Die Antwort, die Brecht gibt, lautet: Es ist das geschminkte Gesicht der Schauspielerin, welches das Zeigen zeigt, und nicht die individuellen Züge; welches nicht die Eigentümlichkeit des Körpers spiegelt, sondern die Gedanken über die Änderbarkeit der Welt vorweist!

Brecht nähert sich dieser Frage in zwei Anläufen: zuerst in Betrachtung des geschminkten Gesichts der Prostituierten, die in der Zurichtung des Antlitzes zur Maske des (verwertbaren) Begehrens von ihrer Klassenlage und ihrem Sich-zur-Wehr-Setzen deutlicher spricht als die bürgerliche Frau; dann in Betrachtung der Schauspielerin Helene Weigel, deren geschminktes Gesicht die Vollkommenheit einer Kunst "gestischer Physiognomik" demonstriert.

Sonett Nr. 9
(Über die Notwendigkeit der Schminke)

Die Frauen, welche ihren Schoß verstecken
Vor aller Aug gleich einem faulen Fisch
Und zeigen ihr Gesicht entblößt bei Tisch
Das ihre Herren öffentlich belecken

Sie geben schnell den Leib dem, der mit rauher
Hand lässig ihnen an den Busen kam
Schließend die Augen, stehend an der Mauer
Sehen sie schaudernd nicht, welcher sie nahm.

Wie anders jene, die mit leicht bemaltem Munde
Und stummem Auge aus dem Fenster winkt
Dem, der vorübergeht, und sei es einem Hunde.

Wie wenig lag doch ihr Gesicht am Tage!
Wie höflich war sie doch, von der ich sage
Sie muß gestorben sein: sie ist nicht mehr
geschminkt!³⁸

Schminke

Mein Gesicht ist geschminkt, gereinigt von
Aller Besonderheit, leer gemacht, zu spiegeln
Die Gedanken, nunmehr veränderlich wie
Stimme und Gestus.¹

¹ Die Weigel schminkte sich in manchen Stücken vor jeder Szene um, so daß es, trat sie in einer Szene nicht umgeschminkt auf, zur besonderen Wirkung wurde. 39

Zwischen das ganz und gar eigentümliche Gesicht einerseits, das im Namen der Geliebten Identität verbürgt—so wie es die Lyrik seit Petrarca und Dante feiert—, und das erloschene Gesicht andererseits, wie es in Brechts frühen Gedichten "Erinnerung an die Marie A." und "Vom ertrunkenen Mädchen" erscheint, tritt nun das "geschminkte Gesicht,"⁴⁰ das, in kunstvoll erwogener Spiegelung, gerade das "zeigt," was die Individualität des Gezeigten wie der Schauspielerin, die es vorzeigt, verwandelt ("verfremdet") und übersteigt. Was das geschminkte Gesicht (im Unterschied zu seiner Naturform) gewährt, ist eine Botschaft, die von den Gedanken spricht, welche über die Geschichte gedacht werden: sei es, daß sie aus dem geschminkten Gesicht der Prostituierten hervortreten, die ihre Kunden lockt, sei es, daß sie vom geschminkten Gesicht der Weigel ablesbar werden, das, in jeder neuen Szene des Stückes neu geschminkt, selbst zu einem Ausdrucksfeld der denkenden Schauspielerin wird. Die Schminke auf dem Gesicht gibt diesem gestische Qualität, durch sie erfolgt die "Inszenierung" eines Zeichens, das "Eigentümlichkeit" transzendiert und jene Gedanken zeigt, die von der Geschichte reden, nicht aber

vom Körper, der nur "pure" Individualität bezeugt. Die Schminke dekuviert jenen Index von Natur, den die bürgerliche Welt den "Dingen" zur Verschleierung ihres erpreßten Mehrwerts verleiht. An dieser Stelle, wo das "Gesicht" der Schauspielerin durch seine Schminke die Physiognomie des geschichtlichen Augenblicks "vorführt," wird das "Dingliche" (in beiderlei Gestalt: als Gebrauchsgegenstand des Sexus und der Ökonomie) redend: Indem Brecht den pornographischen Gestus und den Gestus des Dinggedichts zitiert, bringt er die Dinglichkeit der entfremdeten Welt zum Sprechen.

Und wie steht es nun mit jenem Wunsch des Mannes, als Autor vor der Nachwelt zu überleben? Wie mit Brechts Vorstellung vom Vergessen des Gesichts der Frau und der anderen vom Erinnern des Namens des Autors? Vom Gedicht, in dem vom geschminkten Gesicht der Schauspielerin Helene Weigel die Rede ist, in welchem sich die Gedanken über die Geschichte spiegeln, fällt ein Licht auf zwei andere Texte Brechts, die man als Pendants zu diesem lesen könnte: "Besuch bei den verbannten Dichtern" (1933-38) und "Die 4 Vorschläge für Grabschrift, immerfort korrigiert" (1928- 32).

Wie bei den Schminke-Gedichten entwickelt Brecht auch hier seine Überlegung in zwei Stufen. Die erste bietet das Gedicht über den Besuch bei den verbannten Dichter. Der Augsburger tritt—im Traum im Hades angelangt—in die Hütte der verbannten Dichter. Ovid, Po Chü-yi, Villon, Voltaire, Heine, Euripides melden sich zu Wort. Dann heißt es:

...das Gelächter

Dauerte noch, da, aus der dunkelsten Ecke

Kam ein Ruf: Du, wissen sie auch

Deine Verse auswendig? Und die sie wissen

Werden sie der Verfolgung entrinnen?" - "Das

Sind die Vergessenen", sagte der Dante leise

"Ihnen wurden nicht nur die Körper, auch die Werke
vernichtet."

Das Gelächter brach ab. Keiner wagte hinüberzublicken.

Der Ankömmling

War erblaßt.⁴¹

Brecht tritt in diesen Kreis des (geträumten) Hades noch ein zweitesmal ein; das Gedicht "4 Vorschläge" zeigt Brechts Nachdenken über seinen Grabstein, über die Inschrift, die Zeugnis von seinem Wirken in der Welt geben könnte.⁴² Das Gedicht, aus dem Nachlaß überliefert, lautet:

Schreibt nichts auf den Stein
Außer den Namen.

Ich vergaß: den Namen
Könnt ihr weglassen.⁴³

Das Erstaunliche dieses Gedichts liegt wohl darin, daß es den "Gestus" des Vergessens selbst erzeugt—"Ich vergaß"—und damit die Dialektik von bewahrtem und getilgtem Namen szenisch vergegenwärtigt: als Grab-Mal des Dichters. Hier ist es die Leerstelle, die fortan Zeugnis gibt; das Gedicht, das in seiner Schrift von der Löschung des Namens zeugt. Wie das geschminkte Gesicht der Schauspielerin einer gestischen Physiognomik lesbar bleibt, so der leere namenlose Grabstein dem, der die Lücke im Text buchstabiert. Die Frau spricht mit ihrem Körper, im kurzen Augenblick der Inszenierung auf der Bühne; der Mann spricht durch die Lettern, für die der Stein zeugt. Dieser bleibt lange liegen.

Brechts lyrisches Theater entwirft eine gestische Poetik, die in zweierlei Grammatik sich äußert. Das geschminkte Gesicht und der Stein ohne Namen: Es sind zwei Formen der Maske, die den Geschlechtern angelegt wird. So gesehen ist Brechts Rede vom lyrischen Gedicht wohl doch die Rede vom Gesicht der Frau, das langsam unkenntlich wird, und vom Namen des Dichters, der überdauert.

ANMERKUNGEN

¹ Brechts Texte werden zitiert nach: Bertolt Brecht, *Gesammelte Werke*, hrsg. von Elisabeth Hauptmann, 20 Bände (Frankfurt/M. 1967), hier 9: 629.

² Gerhard Neumann, "Die 'absolute' Metapher. Ein Abgrenzungsversuch am Beispiel Stéphane Mallarmés und Paul Celans," *Poetica* 3 (1970): 188-255.

³ "A ciascun'alma..."; Dante Alighieri, *Vita Nova—Das Neue Leben*, übers. und komm. von Anna Coseriu und Ulrike Kunkel (München 1988) 10f.

⁴ Francesco Petrarca, *Canzoniere*, übers. von Geraldine Gabor und Jürgen Dreyer (Basel 1989) 52.

⁵ *Französische Dichtung* I. Von Villon bis Théophile de Viau, hrsg. von Friedhelm Kemp und Werner von Koppenfels (München 1990) 158.

⁶ Ibid. 160.

⁷ Rilke nennt seine *Duineser Elegien* "Aus dem Besitz der Fürstin Marie von Thurn und Taxis-Hohenlohe," und Brecht reflektiert über das Verhältnis von Lyrik und Bezahlung in seinem Gedicht "Lied der preiswerten Lyriker," *Gesammelte Werke*, 9: 483-487.

⁸ Jean Paul, *Werke*, Hrsg. Norbert Miller (München 1963) 6: 1061; "Selberlebensbeschreibung" (Zweite Vorlesung).

⁹ Hölderlin, *Sämtliche Werke*, Kleine Stuttgarter Ausgabe (Stuttgart 1953) 2: 198.

¹⁰ Brecht übersetzt d'Annunzios Gedicht "La pioggia nel pineto" (ibid. 449f.). Es wird in *Gesammelte Werke*, Supplementband IV: 33, als "nicht identifiziertes Gedicht" gekennzeichnet.

¹¹ Bertolt Brecht, *Über Lyrik* (Frankfurt/M.: edition suhrkamp, 1964) 98.

¹² Das Motiv des Verschwindens, des Verlöschens, des Hinunter-spülens, des Vergessens des Gesichts findet sich in den frühen Gedichten Brechts sehr häufig (s. *Gesammelte Werke* 8): "Wohl weiß ich jetzt nicht mehr, wie sie da aussah/ Ein Tag verlöschte, was sieben Monde lang strahlend war" (36); zentral die "Ballade vom Tod der Anna Gewölkegesicht"; häufig der Vergleich mit der Wolke, so z.B. S. 78, 81, 82 und mit dem Rauch S. 90; auch der Mutter Gesicht wird

vergessen S. 79. In den späteren Gedichten tritt das Motiv zurück. Es gerät in Konkurrenz mit der Auslöschung des männlichen Gesichts, einerseits des Soldaten im Krieg—"...daß er sein Gesicht verlor/Durch die Spuren unserer Fäuste/ Also machten wir ihn unkenntlich..." heißt es im "Gedicht vom unbekannten Soldaten" (9: 426)—, andererseits des Mannes im Klassenkampf; hierfür z.B. "Die Auslöschung" in *Die Maßnahme* (2: 636-639). Eine Antwort auf diese Fragen, auch im Hinblick auf die weibliche und männliche Komponente des verlöschenden Gesichts (und der Individualität) gibt Helmut Lethen in seinem schönen Beitrag "Brechts Hand-Orakel" in diesem Band. Er beleuchtet die Frage im historischen Kontext der Moralistik und "Überlebenskunst" in der Linie, die von Gracián bis zu Brecht reicht.

¹³ *Gesammelte Werke*, 8: 232.

¹⁴ Vgl. hierzu die klassische Szene der Ersetzung des Objekts des Begehrens durch die Vorstellung der Wolke in der frühkindlichen Sozialisation des Grünen Heinrich. Gottfried Keller, *Der grüne Heinrich*, hrsg. von Thomas Böning und Gerhard Kaiser (Frankfurt/M.: Deutscher Klassiker Verlag, 1985) 78. Die auffallenden Motivbezüge zwischen Keller und Brecht sind unerforscht.

¹⁵ *Gesammelte Werke*, 8: 252.

¹⁶ Brechts Lyrik gehorcht über weite Strecken dem Muster der "Probe aufs Exempel": "...was ich an Gedichten auch schreibe, behält doch immer den Versuchscharakter, und die Versuche ordnen sich in einer gewissen Beziehung zu einander an...", *Über Lyrik*, 114.

¹⁷ Hier greife ich ein Begriffspaar Julia Kristevas auf.

¹⁸ *Gesammelte Werke*, Supplementsband III: 53.

¹⁹ *Gesammelte Werke*, 8: 64f.

²⁰ Conrad Ferdinand Meyer, *Sämtliche Werke*, historisch-kritische Ausgabe, hrsg. von Hans Zeller und Alfred Zäch (Bern 1967) I: 26.

²¹ *Gesammelte Werke*, 8: 160.

²² *Gesammelte Werke*, 10: 870f.

²³ Anlaß zu dem Chaplin-Gedicht war ein Film, den Brecht nach Ausweis einer Aufzeichnung im Notizbuch von 1921 am 29. Oktober sah. Der Film trug den Titel *Alkohol und Liebe*. *Gesammelte Werke*, 15: 60f.

The Other Brecht I / Der andere Brecht I

²⁴ Auch mit Goethe sucht Brecht die Auseinandersetzung über dieses Thema, so in dem Text "Über Goethes Gedicht 'Der Gott und die Bajadere,'" *Gesammelte Werke*, 9: 611f.

²⁵ *Gesammelte Werke*, 9: 608.

²⁶ Zwar stimmen die Details (etwa der Fesselung) mit der Geschichte, die Dante erzählt, nicht überein; es kann sich aber nur um Paolo und Francesca handeln, da in der *Göttlichen Komödie* von keinem anderen Liebespaar berichtet wird.

²⁷ *Gesammelte Werke*, 9: 613.

²⁸ *Gesammelte Werke*, 2: 535f. Ich lasse hier außer Acht, daß Brecht dieses Gedicht in der Oper *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* in einem Akt gesteigerter Verfremdung (oder mehrfach gebrochener Kontrafaktur) zur Disposition stellt, indem er es in einen dramatischen Dialog einlegt. In der Oper singen der Holzfäller Paul ("Paolo!") und die Prostituierte Jenny das Lied von den "Liebenden" und verleihen ihm damit die Physiognomie einer Klasse: durch Konfrontation von "bürgerlicher Liebeslyrik" und proletarischem Überlebensinteresse. Die Szene trägt den plakativen Titel "Lieben"; auf das Liebesgedicht folgt das von einem Männerchor gebrüllte Lied "Erstens, vergesse nicht, kommt das Fressen/Zweitens kommt der Liebesakt..."

²⁹ *Gesammelte Werke*, 9: 757.

³⁰ Eine solche Situation des Nachsinnens über den historischen Prozeß gibt auch das spätere Gedicht "Der Radwechsel" aus den *Buckower Elegien*, *Gesammelte Werke*, 10: 1009.

³¹ Im Hinblick auf eine Theorie des Zusammenhangs von "Verdinglichung" und "Dinggedicht" vgl. Theodor W. Adorno, "George und Hofmannsthal. Zum Briefwechsel," *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft* (München 1963) 190-231.

³² Kant hat diese Verknüpfung schon hergestellt, wenn er bei der ehelichen Verbindung "zweier Personen verschiedenen Geschlechts" vom "wechselseitigen Besitz ihrer Geschlechtseigenschaften" spricht. Die "Verbindlichkeit wechselseitigen Besitzes" sei gewährleistet, wenn "eine Person von der anderen *gleich als Sache* erworben wird, diese gegenseitig wiederum jene erwerbe." Vgl. Immanuel Kants Werke, *Die Metaphysik der Sitten*, hrsg. von Benzion Kellermann (Berlin 1922) 81-84 (Band VII, hrsg. von Ernst Cassirer).

³³ Vgl. hierzu Siegfried Unseld, Hrsg., *„Das Tagebuch“ Goethes und Rilkes „Sieben Gedichte“* (Frankfurt/M. 1978).

³⁴ *Gesammelte Werke*, 9: 539f.

³⁵ Rilkes Vortrag *„Moderne Lyrik“* von 1898 macht auf diese Zusammenhänge aufmerksam. Rainer Maria Rilke, *Sämtliche Werke* (Frankfurt/M. 1965) 5: 360-394.

³⁶ *Gesammelte Werke*, 9: 747.

³⁷ *Gesammelte Werke*, 9: 603.

³⁸ *Gesammelte Werke*, 8: 312.

³⁹ *Gesammelte Werke*, 9: 784.

⁴⁰ Brecht gehört damit in die Tradition des Nachdenkens der Autoren über Natürlichkeit und Künstlichkeit des geschminkten Gesichts von Ovids *De medicamine faciei femineae* bis zu Baudelaires *„Eloge du maquillage“* aus seinem großen Essay über Constantin Guys. Baudelaire, *Œuvres*, Hrsg. Y.-G. Le Dantec (Paris: Pléiade, 1954) 911-914.

⁴¹ *Gesammelte Werke*, 9: 664.

⁴² In das Vorstellungsfeld der geschriebenen und gelöschten Schrift gehört auch Brechts Faszination durch die Flugzeuge als *„Himmelschreiber“*, z.B. das Gedicht *„Rauchzeichen“*: *„Der Flieger, der den Himmel heut beschrieb/ Mit weißem Rauch in ungeheuren Bögen/ Verfuhr, daß ihm der Wind, nicht spürbar unten/ Sein Zeichen nicht zusammenwerfen konnte./ Der lehrt uns, dacht ich, wie wir schreiben müssen.“* *Gesammelte Werke*, Supplementband IV: 368.

⁴³ *Gesammelte Werke*, Supplementband III: 232.

Analyse und Gegenübertragung

Die Gefahren von Übertragung und Gegenübertragung im psychoanalytischen Austausch finden ihre direkte Entsprechung in der Interpretation von Texten, da beide Prozesse aus Darstellung und Lesen bestehen. Auch Re-Lektüren neueren Datums von Brechts Texten gehen von zu kurz gegriffenen Überlegungen aus. Einem ableitenden Positivismus verpflichtet, spiegeln sie eben die Verfahrensweisen, denen sie zu entkommen suchen, und verlieren sich in monologischen Diskursen, die sich der Dynamik der Texte nicht bewußt zu sein scheinen. Solches Lesen sieht nicht über die Interpretation des Analytikers hinaus, weil es davon ausgeht, daß diese dem Text gegenüber transparent sei. Deshalb stoßen wir dann auf entscheidende Verdrängungen und auf das Unbewußte des Interpreten anstatt auf das des Textes.

Analyse et contre-transfert

Les dangers du transfert et du contre-transfert dans l'échange psychoanalytique trouvent leurs équivalents exacts dans l'interprétation des textes, puisque ces deux processus consistent en actes de représentation et de lecture. Les récentes re-lectures des textes de Brecht se sont faites à partir de présuppositions réductrices. Comme formes de positivisme par déduction, elles reflètent les processus auxquels elles cherchent de s'échapper et elles produisent des discours monologiques qui ne tiennent pas compte de la dynamique des textes. De telles lectures ne situent pas l'interprétation de l'analyste, laquelle est considérée comme transparente au texte. Ainsi nous nous trouvons en présence des répressions critiques et de l'inconscient de l'analyste, et non de celui du texte.

Análisis y contratransferencia

Los azares de la transferencia y la contratransferencia en el intercambio psicoanalítico tiene sus equivalentes directos en la interpretación de textos, puesto que ambos procesos consisten de actos de la representación y la lectura. Recientes relecturas de los textos de Brecht se han hecho desde presuposiciones reductivas. Como formas de positivismo deductivo, éstas reflejan los procedimientos que buscan escapar y llevan a discursos monológicos que parecen olvidar la dinámica de los textos. Tales lecturas no sitúan la interpretación del analista, suponiendo que el texto es transparente. De esta manera encontramos las represiones críticas y el inconsciente del analista, no la del texto.

Analysis and Transference

Antony Tatlow

Analysis is supposed to have uncovered or "deconstructed" its unconscious presuppositions or it remains caught up in the problems it wishes to understand and assuage. We can map psychoanalytical and critical procedures onto each other because both rest on acts of interpretation. If all the world's a text, then knowledge is only ever an interpretative truth. The problems of transference and counter-transference have their direct equivalents in writing and criticism. A text or narrative is shaped in anticipation of a response and that response, if we are capable of reflecting upon its origins, permits us to situate the whole process of communication. The problem is that we never can understand it fully; something always eludes our grasp. I want to look at examples of counter-transference in readings of Brecht. Of course, this terrain is a mine field.

Derrida's deconstructive technique, his gift for seizing on the apparently inconsequential but telling detail from which you can then unravel the whole structure of a position, has sensitized us to the unexaminable parameters that hold our arguments together, unexaminable because they sustain positions we do not wish to question. My own are probably opaque to me, and I shall doubtless be enlightened sooner rather than later, but I am struck by what seem to me mostly unconscious, or at least unexamined, presuppositions in recent readings of Brecht. Perhaps they appear strange to me because I am not so closely part of that historical culture which has produced them and so am less predisposed to internalize its value judgments.

It is over ten years since the first decisive shift away from orthodox readings of Brecht which had identified with what they believed to be the author's political position. One reaction, a complete refusal to accept that position, aligned itself with the developing "New Philosophy," another re-read Brecht's texts against the grain of those established, socially authorized conventions. Grimm drew attention to Brecht's reading of Nietzsche.¹ Lehmann deepened our understanding of the affinities.² I watched these arguments with fascination because they both corroborated and challenged assertions of mine based on reading Brecht's response to East Asian culture, where interrogating the silences of an *episteme* could be considered the primary path to understanding.

After an initial skepticism, I had come to see that response not as an elaborate and mildly embarrassing *chinoiserie*, but as a way of resituating all settled positions. I was particularly concerned about Grimm's supposition that Brecht's early, Nietzschean, stoic acceptance of inevitable flux resurfaced, for example in his key poem "The Doubter," as encouragement to steady and steel yourself before an intransigent Stalinism, hence that there was a repressed personal, psychological consistency, a symptomatic retreat, a failure of Oedipalization, underlying all superficial political posturings.³ I saw this, in part, as a politicized replay of Esslin's old argument that Brecht's position was strictly schizophrenic, that his personal poetry contained the loads of gold, provided you read it as revealing his private reservations, and that the superficial political dross surfaced in his theories and some of his agitational plays.

For if you interrogated them, the Chinese associations contained in and provoked by the picture and alluded to in that poem, interdicted both Esslin's and Grimm's suppositions since, as in Brecht's investigative text, the private and political were shown to be inextricably intermingled and, instead of being repressed, precisely this inextricability was the subject of enquiry. Both the Chinese picture/text and Brecht's poem "about" it investigate the problematic personal and political consequences of such a position. Their subject is the problematics of practice. Esslin's simplicities could not be sustained and Grimm's rereading showed no sense of these complexities. I was also anxious to point out that in Chinese culture, images of process could easily connote political refusal, not stoic acceptance, survival by withdrawing into the self ("die kleinste Größe"), and that Daoist or Buddhist metaphors, far from being strictly apolitical, in fact embody and give voice to the social unconscious.⁴

Subsequently there have been other attempts to resituate Brecht in relation to critical rereadings and to recent developments in critical theories, rather than simply dismissing him together with the discredited political practice he apparently served. I looked briefly at some implications for certain psychoanalytic readings of Brecht in an earlier *Yearbook* volume.⁵ Some of these topics were addressed at the International Brecht Society's last Symposium in Hong Kong (1986).⁶ Elizabeth Wright's book on Brecht and postmodernism takes a longer look at some of these interrelationships, though she was perhaps too fixated on unsituated theories rather than

actual theatrical practice and the potential of the texts, especially relating to the didactic plays, which had not been adequately discussed in English critical literature.⁷ In her book on postmodernism, Linda Hutcheon cites Brecht as a postmodernist *avant la lettre*.⁸ He serves as a key witness for her construction of the political postmodern. Here there is much to say, and not just about his anti-modernist personal aesthetic taste: the absence of closure, the incorporation of parody, the refusal to acknowledge a clarified historical narrative position, the incorporation of popular forms, a disregard for generic boundaries.⁹

But I was also struck at the Hong Kong Symposium by the persistency of critical repressions, masked as benevolent tolerance. These positions were often embodied by critics from German culture. They argued that the simplicities of Brecht's dramaturgy and the fairy-tale peregrinations of his plots no longer carried conviction but could well be suited to the less developed "Third World."¹⁰ There his simplicities might still have force. The plays were read according to the established conventions: determined by an exclusively econometric anthropology and designed to drive their audiences to pre-determined conclusions. I also observed a correlation between this position and a studied disinterest, masked as enchantment, in the potential, or even the history, of East Asian aesthetic forms, especially in relation to productions of Brecht. They were read as charmingly decorative elaborations upon a pre-established and unshakable plot which was not amenable to any re-readings.

Here there is a significant difference between writers and critics. Heiner Müller needed to fix Brecht according to a presumed theoretical last will and testament in order to escape the anxieties of influence and write his own plays. But the critic can change "Brecht" by re-reading him. Unless, of course, that entails an unacceptable sacrifice, and then the possibility is denied and any attempt to do so criticized or repressed. Another classic example of a related critical repression would be Ihab Hassan's assertion that Marx's thought is simply circular and so characterized by an infantile logical error: social being determines consciousness which in turn shapes social being.¹¹ This massive simplification refuses to investigate the meaning of the terms and so denies itself the too painful realization that the process is not foolishly circular but productively cybernetic. Thus the whole enterprise can be dismissed from the start, since the price for not dismissing it is too great to contemplate.

At the end of his recent book, Carl Pietzcker lays his cards on the table, explaining how he came to his readings of Brecht.¹² He traces his preferences in terms of his generational position: from the oedipalizing late sixties and seventies (fighting fathers and father substitutes with the help of an idealized Brecht), to the New Subjectivity of the narcissistic eighties and its retreat into privacy (when fantasies were projected on to Brecht), through to the discovery of his own unconscious aggressive impulses. These surfaced in the form of a cardiac neurosis precisely at the moment when Pietzcker had to deliver a requested essay on Brecht. His latest book therefore rests on the discovery of his own, and Brecht's, determining neurosis which is then read as the source of the central contradiction in Brecht's life and work and traced back, with the help of object relations theory, to the constitutive pre-oedipal conflict between the mother's bad and good breast. Everything is then aligned according to this supposition.

The existence of the neurotic symptom in the young Brecht is not in doubt, but the extent of the means taken to contain, control or repress it is perhaps another matter. The thought inevitably presents itself that Pietzcker needs so thorough a reading of Brecht's neurosis, where virtually every activity is interpreted as a means of controlling it, in order to contain his own. I do not want to criticize this personal procedure but rather to look at some of the interpretative consequences.

The origin of the neurosis is constitutive and not open to question in Pietzcker's text. Though the particular symptom is not universalized, the determining force of this pre-oedipal primal scene is taken as axiomatic. Pietzcker refers us to Hans Hartmann's innovative essay of 1983 which investigated the role of the mother in Brecht's early work and implied that virtually all cultural activities in the history of humanity must be understood in terms of a search for the lost mother: it explains the development of America as the conquest of wide open spaces, signifying a search for the mother, and explains developments in the Soviet Union because socialism is also a female idea.¹³ For Hartmann, "Brecht" is caught in a circle of disciplinary presuppositions and an obstacle race of successive traumata: physical separation at birth, incipient psychic separation at four months, anxiety at eight months, the oedipal transition, and the break at puberty. His weak father failed him during the attempted triangulation at eighteen months, but late triangulation after his father's death explains the difference between the antinomian Shen Te/Shui Ta and

identification with a complex motherly figure in *Mother Courage*. Everything is derived from the imputed psychic life of the author. The "Pirate Jenny Song" uncovers his trauma, since the ship obviously symbolizes the omnipotent mother. That life is removed from its socio-culture and then explained by a reductively universalizing theory which corroborates its own presuppositions, as its own text creates a character who is then equated with the author. This is reductive and monological. So universal a principle finally explains nothing at all.

In Brecht's case, all his activities are explained as attempts to contain the inescapable symptom. For this trauma there is no cure, it can only be assuaged. The *cause* is ontologized. Respite depends on individual preference. Analysis follows the original or first Freudian modelling of the relation between art and artist in so far as the structure and shape of the work is symptomatic, a mostly unconscious contraphobic response to the tyrannical primal plot: the double bind of both necessary and threatening individuation. But then *all* personal activities are adduced as means whereby the feared and painful neurotic symptom can be repressed: religion, reading, thought, eating, smoking, fucking. Compulsive car driving protects from direct contact with the potentially threatening crowd; the cigar symbolizes control, and the impossible triangulation, but also indicates unconscious suicidal impulses.

For Brecht, dialectics is the perfect model of thought since it is thought without end, and hence the buried fears have no time to surface, and any confrontation with them is therefore impossible. Here we encounter a proposal for the psychologization of logical models. Aristotelian dialectics is an oedipal and Hegelian dialectics a preoedipal system of thought. The distancing, formally alienating Epic Theater enables the extension of control over the all-pervasive fears. The choice lay not between the Dramatic and the Epic theater but between the alienation effect or a heart attack, between fantasized class war or neurotic collapse; on the one hand the masturbating mother's sons of the Aristotelian theater, hypnotized by the tyrannical mother; on the other, the calming mastery of the Epic theater's dialectically collected thought, since every outbreak of the emotions threatens psychological and physical disintegration. This threat is projected onto the suffering proletariat but can be contained perhaps by Marxist theory. The outer and inner threat cannot be held apart: he can hardly distinguish between them.¹⁴

Pietzcker discusses two works at greater length: "Vom armen B.B." and *Der gute Mensch von Sezuan*. I was struck by

two details in his reading of the poem: he searches for the "inner unity" of the text (124), and he asserts that the I of the poem plays the role of an approximately fourteen year old, trying to deal with the adult world.¹⁵ Pietzcker then "unifies" the poem, together with everything else, in terms of the repressed, perennial dyadic battle. Here I am more interested in this surprising supposition that the text figures a fourteen year old. Lehmann had earlier suggested such a regression implied by reading the title as: "Vom armen Bébé."¹⁶ This supposition of deviant juvenility, even infantility, seems most revealing. The poem is at least doubly adjusted: to the exigencies of the primal struggle through which it is "unified," and then to a controlled and fantasized outburst of anxiety-ridden, defiant, teenage bad manners. Through the silenced subtext of this interpretation speaks the outraged and frightened voice of the affronted middle-class, just as it does when the "animal anti-intellectuality" and the violent images of Brecht's early work are seen as slipping behind the humane standards set by the German Enlightenment's portrayal of the developing personality,¹⁷ instead of creating, as they were, an iconographical zoo, a mythology of the unconscious. In 1918, normality was monstrous. It seems that work still has the power to disturb and so provoke a counter-transfereential strategy of containment.

The methods of containment employed in the text of *Der gute Mensch von Sezuan* and selected by interpretation are, among others, laughter, poetry and the patina of the Chinese disguise:

Wer den *Guten Menschen von Sezuan* sieht oder liest, wird von der zerreißenen Kraft der Emotionen zunächst wenig spüren. Was er bewußt wahrnimmt, mag *Artistik, Stilisierung und poetisches Spiel* sein, der leichte Strich chinesischer Tuschen und die ausmathematisierte Kritik bürgerlicher Gesellschaft. (244)

So we laugh at the foolish inconsequentiality of the characters, enjoy the pleasures of the lyrical verse and marvel at the skillfully distancing Chinese style.¹⁸ They abstract and protect us from society that wears the face of the cold and punishing mother (221). I have seen two productions that play havoc with this reading: one in Berlin and one in Beijing. Both were by student groups, unintimidated by convention. After the Beijing performance, someone said to me she hadn't appreciated how well Brecht understood China. Far from

offering relief, Shen Te's lyrical passages are the source of the most painful realizations because through them speaks the unsilenceable voice of the repressed social unconscious. Both productions saw in Brecht's text a way of encoding an otherwise repressed horror over an apparently uncontrollable social violence or anomie.¹⁹ This experience does not seem available to critics in the former Federal Republic of Germany—though perhaps things have changed now—either in actuality or through the exercise of the imagination: it seemed no longer “thinkable.”

But that is the exception rather than the rule in today's world and, I suspect, the anxious knowledge of this fact must be repressed. The mother's coldness is not a psycho-anthropological constant but itself fantasized and activated by the coldness of an internalized social order whose exigencies the child resists.

Brecht's plays are characterized by their figuration of the Unconscious. This is an exceptionally rich topic. Though the impulse to his writing may have been driven by personal insecurity, that does not explain why Brecht's texts differed from those of the other homo-erotic mother-fuckers listed and justified by Hartmann²⁰—Proust, Rilke, Joyce, Mann, Beckett, Hemingway, Karl May—nor does it explain away the provocation of their texts in a world where the reconciliation of man and nature still remains the essential project, with all the social consequences that this entails.

NOTES

¹ Reinhold Grimm, *Brecht und Nietzsche oder Geständnisse eines Dichters* (Frankfurt 1979).

² Hans-Thies Lehmann, “Das Subjekt der Hauspostille. Eine neue Lektüre des Gedichts Vom armen B. B.,” *Brecht-Jahrbuch* 1980 (Frankfurt 1981): 22-42.

³ Antony Tatlow, “Before and Behind the Pleasure Principle: Brecht, Nietzsche and the Dynamics of Perception,” *Communications from the International Brecht Society* 12.2 (1983): 5-25.

⁴ I have discussed this further in a recent book, *Repression and Figuration. From Totem to Utopia*, Department of Comparative Literature Working Papers in Cultural Studies 1 (Hong Kong 1990).

The Other Brecht I / Der andere Brecht I

⁵ "Brecht and Postmodernism," *Brecht: Women and Politics. The Brecht Yearbook* 12 (Detroit 1985): 215-220.

⁶ See *Brecht in Asia and Africa. The Brecht Yearbook* 14 (Hong Kong 1989).

⁷ Elizabeth Wright, *Postmodern Brecht. A Re-Presentation* (London 1989).

⁸ Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction* (London 1988).

⁹ See *Brecht in Asia and Africa*, 13-26.

¹⁰ Peter von Becker vigorously advanced this view. In this context it was a happy/unhappy coincidence that the Augsburg Symposium sessions met in the Fugger Room of the Congress Center. While awaiting the opening address in the resplendent "Goldener Saal" of the Augsburg "Rathaus," Prof. Torres (Philippines) reminded me that it was Fugger's money which paid for Magellan's voyage of "discovery."

¹¹ In his introduction to *Renovation, Innovation*, ed. Ihab Hassan (Madison 1983).

¹² Carl Pietzcker, "Ich kommandiere mein Herz." *Brechts Herzneurose—ein Schlüssel zu seinem Leben und Schreiben* (Würzburg 1988).

¹³ Hans A. Hartmann, "Von der Freundlichkeit der Weiten oder Auf der Suche nach der verlorenen Mutter. Der junge Brecht," *Bertolt Brecht—Aspekte seines Werkes, Spuren seiner Wirkung*, eds. Helmut Koopmann and Theo Stammen (München 1983) 31-83.

¹⁴ "Von ihnen kann er die innere Bedrohung wohl kaum noch scheiden," Pietzcker 142.

¹⁵ "In bewußter Provokation inszeniert dieses Ich sich in der Rolle eines unbekümmert frechen etwa vierzehnjährigen Jungen, der versucht, mit der Welt der Erwachsenen umzugehen" (Pietzcker 127f.).

¹⁶ Pietzcker 22. Also 37: "Wenn Brecht in diesem Gedicht gleichsam ein 'Kind' vorführt, das in jungfräulicher Unschuld an einer 'Virginia' inmitten der Erdbeben raucht..." During the Augsburg Symposium we heard more about this Bébé.

¹⁷ Helmut Koopmann, "Brecht—Schreiben in Gegensätzen," in Koopmann and Stammen 9-29.

¹⁸ Hartmann 74, explains Brecht's interest in matters Chinese as a way of rejuvenating the locally all too familiar, rather than distancing it. These processes were probably more complex, as I have tried to suggest in *Repression and Figuration*.

¹⁹ There follows part of my account of how the student performers of the production by the "Hochschule für Schauspielkunst Ernst Busch" of *Der gute Mensch von Sezuan*, in February 1988, related to the text and its interpretative potential. "Their initial reaction: the text seemed rather dumb, people like Shen Te simply didn't exist. But working with it, they began to see how it could be read and presented on several levels of perception. They reached their understanding of its representation of the repressed, not by theorizing this, but by acting out their own contemporary experience, so the separable levels were reached through their bodies rather than from theoretical presuppositions. They did not show poverty as immiseration. The water-seller did not sell water. Instead, they showed it as a kind of moral collapse, an absence of social coherence, as moral immiseration, a whiff of *anomie*, touching a repression in the GDR. Shen Te's generosity lay in her ability to see beyond the gratification of immediate needs, though she does that in terms of personal happiness as the social unconscious speaks through her. This voice only makes sense when not sentimentalized. The voices that speak through her must be shown in their interrelational abrasiveness. That can only be done if they are separated out yet shown simultaneously through the figure. East Asian dramaturgy has developed techniques for doing this. I have never seen a Western production that achieved comparable results so well. Shen Te, for example, shows a much closer connection with Shui Ta, a literal superposition of faces, as in Japanese drama, how both are therefore riven with the characteristics of the other, how Shui Ta is much more frightened, and Shen Te much harder than they usually appear in the reductive binary dramaturgy to which this play is usually sacrificed. Abandoned by the Gods at the end, Shen Te is left standing at the front of the stage holding onto an open, empty dustbin. She speaks only one word 'Help!' Blackout. End of Play."

²⁰ Hartmann 76.

Das Auslöschten der Geschichte: Brecht und der Diskurs der Moderne

Wie die "neuen" Theater Pirandellos oder Artauds macht Brechts Beschreibung eines "neuen" Theaters Anleihen bei den Tropen macht, die von Anfang an den dramaturgischen Diskurs der Moderne bestimmt hatten. Dieser Diskurs des "Neuen" ermöglicht es zum einen, die genealogischen Zusammenhänge zwischen früher und später moderner Theorie auszulöschen und lenkt zum anderen die Aufmerksamkeit von den Machtstrukturen ab, die durch die Neuordnung des modernen Theaters von diesem selbst repräsentiert werden. Das neue Regietheater verpflichtet das Publikum dazu, sich den erzählerischen Forderungen der Inszenierung zu unterwerfen, um überhaupt einer Aufführung "Sinn" abzugewinnen zu können. Diese Unterwerfungsszene bildet das Muster für sozio-kulturelles "Verstehen," wie es durch die Praxis Brechts und seiner Zeitgenossen hervorgebracht wurde und wie es sich ebenso auch unserer literaturkritischen Praxis eingeprägt zu haben scheint.

Gommer l'histoire: Brecht et le discours du modernisme

Tout comme le "nouveau" théâtre proposé par Pirandello et Artaud, la codification du "nouveau" théâtre chez Brecht se sert des tropes qui ont, dès le départ, organisé le discours dramaturgique moderniste. Ce discours du "nouveau" permet non seulement de gommer les liens généalogiques entre la théorie de première heure et la théorie moderne, mais aussi l'attention ne se porte plus sur les structures de pouvoir instaurées par la réorganisation moderniste du théâtre. Ce nouveau théâtre de metteur en scène force les spectateurs à se soumettre aux impératives diégétiques de la mise-en-scène afin d'extraire le "sens" d'une performance. Cette scène de soumission propose le modèle d'une "compréhension" socio-culturelle tel qu'il aura été généré par la pratique de Brecht et de ses contemporains—lequel modèle semble s'être imposé également dans notre pratique critique.

Borrando la historia: Brecht y el discurso sobre el modernismo

La codificación brechtiana de un "nuevo" teatro, como los "nuevos" teatros propuestos por Pirandello y Artaud, borra los tropos organizados por el discurso dramático modernista desde sus comienzos. Este discurso de lo "nuevo" posibilita la borratura de las líneas geneológicas entre la temprana y alta teoría y aparta la atención de las estructuras de poder establecidas por la reorganización modernista del teatro mismo. El teatro del nuevo director obliga al público a someterse a los imperativos diegéticos de la puesta en escena para sonsacar /significados/ de la actuación. Esta escena de sumisión, no el supuesto contenido político, teórico o estético de los textos, exhibe el modelo para un "entendimiento" socio-cultural generado por la práctica de Brecht y sus contemporáneos—un modelo que parece haberse impuesto así mismo también en nuestra práctica crítica.

Erasing History: Brecht and the Discourse of Modernism

Michael Hays

My intention here is not to recover Bert Brecht for consumption within one of the newer modes of critical production. I will leave that task to those who feel the need to maintain Brecht's canonical or iconic status in a world in which several "post" configurations (-modern, -structuralist, -Berlin Wall) seem, at least for the moment, to exist in uneasy—and mostly unanalyzed—proximity.¹ Neither do I wish to relegate Brecht to that oblivion which a currently triumphant anti-communism might desire for him. While others may want to offer portrayals of a Brecht *redivivus* or perhaps enjoin an ideologically bound forgetfulness, I find it more interesting to ask questions about the ways in which Brecht was previously construed and about the ways in which these earlier configurations of the man and his work can be read not as indicators of the "truth" about Brecht but as historical markers both hiding and revealing another Brecht. That Brecht, along with Pirandello and Artaud, will be examined here as exemplary of "high" Modernist dramatic theory and practice in general and of an erasure of history that is a fundamental though unannounced aspect of the socio-aesthetic *gestus* elaborated by both their theories and their practice.

I would also like my narrative to be understood as an allegorical commentary on some contemporary critical practices that are very much a part of the critic's self-inscription in the "post" era, and on the academic and political structures within which they operate. My point of departure for this discussion is the (now) rather humorous argument which pitted Marxist and non-marxist critics of the forties through the sixties against each other in their efforts to demonstrate that Brecht was a "great" playwright either *because* of the politics embedded in his dramaturgic theory or *despite* it. Brecht's proclaimed overthrow of the old "bourgeois" drama was, in this context, either an important moment in the effort to open a space for class struggle or the manifestation of a higher artistic and poetic energy that was sadly inhibited by his political affinities.

In both cases critics took up terms proposed by Brecht and proceeded to reinscribe them in their own versions of Moder-

nist criticism and cold war politics—without considering how and to what degree their as well as Brecht's terminology might, in addition to being colored by the politics of their aesthetics, be conditioned by the earlier historical development of modern dramatic theory and theatrical practice as a whole. Thus, Brecht's proclamation of a "new," anti-illusionistic (anti-Aristotelian) theater—the starting point for most of Brecht's early critics—engendered efforts to either unite the political and dramaturgic aspects of his "epic" theater or to dissociate them, while in each case admitting a history of possible antecedents to which only the specific terms or dramatic elements of his practice could be traced.

In most of these cases there was little if any concerted effort to go beyond these limited comparisons to a fully historicized discussion of Brecht's dramatic writings in the context of an analysis of Modernism as a whole, one that tried to comprehend rather than distinguish between the various modernist "isms" (e.g. expressionism, symbolism, futurism, antirealism) and imagined paternal forbears (Strindberg, Apollinaire, Hauptmann, Wedekind, Meyerhold, etc.) of Brechtian drama. The reason for this is not simply that such commentaries were too uncritically dependent on Brecht's own terminology and theoretical self-positioning, though this is certainly the case. It is equally important to recognize that most of these critics were the heirs to the same modernist discourse as was Brecht and, regardless of their politics, could not easily reflect on the cecity that made their insights possible.

The point here is to extract the beginnings of a historical understanding that will not be quite so colored by the critical and ideological slippages inherent in their and Brecht's own pronouncements. For Brecht's critics it was crucial to explain the real success of his plays while also accounting for the terminological framework that Brecht himself had provided. This is also my concern, but I want to read both the success and the terminology in the light of a genealogical propagation of Modernism's initial self-inscription, a genealogy that culminates in part in the high modern codifications enacted by Pirandello and Artaud as well as by Brecht. Limitations of space preclude my offering more than a few highlights in the description of this other Brecht, but I hope they will suffice to promote some further thought and discussion.

First of all Brecht's extended and highly codified theoretical announcement of the "newness" and "otherness" of his epic theater, its "originality" in overcoming earlier, bourgeois

dramatic modes is itself a repetition of one of the fundamental tropes that organized early Modernist dramaturgic discourse and practice as a whole. Much the same can be said for Pirandello (the dramatic project he elaborates in his criticism as well as in his plays, especially *Six Characters*) and Artaud (the theoretical pronouncements collected as *The Theater and Its Double*, etc.), who offer their own programs and explanations for the "overcoming" of bourgeois realism. I have no wish to contrast the specific contents of these programs here, or to engage in the sort of playful aesthetic and/or deconstructive appropriation that enables a latter day theoretical identification of, say, Brecht and Artaud.² I want instead to raise the possibility of looking at their dramaturgic conceptions (and theatrical success), their *Überwindungen* of earlier dramatic modes and the staging of their own theatrical "presence" as belated and more totalizing reformulations of the socio-aesthetic configuration suggested by the earliest unfolding of the theoretical/critical discourse of Modernist drama and, more importantly, by the new directorial practices that are its functional counterpart in theater practice.

Now how does this discourse of the Modern precede and sustain Brecht's theoretical pronouncements as well as his practice? The agonistic overcoming of the "old" and announcement of the (aesthetically and/or politically) "new," because it has been *received* in a context itself defined by the modernist discourse, has been accepted as part of the "meaning" of his dramatic vision rather than understood as a constitutive trope in the discourse. This move in particular has prevented critics from fully confronting the history and the fundamentally disempowering aspects of the dramaturgic practice within which the modernist drama was enacted. Grounded as it is in the directorial model of interpretive *mise en scène*, this practice, far from liberating the spectator from the closure associated with earlier cultural and linguistic structures of meaning, engenders a theater that—regardless of the supposed "content" of the dramaturgic "work"—requires the spectator to participate in a catechetic interplay in which the initial "answer" to the question(s) posed by the performance is always the necessity of submitting to the interpretive structures and priority of the *metteur en scène*. This creates a disciplining practice in which "knowledge" proceeds from submission to interpretive authority rather than from any intersubjective or dialogic relation, whether between the house and the stage or between members of the audience.

First of all, then, the image of the theater that Brecht, Pirandello and Artaud offer—their “new” drama as an “overcoming” of theatrical modes judged to be both insufficient as art and incapable of representing the deeper reality of the human situation—is not a response merely to objective conditions in the drama and theater of the time. It is, rather, a reprise of one of the founding assertions in the discourse on the modern theater. As such it has both defined and remained substantially beyond the purview of later dramatic criticism. Yet even a cursory glance at the dramaturgic writings of the late nineteenth century reveals that the “high” modern elaborations offered by Brecht, Pirandello and Artaud echo terms and positions taken up by a number of critics, playwrights and directors, not simply as part of a polemic against the work of older playwrights but, more importantly, as a means of self-promotion and self-definition. The agenda of the “new” surreptitiously asserts the primacy of the interpreter over the interpreted and, as I will try to show, over the public before whom the interpretation is performed.

I can only sketch the terminological linkages here, but for those familiar with Brecht’s theory the examples should provide a clear beginning. In 1882 Heinrich Hart had already called for a dramaturgy that would overcome the contemporary drama’s closed representations of the prosaic and the quotidian, and shortly thereafter Hermann Bahr announced the “necessity” of the move into the realm of the symbolic as a step in mediating between the individual and the reality of the life-world.³ At about the same time Strindberg insisted in his preface to *Miss Julie* on the fragmentary nature of dramatic representation, describing the plays of the future (meaning his own) as “vacillating, disintegrated conglomerations of past and present stages of civilization.”⁴ This desire to move away from the closed, psychologized “bourgeois” world toward fragmentary representations of the subject or a depersonalized “reality” was combined with the desire for an autonomous, “pure work of art” to which the audience was expected to turn for more profound and legitimate understanding of its situation.⁵ In this context the audience was asked to distance itself from the traditional acceptance of and identification with the place and persons of the well made drama in order to confront the difference between the structure and the meaning production of the traditional dramatic order and a “new,” decentered dramatic world.

Maeterlinck specifically staged this crucial moment in the

modernist aesthetic construct—the dislocation and disciplining of the spectator's gaze—in his brief play *Intérieure* (1891) and shortly thereafter went on to characterize human existence in terms that point well beyond the high modern to what we have since learned to call the “absurd.” We are, he says, “the prey of unknown forces, ...precarious and accidental glimmers, abandoned without any apparent reason to the winds of an indifferent night” (*Le trésor des humbles*, 1896). This suggests that the late as well as the high modern configurations are implicitly available in the earliest discursive and dramaturgic elaborations of the modernist socio-aesthetic program, that they might be examined not only as repetitions, but also as (mystified) refinements of the institutional structures masked by the rhetoric of the modernist aesthetic project.

In each of the foregoing examples—presented here only as genealogical markers outlining the beginnings of the modernist discourse—the artist/theorist's own work is offered as the vehicle for an aesthetic reconsideration of the dramatic scene's import and for a new “meaning” that denies (or ironically subverts) both the form and content of the theatrical practices embodied by the old drama and the status of the audience as observer. And precisely this set of gestures is repeated by the proponents of all later modernist “ism's” that precede—and follow—the much more fully developed high modernist inscriptions offered by Brecht as well as Pirandello and Artaud. The “new” is at all times available here, but only at the price of accepting (or promoting) a discourse that severs the aesthetic (the new) from the historical (the old).

This not yet fully examined genealogy should, by itself, lead to questions about the institutional role, the content and function both of their dramaturgic work and the discourse of their later “interpreters.” What “advantages” did playwrights, directors and critics find in this “overcoming” of the immediate socio-aesthetic past, an overcoming that involves an erasure of not only the prior dramatic context but also the connections between their own discourse and the historical situation that preceded it? How are these theoretical pronouncements related to the actuality of the dramatic context and theatrical practices that emerged at the same time as the early modernist theoretical pronouncements? The place to turn for an initial answer is not to the theories of a Brecht or Artaud nor to later theoretical constructs but to the theater itself, since it is in this larger social and aesthetic space that the overall implications, the drama's cultural and institutional functions are realized. Here

lived practice opens the way to a commentary on aesthetic theory. Here too the public experience of political and economic fragmentation and the collapse of bourgeois norms of interpersonal behavior in the late nineteenth century were transformed into representations of new socio-aesthetic orders. While the new stage played out the demise of the unified, active "character" and the move into the twilight of fragmented subjectivity and social alienation, this same drama was enacted in the house through the erasure of the "presence" and active decision making power of the audience.

In other words, if we turn away from dramatists and their texts and from the later theoretical abstractions that explain the "content" and function of the new drama and begin to look at the theater in the light of the transformations that took place, for example, in the audience's situation, it becomes clear that the fragmented conditionality of the characters on stage is remarkably similar to the operative context of the audience as it learns to watch the new plays. This sort of transformation—not the institutionalized theories that have drawn our attention away from the historical reality of the theater—bears most directly on the question of how to understand the practical and historical implications of the "aesthetic" in the work of Brecht and his high modern compatriots.

Crucial to this connection is the emergence of the notion of *mise en scène*. I use the French term here because its linguistic history is a bit clearer than that of its German counterpart. *Mise en scène* was admitted into use in French only in 1873 and therefore marks this linguistico-historical moment of change in the theater much more clearly than the German term *Regie*.⁶ It also places clearer emphasis on the act of interpretive staging, and, thus, points to the agent responsible for this transformative act. In both France and Germany the functions circumscribed by the terms *mise en scène* and *Regie* acquired the significance we assign to them today only after the appearance the director/interpreter—the *metteur en scène*—in the late nineteenth century. Little by little this individual assumed full authority to mediate between the work of art and a public that gradually learned to accept both the alterity of the work and the need for such guidance.

The development of this new model of aesthetic understanding reached a crucial juncture in the 1880s, and although there is no room here for a lengthy exploration of the process, a few suggestions may point the way toward a useful understanding of its history.⁷ Whereas earlier in the nineteenth

century the right of interpreting and evaluating a play still belonged in great part to the individuals in the public at large, the new "director's" theater came into being at their expense. The most powerful token of this transformation in the public's situation can be found in its literal repositioning in the interpretive hierarchy in the theater. When the Deutsches Theater opened in 1883, for example, the audience was no longer permitted to interrupt the performance by applauding. This and other such practices were banned because they damaged the aesthetic mood and "the ideal relationship between the artist and the public."⁸ But the "artist" actually empowered through such changes was not the playwright, rather it was the *metteur en scène*, who discovered the mood, the aesthetic value, the "ideas" of the text for a public that would now attend (to) this new aesthetic master's disciplined and disciplining representation of the "economy of the work of art" (the expression belongs to Otto Brahm).⁹ If we are going to consider the larger historical importance of this institutional empowerment of the master interpreter and guide, it may also be of interest to note that the director at the Deutsches Theater was referred to as "der Führer." Does a proximity suggest itself here, a homology of institutional status and practice linking the *metteur en scène* and the scene in Berlin in 1883 and *his* counterpart in Nuremberg some fifty years later?

On another level one can also compare this empowerment of the masterly theater director to the emergence of what has been referred to as the master reader/teacher in the academy (and to the disciplinary value of the critical tropes enacted by this master). In both realms there is a disciplinary hierarchization of the relationship between the public and the socio-aesthetic structures formally enacted (and confirmed) through the interpretive *gestus* of the critic/*metteur en scène*.¹⁰ The impact of this redistribution of interpretive power is again best represented by an event in the theater: the lights are extinguished in the house; the spectators, who had earlier always been able to see as well as hear each other, literally found themselves "in the dark," no longer in possession of the right or the means to determine the local or the general significance of the event unfolding before them. Indeed this "meaning" was no longer assumed to be accessibly lodged in the play's text any more than in the individual characters. It could be grasped only through a willing submission to and careful absorption of the interpretive *mise en scène* staged by the director.

An interesting transformation has taken place at this point. The individual members of the audience, no longer in possession of the right to produce their own meaning and no longer able simply to assume that the text has a transparent meaning of its own, are taught that they can only "see" the significance of the work (and the life-world order—or disorder—that it unveils) by relying on the interpretive diegesis of a (physically) absent but omnipresent other: the scene of understanding produced by the *metteur en scène*. The interactive, even dialogic scene formerly staged in the interplay between the work and the public (a public now made up of ever greater numbers from the lower middle and working classes), the informative interplay between the performed text and an audience empowered to "read" its meaning gave way to an agon, a struggle to grasp the order of signification within which the text had been framed. Rather than serving as a scene of intersubjective work and meaning production, this new context demands submission to a monological signifying order that questions but cannot itself be easily questioned.

The task of the spectator at this point turns into a catechetical struggle for self-validation, a struggle first to understand the dramaturgic model, the diegetic discourse through which the questions of the *mise en scène* are framed, then to situate oneself in relation to the presence and power—the "answer"—staged by these marks of the interpretive demiurge. The most interesting thing about the critical relations structured by this new interpretive order is that no matter what dramatic work is proposed as the "object" of the performance and regardless of the narrative "style" of the *mise en scène*, the diegetics of *mise en scène* as such always restage the empowerment of the *metteur en scène*. This is the very condition of the spectator's full participation and "understanding." Through an initial self-blinding and disempowering fall into the director's aesthetic discourse the spectator recovers a compensatory (though abstract) sense of connection and completion. Even if one rejects the *content* of a play, in this new context the signifying *practice* of *mise en scène* remains in place. And it is the empowering diegetics of this performative scene which define the new theatrical situation, not the aesthetic theories that announce the advent of a "new" drama.

Once this transformation has taken place, the lights can come on again, the theater can be fully "theatricalized" and the audience can even be brought into (the) play, since in this catechetical context such theatricalization itself betokens another

instance in the endless repetition of the directorial *gestus*. Even the forceful "presence" of the otherwise absent *metteur en scène* can be staged at this point without subverting the power of *mise en scène*. This situation is nicely represented by one of Erwin Piscator's theatrical gestures: in one of his productions, Piscator projected a gigantic image of himself on a screen above the stage on which his "textual" *mise en scène* was to unfold.¹¹ There is no return for the public from *this* scene of mastery to a more fully self-conscious historical critique, to a remembering and possible reworking of one's own participation in historical relations through a dialogic interaction between the "self" and the performed "text," between the self and the socio-aesthetic representations offered by the performance as a whole. As far as the audience is concerned, the diegetic imperatives, the discourse of *mise en scène* and not the philosophical, aesthetic, verbal, political or even spatial "content" of the drama lay out the primary modeling system for understanding the "scene" of this performance.

With this in mind we can again briefly return to the way in which critics have weighted the relation between the theory and the practice of Brecht—or his contemporaries Artaud and Pirandello. Our attention to the specific terms and the framing of the high modern codifications of the modernist enterprise impedes recognition of their participation in an institutional order that represents the need to submit to the guidance of an interpreter and to a set of practices that might best be illuminated by examining them in the light of the *mise en scène* of the state and its institutions in the same period. If Brecht claims to turn against an "Aristotelian" theater, as Artaud does against the tyranny of the text and Pirandello against narrative closure, we must keep in mind that, as Artaud himself might suggest, it is in their role as *director* that they open the way to an alternative "triumph of pure *mise en scène*."¹² Such *mise en scène*, Artaud elsewhere informs us, is to be understood "not simply as the degree of refraction of a text upon the stage, but as the point of departure for all theatrical creation" (*The Theater and Its Double*, 94). But with regard to those actually empowered to "create" Artaud asks the following:

In this slippery world that is committing suicide without noticing it, [can there] be found a nucleus of men capable of *imposing* this superior notion of the theater, men who will *restore to all of us* the natural and magic equivalent of the dogmas in which we no longer believe. (32, my italics)

It is worth pointing out here that one of the great problems and (unintended) ironies in Jacques Derrida's discussion of Artaud and the turn to the aesthetic arises from his failure to examine the history and implications of the *metteur en scène's* rise when discussing Artaud's "liberation" of the stage from the mastery of the author and readerly interpretation through *mise en scène*.¹³

It was Gramsci who first noted the importance of the directorial function in his comments on the staging of Pirandello's work. He claimed that Pirandello's works "live aesthetically only if 'performed' in the theater with Pirandello as actor-manager and director" (*Quaderni* 9, §134). But how many critics today are aware of Pirandello's activity as a director or consider this activity as part of the "significance" of his work as a whole? And although Brecht's theories of the theater and *mise en scène* and the majestic assertion of his desire to empower the audience are frequently discussed, how many of us consider the historical, political and even economic implications of the word and of the practice of *Regie* as we organize our own, critical *mise en scène* of his (or others') work?

NOTES

¹ Cf. Elizabeth Wright, *Postmodern Brecht: A Re-Presentation* (London and New York 1989).

² Cf. Rainer Nägele's recovery of Brecht in "Brecht's Theater of Cruelty," Nägele, *Reading After Freud* (New York 1987). Unlike Nägele, or others who might wish to equate their theories, I do not want to posit any identity in the specific content of their plays or theoretical discourses. I am interested in situating Brecht, Artaud and Pirandello in terms of the historical similarities and implications of their self-positioning as theorists/directors of "new" drama, a "modernist" mode of cultural representation.

³ Heinrich Hart, *Kritische Waffengänge* 2 (1882): 28. See as well Theodor de Wyzewa, "Notes sur la peinture wagnérienne," *Revue wagnérienne* 2 (1886) and Hermann Bahr, *Die Überwindung des Naturalismus* (1891).

⁴ The author's "Preface" to *Miss Julie*.

⁵ See Otto Brahm, *Kritiken und Essays*; Adolph Appia, *La mise en scène du drame wagnérien*.

⁶ Bescherelle included the expression "mise en scène" in 1873, while Littré added it a few years later. In his *Art de la mise en scène* (Paris 1884), Becq de Fouquières notes that mise en scène had only recently acquired some importance.

⁷ For a more detailed discussion of the notion of *mise en scène* in relation to the *metteur en scène* in France and Germany, see Michael Hays, "Theater and Mass Culture: The Case of the Director," *New German Critique* 29 (1983): 133-146, and *The Public and Performance: Essays in the History of French and German Theater 1871-1900* (1981). Adorno's discussion of the orchestral director is also relevant here. See his "Dirigent und Orchester," *Einleitung in die Musiksoziologie*.

⁸ *Deutsche Bühnen-Genossenschaft* (1883): 379.

⁹ See Otto Brahm, *Kritische Schriften über Drama und Theater* I, ed. P. Schlenther (Berlin 1913) 11. If I may step outside the confines of my allegory for a moment, it seems to me that political and historical as well as the aesthetic implications of the much discussed "death of the author" that figures so prominently among the tropes of many recent critical pronouncements might fruitfully be sought after here rather than in the self-representations of "postmodern" theorists.

¹⁰ On the subject of the "master" teacher/reader, see Paul Bové, *Intellectuals in Power. A Genealogy of Critical Humanism* (New York 1986).

¹¹ Peter Szondi gives this moment a much more positive interpretation in his *Theorie des Modernen Dramas* (Frankfurt 1963) 115; in the English translation (Minneapolis 1987) 69.

¹² Artaud, *Oeuvres Complètes* 4 (Paris 1970) 305.

¹³ See especially, "The Theatre of Cruelty and the Closure of Representation," *Writing and Difference*, 232-250.

Brecht als Post/Strukturalist? Darstellung und Subjektivität im *Dreigroschenprozeß*

Obwohl es auf den ersten Blick schwierig zu sein scheint, eine wesentliche theoretische Verbindung zwischen Brecht und dem Poststrukturalismus herzustellen, hat es in den letzten Jahren eine Reihe von Versuchen gegeben, Brechts Werk in dieser Richtung zu analysieren. Dieser Essay beginnt einen Dialog zwischen der Ästhetik Brechts und der kritischen Theorie des Poststrukturalismus, indem er den *Dreigroschenprozeß* dem Werk Louis Althusser und Roland Barthes gegenüberstellt. Er konzentriert sich auf die Fragen (1) nach Darstellung und Wirklichkeit, (2) nach dem Tod des Autors (und des Subjekts) und (3) nach der Beziehung der anti-metaphysischen und anti-humanistischen Aspekte bei Brecht zur Post/Modernität.

Un Brecht post/structuraliste? La représentation et la subjectivité dans le *Dreigroschenprozess*

Il semblerait difficile au premier abord d'établir un quelconque rapport théorique de substance entre Brecht et le poststructuralisme. Ces dernières années cependant auront été témoin de diverses tentatives de lecture dans ce sens. Le présent essai établit un dialogue entre l'esthétique brechtienne et la théorie critique poststructuraliste en confrontant *Der Dreigroschenprozess* avec l'oeuvre de Louis Althusser et de Barthes. Il se centre sur les questions (1) de la représentation et du réel, (2) de la mort de l'auteur (et du sujet), (3) du rapport entre la post/modernité et les dimensions anti-métaphysiques et anti-humanistes chez Brecht.

¿Un Brecht Post/Estructuralista? Representación y subjetividad en *Dreigroschenprozess*

Aunque la visión de que haya alguna conexión teórica sustancial entre Brecht y el post-estructuralismo parezca a primera vista insostenible, en los últimos años se ha visto una variedad de intentos para construir las obras de Brecht en estos términos. Este ensayo desarrolla un diálogo entre la estética Brechtiana y la teoría crítica post-estructuralista al confrontar *Der Dreigroschenprozess* con el trabajo de Louis Althusser y Roland Barthes. Se centra en preguntas sobre (1) la representación de lo real, (2) la muerte del autor (y del sujeto), y (3) la relación entre las dimensiones anti-metafísicas y antihumanistas desde Brecht hasta la post-modernidad.

Post/Structuralist Brecht? Representation and Subjectivity in *Der Dreigroschenprozeß*

Steve Giles

Introduction

The notion that there might be any substantial theoretical connection between Brecht and post/structuralism seems, on the face of it, to be absurd.¹ The key tenets of the structuralist and poststructuralist paradigm, as outlined by Perry Anderson in *In the Tracks of Historical Materialism*,² seem to be as far removed from Brecht's work as is Nietzsche's "Vorrede" to the second edition of *Die fröhliche Wissenschaft* from Hegel's "Vorrede" to the *Grundlinien der Philosophie des Rechts*.³ Anderson argues that "the basic space in which structuralist and poststructuralist theories can be unified" (40) is characterized by a series of four operations: the "exorbitation of language" (40), "the attenuation of truth" (45), "the randomization of history" (48), and "the capsizing of structures" (51). The post/structuralist exorbitation of language with its emphasis on the primacy of the linguistic and the constitutive force of the discursive appears to be worlds away from Brechtian materialism, as the latter negotiates its uneasy passage from biophysical reductionism to sociological functionalism. Similarly, post/structuralism's rejection of a univocal semantics and the correspondence theory of truth sits uneasily with the crypto-Stalinist monologism of *Die Maßnahme* and Brecht's advocacy of a properly critical realism. Finally, Brecht's detailed investigations of patterns of social and historical determination implicitly disavow the post/structuralist randomization of history, while the obliteration of the subject through structures effectively demolishes Brechtian interventionism's grounding in agency and praxis, as expressed through Marx's 11th thesis on Feuerbach: "Die Philosophen haben die Welt nur verschieden interpretiert, es kommt drauf an sie zu verändern."⁴

And yet: in the last fifteen years or so, in Britain in particular,⁵ there have been various attempts to involve Brecht in the "idealist tar" of post/structuralism.⁶ The most recent example is Elizabeth Wright's study *Postmodern Brecht. A Re-Presentation* which draws parallels between the post-structuralist view of the author and Brecht's proclamation "that the author is not the creator of an original work, but

someone who produces from the materials of history."⁷ Wright goes on to construe the enterprise and techniques associated with *Verfremdung* as being "similar in spirit to Barthes' project in *S/Z* and *A Lover's Discourse*" (2), while Catherine Belsey's *Critical Practice* contends that Brecht anticipated whole stretches of post/structuralist theory, in particular the post-Saussurean dismantling of humanism and realism.⁸ The *locus classicus* of British post/structuralism's appropriation of Brecht remains, though, the *Screen* special issue of Summer 1974, especially Stephen Heath's article "Lessons from Brecht."⁹ Here Heath is essentially concerned to mobilize Brechtian notions of the relationship between artistic practices and ideology and in Althusserian fashion characterizes *Verfremdung* (Heath uses the French term "distanciation") as "a work within representation that produces an understanding of its formations and of the construction of the subject in the positions assigned by those formations" (119). Needless to say, such work "within representation" involves a crucial attention to language, "to languages in their specific productions, to their reality as *specific signifying practices*." As Heath notes, it was Brecht himself who had observed that "the theory of knowledge must above all be criticism of language" (120).

A traditionalist reader of Brecht would no doubt be tempted at this point to hoist the post/structuralist engineer with his own petard and argue that the latter's fundamental laxity in matters of hermeneutic exactitude means that such re-presentations of Brecht can simply be dismissed as subjectivist misapprehensions. But matters are not that simple. Whatever the validity of recent post/structuralist assimilations of Brecht in Britain, there is no doubt that Brecht had a major impact on French intellectual life in the 1950s and early 1960s.¹⁰ The attempt by both Roland Barthes and Louis Althusser to articulate a political aesthetic beyond the threadbare clichés of socialist realism is deeply marked by their engagement with Brecht, so much so that one is occasionally tempted to redefine post/structuralist cultural and aesthetic theory as post-Brechtian.¹¹ Althusser's rejection of the humanist myth that we spontaneously generate our actions and beliefs in favour of the view that we are in fact structured by networks of societal relations over which we exert no conscious or voluntary control, echoes Brecht's specification of the human essence as "das Ensemble aller gesellschaftlichen Verhältnisse," which itself derives from Marx's 6th thesis on Feuerbach.¹² Similarly, there are striking parallels between

Brecht's defamiliarizing critique of bourgeois ideology's naturalization of history and Barthes' semiological dismantling of myth in *Mythologies*.¹³ For Barthes the central principle of myth is the transformation of history into nature through a process of semiotic naturalization which lies at the heart of bourgeois ideology, and his more technical designation of this process as the transition from an "anti-physis" to a "pseudo-physis" is echoed in "Les tâches de la critique Brechtienne," where he contrasts bourgeois and socialist realism's theorization of art as "une fausse Nature, une *pseudo-Physis*" with Brecht's demand that art engage with historical contradiction as "une anti-Physis," fully and self-consciously aware of its own processes of signification.¹⁴

There seems, then, to be a *prima facie* case for at least asking the question whether there is another Brecht: a Brecht at odds with the Brecht whose concerns were outlined in the first part of this introduction; a Brecht who is anti-humanist and anti-realist, textually self-conscious and discursively self-aware, whose advocacy of Marx's 6th thesis on Feuerbach subtly undermines his commitment to the 11th thesis; a Brecht of whom it might be said not so much "My name is Legion: for we are many" as "My name is Brecht: and there's a helluva lot of us." My purpose in this paper, though, is not to go forth and multiply Brechts, as that would simply beg the question. It has, after all, long been a truism of Brecht scholarship that there are many Brechts, at least in diachronic terms.¹⁵ I have the rather more modest aim of exploring the or an-other Brecht synchronically, by focussing on a key theoretical text which has been relatively neglected by Brecht scholars so as to produce a dialogue between Brechtian aesthetics and post/structuralist critical theory. The text in question is *Der Dreigroschenprozeß*, published in 1931 in the wake of Brecht's legal dispute with the Nero film company over authorship rights.¹⁶ Its neglect in no way reflects its significance, though, either in Brecht's oeuvre or in modern critical theory: indeed, I would suggest that *Der Dreigroschenprozeß* is one of the major pieces of Marxist aesthetic and cultural theory in this century, as well as being Brecht's own most sustained and sophisticated piece of theorizing. In the remainder of this paper I shall look in particular at Brechtian and post/structuralist concerns with (1) representation and the real, and (2) the death of the author (and implicitly of the subject), and conclude by (3) relating the anti-metaphysical and anti-humanist dimensions of Brecht and post/structuralism to the thorny issue of post/modernity.

Representation and the Real

In his exposition of "Marx's Immense Theoretical Revolution"¹⁷ Althusser contends that Marx decisively rejected the empiricist problematic and replaced it with an explanatory model whose founding assumptions were not only rationalist but also hooked into the metaphysics of Spinoza.¹⁸ Marx asserted the theoretical primacy of *structure*, which Althusser glosses epistemologically as the explanatory principle of structural determination and ontologically as the unity of forces and relations of production—the structure that constitutes economic objects. This commitment to the primacy of structure entails the rejection of empiricism because structures are intrinsically nonvisible: as structures are not immediately given in sense perception and can only be specified through the construction of concepts, they cannot satisfy empiricist criteria of cognitive validity. What this means, Althusser continues, is that valid scientific theories must generate *conceptual* knowledge of the structural mechanisms (e.g., the conflict between forces and relations of production) which produce lived experience. In this respect science differs fundamentally from art. Whereas science, as we have seen, works at the level of concepts, art can only function at the level of perception (e.g., seeing or feeling). As Althusser observes in his "Letter on Art": "If I wanted to use Spinoza's language again here, I could say that art makes us 'see' 'conclusions without premisses,' whereas knowledge makes us penetrate into the mechanism which produces the 'conclusions' out of the 'premisses.'"¹⁹ In the light of this crucial distinction between art and science one might have expected Althusser to castigate art as a mode of false consciousness, but this is not the case. *Authentic* art at any rate is vested with the property of being able to mediate the real perceptually. And, although he previously argued that societal structures and relations are intrinsically nonvisible, in his discussion of Cremonini's work he contends nonetheless that abstract painting, for example, can denote real relations negatively, as a determinate absence, through the disposition of its formal relations, which may invert or dislocate supposedly "normal" connections.²⁰

Brecht also attacks mimetic illusionism in art and advocates instead forms of cultural production which enable the spectator to identify causal connections and thereby grasp what Althusser would term "the real." The arguments underpinning Brecht's case for a non-mimetic and anti-illusionist

realism are contained in a key passage in *Der Dreigroschenprozeß*.

Die Lage wird dadurch so kompliziert, daß weniger denn je eine einfache "Wiedergabe der Realität" etwas über die Realität aussagt. Eine Fotografie der Kruppwerke oder der A.E.G. ergibt beinahe nichts über diese Institute. Die eigentliche Realität ist in die Funktionale gerutscht. Die Verdinglichung der menschlichen Beziehungen, also etwa die Fabrik, gibt die letzteren nicht mehr heraus. Es ist also tatsächlich, "etwas aufzubauen", etwas "Künstliches", "Gestelltes". Es ist ebenso tatsächlich Kunst nötig. Aber der alte Begriff der Kunst, vom Erlebnis her, fällt eben aus. Denn auch wer von der Realität nur das von ihr Erlebbare gibt, gibt sie selbst nicht wieder. Sie ist längst nicht mehr im Totalen erlebbar. (DGP 135)

Human relationships have become reified, so that they are only visible to us in the outward form of the factory, for example. At the same time true reality in the mode of societal structures has become functional and abstract. What this means is that any notion of art based on experience is now obsolete: reality construed as a totality of functions and relations is beyond direct, immediate experience, and the "experienceable" part of reality does not reproduce "the real." A new type of art is needed if aesthetic production is to have any cognitive value and transcend (for example) the false coherence and individualism of the bourgeois novel—a new art whose pedagogical and realist dimensions anticipate Brecht's oft-quoted and occasionally mistranslated characterization of realism in "Volkstümlichkeit und Realismus":

Realistisch heißt: den gesellschaftlichen Kausalkomplex aufdeckend

[Realistic means: revealing the societal causal complex]

die herrschenden Gesichtspunkte als die Gesichtspunkte der Herrschenden entlarvend

[unmasking the ruling viewpoints as the viewpoints of the rulers]

vom Standpunkt der Klasse aus schreibend, welche für die dringendsten Schwierigkeiten, in denen die Menschheit steckt, die breitesten Lösungen bereit hält

[writing from the standpoint of the class that has in readiness the broadest solutions for the most pressing difficulties human society is in]

das Moment der Entwicklung betonend
[emphasizing the factor of development]

konkret und das Abstrahieren ermöglichend.
[concretely and making it possible to abstract.]²¹

It will, I hope, be clear by now that, whereas Brecht and Althusser would concur in their respective accounts of "the real," they diverge sharply over art's ability to mediate reality. The crucial distinction between them is that they take up diametrically opposed positions regarding art's potential scientific or cognitive status. While Brecht argues that authentic art must aspire to the conditions of veracity of the natural and social sciences and emulate their procedures, Althusser feels that art cannot produce scientifically valid knowledge. The reason for this is that although Brecht and Althusser are both clearly indebted to the anti-illusionist and defamiliarizing aesthetic of modernism, especially in its early Russian Formalist guise, Althusser takes on board the positivist premises of Formalism, whereas Brecht does not.²² We saw earlier that for Althusser while art works with perceptions, only the theoretically articulated concepts of science can specify the real correctly, and his specification of art drives a sharp wedge between aesthetic discourse and the pragmatic assertions of science. In so doing, Althusser reproduces the Formalist notion that poetic and practical language are fundamentally distinct, but this distinction is explicitly grounded in positivism.²³ As we also saw earlier, however, when Althusser expounded his general philosophical position, he repudiated all forms of empiricism, so that there is a fundamental contradiction between the epistemological basis of his account of science (and the real) and the premises underpinning his aesthetic reflections. This aporia also goes some way to explaining Althusser's striking deployment of metaphors of absence and nonvisibility when characterizing art's relationship to the real. As real relations are not given in sense perception, they cannot be the subject of aesthetic representation either. But because Althusser wishes to retain the notion that authentic art can be ideologically critical, he needs to find a way of specifying aesthetic access to the real and he does this by proposing that

art can indeed represent real relations by negation. Thus, he anticipates many of the controversies surrounding more recent attempts to establish a "postmodern sublime," but the downside of his argument is that authentic art construed in these terms is intrinsically incapable either of embodying the insights of Marxist science or of satisfying Brechtian criteria of aesthetic realism.²⁴

The Death of the Author

I showed in the previous section how Brecht's repudiation of mimetic illusionism is grounded in his critique of the category of experience, but the fundamental shift in the nature of social reality noted in the Krupp passage does not simply have epistemological ramifications. It also entails the disintegration of the individualist conception of the subject which in Brecht's view was such a crucial component in bourgeois ideology in general and in bourgeois aesthetics in particular. Capitalism, Brecht argues, destroys the ontological basis of the bourgeois novel by consigning to oblivion the notion that man is the measure of all things, relinquishing the idea of the hero in favor of a behaviorist concentration on external processes and thereby terminating the bourgeois novel's introspective psychology. At the same time Brecht utterly rejects expressive aesthetics, embodied in the bourgeois novel's founding premise that the text is the projection of its author's unique world view and he does so characteristically by referring once again to the progress of capitalism. Brecht draws our attention to the current position of the work of art in capitalist market relations. As soon as it is marketed and thus takes on the form of a commodity, the work of art is radically separated from its author or producer. Its supposed structural integrity is shattered by its subjection to market forces, so much so that instead of organically embodying the personality of its creator, the work of art resembles a motor car, divisible into a set of component parts which are merely mechanically related. What is more, its original or intended meaning is also rendered obsolete (DGP 150-154). Indeed, capitalism undermines the propositions of bourgeois aesthetics so fundamentally that, as Brecht concedes, when speaking of the commodified cultural forms of capitalism, it may be necessary to abandon the category of art altogether, as art can no longer be conceived of as sacred, eternal and disinterested: "Ist der Begriff Kunstwerk nicht mehr zu halten für das Ding, das entsteht, wenn ein

Kunstwerk zur Ware verwandelt ist, dann müssen wir vorsichtig und behutsam, aber unerschrocken diesen Begriff weglassen" (DGP 169-170).

The similarities between Brecht's conception of authorship and the views propounded in Roland Barthes' eponymous text "The Death of the Author" are quite uncanny. Brecht and Barthes share the belief that "[t]he author is a modern figure, a product of our society insofar as, emerging from the Middle Ages with English empiricism, French rationalism and the personal faith of the Reformation, it discovered the prestige of the individual, of, as it is more nobly put, the 'human person.'"²⁵ They are also at one in taking the "standard" notion of literature to be centered on the author as progenitor and *explanans* of the work, just as there are further parallels in the opposition they both establish between the traditional self-contained work, conceived in the mode of organic unity, and the avant-garde text, which can be broken, intertextualized, and asks of the reader "a practical collaboration."²⁶ At the same time their theoretical obliteration of the author is embedded in a rejection of humanism, and the link which post/structuralism draws between philosophical and aesthetic anti-humanism is particularly clearly explicated once again in Althusser's essay on Cremonini. There Althusser shows that the aesthetic of creation, according to which "the 'work' is no more than a phenomenon of the artist's subjectivity" (210), is founded on the category of the subject, whom Althusser defines as "the center from which the 'world' is organized, because the human subject is the center of its world, as a perceiving subject, as an active 'creative' subject, as a free subject and hence as responsible for its objects and their meaning" (216).

We have already noted that for Brecht it is capitalism which has demolished the objective basis for free subjectivity, autonomy and expression, but it is precisely at this point that the divergence between Brecht and Barthes becomes apparent, because for Barthes the death of the author is ultimately an act of linguisticide. Barthes' anti-humanism presupposes a conception of subjectivity according to which the self is construed as a plurality of codes or texts and is thus located at the intersection of an array of linguistic or discursive facts. In the particular case of literature the radical disconnection between author and work is entailed not by capitalist market relations but by the situation of modern writing:

As soon as a fact is *narrated* no longer with a view to acting directly on reality but intransitively, that is to say,

finally outside of any function other than that of the very symbol itself, this disconnection occurs, the voice loses its origin, the author enters into his own death, writing begins.²⁷

In other words Barthes' explication of the death of the author implicitly draws on an aesthetic of autonomy grounded in the distinction between poetic and practical language, but instead of arguing that "the very practice of the symbol itself" is in fact a specific feature of post-Romantic aesthetics, he construes it as a general feature of writing: "No doubt it has always been that way."²⁸

From Brecht's point of view—in *Der Dreigroschenprozeß* at any rate—Barthes' argumentation would confirm his thesis that the constituent ideas of bourgeois ideology live on even when bourgeois praxis is in complete contradiction with them. The *real* disconnection of author from work is generated by the commodification of the aesthetic under advanced capitalism, and Brecht's model for the modern relationship between author and work is clearly that of alienated labor. In this case it is hardly surprising that certain post-Romantic cultural responses to sociological modernity should lay so much stress on the aesthetic realm as constituting a repository of organic unity, autonomy or authentic expression,²⁹ and—by the same token—it is not surprising that Brecht's diagnosis of cultural modernity should concentrate on capitalist "aesthetic" production at its most advanced:

Der Film, der keine Welt gestalten kann (das Milieu bei ihm ist etwas ganz anderes), der auch niemandem gestattet, sich (und nichts sonst) durch ein Werk auszudrücken und keinem Werk, eine Person auszudrücken, gibt (oder könnte geben): verwendbare Aufschlüsse über menschliche Handlungen. (DGP 131)

Film represents a new stage—a revolution indeed—in the forces and relations of cultural production, and it is here that Brecht locates the disintegration of the aesthetic dimension of bourgeois ideology rather than in linguistic or poetic facticities:

In diesem Sinne ist die Umschmelzung geistiger Werte in Waren (Kunstwerke, Verträge, Prozesse sind Waren) ein fortschrittlicher Prozeß und man kann ihm nur zustimmen, vorausgesetzt, daß der Fortschritt als Fortschreiten

gedacht wird, nicht als Fortgeschrittenheit, daß also die Phase der Ware als durch weiteres Fortschreiten überwindbar angesehen wird. Die kapitalistische Produktionsweise zertrümmert die bürgerliche Ideologie. (DGP 171)

It may well be that some sixty years after these words were written Brecht's progressivism will strike late twentieth-century readers as hopelessly naive; on the other hand, his approbation of those forces which were and are destroying former deeply held convictions about subjectivity, representation and reality brings him once again into theoretical proximity not only with post/structuralism but also with the acolytes of postmodernism.

Conclusion: Brecht, Post/Structuralism and the Post/Modern

I suggested in the Introduction to this paper that it seemed to be absurd to attempt to establish substantive conceptual linkages between Brecht and post/structuralism, and although important connections clearly do obtain, it is also essential that we articulate the often quite different presuppositions of the theoretical constructs in question. At the same time I have indicated on several occasions that Brecht in *Der Dreigroschenprozeß* and post/structuralist writers in general also share an interest in delineating the parameters of modernity, or even postmodernity, and I would like now to offer some speculative concluding remarks on their respective conceptualizations of this phenomenon.³⁰ Let me begin with a series of quotations which characterize post/modernity in terms of a process of either re-centering or de-centering:

1. Man versuche es daher einmal, ob wir nicht in den Aufgaben der Metaphysik damit besser fortkommen, daß wir annehmen, die Gegenstände müssen sich nach unserem Erkenntnis richten, welches so schon besser mit der verlangten Möglichkeit einer Erkenntnis derselben a priori zusammenstimmt, die über Gegenstände, ehe sie uns gegeben werden, etwas festsetzen soll. Es ist hiemit eben so, als mit den ersten Gedanken des Kopernikus bewandt, der, nachdem es mit der Erklärung der Himmelsbewegungen nicht gut fort wollte, wenn er annahm, das ganze Sternenheer drehe sich um den Zuschauer, versuchte, ob es nicht besser gelingen möchte, wenn er den Zuschauer sich drehen, und dagegen die Sterne in Ruhe ließ.³¹

2. Die Kritik der Religion enttäuscht den Menschen, damit er denke, handle, seine Wirklichkeit gestalte wie ein enttäuschter, zu Verstand gekommener Mensch, damit er sich um sich selbst und damit um seine wirkliche Sonne bewege. Die Religion ist nur die illusorische Sonne, die sich um den Menschen bewegt, solange er sich nicht um sich selbst bewege.³²

3. Was taten wir, als wir diese Erde von ihrer Sonne losketteten? Wohin bewegt sie sich nun? Wohin bewegen wir uns? Fort von allen Sonnen? Stürzen wir nicht fortwährend? Und rückwärts, seitwärts, vorwärts, nach allen Seiten? Gibt es noch ein Oben und ein Unten? Irren wir nicht durch ein unendliches Nichts?³³

4. Since Copernicus, we have known that the earth is not the "center" of the universe. Since Marx, we have known that the human subject, the economic, political or philosophical ego is not the "center" of history.... In turn, Freud has discovered for us that the real subject, the individual in his unique essence, has not the form of an ego, centered on the "ego", on "consciousness" or on "existence"...that the human subject is de-centered, constituted by a structure which has no "center" either.³⁴

5. Was sagt Kopernikus? Was dreht sich? Die Erde dreht sich. Die Erde, also der Mensch. Nach Kopernikus. Also daß der Mensch nicht in der Mitte steht. Jetzt schauen Sie sich das einmal an. Das soll in der Mitte stehen? Historisch ist das. Der Mensch ist gar nichts! Die moderne Wissenschaft hat nachgewiesen, daß alles relativ ist.³⁵

The first two quotations are taken from Kant and Marx respectively and can be seen as presenting the project of modernity, whether in the guise of critical metaphysics or critical social theory, as a process of re-centering which dissipates the illusions of the past and invests the human subject with a true or authentic relationship to reality. As such, they contrast drastically with the third quotation, which is of course excerpted from Nietzsche's madman's effusions on the Death of God. For Manfred Frank this passage signifies the collapse of the project of modernity and the end of the era of metaphysics, and in its insistence on cosmic de-centering and anomie, inaugurates the theoretical basis of neo- or

poststructuralist critique.³⁶ The fourth quotation is taken from the concluding part of Althusser's essay on Freud and Lacan and, in addition to endorsing Frank's position, it clearly demonstrates the significance of the de-centering of the subject for post/structuralism. The final quotation is an extract from Jesse's famous speech introduced into the 1931 version of Brecht's *Mann ist Mann*. When taken together with Althusser's comments and certain of Brecht's arguments in *Der Dreigroschenprozeß*, it indicates the radical nature of the crisis of "post/modernity" as well as the lability of its historical parameters. At the same time, though, we shall see once again that whereas post/structuralism is essentially concerned to present a cultural and/or epistemological analysis of modernity, Brecht is far more interested in what Anthony Giddens has called its institutional dimension.³⁷

In *Der Dreigroschenprozeß* Brecht explicitly relates the propositions of bourgeois aesthetics (which capitalism has now rendered obsolete in practice) to the Aristotelian-medieval—in other words pre-Copernican—worldview, and at one level Brecht's construction of modernity is fairly straightforward (DGP 170). Just as Jesse in the speech cited above relates the downgrading of man to the interventions of modern technology in the production process—"Die Technik greift ein. Am Schraubstock und am laufenden Band ist der große Mensch und der kleine Mensch, schon der Statur nach betrachtet, gleich" (206)—so Brecht too takes the development of modernity in postmedieval Europe to be coextensive with the rise of capitalism: if the capitalist mode of production circa 1930 is now running amok and demolishing whole areas of hitherto viable bourgeois ideology, then that is simply a testimony to capitalism's devastating power.

At another level, though, Brecht's specification of modernity is both ambiguous and ambivalent. Brecht's ambivalence is well exemplified in his response to capitalism's spectacular success in colonizing the worlds of nature and culture. As we saw at the end of the previous section, it entralls him to such a degree that he appears to celebrate precisely those forces which are maximizing alienation and commodification, so much so that it is difficult to gauge what a postcapitalist (or even postmodern) subjectivity would look like and whether it would be worth striving for.³⁸ The ambiguities in his position relate to his socio-temporal account of modernity. Is the Aristotelian-medieval/post-Copernican axis to be construed as the guiding metaphor for and historical origin of modernity, defined now

in terms of the rise of capitalism and modern science, or does this paradigm shift designate instead the radical break within modernity inaugurated in the early twentieth century by Einstein's theory of relativity and, one might add, World War I and the Russian Revolution? If so, does this mean that we have now entered into the phase of postmodernity, as much contemporary French and American theory would have us believe, or should we revert instead to Brecht's account of capitalism in *Der Dreigroschenprozeß*, which views the present in terms more akin to Giddens' notion of radical modernity?³⁹ As Brecht wrote at the beginning of *Der Dreigroschenprozeß*, "die Widersprüche sind die Hoffnungen!" (DGP 117).⁴⁰

NOTES

¹ The sceptic's position is briefly delineated in David Bathrick, "Marxism and Modernism," *New German Critique* 33 (Fall 1984): 207-217 (esp. 215-217), but Nietzsche's impact on both Brecht and post/structuralism suggests one possible linkage: see Reinhold Grimm, "Brecht und Nietzsche," Grimm, *Brecht und Nietzsche oder die Geständnisse eines Dichters* (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1979) 156-245, and Jürgen Habermas, *Der philosophische Diskurs der Moderne* (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1985) 104-129. Throughout this paper I use the compound term post/structuralism to refer to the structuralist and poststructuralist position as explicated by Anderson below.

² Perry Anderson, *In the Tracks of Historical Materialism* (London: Verso, 1983) 32-55.

³ See Manfred Frank, *Was ist Neostukturalismus?* (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1983) 23-25.

⁴ Marx/Engels, *Werke* 3: 192.

⁵ A notable exception is Rainer Nägele's essay "Brecht's Theatre of Cruelty," Nägele, *Reading after Freud* (New York: Columbia UP, 1987) 111-134.

⁶ Compare Samuel Beckett, *Murphy* (London: Picador, 1973): "This did not involve Murphy in the idealist tar. There was the mental fact and there was the physical fact, equally real if not equally pleasant" (63).

The Other Brecht I / Der andere Brecht I

⁷ Elizabeth Wright, *Postmodern Brecht: A Re-Presentation* (London: Routledge, 1989) 1. See also my review of Wright in *Modern Language Review* 85.2 (April 1990): 527-529.

⁸ Catherine Belsey, *Critical Practice* (London: Methuen, 1980) 94. For a critique of Belsey's presentation of post/structuralism, see Steve Giles, "Delimited by Discourse: Some Problems with the New Critical Practice," *Renaissance and Modern Studies* (1983): 139-150.

⁹ Stephen Heath, "Lessons from Brecht," *Screen* 15.2 (Summer 1974): 103-128.

¹⁰ See Agnes Hübner, *Brecht in Frankreich 1930-1963: Verbreitung, Aufnahme, Wirkung* (Stuttgart: Metzler, 1968).

¹¹ For further discussion, see Steve Giles, "From Althusser to Brecht: Formalism, Materialism and *The Threepenny Opera*," *New Ways in Germanistik*, ed. Richard Sheppard (Oxford: Berg, 1990) 261-277.

¹² Bertolt Brecht, "Anmerkungen zur *Dreigroschenoper*," *Bertolt Brechts Dreigroschenbuch*, ed. Siegfried Unseld (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1978) 90-101 (100). Marx's 6th thesis on Feuerbach includes the following words: "Feuerbach löst das religiöse Wesen in das menschliche Wesen auf. Aber das menschliche Wesen ist kein dem einzelnen Individuum innewohnendes Abstraktum. In seiner Wirklichkeit ist es das Ensemble der gesellschaftlichen Verhältnisse" (Marx/Engels 3: 191).

¹³ Roland Barthes, "Le mythe, aujourd'hui," Barthes, *Mythologies* (Paris: Editions du Seuil) 191-247 (see esp. 215-217, 227-34). In addition to being imprinted by Barthes' engagement with Brecht at the time, this essay also anticipates crucial aspects of Althusserian theory, particularly the notion of interpellation (see 207-210, 243-246).

¹⁴ Barthes, "Les tâches de la critique Brechtienne," Roland Barthes, *Essais Critiques* (Paris: Editions du Seuil, 1964) 84-89 (88).

¹⁵ E.g., Jan Knopf, *Bertolt Brecht—Ein kritischer Forschungsbericht. Fragwürdiges in der Brecht-Forschung* (Frankfurt/M.: Fischer, 1974).

¹⁶ Bertolt Brecht, *Der Dreigroschenprozeß*, *Bertolt Brechts Dreigroschenbuch*, 117-176; hereafter DGP. The neglect of this text is reflected in the fact that it is still not available in English translation; Routledge recently refused to commission a translation because the Brecht specialist (sic) they consulted had not heard of it.

¹⁷ Louis Althusser, "L'Immense révolution théorique de Marx," Louis Althusser and Etienne Balibar, *Lire le Capital II* (Paris: Maspero, 1980) 56-71.

¹⁸ The relationship between Althusser and Spinoza is discussed in Christopher Norris's outstanding review of recent work on Althusser in *Textual Practice* 4.3 (Winter 1990): 481-500 (esp. 486-491).

¹⁹ Althusser, "A Letter on Art in Reply to André Daspre," Althusser, *Essays on Ideology* (London: Verso, 1984) 173-179 (176).

²⁰ Althusser, "Cremonini, Painter of the Abstract," Althusser, *Lenin and Philosophy and Other Essays* (London: Verso, 1971) 209-220.

²¹ Brecht, "Volkstümlichkeit und Realismus," Brecht, *Gesammelte Werke* (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1967) 19: 322-331 (326). My translation differs in crucial respects from the "standard" version in *Brecht on Theatre*, ed. and trans. John Willett (London: Methuen, 1978) 107-12 (109).

²² On Althusser and Russian Formalism, see Tony Bennett, *Formalism and Marxism* (London: Methuen, 1979) 98, 122, 127-131.

²³ See Boris Eichenbaum, "The Theory of the Formal Method," *Readings in Russian Poetics: Formalist and Structuralist Views*, eds. Ladislav Matejska and Krystyna Pomorska (Ann Arbor: Michigan UP, 1978) 3-37 (3-9).

²⁴ On the question of a "postmodern sublime," see J.-F. Lyotard, "Answering the Question: What is Postmodernism?" Lyotard, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge* (Manchester: Manchester UP, 1989) 71-82 (77-81) and Wolfgang Iser, *Ästhetisches Denken* (Stuttgart: Reclam, 1990). The interrelated problems of representation and abstraction are also addressed by Fredric Jameson in "Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism," *New Left Review* 146 (July/August 1984): 53-92, and in "Marxism and Postmodernism," *New Left Review* 176 (July/August 1989): 31-45. Although Jameson acknowledges Brecht's contributions to this debate, he overlooks the fact that his own proposed postmodern aesthetic of cognitive mapping was theoretically preempted by Brecht in *Der Dreigroschenprozeß* and realized in practice by Alexander Kluge in "Der Luftangriff auf Halberstadt am 8. April 1945," Kluge, *Neue Geschichten*. Hefte 1-18. "Unheimlichkeit der Zeit" (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1977) 33-106.

²⁵ Barthes, "The Death of the Author," Roland Barthes, *Image—Music—Text* (London: Fontana, 1979) 142-148 (142-143).

The Other Brecht I / Der andere Brecht I

²⁶ "Barthes, "From Work to Text", Barthes, *Image—Music—Text*, 155-164 (163).

²⁷ Barthes, "The Death of the Author," 142.

²⁸ Ibid. For an incisive account of the relationship between the aesthetic of autonomy and late nineteenth-century capitalism, see Eugene Lunn, *Marxism and Modernism. An Historical Study of Lukács, Brecht, Benjamin and Adorno* (London: Verso, 1985) 41-42.

²⁹ For further discussion, see Andrew Bowie, *Aesthetics and Subjectivity: From Kant to Nietzsche* (Manchester: Manchester UP, 1990) and Peter Bürger and Christa Bürger, *Prosa der Moderne* (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1988).

³⁰ See also Hans-Peter Krüger, "Postmodernes' beim jungen Brecht?" *Brecht 88*, ed. Wolfgang Heise (Berlin: Henschel, 1987) 147-170.

³¹ Kant, "Vorrede zur zweiten Auflage," *Kritik der reinen Vernunft* (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1982) 20-41 (25).

³² Marx, "Einleitung," *Zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie*, Marx/Engels, *Werke* 1: 378-391 (379).

³³ Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft*, *Werke* 2 (Berlin: de Gruyter, 1973) 159.

³⁴ Althusser, "Freud and Lacan," *Essays on Ideology*, 141-172 (170-171).

³⁵ Brecht, *Mann ist Mann*, in *Stücke* 2. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe (Berlin and Weimar: Aufbau; Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1988) 206.

³⁶ Frank, *Was ist Neostrukturalismus?* 25-29.

³⁷ Anthony Giddens, *The Consequences of Modernity* (Cambridge: Polity Press, 1990) 1-17, 55-63.

³⁸ This ambivalence is also reflected in Brecht's rewritings of *Mann ist Mann* from 1926 to 1931: see Jürgen Schebera's commentary in Brecht, *Stücke* 2, 410-413.

³⁹ Giddens 45-53, 149-150. See also Steve Giles, "Avant-garde, Modernism, Modernity," *Theorizing Modernism*, ed. Steve Giles (forthcoming London: Routledge, 1993).

⁴⁰ I wish to acknowledge the generous financial assistance provided by the University of Nottingham Overseas Conference Fund and the International Brecht Society which enabled me to participate in the Augsburg Symposium.

Brechts Schreiben gegen das Schreiben

Anders als Artauds Werk scheint das von Brecht die Möglichkeit einer Revolution im Bereich des Schreibens nicht ins Auge zu fassen. Eine sorgfältige Untersuchung des *Leben des Galilei* zeigt, daß dieser Anschein irreführend ist. Indem er als Beispiel den extremen Stil wissenschaftlichen Schreibens wählt, und indem er die Beziehung zwischen Schreiben und seiner gesellschaftlichen Darstellung entwickelt, bringt Brecht in dem Stück eine revolutionäre, der dramatischen Form inhärente Tendenz zum Tragen und bekämpft so—ähnlich wie Artaud—die konservative historische Trägheit von Texten.

L'écriture brechtienne contre l'écriture

Le travail de Brecht, contrairement à celui d'Artaud, ne paraît pas envisager la possibilité de la révolution dans le domaine de l'écriture. Un examen soigneux de *Leben des Galilei* montre que cette apparence est trompeuse. À l'aide de l'exemple limite de l'écriture scientifique et en développant le rapport entre l'écriture et sa performance sociale, Brecht mobilise une tendance révolutionnaire inhérente à la forme dramatique et il monte un assaut de grande portée, d'ailleurs comparable à celui d'Artaud, contre l'inertie historique conservatrice du texte.

La escritura brechtiana contra la escritura

Los trabajos de Brecht, a diferencia de los de Artaud, no parecen proyectar la posibilidad de una revolución en el dominio de la escritura. Un examen riguroso de *Leben des Galilei* muestra que esta apariencia es engañosa. Al emplear como ejemplo un caso extremo sacado de la escritura científica y al desarrollar la relación entre la escritura y su desempeño social, Brecht aquí moviliza una tendencia intrínsecamente revolucionaria en la forma dramática y construye un significativo desafío, comparable al de Artaud, a la histórica inercia conservadora del texto.

Brecht's Writing against Writing

Benjamin Bennett

Brecht and Artaud both envision a comprehensively revolutionary theater which will not only revolutionize its own form but also contribute to a revolutionary movement in the society that engenders and employs that form. The literary theater of complacent moral psychology, against which Artaud polemicalizes, supports and justifies an oppressive bourgeois culture in much the same way that what Brecht calls Aristotelian theater does. Yet recent theorists of literary revolution—over a broad range, say, from Susan Sontag to Kristeva to Derrida—are remarkably unanimous in accepting Artaud as an exemplary instance and in dismissing Brecht.

There are many reasons for this tendency. I think the most important factor in the common relative valuation of Brecht and Artaud is the latter's explicit, radical rejection of the literary *as such*, especially his opposition to the tyranny of the text in the theater. Writing and the tradition of writing, the apparent unchanging rigidity of the written word, is understood as a principal cultural obstacle to revolution. Writing feeds and builds only upon itself; especially in the field of literature, where the specific claim of non-referentiality is common, writing can never mean anything fundamentally different from what it *has* meant. While it appears, therefore, strictly impossible to escape the tyranny of writing, a significant revolutionary initiative (especially in literature) must at least take issue with that tyranny, which Artaud unquestionably does. Brecht, on the other hand, appears to be more nearly a mere writer among writers. His work does attack certain specific literary and dramatic canons but does not appear to challenge the literary system at the level of canon formation.

There are of course serious theoretical problems in Sontag's argument "against interpretation,"¹ and even in Kristeva's relatively schematic opposition of the semiotic to the symbolic, which fails to account fully for the co-optiveness of the symbolic order, the absorption of her own text along with the texts she appeals to (like Artaud's) into literary tradition.² But even this type of problem engenders a strong preferential interest in Artaud. Derrida, for example, whose subtlety and scrupulousness keep him perched precariously on the brink of an outright capitulation to the history of writing, attempts in

Writing and Difference to create a resonance between his own text and Artaud's in order to use the latter's (so to speak) clinically extreme refusal to capitulate as a means of stabilizing his own endeavor.³ The quest for radical cultural or intellectual renewal always runs the risk of an unwitting capitulation in the domain of the tradition of writing; and to the extent that we are aware of this risk, the entirely uncowed and uncompromised radicality of Artaud's writing appears as a kind of beacon to navigate by.

On its surface Brecht's writing is too simple and popular to offer the same sort of paradoxical comfort that Artaud's does. But does this imply that Brecht's revolutionary project fails to confront the danger of capitulation to the tradition of writing? I will use *Leben des Galilei* as a text for discussing this question, since among Brecht's plays it is the one in which writing and the tradition of writing operate most centrally as themes. Viewed strictly as a story, the play is mainly about the origin, production, preservation, significance and tradition of Galileo's *Discorsi e dimostrazioni matematiche*. I will not by any means claim that *Leben des Galilei* somehow escapes the condition of being written or literary. On the contrary, I contend that Brecht here exploits the literary quality of his work as a device for undermining the whole historical tradition of writing that he thematizes. And the result, I think, is that his work in the end constitutes a more effective challenge to its own condition of writtenness than Artaud's does.

In particular, by using the extreme case of scientific writing as a model, Brecht locates upon his stage the relation between writing as such (questionable as this concept may be) and its *performance* in the most comprehensive sense of the word. The statement, "the earth moves," for example, is strictly meaningless in relation to any conception of "direct" or historically unmediated human experience; both the prelates and the street singers make this point clear in their mocking, which is in each case *their* historical performance of the statement. What matters is the social performance of that statement, above all the exploitation of its inherently arbitrary or metaphorical relation to the idea of the papal seat at the center of a system of nested social spheres. The appropriateness of the notion of "performance" here follows from what seems to me a clear analogy with the relation between the written history of Galileo (scraps of which appear before the audience as introductions to each scene) and the performance, both textual and gestural, that constitutes the play.

Even scientific writing—whose univocal semiotic identity seems guaranteed by its referential relation to observable facts and to natural mathematical “laws” presumed (for purposes of the specific semiosis in progress) to be both knowable and immutable—even scientific writing is exposed to performance. The exact referentiality of the writing turns out to be a kind of knife-edge on which nothing that we might reasonably call “meaning” can be balanced. The statement “the earth moves” does not acquire meaning until it is performed: either as a potentially revolutionary awakening of “doubt” in socially subjugated classes (283);⁴ or else as a capitulation, an acceptance of the status of a mere “mathematical hypothesis” (239) that nevertheless provides the ruling classes with new machines (284) and more accurate star-charts (269), hence economic advantages and a consolidation of political power. Moreover, as Galileo himself points out, writing not only needs to be developed by performance in order to receive meaning in history, it must also be anticipated by performance. Neither Galileo’s writing nor, for example, Giordano Bruno’s is possible except in a pre-existing climate of social performance, which Galileo associates with the appearance of transoceanic navigation (190). And if Galileo escapes execution for the same utterances that had doomed Bruno, the reason is not, as Galileo imagines, that Bruno had lacked “proof” of his assertions (210); the reason, as we learn in detail from the Kurator, lies in performance conditions, in the pre-existing political and commercial circumstances under which Galileo happens to be working.

There is, in addition, an interesting question that never becomes explicit in Brecht’s text but is strongly suggested. If scientific thought encounters substantially less political and ecclesiastical resistance in Holland than in Italy—as we are reminded on at least three separate occasions (195-6, 250, 278-9)—then why is the most important scientific work, Galileo’s, done in Italy? An answer to this question is suggested by the idea of the anticipatory social performance of writing. Precisely Italy, where the support of the Church lends a special traditional permanence to the society’s structure of economic exploitation, is where Galileo’s writing is *needed*, where it has an important and obvious role to play in the performance of latent social tensions. Precisely Italy, where economic misery is clearly recognizable as a performance of Church writing, of the metaphorical relation between imagined celestial conditions and actual social conditions, is where, on the level of performance (not on the level of a dispute concerning abstract

truth), the countering force must arise and insist on its own parallel metaphor. Indeed, we are shown an image of this dynamics in Scene 14, where Galileo produces his last major scientific work under the greatest possible pressure from ecclesiastical authority. Even science never says simply "the earth moves." It always says in some form "Eppure si muove," it moves *nonetheless*; science does not arise and become articulate except in the dialectical dynamics of social and historical performance.

Writing, then, is exposed to performance. It achieves historical operability and even mere historical existence only by way of a social performance to which its relation is never more than metaphorical, never escapes the ultimately uncontrollable arbitrariness of metaphor. But the exposure of writing to performance does not in itself imply the overthrow of writing as an inherently conservative tradition. In fact, it also makes possible the co-option of the whole of written tradition by any social class or other political entity that happens to possess sufficient power to assert its own performance as definitive. And this process of co-option in turn first *gives* writing the character of a conservative tradition; it opens the way to a hypostasis (an authoritarian social performance) of the metaphorical relation between the permanent written object and a supposed permanence of truth or value or social structure. The survival of Galileo's *Discorsi* as a permanent physical object at the end of the play is therefore by no means an image of political progress or enlightenment.

The exposure of writing to performance is not a solution to the problem of revolutionary writing but is itself a problem, and one that emerges with special clarity in scientific writing. For even if we agree that scientific writing cannot possibly escape the inherent metaphoricity of language, still there is in science a resistance to metaphor (we might say, a genre-conditioned resistance), an emphasis on the factual and the referential, which does have the effect of bringing to light the various levels of metaphoricity in other types of writing, including the metaphorical relation between writing and its performance. In this way Galileo's writing brings to light the unstable metaphoricity of the relation between a hierarchical heaven and a hierarchical social order. But scientific writing produces this effect only by itself implying an especially adamant truth claim for its own formulations. And this truth claim in turn inevitably opens the way to a socially *conservative* performance of the writing, since it is already a form of the

metaphor that relates the supposed permanence of writing to a supposed permanence in empirical reality.

Brecht develops this form of the problem in Galileo's last speeches. On the one hand, Galileo attempts a radical modification of the truth claim of scientific writing: "Eine Menschheit, stolpernd in diesem tausendjährigen Perlmutterdunst von Aberglauben und alten Wörtern, zu unwissend, ihre eigenen Kräfte voll zu entfalten, wird nicht fähig sein, die Kräfte der Natur zu entfalten, die ihr enthüllt" (284). Scientists, that is, must confront directly not only the question of scientific truth but also that of the possibilities for performance of their writing. Galileo continues: "Wofür arbeitet ihr? Ich halte dafür, daß das einzige Ziel der Wissenschaft darin besteht, die Mühseligkeit der menschlichen Existenz zu erleichtern." Here a problem begins to appear, for the criterion Galileo suggests—"to lighten the drudgery of human existence"—is exactly the criterion that had been employed repeatedly in arguments against the social aspect of his teachings. (Why not leave the comfort of religion intact for people whose social condition offers them no immediate physical comfort?) If the scientist relaxes his strict focus upon truth and tries to give his work an ethical dimension, does he not then enter a realm of slippery concepts and judgments where the advantage of scientific writing, its metaphor-breaking power, is lost? Galileo ignores this problem for the time being, and presses on: "Wenn Wissenschaftler, eingeschüchtert durch selbstsüchtige Machthaber, sich damit begnügen, Wissen um des Wissens willen aufzuhäufen, kann die Wissenschaft zum Krüppel gemacht werden, und eure neuen Maschinen mögen nur neue Drangsale bedeuten." This whole passage of course belongs only to the last version of the play and presupposes the experience of World War II, but it contributes directly to the text's inherent thought structure by permitting Galileo to adduce cogent reasons in support of his questioning of the scientific truth claim, a questioning he had earlier expressed only in general terms.

DER KLEINE MÖNCH Und Sie meinen nicht, daß die Wahrheit, wenn es Wahrheit ist, sich durchsetzt, auch ohne uns?

GALILEI Nein, nein, nein. Es setzt sich nur so viel Wahrheit durch, als wir durchsetzen; der Sieg der Vernunft kann nur der Sieg der Vernünftigen sein.

(246; cf. 1st version, 67)

Truth must never be regarded as an absolute *content* of writing but must always be treated as a function of the responsible social action of individuals here and now.

Yet neither science in general nor Galileo in particular can ever actually dispense with the radical scientific truth claim. In Scene 14 Galileo mocks Andrea's willingness to forgive his recanting in view of the existence of the *Discorsi*: "O unwiderstehlicher Anblick des Buches, der geheiligten Ware! Das Wasser läuft im Mund zusammen und die Flüche ersäufen" (282-3). The truth claim of science gives a special value to the *book*, which thus becomes a kind of commodity; and it appears that Galileo is here again calling that truth claim into question. Only a few moments earlier, he had said, "Und es gibt kein wissenschaftliches Werk, das nur ein Mann schreiben kann" (282), suggesting that his work would be more valuable if it had been written by someone who had given a better example of resistance to authority.

But this last statement presupposes exactly the truth claim it questions. It does not matter *who* writes a "scientific work," except from an ethical or social point of view, because from a scientific point of view the work is fully determined by its referential adequacy with respect to facts and natural laws, by the strict truth of its content. Galileo's parting words to Andrea are: "Gib acht auf dich, wenn du durch Deutschland kommst, die Wahrheit unter dem Rock" (285). On the one hand, Galileo suggests that by exposing himself to danger, Andrea is performing a significant ethical act that will in a sense redeem the book from the ethical failure of its author. On the other hand, Andrea's act gains ethical significance only by virtue of the book's status as a bearer of *truth*. That is, in the very process of insisting on its ethical dimension, science inevitably involves itself in the truth claim that exposes its writing to a conservative or reactionary social performance.

The last scene of the play, in which it turns out that Andrea is in no real danger after all, echoes Galileo's recognition that the danger of his burning at the stake had never really existed (284). But Galileo's belief that before recanting he had possessed actual political power ("Einige Jahre lang war ich ebenso stark wie die Obrigkeit") is mistaken. He had not been protected by his own political power any more than Andrea is protected by political power at the border station. In the final analysis the scientist is protected by the simple fact that scientific writing poses no threat to authority. The undeniable truth claim of science, which gives scientific writing

its power to challenge accepted performative metaphors, also exposes that writing to the mechanism of authoritarian co-option. In the first place the truth claim of science fixes its writing at a specific intellectual point that can easily be isolated from the sphere of social practice. "Schütten Sie nicht das Kind mit dem Bade aus, Freund Galilei" (240), says Barberini; authority can always find a way to permit the practice of science without danger to itself. Or when Barberini later as Pope complains, "Man kann nicht die Lehre verdammen und die Sternkarten nehmen," the Inquisitor answers simply, "Warum nicht?" (269). In the second place the truth claim of science invites the use of the book, "the sanctified commodity," as a metaphor of permanence. Not only in Catholic Italy but also in reformed Germany, the land of Bible-idolatry, Andrea will have to watch his step.

The exposure of writing to performance, then, opens both revolutionary and reactionary possibilities. In order to grasp how these possibilities may be manipulated in practice, we must first refine the whole notion of performance, for there is danger of confusion if we do not distinguish carefully between performance and such concepts as "reception" in Jauss's sense or the "shifting" or "fusion" of "horizons" in Gadamer's sense. Both reception theory and philosophical hermeneutics are important for our purposes because they modify the common and vague nineteenth-century view of literary tradition in such a way as to perfect its structure, to tighten it. They share with a great deal of literary thought in this century the initial radical move of abandoning the whole idea of the work, the *opus*, the idea that a text possesses its own basic meaning or even its own basic identity, an identity which is then responded to more or less directly in later literary history. The result of this discrediting of the *opus*, however, in the more historically focused branches of literary thought—as opposed to those with a primarily rhetorical focus—is practically to *define* the text as an aspect of the general historical weave of reception or interpretation. Thus, literary history is imagined as itself wholly constituting the literary, as an ultimately only self-referred (if incomprehensibly huge) mechanism or system that enforces what I have called the tyranny of the tradition of writing.

This vision of a tyrannical tradition of writing is not the function of any particular view of reception or interpretation. It is inseparable from the historical-theoretical perspective *as such*. To theorize about history is inevitably to systematize

history on some level, no matter how convincingly the individual theorist may deny our ability to know the historical system or even to ascertain its existence. And especially the quality of the *arbitrary*, which belongs indispensably to what I mean by "performance," is inaccessible from a theoretical perspective.

Obviously there is a serious problem here, not only for historical literary theory but for my own argument as well. How can we even begin to talk about "performance," if our discussion must base itself in part upon an entirely untheorizable concept? In fact, this is also a problem from Brecht's point of view. For if Brecht is concerned in *Leben des Galilei* with the question of writing and its performance, if this question is meant to be recognized by his audience, then how shall the audience for their part be prevented from theorizing the question? This point is crucial, for it separates the reactionary possibilities of performance from the revolutionary possibilities. It strongly favors reaction or conservatism, since a conservative performance metaphor will normally tend to hypostasize writing, to insist on the permanence and authority of writing, hence to deny the exposure of writing to performance (despite the conditions of its own genesis as a metaphor), whereas the revolutionary must affirm that exposure. Yet once we have begun theorizing performance, the idea of a strictly arbitrary performance of writing, one that does not simply lead back into the tradition of writing, becomes inaccessible. And how shall we affirm what we cannot even adequately conceive?

The question thus becomes: How can the exposure of writing to performance be presented, publicized, propagated as a condition of our social existence, without itself being exposed to the need for a theoretical resolution? The answer to this question, it seems to me, is contained in the *institution* of the theater.

Theatrical performance always is arbitrary with respect to the written text of the play. Performance is never definitive, never simply a direct manifestation of the text, since different performances are always possible. Charles Laughton may play Brecht's Galileo, but not only do we understand that other people can and do play the same role, there is also a basic category difference between what Charles Laughton is (an actual particular human being) and what Brecht's Galileo is (a complex of signification in various Brechtian and even non-Brechtian texts). Indeed, Charles Laughton cannot *play* Galileo, from our point of view, without our understanding that he is *different* from Galileo, that his being coupled with Galileo

for a short space of time by some theatrical version of the verb "to be" is at base an arbitrary coupling. This arbitrariness is a crucial part of what Brecht expects to be laid bare by audience "alienation." It is of course always possible to argue that this or that aspect of, say, Laughton's person or of his acting is "right" for Galileo, hence *not* arbitrary. But in the first place such arguments are themselves arbitrary, bridging as they do the category difference between a structure of signifiers and a collection of "experienced" referents, and in the second place there are always plenty of elements in that collection of referents for which such arguments cannot reasonably be made. In this respect Brecht's theory of alienation simply proposes that theater be honest about the irreducible arbitrariness of its relation to what we regard traditionally as the organic integrity (the ability to create "illusion") of literary signification.

But the relation of performance to text in drama is not merely arbitrary; in a curious manner it is also *necessary*. For precisely literary tradition, the domain of the tyranny of writing, insists on the distinction between drama and other literary forms, a meaningless distinction if it does not imply that theatrical performance is necessary for the complete unfolding of the meaning or the very existence of a dramatic work. I do not deny the existence of dramatic works that have never been performed. My point is that when a play is performed, we recognize that the ceremony we are participating in is required by the work's genre, is the destiny of the text on which it is based.

Again: Can the performance of a play be said to be "really" arbitrary or "really" necessary? The question in this form is meaningless. The arbitrary, as I have said, is inaccessible to theoretical discussion. To say "X is arbitrary" is to couple the arbitrary with X in an order of thought that automatically reduces its arbitrariness. And the question of the necessity of performance raises the question of the necessity of the order of concepts in which necessity is defined, and so on. My point, however, is that since our main concern is the possibility of a revolutionary move with respect to the writing tradition, it is sufficient in the case of a literary form like drama, if the arbitrary and the necessary are defined with reference to the specifically literary aspect of that tradition. And the very idea of drama as a distinguishable literary type involves in some sense the necessity of performance, whereas the very idea of performance, our sense of its being different from reading or from simply knowing about a text, implies a categorical

difference, a relation of arbitrariness between its torrential sensory immediacy (which confuses the distinction between signifiers and mere stimuli) and the relatively orderly operation of strictly textual signifiers.

The relation of drama and its theater, then, from the point of view of literary tradition is *both* arbitrary *and* necessary. This is not just a paradox, it is a contradiction. The idea can therefore be restated: drama is the point at which a contradiction appears within the writing tradition, the point at which the relation of writing and its performance is not reduced by theory, resolved into a mere structural peculiarity of writing, but rather remains open to question, the point, therefore, at which the exposure of writing to performance retains a revolutionary potential. Moreover, once this is grasped, it becomes a bit clearer how revolutionary drama must operate. Drama not only cannot, but *need* not find a way somehow to avoid or reject or negate its status as writing. On the contrary, its position in the domain of writing is precisely the source of its revolutionary leverage.

I think this conclusion is of great importance, but it does not remove the problems in the argument, my argument, that leads to it. In what sense is there in literary tradition a contradiction between the necessary and the arbitrary marked by the form of drama? Any line of reasoning that pretends to demonstrate the existence of this contradiction will be theoretical in the sense in which theory cannot help but deny the possibility of the strictly arbitrary. Such a line of reasoning, therefore, in effect says "no" to its own conclusion. The situation here recalls the question of the possibility of a revolutionary move with respect to the whole writing tradition. As soon as we embark upon any kind of theoretical discussion of this question, we find we have adopted a position (of dependence upon the writing tradition) from which the answer can only be "no." There is, thus, a kind of strict rhetorical consistency in, for example, Paul de Man's conclusion "that the bases for historical knowledge are not empirical facts but written texts, even if these texts masquerade in the guise of wars or revolutions."⁵ If we ask whether dramatic performance escapes the condition of being a written text in disguise, the very form of the question dictates our answer: no.

But this "no," because it is already dictated by the form of the inquiry, has no claim to any degree of empirical validity, hence no claim whatever to operate as a guide for any of our actions, even our actions as writers. No matter how strongly

my argument says "no" to its own conclusion, therefore, no matter how often I in effect say "no" to the point I myself am making, the question still remains open: the question of drama as a revolutionary opening in the historical system of writing, the question of dramatic performance and of the performance of writing in general, which we now recognize must bear a relation of arbitrariness to its own asking.

Finally, then, we must ask: In what manner does the question of writing and its performance remain open? Is it kept open automatically by the existence of the form of drama? In what sense does *the* form of drama exist? It is with respect to these questions that both Brecht and Artaud make their revolutionary moves in drama.

The form of drama itself is no less exposed to theoretical infection than the present argument about that form. Both Brecht's and Artaud's projects and polemics, I contend, are directed against types of drama and theater infected in just this way. What both object to is the idea of a theater in which the bourgeois spectator experiences identification with the fiction. For Artaud the medium of identification is a simplistic moral psychology anchored in the conventions of dramatic writing; for Brecht it is a complex of textual and theatrical techniques calculated to produce the illusion of reality. In both cases not some natural emotional swamping of dramatic form is opposed, but rather the imposition of *theoretical* ideas (mainly from the nineteenth century) upon a form that might otherwise develop an important revolutionary function in society. (Brecht's notion of the "Aristotelian," of course, refers less directly to Aristotle than to the nineteenth-century version of a theoretical dramatic aesthetics common in Europe since the seventeenth century.)

Once this opposition of drama to its own theory is understood, along with the idea of a revolutionary move directed against the whole history of writing, the relation between Brecht's and Artaud's procedure becomes clear. Artaud's insistence upon incantation, myth, quasi-magic in the theater is more than just the advocacy of a turn away from writing. It is an attempt to expose and so to liberate dynamic qualities of the theater that antedate its association with literature, in the hope that the theater, thus renewed, will then constitute a fundamental disruption or contradiction in the evolved literary system. Brecht's notion of alienation, on the other hand, brings theatrical experience closer to that of writing and reading. It insists on the situation of the theater within the domain of

writing—but, I contend, with the same basic end in view as Artaud. Brecht's procedure is more dangerous, more exposed to the risk of simple, unwitting capitulation, more easily theorizable, but it is also more promising. It is in a better position to exploit the disruptive operation of drama as a form *within* the system of writing rather than merely to hope for this effect.

Does Brecht's project succeed in being revolutionary or is it a capitulation after all? In any event the idea of capitulation figures very prominently in *Leben des Galilei*; and in view of the importance of the idea of writing and its performance in that play it is arguable that Galileo's recanting forms an allegory of what in Brecht appears on the surface to be the capitulation of drama to the history of writing. Is this last really a capitulation or is it a disguised revolutionary move? In the play (in the allegory) it is Andrea, and only Andrea, who insists that Galileo's capitulation had not really been a capitulation at all but a kind of "victory" (281-2). This is as it must be. Galileo himself cannot justify his recanting without—in the terms of the allegory—theorizing the revolutionary move (if that move exists) and so stripping it of its revolutionary force with respect to writing. As we have seen, it is not even clear in the play that the survival of the *Discorsi* should receive a positive social or historical valuation. But in the domain of writing the revolutionary is not marked by any positive achievement or progress or any clarity of valuation; it is marked by an opening and keeping open of the *question* of writing and its performance.

It would not be unreasonable to maintain that Brecht's play is fully cognizant of the thought I have attempted to set forth. But is the play "revolutionary" in the sense of that thought? The idea of the exposure of writing to performance is prominent in the text. But does the play carry out that exposure and open it as a question in the theater? Again, we must be aware of the limitations of our own procedure. Any critical account of what the play *does* must take the form of a kind of "Protokoll," like the record written by the two secretaries in Scene 7. This type of document by its nature invites reactionary performance; it pins down to a doctrinal position even the dialectical attempt to escape the structure of doctrine. Yet we have no choice.

At least five levels of writing and its performance figure in the play's structure:

1. The title already presents a problem, since "Leben" means both real life ("le vécu," the immediacy of personal experience) and the written account of a person's life (the "vita," the "Protokoll" prepared by biographers and historians). This ambiguity emphasizes the fact that whatever vitality or immediacy the whole play (text and acting) might possess is based on a pre-existing body of writing as a performance of that writing.

2. The individual scene headings, which the audience read, are a selection of critical moments from Galileo's written "life," thus in effect a performance of that writing while still themselves belonging to the domain of writing.

3. Given the setting of the play in Italy, the relation between the scene heading and the actual written dialogue of each scene reminds us strongly of the *commedia dell'arte*, of the relation between the *scenario* and the improvised dialogue in that form. Thus, the dialogue is presented both as writing and as an improvised or arbitrary performance of the written scene headings.

4. The theatrical event itself (who the actors are and what they do on the stage) is a performance of the written dialogue, and of all the play's levels of performance it can most nearly be characterized as arbitrary, involving all sorts of unforeseeable accidents. The possibility of the arbitrary, however, is also *problematized* by the parallel with the other levels of performance (1, 2 and 3 above), all of which are reducible to writing.

5. Finally, on a thematic level there is the relation between Galileo's own writings and their historical performance, which is now even more interesting since it suggests the recognition that the play as a whole itself belongs to that continuing historical performance. The endless historical re-performance of Galileo's writing is a kind of "life of Galileo" after all, not in the sense of a written "vita" but in the sense that we speak of a text's "life" in history, a dynamic unfolding of assessment and debate constantly reopened to the possibility of the arbitrary, a life that is thus immediately continuous with the life of the actual audience in history.

The question of writing and its performance is repeatedly wrenched open in the play's structure. Especially important is the figure of an unending *string* of performances—in the progression from level 1 to 4 and in the idea of a continuing re-performance of Galileo's writing in history. The performance of writing, namely, is always itself reducible to writing but never in such a way that the domain of writing is finally closed, since further performance is always not only possible but inevitable.

This whole structure resonates significantly with its theatrical medium of presentation, with the dramatic theater considered as a locus of contradiction or disruption in the system of writing. The problem as such, the problem of writing and its performance, contains the possibility of revolution, the possibility of a radical re-performance of tradition or of social structures considered as a kind of writing. And the theater is that organ of society and literature whose function—when it is conceived so as to bring that function to the fore—is to expose and develop the problem of the performance of writing. By *not* trying to avoid its destiny as "literature," a work like *Leben des Galilei* becomes in the theater an inexhaustibly (circularly) provocative allegory or metaphor of the theatrical renewal required for the development of exactly that metaphorical function.

Should Galileo have resisted the Inquisition? This question has crucial allegorical significance. Galileo himself says that he had been wrong to recant, that he had missed the unique opportunity to establish a kind of Hippocratic oath for scientists (284). The whole play correspondingly is wrong to accept its situation in literary history, to conclude in fact by being the story of the adventures of a book. (Surely something more like a manifesto is required, a slap in the face of the culture and the classes that feed on the literary.) But this wrongness of the play, this incompleteness, this exposure to contradiction, refutation, co-option, is an instance of precisely the revolutionary historical leverage of drama and its theater. The fact that drama as a form is *never* "right," that it can never realize definitively its revolutionary or disruptive potential, that it is always radically open to question, always wrong and hence never subject to theoretical closure, never fully digestible in literary tradition: this state of affairs—upon which, it seems to me, *Leben des Galilei* is focused—is itself an instance of radical wrongness, a problem and a possibility of revolution in the system of writing.

NOTES

¹ Susan Sontag, *Against Interpretation and Other Essays* (New York: Farrar, Straus & Giroux, 1966).

² Julia Kristeva, *La Révolution du langage poétique* (Paris: Seuil, 1974), esp. the section "Sémiotique et symbolique," 17-100.

³ Jacques Derrida, *Writing and Difference*, trans. Alan Bass (Chicago: University of Chicago, 1978), esp. "La parole soufflée," "Freud and the Scene of Writing," "The Theater of Cruelty and the Closure of Representation," 169-250. See also my *Theater As Problem: Modern Drama and Its Place in Literature* (Ithaca: Cornell, 1990) 216-219.

⁴ References to Brecht are by page number in Bertolt Brecht, *Stücke* 5, *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, eds. Werner Hecht et al. (Berlin and Weimar: Aufbau; Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1988).

⁵ Paul de Man, *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, 2nd ed. (Minneapolis: U. of Minnesota Press, 1983) 165.

The Theater Struggling with the Real

Contemporary theater balances between two obsessions: the obsession with perfection and the obsession with the Real. The former seeks to escape irruptions of the Real, while the latter wants to produce them. The essay analyzes the impossibility of producing as well as escaping the Real through various examples from contemporary theater. There is no Real within the symbolic universe of the theater event. When it appears, it signals the end of the links that hold together the theater's symbolic universe, the links between actors as well as between actors and spectators. We can stage only the impossibility of the staging of the Real, since the irruption of the Real must be valid not only for the spectators but for the theater's entire symbolic universe.

Le théâtre en lutte avec le Réel

Le théâtre contemporain oscille entre deux obsessions: l'obsession de la perfection et l'obsession du Réel. Le premier cherche à se dérober aux irruptions du Réel tandis que le second cherche à les produire. A partir de plusieurs exemples tirés du théâtre contemporain, le présent essai analyse l'impossibilité de produire aussi bien que de fuir le Réel. Il n'y a pas de Réel dans l'univers symbolique du théâtre comme événement. Lorsqu'il y paraît, il marque la disparition des liens qui maintiennent l'univers symbolique du théâtre, les liens entre les acteurs eux-mêmes aussi bien que ceux entre les acteurs et les spectateurs. On ne peut mettre en scène que l'impossibilité de mettre en scène le Réel, puisqu'il faut que l'irruption du Réel soit valable non seulement pour les spectateurs mais aussi pour l'ensemble de l'univers symbolique du théâtre.

La lucha teatral con lo real

El teatro contemporáneo se balancea entre dos obsesiones: la obsesión por la perfección y la obsesión por lo Real. La primera busca escapar las irrupciones de lo real, mientras la segunda quiere producirlas. El ensayo analiza la imposibilidad de producir así como de escapar lo Real a través de varios ejemplos sacados del teatro contemporáneo. No hay Real dentro del universo simbólico del evento teatral. Cuando aparece, señala el final de los lazos que mantienen unido el universo simbólico del teatro, los lazos entre los actores, así como entre los actores y los espectadores. Podemos escenificar sólo la imposibilidad de escenificar lo Real, puesto que la irrupción de lo Real debe ser válida no sólo para los espectadores sino para todo el universo simbólico del teatro.

Das Theater im Kampf mit dem Realen

Emil Hrvatin

Das Theater ist eine Kunst des Wiederholens: es entsteht durch das Wiederholen (Proben, fr. *répétition*) und erhält sich durch Wiederholungen (Reprisen).¹ Das Wiederholen ist eine Fixierung des Theaters. Als ein Ereignis, daß in realer Zeit stattfindet und wahrgenommen wird und dessen Protagonisten lebendige Menschen sind, bleibt es unvorhersehbaren Entwicklungen besonders ausgesetzt; infolgedessen ist die Fixierung ein unvollendbares Projekt.² Der Perfektionismus, der das Theater der letzten zwei Jahrzehnte prägt, sowohl bezüglich der Theatertechnologie, wie auch der—streng und klar gewordenen Schauspielsprache, ist ein Versuch, die Einbrüche des Realen als jenes Unerklärlichen und Unsymbolisierbaren zu minimalisieren, das ein bestimmtes Symboluniversum (das Theater) zersetzt. Das Reale der Lacanschen Psychoanalyse hat nichts gemein mit der Wahrheit oder Wirklichkeit (der Realität), es ist

das paradoxe Subjekt, das zwar Eigenschaften hat, aber keine Existenz.... [I]n der ersten Annäherung ist das Reale Tyche, ein zufälliges Treffen, der Einbruch des Kontingenten, das den gleichgewichtigen Automatismus des symbolischen zerstört...; doch gleichzeitig kann das im gewissen Sinne reale Objekt gerade als Einbruch der Kontingenz, die den Automatismus der symbolischen 'Maschine' zerstört, nirgends in seiner Positivität eingefangen werden, es kann nur als das der Struktur entweichende X konstruiert werden, unter Beachtung der Wirkung, die es darin hervorruft (Wiederholungen, Verdichtungen, Ausschlüsse, etc.). (Žižek, 1987: 186-7)

Die Geschichte des psychologisch-realistischen Theaters, die die beiden, schon erwähnten Wiederholungstypen mit einem dritten, stilistischen, verdeckt (Wiederholung der Realität) könnte als Geschichte des Kampfes gegen die Effekte des Realen bezeichnet werden. Das mimetische (realistische) Paradigma des Transfers von Realität auf die Bühne und der Imitation "verdeckter" und "allgemeingültiger" Wahrheiten erhält einen paradoxen Status, da es, neben dieser Wahrheiten für das Verhüllen/Verdecken "der Lüge" seiner Theatersprache

sorgen muß. Es will als Fiktion wirklicher werden als die Wirklichkeit.

“Ekstase der Kommunikation” (Baudrillard), Strategien der Simulation, mediale Wirklichkeitskonstrukte, das Zum-Spektakel-Machen des Alltags, verschieben das Erleben von Realität auf das Niveau des Erlebens von Fiktion. Damit wird das psychologisch-realistische Theaterparadigma zu einer paralyisierten Realitätsvorstellung. Die spektakuläre Realität eignet sich die Theatermechanismen an und beraubt damit das Theater seiner selbstaufgelegten “Berufung.”³ Das Theater findet sich suspendiert, da es, wenn es die Realität imitieren will, nur sich selber, seine eigenen Spektakelmechanismen nachahmen kann. Wenn wir dem Zuschauer die Realität zeigen wollen, müssen wir ihm das Theater zeigen. Die Realität zwingt das Theater zum *Meta-Theater* zu werden. Die Realität hintergeht das mimetische (realistische) Theater auf theatralische Art. Das Projekt des Theaters als der “Wahrheit” der Realität schlägt um in die “Wahrheit” des Theaters. Um Barthes zu paraphrasieren: Das Theater ist überall, außer im Theater selbst zu finden.

Der Verfremdungseffekt und das Reale

Das Reale als das in Symboluniversum des Theaters einbrechende und es zersetzende, unerklärliche Ding, ist eine Dimension, die nicht erzeugt werden kann, da ihre Positivität uneinholbar bleibt. Auch wenn wir das Reale herstellen wollten, wissen wir nicht, was herzustellen wäre. Das Reale überholt die Realität; es ist ebenso unproduzierbar wie unzerstörbar. Als solches weckt es das Interesse im Zusammenhang einiger Theaterparadigmen, deren Gemeinsamkeit möglicherweise in Brechts Begriff des Verfremdungseffekts zu finden ist.

Den Verfremdungseffekt erklärt Brecht als etwas “übliches”: das “Übliche” ist unerklärlich, sobald der Kontext sich ändert; innerhalb eines neuen Symboluniversums beginnt das Gewohnte unüblich, verfremdend, als Einbruch des Realen zu wirken. “Das Selbstverständnis wird in gewisser Weise unverständlich gemacht, das geschieht aber nur, um es dann um so verständlicher zu machen.” Ein logisches Rezeptionssystem, das durch eine bestimmte Konvention definiert wurde, ist unempfänglich für Einbrüche des Realen, für jene Dimension, die der Symbolisierung entgeht. Das Reale ist die Wand, gegen die dieses Rezeptionssystem prallt.⁴ Das Reale ist so üblich, daß es unglaublich ist; es ist übertriebene Realität. Es verläuft

unmittelbar, deshalb ist der Schauspieler der Angelpunkt in der Produktionskette des Verfremdungseffekts. "Der Schauspieler läßt es auf der Bühne nicht zur *restlosen Verwandlung* in die darzustellende Person kommen. Ist die restlose Verwandlung aufgegeben, bringt der Schauspieler seinen Text nicht wie eine Improvisation, sondern wie ein Zitat" (ibid., Hervorhebung Brechts). Brecht negiert weder die Rolle noch das Schauspiel, unterscheidet sie jedoch streng. Der Schauspieler *zeigt*, das die Worte, die er ausspricht, nicht seine Worte sind. Der Verfremdungseffekt entspringt dem Zwiespalt zwischen Schauspiel und Rolle.

Nicht-Schauspielen

Der Hamlet-Darsteller in Heiner Müllers *Hamletmaschine* stellt das Problem, wie man auf der Bühne selbst aus dem Schauspielsystem austreten könnte. Im vierten Bild nimmt Hamlet seine Maske und sein Kostüm ab und wird zum Hamlet-Darsteller: "Ich bin Hamlet. Ich spiele keine Rolle mehr./ Meine Worte haben mir nichts mehr zu sagen." Müller vollführt den Brechtschen Schnitt zwischen Schauspieler und Rolle, indem er die ehemalige Hamlet-Figur nun Hamlet-Darsteller nennt. Die Hamlet-Figur ist ständig der Darsteller des Hamlet, eine offenkundige "Lüge," mit der auch dem Zuschauer mitgeteilt wird, daß er sich von der augenblicklichen Gestalt nicht blenden lassen solle. Die Darstellbarkeit und Realisierbarkeit eines solchen Eingriffs in die Fiktionsstruktur scheint überhaupt nicht strittig. Ein Problem kommt jedoch auf, sobald wir eine lebendige Vorstellung vor uns haben. Denn Hamlet wird ja von einem konkreten Schauspieler gespielt. Dieser spielt das Spielen der Hamlet-Rolle; nachdem er aber die Hamlet-Gestalt abwirft (Maske und Kostüm), setzt er mit dem Schauspielen fort, und zwar als Figur des Hamlet-Darstellers, durch das Nicht-Spielen der Hamlet-Rolle. Der Ausstiegsversuch wurde nur real wirken, wenn der konkrete Schauspieler aufhören würde zu spielen, doch dazu müßte er sowohl mit dem Spielen des Schauspielens als auch mit dem Spielen des Nicht-Schauspielens aufhören. So aber geschieht für den Schauspieler eigentlich nichts—eine gespielte Subjektion wird durch eine andere ersetzt, beide sind nur Variationen innerhalb desselben Symboluniversums.⁵ Auch das Publikum bleibt weiterhin innerhalb des Symboluniversums der Vorstellung. Die Unterbrechung im Schauspielen der Hamlet-Rolle ist nicht der Einbruch des Realen, sondern das Ersetzen einer Subjek-

tion durch eine andere, jedoch weiterhin innerhalb des gleichen Vertrages zwischen Theater und Publikum.

Es scheint deswegen produktiver, diesen Schnitt im Rahmen der Schauspieltheorie, der Beziehung zum Schauspielen zu behandeln, nicht als Zusammenbruch der Hamletschen Subjektivität im Zeitalter der Postmoderne. Es ist dies eine Replik auf die bekannte Theatertheorie des Shakespearschen Hamlet, jene Theorie, die das Theater als den Spiegel des Lebens postuliert. Müller will den Spiegel ablegen, weil ihm die Realität einen anderen (Spektakel-) Spiegel entgegenhält. Das "Spiegeltheater" ist nur die Spiegelung seiner selbst, das sich verkleinert in der Hegelschen schlechten Unendlichkeit verliert. "La forme la plus naive de la représentation, n'est-ce pas la *mimesis*?" (Derrida, 1967: 343; "Ist Mimesis nicht die naivste Form der Repräsentation."). Stattdessen bietet Müller zunächst Spiegelsplitter an, verwirft dann auch diese. Das Theater erblickt sich in der Realität, die Realität wird zum Spiegel des Theaters. Der Schnitt und die Distanz zur Rolle zeigen sich als Bruch mit einer bestimmten Theaterform, nicht aber mit dem Theater selbst. Das Reale läßt sich zwar vernennen, es spricht jedoch das Reale des Theaters: das Theater antwortet dem Dramatiker Müller, man könne aus ihm nicht austreten, ohne es zu zerstören.

Ein interessanter Vorfall, gleichsam im Vokabular der *Hamletmaschine*, ereignete sich beim Festival des jugoslawischen Theaters in Sarajewo 1990. Zehn Minuten nach Vorstellungsbeginn betrat Miro Lasić, der Selektor des Festivals, die Bühne, da die Jurymitglieder noch nicht eingetroffen waren; er wandte sich an das Publikum mit folgenden Worten: "Ich bin nicht ein Schauspieler in dieser Vorstellung." Man kann sich denken, wie das Publikum darauf reagierte, noch mehr aber, welch einen Einbruch des Realen dies für die Schauspieler darstellte, die schon eifrig "der Realität den Spiegel vorhielten" (ein zeitgenössisches jugoslawisches Theaterstück wurde gespielt). Die Vorstellung wurde unterbrochen, und diese Unterbrechung verursachte einen Skandal. Das Reale sprach in seiner unsymbolisierbaren Dimension: es verursachte die Auflösung des Publikums, da es kein Motiv mehr gab, die Zuschauer als eine ansonsten heterogene, nur aus der Bereitschaft, an die vorgestellte Fiktion zu glauben bestehende Gemeinschaft zusammenzuhalten. Auch die Bande auf der Bühne brachen, da der Spiegel aufhörte, das wahre Bild der Realität wiederzuspiegeln; in das Schauspielprogramm drang ein Virus ein, und die Buchstaben glitten vom Monitor.

Obwohl dieser Vorfall Anekdotencharakter hat, kann der Auftritt des Selektors die Frage beantworten, warum der Hamlet-Darsteller nicht jenseits des Theaters treten kann. Hätten die ersten Worte des Selektors nicht "Ich bin nicht ein Schauspieler in dieser Vorstellung" gelautes, dann hätte sein Betreten der Bühne (aus dem Auditorium) als Teil dieser Vorstellung verstanden werden können. Er mußte sich zunächst von der Vorstellung distanzieren, sodaß seine Worte richtig kodiert sein konnten. Im Unterschied zum Hamlet-Darsteller, der keine Rolle mehr spielen, der nicht mehr Schauspieler sein will, sagt der Selektor nur, er sei nicht Schauspieler dieser Vorstellung. Er ist der hypothetische Schauspieler einer anderen Vorstellung, die aber inkompatibel mit dem Symboluniversum im Saal ist. Hier funktioniert er als das unerklärliche Ding, als das Reale. Von wesentlicher Bedeutung für den Einbruch des Realen aber ist die Tatsache, daß "Ich bin nicht ein Schauspieler in dieser Vorstellung," vom *Selektor als Selektor* gesagt wird, während "Ich bin nicht Hamlet. Ich spiele keine Rolle mehr," vom *Schauspieler* ausgesprochen wird, der mit dieser Geste das Schauspielen der Hamlet-Rolle nur in das Schauspielen des Nicht-Schauspielens der Hamlet-Rolle verwandelt. Die Position des Aussagens bestimmt den Status der Aussage und ihr Einschreiben in das Symboluniversum. Der Einbruch des Realen zersetzt nicht nur die Konvention, sondern auch das Theatergefüge.

Wer sind die Nicht-Schauspieler

In einer der frühen Vorstellungen des belgischen Künstlers Jan Fabre, *Es ist Theater, wie es zu erwarten und vorauszu-sehen war* (1982), teilt uns ein Schauspieler die Namen und Berufe (oder den Status) der Schauspieler mit. Obwohl es um eine Theaterform geht, die das Transformative/Mimetische, die Schauspieltheorie des aristotelischen Theaters, ablehnt, obwohl wir also sehen und erleben, daß die Schauspieler niemanden spielen, bleibt der Symbolrahmen ihres Tuns das Theater. Sie spielen nicht jemanden, sondern etwas. Das Spiel des Einfühlens wird zum Einfühlen in das Spiel. Dem ist so, sofern sich die Teilnehmer des Spiels in einem gemeinsamen konventionellen Vertrag befinden, miteinander und mit den Zuschauern.

Indem die Schauspieler mit Namen und Beruf (bzw. Status) auftreten, vollführen sie eigentlich eine ähnliche Geste, wie es der Hamlet-Darsteller versucht, als er das Nicht-Spielen der Hamlet-Rolle zu spielen beginnt. Doch im Unterschied zu

der Figur, die immer von einem Schauspieler vertreten wird (sowohl Hamlet als auch der Hamlet-Darsteller), wird hier der Schauspieler von einer konkreten Persönlichkeit vertreten. Ihr Motto könnte lauten: "Ich will eine Rolle spielen," und die erste Rolle, die gespielt werden muß, ist die Rolle des eigenen Selbst. Weil der Schauspieler niemanden anderen spielt, spielt er sich selbst, wenn aber seine allgemeinen persönlichen Daten ausgesprochen werden, beginnt die reale Persönlichkeit, sich selber als Schauspieler zu spielen. Wären lediglich die Namen der Auftretenden genannt worden, hätte das ein Theater-Äquivalent des "casts" im Film sein können. Das Angeben des Berufs dagegen hatte nicht die Funktion, die Zuschauer davon zu unterrichten, daß die Auftretenden Amateure sind und sich neben ihrem Beruf noch mit dem Theater beschäftigen, sondern der Beruf sollte hier als Glied in einer Kette von Deskription der "Rolle" wirken (so wie den Namen Cordelia das Attribut "Lears Tochter" begleitet). Das Selbst konstituiert sich als Fiktion. Erst wenn sie sich in sich selbst transformieren, in reale Personen, erkennen sie sich retrospektiv als Schauspieler. Sie vertreten nicht (ein anderes Symboluniversum), sondern stellen sich (selbst) vor und dar, sie sind die reine Präsenz (spielerische, nicht schauspielerische), die dem Zuschauer die Vorstellung (von dem, was sie tun) überlassen. Die Fiktion wird rückwirkend konstituiert nach dem Einbruch des Realen. Das Theater erreicht den Rand des Realen.

In der bereits erwähnten Vorstellung schiebt Fabre noch auf eine andere Art das Theater an den Rand des Realen. Die konstitutive Wiederholung des Theaters (Proben, Reprisen) wird in der Theatervorstellung versteckt (durch die dritte Wiederholung, die Wiederholung der Realität). Bei Fabre wird dieses Moment zum Motiv der Vorstellung und sie ist zur Gänze repetitiv strukturiert. Die amerikanische Choreographin Ann Halprin erklärt, daß sie in der Solotanzvorstellung *The Bells* acht Minuten lang dieselben sieben Bewegungen wiederholt, weil es ihr wichtig scheint, daß sich die Bewegungen, die schnell aus der Erinnerung des Zuschauers verschwinden, in sein Bewußtsein einprägen.⁶ Halprins Argumentation ist didaktisch, nach Fernsehregeln strukturiert: um das, was wir schon gesehen haben, nicht zu übersehen, werden wir es wiederholen. Ann Halprin führte auf einem Mikro-Niveau die Notwendigkeit der Wiederholung von Proben und Vorstellungen für das Erhalten/Überleben des Theaters ein. Die kleinste Einheit ist die einzelne Bewegung.

In der Vorstellung *Es ist Theater, wie es zu erwarten und vorauszusehen war* gehen die sich wiederholenden Strukturen

ineinander über; in den einzelnen Szenen indes läßt Fabre die Wiederholung in physisches Verschwinden auslaufen. Ein Schauspieler, umgeben von Plastiksäcken, aus denen Sand rieselt, springt in die Luft. Seine ersten Sprünge sind hoch, zeigen Frische und gute körperliche Kondition des Schauspielers, obwohl schon sieben Stunden Spielens hinter ihm sind. Mit den Wiederholungen beginnt dieser anfängliche Eindruck zu schwinden, verdrängt von dem Unbehagen an der Beobachtung eines zunehmend erschöpften Körpers. Wie der Sand aus den Säcken (die Säcke werden zum Timing für die Leistungskraft des Schauspielerkörpers, "eine Sanduhr") verschwindet, versickert auch die Energie des Schauspielers. Wenn seine Energie aufgebraucht ist, ist er nicht mehr Schauspieler, sondern ein Körper, der nicht mehr weiter kann. Es bleibt ein Rest des Schauspielers und der Rest des Individuums. Das Reale ist die übertriebene Fiktion. Die Wiederholung, die eingeführt wird, damit die Details nicht verschwinden, führt zum physischen Verschwinden des Schauspielers und der Vorstellung.

Eine ähnliche Wirkung erzielt Pina Bausch, wenn sie einem Schauspieler aufträgt, um die Bühne zu laufen und "Ich bin müde!" zu schreien; nach fünfzig Runden ist der Schauspieler tatsächlich müde, müde ist der Körper des Individuums. "This use of subjective time rather than historical time dissolves the normal space-time boundaries: time becomes dereified with the result that the spectator will feel this experience in his/her own body" (Wright, 1989: 116). Der Signifikant ("Ich bin müde!") und das Signifikat (der müde Körper des Sprechers) fließen ineinander.

Das Spielen des Einbruchs des Realen

Der slowenische Regisseur Vlado Repnik führt in seiner Vorstellung *Brigaden der Schönheit* (Ljubljana 1990) den Einbruch des Realen als Figur ein, die im Kreise der Figuren aus Byrons "Cain," dem Ausgangspunkt der Vorstellung, auftaucht. Repnik "sichert sich ab" gegen den Einbruch des Realen durch dessen Fiktionalisierung im Gefüge der Theatervorstellung. Statt des Versuchs, es durch Verstecken zu minimalisieren, wird offen darauf hingewiesen und damit die Akzidenz kanalisiert. Doch das ist nicht ganz so einfach: wer spielt den Einbruch des Realen? bzw. ist es überhaupt möglich, das zu spielen?

Es geht um eine Szene, in der eine Leiche auf einem Krankenwagen, begleitet von einem Pathologen, hereingeführt

wird. Die Dimension der Realität spricht durch den geöffneten Schädel eines Toten, das Reale aber durch den Akteur—den ehemaligen Pathologen Jože Tisnikar, der heute ein anerkannter slowenischer Maler ist. Tisnikar spielt die Figur "Einbruch des Realen"; er ist gleichzeitig der Einbruch des Realen und spielt die Figur "der Einbruch des Realen." Er ist der Einbruch des Realen, weil er auf der Bühne sich selbst spielt, seine eigene individuelle Mythologie, die der Öffentlichkeit bekannt ist—wenn er auf der Bühne erscheint, sehen ihn die Zuschauer als Jože Tisnikar. Er kann den Einbruch des Realen insofern spielen, als er sich selbst spielt, selbst als Erscheinung bekannt ist. Die Figur des Einbruchs des Realen ist ein Loch, das nur vom Einbruch des Realen gefüllt werden kann. Das Reale kann etwas "spielen," das es eigentlich gar nicht spielt, da es das einfach ist! Es könnte scheinen, als ob Repnik nur benennt, was er produziert, doch es ist gerade umgekehrt: es geht um einen performativen Akt (Austin), da der Name selbst die Tat hervorbringt. Tisnikar konnte als "Tisnikar" funktionieren, weil er *denjenigen* spielte ("Einbruch des Realen"), was er tat (Einbruch des Realen). Sein Platz in der Struktur, oder besser, seine Ausgeschlossenheit aus der Struktur ist die Figur, die er spielt. Er spielt die Dramaturgie seiner Erscheinung. Er spielt den Einbruch des Realen und der Einbruch des Realen spielt ihn. Der Einbruch des Realen spielt sich selbst (funktioniert als der Einbruch des Realen), weil Tisnikar Tisnikar ist. Tisnikar aber kann er selbst sein, weil er den Einbruch des Realen spielt. Die Figur des Einbruchs des Realen kann nicht "vorgestellt" oder "interpretiert" werden—es ist "der Einbruch der Kontingenz, der den Automatismus der symbolischen 'Maschine' zerstört" (Žižek, *ibid.*).

Damit die Figur des Einbruchs des Realen wirkt, muß das Publikum sie als etwas Fremdes erkennen, als Riß inmitten des Symboluniversums einer Theatervorstellung. Wenn wir sagen, daß es als etwas Fremdes erkannt sein muß, kommen wir bis zu seiner paradoxalen Position, da er gleichzeitig erkannt wird (als tatsächliche Person, ist benannt) und etwas Fremdes ist (innerhalb dieses Symboluniversums), bzw. gerade im Moment des Erkenntwerdens zum Fremden wird. Die Figur des Einbruchs des Realen produziert den Transfer von der Fiktion auf das Wirken einer Person, die sich selber spielt in einem Symboluniversum, in dem alle übrigen jemand anderen spielen. "Présence pure comme différence pure" (Derrida, 1967: 363), "die Fülle der inerten Präsenz" (Žižek, *ibid.*). Es geht bei Tisnikar gar nicht um die Wirkung. Er will auch innerhalb des

definierten Symboluniversums (Transformation) die Regeln erhalten (Identifikation), die er beim Eintritt in dieses Universum hätte aufgeben sollen. Die Figur des Einbruchs des Realen ist eine Parallelvorstellung innerhalb desselben Symboluniversums. Wenn er performativ wirken will, muß die Figur des Einbruchs des Realen das Konstativ einnehmen, das nichts will, das aber gerade deshalb, weil es sich inmitten eines heftigen Wollens befindet (Transformation), performativ wirkt.⁷

Das unmögliche Reale

Die verschiedenen Strategien, das Einbrechen des Realen in das Theater einzuführen, das das Reale in den Verfremdungseffekt umzusetzen versucht, sind Teil der manipulativen Macht des Theaters. Das Reale zersetzt das Symboluniversum des Theatergefüges mitsamt seinem Publikum und ist, wie geschildert wurde, in letzter Konsequenz nicht zu bewältigen. Wo das Reale ist, gibt es keine Illusion mehr—unter diesem Motto versucht der Perfektionismus seine Effekte zu minimalisieren. Gibt es jedoch etwas Unglaublicheres als das Reale? Der "verrückte" Selektor, der mit seinem bürokratischen Verstand eine Vorstellung unterbricht oder der Maler, der mit dem Spielen seiner selbst zur Vorstellung wird? Das Reale ist glaublich, weil es unmöglich ist. Wenn es möglich wäre, wäre es unglaublich.

Brecht sagt: "Der Verfremdungseffekt besteht darin, daß das Ding das zum Verständnis gebracht, auf welches das Augenmerk gelenkt werden soll, aus einem gewöhnlichen, bekannten, unmittelbar vorliegendem Ding zu einem besonderen, auffälligen unerwarteten Ding gemacht wird." Das wird nicht dadurch erreicht, daß das Ding distanziert, maskiert, transformiert wird, sondern im Gegenteil, es wird noch "gewöhnlicher, bekannter und unmittelbarer vorliegend gemacht" als es sonst ist: Es wird auf eine Entfernung angenähert, die so klein ist, daß das Ding dem Blick zu entgehen beginnt, da es so nahe ist, daß man es nicht mehr sehen kann. Wenn über Tisnikar die Geschichte kreist, daß er im Leichenhaus gearbeitet hatte und, daß er von dort die Motive für seine Bilder schöpft, verursacht die Realisation dieser Geschichte im Theater einen Verfremdungseffekt, weil sie dort erscheint, wo wir sie nicht erwarten (und weil sie realisiert und nicht inszeniert wird). Eine der Grundbedingungen für das Glauben ist die Unüberprüfbarkeit der Geschichte der/an die wir glauben. Der Trick des V-Effekts ist im Entfernen dieser

Bedingung und im dadurch verursachten Zusammenbruch der Glaubensstruktur: "ich kann nicht mehr glauben, weil ich *sehe/erlebe*, woran ich *geglaubt* habe." Die Glaubensstruktur ist viel stabiler als das unmittelbare Erleben (die Konfrontation), weil es Projektionen (Phantasmen) einschließt. Sobald das Ding selbst erscheint, enden alle Mechanismen (Projektionen), die eingeschrieben sind und die Glaubensstruktur aufrecht erhalten.

Das ist das unlösbare Problem der *Hamletmaschine* als Theatertextes: solange wir uns nur *vorstellen*, daß (und wie) der Schauspieler aufhört, Hamlet zu spielen, ist die Sache noch offen. Wenn es uns aber einmal *vorgestellt wird*, enden unsere Projektionen und unser Glauben. Das Reale wendet sich gegen die konkrete Gestaltung des Textes.

Wir haben festgestellt, daß Hamlets Austritt real wirken würde, wenn der konkrete Schauspieler aufhören würde zu spielen. An dieser Stelle muß die Frage beantwortet werden: warum wir bei der Behandlung der Beziehung zwischen dem Theater und dem Realen nicht jene Theaterpraxis berücksichtigen, die gerade auf dieser Beziehung basiert (Happening, Environmental Theater)? Die Antwort könnte lauten: Es ist eben eine Theaterpraxis, die dem Perfektionismus (körperlichem und technologischem) völlig entsagt und an Stelle "der Angst vor dem Realen" die Obsession damit stellt. Trotzdem aber wollen wir einen Blick auf das Beispiel werfen, das Richard Schechner bietet in der Beschreibung einer Szene aus der Vorstellung *Commune* (1970-72), die in seiner Regie von "The Performance Group" aufgeführt wurde, da es ein paradigmatisches Beispiel für unsere Abhandlung ist:

...James Griffiths (Fearless) takes off his shirt and says: "I am taking off my shirt to signify that the performance is now stopped. You people have the following choices. First, you can come into the circle, and the performance will continue; second, you can go to anyone else in the room and ask them to take your place, and if they do, the performance will continue; third, you can stay where you are, and the performance will remain stopped; or fourth, you can go home, and the performance will continue in your absence." (1973: 49)

Schechner begreift das Theater als ein soziales und Kommunikationsereignis, das eigentlich nicht zählt, wenn keine Interaktivität zwischen den Schauspielern und dem

Publikum erreicht wird (er lehnt das Theater als ästhetisches Ereignis ab). Das Ganze der Vorstellung des Ereignisses besitzt die Intention, real zu sein. Schechner persönlich warnte die Zuschauer schon beim Eintreffen, daß Partizipation an der Vorstellung gefordert wird, und wenn es jemand nicht wünsche, er höher Platz nehmen solle. Damit definierte er die Konvention der Vorstellung und nivellierte alle potentiellen Einbrüche des Realen—die Zuschauer waren überrascht, nicht aber die Schauspieler. Obwohl die Vorstellung angehalten wurde und es mehrere Möglichkeiten gab für ihre Fortsetzung oder ihren endgültigen Schluß, lebte sie gerade in der Unterbrechung, die einmal drei Stunden dauerte, am meisten auf, weil sich die Kommunikation zwischen Schauspielern und Zuschauern gerade da am besten entfaltete.

Schechner behauptet, daß die Szene "...only becomes non-manipulative when someone refuses to enter and the play stops. Then the performers and spectators have the chance to meet on equal terms" (1973: 56). Doch stimmen wird das Gegenteil: "die Manipulation" steigert sich, wenn die Schauspieler und die Zuschauer über den Fortgang und die Teilnahme an der Vorstellung zu verhandeln beginnen.

Das Ereignis ist nur für die Zuschauer real, da es unmittelbar in ihre körperliche und mentale Integrität eingreift, nicht aber für die Schauspieler (die weiterhin spielen), noch weniger für das Theater, das damit eigentlich gewinnt. Schechner setzte die Bedingungen des Einbruchs des Realen fest, machte sie zur Konvention und kehrte sie zu seinen Gunsten um. Was immer geschieht, geschieht zugunsten der Vorstellung. Die Vorstellung beginnt dort, wo sie eigentlich endet. So, wie es nicht möglich ist, dem Realen zu entinnen, ist es auch unmöglich, der Vorstellung—die das Reale inszeniert—zu entinnen.

Obwohl Schechner glaubt, "participation should generally be in the service of disillusion," unterscheidet sich sein Verständnis der Desillusion wesentlich von dem Verfremdungseffekt. Der V-Effekt muß nämlich *für die Zuschauer ebenso wie für die Schauspieler gelten*, wenn er tatsächlich verfremdend wirken soll. Das Reale kann nicht aufgeführt werden—nur die Unmöglichkeit der Aufführung des Realen kann aufgeführt werden (wie das Beispiel Hamlets aus der *Hamletmaschine*). Das Reale kann nur *einbrechen*, und zwar als ein fremdes Ding, das den Symbolvertrag zwischen Schauspieler und Publikum auflöst. Mit dem Einbruch des Realen fallen beide aus dem Spiel. Das ist das wirken des V-Effekts in seiner

äußersten Konsequenz, die aber das Ende des Theaters bedeutet. Das Ende des Theaters kann nicht produziert werden, kann keine Geste sein. Deshalb können wir uns im Theater nur mit milderer Formen des V-Effekts beschäftigen.

Statt am Ende sind wir wieder am Beginn. Wir brachen auf von der Obsession mit dem Perfektionismus und endeten eben mit der Obsession mit dem Realen. Am Schluß wollen wir uns noch ein Paradoxon leisten, die Notiz über ein Ereignis, das beide Obsessionen vereint. Fabres Vorstellung *Das Interview, das stirbt* ist sozusagen ein Manifest des Perfektionismus: die Schauspieler sitzen bewegungslos drei Stunden lang, ihre Rede wird von einer mechanischen Uhr geleitet, die im Hintergrund zu hören ist—zwischen den ausgesprochenen Worten herrschen fünf Minuten lange Pausen. Gleichzeitig liegen am Boden verstreut lebende Fische, die im Laufe der Vorstellung sterben sollen. Ihr Tod ist real—für sie, für die Schauspieler und für das Publikum. Doch der Tod der Fische wirkt nicht als Einbruch des Realen, weil es sich um Tiere handelt und nicht um Menschen. Die Vorstellung kann auch nach ihrem Tode fortgeführt werden, bzw. ihr Tod bereichert die Vorstellung, trägt zu ihrer Perfektion bei.

Bei einer Wiederholung der Vorstellung in Berlin im Oktober 1989 stürmten die Zuschauer nach einigen Minuten auf die Bühne, hoben die Fische auf und trugen sie zu den Toiletten und zum Brunnen auf der Straße. Die Vorstellung war zu Ende. Der Symbolbeziehung zwischen Vorstellung und Publikum brach, an ihre Stelle trat eine physische. Das Reale brach dort ein, wo der Perfektionismus seine Grenzen übertrat, wo er zu perfekt war—die Fische würden nämlich, von sich aus und sicherlich im Laufe der Vorstellung sterben, ohne daß sich jemand die Hände beschmutzen mußte. Die Zuschauer erlaubten nicht, daß der Tod der Fische im Perfektionismus der Vorstellung untergeht. Der Einbruch des Realen war statt des Todes das *Leben* der Fische.⁸ Und zwar sowohl für das Publikum als auch für die Schauspieler. Und auch für das Theater, das mit dem Einbruch des Realen endete, ohne daß es sich jemand wünschte oder es erwartete. Das Leben der Fische bezeichnete den Tod des Theaters.

Unser Ziel war nur zu zeigen, daß die Absorptionskraft des Theaters außerordentlich groß ist, doch nicht unbeschränkt.

Übersetzt von Špela Košnik-Virant

ANMERKUNGEN

¹ Vgl. Hrvatin, 1990: 376-393.

² Kierkegaard schreibt, wie er nach mehreren aufeinanderfolgenden Theaterbesuchen feststellte, daß nichts so war, wie am vorhergegangenen Abend: "Meine Entdeckung war nicht bedeutend, indes sie war sonderbar; denn ich hatte entdeckt, daß die Wiederholung gar nicht vorhanden war, und dessen hatte ich mich vergewissert, indem ich dies auf alle nur mögliche Weise wiederholt bekam.... Das einzige, das sich wiederholte, war die Unmöglichkeit einer Wiederholung." (1967: 44-45)

³ "Der Genuß liegt nicht mehr im Darstellen, szenischen oder ästhetischen, sondern es basiert auf reiner und nackter Faszination, die zufällig und psychotropisch ist" (Baudrillard, 1983: 132).

⁴ Um an einige Vorschläge zur Produktion des V-Effekts zu erinnern, aus Brechts "Kurze Beschreibung einer neuen Technik der Schauspielkunst, die einen Verfremdungseffekt hervorbringt": "1. Die Überführung in die dritte Person. 2. Die Überführung in die Vergangenheit. 3. Das Mitsprechen von Spielanweisungen und Kommentaren." (1967: 344)

⁵ Der Schauspieler befindet sich in einer ähnlichen Situation wie der Analysant einer psychoanalytischen Sitzung: "Sobald der Analysant die 'fundamentale Regel' annimmt, besitzt alles, was er sagt, sei es noch so durchdacht, den Status der 'freien Assoziation,' das heißt, der freien Assoziation kann er nicht entrinnen" (Žižek, 1987: 190).

⁶ Zitiert in Sayre (1989: 117): "Repetition is the kinetic equivalent of sculpture's performance, a way to evoke a *sense* of sustained gestural presence."

⁷ Der Erfolg des Performativs hängt immer von der Erfüllung gewisser Kommunikationsbedingungen ab, und hier ist die wesentliche Bedingung das Erkennen desjenigen, der die Figur des Einbruchs des Realen auffüllt. Der Kontext bestimmt den Text, deshalb ändert sich mit der Änderung des Kontexts auch das Lesen des Texts. Bei einem Gastspiel in Zagreb, wo Tisnikar keine mythische Figur ist, würde das Nichterkennen auch das Nichtverstehen bedeuten—das Performativ würde versagen, der "Einbruch des Realen" bliebe ohne seine reale Stütze. Weil die Vorstellung einer Gemeinschaft internationaler Produzenten und Festivalselektoren vorgeführt wurde, wurde der Einbruch des Realen von einem Mitglied dieser Gemeinschaft erfüllt, das dadurch, daß er sich auf "der anderen Seite" wiederfand, diese "andere Seite" in die Vorstellung einführte. Die Bedingungen für

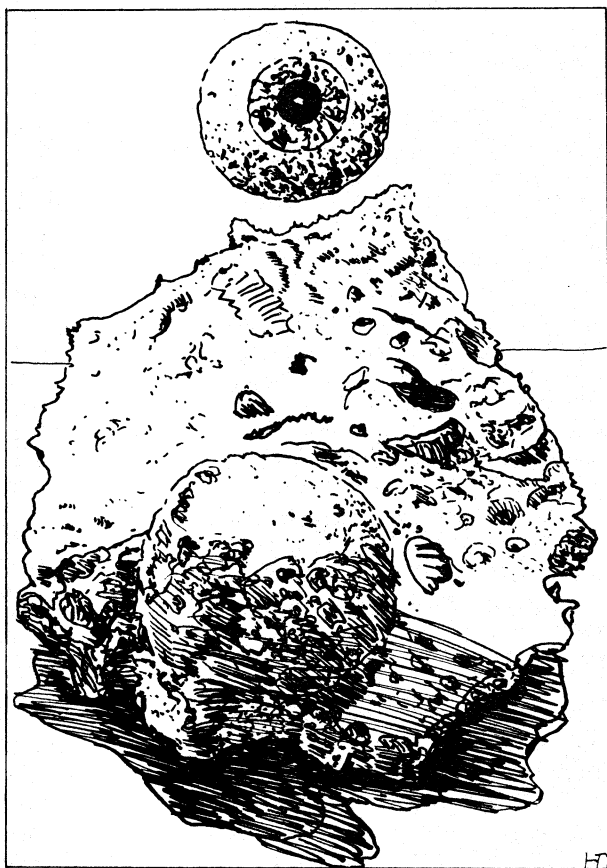
The Other Brecht I / Der andere Brecht I

den Erfolg des Performativs wurden sogar zu sehr erfüllt, da es neben dem Erkennen auch um Identifikation ging.

⁸ Und das sprichwörtlich: zu Beginn der Vorstellung gaben die Fische keine Lebenszeichen von sich, da sie noch keinen Sauerstoffmangel empfanden. Als sie aber die Tatsache, daß sie sich auf dem Trockenen befinden, zur Bewegung zwang, war das für die Zuschauer das Zeichen ihrer Lebendigkeit. Dazu sei gesagt, daß bei einer der vorhergegangenen Reprisen in Brüssel die Zuschauer ruhig den Tod der Fische mitansahen.

BIBLIOGRAPHIE

- Baudrillard, Jean (1983). "The Ecstasy of Communication," *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture*. Ed. Hal Foster. Port Townsend, WA: Bay Press.
- Brecht, Bertolt (1967). *Gesammelte Werke* 8. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Derrida, Jacques (1967). *L'Écriture et la différence*. Paris: Editions du Seuil.
- Hrvatín, Emil (1990). "Répétition et discipline dans le théâtre et la danse," *La Danse—art du XXe siècle?* Lausanne: Editions Payot.
- Kierkegaard, Søren A. (1967). *Die Wiederholung. Ein Versuch in der experimentierenden Psychologie. Gesammelte Werke*. 5. und 6. Abteilung. Düsseldorf: Eugen Diederichs Verlag.
- Sayre, Henry M. (1989). *The Object of Performance. The American Avant-Garde since 1970*. Chicago/London: University of Chicago Press.
- Schechner, Richard (1973). *Environmental Theater*. New York: Hawthorn Books.
- Wright, Elisabeth (1990). *Postmodern Brecht. A Re-Presentation*. London/New York: Routledge.
- Žižek, Slavoj (1987). *Jezik, ideologija, Slovenci* [Language, Ideology, Slovenians]. Ljubljana: Delavska enotnost.



Hannelore Teutsch, Untitled II (1992)

Die Freuden der Vielfalt: Notizen zu Brechts Doppelgänger

Der Aufsatz erforscht anhand von Beispielen aus laufenden und geplanten Aufführungen den Gebrauch von "Gestus" in einer Aufführungspraxis, die nicht bloß die gesellschaftlichen Kräfte aufzeigt, die auf den Körper wirken, sondern gleichzeitig die Darstellung dieser Kräfte durch das körperliche Reagieren auf weitere Elemente aktiv stört. Im ersten Beispiel sind diese Elemente die Worte des Textes; über die Handgestik hinaus weiten sich die unterbrechenden Stimuli in den folgenden Beispielen derart aus, daß sie eine ganze Reihe von Systemen miteinbeziehen. Der Schauspieler kann durch den sinnlichen Umgang mit diesen gestischen Handlungsweisen eine wirkliche Störung der gesellschaftlichen Bedingungen bewirken, denen die Figur mit ihrem Körper unterworfen ist. Das Vergnügen an solcher Vielfalt wird als eine Art brechtscher Doppelgänger verstanden: als ein Versinnlichen und Erotisieren der sozialen und anderer Kräfte, die von konventioneller marxistischer Praxis nicht zugelassen werden, die aber in den Möglichkeiten brechtscher Texte immer mitschwingen.

Les plaisirs du pluriel: Notes sur le double de Brecht

A l'aide d'exemples tirés de performances soit en cours soit en préparation, le présent essai explore l'emploi du "gestus" dans un champ de performance qui non seulement démontre les forces sociales agissant sur le corps mais encore perturbe activement la représentation de ces forces en réagissant à d'autres éléments. Dans le premier exemple, ces éléments sont les mots du texte. Au-delà des gestes des mains et dans d'autres exemples, les impulsions perturbatrices englobent un grand choix de systèmes. Le maniement sensuelle de ces réactions gestuelles variables permet à l'acteur d'initier une véritable perturbation des conditions sociales imposées sur le corps du personnage. Cette jouissance de la pluralité est ainsi un "double" brechtien —la sensualisation et l'érotisation des forces sociales et autres qui ne sont pas permises dans la pratique marxiste conventionnelle mais qui rôdent toujours au coeur des possibilités du texte brechtien.

Los placeres de lo Plural: Notas sobre el doble de Brecht

Con ejemplos sacados de puestas en escena actuales y planeadas, el ensayo explora el uso del "gestus" en un campo de las puestas en escena que no sólo demuestra las fuerzas sociales que actúan sobre el cuerpo sino también subvierte con fuerza la caracterización de estas fuerzas al reaccionar ante los otros elementos. En el primer ejemplo, estos elementos son las palabras del texto; más allá de los gestos de las manos, en otros ejemplos este estímulo perturbador se expande hasta incluir una gran variedad de sistemas. La manipulación sensual de estas reacciones gestuales cambiantes le permite al actor iniciar una real subversión de las condiciones sociales impuestos sobre el cuerpo del personaje. Este goce de la pluralidad es propuesta como un doble brechtiano —una sensualización y erotización de fuerzas sociales y otras que no se permiten en la praxis marxista convencional pero que siempre subyacen dentro de las posibilidades del texto brechtiano.

The Pleasures of the Plural: Notes on Brecht's Double

John Edward McGrath

Two big, old churches sit across the street from each other. They've been converted to theaters, but you can't tell the difference—not in the smug worshipers nor in the chanted litanies. What kind of theaters are they? Certainly not commercial ventures (there would be at least amplified music and screaming children) nor opera (no ostentatious jewelry to be seen on these sober church-goers). No, this is the European and American theater-going intelligentsia, worshiping at the shrines of St. Antonin and St. Bertolt.

Of course we would all like to tear these churches down, but we are afraid of the historic preservation societies. And what would we build in their place? What tools of demolition or reconstruction do we have? Literary theories come and go, but the churches of St. Antonin and St. Bertolt seem made of undeconstructable stone. Theater experiment has been easily assimilated with Robert Wilson elected Pope of the holy Artaudian church and Archbishop Müller of Bertolt firmly installed. Moreover, increasingly the spirit of theatrical ecumenism reigns with each church's services looking much like the other's, and regular coproductions encouraged by government funding bodies.

I am being facetious, but we are all trapped in these churches. The towering theoretical figures of twentieth-century theater experiment have become institutionalized; and yet when so much of what we value is under attack, battering our own walls can seem a foolhardy project. I am not proposing that we fret (as is the fashion in America at least) over the survival of the theater. Either the particular tradition that goes by that name will survive, or something else will take its place. What concerns me is the present situation: can a space be made in our institutionalized, subsidized, festivalized performance world where experiment can be conducted which neither fetishizes nor ignores the theoretical instigators of this century's theater. It seems to me that without this space we are repeating the forms of dead religions.

Barthes wrote of the pleasures of Brecht's cigar—the symbol of capitalism that can be both critiqued and enjoyed. Barthes went on to characterize Brecht's pleasure as primarily

oral (food-oriented).¹ But Brecht's penis was more than a cigar substitute, and in an age and, for me, a city (New York) where sexual politics is at the forefront of the struggle over meaning, we cannot allow Brecht's penis to be so easily tucked away nor Artaud's body to lack the specificity of this particular organ. My suggestion is that we return once more to the actor's body (scene of so much of our academic and directorial lust) and discover a Brechtian double—a dream of the disruptive pleasures of the plural, of a desire too much in motion to obey the structures of any political or theoretical system. While reading Brecht and Artaud against each other will help us discover this double, we should not be trying to commit the incest of the Artaudian Brecht but rather seeking a disruptive pleasure which both theorists (as we have constructed them) have hidden away. First, however, some thoughts on hand gestures.

In February 1991, I put together in ten days an adaptation of Brecht's *Lehrstücke He Who Says Yes* and *He Who Says No* (*Der Jasager* and *Der Neinsager*).² I wanted to make a piece of theater which would directly contribute to the anti-Gulf War effort and I felt such an effort could fulfill this aim in several small ways. It would form one of many "community" level protests supplementing the large-scale demonstrations in which we were involved; it responded directly as a refusal of George Bush's stated aim to continue cultural life as normal (don't cancel the Superbowl) by interrupting the schedule of a small theater where I was then working with a product relating directly to the war; it allowed everyone involved to protest professionally through our craft, i.e., through our identity as opposed to simply through our presence as marchers, envelope lickens, etc.; it could spread the message of anti-war activism to some of the youthful barfly population of the area (Ludlow St., NYC). So simply by being, the show had a political impetus, albeit one that we all knew was a grain of sand in the Desert Storm.

Obviously, though, the occasion of doing such a show also challenged us to raise questions about the nature of a political theater for these times. One stated premise was that this would not be a piece of agitprop. Some good agitprop theater was produced at the time (notably 9th Street Theater's *The History of Oil*), but in large part the reason for doing this show was to explore and question the analytic and formal potential of a theatrical response to political crisis. In fact, the most didactic element of this experiment was placed outside the play: by making the event a joint benefit for The Coalition to Stop U.S.

Intervention in the Middle East and ACT UP (The AIDS Coalition to Unleash Power), the audience was reminded in the act of passing over their \$10 that there was a direct link between money spent on the war and money *not* being spent on AIDS research and health care services (the flier for the event read "Health Care Not Warfare.")³ By inviting the audience to support this proposition economically upon entering the theater, a point was actively and viscerally made which could then be referred to in the play without didacticism.

My analysis of the play (much constrained by the time frame) involved a breakdown of the two very similar pieces into units not very different from the "beats" of conventional American play-text analysis. These were the main social incidents of the plays and, because of the simplicity of the dramatic structure, were easily marked. They were labelled, for example: Teacher addresses audience; Teacher announces himself at house; Teacher takes control of the house. This third "section" demonstrates how the analysis was based on power relationships and not just on incidents. I thought of the activity as the Teacher exerting control over the mother's and the boy's social space, not as the mother welcoming the teacher into her home.

Each section was staged as an almost still picture with only significant movements. The power relation between the characters was closely drawn. So in the first of the two sections mentioned above the mother cringes while the teacher sits (on another actor) and the boy stands submissively behind the mother. In the subsequent section the teacher stares into the distance with brave inspiration while the mother and boy follow his gaze and "unconsciously" mimic his bodily position, though the mother also continues to cringe. The short duration of settings kept this lively, particularly when combined with an acting style which was committed to the extremity of the physical choices and did so with visible ease and skill. Everything was also continuously undercut by the presence of two clown characters who played the students and most of the props. They were inspired by the clown scenes of other Brecht *Lehrstücke* (e.g., *Badener Lehrstück vom Einverständnis*)⁴ and functioned both as a means of undercutting the status of the plays as knowledge-givers and as sheer fun.

Another element that linked and undercut all of the plays' sections was the use of hand gestures. My reason for introducing hand gestures was to register certain ideas physically, i.e., to underline certain concepts in the plays through the move-

ments of the actors and to emphasize the repetition of these ideas and the changes that occurred in them between the plays. This last thought—repetition and difference—was the simple root of my thinking: a change from the word “doctor” to the word “scientist” when explaining the reason for the journey beyond the mountain may not be noticed in two different versions of the play repeated one after the next; but if a familiar and much repeated gesture at the word “doctor” is replaced by a new and unfamiliar gesture for “scientist,” everyone will notice. Hand (and other) gestures can assist in a close comparative reading of the plays when an audience does not enjoy the benefit of being able to turn back the page (see Brecht’s notes on *Threepenny Opera*⁵).

In our limited time frame the way we used hand gestures was almost banal. We simply invented hand gestures for certain words or phrases—“doctor,” “medicine,” “beyond the mountains,” “consent,” etc. Nothing profound, they were whatever we thought of, though we preferred simple gestures which looked funny when done en masse and which disrupted the flow of action. They were not based on real physical exploration but on how they looked when we tried them. The gestures would always be used by the actor who spoke the word and usually by most or all of the other performers. The clowns participated in all gestures, even when it meant dropping props (a cheap but very funny gag); other actors participated in gestures when they were involved in the idea concerned.

This is how the hand gestures were intended to function within my reading and use of the plays.⁶ In the actual production, however, the hand gestures became more important than I had expected, functioning in many ways as the key structural components of the presentation. In a very simplified way they became a place of interaction, almost an intermediary between text and bodies. Unlike the physical stances and relations between bodies, hand gestures are not the context within which the words arise but the direct results or companions of the words. Yet unlike speech, gestures do not exist in a separate medium from the physical stance/movement—they are a part of it. Hand gestures physicalize the impact of words/ideas upon the characters/performers, affecting the given socio-political position. In this simple way the body becomes the place of dialog between the given power structure and the current activity. Thus, the mother’s participation in the gestures for “medicine” or “danger” changes her physical relationship with the teacher while not denying the fundamen-

tal physical relationship based on social, economic and physical difference. Rather a dynamic dialog between the two sets of forces enacts itself upon the mother's body. It becomes the site where the interaction of society and ideology is revealed.

Here a Brechtian discussion takes place at the site of the body. It seems, however, to be a fairly passive discussion, resting upon a secure analysis, a world-view, and it was intrinsic to our thinking in the production that, to the extent the plays proposed closed systems of understanding, they were complicit in war-producing behavior. What, we asked, could possibly be the active dynamic of this piece of theater? There is, of course, a movement toward action in *He Who Says No* through the boy's decision to disagree with the Great Custom, however, Brecht made this an easy step by placing the boy in two hermetically sealed worlds, where all of the information is available for the boy to reach what will be in both cases the "right" decision (particularly after the rewrites of *He Who Says Yes*⁷). We wanted to question Brecht's system as well as Bush's.

Brecht's plays indicated that the necessary facts for a decision are always available, but this is not the case. We were all living in a country where good as well as bad people were supporting a bad war for misinformed reasons. We created a third play—*She Who Says Fight Back Don't Go*—to protest the war and the complicity of Brecht's methodology in the ideology of war. To find our third play, I laid Brecht's two plays on top of each other to expose what was hidden in both. There were many things, but clearly the mother was most prominently hidden, missing in both second acts. In *She Who Says...* most of the repeated words are used again, but the teacher has joined the army to fight a dictator beyond the mountains and is off to fetch the boy, who must serve, since he has joined the reserves on the teacher's advice in order to get his education paid and to meet a better class of person. Also, the father's death has become "shameful," and when the mother reveals that she too is ill, the teacher shies away from her. The blatant nature of these changes was presented in a comic rather than a pedantic manner. The third play started with the mother complaining about twice being left out of the second act—"you can take your dialectic..." In the new second act she reasserts herself by writing a letter to the boy, telling him that he has been misinformed. The boy persuades his colleagues (except for the teacher) to turn back because "we cannot be held to promises made on false information." They go home to "search for better customs."

I think this third version of the play would have been an ideal place to explore a potential dialectic of "gesture" and "position," to have looked at how ideas/gestures, perhaps as they become more antagonistic to or distant from the "position" of the body (i.e., physical position and also socio-economic position) begin to disrupt and be disrupted by the body. Also, we could have explored how emerging knowledge transforms the "position" (albeit not smoothly). Constrained, however, by necessities of time and by my own limited understanding of how the hand gestures were functioning, I took instead a more propagandistic and less interesting route. After the mother interrupted the director figure (see note 6 below), new scripts were distributed to the actors (again, given the time frame, this was a practical choice). With the new scripts in hand the actors' relationship with their role and the "position" of the characters became more tenuous. Now the bewildering (and amusing) range of hand gestures was dropped in favor of a few blatantly ideological gestures for "dictator," "country," "brave," etc. The tension between these blatant gestures and the emerging discomfort of the actors in their "positions" made it inevitable that a clash would occur. This much is a simplified version of the experimental suggestion above, but I think that our conclusion, which was more or less to drop all gesture and position, assumed a false equation between "enlightened" thinking and physical neutrality. I am sure that there is a more interesting potential outcome than this.

The more interesting solution leads us back to the Brechtian penis and the pleasures of the plural. As I have indicated, my position in staging *He Who Says...* was that the hermeticism of the Brechtian worldview is complicit in political systematization and its consequences. I looked for the hidden in these *Lehrstücke* and found a mother and the realization that we never have all the necessary information. Missing too was the enjoyment and acceptance of pleasure. In our production we began to admit pleasure through the humor and disruption located primarily in the hand gestures. As we search for a fuller use of the gestural body, the sensuality which constitutes bodily experience will inevitably become more important.

Brecht was perhaps most open to theater's sensual potential when he wrote *In the Jungle of Cities*. Later (1954) he described his experience at the time:

The paper I wrote on was thin typing paper, folded in four to fit inside my leather notebook. I made concoctions of

words whose texture and color were specifically designed to make an impression on the senses. Cherrystone, revolver, pantspocket, paper god: concoctions of that kind. At the same time I was, of course, working on the story, on the characters, on my view of human conduct and its effectiveness. I may be slightly overstressing the formal side, but I wanted to show what a complex business such writing is, and how one thing merges into the other: how the shape arises from the material and in turn molds it. Both before and later I worked in a different way and on different principles, and the resulting plays were simpler and more materialistic, but then too a considerable formal element was absorbed by the material as they took shape.⁸

What does such literary information imply for a staging of *Jungle* and hence for a sensualized staging of other work by Brecht? I recently worked with Anne Bogart on her staging of *Jungle* with the experimental New York company Mabou Mines at The Public Theater. One of her best known previous works had been *No Plays, No Poetry...*, a staging of Brecht's theoretical writings which emphasized an enjoyment of their theatricality and rich language. In approaching *Jungle*, Bogart displayed a (critically controversial) disregard for any of the supposed themes of the play (male aggression/homosexuality, race, economics) and concentrated instead on the creation of what she describes as a kinaesthetic stage, where all movements and sounds interact. She created this kinaesthetic stage within tableaux-like mise-en-scènes (using a very shallow stage), sensually colorful and far removed from the "natural" behavior of the human body. The dismay that this approach caused reviewers is a testament to the thoroughness with which Bogart and Mabou Mines understand and displace the norms of the New York theater-going intelligentsia. "This is not Brecht," said the reviewers, or in the case of the more self-consciously informed "this is not early Brecht." And of course it was not—that is, it was not Brecht as we have constructed him.

Yet, as Brecht revealed almost with retrospective surprise in 1954, there is space in the "Brechtian" text for sensual pleasure. And if there is space in the text, why not in the performance? Of course, by the time of the *Short Organum* Brecht was buying (and selling) "enjoyment," but by this point the enjoyment was pretty much of the oral, food-oriented type that Barthes describes. In the earlier work, however, Brecht's

opposition to social and theatrical convention without the support of a hermetic theory leads him to a more disruptive sensuality. A contemporary *Jungle* can help liberate Brecht from Brechtianism by exposing the sensual dreams under his work. More specifically, in these notes I am suggesting that through Brecht's early works and theories, specifically through the concept of *gestus*, we can find a way to a method of performance which activates the sensual within the context of the social/political. The functions of the *gestus* concept in Brecht's theoretical writings are complex and often contradictory.⁹ I will use the term here as a concept around which to gather certain ideas about a potential (and to some extent existing) performance approach, with the understanding that these ideas emerge from an analysis of Brecht's use of the term.¹⁰

I found in working on the *Lehrstücke* that the hand gestures disrupted the representational and individualizing tendencies of the Western actor's body, turning it instead into a place where different systems collide, struggle and shake each other. This forms the beginning of my current use of the term *gestus*: the performing body as a place which stages the conflicts and interactions of diverse systems. In searching for a politically active body (not just a recording body), however, I am suggesting that we look further into physical sensuality, into physical pleasure. By returning to *In The Jungle Of Cities*, we saw how "early Brecht" allows language to foreground sensuality. Now my question is how this sensuality can be extended into performance as a disruptive activity which both reveals and responds to the forces which shape the human organism. As a theater director, I hope to approach a full exploration of this question in the rehearsal room, but at this point I would like to present the thought-in-process by examining the performances of two actors and by introducing some initial ideas for a new production.

There are, of course, a number of important artists who specifically work with the body as site of multiple messages and conflicting desires. In America contemporary dance has been a particularly fertile area for such exploration. Much "performance art" has also addressed these issues, often bringing language into the equation. Rarely, though, have these techniques been inserted into the textually-oriented theater tradition. For my purposes here, therefore, I am looking at two theater performances which at least in part achieved this transition. I would add, however, that there is

still much to be learned even for our most textual theater from the likes of Bill T. Jones and Karen Finley.

The two performances I shall analyze briefly are Fred Neumann's Shlink and Ruth Maleczek's Mae Garga in the Mabou Mines/Ann Bogart production of *In The Jungle Of Cities* mentioned above. Both actors are members of Mabou Mines, a company which has lived successfully and sometimes notoriously in New York's avant-garde for the past twenty-two years. A whole range of techniques and approaches used by Mabou Mines (which I can not hope to document here) all tend to demonstrate premises unusual even in avant-garde American theater but related directly to company members' early Brechtian experiments. One important element: Mabou Mines has never been an improvisatory company; members have always written, borrowed or adapted texts for their work. The reason for this may be that they hand over to the text responsibility for temporal development. Their stagings are less a series of moments growing one out of the next than a series in which each moment grows out of the text in a different way. Of course, the final result will be a complexly interrelated art work, but it will not create in its staging a linear narrative (in the way that most stagings, even of non-linear writing, tend inevitably to do). Moments are allowed a disruptive relationship with one another. (Stylistic consistency has never been a Mabou Mines trademark.) Although Anne Bogart is not a member of Mabou Mines, her staging of *Jungle* with the company was very much in this anti-linear tradition. Such a method of construction allows the performers freedom to respond to stimuli and ideas unrelated to any notion of "character development." It allows the body to register and respond to the variety of forces acting upon it; it allows a gestic performance.

Both Neumann's Shlink and Maleczek's Mae fulfilled this gestic potential, though in rather different ways. As a white actor playing an Asian role (actually a role written for a white actor to play as Oriental), Neumann automatically had a range of movement clichés and attitudes at his disposal. His performance was unusual in that he assumed a bewildering variety of "Oriental" physical attitudes and used or dropped them as and when he chose. He also introduced other movement clichés—the "feminine," the "Oriental feminine," the "wounded"—and again used or dropped them arbitrarily. Moreover, these attitudes were not initiated by a consistent type of stimulus; the change was most often brought about by a change in

Shlink's dramatic situation but it could also be a reaction to a particular word or to the physical movement of another actor. Neumann also made extreme physical choices not based on "types" at all but that were simply a change in balance or an emotional gesture. The result was to disrupt any tendency by the audience to essentialize Shlink, to see a type of person who acts a certain way. The performance demonstrated that Shlink is constructed by a variety of systems—colonialist "Orientalism," repression of homosexuality, systems of male aggression, male images of the female, by blunt forces such as money and by the sensuality of words. A gestic performance such as Neumann's travels from one stimulus to the next, responding from an array of unrelated movement systems. The actor is clearly behaving in a way that no character ever would. Yet this is not expressionism or surrealism because the stimuli and systems derive not from some mysterious interior but from the performer's real experience of this text, stage, character, place and time. The entire performance is intrinsically political; it is about the forces acting on the body.

With fewer movement conventions to draw on, Ruth Maleczech's performance of Mae Garga was perhaps even more unusual. As a performer, Maleczech works a lot with balance and changing the center of balance. Like Neumann, she responds to a variety of stimuli, though more often making the less "likely" choices—responding to music, food, the pattern of a sentence. Such oblique stimuli seem particularly appropriate for Mae, whose story is submerged and concealed within the play's details. The performance is notable for the way Maleczech moves from one place to another. Contrary to Neumann, who seems to have a fairly normal relationship to the floor and the furniture and to balance in general, Maleczech throws her body into the strangest of angles, pivoting on a cardboard box, propping her head against another actor. Again these choices are not random or merely expressionistic. If Maleczech responds to the food, we can be sure that the food has social significance in the construction of "Mae." In a performance removed this far from a "normal" or "consistent" physical behavior, however, moving from one position to the next inevitably becomes as fascinating as the positions themselves.

Is such a performance falling into a mere display of skill, becoming more about what the actor can do than about an understanding of the forces acting upon the body? The answer is, of course, yes and no. Yes, the performance does become "about" the skillful display; but no, this does not lead us away

from a true critique. In the skillful, even sensual movement of the actor's body through the chosen positions we begin to find the most active, affirmative potential of gestic performance. In the skill and pleasure of the actor's performance we see not only the forces acting upon the body but the body acting upon and even enjoying the forces. This is not the "normal" sensuality of the dancer's body which—though it undoubtedly participates in a relationship of desire with the audience—does so within the conventionalized terms of an idealized body and movement while escaping the "distorting" forces of economics, age and bodily difference. Ruth Maleczek is a middle-aged woman, and her performance as Mae participated in no images of conventional female attractiveness. What was hinted at in her performance and what I am suggesting could be taken further or made more active is use of the performing body to conjure a deconventionalized sensuality, a desiring relationship with the audience which disrupts our ways of experiencing bodies. While Maleczek's is not a sexual performance, our enjoyment of the performance's skill is an enjoyment of the body within the terms of the social, economic, racial and sexual forces whose action *on* the body she is demonstrating.

Can such enjoyment be taken further, toward the kind of disruptive excess I proposed at the outset? This is where reading Brecht with and against Artaud can help. In his first manifesto Artaud writes:

The theater will never find itself again—i.e. constitute a means of true illusion—except by furnishing the spectator with the truthful precipitates of dreams, in which his taste for crime, his erotic obsessions, his savagery, his chimeras, his utopian sense of life and matter, even his cannibalism, pour out, on a level not counterfeit and illusory, but interior.¹¹

This is the cruelty in man of which Artaudian theater is the double. It is explicitly linked with forbidden sexuality (and, equally important, social utopianism), not as an aberration but as the structure of the human psyche. The experience of cruelty/sexuality is not by any means wholly pleasant but it is a release from the oppressive structures of the culinary/psychological. As Artaud writes in his second letter on cruelty:

I employ "cruelty" in the sense of an appetite for life, a cosmic rigor and implacable necessity, in the gnostic sense

of a living whirlwind that devours the darkness, in the sense of that pain apart from whose ineluctable necessity life could not continue.¹²

And in the third letter: "The desire characteristic of Eros is cruelty."¹³

Artaud's embracing of cruelty and pain was a step that Brecht always seemed cautious to make. Even in the early works the self destruction of a Baal or Shlink has a redemptively poetic quality which suggests the later Brechtian tendency to expect that even nihilism should have a purpose. Yet this cruelty/sexuality/utopianism is undoubtedly played out in the early plays and manifests itself throughout the Brechtian cannon as an attraction, a tendency of mankind.

Is the answer, then, the Artaudian Brecht of which we now so often talk? This formula makes little sense to me; I suspect that the two theorists can more usefully be read together for the absences and evasions they reveal in each other (often when they are closest) than for some blanket reaffirmation. As Artaud reveals how Brecht engages with yet "justifies" cruelty/sexuality, Brecht instructs us to see in Artaud an essentializing of these suppressed forces, as though they are prime movers whose unleashing will purge our theaters and subsequently our world. Returning to the actor's body, we begin to see a potential for something different. In a skillful gestic performance the many cruel forces of the world will be displayed upon the body but they will also be played with and played out, creating an active and sensual pleasure in which both actor and viewer participate.

What would this mean in more concrete terms? I am currently in the early stages of thinking about a version of Brecht's *The Mother* which will explore the sensual pleasures of the communist ideal. Thematically I will be looking in two directions: backwards with nostalgia to the idea that through theory and self-abnegation a beautiful idea could be realized on this earth, and forward to an understanding of how these ideals still operate, sneaking their way upside down and in disguise into the value-systems of contemporary capitalist society. The production may take place in two places at once, in the Russia of Brecht's fantasy and in the fantasies of New York. These New York fantasies will, I think, draw at least in part on the "double" of capitalist sexist/heterosexual glamor as it is represented in the world of gay drag. The performance will be constructed around the pairing of values in these two

impossibly separate worlds, for example, the value of "mother" in Brecht's play undergoes a transformation from the nuclear family to a motherhood of a whole class, yet with many attendant values unquestioned and intact. In the world of Harlem drag balls recently brought to mainstream attention by Jennie Livingstone's film *Paris Is Burning*, older drag queens act as and are referred to as "mothers" by communities of gay youth. These mothers too are clearly heroic. What is the interplay? What, for example, does the Internationale mean when performed as a lip-synched production number? If there are still longings and celebration, even strength being expressed, has the value of these emotions changed?

As with Fred Neumann's Shlink, this production will attempt to make a variety of movement systems available to the actors, in particular in the interplay of a wide range of conventions of female movement—from the idealized peasant woman as imagined by the young Marxist to a more "realistic" peasant woman to idealized contemporary images of the "star" to the sometimes low comedy of drag. The production will strive to sensualize and eroticize the revolutionary attitude. The performance focus should be the skill of the actors' bodies. Reference points of drag and (to a lesser extent) pornography, could deliberately emphasize this focus, making clear that the audience's desiring relationship with the actor's body is not being disguised or deflected, as it usually is in theater (particularly serious, intellectual theater), but rather is being solicited, even demanded. Yet the nature of this desire will be disrupted; it will be desire for the old peasant lady and for the chaste revolutionary; it will be the desire for the projection of a woman on a man; it will be sexual desire for the revolutionary moment and revolutionary desire for the objects of material lust. Desire will be continually deflected, moved on, never allowed a stable resting place.

By now, of course, you realize that I am caught in my own desiring fantasy, desire for a revolutionary production, bringing the impossible together in an idealized version of theory on stage. Who knows what will appear?¹⁴ Nonetheless, the fantasy perhaps helps to illustrate my suggestion that the erotic is the realm within which the actor's body exercises power. The relationship between actor and viewer is intrinsically erotic, it is a desiring relationship. Usually our theater disempowers the actor by working to deny or disguise this relationship. While Artaudian theater with its emphasis on the cruel/sexual reintroduces the sexual actor, it does so by

obliterating the body, disallowing the particularities and structures of the socialized human organism in favor of an amorphous mythical sexuality at once utopian and inhuman (and really not erotic—just watch old footage of *Paradise Now!*). Specifically, the Artaudian body was divested (as the very premise of its existence) of all socio-political forces which actually act upon and form our bodies. By contrast, Brechtian theory, which developed a unique understanding of these conditions and how they create our physical being, has tended to channel this understanding into an intellectual relationship which, however active the play's pedagogy may be, leaves the actor's body in a passive position, the material upon which the mind demonstrates.

However, within Brecht's concept of *gestus* there is a potential for a more active actor's body, an actor's body which not only describes and registers the variety of forces acting upon it but which also finds pleasure in this very variety of forces through the skill and sensuality with which the body travels between them. What is the purpose or virtue of such an eroticized gestic performance? Firstly, it foregrounds the real relationship between actor and viewer, freeing the actor from the need to disguise this relationship. Secondly, it provides an active response to the social and political forces acting upon the body, a response which constitutes eroticism from these very forces. Thirdly, in enacting this response, the gestic actor's body can disrupt the audience's desiring conventions, carrying desire away from its usual fetishes, teaching desire to wander, to become active.

This is strange and dangerous territory; it smells of sado-masochism and of enjoying the conventions of oppression. Its pleasurable plurality cannot be adequately theorized on paper (at least not this paper). But it is, I think, a potential way out of those hermetic churches—the fictitious ideal of the Artaudian body without organs and the impossible overview of the Brechtian meta-critique. This wandering, pluralistic desire is the hidden fantasy underneath Brecht's theories, the Brechtian double. If we can begin to enact this double, I think we may find a way out of the churches and back into the dirt of the street.

NOTES

¹ Roland Barthes, "Brecht and Discourse: A Contribution to the Study of Discursivity," *The Rustle of Language*, trans. Richard Howard (New York: Hill and Wang, 1986) 213-222.

² Bertolt Brecht, *Der Jasager* and *Der Neinsager*, published in English as *He Who Says Yes* and *He Who Says No*, trans. Wolfgang Sauerlander, in *The Measures Taken and Other Lehrstücke* (London: Methuen, 1979) 61-79.

³ A slogan of ACT UP during the Gulf War.

⁴ Bertolt Brecht, *Das Badener Lehrstück vom Einverständnis*; published in English as *The Baden Play for Learning*, trans. Lee Baxandall, Brecht, *Plays*, ed. Erika Munk (New York: Bantam, 1972) 177-197.

⁵ Bertolt Brecht, "Notes to The Threepenny Opera," published in English as an appendix to the Bentley/Vesey translation of the play, "Titles and Boards," *The Threepenny Opera* (New York: Grove Press, 1964) 98-99.

⁶ The context of the production both highlighted and questioned the plays' theory by staging our use of the text within a context of "correct" use. The production begins with a Brechtian director (played by a woman) entering the theater from the street and addressing the audience as "the masses." Looking more carefully, she becomes doubtful that these artsy New Yorkers are truly working class. She asks them if their parents or grandparents were working class; she hopefully suggests a variety of working class professions, eventually hitting upon the menial jobs that New York artists engage in to stay alive: security guards, waiters, word processors! Relieved that she really is among the masses, she begins the production: the Dusseldorf Orchestra and Children's Chorus recording (MGM Records E3270) of *Der Jasager* blasts over the speakers. The director figure confidently conducts the audience, "expecting" them to sing along in the original German as "The Great Chorus" (she has helpfully distributed the German script). When the audience fails to join in, the director is again dismayed. She explains the *Lehrstück* theory, even quoting Rainer Nägele ("Brecht's Theater of Cruelty," *Reading After Freud* [New York: Columbia University Press, 1987]) in a speeded up babble. Eventually she resorts to simple demonstrations of "the dialectic" with the help of newspaper photos and headlines. At last, she tries to teach us through the lesson of the plays themselves, as the actors emerge and she takes her seat in the middle of the audience. Throughout the

The Other Brecht I / Der andere Brecht I

play she will continue to direct and "join in" from her seat. After *He Who Says Yes*, she insists on the need for dialectic and therefore *He Who Says No*, but after this second play the actress playing the mother argues back, demanding a third version which is not part of the dialectic, but part of what the dialectic has been hiding. This staging of *Lehrstück* theory, or rather of the contemporary impossibilities of the theory, represents for me the terms on which we must enter "Brechtian" staging, demonstrating the conditions of production of both the text and this presentation, and finding much of our most valuable material in the gulf (war?) between the two.

⁷ The Methuen translation used in the production follows the second draft of *Der Jasager*, which was rewritten to emphasize differences from *Der Neinsager*, justifying the decision to consent more easily. Since my approach would be to question Brecht's presentation of a hermetic political world with "right" answers, it seemed appropriate to use the version he considered most "right." Besides, I was in a rush and this was the version I had.

⁸ From "Bei Durchsicht meiner ersten Stucke," *Gesammelte Werke. Schriften zum Theater* (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1967). Dated March 1954. Translated as "On Looking Through My First Plays [iii]," Bertolt Brecht, *Collected Plays* 1, eds. Ralph Manheim and John Willett (New York: Vintage, 1971) 422-423.

⁹ See, for example, the essays translated in Willett as "On the Use of Music in an Epic Theatre" and "On Gestic Music," where relatively straight forward, if generalized, ideas about the "social gest" seem to bear little relation to the descriptions of gestic music, which themselves show many differences between the two essays; *Brecht On Theatre*, ed. John Willett (London: Methuen, 1964) 84-90 and 104-106. In the *Short Organum* there is a certain consistency from one use of the term to the next, but still the totality of uses seems to exceed any locatable "meaning" for the word (*ibid.* 179-205).

I find it useful to examine Brecht's references to *gestus* under the two headings *gestus-incident* and *gestus-attitude*, a distinction which becomes apparent when we attempt actual "gestic" staging. However, this evasiveness of "gestus," its confusions and tensions, can be the source of its productiveness in contemporary theater practice. A contemporary gestic theater is, I would suggest, located in the half-hidden, the repressed-yet-reappearing of our culture: gestic movement, music and moments reveal the visible-yet-unseen in our socialized bodies and interactions. This eruption will occur in various and contradictory ways. The one point on which I cannot reconcile myself with Brecht's statements is in his desire to create linear narrative from a coherent series of gestic incidents: "The 'story' is the theater's great operation, the complete fitting together of all the gestic incidents..." (*ibid.* 200). I do not think that such "complete fitting

together" is what happens in Brecht's work, nor will it have much place in a contemporary gestic performance, which in my view will reveal rather what narrative instructs us not to see.

¹⁰ While I realize that the term *gestus* is in fact becoming an almost free-floating signifier in contemporary discussions of Brechtian texts and performance, I think that a functional use of the term must relate to the performance of the socially-constructed body. I would even argue this starting point for a definition of gestic music. That language itself is complicit in the actual physical construction of bodies is, of course, a field of understanding in which feminist theory (e.g., Wittig, Cixous) has taken us far beyond Brecht and offered us tools with which we can productively reread the Brechtian text and revitalize the concept of *gestus*.

¹¹ Antonin Artaud, "The Theater of Cruelty (First Manifesto)," trans. Mary Caroline Richards, *The Theater and its Double* (New York: Grove, 1958) 92.

¹² Ibid. 102.

¹³ Ibid. 103.

¹⁴ The world comes full circle, and a month after writing this paper, I was invited to work with Mabou Mines by Ruth Maleczek. We are collaborating on a production with the working title "Motherload," which will explore many of these ideas about Brecht's/Gorki's *Mother*, yet which is also currently travelling in several other directions. I am leaving the description in this text unchanged, however, as it functions more as an illustrative daydream than as a production plan. Perhaps there is room for further exploration of the director's fantasies upon the body of the as yet untouched text and the gap between these fantasies and the fumbings in the bed of the rehearsal room.

Theater des Bewußtseins: Die Sprache von Brechts Körper-Politik

Brechts dramaturgische Theorie und Praxis bezeichnen die möglichen Überschneidungen von Marxismus und Dekonstruktion, da beide kritischen Konzepte sich je nach Inszenierung der Dialektik auf diese zentrieren oder von ihr wegstreben. Mit einer detaillierten Lektüre Brechts literarischer und philosophischer Vorlagen, sowie von Auszügen seiner *Hofmeister*-Bearbeitung und seiner theoretischen Zeichnungen in Form von Theaterdialogen, stellt die Autorin eine Verbindung her zwischen der auf tropischen Wendungen aufgebauten Aufführung von *Der Messingkauf* und dem Essay "Die Dialektik auf dem Theater." Ausgehend von Brechts Arbeit über die Möglichkeiten des Zitierens und seinem Verhältnis zum Gestus, so, wie diese Arbeit von Benjamin rezipiert wurde, entwirft sie eine dramaturgische Theorie kollektiven Lesens: politische Überzeugungsarbeit als Aufführung.

Le théâtre de la conscience: Le langage du corps politique chez Brecht

La théorie et la pratique dramaturgiques chez Brecht marquent les points d'intersection entre le marxisme et la déconstruction puisque ces concepts critiques se centrent ou se décentrent suivant la performance de la dialectique. En examinant de près le matériau littéraire et philosophique de Brecht, y compris des sélections de son adaptation de *Hofmeister* et son œuvre théorique en forme de dialogues dramatiques, l'auteur établit une connection entre la performance tropologique dans *Der Messingkauf* et l'essai "Die Dialektik auf dem Theater." A partir du travail de Brecht sur la possibilité de citation et sa relation au geste, tel que ce travail a été reçu par Benjamin, une théorie de la lecture collective se laisse entrevoir, la persuasion politique comme performance.

El teatro de la conciencia: el lenguaje del cuerpo político de Brecht

La teoría dramática y la praxis de Brecht marcan los puntos de una posible intersección entre el marxismo y la deconstrucción, puesto que ambos conceptos críticos se centran o descentran en torno al desempeño de la dialéctica. Por medio de una lectura rigurosa de la lectura de materiales literarios y filosóficos de Brecht, incluyendo extractos sacados de su adaptación *Hofmeister* y de sus trabajos teóricos en la forma de diálogos dramáticos, el autor hace una conexión entre el desempeño de la tropología en *Der Messingkauf* y el ensayo "Die Dialektik auf dem Theater." La interpretación de los trabajos de Brecht sobre la citacionalidad y sus relaciones con el *Gestus* hecha por Benjamin conduce a una teoría dramática de la lectura colectiva y la persuasión política como actuación.

Theater of Consciousness: The Language of Brecht's Body Politic

Patricia Anne Simpson

Die Worte sind die Kinder der Gehirne:
Sie sind lebensfähig oder kränzlich oder
gar nur dekorative Puppen.
Bertolt Brecht

Perhaps more than any other dramatist of this century Brecht's dramaturgical theory and praxis mark the points of possible intersection between Marxism and deconstruction, since both critical concepts center or decenter around the performance of the dialectic.¹ Through a close reading of Brecht's literary and philosophical (or aesthetic) reading material, including excerpts from his *Hofmeister* adaptation and his theoretical work in the form of dramatic dialogues, a connection emerges between the performance of tropology in *Der Messingkauf* and the essay "Die Dialektik auf dem Theater." Benjamin's understanding of Brecht's work on citationality and its relationship to *Gestus* leads to a dramaturgical theory of collective reading, political persuasion as performance.²

In his theoretical considerations of dramatic history Brecht inverts and reinscribes the place of the theater in society according to an historical model of the stage as a vehicle for aesthetic education. That his resistance to tragedy is informed not only by his own non-Aristotelian epic model of drama but also by a politically correct, communist theory of the human "comic" causes a reversion to a Schillerian stage practice as a moral, pedagogical tool. In fact, one could call Brecht's emphasis on the "epic" aspect of his work a comedy of consciousness from which he later retreats. This retreat from the theory of epic theater to accommodate performance practice is a constant throughout Brecht's work, though it is focused in the essay "Die Dialektik auf dem Theater." This essay, in which Brecht revises the "too formal" designation of epic theater to one of a dialectic of performance, is underestimated in criticism. His radical revision of the stage, his theory of epic theater, remains firmly in the foreground of Brecht interpretations, though Brecht himself displaces the model with the dialectic. Brooker, for example, points to Willett's underestimation of this essay (Brooker 17 ff.) as well as the identification of the *gestisch* with the dialectic. A consideration of the relationship between the

dialectic and deconstruction will provide an insight into Brechtian dramaturgy based on a pedagogical model of art which derives its considerable authority from quotation. The persistently pedagogical place of the stage shifts the emphasis in both the speculative theory and the epic practice away from *Handlung* and toward the dramatization of acts of cognition including persuading, deciding and reading. The violence of interruption, the literarization of the stage and the historicization of characters all point to a theory of performance that foregrounds the *Gestus*, an aspect of performance contemplated in Benjamin's work on Brecht. The rhetoric of *Gestus* is, finally, the means of persuasion that connects the performance to the politics of spectacle. The political poetics of Brecht's dramaturgy rests on the dialectical relationship of the street and the stage: he brings the street into the theater in order to stage politics in the street. For this reason, the rhetorical persuasion of staging must be examined more closely. How does Brecht re-cognize the disjuncture between the performance and the politics of persuasion, thereby overcoming what Derrida would call the limits or "closure of classical representation" (Derrida 236)? The answer lies in the enacted theory of cognition at work in his dramaturgy.

The language of cognition in Brecht's drama is closely connected with the concept of bourgeois nationalism and conditioning of the audience, or, as the Hofmeister says in a Brechtian prologue, "Wills euch verraten, was ich lehre:/ Das Abc der Teutschen Misere." The political deliberations at work in Brecht's plays and Benjamin's commentary point to the larger problem of the place of the theater in the history of philosophy. In a variety of textual sites Brecht posits the stage as the proper place of philosophy and politics, suggesting a larger contextual relationship between aesthetics and ethics, language and consciousness. At this point, both Brechtian Marxism and a potential Brechtian deconstruction intersect at the dialectical moment of the performative *Aufhebung*. The incision into the temporal continuum of the performance is crucial to the understanding of setting the dialectic "at rest" and "in motion." The consciousness of difference decides whether the pedagogy ultimately persuades.

"*Gestus*...die Art, wie man sich trägt oder hält; die körperliche Stellung, Bewegung oder Gebärde eines Redners, besonders die Handbewegung." (Heyse 305)

What does it mean for the body to interpret the consciousness of the performing actor? *Gestus* itself, the focus of Benjamin's commentary on Brecht, particularly in the two versions of "Was ist das epische Theater? (1)," extends the corporeal interpretation of language to a generalized notion of performance. The gesture becomes the visible, external sign of the words it accompanies. In other words the gesture functions as a literalization of the text's figurality. The body must be read. There is, however, a degree of slippage between the versions of Benjamin's interpretation of the Brechtian concept and practice. In the "Kommentare zu Werken von Brecht" Benjamin writes of Brecht's own dictum, "Gesten zitierbar zu machen." He adds with regard to Keuner and Fatzer:

...was an ihnen zitierbar ist, das ist nicht nur Haltung, genauso sind es die Worte, die sie begleiten. Auch diese Worte wollen geübt, das heißt erst gemerkt, später verstanden sein. Ihre pädagogische Wirkung haben sie zuerst, ihre politische sodann, ihre poetische ganz zuletzt. Die pädagogische so sehr zu befördern, die poetische so sehr hintanzuhalten wie möglich, ist der Zweck des Kommentars... (Benjamin II.2: 507)

The citationality of the text is here central to an understanding of its mediating function. Words "want" to be practiced, a statement which Benjamin glosses with a sequential priority: first noticed, later understood. Similarly he assigns a priority to the process of mediation by citation: words have three functions, a pedagogical, a political and a poetic, in that order.

In "Was ist das epische Theater? (1)" Benjamin—in an act of self-citation with incremental repetition—alters and specifies the location of the citable gesture. This phase of his own work is itself marked by citation, his of Brecht:

"Der Schauspieler muß eine Sache zeigen, und er muß sich zeigen. Er zeigt die Sache natürlich, indem er sich zeigt, und er zeigt sich, indem er die Sache zeigt. Obwohl dies zusammenfällt, darf es doch nicht so zusammenfallen, daß der Gegensatz (Unterschied) zwischen diesen beiden Aufgaben verschwindet." "Gesten zitierbar zu machen" ist die wichtigste Leistung des Schauspielers; seine Gebärden muß er sperren können wie ein Setzer die Worte. (Benjamin II.2: 529)

In this passage the citationality of the text is shifted to a dramatic context in which the actor is primary. The double meaning of *Leistung* as both accomplishment and performance resonates throughout this consideration of the actor's role as an actor and as a performer of a role. The comparison Benjamin adds turns on a simile, which itself invites a close reading. Examples are never accidental (particularly when one recalls that the theoretical deliberations were written at the time Brecht was working on *Leben des Galilei*, where the status of the examples underscores the pedagogical and political aspects of performance). The actor must space or spread out his gestures as a typesetter sets words. The gestures provide a corporeal syntax capable of marshalling the inner meaning. Again there is a resonance in the choice of figurative explanations: the typesetter makes a text available, for example, for citation. The act of *setzen*, too, invokes the philosophical act of positing, and this moment connects the cognitive activities of making a text available and using words to posit. The actor's position is that of positing the larger cognitive work and word of the text. The *Gestus*, then, bears the burden of interpretation and political persuasion, for "Die Geste demonstriert die soziale Bedeutung und Anwendbarkeit der Dialektik" (Benjamin II.2: 530).

In "Was ist das epische Theater? (2)" Benjamin further specifies the role of *Gestus* with regard to theater, texts and the act of citation:

Einen Text zitieren, schließt ein: seinen Zusammenhang unterbrechen. Es ist daher wohl verständlich, daß das epische Theater, das auf die Unterbrechung gestellt ist, ein in spezifischem Sinne zitierbares ist. Die Zitierbarkeit seiner Texte hätte nichts Besonders. Anders steht es mit den Gesten, die im Verlaufe des Spiels am Platze sind. "Gesten zitierbar zu machen" ist eine der wesentlichen Leistungen des epischen Theaters. Seine Gebärden muß der Schauspieler sperren können wie ein Setzer die Worte.... Im übrigen ist das epische Theater per definitionem ein gestisches. Denn Gesten erhalten wir um so mehr, je häufiger wir einen Handelnden unterbrechen. (Benjamin II.2: 536)

Benjamin revises or reassigns the priority of *Gestus* to that of epic theater in general. In addition to the *Leistung* of the actor the quotability of gestures is here ranked among the more

essential achievements of epic theater. The function of the theater turns on interruption of the context. However, the nature of interruption is contingent upon a temporal, linear continuum of the performance. A dialectical understanding of the interruption is no longer optional, for, in order to experience interruption, a context, a *Zusammenhang* must be present as a criterion for a *Zusammenfallen*. The production of interruption is therefore dependent on the uninterrupted activity of the *Handelnden*, the actor. The introductory example, the citing of a text as constitutive of interruption of a context, raises the question: to what extent does the stage ask to be "read"? What is the relationship between the stage and the text? How does the performance (rather the interruption of the performed dialectic) persuade the public present?

Benjamin, in referring to epic theater, does not distinguish between the text and the performance, or more accurately, between a reading and a viewing public. However, if one takes seriously the violent lessons of the *Lehrstücke* or the often cruel corporeality needed to achieve "interruption" of audience consciousness, then the difference is one toward which an actor cannot be indifferent. As Nägele points out, the political content of the *Lehrstücke* obscures their tendencies toward cruelty (Nägele 113ff.). In "Ein Familiendrama auf dem epischen Theater," regarding the premiere of Brecht's *Die Mutter*, Benjamin writes:

Es entspricht nämlich der Natur des epischen Theaters, daß der undialektische Gegensatz zwischen Form und Inhalt des Bewußtseins (der dahin führte, daß die dramatische Person sich nur in Reflexionen auf ihr Handeln beziehen konnte) abgelöst wird durch den dialektischen zwischen Theorie und Praxis (der dahin führt, daß das Handeln an seinen Einbruchsstellen den Ausblick auf die Theorie freigibt). Daher ist das epische Theater das Theater des geprägten Helden. Der nicht geprägte Held wird kein Denker—so ließe eine pädagogische Maxime der Alten sich für den epischen Dramatiker umschreiben. (Benjamin II.2: 512)

Benjamin's distinction between the undialectical opposition of form and content of consciousness is neutralized by his distinction between the dialectical relationship of theory to practice, with presumed reference to Brecht's epic theater. The moments of collapse, the interruptions, the breaks make theory

behind the *Handeln* visible.³ What opens up or sets our view of theory free is the spectacle of the battered hero. The relationship between the old and the epic is mediated by the pedagogical norms of crime and punishment, visible, readable on the body, for staged violence leads to thought about the nature of the lesson: "Das ABC der Deutschen Misere."

The firm distinction between the old and the epic form preoccupies Benjamin. One need only think of the Sosias-Merkur scenes in Kleist's *Amphitryon* for instances in which the god literally leaves his mark on Sosias to be "read" and understood as an act of abuse, an assertion of authority (i.e., Merkur beats Sosias with a stick). However, the capacity of the actor to step out of character, to "fall from the role," is crucial to the performance of epic theater, for there must be a dialectical relationship between the human body and the part played. The actor must perform the role in such a way as to alert the reader/spectator to the difference between the role and the performance. In other words Brecht's dramaturgy attempts to overcome or incorporate the otherwise "restlose Verwandlung" of the actor into the portrayed character (Brecht 16: 622-623). The transformation without remainder known from conventional dramaturgy endangers the resistance to *Einfühlung* or identification between the thought process of the performance and the public. The nature of this mediation is crucial, as is the role of the actor as actor, who is not self-same and identical with the part played. The nature of the persuasion lies, therefore, not in perfect but imperfect identity, i.e., in the recognition of difference.

What is the nature of this difference in performance? And what constitutes the political moment of consciousness? In the second essay on epic theater, specifically in the subsection on the actor, Benjamin writes:

...Der Schauspieler soll sich die Möglichkeit vorbehalten, mit Kunst aus der Rolle zu fallen. Er soll es sich, im gegebenen Moment, nicht nehmen lassen, den (über seinen Part) Nachdenkenden vorzumachen. Mit Unrecht würde man sich im solchem Moment an die romantische Ironie erinnern fühlen, wie zum Beispiel Tieck sie im *Gestiefelten Kater* handhabt. Diese hat kein Lehrziel; sie weist im Grunde nur die philosophische Informiertheit des Autors aus, dem beim Stückeschreiben immer gegenwärtig bleibt: Die Welt mag am Ende wohl auch ein Theater sein. (Benjamin II.2: 538)

What is the actor producing? How is the performance performing more than itself? The remainder of the quotient between the actor who is conscious of acting a role and the audience who falls into the consciousness of the performance's artificiality leads to self-consciousness on both their parts. If we look beyond Benjamin's pedagogical and ideological persuasion, how can we distinguish between epic theater and the romantic stage? If we go beyond the doctrinaire concerns of consistence within Marxist theory, what is left in the above passage to maintain a firm dividing line between the parabasis or sustained irony of, for example, Tieck's *Gestiefelter Kater* and the interruptive moments of the literarized, epic stage? The answer lies in the meaning of the verb *handhaben*. In the above quotation Benjamin describes Tieck's use of irony in these terms. Brecht associates this verbal designation—not accidentally—with the dialectic.

Perhaps it would be more productive to ask the question in another way. What are the possible points of intersection of these two theaters? We could, for example, look to Kleist, to the play referred to above, to the essay on the marionette theater as examples of a dramaturgy based on the body, the abuse of the body and the actor controlled as a kind of neutral quantity. We could recall the vertiginous relationship between the appearance and the artificial reality, heightened by the trope of irony, in Tieck's more popular plays, full of rampant subjectivity which Hegel derided as an abuse of the audience in his *Vorlesungen über die Ästhetik*. What prompts Benjamin to exempt Brecht from his own status of standing among the philosophically, perhaps ideologically, informed? The romantic stage, he insists, has no pedagogical function.

Peter Szondi sets up the opposition between Hegel's descriptions of drama and Brecht's epic theater:

Weil der handelnde Mensch nurmehr Gegenstand des Theaters ist, kann über ihn hinausgegangen und nach den Beweggründen seines Handelns gefragt werden. Das Drama zeigt Hegel zufolge[*] nur, was sich in der Tat des Helden aus dessen Subjektivität objektiviert und aus der Objektivität subjektiviert. Im Epischen Theater wird dagegen, seiner wissenschaftlich-soziologischen Intention entsprechend, auf den gesellschaftlichen "Unterbau" der Taten in dessen dinglicher Entfremdung reflektiert. (Szondi 118)

Szondi, like Benjamin, points to the capacity of epic theater to break through or down the "fourth wall," that wall between the audience and the performance, and in so doing, to eradicate the illusion of reality on stage. The realignment of the subject-object relationship on-stage parallels that off-stage. The motivations for action are thus transferred to the audience, who is supposed to witness the infrastructure revealed, reconstructed and rationalized before its eyes. If this process is to be distinguished from that of the romantic stage, specifically from romantic irony and the trope of parabasis, it is necessary to look closely at Brecht's descriptions of how the stage initiates and enacts cognition. This imperative mediation, implying both production and citation, brings us to the relationship between dialectics and deconstruction.

According to Michael Ryan's *Marxism and Deconstruction*, "Both negative dialectics and deconstruction are immanent critiques of philosophies of identity and transcendence (Ryan 73: see also Tatlow 27). This "critical articulation" itself opens a view to the theoretical basis of Marxism and deconstruction, the former a political, the latter a philosophical critique of the relationship between the worlds of reference and representation. However, there is no mention of the philosophical instability of the subject, which is never present in deconstruction. Deconstruction is itself a critical concept at work in language. Like dialectics, it produces traces of its own production but, unlike dialectics, it is indifferent to the "presence" of the "subject," just as language is indifferent to the speaking subject, though the speaking subject is not indifferent to language. Further, the dialectic produces totalities and reveals itself at the moments it destroys that which it cannot incorporate (Nägele 122), whereas deconstruction produces the supplements to failed totalities. The nature of these productions is clearly different. The subject's recuperation and erasure seem irreconcilable. The Brechtian theory of the dramatic subject may provide the reconciliation.

In order to examine more closely the relationship between dialectics and deconstruction, I would like to foreground the passages from this dialogue/drama, from the staged interpretation of *Der Hofmeister* and from the essay, "Die Dialektik auf dem Theater." I will argue that Brecht intentionally revises the specifiially performative language of Lenz's original in his own "citation" and replaces the promissory power of language with yet another model dependent on the understanding of authority. In short, Brecht's interpretation of the predecessor play

turns on the shift from language to class control. The bourgeoisie have power precisely because they control speech and writing. The staging of pedagogy, interpreted and historicized in the prologue and epilogue, indict the relationship between "performing," persuading and power. The polysemy of *Gestus* sets the dialectic "in motion." Finally, I will focus on the rhetoric of the dialectic in the two essays and what it means in rhetorical terms to have the dialectic at hand.

The epistemology of the stage is the focus of the *Messingkau's* loosely constructed dialogues, themselves a performance of language. Brecht posits an allegorical cast of characters: the Philosopher, the Actor, the Actress, the Dramaturg, the Technician, who over a series of four nights philosophize together about the theater. This is theory staged, theater philosophized, language performed. The tensions that emerge between the philosopher and his discussion partners can be attributed to his own tendency toward ideological critique. What is the philosopher doing "on stage" in the first place? In the first night, the Dramaturg responds to the Philosopher's comments on the nature of his specific interest in the theater, namely, the imitation of human relationships and conditions: "Das würde heißen, daß du uns für schlechte Künstler hältst, denn unsere Kunst besteht darin, unsern Nachahmungen den Stempel der Wahrhaftigkeit zu verleihen" (Brecht 16: 504). The Philosopher refutes this claim, but the expression used in both cases presents a problem. This "stamp of truthfulness" suggests that the "truth" as such cannot be represented in an unmediated way on the stage or elsewhere. On the other hand, one thing continues to disturb the Philosopher: "Ich glaube, es ist das, daß ich das Richtige vom Falschen bei euch nicht richtig unterscheiden kann" (Brecht 16: 510). Consistent with his dedication to new theater, the Philosopher insists on the difference or the cognitive capacity to decide between the real and the artificial, the right and the wrong. Implicit is the problem of perception, the status of the perfect imitation, which invokes an argument familiar from eighteenth-century aesthetics. The "perfect" copy has the effect of erasing the original or rendering it unnecessary. The Philosopher, consistent with his theory of breaking down the "fourth wall," as in Chinese theater, argues for a creation of consciousness for difference. The capacity to make decisions, to be persuaded by the performance, seems contingent on the cognition of difference.

The ability to cognize difference between the stage and society calls attention to the theater, the stage, as a model.

The comparison drawn in this play is that of the natural scientist conducting an experiment. The play is a "position" in the sense of a model. The performance posits a relationship between itself and the audience, mediated not only by words but by gestures and ultimately by actors. The question persists: how is the mediation achieved? The Actor in the play—about actors in plays—explains the effect with a violent word: What the Philosopher describes as the "Kunst des Glaubenmachens" (Brecht 16: 505), the Actor supplements: "Um die Menschen mit Leidenschaften und Gefühlen zu erfüllen, um sie aus ihrem Alltag und ihren Vorfällen herauszureißen" (Brecht 16: 505-506). One could almost introduce a psychoanalytic vocabulary of transference (also a means of persuasion) to account for the relationship between the public and the performance. The Actor offers a metaphor by way of explanation: "Die Vorfälle sind da sozusagen das Gerüst, an dem wir unsere Kunst ausüben, das Sprungbrett, das wir benutzen" (Brecht 16: 506). The imitated incidents provide the scaffolding, the spring-board for the art of acting. These two figures seem to represent the dialectic "at rest" and "in motion" respectively. There is a tension between the two examples, if one considers the intended stability of scaffolding and the mobile force of a spring-board. Such is the function of the stage: to be a stable frame on which to hang the experiential world and to provide a trajectory of thought between the staged events and the everyday. The purpose, in any case, with the implied violence of displacement is to rip the spectator out of life. In order to achieve this end, the Actor confesses to the specific need, "...unsere Gefühle und Leidenschaften [zu] mobilisieren" (Brecht 16: 506). The military mobilization of feelings and passions belongs to the Actor's repertoire of persuasion. This amounts to a figurative declaration of war between the actor and the public.

The actor, therefore, is caught in the middle of the mediation: while gesture, posture and re-cited text must appear convincing, none can nor should persuade totally. The sense-perception of the audience must not achieve realism, since too much realism defeats the resistance to *Einführung*.⁴ The Philosopher locates the cognitive capacity in the *Blick*:

Realistisch geschildert, muß sie [die Figur] sich mit den Geschehnissen ändern, was sie für die Einführung zu unstet macht, und sie muß mit begrenzter Blickweite ausgestattet sein, was zur Folge haben muß, daß ihr

Standpunkt auch dem Zuschauer zu wenig Rundblick gewährt. (Brecht 16: 520)

The key to cognition in the phenomenal art of the stage (in the sense of visible, moving) is controlling the view. The "limited scope" of the figure also limits the range of the audience. The lack of total vision is crucial to realistic realism. The gesture bears the burden of this partial vision.

Further, the Philosopher echoes the assertion that the theory behind theater must be made visible in ways even photography cannot achieve:

...Daß die Realität auf dem Theater wiedererkannt wird, ist nur eine der Aufgaben des echten Realismus. Sie muß aber auch noch durchschaut werden. Es müssen die Gesetze sichtbar werden, welche den Ablauf der Prozesse des Lebens beherrschen. Diese Gesetze sind nicht auf Photographien sichtbar. Sie sind aber auch nicht sichtbar, wenn der Zuschauer nur das Auge oder das Herz einer in diese Prozesse verwickelten Person borgt. (Brecht 16: 520)

"Real" realism must be recognized as artificial realism, that is, as a trope of representation that relies on the apparent resemblance to the referential, experiential world. The Philosopher expects that through a cognitive process the invisible becomes visible, that the laws of life be "seen." The reading of realism exceeds the sense-certainty of the spectator's eye or heart. Neither vision nor empathy suffice for the spectator to understand the performed role and beyond.

This definition of real realism locates the actor at the center of the cognitive process. The self-consciousness of the actor as an actor being observed provides, as does theater itself, a model. In other words, the pedagogical bottom-line relies on the status of the character's exemplarity. The gesture as an operative mode is the key to the consciousness of the performance. The actor is a model ("Vorbild") for the average viewer's daily life: "Der einzelne hat ungeheure Vorteile von dem Bewußtsein, betrachtet zu werden, und auch die Gesellschaft hat davon nur Vorteile" (Brecht 16: 573). The self-consciousness of observation introduces a form of social control, the model ("Vorbild") extends advantages ("Vorteile") from the individual to society. Though today this assertion may have sinister overtones, the point is that the seeing subject must see itself as an object. The virtues of being seen will return in the excerpt examined from *Der Hofmeister*.

The cognitive process, then, relies on the capacity not to empathize but to think a certain way. Specifically the Philosopher outlines the necessity of abstract thought in the transference of the performed model to the activated spectator. In an explanation of *abstrahieren*, the allegorizing of the self into a staged character, the spectator is presumed to ask:

Der Zuschauer kann um so leichter abstrahieren (Lear handelt so, handle ich so?), je konkreter ein Fall ihm vorgestellt wird. Ein ganz besonderer Vater kann der allgemeinste Vater sein. Die Besonderheit ist ein Merkmal des Allgemeinen. Man trifft ganz allgemein Besonderes. (Brecht 16: 614)

This assertion would be unthinkable without the dialectical relationship between the specific and the general, and the cognitive process is one based on the allegorical imperative of abstraction. The comparison of the spectator to Lear must pass through the linguistic process of interpretation. The epistemology of this particular trope (allegory) constitutes the mediation between the performance of the play and the audience, transformed by thought, by interpreting figurative language, into social players. The hermeneutic of the spectacle is thus set in motion, and cognition is performed in the comparison between the individual and the "Vorbild," in this example, Lear. In the larger context of my argument Marxist persuasion is contingent upon deconstruction: the reading of the critical principle within language that leads to the disarticulation of the text from the context. The theory of citation, of quotability, becomes the common ground of the political and philosophical critiques of identity and transcendence respectively.

The Philosopher articulates again the comparison between the actor's art and the representational mode of theater. By way of comparison, by way of tropology, he redefines the play of the play as its own means of representation:

Die Schauspielkunst gehört zu den elementaren gesellschaftlichen Kräften, sie beruht auf einem unmittelbaren gesellschaftlichen Vermögen, einer Lust der Menschen in Gesellschaft, sie ist wie die Sprache selber, sie ist eine Sprache für sich. (Brecht 16: 648)

The shift from simile to metaphor marks a larger shift from figural to literal reading. The basis, of course, of the actor's

trade is grounded in society. First, acting is "like" language itself and in sequence it is language for itself. This shift radically revises the relationship between the stage and society. However, the *Sprache* here that acting constitutes is used metaphorically. Language, then, is the only adequate metaphor to "perform" the displacement of language (text) by acting/quoting (*Gestus*). The shift is away from the foregrounded language of the text to the performance. Still, language continues to perform.

Brecht hereby realigns the relationship between figurative language, a substitutive economy without end, and shifts to a performative model that performs cognition. This doubling of language is evident in the Brechtian version of *Der Hofmeister* in which Brecht thematizes the stage as locus of instruction in a specifically German context. The play operates on several levels of citation: first, the entire play is a citation of sorts from J.M.R. Lenz's "original" version; second, the characters in the play "cite" previous literary texts which lead to their respective downfalls; finally, the text's citationality controls the actors speaking the roles. In rehearsals Brecht instructed his actors to speak as if they were quoting the roles each played (Willett 155). Language is itself performed. However, Brecht adds an element of social control/class consciousness to the performance of performative language which articulates a critique of the play's pedagogy.

The crucial moment at the beginning of the play, in which Gustchen and Fritz swear an oath to be faithful to each other in anticipation of their pending separation, is overturned by authority. Their words echo those of Romeo and Juliet, Hermann and Thusnelda; they are swearing under the influence of literature. The act of swearing an oath, of performing language, is taken seriously in Lenz's version of the play. Geheimer Rat von Berg enters, overhears the performance, recognizes it as such and goes into detail about the solemnity of making a promise, emphasizing the difference between child's play ("Kinderspiel") and an oath (Lenz II: 22). The star-crossed, tongue-tied lovers are forbidden to write to each other, allowed a brief embrace in the presence of the Geheimer Rat and then they part.

In Brecht's adaptation the oath's significative force and the Geheimer Rat's objection is transferred from the linguistic to the social sphere. Brecht's version contains no such deliberation on the deep implications of oath-taking. Rather, the Geheimer Rat puts a political spin on the prohibition to write:

Kein anderer Brief zwischen euch geschrieben als ein offener! Ists versprochen? *Fritz und Gustchen nicken*. Der Gedank ist frei, aber Geschriebenes wird zensuriert! Jetzo nehmt Abschied, in meiner Gegenwart—und, aus eigenem Antrieb, nichts, was nicht in Gegenwart von Zeugen stattfinden kann! *Fritz macht zu Gustchen ein Kompliment, Gustchen zu Fritz einen Knicks*. (Brecht 6: 2339)

The obvious reading of this scene involves the introduction of higher authority and social control, the need for witnesses. If thoughts cannot be controlled, written traces can and will be subject to censorship. Fritz' and Gustchen's embrace is revised into separate, stylized, gender-specific gestures. However, the Geheimer Rat in Brecht's version is caught in a contradiction: he forbids Fritz and Gustchen from taking oaths, yet in the next breath he asks them to make a promise. Brecht clearly has other plans for his own incarnation of the Geheimer Rat, but in this particular moment the performance of language is beyond the control of the intended performance. Language performs itself. It performs its own silent substratum of meaning. It is itself dialectical. The forbidden promise is replaced with a promise to authority. One performative replaces the other, shifting the force away from the linguistic utterance onto the content of the promise and the controlling witness, the Geheimer Rat (Haffner 42ff.). The performance of language, then, must be socially guaranteed in Brecht's dialectical theater.

In his analysis of Brecht's *gestisch* dialectical theater Brooker characterizes body language as follows:

What is entailed in *Gestus*, then, is the analysis of an underlying (and internally contradictory) social content, the third-person "quotation" or miming of this content and the undisguised "knotting together" of a series of social gestures in an episodic but progressive and educative narrative. As the name for a repertoire of (self) distancing effects in speech and action, movement and grouping on stage, choral report and the commentary of song, music, costumes, titles and sets, *Gestus* was designed to simplify this narrative of social attitudes and relationships, to make what Brecht called the all important "story" element of the epic theatre, immediately accessible and intelligible. (Brooker 51)

In a larger sense Brecht's use of prior literary material constitutes an extended act of quotation. The authority of language

is derived in this instance and in his use of *Antigone* and *Coriolan* as a historicization of literary material. The emphasis is on the social content of the smallest *Gestus* to the larger citation of an entire literary work. Unlike Hegel's deliberations on tragic figures, Brecht's thought on theater forbid the actor to portray a character as "ethical substance" or self-same and identical. The residual self, the remainder of the interpersonal quotient of actor and character sets the dialectic in motion.

Handhabe: Veranlassung, Möglichkeit, Beweis...

handhaben: etwas mit der Hand richtig gebrauchen... eine Sache zweckentsprechend verwenden...

"Überall, wo es auf das Erkennen der Realität ankommt, müssen wir lernen, die Dialektik zu handhaben."

Brecht, "Notizen über die Dialektik auf dem Theater"

What does it mean for the stage: "...die Dialektik zu handhaben"? From the "Dialektik im Stillstand" (Brecht 16: 530) as tableau to the re-cognition of reality the dialectic is the cognitive tool of viewing theater. The difference, emphasized in *Der Messingkauf*, between reading as a solitary activity and the stage as collective cognition meets in the hand, present in stems of "Handlung," "handeln," "handhaben": the hand that writes, the hand that gestures, the hand that seduces, the hand that castrates (in the *Hofmeister*). The dialectic is the cutting tool that makes incisions and decisions. The final example of having a "hand" on the dialectic occurs in *Der Messingkauf* in a passage put in the mouth of the Philosopher:

Wir hantieren hier mit einer Goldwaage, in abgemessenen Bewegungen, mit Eleganz, gleichgültig, wie sehr uns der Boden unter den Füßen brennen mag.... Wir beschäftigen uns aber mit dem Theater, gerade weil wir ein Mittel bereiten wollen, unsere Angelegenheiten zu betreiben, auch damit. Aber die Dringlichkeit unserer Lage darf uns nicht das Mittel, dessen wir uns bedienen wollen, zerstören lassen. Hast hilft ja nicht, wo Eile not tut. Dem Chirurgen, dem schwere Verantwortung aufgebürdet ist, muß das kleine Messer doch leicht in der Hand liegen. Die Welt ist gewiß aus den Fugen, nur durch gewaltige Bewegungen kann alles eingerenkt werden. Aber es kann unter manchen Instrumenten, die dem dienen, ein dünnes, zerbrechliches sein, das leichte Handhabung beansprucht. (Brecht 16: 643)

Theater and art in general are forms of production: the artist produces himself (Brecht 16: 645), the artist is responsible for the production of consciousness ("...daß im Künstler der Mensch sich produziert, daß es Kunst ist, wenn der Mensch sich produziert" [Brecht 16: 645]). In this excerpt from the Philosopher's conclusions about the relationship between political context and text he produces two metaphors of production. The gold scale represents the activity of artistic production, specifically the theater; and the surgeon, who must exercise "leichte Handhabung" in order to cut with a delicate knife. The Philosopher sets up a figural equivalence between the theater, the act of judgment implied by the allegory of the scale and the delicate operation of the surgeon. Like the surgeon with his instrument, so must the theater producer "operate" with the dialectic. The means of the production of meaning, finally, relies exclusively on having the dialectic at hand. The cognitive capacity to "read" body language, to allegorize the concrete detail to the abstract condition, to produce as a process of witnessing production, each turns on the capacity to literalize the figural pedagogy both posited and positioned on stage. The *Gestus* is quotable only in the act of quotation. This final act of quotation implies a history, conscious of the act of quoting as well as of the act of reading. The latter calibrates the relationship between the dialectic of the stage and society, the text in a collective context.

NOTES

¹ In this paper, I try to extend the argument put forth in Michael Ryan's "critical articulation" of Marxism and deconstruction to include Brecht and Benjamin. I respect Ryan's point: "Millions have been killed because they were marxists; no one will be obliged to die because s/he is a deconstructionist" (1). However, I would argue that no one can be a "deconstructionist," since deconstruction is itself a critical concept present in language. I attempt, instead, not to turn deconstruction into a political philosophy, but to read the relationship between language and political authority in Brecht.

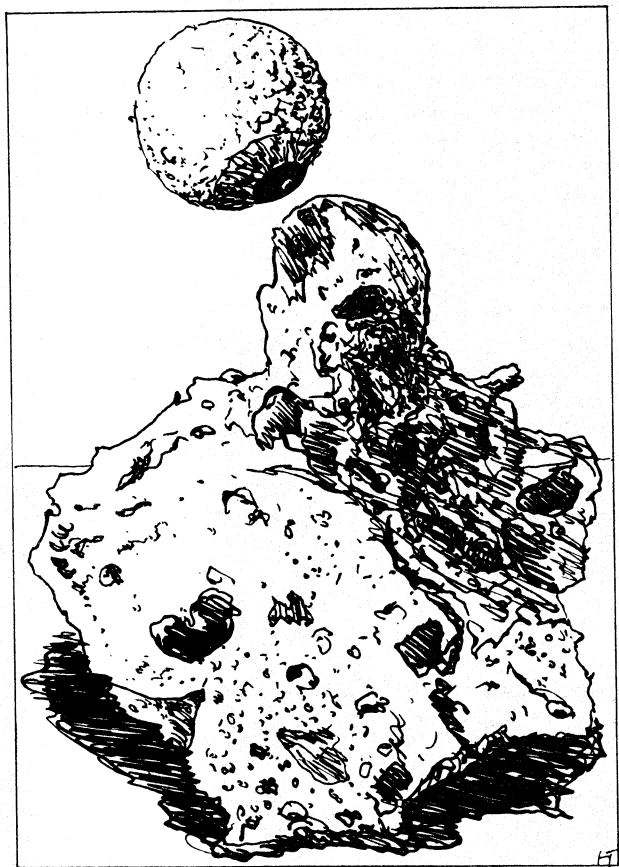
² Benjamin's response to Brecht's theory of the citable gesture as put forth in the *Geschichten vom Herrn Keuner*, and the subsequent distinction between this citationality and plagiarism are found in his "Bert Brecht" (Benjamin II.2: 660ff.). See also Müller, *Brecht Kommentar*, 119ff.

³ My rehistoricizing of the relationship between Marxism and deconstruction frames the indebtedness of both cognitive, critical theories to Hegel. Müller's essay articulates this relationship in terms of "Ideologiekritik" and the role of art: "Kunst erscheint also als Steigerung der Wirklichkeit im Hinblick auf ihre dialektische Qualität (Denken und Handeln!). Das ist eine praktikable Definition, die gleichwohl bewußt formal bleibt" (66). I would like to revise the concept of ideology in this context to include de Man's definition: "What we call ideology is precisely the confusion of linguistic with natural reality, of reference with phenomenism" (11), for Brecht's persuasion relies precisely on the consciousness of this difference.

⁴ The dangers of complete identification with the spectacle are underscored in the section "Über die Theatralik des Faschismus" (Brecht 16: 558ff.). Here Brecht raises the theatrical stakes by employing the same language to describe dramaturgical attempts to persuade and Hitler's co-optation of these methods (identification, rhetorical persuasion, exemplarity) to deceive.

WORKS CITED

- Benjamin, Walter. *Gesammelte Schriften*. 12 vols. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1980.
- Brecht, Bertolt. *Gesammelte Werke*. 20 vols. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1967.
- Brooker, Peter. *Bertolt Brecht. Dialectics, Poetry, Politics*. London: Croom Helm, 1988.
- Grimm, Reinhold. *Brecht und Nietzsche oder Geständnisse eines Dichters. Fünf Essays und ein Bruchstück*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1979.
- Claas, Herbert. *Die politische Ästhetik Bertolt Brechts von Baal zum Caesar*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1977.
- De Man, Paul. "The Resistance to Theory." *The Resistance to Theory*. Minneapolis: University of Minnesota, 1986. 3-20.
- Derrida, Jacques. "The Theater of Cruelty and the Closure of Representation." *Writing and Difference*. Trans. Alan Bass. Chicago: University of Chicago, 1978. 232-250.
- Grathoff, Dirk. "Literarhistorische Ungleichzeitigkeiten: Der Hofmeister von Lenz zu Brecht—Ein Rückschritt im Fortschritt." *Studien zur Ästhetik und Literaturgeschichte der Kunstperiode*. Ed. Dirk Grathoff. Frankfurt/M.: Peter Lang, 1985. 163-207.
- Haffner, Herbert. *Lenz. Der Hofmeister. Die Soldaten. Mit Brechts "Hofmeister"-Bearbeitung und Materialien*. Munich: R. Oldenbourg, 1979.
- Heyse. *Fremdwörterbuch*. Hannover/Leipzig: Hahnsche Buchhandlung, 1910.
- Lenz, Jakob Michael Reinhold. *Werke und Schriften*. 2 vols. Stuttgart: Henry Goverts, 1967.
- Müller, Klaus-Detlev. *Brecht-Kommentar. Zur erzählenden Prosa*. Munich: Winkler Verlag, 1980.
- . "Der Philosoph auf dem Theater. Ideologiekritik und 'Linksabweichung' in Bertolt Brechts *Messingkauf*." *Text und Kritik*. Ed. Ludwig Arnold. Munich: Boorberg, 1972.
- Nägele, Rainer. "Brecht's Theater of Cruelty." *Reading After Freud. Essays on Goethe, Hölderlin, Habermas, Nietzsche, Brecht, Celan, and Freud*. New York: Columbia University Press, 1987.
- Ryan, Michael. *Marxism and Deconstruction. A Critical Articulation*. Baltimore/London: Johns Hopkins University, 1982.
- Szondi, Peter. *Theorie des modernen Dramas (1880-1950)*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1981.
- Willett, John. *The Theatre of Bertolt Brecht. A Study from Eight Aspects*. London: Methuen, 1959.



Hannelore Teutsch, *Untitled III* (1992)

Heterophonie als Kritik: Brecht, Müller und *Radio Fatzer*

Brechts Radiotheorie schwankt zwischen einer utopischen Vision des Radios als eines demokratischen Kommunikationsinstruments und einer autoritären Interpretation dieser Vision, die den Kommunikationsapparat als eine Disziplinarmaschine darstellt. Müllers Radio-praxis greift—sehr anschaulich in seiner Fassung von Brechts *Fatzerfragment*—die “Beschränktheit” zentralisierter kultureller Institutionen an. Anstelle einer Disziplinarmaschine führt *Radio Fatzer* seinen Zuhörern eine “asoziale” Figur vor, deren anarchisch, anarchistische Haltung das respektheischende Pathos der historischen Gestalt auflöst. Zunächst für ein Publikum konzipiert, für das das Soziale nur indirekt “beherrschbar” war, enthält das Radiostück mit seiner asozialen Heterophonie einerseits Kritik am gegenwärtigen “real existierenden Sozialismus” und stellt andererseits zugleich die Autorität dessen Antagonisten, die des neuen deutschen Staates, in Frage.

L'hétérophonie comme critique: Brecht, Müller et la *Radio Fatzer*

La théorie de la radio chez Brecht oscille entre une vision utopique de la radio comme appareil démocratique de communication et l'interprétation autoritaire d'une vision qui conçoit l'appareil de communication comme machine disciplinaire. La pratique de la radio chez Müller, telle qu'illustre sa version du *Fatzerfragment* de Brecht, s'en prend à la nature “imbécile” des institutions culturelles centralisées. Au lieu d'une machine disciplinaire, la *Radio Fatzer* offre à ses auditeurs un personnage asocial dont le geste anarchique et anarchiste défait le pathos autoritaire de la figure historique. Produit destiné en premier lieu à un auditoire aux yeux de qui le social n'était que tangentielle-ment fonctionnel (dans le sens de Brecht), l'hétérophonie asociale de cette pièce radiophonique présente une critique du “socialisme réel existant” en même temps qu'elle met en question l'autorité de son adversaire, le nouvel Etat allemand.

La heterofonía como crítica: Brecht, Muller y *Radio Fatzer*

La teoría radial de Brecht vascila entre una visión utópica de la radio como aparato democrático de comunicación y la interpretación autoritaria de esa visión que representa el aparato de la comunicación como una máquina disciplinaria. La práctica radial de Muller, tal como está ejemplificada en su versión de *Fatzerfragment* de Brecht, confronta la naturaleza “imbécil” de las instituciones culturales centralizadas. En lugar de una maquina disciplinaria, *Radio Fatzer* les presenta a sus oyentes una figura asocial cuyo gesto anárquico, anarquista, deshace el *pathos* autoritario del personaje histórico. Producido inicialmente para un público para el cual lo social era “manejable” sólo indirectamente (en el sentido brechtiano), la heterofonía asocial de esta radioteatro ofrece una crítica del “socialismo actualmente existente,” al mismo tiempo que desafía la autoridad de su antagonista, el nuevo estado alemán.

Heterophony as Critique. Brecht, Müller and *Radio Fatzer**

Loren Kruger

In "Keuner ± Fatzer," a lecture presented to the International Brecht Society in 1979, ten years before the fall of "actually existing socialism," Heiner Müller pointed to an odd but persistent link made by Brecht between the fragments on the "fall of the egoist Fatzer" and the unfinished Büsching/Garbe project on the exemplary GDR worker.¹ Müller mentions this connection to highlight a signal contradiction in GDR cultural policy which Brecht himself embodies. The revolutionary marxist, Müller argued, is frozen in the figure of the socialist functionary: the "father figure" is cast in cement by "socialist cultural policies" (20). In particular, the emancipatory potential of new technologies, especially media technologies, is stymied by the "imbecility of the media." A paternalistic, top-down apparatus of functionaries leaves no room for any critical "refunctioning" of the media or the message.

Against these "petrified conditions," Müller invokes Brecht's *Fatzermaterial* as a gesture of research and self-understanding, but also as an unpredictable and dangerous moment of anarchy which might puncture the effigy of the "Staat der Sekretäre." The experimental, even egotistical, character of Brecht's treatment of moments in the life of Fatzer, the Great War deserter, constitutes for Müller an unpredictable eruption in the flawless image of the model state. The asocial protagonist is one who refuses to align himself with any collective. Moreover, his fall resists inscription as a deterrent ("Abschrecken") in which authoritative commentary (including Brecht's) could explain (away) the anarchist as a socialist lesson in the social consequences of asocial behavior. In Müller's view the anarchist moment in the Fatzer project challenges the authoritarian moment in Brecht's theoretical practice.

Brecht's own reflections on the "representation of the asocial" and its use to a revolutionary state are decidedly ambivalent. On the one hand, he invokes the emancipatory potential of the egoist who "makes himself": Fatzer, like Baal, is a provocation, challenging us to critically represent a character who "honors things as they are."² On the other, he stresses the value of the asocial protagonist as deterrent or

negative model and argues that a lesson is to be learned from the fall of the egoist: be useful to the state.³ In this scenario the asocial figure is made useful by being harnessed to the "große Produktion" of the social(ist) State. This ambivalence is contained in part by the Leninist paradox of Brecht's late Weimar period in which the *Lehrstücke* articulated both militant collective discipline and the emancipation of audience members as participants in the drama of social transformation. It returns in the GDR *Aufbau* years to trouble the disciplinary cohesion of the teacherly attitude Brecht deemed necessary for the national consciousness-raising of audiences whose collective experience as Nazi subalterns had, in his view, left them not so much critically "asocial" as "depraved."⁴

Notwithstanding his private doubts about SED methods of indoctrination (suggested in the *Buckower Elegien* by the image of the Prussian eagle feeding its young), Brecht's explicit commitment to the "große Ordnung" to be instituted through this "große Pädagogik" threatens, as Müller suggests, to absorb the egoist seeker into the socialist functionary. The *Büsching / Garbe* project, Brecht's unfinished attempt at dramatizing the contemporary socialist production, hero returns to the problem implicit in the *Fatzer* fragments: the contradiction between the figure of an individual, potentially anarchic experimenter and the organic intellectuals (in Gramsci's sense of those contributing to the institution of hegemony) demanded by the embryonic socialist state.⁵ Desire is short-circuited by discipline masquerading as fulfillment, and the emancipatory promise of the "große Produktion" to socialize not only productive labor but also the stubborn egoism of individuals (AJ 1: 185) is held hostage by the "große Ordnung" of the "actual socialist" State.⁶ Although *Fatzer*, unlike *Büsching / Garbe*, does not directly address this crisis in socialism, it shares with *Garbe* a reflection on socialism's failure to socialize the asocial individual.

The tensions between socialized production and individual whim, discipline and desire, which reaches crisis for Brecht in the *Garbe* project, emerge already in his *Radiotheorie* of the late 1920s. Conceived at about the same time as the *Fatzer* fragments and the *Lehrstücke* (1929-30), Brecht's notes on the medium turn on the crucial distinction between radio as a functional means of *broadcasting* or propaganda and radio as a means of *communication* and interaction:

Der Rundfunk ist aus einem Distributionsapparat in einen Kommunikationsapparat zu verwandeln. Der Rundfunk

wäre der denkbar großartigste Kommunikationsapparat des öffentlichen Lebens..., d.h. er wäre es, wenn er es verstünde, nicht nur auszusenden, sondern auch zu empfangen. (GW 18: 129)

In this scenario the act of listening constitutes not merely consumption of information but the active production of a public sphere in which that information can become a means of self-representation as the articulation of the mass public in the public sphere.⁷ Indeed, Brecht maintains that in a capitalist society which does not foster the development of a mass public sphere, the technological developments of the electronic media are meaningless: "Man hat plötzlich die Möglichkeit alles zu sagen, aber man hätte, wenn man es überlegte, nichts zu sagen" (128). Only when listeners become distributors and producers under conditions of social revolution will radio be transformed from a stand-in ("Stellvertreter") for the public to a publicly accessible communication apparatus.

Although Brecht is well aware of the authoritarian implications of one-way radio, the terms he uses to describe mass publicity tend to reinforce those implications. Alongside the participatory definition of publicity his notes on radio invoke images of broadcasting and reception of a rather different kind. Determined to wrest radio from its habitual association with the "home delivery" of commodities privately and passively consumed in the family circle, Brecht argued for the reception of radio in public places. Yet his list of suitably public sites for radio receivers includes "public" institutions like prisons or shelters for the homeless, sites not of enfranchisement but of social discipline. In these regulated spaces the potentially enfranchised public looks more like a captive audience.

Despite arguments for a decentralized, democratized communication apparatus that might wrest control from the hands of the state,⁸ his radio theory and to a large extent his radio practice continue to be motivated by the "teacherly attitude." In the *Ozeanflug*, perhaps his best known experiment (Baden-Baden Festival, 1929), the radio orchestra faced the "listener" who sang the part of the trans-Atlantic pilot. Both parties thus performed a written text and score on stage for an essentially captive audience. Brecht's note on the preview performance of *Ozeanflug* describes the introduction of the "listener" in terms that make quite clear the *staged* character of the actor's performance and, surprisingly perhaps, the illusionist character of that staging: "on the one side of the stage... the radio appa-

tus, singers, musicians, speakers, etc. and on the other..., behind a screen, a room is suggested...a man in shirtsleeves sits with the score and hums, speaks and sings the Lindbergh part."⁹ This performance puts on display an *imitation* of communicative interaction between listener and radio rather than challenging the effectively uni-directional functioning of the apparatus and thus unwittingly affirms its central control.

Brecht's endorsement of the emancipatory promise of radio technology as a means of individual communication is thus inseparable from a radio practice that obeys the Leninist injunction for "discipline as the foundation of freedom"¹⁰ and shares with that injunction and its author the productive but paradoxical notion of democratic centralism. The association of Brecht's radio theory with Lenin's theory of the state is not a frivolous one, since Brecht himself draws the analogy between radio and revolutionary state.¹¹ The analogy between the educational function of the radio apparatus and the revolutionary state certainly includes an allusion to the role of the citizen-listener ("so gibt der staat eine unvollkommene musik, aber der einzelne [zuhörer] macht sie vollkommen"), but it rests firmly on the foundation of the revolutionary state's better wisdom which, in the form of Lenin's vanguard party, provides indispensable guidance for the spontaneous agency of the working masses.¹² Brecht's conception of the citizen-listener in the radio theory and of the participant in the *Lehrstück* chorus recalls Lenin's notion of a state made up of armed workers whose authority is ideally disseminated throughout the population rather than concentrated in the hands of a few.¹³ Yet, just as Lenin's praise for direct democracy in principle is complicated by his claim for the pressing need for central control,¹⁴ so Brecht's ideal view of the participant audience rests on the foundation of central authority.

"Discipline is the foundation of freedom" appears in this light to signify freedom to act *as if* the party indeed included the entire population, *as if* the radio listeners were indeed citizen-rulers. Brecht's idea of appropriating the radio apparatus without the top-down organization of the institution shares Lenin's desire to appropriate the "splendidly equipped mechanism" of the bourgeois state without taking on that state's oppressive structures.¹⁵ Both ideas have considerable resonance as utopian ideals but tend in practice to favor centralism at the expense of democracy. Under the aegis of an apparatus that compels attention by excluding the distraction of "free floating feelings," radio listeners resemble less active citizens,

empowered to appropriate the public sphere, than *Volks-empfänger*, "splendidly equipped mechanisms" of reception.

Müller's *Radio Fatzer*, on the other hand, appropriates the radio apparatus to critical effect. Müller did not deny the actual authoritarian character of the media apparatus in the late GDR, organized as it had been since 1949 under the aegis of the Ministry of Agitation and Propaganda, nor did he underestimate the Ministry's paranoid response to programming "hostile to the state."¹⁶ Instead, he took advantage of the state's paradoxical response to the population's interest in West German media—to wit, the significantly greater amount of time and programming latitude accorded cultural programming in magazine and drama formats on GDR television and radio—and paid particular attention to the institutional marginality of radio in an age of television.¹⁷ While recognizing the limits of the Honecker regime's tolerance for even this contained dissent, we can argue that Müller employs radio, one branch of the centralized media apparatus which he had dismissed as "imbecilic," to test those limits, using a medium on the margins of the apparatus and juxtaposing an anarchist figure with the persistently paternalist cultural policies of the GDR state.

Der Untergang des Egoisten Fatzer—adapted and directed by Heiner Müller, performed by actors of the Deutsches Theater (among others) with ambient sound in the form of heavy metal industrial music by the rock band Einstürzende Neubauten—was broadcast on the Berliner Rundfunk (GDR) in February 1988, a year or more after the Berliner Ensemble's stage production of Müller's reconstructed text. While not the first staging of this version (the production by Manfred Karge and Matthias Langhoff in Hamburg in 1978 used Müller's text),¹⁸ the Berliner Ensemble production is significant for its resistance to the implications of the material. With the middle-aged Ekkehart Schall in the role of Fatzer and a mise-en-scène by Manfred Wekwerth that rationalized his behavior as a sort of world-historical symptom of bad times, the production shirked a serious confrontation with the unsocialized protagonist as well as with the *Fatzerfragment's* asocial challenge to the teleological closure of actually existing socialism.

The radio format, on the other hand, provides an occasion at odds with the official Brecht heirs in the legitimate theater and potentially subversive of that legitimacy, precisely because of its relative poverty as against the more expensive and prestigious theater and television. Intimate rather than

ostentatiously public, cheap and mobile rather than an object of conspicuous consumption, it offers a site for critical experiment as well as a certain skeptical regard for the "socialist" representation of the "asocial" deserter. Müller's radio *Fatzer* thus reengages the critique begun in 1956 by *Der Lohndrucker*. Like that play, Müller's *Radio Fatzer* challenges Brecht's attachment to the collective authority of the "große Ordnung" and the good socialist subject upholding it.¹⁹ Like Balke, the activist protagonist of *Der Lohndrucker*, Johann Fatzer is a saboteur of received collectivity. Unlike Balke, however, he owes no allegiance to an explicit alternative. Balke's activism and egoist zeal can be said to sabotage the immediate well-being and labor relations of his fellow workers and thus also the antagonistic proletarian collectivity which they represent. Nonetheless, his action can be recuperated within the drive to maintain the "große Produktion" of the socialist state as an act of solidarity and as the necessary sacrifice of the smaller collectivity—the brigade of workers—in the interests of the larger society. Fatzer, however, deserts in the first instance to save his skin and only intermittently acknowledges the revolutionary potential of his behavior or its connection to the events of the Great War and the November Revolution. His resistance to the instrumentalization of the human body is aimed not only at the war but also at his companions' dependence on him.

Radio Fatzer—by which I mean both the broadcast play and the anarchic, perhaps anarchist *gest* articulated by the central character as well as, by indirection, those collaborating on the project—juxtaposes the immediate behavior of Fatzer and friends with narrative and interpretive commentary (spoken by Brecht's granddaughter Johanna Schall and by Müller himself). This commentary appears to illuminate Fatzer's cunning and all-consuming attention to his immediate physical needs by setting his avowedly egoistical behavior against the world-historical Bolshevik rejection of the war in the interest of social revolution. Significant as these references to the larger historical context may be, they do not constitute an intervention in the action or dialogue of the characters. Like Mother Courage, Fatzer and his companions, Büsching, Kaumann and Koch, do not learn to interpret their individual experiences in the light of epochal social movements. The tension between what Althusser calls in his homage to Brecht the dialectical temporality of comprehensible historical processes and the non-dialectical temporality of a disengaged subjectivity remains irreducible here.²⁰ But where Althusser

glosses this disengagement as an ideological dead-end as opposed to a historicizing critique of this attitude which would be properly Brechtian, Müller undoes any simple dichotomy between world-historical authority and the asocial individual. Even when the speaker-narrators provide elucidating commentary, the structure and tone of the play as well as the punctuation of *Einstürzende Neubauten* deny these speakers the authoritative pathos of socialist realist history-makers.

Radio Fatzer's dramaturgy stresses the separateness and alienation of the characters. Situated in a sparsely defined space/time, with a minimum of ambient sound or naturalistic indices of a publicly inhabited space, the voices of Fatzer and his companions are alternately isolated and intimately bonded in an environment that remains only abstractly and intangibly social.

Consider the opening sequence:

[Hammering...electronic percussion over wind machine]
SPEAKER [Johanna Schall]:

ruhrort fatzer:

ei.zuprägen wäre noch die gegend
dies finstere viereck zwischen kränen und eisenhütten
durch die dieser johann fatzer
seine letzten tage herumging
aufhaltend das rad.

Bertolt Brecht. Untergang des Egoisten Fatzer. Ein Fragment. Fassung: Heiner Müller

[rapid fade in of heavy metal percussive representation of a battle or moving train; continues over voices]

KOCH:

wer von euch ist mein freund und grabt mich ein
in den boden?...

BÜSCHING:

alles was da ist muß
hin sein... [sound fades]

KOCH:

unsere mutter ist ein tank aus dem
wir herausschießen, wenn er in ein loch fällt
fragt keiner nach uns wir sind
verloren. wir müssen
hin sein. uns fangen sie. warum
sind wir heut geboren wann

The Other Brecht I / Der andere Brecht I

war die luft von eisen und gift...

BÜSCHING:

der mensch ist der feind und muß
aufhören.

[short percussive blast as punctuation].²¹

This opening offers us a concatenation of an immediately dramatized *fall* in the dialogue's tumult and incoherence with the measured, even plodding announcement of the title. The effect of this concatenation and the punctuation of the dialogue by patterned industrial noise is a *Verfremdung*. It holds the hearer at bay and defers the apparently natural "feeling of being encompassed that envelopes the individual listener," and that one might be tempted to associate with the experience of music.²² Rather than enveloping the listener with the illusion of three dimensional space, the ostentatiously fabricated sound, along with the stylized, indeed *flattened* delivery, emphasizes the perspectival character of recorded sound and the chamber containment of its reception.²³

The historical allusions that follow point to a historical context but stop short—interrupted—of providing an overriding historical explanation:

ihr noch wißt
im zweiten jahrzehnt dieses jahrhunderts [short blast]
war ein krieg aller völker [short blast]...
welcher krieg vier jahre dauerte und [short blast]
noch zu unseren lebzeiten als verbrechen erkannt wurde.
und ausspie ein geschlecht [short blast]
voll aussatz
das kurz dauerte und [short blast]
untergehend die gealterte welt
abriß. [short blast]

(BBA 109/40, Fatzerdokument 1)(M, 4)(055-077)(HS 2)

Confronting in sequence the confusing roar of Büsching and Koch and the narrator's lofty explanation, we are left at this point—despite the confidential solidarity implied by "Ihr"—in limbo between the evocation of experience and the teleological ordering of that experience under the aegis of history.

As *Radio Fatzer* unfolds, the tension between an inchoate experience and historical explanation deepens. To be sure, the text includes the account of Fatzer's understanding of the social exploitation underlying warfare in which he vows "to

make war no more" after realizing that he and his soldier enemy have more in common than their respective commanders:

...so sah ich
nach vier jahren blindwütigen kriegs
vorhin plötzlich hinter mich und sah
plötzlich alles nämlich
vor mir gegen den ich focht: meinen bruder
hinter mir aber und hinter ihm: unsern feind...
ich
mache keinen krieg mehr

(BBA 520/06)(M, 14-15)(169-76)(HS 8)

The choral commentary treats this confession as a manifestation of a revolutionary truth sealed by the link between Fatzer's outburst and the intervention of Lenin:

außerdem einen mann namens uljanov genannt lenin
wohnhaft zu zürich im exil
sozialist und volksaufwiegler
ein zerstörendes element
auf sein gesuch hin durchzulassen durch unser gebiet
in einem plombierten waggon der im osten
so wie ein spaltpilz
sucht den unförmigen körper unseres östlichen feinds
auszuhöhlen von innen her und wird
so unwissend unser geschäft besorgen

(BBA 820, Fatzerdokument 5)(M, 25)(201-20)(HS 15)

Weighty as this world-historical moment may be, its authority is called into question by the obscure reference of "us" and by the percussion that first punctuates and then overlays the account of Lenin's movements.

Any attempt to read Fatzer's anarchic behavior as proto-socialist solidarity must contend with the resistance to his companions' desire to make his desire for meat into a planned subversion:

ich bin gegen eure mechanische art
denn der mensch ist kein hebel.
auch habe ich starke unlust einzig zu tun
von vielen taten die welche mir nützlich. aber lust
zu vergraben das gute Fleisch und zu spucken
in das trinkbare wasser...

behaltet von allem was an mir ist
nur das euch nützliches
der rest ist fatzer.

(BBA 110/47)(M, 55-6)(487-500)(HS 33)

Reacting to his comrade's attempts to employ him as a food thief, Fatzer refuses to do useful work. He insists instead on his desire "to bury good meat/and to spit in drinkable water." In inviting his comrades to take the "useful part of him," Fatzer offers them a *potlatch*, in Georges Bataille's sense of a gift that is also a threat and a form of (self-) destruction because it reinforces the power of the giver over the receivers.²⁴

This act of *potlatch* dramatizes the persistently irrational force of meat in *Fatzer*. Meat is not merely necessary for subsistence, the lack of which ultimately destroys the deserters' fragile solidarity, but also flesh, the locus of what Bataille calls "dépense improductive": libidinal investment in apparently inexplicable behavior exceeding rationally calculated social use value. The force of this "dépense," which constitutes what Brecht called the "Furchtzentrum des Stücks," cannot be explained as a lesson derived from the alleged consequences of asocial behavior nor recuperated as an indictment of the instrumentalization of human beings in modern warfare. The locus of this unproductive expenditure or, in Fatzer's terms, of its *Unvernunft*, the private body of *Radio Fatzer* resists not only commodification but also dissolution or resolution into the good political subject. In his own words, Fatzer is a "point," a site for the intersection of competing vectors of desire, rather than a political agent.

One might argue that the egoism of *Radio Fatzer* constitutes a recognition of the essentially *private* character of radio reception and perception. In this view, whose best-known proponent is perhaps Martin Esslin, radio makes possible a direct and immediate communion of the inner self of character and listener, representing the solitary experience on the "stage of the listener's mind, turned inward to a field of internal vision."²⁵ But where Esslin argues that this experience is at once the *essence* of radio drama and the proof of the medium's authentic transparency to social and private experience ("the mere sound of a vast crowd easily suggests these multitudes"), *Radio Fatzer* problematizes any simple equation of the intimacy of reception with an immediately collective affect. Rather it explores to the full the tension between the ostensibly raw affect of radio sound at the intimate scene of reception and the commentator's voice of authority along the road of history.

Against the force of a centralized and centralizing broadcasting system, Müller's *Radio Fatzer* recognizes and uses this tension by deploying the subversive potential of the very private character of radio reception that Brecht deplored and that GDR media organization could not fully control. As Frances Gray and Janet Bray state in their critique of Esslin: "the inevitable intimacy of radio [reception?] means that codes employed by political theatre are not helpful. ...A radio crowd is simply another sound effect, and while the function of that effect may be clear, it has no inherent power to move us."²⁶ In other words radio offers no immediate access to compelling political representation. Rather, as Gray and Bray suggest, radio's critical potential lies in the very gaps in the medium, between naturalistic sound and the deliberately artificial sound-sign, between dialogue and commentary, for example, and the consequent ambiguities of interpretation it presents. Instead of Esslin's notion of radio as a compelling *visual* medium, whose elusive clarity might encourage a didactic intention to containing that image, the concatenation of competing sounds unravels attempts at an authoritative hierarchy of voices. Unlike the theater spectator, whose view is generally organized by the proscenium arch and the very act of going to the theater, the listener receives and entertains anonymous cries of pain, industrial noise, the characters' expressions and the commentators' analysis in the same perceptual space: all sounds come from the same speakers. Despite the deliberate evocation of authority in Schall's delivery, for instance, the broadcasting of authority is muffled by other voices.

The authority of the sovereign point of view, which Brecht found so seductive, dissolves in the play of voices outside the obvious purview of the director and the captive spectator. At the same time it is important to remember that as a radioplay, *Radio Fatzer* is more than a radio play, or a work of art composed of sound and voices. Contrary to much mainstream (West German) radio play theory, which has only reluctantly engaged the institutional context of broadcasting and reception and tries rather to shield the autonomous work from the apparently inevitable administrative stultification,²⁷ *Radio Fatzer* reminds its listeners of the institutional apparatus and concludes with a critique of central control and a call for the appropriation of this and other institutions:

...ZIEHE DEINE STIMME EIN, REDNER.

DEIN NAME WIRD AUSGEWISCHT AUF DEN TAFELN. DEINE

The Other Brecht I / Der andere Brecht I

BEFEHLE

WERDEN NICHT AUSGEFÜHRT. ERLAUBE
DASS NEUE NAMEN AUF DEN TAFEL ERSCHEINEN UND
NEUE BEFEHLE BEFOLGT WERDEN...
VERLASS DEN ALTEN POSTEN...

DU BIST FERTIG, STAATSMANN
DER STAAT IST NICHT FERTIG.
GESTATTE, DASS WIR IHN VERÄNDERN
NACH DEN BEDINGUNGEN UNSERES LEBENS.
GESTATTE, DASS WIR STAATSMÄNNER SIND, STAATSMANN...
UNTER DEINEN GESETZEN STEHT DEIN NAME.
VERGISS DEN NAMEN
ACHTE DEINE GESETZE, GESETZGEBER

LASS DIR DIE ORDNUNG GEFALLEN, ORDNER.
DER STAAT BRAUCHT DICH NICHT MEHR
GIB IHN HERAUS.

(BBA 1014/48-50)(M, 97-9)(1000-16; 1033-41)(HS 61-3)

Coming as it does after Fatzer's death and companions, this call has little of the confident announcement of a future utopia.

Müller's direction of the piece, like his presentation of this open conclusion, eschews the temptations of sovereignty. It consists in the orchestration of these anarchist voices rather than their subordination to the master's voice. Produced in the first instance for an audience for whom the social was (is?) only indirectly "manageable" in the Brechtian sense, this radio play and its "asocial" heterophony offer a critical negative dialectic to the voice of the state and its effigy of sovereign socialist subjectivity frozen in—at the time—"actually existing" subjectedness. It is the aural fluidity of the radio play, but also the institutional marginality of radio that enables Müller and his collaborators to set in motion the "cement" of the authoritarian state. In the actually existing capitalism of greater West Germany this institutional marginality may offer a forum for challenging the new orthodoxy of German unity. In the wake of the forced unification of the German states and the muffled "egoist" resistance of its still second class citizens, Brecht's troubled experiment with Fatzer's decline may offer a timely intervention in the rapidly hardening public sphere of *Großdeutschland*.

NOTES

* I am grateful to participants at the International Brecht Society Conference in Augsburg for comments on this paper, especially to Hans-Thies Lehmann, Marc Silberman and Darko Suvin. Thanks also to Marija Erceg for providing the tape and text of *Radio Fatzer* and crucial information about its recent stage and radio history.

¹ Heiner Müller, "Keuner ± Fatzer," *Brecht-Jahrbuch* 1980, eds. Reinhold Grimm and Jost Hermand (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1981) 14-21.

² Brecht, Entry of 11.9.38, *Arbeitsjournal* (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1973) 1:23-24 (hereafter AJ).

³ Brecht, "Über das Lehren der geschlechtlichen Liebe," and "Aus dem Fatzer-Komplex," *Brechts Modell der Lehrstücke: Zeugnisse, Diskussion, Erfahrungen*, ed. Rainer Steinweg (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1976) 43 and 41-42.

⁴ Brecht, "Die Dialektik auf dem Theater," *Gesammelte Werke* (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1967) 16: 931, 907 (hereafter GW).

⁵ See Antonio Gramsci, "On Intellectuals," *Selections from the Prison Notebooks*, eds. and trans. Quentin Hoare and G.N. Smith (London: Lawrence and Wishart, 1971) 12ff. Gramsci's reflections on the ambiguous nature of hegemony, at once the exercise of power by means of an enforced consensus and the goal of general social and political legitimacy striven for by counter-hegemonic groups, are peculiarly appropriate for characterizing the contradictory amalgam of historical legitimacy and specificity of German socialism and the enforced consensus of a post-war Communist bloc that typified the founding moment of the GDR.

⁶ For a critical analysis of this contradiction in Brecht's theoretical practice, see my review article on *Brechts Theorie des Theaters*, ed. Werner Hecht (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1986), *Brecht Yearbook* 14, eds. John Fuegi et al. (Hong Kong: International Brecht Society, 1989): 190-96.

⁷ Brecht, "Der Rundfunk als Kommunikationsapparat," GW 18: 129.

⁸ In this period the RRG (Reichsrundfunkgesellschaft or Reich Radio Association) was 51% state-owned. Broadcasting and distribution (set licensing) were centrally controlled by the post office; see Jürgen Seifert, "Probleme der Parteien- und Verbandskontrolle von Rundfunk- und Fernsehanstalten," *Massenkommunikationsforschung* I:

The Other Brecht I / Der andere Brecht I

Produktion, ed. Dieter Prokop (Frankfurt/M.: Fischer, 1972) 304.

⁹ On the public dress rehearsal, *Brechts Modell der Lehrstücke*, 37.

¹⁰ Brecht, "Erläuterungen zum Ozeanflug," GW 18: 126. We should not use this critique of the authoritarian streak in Brecht's "große Pädagogik" to erase the utopian moment in the *Lehrstücke* as a mode of participatory theater in which the audience becomes the crucial participant in the enactment of learning, but we ought nonetheless to take full account of Brecht's sense of the historical limitations as well as historical potential of this practice. For the comments of Brecht and his collaborators in this period, *Brechts Modell der Lehrstücke*; for the by now classical analysis of the *Lehrstück* as utopian practice (an analysis that shaped the German New Left reappropriation of Brecht), see Rainer Steinweg, *Das Lehrstück: Brechts Theorie einer ästhetisch-politischen Erziehung* (Stuttgart: J.B. Metzler and Carl Ernst Poeschel, 1972); for an English-language discussion of these debates, see Roswitha Mueller, *Bertolt Brecht and the Theory of the Media* (Lincoln: University of Nebraska, 1989), esp. 23-43.

¹¹ Brecht, [Entwurf für "Anmerkungen zum Lindbergflug"], *Brechts Modell der Lehrstücke*, 64-65.

¹² V.I. Lenin, "What is to be done?" (1902), *The Lenin Anthology*, ed. Richard Tucker (New York: Norton, 1975) 24 and 43.

¹³ Lenin, "State and Revolution" (1917), *The Lenin Anthology*, 380 and "Can the Bolsheviks retain Power?" (1917), *The Lenin Anthology*, 405.

¹⁴ "State and Revolution," 369.

¹⁵ Lenin, "What is to be done?" 50.

¹⁶ For an analytic account of GDR media from 1949 to the mid-1980s, see Gunther Holzweißig, *Massenmedien in der DDR* (Berlin: Holzapfel, 1983).

¹⁷ For a discussion of this development and the extent (and limits) of the Honecker regime's tolerance for cultural programming that did not fully endorse the affirmation of actually existing socialism, see Holzweißig 102-120 and 127-128; esp. the treatment of *Geschlossene Gesellschaft* (1978), a TV fiction film directed by Frank Beyer and performed by well-known opponents to Wolf Biermann's expulsion in 1976.

¹⁸ For further information about this production by the Deutsches Schauspielhaus (Hamburg), directed by ex-GDR citizens Manfred Karge and Matthias Langhoff, see *Theater heute* 4 (1978). Earlier versions of the fragment include a production by the Schaubühne am Halleschen Ufer (Berlin) in 1976.

¹⁹ See Müller, *Der Lohnprücker*, in *Geschichten aus der Produktion I* (Berlin: Rotbuch, 1984) 15-44, and especially the program for the 1988 performance, *Der Lohnprücker* (Berlin: Bühnenvertrieb Henschelverlag, 1988), which juxtaposes accounts of Garbe's social achievements with the distinctly asocial figure, the gangster Werner Gladew, who was tried and executed the same year as Garbe was honored (1950). For commentary on the relationship between this play and Brecht's *Büsching/Garbe* project, see David Bathrick, "Affirmative and Negative Culture: Technology and the Left Avant-garde," and Helen Fehevary, "Prometheus Rebound: Technology and the Dialectics of Myth," both in *The Technology of the Imagination*, eds. Teresa de Lauretis, Andreas Huyssen and Kathleen Woodward (Madison: Coda Press, 1980) 107-121 and 95-105.

²⁰ Louis Althusser, "Bertolazzi et Brecht. Notes sur un théâtre matérialiste," *Pour Marx* (Paris: Maspéro, 1965) 137 and 143.

²¹ In this and all subsequent citations I am following the script of the broadcast radio play adapted by Müller from the *Fatzermaterial* (contained in the Brecht Archive) rather than from the significantly different fragment published as *Der Untergang des Egoisten Johann Fatzner* (in *Gesammelte Werke* 7) or the text used by the Berliner Ensemble. References in the text are first to the archive (here, BBA 109/43), then to Müller's manuscript (M, 23), then to the tape of the broadcast (000-055), and finally to the script of the radio play (Hörspiel) provided by the Rundfunk der DDR (HS 0-2). I have indicated sound effects heard on the tape in square brackets.

²² T.W. Adorno and Hanns Eisler, *Komposition für den Film* (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1976) 30; in English, *Composing for the Films* (New York: Oxford, 1947) 21.

²³ On the perspectival character of recorded sound, see Tom Levin, "The Acoustic Dimension," *Screen Education* 25 (1984): 66; on the chamber character of the reception of recorded music, however symphonic in intention, see T.W. Adorno, "The Radio Symphony," *Radio Research* 1941, eds. Paul Lazarsfeld and Frank Stanton (New York: Duell, Sloane and Pearce, 1941) 119.

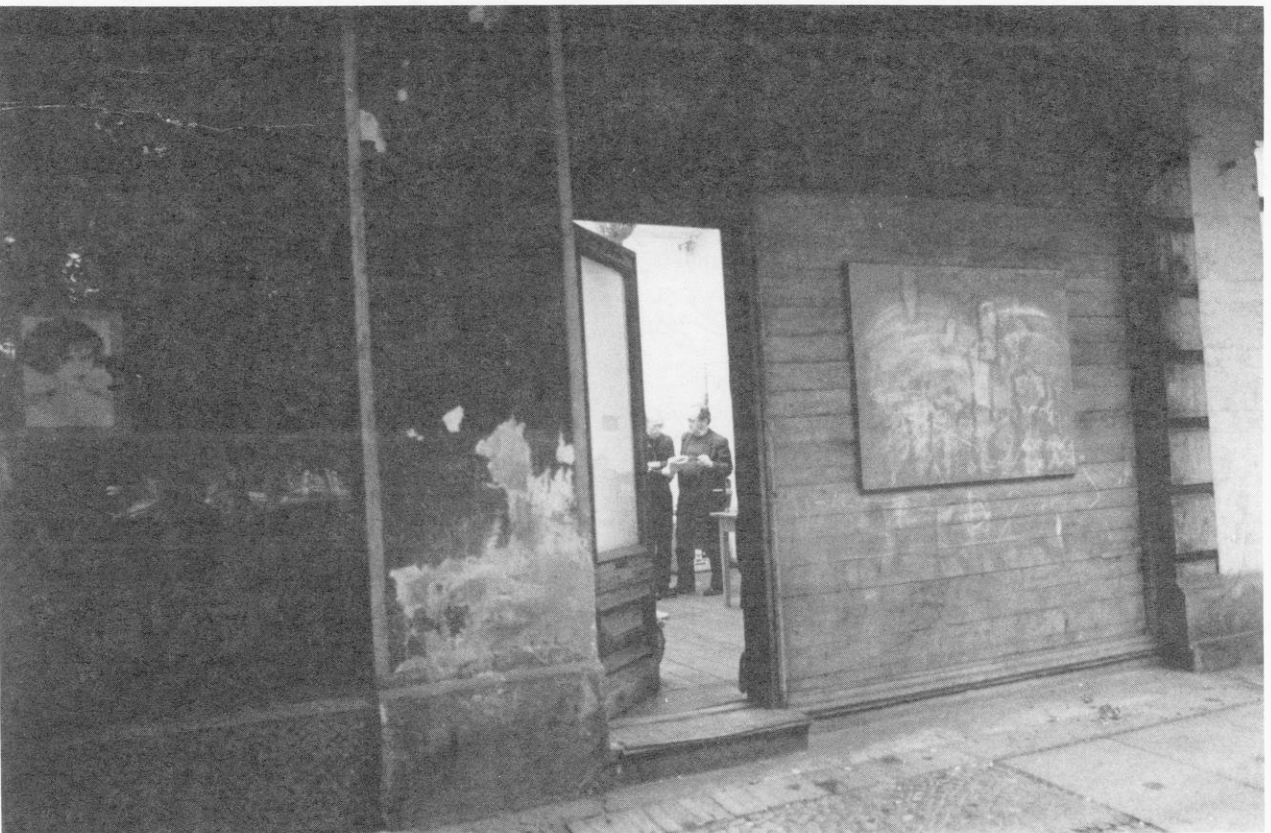
²⁴ Georges Bataille, "La notion de dépense," *Oeuvres complètes* (Paris: Gallimard, 1970) 1: 309-310.

The Other Brecht I / Der andere Brecht I

²⁵ Martin Esslin, "The Mind's a Stage," *Mediations: Brecht, Beckett and the Media* (New York: Grove Press, 1982) 171-87, here 172.

²⁶ Frances Gray and Janet Bray, "The Mind is a Theatre: Radio Drama since 1971," *New Theatre Quarterly* 3 (1986): 292-300, here 294.

²⁷ See, for example, Klaus Schöning, "Verwaltete Kunst," *Neues Hörspiel: Essays, Analysen, Gespräche*, ed. Klaus Schöning (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1970) 248-265.



Heiner Müller and Jörg-Michael Koerbel (Fatzer)
Photograph by Wolfgang Röhner

Book Reviews

Bertolt Brecht, *Stücke* 6. Hrsg. Klaus-Detlef Müller. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Berlin und Weimar: Aufbau; Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1989. 484 Seiten.

Volume 6 of this, the standard edition of Brecht's works for the foreseeable future, contains texts of *Mutter Courage und ihre Kinder*, *Das Verhör des Lukullus*, *Der gute Mensch von Sezuan* and *Herr Puntila*. In contrast to justifiable criticism directed at other volumes in this edition, Volume 6 merits relatively high marks for sound editorial judgment and a competent critical apparatus within the obvious limits imposed by the editors' announced intention not to produce an historical-critical edition.

While it purports to follow the edition's general editorial principle of using *Erstdrucke* as the basis for its published texts, the editor Müller wisely departs from that principle with the texts of *Mutter Courage* and *Lukullus*. Since Brecht himself viewed the first publication of *Mutter Courage* in 1949 as "vorläufig und unfertig" and felt the text was not completely realized until the extensively revised 1950 printing, Müller selects the 1950 text for publication here. Because of radical changes that Brecht made in the *Lukullus* text as it developed from a radio play in 1940 to an opera in two quite different versions in 1951, the editor also elects to print both the 1940 radio play and the 1951 opera text that share the title *Das Verhör des Lukullus* and the ultimate revision of the opera (also published in 1951) entitled *Die Verurteilung des Lukullus*. Though he does not publish various earlier versions of *Courage* or *Puntila*, Müller presents useful charts showing the titles and arrangements of scenes in the various extant manuscripts reflecting different stages of development. And the reader learns from the editor's account of the textual development accompanying each drama that *Sezuan* is an exception among Brecht's few major plays, since he did not rewrite it extensively or produce a number of differing versions as it evolved. This, it seems, is one of those rare plays whose original text seems

to have been cut of whole cloth and left that way, with only minor patchwork added.

Though this does not pretend to be an historical-critical edition, the information on each play found under the heading *Text/Fassungen* is almost as much on this topic as one would expect to find in a critical edition. The importance of the text history behind each of Brecht's plays has long been obvious, but in this volume the information on various versions brings the matter into sharper relief than one will find almost anywhere else. Without it, *Lukullus* in its various versions is unintelligible. And while the editor makes no claim to completeness, he does print a number of textual variants from versions not printed here, e.g. "Das Lied vom Pfeif-und-Trommel-Henny" from the earliest manuscript of *Mutter Courage*, "Der Wolf ist zum Huhn gekommen," an early version of the "Ballade vom Förster und der Gräfin" from *Puntilla*, and an interesting variant ending of Scene 9 in the same play after Eva fails the test that would declare her fit to marry Matti. Unfortunately these tidbits tantalize the reader into asking why more was not included, or why these were selected and not something else, but again we confront the conflict between the decision not to produce an historical-critical edition and an editor who seems to move in this direction within obvious limits of space.

Generally the commentary on individual lines reflects thorough knowledge of the secondary literature. Moreover, it seems generally free of the biases and/or ideological heavy-handedness that characterize the commentary in other volumes of this edition. From the perspective of this reviewer, Müller has a keen sense of which lines require commentary. And in order to clarify individual lines or even parts of scenes, he sometimes inserts variant readings from earlier texts into the commentary itself. Again one often finds editorial activity that begins to approach the type of work one expects from an historical-critical edition, though not always systematically.

For this reviewer the newest, least-known information in the volume appears under the heading *Wirkung*, which traces the critical reception of each play from its initial performance until the time of Brecht's death. Ample citations from newspaper reviews of these performances in German-speaking countries reveal more clearly than is generally known just how difficult East German critics and cultural commissars made life for Brecht and the basis of their ideological differences with him. They also reinforce his autocratic reputation in re-

establishing himself in postwar West Germany on his own terms by allowing or disallowing performances of his works. For example, after he intervened in and cancelled a planned production of *Mutter Courage* in Dortmund in 1949 following the dress rehearsal, a west German newspaper used a slightly emended Nazi slogan to characterize his "Theaterdiktatur." It read "Autor befiehl—wir folgen."

Like any human product, this volume is not without flaws. Notable is the editor's one-sided version (in Brecht's favor) of the playwright's debt to Hella Wuolijoki in writing *Puntila*. The unpleasant truth is that, depending on one's viewpoint, Brecht used, borrowed or stole a good deal from her material almost verbatim, as we now know from other sources, and that she felt angry and exploited by him. The reader gains only a faint awareness that this was more than a minor incident in Brecht's pattern of taking advantage of collaborators through the editor's unobtrusive remark that there was an "objection from Finland" ("Einspruch aus Finnland") after the play was performed in Zurich (1948) and Brecht was listed as sole author. Because of her role in supplying the essential materials for the plot, Wuolijoki thought she had an agreement that she would receive credit as co-author in all productions. The innocuous editorial note that subsequently royalties were divided equally between Brecht and Wuolijoki confirms that Brecht acknowledged her important role in creating the play. Since the editor raises the matter as an integral part of the genesis of the work, the story deserves a more balanced treatment than it receives here.

In his history of the textual development of *Lukullus* the editor also fails to mention that the very first publication was not in German at all but in an English translation by H.R. Hays in 1941. Technically the editor is working only to establish German texts of the plays, but with an exiled writer like Brecht a first publication of a text in any language other than German deserves mention for its literary-historical as well as its curiosity value.

There are also a few minor problems with information in the commentary. The saying "Der Mensch denkt, Gott lenkt" derives from Proverbs 16,9, not Proverbs 16,5, as the editor has it. His commentary on "Jesus am Ölberg" as referring to Jesus's fear of death is questionable, since the passage he cites (Matthew 16,31ff) says nothing about such fear, and other passages about his visiting and preaching on the Mount of Olives might qualify equally as the basis of the reference. The

The Other Brecht I / Der andere Brecht I

editor's dating of the "Horenlied" as 1946 is also questionable (it was probably 1948), since Brecht did almost no work on *Mutter Courage* while in America. But in terms of the volume's relative strengths, these are minor quibbles.

In this volume Brecht scholars and general readers have well-edited, accurate texts (the reviewer was able to compare an archive version of the 1940 *Lukullus* radio play and found it to coincide almost exactly with the text published here), sound and useful commentaries on each, excellent information on the genesis and history of performance and publication of each text and extensive information on the reception of each of these works during Brecht's lifetime. To some extent these categories overlap with material in Jan Knopf's *Brecht Handbuch*, but in this edition, they contain more extensive and more recent information, not to mention authoritative texts. As the basis for future scholarship, theatrical performance and general reading, this volume goes well beyond anything available and brings valuable clarity to our knowledge of Brecht's convoluted corpus.

James K. Lyon
University of California, San Diego

**Bertolt Brecht, *Stücke* 7. Hrsg. Michael Voges.
Große kommentierte Berliner und Frankfurter
Ausgabe (Berlin und Weimar: Aufbau; Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1991). 519 Seiten.**

Volume 7 of the new Brecht edition comprises the plays *Der Aufstieg des Arturo Ui*, *Die Gesichte der Simone Machard*, *Schweyk* and *The Duchess of Malfi*. The documentation of the three anti-fascist plays (and one sort of anti-feudal adaptation) reflects to a certain extent the continued efforts of Brecht and his collaborators to gain a foothold during his exile in the US on American stages—but with little success. The commentary on origins, textual history, variants, goals and difficulties thus contains much from American and English sources (e.g., Hays, Auden, Library of Congress and the exile scene in general). In the case of *Ui* and *Malfi*, of course, English thematic source materials from American gangsterism and from Webster's milieu of Jacobean decadence, respectively, are extensive. *The Duchess of Malfi*, not previously included in German editions of Brecht's collected works (but accessible in Volume 7 of the edition of Brecht's *Collected Plays* by Manheim and Willett), is printed here in its full English text.

As all thirty volumes of the *Große Ausgabe* carry the same information on the project's principles and organization (under the general editorship of Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei and Klaus-Detlef Müller), each volume, of course, invites both specific and general comments. To all who have subscribed to this grand edition philosophically and/or materially (by pocketbook), each new volume is a welcome step towards gradual completion of a handsome and useful set (especially for those whose paperback *Werkausgabe* [wa] are disintegrating by now). None of the four (posthumously published) plays in *Stücke* 7 has radically different versions—so there are no big surprises with regard to new approaches. Corrections and differences in various typescripts are described, and certain noteworthy variants and fragments are given in appendices and commentaries. In *Ui* the texts of the projections are now actually printed in the proper places. Some of the speeches are scanned differently from those in *wa*. Simone's fourth dream in Scene 4 now has an *earlier* date than her waking dream in Scene 3(!). In *Schweyk* the song "Und was bekam des Soldaten Weib?" does not appear at the proper place in the text (as in *wa*) but has been moved to the appendix. While these and other details may reflect more accurately the

actual shape of a given typescript with Brecht's latest corrections, the different arrangement of supplementary materials for texts never authorized by Brecht for full publication is not always more user-friendly than in *wa*.

As in other volumes of this grand edition, the most noteworthy and for many the most useful special feature is the commentary, a digest of accumulated scholarship, less with an eye to interpretation than to fact; but since one cannot be clearly separated from the other, there is amidst an impressive comprehensiveness of condensed information also considerable selectivity in assessing "facts." One third of Volume 7 is made up of commentary containing valuable sections on historical situation, sources and reception (where applicable). Specifics of this information are again reflected in the extensive line-by-line explications. As in most such explications, the dividing line between what seems necessary and what superfluous is difficult to draw and raises questions as to the kind of readers the editors may have had in mind. While everyone must be grateful for expert explanation of foreign words, historical facts, literary allusions, cross-connections to other Brecht works, etc., many may wonder about the need to comment Tanks, SS, Wotan, Marandjosef, Noah, Chablis, Tarock, Azurküste, Tableau, Staubmantel, Travestie, Dog, Supper and the like. Apart from the easy accessibility of dictionaries that would offer quick help, explanations of simple English terms seem strange considering that the whole *Malfi* text is to be read in English anyway. The translation of "Saint Joan for good" (title variant for "St. Joan for ever") as "Nützliche Heilige Johanna" is not convincing; rather the meaning of *both* (synonymous) English phrases is captured by the translation "Heilige Johanna für alle Zeit" (393). Also quite dubious is the explanation of "euch" as colloquial "auch" in the phrase "Und sie hat euch dort zu weinen angefangen" (213, 444); rather it appears to be a dative of interest, addressed to the listeners in the sense of "let me tell you," "here is something for you to hear," "how does this strike you?!"

These are small matters. More questionable is a general issue. While this new edition is forthright and admirable in many aspects of documentation, it is peculiarly mum on international research which admittedly was one of its foundations. There are no systematic references and no bibliographies. Acknowledgments in the commentaries to the volumes of the *Stücke* usually extend to Brecht's sources and to newspaper reviews of Brecht performances (before his death), not to the

body of scholarly fact-finding on Brecht. The "Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe" apparently did not want to do for Brecht scholarship what, let's say, the Arden Edition did for Shakespeare scholarship. Whatever the reasons (and laxity in matters of intellectual "property" would hardly constitute a reason), it is regrettable in view of its professed user-friendliness that this new edition did not at least clarify its relation to similar ventures on individual Brecht projects previously published in the "edition suhrkamp" and elsewhere. This could have been done easily and briefly in the commentary and it would not only have helped to avoid the false impression (as voiced by one critic in *Die Zeit*) that these editions were simply part of an "unüberblickbares Sammelsurium" of texts but would have facilitated the discovery of further connections to other versions, sources and relevant facts; for there is much more to be found in those thoroughly documented editions than mere duplication. These observations also apply to *Stücke 7*. While in some respects the volume presents more complete summaries of what is known about these plays, in others (specifically on *Schweyk*) the reader will find more detailed documentation (of sources, variants, fragments, sketches, passages from letters, diary notes and pictorial material) in the respective volume on *Schweyk im zweiten Weltkrieg* in the "edition suhrkamp Materialien" series.

As a research tool this "Große kommentierte Ausgabe" has its merits and its limitations. Although it absorbs much, augments in many cases and tends to monopolize, it does not really supersede earlier editions of collected works or individual texts; it supplements them in a remarkable way, and further Brecht scholarship cannot do without it. In view of the continued dispersion, duplication and accumulation of various parts of related text complexes of Brecht's works it might be helpful if, for quick and reliable reference, someone established an updated, comprehensive check-list of what is printed where.

Herbert Knust

University of Illinois, Urbana-Champaign

Bertolt Brecht, *Prosa 1*. Hrsg. Wolfgang Jeske. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe 16. Berlin und Weimar: Aufbau; Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1989. 468 Seiten.

Bertolt Brecht, *Prosa 2*. Hrsg. Wolfgang Jeske. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe 17. Berlin und Weimar: Aufbau; Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1990. 595 Seiten.

Zweifellos gehört die Herausgabe des *Dreigroschenromans* und der Romanfragmente der dreißiger Jahre zu den anspruchsvollsten editorischen Aufgaben innerhalb der neuen Brechtausgabe, türmen sich angesichts dieser komplexen Gebilde und ihrer komplizierten Entstehungsgeschichte hier doch gewaltige Schwierigkeiten auf. Diese Schwierigkeiten haben dazu beigetragen, daß Brechts episches Werk trotz einer immer unübersichtlicher werdenden Sekundärliteratur noch nicht der zentrale Stellenwert eingeräumt wird, der ihm zukommt. Im Horizont des globalen kollabierenden Realsozialismus macht manches von Brechts dramatischen Arbeiten aus derselben Zeit wegen seines plakativen Charakters einen rasanten Alterungsprozeß durch (für Brecht, den aktuell-eingreifenden Denker, selbst sicher keine schreckliche Vorstellung); seine epischen Versuche mit ihrer virtuoson Desillusionierungstechnik und ihrer satirischen Schärfe erliegen dieser Tendenz nicht. Eine Auseinandersetzung mit der hier verarbeiteten Form marxistischer Analyse bürgerlicher Ökonomie und Ideologie dürfte noch lange intellektuell lohnend bleiben, vor allem bietet sich hier aber ein außerordentlich ästhetischer Genuß (wenn eine solch hedonistische Formulierung einmal erlaubt ist).

Wolfgang Jeske—schon lange als versierter Spezialist für Brechts Romane ausgewiesen—hat mit seiner Ausgabe Bemerkungswertes geleistet. Trotz der reichhaltigen und komprimierten Kommentarinformation bleiben beide Bände immer auf vorbildliche Weise übersichtlich und damit praktisch sehr gut handhabbar. Philologischer Anspruch und Benutzerfreundlichkeit stehen in einem ausgewogenen Verhältnis. Für die Textedition stellten sich dem Herausgeber beim *Dreigroschenroman* (Band 16) die geringsten Probleme: Er konnte der Erstausgabe bei Allert de Lange von 1934 folgen und weist die wenigen Konjekturen gegenüber dieser Ausgabe nach. Die relativ ausführliche Dokumentierung der Entstehung ermöglicht interessante Einblicke in Brechts Umgang mit seinem

Herausgeber unter den widrigen Bedingungen des Exils. Quellen und Anregungen, auf die Brecht für seine Arbeit zurückgegriffen hat, werden gleichfalls akribisch aufgewiesen, auch dies angesichts von Brechts Technik der Materialverwertung keine philologische Pflichtübung, sondern auch für den Laien außerordentlich instruktiv. Man hätte sich an dieser Stelle auch ein genaueres Eingehen auf Brechts eigene Dreigroschenarbeiten vor dem Roman vorstellen können, weil sich an ihnen seine Wende zum Marxismus fast paradigmatisch rekonstruieren läßt. In dieser Hinsicht wird lediglich auf den Zeilenkommentar verwiesen. Instruktiv auch der Abschnitt zur Rezeption, der u.a. zwei von Brecht dann doch nicht veröffentlichte Vorworte zur englischen Ausgabe aus dem Nachlaß wiedergibt (über das spießige Unverständnis früher westdeutscher Rezensionen darf in diesem Zusammenhang gegrinst werden). Der Zeilenkommentar erschließt auf vorbildliche Weise die Vielfalt historischer und literarischer Anspielungen, mit der Brecht hier gearbeitet hat, und erleichtert es, durch Quellenverweise die Struktur des Romans zu erfassen. Der eine oder andere weitere Hinweis zu Brechts epischer Technik wäre dabei denkbar gewesen.

Ganz andere Probleme als der *Dreigroschenroman* stellen schon im Texteditorischen die Fragmente des *Cäsar*- und besonders des *Tui*-Romans (Band 17), deren Entstehungsgeschichte gleichfalls in ausführlicher Form geschildert wird. Hier war auf die Manuskripte und Typoskripte aus dem Nachlaß zurückzugreifen, wobei vier Bücher des *Cäsar*-Romans zusammenhängend vorlagen, während der Aggregatzustand des *Tui*-Romans eine deutliche Zeichnung des geplanten Gesamtzusammenhangs nicht ermöglicht. Zu den letzten Büchern des *Cäsar* bietet die Ausgabe Skizzen und Notizen aus Brechts Nachlaß, die eine recht gute Vorstellung vom weiteren Gang der Handlung vermitteln und die bisher nur über die Sekundärliteratur (v.a. bei Herbert Claas) ermöglicht wurde. Brechts konzeptionelles Problem, das Desaster der Römischen Republik historisch exakt zu schildern, dabei aber nicht in einem kompletten Geschichtsfatalismus verfallen zu wollen, wird dadurch sehr deutlich. Anders also in den *Gesammelten Werken* von 1967 wird in der neuen Ausgabe nicht versucht, aus den *Tui*-Materialien eine durchgehende Struktur zu konstruieren. Dazu sind die vorliegenden Fragmente zu disparat (Brecht beschäftigte sich bekanntlich 25 Jahre mit der *Tui*-Problematik). So beschränkt sich der Herausgeber konsequenterweise auf eine chronologische Anordnung der Texte und überläßt dem Leser das intellektuelle Spiel, Zuordnungen herzustellen.

Der Zeilenkommentar zu beiden Fragmenten ist noch ausführlicher als für den *Dreigroschenroman*. Angesichts der komplizierten Fülle realhistorischer Bezüge im *Cäsar* und der ironischen Verfremdung der Zeitgeschichte im *Tui-Roman* ist dies keine Belastung, sondern eine große Erleichterung. Angenehm auch, daß der Herausgeber nicht versucht, über Spekulationen Allwissenheit zu suggerieren, sondern zweifelhafte und nicht aufzulösende Bezüge auch als solche benennt. Der Kommentar wird durch Zeittafeln zu den historischen Ereignissen und zur Romanhandlung sowie durch eine separate Erläuterung antiker Begrifflichkeit ergänzt. Zum Kommentar des *Tui-Romans* gehört ein Verzeichnis der Figuren-, Gruppierungs- und Ortsbezeichnungen, das die "chimesischen" Chiffrierungen europäischer Bezeichnungen auflöst. Neben den großen Fragmenten bietet der Band noch fünf weitere kurze Romanfragmente aus den zwanziger Jahren, von denen der Boxerroman *Das Renommee* am bekanntesten sein dürfte. Weitere nur in Notizen und Textsplittern greifbare Entwürfe werden im Anhang vorgestellt.

Kleinere Irrtümer oder Druckfehler (16: 458, "Lefebuvel-Wely" statt richtig "Lefebure-Wely"; 17: 501, "Epimedes" statt richtig "Epimenides") fallen bei dieser gelungenen, stets die praktische Handhabbarkeit im Auge behaltenden Ausgabe nicht ins Gewicht. Besonders über der Diktion der Zeilenkommentare liegt gelegentlich ein ganz leichter und nicht störender Hauch des in der DDR-Literaturwissenschaft üblichen Jargons.

Hans-Martin Kruckis
Universität Bielefeld

Berthold Brecht, *Letters 1913-1956*. Translated by Ralph Manheim and edited with commentary by John Willett. New York: Routledge, 1990. 288 pages.

Reading the letters and (auto)biographies of the great writers feeds a desire to get to know the person of the writer who is, however, *really* only present in his work. The attempt to make the writer an *individual* with whom one can empathize, whose psychology one can savor, falls into the trap of confusing the work of an author with his birthday cards and dry cleaning slips, his love affairs and his bank account. On a more elevated plane the academic business of *researching* the *life* of an author, collecting the documentary evidence of letters and diaries, marriage certificates and telephone accounts, fuels the curious expectation that we can learn something from such *empirical* data for the understanding of the plays, poems and novels of the author. This, of course, as far as Brecht is concerned, is slightly ironic: the author who has created the concept of the *dividuum* and of *alienation* but who at the same time had to keep the interest in his person alive so as to be able to transmit his ideas to the greatest number of fascinated and shocked spectators becomes the object of a study which attempts empathy into his individuality. The writer who has denied that he is somebody whom we can trust is subjected to a moral scrutiny where the letters serve as more authentic source material than his poems (7). Of course, letters and documents are just as fictional as any poem or drama, creating a persona for the interlocutor, and often much less truthful than what is usually called fiction.

On the other hand, diaries and letters do contain hints and pointers towards that work which should be at the center of our attention. And since one cannot know in advance which hints may or may not be useful, the selection of such documentary material becomes a difficult exercise. The selection of letters, as the introduction points out, is based on the German edition by Günter Gläser (Brecht, *Briefe* [Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1981]) and contains only the letters by Brecht, although those of his correspondents are sometimes referred to in the notes. As the German edition it omits many of the letters to Ruth Berlau (although it does refer to a few additional ones in the notes), about a hundred to his first wife Marianne Zoff (which became available too late for inclusion) and about fifty letters to Margarete Steffin (which have been released but not

yet published), to say nothing of the copious business correspondence (8f). The volume is thus by no means a complete edition of Brecht's correspondence. The German edition contains about a third of the then known 2400 letters by Brecht. With a few exceptions the English edition contains the same material.

The letters are arranged broadly in five periods: the eleven years before Brecht settled in Berlin, the Berlin years until 1933, the first years of emigration, the Second World War and finally Brecht's last years from 1947 to 1956. Each section is introduced with a short essay by John Willett sketching the context of the letters, a most useful addition for Anglophone readers and together forming a condensed biography of Brecht, adding, however, little new to what can be found in the standard biographies. An irritating feature is that titles of works are given haphazardly in either English or German (*St. Joan of the Stockyards* but *Der Jasager*, 93).

The difficulties of translating particularly some of Brecht's earlier letters are well demonstrated in Letter 68 to Arnolt Bronnen, where the translation gives the sense but completely misses the elaborate hoax, the schoolboy mock-bombastic, part biblical, part expressionistic tone: "Aber Dein Telegramm habe ich nicht bekommen ehe denn gestern" is rendered as "But I only received your telegram yesterday." Apart from such difficulties with non-standard language and some of Brecht's idiosyncracies the translation is as accurate as is possible in such undertakings, as far as I could establish.

The English edition has an index, but the very useful separate index to Brecht's works of the German edition is incorporated into the general index under "Brecht, Bertolt," where biographical entries ("Emigration from Nazi Germany") are mixed with references to works under the English ("*Mother Courage*") or under the German title ("Aus nichts wird nichts"). There are some other inconsistencies: The *Threepenny Opera* appears first under "Brecht: Main Films:" with a note "See also under Films below," where it does not appear but where the reader is referred back to "Brecht: Main Films"; it does appear under "Plays" and again under "Prose" ("*Notes to the Threepenny Opera*" and "*Threepenny Novel*"). The cryptic note "See also Blacks" in fact refers to the correspondence with Weill about a production with a "Negro Cast." The letters referred to are contained neither in the German nor the English version except for a short summary of them in the "Notes." Although the name Annemarie Auer appears in the notes (672), it does

not appear in the index, while it is a pity that this delightful little letter, which throws an interesting side light on Brecht's relation to children's literature, has been omitted all together. The English reader will miss a sentence like: "Außerdem ist die Moral zu faustdick, und die Faust scheint mir, wie gesagt, keine Kinderfaust" (*Briefe* 690). The rationale for omitting letters printed in the German edition is not obvious. True, some of the omitted letters are slight (e.g., Letter 40), but then so are many of those included. Yet what about the letters to Dora Mannheim (49, 50, 52, 53, 54, 55, 59), Hans Otto Münsterer (51, 63), Arnolt Bronnen (66)? The note to letter 55 gives the erroneous impression that it is about the death of Brecht's mother, who is in fact never mentioned (that may be precisely the point of the cryptic note). Letter 131 (possibly addressed to Erich Engel) is left out with the remark: "Incomplete and largely impenetrable philosophical rumination"; admittedly Brecht is here groping rather vaguely towards an idea, but it is a seminal idea: that the experience of happiness is only possible in the masses and that the masses are necessary so that the individual can (within them) individualize to the extreme. It is a real pity that the delightfully facetious letter to Ernst Bloch (261) on his "regelwidriges Benehmen als Philosoph" is missing.

It is also to be regretted that a number of letters not available in the German edition but referred to in the notes of the English edition were not printed in full, among others a letter to Walter Benjamin (203x) and several to Margarete Steffin (226x, 226xx, 229x, 229xx, 236x, 236xx, etc.). Only two additional letters are actually reprinted, as opposed to being mentioned in the notes, one and interesting letter to W.H. Auden. In the case of additions one does, however, miss the clear and detailed notes of the German original on the source of the text and here even whether the letter was in German or English, whether it is in Brecht's own handwriting or prepared by somebody else. (Cf. Letter 478, which is said to be probably written in Brecht's own English with corrections by another hand.) One would also like to know a bit more about Brecht's relationship to Auden. Another incomplete letter to Ruth Berlau (848x) berates her for her demanding ways and drinking and rejects the idea that Brecht had any debt to pay off to her. The translation is based on a partial quotation in Mittenzwei's *Das Leben des Bertolt Brecht*.

In general the notes of the German original are much abridged in the English version, leaving out all the technical

The Other Brecht I / Der andere Brecht I

details of the source, previous publication data and the notes about dating where the letter does not carry a date. A typical example of the differences between the German and the English version are the notes to Letter 78 to Bronnen. The German version refers the reader to Bronnen's plans to make a *Faust*-film and his work on the script "Der verlorene Sohn" and points further to Letter 77 to explain the reference to "Verrat." The English version, on the other hand, thinks that the film (the German reference here is the "Filmchen" in the postscript) is "presumably one of the shorts starring the Munich comic Karl Valentin" and makes no reference to "Verrat." The German version points out that the Munich performance of *Excesse* did not materialize, while the English version refers to the eventual staging two and a half years later by Hilpert. Both explain that "die große Schwester" is Gerda Müller. The English version needs to explain the reference of *Penthesilea* and the reference to Goethe's "nur wer die Sehnsucht kennt..."—something which the German version can take for granted. There are some really helpful additional notes, like the one to Letter 511 to Suhrkamp which queries Brecht's statement that *Mutter Courage* had seen many performances in exile with Helene Weigel in the title role. The technically interested academic reader will still have to use the Anmerkungs-Band of the German edition for much circumstantial information not contained in the English version.

Notwithstanding some quibbles one may have with this translation and edition, the present volume of Brecht's letters is a tremendous labor of love and a most welcome addition to the growing collection of Anglophone Brechtiana, making more of Brecht accessible to the English-speaking audience of that important writer.

Peter Horn
University of Cape Town

Bertolt Brecht, *Briefe an Marianne Zoff und Hanne Hiob*. Hrsg. Hanne Hiob. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1990. 195 Seiten.

Margarete Steffin, *Konfutse versteht nichts von Frauen. Nachgelassene Texte*. Hrsg. Inge Gellert mit einem Nachwort von Simone Barck. Berlin: Rowohlt, 1991. 367 Seiten.

Die Bertolt-Brecht-Überraschungskiste hat doch immer wieder etwas anzubieten. In den achtziger Jahren waren es die unanständigen Gedichte und diverse Tagebuchneuigkeiten, nun sind es die Liebes- und Haßbriefe an die erste Ehefrau Marianne. Daß "das" Mensch Brecht ungemütlich werden konnte, war schon mehr oder weniger bekannt. Unbekannt war bislang, daß er auch ziemlich konventionelle Liebesbriefe geschrieben hat. Die venünftigen und an die Vernunft appellierenden Briefe an die Weigel und die Berlau gehören zwar wohl auch in das Genre, sind aber für das Normalpublikum schwerlich als Liebesbriefe erkennbar. Leidenschaftliche, törichte Liebesbriefe erhielt aber die aus Wien stammende, elegante Opernsängerin Marianne Zoff. Da sie von weitaus attraktiveren und auch zahlungskräftigeren Herren umworben war, hatte die Diva den fünf Jahre jüngeren, schmutzstarrenden Frechdachs, der sich in der Pause in ihre Garderobe eingeschlichen hatte, zunächst gar nicht ernst nehmen wollen: "Ich wunderte mich, warum ich ihn noch nicht hinausgeworfen hatte, betrachtete ihn dabei aber nicht ohne Faszination, so wie man ein exotisches Tier im Zoo beäugt...."

Ab 1920 kommt es in Augsburg zum Liebesverhältnis und zu jenen erstaunlichen, zuweilen kitschigen Briefen: "Wenn Du Dir klar darüber bist, daß man sich entweder *nicht* liebt oder *wegen* dem und *trotzdem* und *überhaupt* liebt und daß es gut ausgeht, weil man guten Willen hat, dann können wir doch über die Übereinstimmung, daß es genügend tragische Dokumente in der Weltliteratur gibt, zur Tagesordnung übergehen..." (14). Das Paar ist oft getrennt, weil sich Brecht schon viel in Berlin aufhält, Marianne aber in Wiesbaden engagiert ist. Da flammt dann Eifersucht auf: "Merkwürdigerweise freue ich mich nicht darüber, daß das ganze Theater über Deine Beine spricht. Wirst Du dort eigentlich keine künstlerischen Aufgaben kriegen?" (25). Und fast jeder Brief schließt mit einer poetischen Beschreibung, wie er in der Ferne einsam zu Bett geht, sich dabei aber vorstellt, Marianne sei bei ihm: "Ich rede immer abends mit Dir und dann küsse ich Dich und lege Dich ins Bett. Das dauert meist lang" (33).

Er log. Hanne Hiob, die Herausgeberin der Briefe ihres Vaters, hat auch einige Texte (zumeist tagebuchartige Aufzeichnungen) ihrer Mutter veröffentlicht. Während diese mit dem gemeinsam gewünschten Kind Hanne schwanger war, fand sie Briefe an Paula Banholzer, Brechts große Jugendliebe, der er versprochen hatte, Marianne nur für eine Weile zu heiraten. Kurz nach ihrer Niederkunft schreibt sie an Paula: "...nun ist die Stunde, die sie beide so wollten, da... Ich bitte Sie aber, Bert zu sagen, daß er frei ist... ich muß sagen, daß mich sein Brief an Sie gerührt hat—so viel Liebe und Zärtlichkeit hätte ich ihm eigentlich nicht zugetraut" (86).

Scheinbar mühelos gelingt es Brecht aber doch, Marianne zu halten. Das Kind Hanne spielte eine große Rolle dabei. Er hatte es nicht verwunden, daß er den Sohn Frank nicht gemeinsam mit Paula Banholzer erziehen konnte. Ein weiteres Kind "in der Fremde herumlaufen zu lassen," war ihm unvorstellbar. Und obwohl er in Berlin schon mit Helene Weigel lebte, die ebenfalls ein Kind von ihm bekommen hatte, schrieb er an Marianne: "Ich weiß, daß Du am meisten Klasse hast von allen Frauen ringsum... Ich habe auch keine Lust mit jemand anderem zu schlafen..." (102).

Sowohl Paula als auch Marianne muß es ungeheuer schwer gefallen sein, sich von dem rede- und schreibgewandten Lügner zu lösen. Marianne Zoff freundete sich 1925 mit Theo Lingen an—was Brecht zunächst um den Verstand brachte. Zuerst bittet er: "Liebes Mariandl, gehe nicht weg!" (108). Dann wird er ausfällig: "Ich bin vollkommen außer mir. Ich werde *alles* tun, um das Kind vor diesem Burschen in Sicherheit zu bringen... Dein Verbrechen ist ungeheuer." Nun wird immer mehr schmutzige Wäsche gewaschen: Marianne soll keinen Pfennig Geld mehr bekommen. Sie soll "keinen Schritt mehr tun können, ohne, daß ich Unglück und Schande über Dich bringe..." (133/4). Und: "Willst Du wirklich jetzt mit diesem *zehn* Jahre jüngeren Komiker herumziehen... Und mein Kind herumschleifen durch die ganze Provinz?" (147). Er verdächtigt Lingen sogar, eine erotische Beziehung zu Hanne zu haben (159). Und noch 1926, kurz vor der Scheidung schreibt er: "Ich höre, Du denkst, ich wollte die Weigel heiraten, und es liegt mir daran, Dir mitzuteilen, daß ich das *nicht* will. Ich habe nicht vor, ein anderes Kind der Hanne gleichzusetzen..." (154).

Dieser Briefband bietet den psychologisch an Brecht interessierten Lesern mehr Material, als alle vorherigen Briefveröffentlichungen—denn hier hat der vernunftgeleitete

Briefeschreiber von später noch nicht die Oberhand gewonnen. Aber Vorsicht! Wer die besonders krassen Brieftexte allein zur Charakterausdeutung nutzt, kann Brecht nicht gerecht werden, zumal wir die Briefe von Marianne Zoff an ihn nicht kennen. Auch sie müssen furchtbar gewesen sein ("...aus Deinem Brief weht eine Hundekälte," 63). Das populäre Bild vom Macho bestätigt sich unterm Strich nicht als endgültig. Unverschämtes Aufbrausen wird immer wieder auch von vernünftigen und versöhnlichen Tönen abgelöst.

Das penetrante Lügen offenbart freilich eine echte Schizophrenie. Wenn er später im skandinavischen Exil an drei Frauen gleichzeitig Liebesgedichte schrieb, die ganz auf die jeweilige Persönlichkeit orientiert waren, kam zweifellos dieselbe Aufrichtigkeit zum Ausdruck, wie schon beim jugendlichen, mehrfach engagierten Liebesbriefschreiber.

Die schließlich gütliche Beilegung der Streitigkeiten mit Marianne Zoff geht aus den Briefen kaum hervor. Sie hat in ihrem 1981 veröffentlichten Interview erzählt, daß Brecht bald im Hause Zoff-Lingen verkehrte und es materiell unterstützte. Er lernte den "Burschen" als Schauspieler schätzen. Lingen spielte unter Brechts Regie 1931 in *Mann ist Mann* und 1932 in der *Mutter*.

In eben dieser Inszenierung trat auch die Laiendarstellerin Margarete Steffin—als Dienstmädchen—auf. Mit der aus dem Arbeitermilieu stammenden aber hochgebildeten jungen Frau ging Brecht seine wohl intensivste Liebes- und Arbeitsbeziehung ein. Die Publikation ihrer eigenen literarischen Arbeiten und des greifbaren Teils ihrer Briefe an Brecht ist schon lange ein Desiderat.

Mit siebzehn und mit achtundzwanzig hatten ihr Wahrsagerinnen vorhergesagt, daß sie etwa mit zweiunddreißig Jahren sterben würde. Ihrer "Weltanschauung" lag es nicht, an einen vordeterminierten Menschen zu glauben. Aber als sie die Dreißig erreicht hatte, mußte Margarete Steffin vor sich selbst zugeben: "mit 33 werde ich sterben" und "vielleicht bleibe ich einfach ein dreck." Wenige Jahre zuvor war sie "kein bißchen dreck" gewesen: Mitarbeiterin und Geliebte Brechts. An Tuberkulose zwar schon erkrankt, aber wohl noch nicht hoffnungslos. Im skandinavischen Exil schwanden die Behandlungsmöglichkeiten, schließlich kam Hunger dazu. Brecht wandte sich von ihr zwar nie ab, aber er lebte zugleich doch auch die andere intensive Liebesbeziehung zu Ruth Berlau. Margarete Steffin starb tatsächlich in ihrem dreiunddreißigsten Jahr, 1941, kurz nachdem sie mit der Brecht-Familie und Ruth Berlau auf der Flucht in die USA die Sowjetunion erreicht hatte.

Jahrzehntlang ist den literarischen Arbeiten von Brechts Mitarbeiterinnen keine Beachtung geschenkt worden. Sie galten gerade auch seinen Verlegern offensichtlich nur als seine Anhängsel. Damit wurde der Boykott fortgesetzt, den die Medien der Weimarer und der Nazizeit gegen diese Frauen verhängt hatten—nicht nur, weil sie Linke, sondern wohl auch, weil sie Frauen waren. Die provokatorischen Bühnenwerke der Marieluise Fleißer und der Elisabeth Hauptmann wurden von der Kritik verrissen und verschwanden bald von den Spielplänen. Das literarisch anspruchsvolle "Frauenbuch" der Ruth Berlau *Jedes Tier kann es* fand in den USA nur Interesse bei pornographischen Verlagen und konnte erst 1989 in Deutschland erscheinen. Die Kinderstücke, Gedichte und literarischen Skizzen der Margarete Steffin blieben jahrzehntlang in den Moskauer Archiven vergraben, in die sie nach ihrem Tod abgelegt worden waren. Obwohl das Ostberliner Theater der Freundschaft ihr Stück *Wenn er einen Engel hätte* in den achtziger Jahren inszenierte, blieb die Steffin in den Augen des Publikums ein Anhängsel Brechts, seine—wie Hanns Eisler gesagt hatte—"wertvollste Mitarbeiterin," die sich autodidaktisch "einen glänzenden Geschmack in literarischen Fragen" angeeignet hatte. Wegen ihrer Herkunft aus dem Berliner Proletariat war sie im Exil die einzige, die Brecht die konkrete Vorstellung vermitteln konnte, was in der "proletarischen Wohnküche" vor sich ging. Zugleich achtete sie darauf, daß er regelmäßige Jamben verfaßte ("grete züchtigt mich mit skorpionen, der jamben des UI wegen. seit einer vollen woche sitze ich jetzt darüber, und sie will mir immer noch keine beruhigenden versicherungen abgeben," *Arbeitsjournal*, 7.4.41). Sie ordnete seine Gedichte ("Steffinische Sammlung"), tippte und klebte seine Manuskripte und leistete zu vielen Stücken dokumentarische Vorarbeiten.

Da die autobiographischen Materialien, Briefe und auch die literarischen Arbeiten der Mitarbeiterinnen/Geliebten von Brecht bis in die letzten Jahre hinein ein verlegerisches Tabu geblieben waren, konnte sich die allgemein verbreitete, durch feministische Analysen vertiefte Meinung herausbilden, Brecht hätte in traditioneller patriarchalischer Manier diese Frauen sexuell unterworfen und ihre Kreativität ausschließlich in sein eigenes Werk gezwungen. Die zuweilen auftauchenden Selbstzweifel der Steffin Brecht gegenüber könnten—oberflächlich gesehen, diese Deutungsmuster noch einmal bestätigen: "Ich wagte bisher noch nie/werde nie wagen, Dir gegenüber mich ganz gehen zu lassen wie zu vielen Leuten.... Ich habe einen

ungeheuren Respekt vor Dir bei einer Liebe, die so groß ist, ...daß es nicht gut sein kann...." Im Gegensatz zu Ruth Berlau freilich, die es nie gewagt hätte, ihrem Idol Liebe und Mitarbeit zu entziehen, setzte die Steffin diese Mittel aber zuweilen erfolgreich ein: von ihr geschnitten, konnte Brecht nicht arbeiten. In mehreren Sonetten kämpft er um gleichbleibende Gunst der Steffin: "Nur eines möchte ich nicht: daß du mich fliehst/Ich will dich hören, selbst wenn du nur klagst...." In dem Gedicht "Nach dem Tod meiner Mitarbeiterin M.S." heißt es dann: "...Mein General ist gefallen/ Mein Soldat ist gefallen/ Mein Schüler ist weggegangen/ Mein Lehrer ist weggegangen/ Mein Pfleger ist weg./ Mein Pflegling ist weg...."

Inge Gellert, die die Steffin-Anthologie zusammengestellt hat, schreibt in den Anmerkungen zu den Texten immer wieder, daß die Manuskripte mit handschriftlichen Bemerkungen und Korrekturen Brechts versehen seien. Daß die Arbeitsbeziehung also durchaus eine gegenseitige war, belegt nun nicht mehr nur der Brief an Martin Andersen Nexö, dessen *Erinnerungen* sie zusammen ins Deutsche gebracht hatten und deren Publikation im Moskauer Fremdsprachenverlag erreicht werden konnte: "Ich habe auch nichts dagegen einzuwenden, daß mein Name mitgedruckt wird, allerdings müßte es heißen: Margarete Steffin und Bertolt Brecht, da ich, wie jedermann weiß, ja nicht Dänisch verstehe und da, wie ich weiß, die Hauptarbeit tatsächlich von Grete gemacht wird." Aus Inge Gellerts Anmerkungen geht des weiteren hervor, daß Brecht über Hans Tombrock und den dänischen Journalisten Knud Rasmussen die Publikation der Steffinschen Kindergeschichten ermöglichen wollte. Nachweise der Veröffentlichungen haben sich jedoch nicht gefunden.

Der nun endlich vorliegende Steffin-Band enthält eine größere Anzahl von Skizzen, die offensichtlich einen Versuch darstellen, autobiographisches Material aus der "proletarischen Wohnküche" dokumentarisch sicherzustellen und zugleich einer ersten Gestaltung zu unterziehen: erzählt wird der Schrecken des puritanisch erzogenen Kindes über den Liebhaber der Mutter im ersten Weltkrieg, die Ausbeutung beim ostpreußischen Bauern, der das kränkliche Stadtkind im Rahmen der "Kinderlandverschickung" eigentlich aufpäppeln sollte, über die ersten Regungen politischen Bewußtseins durch die im Religionsunterricht erkannten Widersprüche. Und immer wieder erzählt die durch ihre Krankheit gezwungenermaßen kinderlose Autorin nicht nur von Kindern, sondern auch für Kinder, denen sie helfen will, Solidarität untereinander und

mit den Schwachen zu lernen. Zugleich kommt in der Steffin-schen Kinderliteratur der Spaß nicht zu kurz: ihre Sprache scheut auch vor "unanständigen" Kraftausdrücken nicht zurück. Daß sie—wäre ihr Leben länger gewesen und ihre Arbeit auch von Verlegern anerkannt worden—durchaus auch den Boden der Autobiographie und des Dokumentarischen verlassen konnte, zeigt die Erzählung "Konfutse versteht nichts von Frauen," die in Zusammenhang mit den Vorbereitungen eines nicht ausgeführten Konfutse-Stücks von Brecht entstanden ist. Er notierte am 1. Januar 1941 ins *Arbeitsjournal*: "zum Konfutse: das schickliche benehmen, das ihm vorschwebt, könnte am ehesten das des patriarchalischen gemeinwesens alt-chinas sein...grete, welche das (bischen) material studierte...findet alles enorm reaktionär...die haltung zur frauenfrage usw. stoßen sie ab."

Das Drama für Jugendliche *Wenn er einen Engel hätte* verrät zwar durchaus Talent, wirkt aber wegen seines allzu plakativen Atheismus und Prosowjetismus heute reichlich verstaubt. Hier tritt der Agit-Prop-Stil sowohl in der Form als auch im Inhalt so stark in den Vordergrund, wie es sich Brecht selber nie erlaubt hätte.

Beeindruckend, wie die Steffin ihre puritanische Erziehung überwand und wie radikal sie das Thema der weiblichen Sexualität—auch ihrer eigenen—literarisch anging. Die Tragödie der Abtreibung von Zwillingen, die sie sich als Neunzehnjährige eigentlich gewünscht hatte, aber nicht versorgen konnte, hat sie sowohl in einer Erzählung als auch in einem aufrüttelnden Gedicht bearbeitet, das unverändert aktuell ist.

Überhaupt scheint sich mir das eigentliche Talent der Steffin insbesondere in ihren wenigen überlieferten Gedichten anzudeuten. Die "proletarische" Direktheit verleugnet nicht ihren Bezug zum Agit-Prop, schafft es aber gleichzeitig durch ausgewogene Rhythmisierung, das Niveau des Knittelverses weit hinter sich zu lassen, erreicht klassische Statur. Aus Brechts Tagebüchern ist bekannt, daß sie immer wieder versuchte, seine Dichtung in eben diese Richtung zu drängen, und da er in der nämlichen Zeit unter anderem auch Gedichte ähnlichen Stils verfaßte, liegt es durchaus nahe, hier eher eine Beeinflussung von ihr auf ihn als umgekehrt anzunehmen. Auch bei den Liebessonetten, die sie sich gegenseitig zusandten, gelingt es nicht, Meister und Schüler zu unterscheiden. Meine eigene Vermutung, daß das bislang in den Brecht-Werken aufgenommene Sonett "Als der Klassiker am Montag" eher der Steffin zuzuschreiben ist, hat sich nun bestätigt. Es

handelt sich bei diesem Gedicht nicht nur um ein streng ausgeführtes Sonett; die Anfangsbuchstaben der Zeilen ergeben, abwärts gelesen, auch das geheime Codewort der Liebenden, "Gruess Gott, Bidi," dessen zu seltenen Gebrauch durch die Steffin Brecht brieflich beklagt hatte. Hier waren sich in der Tat zwei Ebenbürtige begegnet.

Mir sind auch nur wenige Texte von Frauen bekannt, die so freizügig nicht nur das Elend, sondern auch die Lust der Liebe ausdrücken, die Inbesitznahme des eigenen Körpers. Die leider wenigen Liebesgedichte der Steffin können den 1982—unter schamvollem Verschweigen der biographischen Zusammenhänge—von Werner Hecht veröffentlichten priapeischen Sonette Brechts als ebenbürtige weibliche Antwort gelten. Brechts Sonette waren damals von der—vorwiegend männlichen—Literaturkritik als "Mischung aus Peep-Show und lyrischer Hausapotheke" (Reinhold Baumgart) niedergemacht worden, die "in der Welt der Gleichberechtigung sicher Probleme" haben würde (Anonymus in der *Fuldaer Zeitung*). Nun endlich kann jeder Leser feststellen, daß die Adressatin dieser Skandalpoesie durchaus mit gleichem Stoff zu antworten wußte und überdies in einem Brief verlauten ließ: "lieber bidi, diese 7 sonette (ich *bin* für besitz) gehören zu dem schönsten und mir liebsten, was ich habe. danke" (August 1933).

Der Band enthält nur wenige Briefe. Der Großteil der 65 Briefe von Brecht an Steffin und die 49 Briefe von ihr an ihn—wie auch die Hälfte der Berlau-Korrespondenz—werden dem großen Publikum noch immer vorenthalten.

Sabine Kebir
Freie Universität Berlin

Franco Buono, Bertolt Brecht 1917-1922. Jugend, Mythos, Poesie. Übers. von Bernt Ahrenholz und Ursula Ladenburger. Göttingen: Steidl, 1988. 148 Seiten.

In this stimulating study Buono traces a pattern of literary, mythological, personal and psychological motifs in Brecht's early writings. At the center of his enquiry is Brecht's first published and perhaps his best story "Bargan läßt es sein" which Buono suggestively links with Brecht's early poetry and the play that marks the culmination and turning-point of his early work: *Im Dickicht der Städte*. But instead of following familiar paths which relate the dominant metaphors in this early work and allow us to trace formal and thematic influences and compatibilities, Brecht's indebtedness to other and, from the perspectives of contemporary German literary culture, uncanonical writers, Buono uncovers a subterranean narrative beneath the generic surfaces.

This narrative is associated with the "mythology" which Brecht said he was tracking in that play and is presaged and echoed in mythical tales of transformation and individuation, of dionysian temptations, rites of passage, where the price of survival is humiliation or annihilation, where death of the protected ego is the only possible means of preserving the self that will be consumed and transformed by this testing passage through the fire. The "homoerotic" relationship in "Bargan läßt es sein," as elsewhere in Brecht's early writings, stands for a necessary objectification and dramatization of an internal psychic-mythological monologue, where the doubling of contradictory characters externalizes the life-and-death struggle to transform and adapt by shedding the skins of earlier, safer existences. Buono follows the typography of Brecht's imagination, the transition from the exhilaratingly physical and metaphysically ambivalent pleasures on the swings of the Augsburg fairground to the jungles of alienated desire, and to the ships that rot in the exotic waters beneath their desperate crews, from protective forest to unforgiving city.

The antipodal figures, and figurations, contain the possibilities of their opposites. Thus Bargan becomes infatuated with Croze and cannot "live" without him. Perhaps we can say one also represents the unconscious of the other and has to be recognized and "accepted" as a precondition for change, something that remains almost incomprehensible to the seaman narrator of the story, as a dramatic representation of an analogous plot will remain "incomprehensible" to the spectator.

Buono does not allude to Goethe's *Selige Sehnsucht* but his model echoes its paradigm, except that in Brecht purification comes through immersion in impurity, through expressionist self-laceration, through descendance and not ascendance, and so constitutes a struggle with the earlier paradigm, bound to it even in refusal. This study offers a subtle reading of apparently disparate themes in Brecht's early work and is rich in detailed allusions, exploring relationships earlier critics have treated on a more formal level.

Antony Tatlow
Hong Kong University

Sue-Ellen Case, ed., *Performing Feminisms: Feminist Critical Theory and Theater*. Baltimore/London: Johns Hopkins University Press, 1990. 320 pages.

In response to this well-orchestrated anthology composed of essays culled from Case's 1984-1989 tenure as *Theatre Journal's* editor, I would like to write about passing. In terms of gender the phrase "to pass" is most often used to connote a gay or lesbian "passing" for straight (or vice-versa) or in terms of race to connote a person of color "passing" for white. To pass, then, can carry connotations of complicity with dominant culture. But to pass is also to contain a glitch in relation to that culture's neat categories of difference—to be somehow not that which one passes for, to be ambivalent. To press the Brechtian phrase into another mold, to be a living "not/but."

In another sense of the word a review is a reader's way of passing or failing or, worse, ho-humming that which she reads. *Performing Feminisms*, which passes with flying colors, repeatedly interrogates the issue of passing as it unpacks and investigates a broad range of feminist concerns in the study of performance. The range runs from relations between margins and centers in the construction of "homo-hetero-sexual identities" (7), to reexaminations and reconfigurations of theatrical history, to close analyses of the "performative acts" of gender across everyday life, dramatic convention, performance art and class and ethnicity on stage. The problem of passing and its ambiguous politics surfaces in various guises from time to time throughout this range of issues, but the most recurrent sense of passing emerges in the repeated impulse across the essays to pass through a certain critical space in feminist inquiry—a space which Case articulates as a "crucial stall" between essentialist and materialist poststructuralist positionings (7).

To backtrack for a moment, the sometimes tacit, sometimes explicit starting point in *Performing Feminisms* is, of course, that the status quo of gender is a malignant social rut—a deeply ingrained and historically transmitted cultural and political habit of delimiting identities according to genitalia and their socially correct accoutrements. Dramatically speaking, this play of gender significances carries a tradition of misogyny and heterosexism in the long-term service of patriarchy. But here is one catch toward which this book, like much of the 1980s feminism it consummates, is pitched: if gender is played out on bodies, then as players we have agency—both theatrical agency and, in an eventual complication of the distinction between the two terms, actual agency.

With the burgeoning of inquiry into feminist agency and female subjectivity the question of strategy for both theory and practice has been looked at from many sides. The 1980s found us heatedly debating a multiplicity of seemingly mutually exclusive positionalities: Do we stand up, having shed our patriarchal chrysalides, newly born and utopically arrived in essential Womynhood? Or, dropping the skirt of patriarchal construction, does "woman" instead cease to exist, allowing us to disappear into the supposed privilege of an equally utopian invisibility? If we are wary of the hegemonic impulses of essentialism, we may nonetheless be eager for political recognition and therefore unwilling to let female subjectivity completely deconstruct into the very "negative space" it had, ironically, personified. Do we then reflexively explode the convention of gender signs, gesticly wielding the range of gender codes upon our own bodies in mock disregard for social propriety; refusing, as it were, to go to market only as the marketed? Poised at the scene of such crimes and having spent the 1980s exploring the consequences of each, a feminist spectator may face a dangerous question: Can we imagine some motile agency that passes provocatively through and between a heterogyny of alternatives without, in the ambiguity of that passing, losing political imperative and impact?

Case sees this historical juncture as a "stall," an impasse born of the split between essentialist (including psychoanalytic) and materialist poststructuralist (sometimes called post-modern) critiques. Bemoaning the crippling dialectic between these positionalities, Case writes that the split has produced a "crab-like, sideways-scurrying motility that cannot effectively advance against the increasingly hegemonic attacks by the Right...." Nonetheless, with an irony which Case recognizes many of the *Performing Feminisms* essays, e.g., those by Elin Diamond, Sharon Willis, Barbara Freedman and to a certain extent Jeanie Forte, are placed precisely in the nexus of that split. These essays work effectively in new ways on the old Frankfurt School project of doubling or grafting or imbricating psychoanalytic with historical materialist perspectives—producing a motility to make any crab happy and causing Case to wonder whether the most promising feminist theoreticians today might appear to be "feminist Adornos."

It may seem strange that this bemoaned impasse has produced in the bowels of Case's own book sharp and insightful inquiry. Strange and yet not strange, as it contributes to the ironies that tickle provocatively throughout *Performing Femin-*

isms. In fact, one begins to get an inarticulable sense of this impasse as passage. But this sense comes with strong reservations. In the introduction to the book, for instance, the tentative and ambiguous sense of passing is at times overridden by the desire to be well beyond the "stall," a desire which presses Case to condemn any critique which sets the terrain of its inquiry in constant relation to the images or terms of patriarchy. Lacanian critique falls into this category for retaining its focus "solely within the patriarchal economy." So too do the efforts of performance artists such as Rachel Rosenthal who use their always already patriarchally encoded bodies as sites of resistance. Case asks: "isn't there a kind of stasis produced in locating agency within...oppression?" (11). Here the crucial desire to be beyond the present stall doubles as the utopian desire to be outside patriarchal oppression, and the immediacy of that desire threatens to choke off strategies which seek to work intimately and painstakingly in the nexus of the essentialist/materialist impasse, exploring/exploding the terms of said stasis.

Yet threatening to choke is not the same as choking. In fact, part of the brilliance of *Performing Feminisms* is that it contains a broad gamut of approaches to the impasse Case articulates; approaches which speak across each other without either canceling each other out or losing political impetus in a soupy, *laissez-faire* pluralism. One reason this successful interaction occurs in the book lies in the power of the recurrent argument for a performative perspective in theoretical inquiry, a perspective that allows for and utilizes ambiguities, ironies and a theatrical notion of "passing." To quote Barbara Freedman in this regard:

Theatrical reading is ambivalent reading, dedicated *not* to varying the look (which simply amounts to critical pluralism) but to disrupting it, (up)staging theories through one another. It requires that psychoanalysis read cinema and theater read psychoanalysis, and—following the motto each would prescribe for the subject—that none of these disciplines ever rests secure in itself. (75)

With "performative acts," to use Judith Butler's phrase, focally placed in the nexus of the essentialist/materialist split, the threat of an always only "negative feminism" (that is, a feminism continually reenthralled with and repositioned as the negative of any given dominant position) is less insistent.

All circulating on some aspect of performance, then, the book's essays take turns placing subjects of inquiry into the critical space of Case's "stall." Articulating a fraught space between resistance and complicity, the paradox of Case's stall redoubles in Teresa de Lauretis's "Sexual Indifference and Lesbian Representation" as the inability to recognize the complicated and nervous network which both separates and connects homosexuality and heterosexuality. The recognition of this space is indebted to Luce Irigaray's punning explication of the "hom(m)osexual" operations of Sameness in the economies of patriarchal heterosexuality which posit women as the term exchanged between the shared properties of men. For de Lauretis there is something in this dance of connection and separation between Samenesses that we can not quite see, and that something is intrinsically related to "the blind spot of lesbianism" (35). Here the "positioning" of the femme, the woman who can pass for straight, becomes pivotal and problematic. In her ability to pass she is made a partial subject—"in most representational contexts [she is] either passing lesbian or passing straight, her (homo)sexuality being in the last instance what can not be seen." She is not seen unless she "enters the frame of vision *as or with* a lesbian in male body drag" (39). That is, the lesbian alone who is not *as or with* male body drag is misrecognized, is a blind spot.

If we take seriously the separateness/connectedness of homo and hetero sexualities, we might explore this blind spot of the femme alone as related to the overly determined visibility of the straight woman. There is a not unrelated situation of the heterosexual woman within a patriarchal economy in which she is primarily, if not only (mis)recognized as a relation between men—the term exchanged or passed between those bearing male bodies or "male body drag"—her very visibility in the passing being that which both occludes her subjectivity and grants her the troubled privilege of bearing the socially "correct" sexuality.

If such passing in its multiple senses results in the elision of identities, it is fascinating that de Lauretis's request that we "think homosexuality and hommosexuality at once separately *and* together" nonetheless gestures toward a kind of passing. For what does it mean to think *both* separately *and* together? It is to imagine a radical and constant motile dialectic of both/and rather than either/or. Here a "stall" between homo and hetero sexualities might give way, as the issues move beyond the stalemate of mutual exclusivity toward a problem-

atic space between, a space which includes the history of privilege, erasure and misrecognition reconsidered in a network of *both* connections *and* separations. In considering both/and, the performative act of "passing" becomes an important if demanding site of inquiry.

Just as de Lauretis incite-fully places the femme in the nexus of the impasse, other essays take on that nexus with alacrity. Elin Diamond places the work of several feminist playwrights into the split, exploring their strategies of doubling narrative history onto the lives those histories delimit, exposing subjects in negotiation with what she calls the "romance of identity." Yvonne Yarbrow-Bejarano's "The Female Subject in Chicana Theater" deals with the Chicana's traditional split identity between La Malinche (the whore) and La Virgen (the virgin) and examines contemporary "imaginative strategies" for dealing with the split such as Socorro Valdez's creation of the "ungendered" role La Muerte (Death).

In "Feminism and the Jewish Subject" Vicki Patraha looks for an analysis that can interweave "Jewishness" and feminism. Building on Donna Haraway's notion of "partial explanations" to deal with the problematic stall between the totalizing theories (164), Patraha seeks not to cancel out the tension between the two identities, Jewish and feminist, but to employ a partial explanation leaving space for both/and. She does this by historicizing, by placing the plays of three Jewish women writers in direct relation to the Holocaust and exploring the connectedness and separateness of the discourse of sexism and the discourse of anti-Semitism. One connection suggested in Patraha's essay bears repeating here: "the irrationality of Nazi claims is inflected by the very fact that Jews are not visible ethnics, not a separate race, but can, so to speak, 'pass' [...] further proof of the threat of Jews and so further justification for death" (166).

In her "Women's Performance Art: Feminism and Post-modernism," Jeanie Forte in effect places the "actual" female body in the nexus of the impasse and causes that body to question the categorical exclusivity of "essential" and "material." Problematizing the too easy materialist dismissal of much 1970s and early 1980s performance art by the label "essentialist," Forte reopens the debate regarding Luce Irigaray's and Helene Cixous's strategies of *écriture féminine* by placing those strategies in the context of live performance rather than writing. Forte argues persuasively that the insistent presence of the live body in works by such artists as Rachel Rosenthal

and Karen Finley doubles back upon the absenting of women in language: "The semiotic havoc created by such a strategy combines physical presence, real time, and real women in dissonance with their representations, threatening the patriarchal structure with the revolutionary text of their actual bodies" (260). In Forte's work the "actual body" negotiates the split, passing between, as it were, "*both as a sign and as an intervention into language*" (261, italics added). Finally, as an example of the tight orchestration of *Performing Feminisms*, Forte's postmodern case studies oddly fold over upon the Renaissance and pick up on Phyllis Rankin's and Laurie A. Finke's excellent explorations of the threat of women's presence (again, the threat of the "actual body") to the patriarchal stream of historical knowledge as evidenced in the "killing of women into art" in Elizabethan and Jacobean plays.

I can only gesture in passing at the important work of Judith Butler, Glenda Dickerson, Jill Dolan and others who contribute to the success of this book. In many ways *Performing Feminisms* is a bold rethinking of the Artaudian metaphysics of the theater's double as that double confronts the impact of Brechtian and feminist inquiry. "This theater's double," writes Case in the introduction, "is not Artaud's metaphysical 'splitting of forms,' but one of feminist political action, especially for women of color who are, as Dickerson writes, 'fixed on the fangs of the two-headed serpent.'" (4) Not a simplistic swing from one end of a binary (metaphysics) to another (political action), this book rather culminates the 1980s effort to lurch into that dangerously murky space between such a binary in an attempt precisely to *see* metaphysical constructs in their political ramifications and to *see* political actions in their metaphysical foundations. Looking forward, backward and crabwise to include lateral differences among women, this project seeks to chronicle how, historically, metaphysical constructs have materially affected/inscribed the lives of women and to *both* envision theoretically informed political practice *and* enunciate an embodied, practiced theory. It is not an easy space to articulate because it asks us to pass between seemingly mutually exclusive ways of knowing to begin to conceive of a "both/and" motile agency crossing the limen of an "either/or" critical impasse.

Rebecca Schneider
New York University

**Tony Calabro, *Bertolt Brecht's Art of Dissemblance*.
Wakefield, NH: Longwood Academic, 1990. xv +
158 pages.**

Although this book is strongly anti-intellectual, anti-academic and anti-establishment, it is well worth reading by all, both those anti and those pro our currently held views and evaluations of Bertolt Brecht. Tony Calabro presents a complex reexamination of Brecht's ideology and of his artistry. Calabro believes he has found clay dramatic feet on his idol and, therefore, he distrusts what and how the idol communicates theatrically. In other words, Calabro first became disenchanted with Marxism and its chief theatrical spokesperson Brecht and then he started to question the aesthetic quality and value of Brecht's dramatic work:

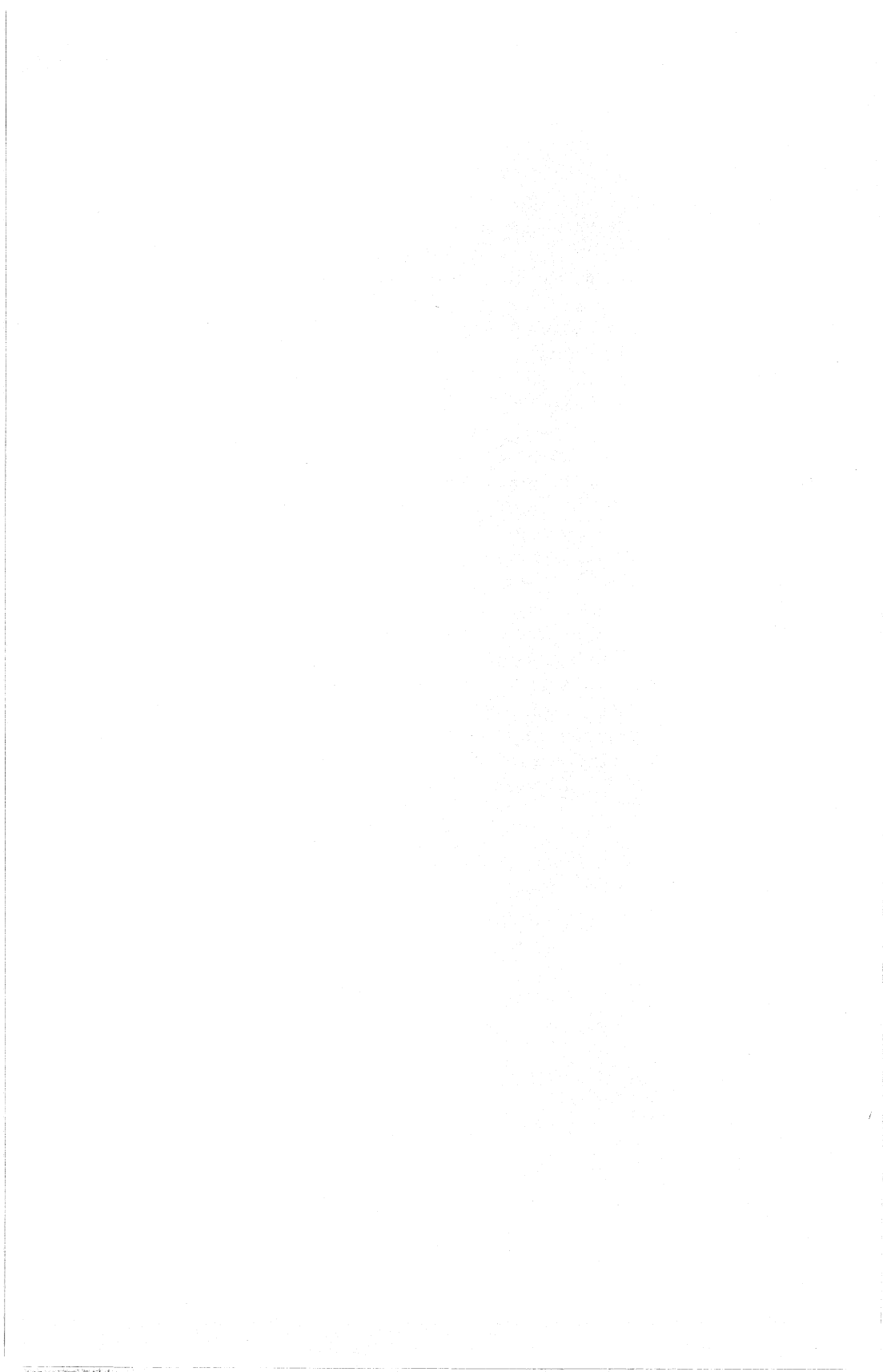
Today, my views regarding my former mentor Bertolt Brecht have shifted as my own sociological perspective and artistic perceptions have changed. His plays have not met the demands required by my own personal, artistic, and social growth. Sometimes the plays are informed by aesthetic considerations that help them to transcend their ideology, but that is rare. (xii)

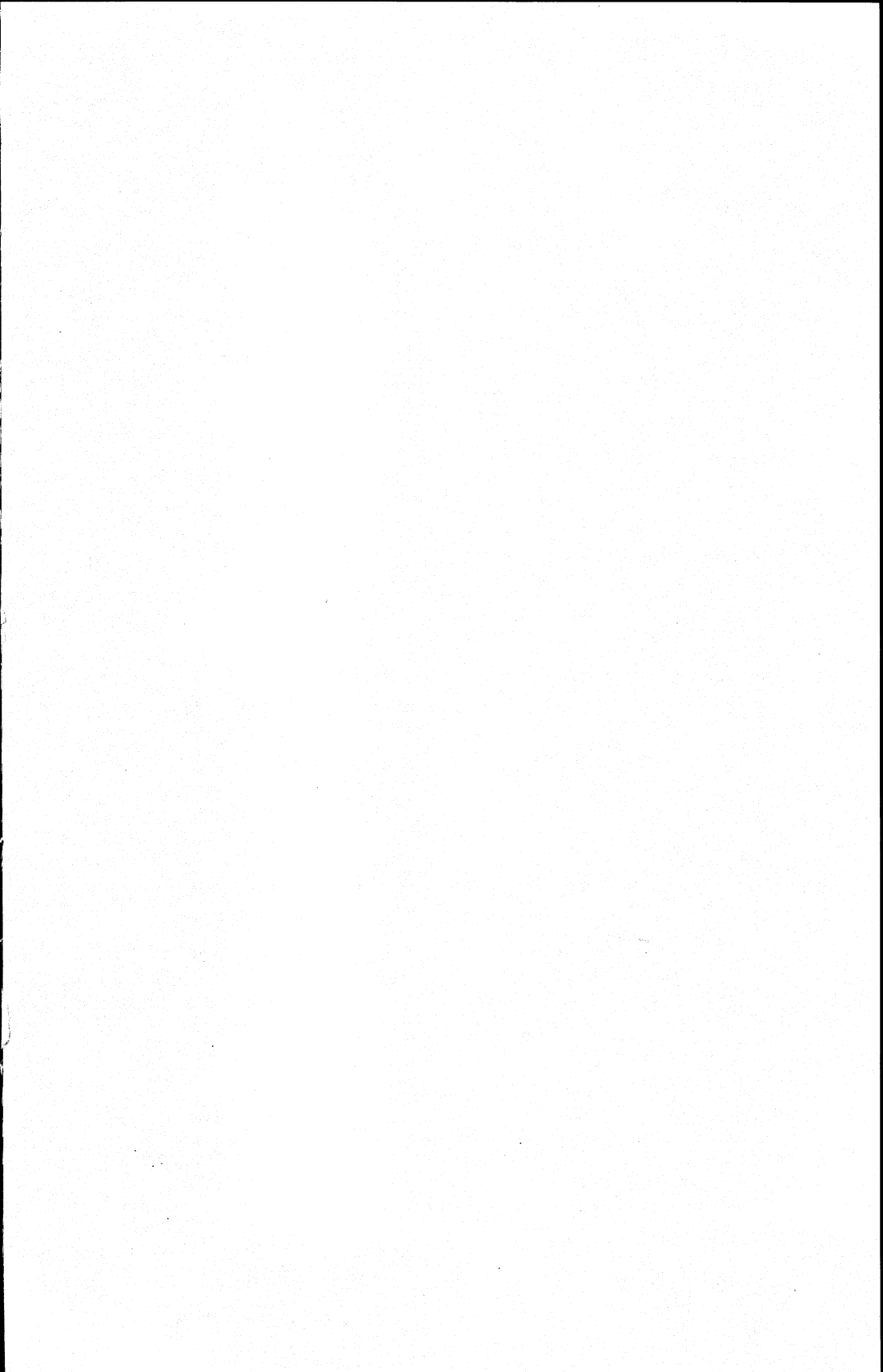
The present book is Calabro's personal challenge to Marxism and to Brecht's life and work. It is basically a negative and an angry book. Chapter One deals with Brecht's life. This is a political chapter in which Calabro attempts to insert a wedge between Brecht's communist theories and teachings on the one hand and Brecht's personal life on the other. Calabro concludes that "Brecht's communism is seen to be fraudulent—an expedient tool" (15). Chapter Two deals with Brecht's theories. Calabro presents political and theatrical theories as intertwined and generally attacks the theatrical theories because of his perception of the failure of the political ones. Chapter Three deals critically with Brecht's plays and poetry. The critic highly praises Brecht's first play *Baal*: "*Baal* contains Brecht's wild evocation of nature.... *Baal* is Brecht" (43). "Though his very first play, it represents perhaps the highest pinnacle ever reached by Brecht" (44). Then he briefly and judiciously discusses the other plays but mainly in negative tones. He sees Brecht's Marxism as draining his talent. In spite of the negative presentation this long chapter provides an interesting, important and invigorating walk through Brecht's

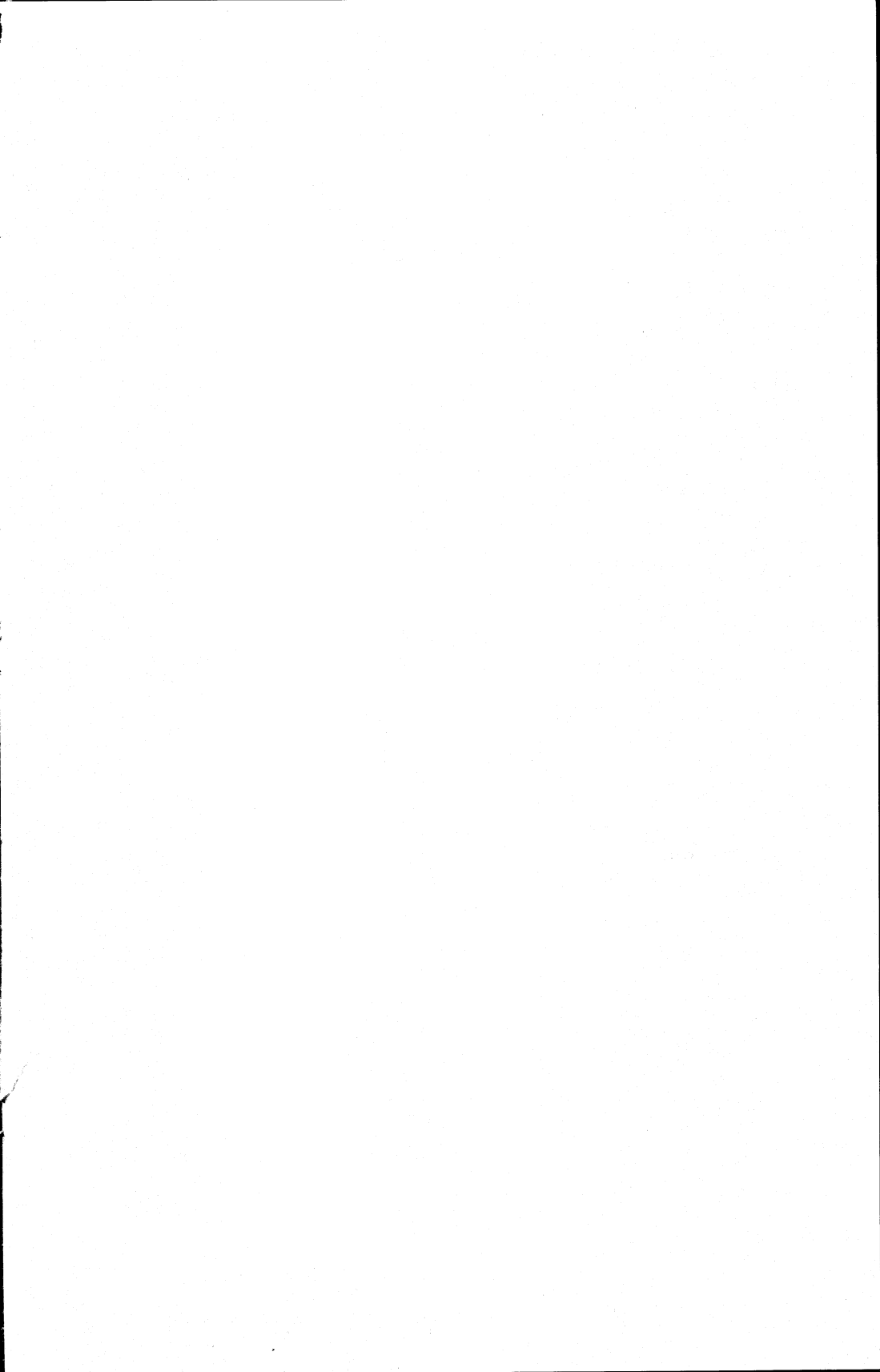
dramatic works. Calabro also praises Brecht's *Manual of Piety* (Devotions) as a work that "established his lasting fame as a great poet" (49). It is obviously Brecht's drama, not his poetry, with which Calabro has difficulty. Chapter Four deals with "the limited social dynamics inherent in Brecht's stage" (xv). Again this is a political chapter in which Calabro attacks Marx and Marxism and defends capitalism. Calabro sees Brecht as representing Marxist propaganda to the detriment of lasting artistic dramatic value. He wants to leave the reader in this section with the thought that Brecht might have made a better politician than a playwright. Chapter Five, finally, deals with Brecht's position in contemporary theater. Calabro links the current demise of Soviet Communism to the inevitable demise of Brecht's theatrical importance. "As the Communist government [of former East Germany] disappears, so, necessarily, will productions of most of Brecht's plays. This could spell the imminent demise of the Berliner Ensemble as we know it" (132).

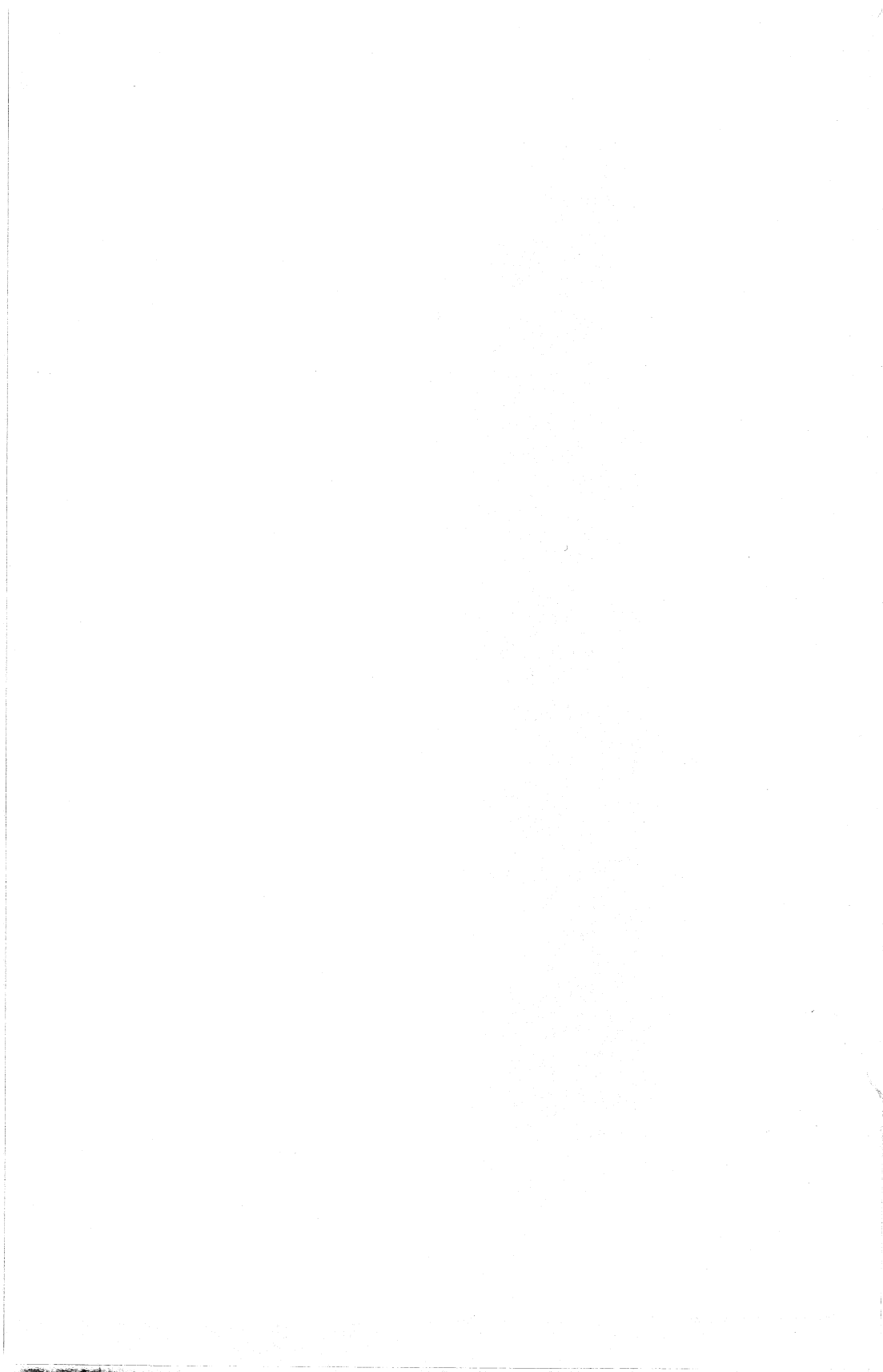
Calabro sees Brecht as a great dissembler (hence the book title), as a dishonest artist, as a great talent who sold out to the politicians. The Marxists are falling, so too must Brecht, according to Calabro. Although Calabro's book is negative and full of anger, intelligent readers will want to study it for the brilliant and clear anatomy it gives of Brecht, his times and his works. It is a healthy counterview on Brecht which will be useful in working toward synthesizing a balanced, scholarly worldview of Bertolt Brecht the man, the thinker, the poet and the dramatist.

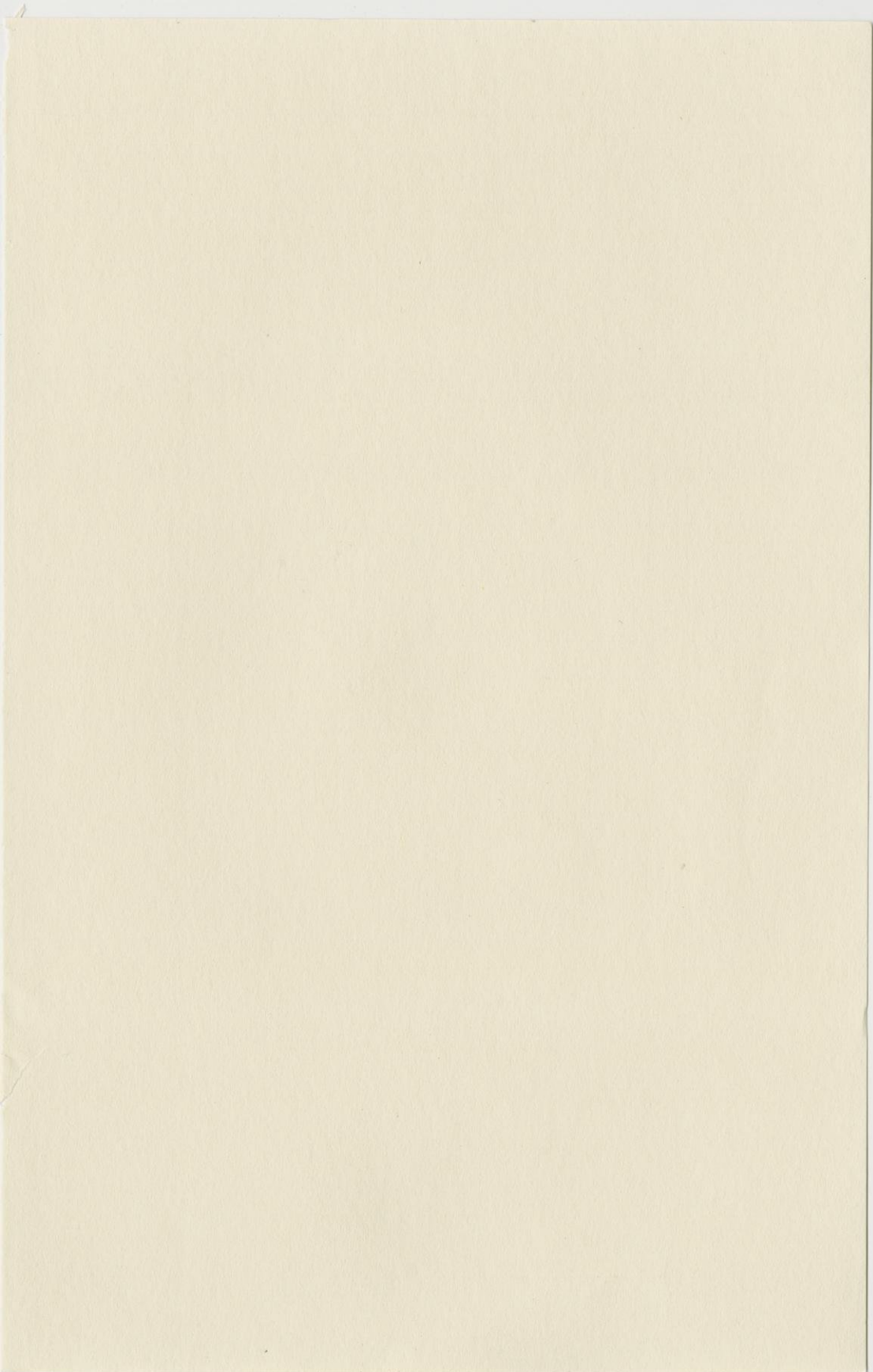
Douglas J. McMillan
East Carolina University











ISBN 0-9623206-3-3